

---

BERNARD-MARIE KOLTÈS :

« RACONTER BIEN »

ÉCRITURES DU RÉCIT

*Volume II*

---

*Deuxième Partie*

**Poétiques du récit :**

*« Avec les mots les plus simples »*

&

*Troisième Partie*

**Éthique du récit :**

*Appartenances*

---

ARNAUD MAÏSETTI



UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT — PARIS VII

\*\*\*\*\*

*École doctorale 131*

Langue, Littérature, Image : civilisation et sciences humaines  
(domaines anglophone, francophone, et d'Asie orientale)

N° attribué par la bibliothèque

\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT — PARIS 7

Lettres et Arts

Présentée et soutenue publiquement

Par

**Arnaud MAÏSETTI**

Le 23 novembre 2012

**BERNARD-MARIE KOLTÈS :**  
**ÉCRITURES DU RÉCIT**

**Volume II**

Deuxième partie : Poétiques du récit  
Troisième partie : Éthique du récit

*Directeur de thèse :*

Monsieur le Maître de Conférences Christophe TRIAU (université Paris-Diderot — Paris 7)

*Co-directeur de thèse :*

Monsieur le Professeur Christophe BIDENT (université de Picardie Jules Verne, Amiens)

*Membres du jury :*

Madame la Professeure Anne-François Benhamou (École normale supérieure, Paris)

Madame la Professeure Hélène Laplace-Claverie (université de Pau et des Pays de l'Adour)

Madame la Professeure Évelyne Grossman (université Paris-Diderot — Paris 7)



## TABLE DES MATIÈRES

POÉTIQUES DU RÉCIT .....	8
Introduction.....	10
[ DURÉE DU RÉCIT ] .....	18
L'Artisanat du récit.....	18
1. L'invention de l'immédiat — le refus du récit.....	19
2. Renversement — le lieu et la formule .....	37
3. Ne plus inventer — l'hypothèse de la réécriture à l'infini.....	43
Temps du récit .....	50
1. Discordances & concordances .....	50
2. Durée & déploiement.....	63
3. La Nuit & le Jour : éclats du temps.....	85
« Dès lors et pour un temps » : 'Prologue' .....	93
1. Le roman ou la déconstruction du récit.....	94
2. L'interruption dynamique ou le monologue dialogique.....	95
3. Passages à la ligne du récit ou le désœuvrement .....	103
[ TERRITOIRES DU RÉCIT ] .....	111
Le territoire de la langue.....	111
1. Au lieu du récit, la langue .....	111
2. Une rhétorique dominée, le récit .....	116
3. Hypothèses musicales, les battements .....	120
Le territoire du corps .....	129
1. Le corps de l'acteur : la loi du désir.....	129
2. Un modèle radical : le Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski.....	132
3. L'acteur : le « degré zéro de l'histoire à raconter ».....	145
Le territoire du lieu .....	153
1. Le plateau : enjeux de la matérialité .....	155
2. Les seuils — franchissement, de la plasticité des lieux .....	164
3. L'ailleurs — fuites, de l'aura aux utopies .....	170
[ FORMES ET FORCES DU RÉCIT ].....	180
Surface et profondeur .....	180
1. Métaphores et métaphorisations .....	182
2. L'écriture souterraine contre la scène .....	194
3. Énigmes des personnages .....	206
Les degrés du récit .....	214
1. Opacité et transparence : raconter à travers .....	215
2. Ironie et mélancolie : raconter de biais .....	222
3. L'amour : raconter autre chose.....	230
Utopie du récit — 'Nouvelle III' .....	240
1. Premier voile : le « geste furieux » d'une fable criminelle.....	242
2. Deuxième voile : « un lieu terrible » au comble du monde .....	245
3. Troisième voile : « Babel blanche » de tous les mots de toutes langues.....	249

ÉTHIQUE DU RÉCIT .....	255
Introduction.....	256
[ RÉCIT DES SOLITUDES ] .....	262
Le parti pris solitaire du récit.....	262
1. L'immense solitude essentielle : un apprentissage.....	262
2. Se situer dans les voyages : raconter de biais .....	269
3. La trajectoire nocturne .....	275
Ce que racontent les monologues.....	288
1. Monologue de face : déflagration .....	290
2. Monologue relatif : délire monde .....	295
3. Monologue adressé : lyrisme critique.....	301
Ali (et le passant de 'La Nuit juste avant les forêts') .....	311
1. Ali, solitude mythique .....	313
2. Le passant, entre tous .....	323
3. Origine et fin de la solitude .....	334
[ RÉCIT DE LA COMMUNAUTÉ ] .....	345
Le récit communiste .....	345
1. Récits de la Lettre d'Afrique .....	347
2. Politiques blessées .....	359
3. Éthique de la minorité .....	370
Ce que racontent les dialogues .....	383
1. L'espace du dialogue : récit du no man's land .....	384
2. Le mode du dialogue : récits d'affrontements .....	392
3. L'enjeu du dialogue : récits de reconnaissance .....	405
Abad (et mama) .....	416
1. Abad, positivité de l'être Noir .....	421
2. Mama, affolement du féminin .....	430
3. Récits des corps minoritaires .....	441
[RÉCIT DU MONDE ].....	452
Raconter l'ailleurs .....	452
1. Le conteur ou l'expérience du monde .....	453
2. Étranger la langue .....	463
3. Home et lointains .....	474
Dans la fin, ou le temps de la beauté.....	488
1. La mise à mort de la vie par l'écriture .....	488
2. Un art qui se termine .....	494
3. Le secret de la beauté .....	502
Alexis (et Roberto Zucco) .....	509
1. Alexis .....	510
2. Roberto Zucco .....	514
3. Nommer .....	521
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	529

— Deuxième Partie —

## **POÉTIQUES DU RÉCIT**





# POÉTIQUES DU RÉCIT

## INTRODUCTION

### LES ÉCRITURES DU RÉCIT

Si une biographie de l'œuvre a un sens, c'est dans la mesure où elle permet de dégager dans l'écheveau des relations entre la vie et l'écriture non ce qui appartient à l'une ou à l'autre, mais ce qui organise le champ de force complexe de l'existence quand elle s'écrit, le travail à l'œuvre de la vie sur l'écriture et de l'écriture sur la vie. En suivant tout d'abord pas à pas, un texte après l'autre, les génétiques des textes de Koltès, tâchant de localiser les gestes successifs de l'écriture, il a semblé qu'un tel mouvement de composition et de recomposition ne pouvait se produire que dans une présence intempestive et singulière : chaque texte est singulier car chacun répond précisément au moment d'inscription qui l'exige ; chaque écriture est intempestive puisqu'elle se saisit de ce moment dans un mouvement d'écart avec le texte antérieur ou l'expérience qui l'a fait naître, écart qui empêche toute identification avec tel fait vécu, tel moment éprouvé.

Chaque texte, puisqu'il répond à l'appel extérieur formulé par l'expérience (la rencontre avec un monde, un lieu, un visage qui obligent), et parce qu'il se déploie selon les contraintes internes données dans l'écriture, demeure définitif et clos par le geste qui le forme. Cette exigence formulée maintes fois par l'auteur <sup>1</sup> n'est pas sans rapport avec une manière d'envisager radicalement la vie, où l'expérience ne peut s'accomplir qu'une fois, et une fois seulement, avec la volonté de la traverser entièrement pour en finir avec elle : « Moi, j'ai deux valises ; une sur laquelle c'est écrit "plus jamais ça" ; et sur l'autre : "j'ai pas encore essayé". Et je passe ma vie à faire passer ce qu'il y a dans celle-ci dans l'autre <sup>2</sup>. » comme le dit Tony. Cette dynamique dit assez bien ce rapport envisagé par Koltès avec la vie et avec l'écriture.

Les contradictions esthétiques, les démarches dramaturgiques opposées et revendiquées, par exemple quand il s'agit pour Koltès de comparer *Quai Ouest* et *Le Retour au désert* sur la question de la dynamique d'entrée et de sortie des personnages, ou les contraintes données et

---

<sup>1</sup> Par exemple : « Chaque fois que je commence une pièce, c'est comme si je recommençais de zéro, et heureusement. (...) 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. » Entretien avec Michel Genson, *Le Républicain Lorrain*, 27 octobre 1988 (revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 120.

<sup>2</sup> Tony, dans *Nickel Stuff*, op. cit. p. 77.

si diverses d'une pièce à l'autre, empêchent de poser sur cette écriture une direction thématique ou dramaturgique surplombante capable de les regrouper et de les faire parler ensemble. Mais parce que ces textes, au-delà de la singularité de chacun, traversent une vie qui les a composés en son nom, un même nom qui signe tous ces textes, il revient, après le balisage de ces instants successivement et absolument habités par leur auteur, de comprendre leurs relations, et de les entendre ensemble.

Ces relations ne peuvent se dégager qu'en ayant recours à une prise extérieure aux lois de l'écriture dramatique pour approcher les tensions qui animent tous les textes, et pas seulement les pièces. Depuis le premier texte jusqu'au dernier, la *question du récit* peut figurer cette tension : le paradigme d'un parcours. Le récit précisément comme question et tension qui traverse l'écriture, l'inquiète comme un enjeu sans cesse déployé et dévoyé. Différent de la notion de dramatisation, ni équivalent à celle de la fiction, débordant la technique de narrativisation, l'enjeu du *récit* — l'histoire fabriquée et l'histoire racontée : l'outil et le produit de cet outil — anime le geste d'écriture dans la totalité de ses ressources et des genres parcourus. En cela, la question du récit permettra de comprendre la conception koltésienne du rôle de l'écrivain, et de son art en général. En ce sens, le récit est moins le signe d'une technique qu'une vision de l'écriture et du monde portée par Koltès, et une stratégie d'affrontement de la scène et de la vie.

En ce sens le récit sera moins dans un premier temps ici le concept défini par la narratologie, une structure de parole, qu'une notion que l'on voudrait d'abord la plus large et la plus souple possible pour dire le plus précisément ensuite les champs de force investis par et dans les textes de Koltès. Notion parce que non circonscrite à un champ théorique a priori, le récit est ici entendu comme un mouvement, et une exigence à l'œuvre dans chaque texte de Koltès, mouvement et exigence de « raconter bien » et « avec les mots les plus simples <sup>3</sup> ». Que recouvre cette modeste ambition ? L'écriture affichée comme artisanat ?

Il s'agirait d'une trace qui insiste aussi, signe d'une volonté de plus en plus affirmée de « s'en tenir là » : ne rien inventer, seulement raconter ce qui a déjà été composé par d'autres puissances (paradoxe et violence de cette prétention qui ne peut résister à l'examen, parce que l'auteur, quoi qu'il prétende, compose avec le réel en composant sa pièce : mais prétention qu'il faudra prendre dans un premier temps à la lettre pour saisir pleinement sa portée). S'en tenir *là*, précisément où l'écriture se confond avec le *raconter* ; là où peut-être aussi raconter

---

<sup>3</sup> Entretien avec J.P Han, revue *Europe*, premier trimestre 1983, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 10.

suffit à définir la tâche de l'écrivain, sur l'espace de la page et dans les territoires du monde recherchés par elle.

« Poétiques du récit » : on entendra par ce terme ce qui « met la marque de la production, de la construction, du dynamisme sur toutes les analyses <sup>4</sup> ». Poétiques plurielles, ou comment cette écriture se définit dans la multiplicité des « essais » que représente chaque texte, formulant en chacun des lois de composition appelées à être dépassées, voire contredites — mais dans la mesure où cette contradiction représente aussi leur traversée. Si la prise poétique sera ici celle du *récit*, c'est que cette notion, envisagée dans son sens large (l'action de raconter et le produit de cette action) permet de traverser l'ensemble des écritures koltésiennes pour les envisager dans l'acte même de leur production. Dans le parcours d'écriture, ces lois seront comme « les sentiments éternels » ou « les lois éternelles en mécanique : des conneries provisoires <sup>5</sup> ». Ceci concernerait tous les pans de l'écriture, ses méthodes et ses motifs : par exemple, justifiant l'illisibilité des auteurs classiques en matière d'amour, Koltès les avait récusés définitivement au nom même de ces lois frappant le langage lui-même : « Aujourd'hui, l'amour se dit autrement, donc ce n'est pas le même <sup>6</sup> ».

Si « l'amour est à réinventer <sup>7</sup> », c'est à chaque génération, parce que le verbe change et, avec lui, la perception du monde. C'est surtout, avec l'amour, toutes les dispositions de l'homme qu'il s'agit de réinventer. L'art se réinvente suivant la même exigence, et chaque pièce de Koltès s'invente donc en se réinventant selon cette modalité qui redispense sa matière et la recommence toujours de zéro depuis la page blanche. Le verbe, le sentiment qu'il nomme, le monde que l'écriture vient peupler doivent être refondés d'un même geste et selon la même exigence : c'est cela aussi que porte le récit. Pourtant, ce zéro n'annule pas l'amont, mais le contient : ne pas écrire depuis, mais avec l'origine, pour à chaque fois la produire.

La chose qui est douloureuse, c'est que, quand on se décide à écrire sur un sujet, on se défonce totalement, on l'épuise complètement, pour soi en tous cas, et c'est une manière par la suite de ne plus pouvoir le voir, de ne plus l'aimer. Là c'est le cas [le roman]. J'ai un peu le même problème — en moins fort — quand mes pièces sont jouées deux ans après avoir été écrites : le sujet est un peu perdu pour moi <sup>8</sup>.

Dès lors, il n'y a pas de *poétique* de l'écriture koltésienne, comme il ne saurait y avoir de dramaturgie constituée en amont du geste d'écrire qui en disposerait idéalement. Cela ne si-

---

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 1, 'L'intrigue et le récit historique', op. cit., p. 69. On précisera plus loin cette proposition.

<sup>5</sup> 'Un hangar, à l'ouest (notes)', in Roberto Zucco, op. cit. p. 132.

<sup>6</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

<sup>7</sup> Arthur Rimbaud, 'Délires I — Vierge folle' ("L'Époux infernal"), in RIMBAUD, *Œuvres*, op. cit., p. 103.

<sup>8</sup> Entretien avec Alain Prique, « Entretien inédits avec B-M. Koltès » : *Combat de nègre et de chiens* (1983, pour « Gai Pied »), *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1984, pour « Masques »), in *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, Bruxelles, déc. 1996-jan. 1997, p. 246.

gnifie pas — au contraire —, une absence de lois présidant à la composition, une absence de poétiques qui la régissent, une absence de cohérence et de relations construisant d'une pièce à l'autre un paysage d'écriture habité par une même conscience d'auteur, signé d'un *même* nom. Cette multiplicité, si elle représente évidemment un défi à tout discours critique qui voudrait l'envisager ensemble, est cependant moins un obstacle qui menace l'*œuvre* d'éclatement, qu'une force d'organisation dont il faut prendre la mesure pour comprendre en quoi ces textes renouvellent radicalement les forces d'écriture.

Outre le nom *propre* d'un auteur — signature qui unifie d'un seul geste immédiat mais non moins problématique, tous ces textes singuliers sous un même ensemble —, des processus de reprises et des traverses souterraines, des échos structurants, des prises tout à la fois dissemblables mais jouant sur des mêmes plans bâtissent une architecture transversale, que cela rende caduque ou du moins complexe la notion d'œuvre, terme récusé par Koltès (mais pour des raisons qui n'ont rien de théorique), ou que cela redéfinisse la configuration cette notion au profit d'une écriture qu'on dirait œuvrée, ou œuvrante, sans souci d'une cohérence globale, mais comme fabriquée au coup par coup. Ce qui compte désormais ici, après avoir cherché les présences immanentes et successives des textes de l'auteur, est de déceler leur contemporanéité : à quelle présence ces textes se rendent-ils contemporains ? Qu'est-ce qui produit entre eux une solidarité qui pourrait les rendre contemporains d'un monde, d'une technique, d'un rapport au monde ? Après le dessin d'un parcours, il s'agit à ce moment de l'étude de considérer le moment où se recompose à *neuf* une trajectoire des poétiques plurielles, et de mesurer les décalages pour désigner la portée d'une écriture multiple, multiplicité en laquelle réside cette unité problématique de l'écriture de Bernard-Marie Koltès.

Poétiques plurielles et singulières, mais toutes traversées du souci du *récit* : qu'il soit neutralisé, subjectivé et monologique, ou exposé, objectivé et dialogique, dramatisé, affronté pour être réalisé, le récit est toujours l'inquiétude qui anime ces textes, et moins la forme que l'élément même dans lequel les textes évoluent.

C'est pourquoi cette notion peut être, hors de toute définition a priori, envisagée comme un point d'entrée apte à saisir ensemble chacun des soucis de l'écriture : un point de vue sur l'écriture et un questionnement capable de rendre compte sur l'axe des années (en abscisse) et sur celui de la composition (en ordonnées) de la totalité du *corpus* koltésien : parler ensemble des pièces (adaptation, création, mise en scène ; monologue, dialogue, montage et réécriture) ; de la prose narrative (roman ; scénario de film ; nouvelles, proses brèves) ; de la prose critique et péri ou paratextuelle (notes de programme ; discours didascalique ; article critique) ; des

entretiens et des lettres ; etc. Que les textes soient plus ou moins frontalement narratifs, toujours l'inquiétude du récit les conduit : c'est dès lors toujours avec cette notion de récit que l'on va interroger ces textes parce qu'ils racontent tous et sous toutes les formes possibles et impossibles « un bout de notre monde, qui appartient à tous. » On verra comment cette appartenance est arrachée dans le récit, qu'il est le fruit d'une production littéraire, l'enjeu d'une technique.

Dès lors, à l'organisation chronologique des écritures, on suivra des angles d'approche qui examinent à chaque fois un rapport de l'écriture au récit : puisque c'est en termes de *rapport* qu'on approchera l'écriture du récit : rapport comme relation, mesure, distance, accord, mais aussi et peut-être surtout déplacements, ainsi que le note la définition du Littré dans le premier sens du mot *rapport* :

Action de rapporter en un lieu.  
Terres de rapport, terres prises dans un lieu et apportées dans un autre.  
Terme de marine. Rapport de marée, masse d'eau que la mer, en montant, apporte sur le rivage, dans le port, dans une rivière, dans un canal.

C'est la mesure de ces rapports qu'on se propose d'étudier ici, ces masses de déplacement et leur faculté à produire du récit, à déconstruire l'illusion que le récit s'effectue seul, questionnant ainsi profondément les relations entre le réel d'une part et la scène (ou le livre) d'autre part, entre l'expérience du monde et l'écriture éprouvée, entre le désir et sa réalisation. Car l'écriture du récit pour Koltès ne va pas de soi — c'est-à-dire que le récit lui est toujours un processus complexe, jamais une donnée acquise ; il s'obtient, s'arrache même parfois, et s'engage dans des jeux de déterritorialisations génériques (entre théâtre, cinéma, roman...) ou dialogiques (monologue adressé, dialogue en déliaison, polyphonie successive...)

Déterritorialisé, le récit l'est d'autant plus qu'est centrale la notion d'espace dans une poétique narrative qui se rêve métaphorique au sens propre : organisé localement dans sa visibilité, le texte (pièce, roman, film, etc.) construit un espace de la lisibilité immédiate, mais renvoie à une expérience qui la dépasse et la soutient, engage une production de sens plus profonde, plus mystérieuse ou plus secrète, englobante et souterraine. Ce sont ces dialectiques (local et global ; visibilité et invisibilité ; lisibilité et opacité ; exposition et intimité — qu'on pourrait résumer en termes plus généraux de profondeur et de surface) qui fondent à la fois la singularité de cette écriture et la puissance d'évocation, d'énigme inouïe, et pourtant de reconnaissance qu'elle a pu susciter lorsque, par exemple, Chéreau a mis en scène certaines de ses pièces. En cela, il peut y avoir, non une leçon Koltès, ni une exemplarité, mais une vue sur une pratique du récit contemporain apte à nous informer sur ses mutations et ses renouveaux, au croisement des genres et des mondes.

Ces enjeux d'espace et de transpositions métaphoriques sont au cœur d'une déconstruction du récit conçu traditionnellement comme prétendue ligne droite de narration, par exemple dans le roman canonique, support des relations entre les personnages, décor intérieur du drame suivant le schéma d'une évolution progressive. Koltès, lecteur de romans plus que de pièces de théâtre, et de romans qui n'ont eu de cesse de questionner la forme narrative (Proust, Faulkner, Vargas Llosa, Hugo, Conrad), sait que le récit ne peut être une forme empruntée, mais possède une valeur d'*usage* qui est celle de sa fabrication perpétuelle, reconfiguration incessante en laquelle réside son essence fuyante et recomposée.

En cela, la *notion* de récit — non pas son concept ou sa définition — ne cesse pas d'être forgée par et dans les textes eux-mêmes : l'horizon du récit, c'est le récit lui-même, non ses commentaires. Il serait d'autant plus réinventé qu'il se produit dans la contestation de sa propre forme. Ce que Koltès invente, autant qu'un langage, des personnages, des récits, c'est un *rapport* au récit tel qu'il questionne la possibilité même de l'histoire, de sa délivrance, de son sens.

On n'oubliera pas non plus la part narrative de certaines lettres — déterritorialisations là encore, quand l'homme, écrivant ailleurs à ses proches, depuis l'ailleurs, écrivant cet ailleurs même, tente de réduire la distance et l'écrivant à mesure la creuse. Ces récits épistolaires, essentiellement attachés à des lieux (Moscou ; New York ; Lagos ; Tikal ; le Brésil ; puis New York de nouveau...) se saisissent directement de l'expérience et construisent des dynamiques de récits servant de point d'appui à la perception du monde avant sa reconfiguration dans les pièces ou les proses d'invention : en ce sens, elles nous sont précieuses, non pas seulement comme documents témoignant de ce que fut la vie de Koltès, mais comme travail déjà à l'œuvre, toujours mis en œuvre, des poétiques du récit.

Revenir sur toutes ces poétiques, c'est les interroger en fonction de ces questions qui les animent, travailler les tensions et les processus de production, que ce soit au niveau du macrocosme de l'intrigue — questions des débuts et des fins ; d'unités classiques et de règles dramaturgiques ; de suspension et d'interruption ; de récits dans le récit ; de mise à distance... —, ou au niveau du microcosme de la langue — questions de vitesse ; d'intensité ; de musique et de rythme ; d'altération du langage et de sur-littérarité ; d'ironie et d'humour ;

de dramatisation. On suivra les multiples assertions de Koltès<sup>9</sup>, sa seule « envie de raconter bien<sup>10</sup> », de ne vouloir faire qu'œuvre d'artisan attentif exclusivement — du moins l'affirme-t-il — aux agencements de récits : « On essaie souvent de nous montrer le sens des choses qu'on vous raconte, mais par contre, la chose elle-même, on la raconte mal, alors que c'est à bien la raconter que servent les auteurs et les metteurs en scène, et à rien d'autre<sup>11</sup> ».

Récit est l'hypothèse que Koltès formulerait en même temps qu'une décision qui l'engage, un pari fait non seulement au théâtre, mais à l'écriture elle-même, quel que soit son genre. Au théâtre, les pièces de Bernard-Marie Koltès racontent. Elles n'ont pas cessé de raconter de plus en plus — et, selon son auteur, de mieux en mieux : l'art dramatique consistant pour lui à acquérir une plus sûre maîtrise de l'art de raconter, qui se confondrait, peu à peu, avec le théâtre. Quand il sort du théâtre, c'est toujours dans le récit qu'il se situe : puisqu'il est l'horizon indépassable et l'exigence technique de l'écriture. Mais raconter quoi ? Avec quels outils ? Et par quels usages ? Selon quels rapports ?

On se proposera donc d'établir ces rapports successifs dans le champ de la poétique — rapports de tensions irréductibles puisque l'écriture ne cherche pas tant à réduire qu'à formuler des puissances d'être et de langue qui s'opposent, circonscrire des territoires et des désirs contradictoires qui sont ses dynamiques, des figures et des situations saisies parce qu'ils ne peuvent l'être, et bien souvent pour cette raison seule : si la scène se justifie pour Koltès parce qu'elle est le seul lieu des rencontres improbables, peut-être est-ce le cas également pour l'écriture, espace de rencontres, non seulement entre personnages, mais surtout entre énergies du monde contraires, entre soi et soi, entre la langue qui dit et la langue qui se refuse. C'est pourquoi, les rapports entre les deux termes de ces équations se posent comme autant d'*impossibles* : l'écriture de Koltès se fonde précisément depuis l'impossibilité (de rejoindre, de se situer, de se réaliser) pour s'élaborer, et c'est même ces impossibles qui pourraient la produire.

Cette série d'impossibles, qui guide ici l'étude, sont regroupés parce qu'ils permettent de se saisir à différents niveaux ces rapports qui composent et ne cessent de construire les désirs

---

<sup>9</sup> Rigoureusement et comme au pied de la lettre — quand bien même ensuite, ces propositions seront mises en perspective et interrogées en fonction des stratégies d'évitement mises en place avec concertation par l'auteur dans les péri-textes et les entretiens (et non sans contradictions) : il faudra ainsi dans un troisième temps remettre en cause ces paroles contre l'auteur lui-même, ou, le suivant jusque dans ses provocations les plus intenable, en envisageant toutes ses paroles comme « *un peu ironiques* », et à tout le moins obliques. Bien sûr, on n'oubliera pas la part de posture, d'imposture peut-être aussi, que recouvrent ces propos. Mais il faut d'abord essayer de comprendre le sens de ce besoin de s'affirmer d'abord comme un ouvrier du récit, mettant en avant la construction et son efficacité, pour ensuite tenter de déceler ce que cette mise en avant cache et dévoile.

<sup>10</sup> Entretien avec J.P Han, revue *Europe*, premier trimestre 1983, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 10

<sup>11</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

de l'écriture. Ce que l'on nommera et définira comme *impossible* ne possède pas le sens d'une négativité qui empêche : la douleur (d'une telle poétique) est au contraire ce qui la fonde, et la renouvelle — elle est aussi et surtout sa joie : c'est bien parce que l'impossible est une dynamique qu'il permet d'envisager l'écriture de Koltès comme une *puissance*, et non acte, comme une tension vers son incarnation, et non réalisation ; comme un recommencement renouvelé enfin capable tout à la fois de rebattre les cartes et de prolonger une écriture.



# « *RACONTER BIEN* »

## [ DURÉE DU RÉCIT ]

### Chapitre I.

#### L'ARTISANAT DU RÉCIT TISSAGES ET TRESSAGES

Avant, je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses <sup>12</sup>...

Raconter une histoire, plus qu'un point de départ théorique, dessine un devenir de l'écriture qui s'est arraché d'une position première, antagoniste. Cet *agôn* du récit, on a décrit son geste, il faut désormais en étudier les enjeux. *Agôn* complexe, dialectique de travail qui permet d'envisager l'écriture de Koltès *sur* la forme comme une lutte d'abord *contre* la forme — le combat avec le récit structure en effet la fabrication des outils narratifs peu à peu concédés, puis appropriés, enfin manipulés par un auteur qui a souvent mis en avant la question *technique* : technique qui se confond pour lui avec l'art du récit, d'abord son refus, puis sa conquête, enfin sa maîtrise.

Car le souci du récit ne s'impose pas d'abord, mais il en émerge comme le produit — une orientation devenue peu à peu centrale jusqu'à devenir le critère absolu. C'est qu'au départ, raconter ne semble pas seulement négligé, mais comme repoussé, et la fable largement en arrière-plan : on verra quel plan, et de quel arrière. Saisir ce mouvement, ce n'est plus se situer du point de vue de l'écriture, mais envisager celle-ci en fonction de sa finalité. Ainsi paraît-il essentiel de voir que Koltès se soit finalement donné cette exigence de raconter au cours de l'écriture — pour comprendre que cette exigence demeurera toujours en tension avec des mouvements plus instinctifs qui s'y opposent. Dès lors, dans ce mouvement que l'on a fait apparaître dans notre première partie, c'est le récit — davantage que le souci de tel ou tel motif, l'obsession de tel ou tel thème — qui tient lieu de puissance motrice et d'orientation générale de la poétique, comme élément enveloppant qui donne sens : récit refusé ou récit élaboré, c'est lui que travaille l'écriture.

---

<sup>12</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue Europe, 1er trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10.

Dans les premiers textes, raconter une histoire commença par être un repoussoir — parce que ce qui importait, c'était le souci de l'efficacité immédiate, d'une violence arrachée au plateau, d'une défiguration recherchée du théâtre, du spectateur, de l'acteur sur scène et seulement là, pour le temps du spectacle. Metteur en scène, Koltès, on l'a vu, cherche l'abstraction de la situation pour aborder la concrétude des corps : corps joué de l'acteur, corps représenté du personnage, corps interpellé du spectateur. Le récit n'est pour lui que le cadavre de la littérature que l'auteur met en pièces pour se réaliser, assassine pour se donner naissance. C'est par ces mises à mort de la littérature comme récit, le refus d'un héritage littéraire, que Koltès met à jour en lui, et en scène, l'ethos d'un devenir-écrivain.

Mais ce déni de récit dit déjà un rapport à l'histoire qui se construit contre lui, et construit de l'intérieur l'exigence de ces adaptations liminaires : Koltès commence donc à écrire en refusant le geste d'auteur qui consiste à inventer le récit pour mieux inventer des procédures de délivrance d'images. Dès lors, l'œuvre se produit à travers des histoires déjà constituées, comme un matériau de base bâti comme pour l'auteur, puisqu'il s'autorise ensuite à les interpréter, moins comme un traducteur qu'un musicien sur son instrument. Le récit premier n'est pas un horizon, mais une matière première : il s'agit plus que de s'y subordonner, d'en faire usage : usage qui consiste à le défaire, à s'en défaire.

Quand il représente *Les Amertumes*, *La Marche*, *Procès Ivre* — le triptyque des adaptations —, il choisit de ne pas exposer la fable que chaque texte-source porte : ni la trame linéaire d'*Enfance* de Gorki, ni celle plus complexe de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, ni celle plus schématique du *Chant des chants* ne sont visibles ou lisibles dans les spectacles du Théâtre du Quai. Les récits sont seulement évoqués comme des citations narratives lointaines, l'aura d'un texte perdu qu'il s'agit d'oublier davantage. Le travail consiste même à exposer un spectacle qui les fera oublier, voire s'en passera pour se constituer. Le geste de création est, dans un premier temps, loin du souci de restitution, celui d'une déconstruction de ces récits premiers en narrations fragmentées. Le jeu sur la différence active entre les hypotextes et les spectacles produits, pensés par Koltès comme la production d'une expérience inhérente au récit davantage que comme une reproduction / restitution de ce récit pour la scène, atteste un déplacement des ressources narratives. Mais s'il ne reste qu'un récit mis en pièces, quel récit s'expose à la place dans la pièce ?

### *Impressions immédiates : une lecture en intensité*

Outre un récit en creux, c'est un vide comblé qui se laisse voir, et largement, par des événements de langage et de narration déliés d'une ligne narrative en surplomb. Celle-ci existe pourtant. Dans chacune de ces pièces, une trajectoire grossière est esquissée comme une ligne simple : un enfant assiste à des violences de tous ordres (*Les Amertumes*) ; un criminel tente d'échapper à la culpabilité (*Procès ivre*) ; deux couples s'adressent l'un des mots d'amour, l'autre de haine (*La Marche*). Mais on voit rapidement que ce n'est pas là, dans l'orientation générale de ces fables, que se situent ni le travail de Koltès, ni le sens de ses recherches, ni l'intérêt de ces spectacles. Ce qui s'élabore, c'est l'immédiateté d'images et d'émotions perçues : les violences auxquelles assiste l'enfant seront produites *comme* un enfant les verrait ; l'échappée impossible du criminel sera perçue *dans* l'ivresse (l'excès et l'altération) de multiples dénis ; la relation amoureuse sera exposée *sous* sa fragilité et sa force, l'une blessant l'autre à chaque fois, empêchant que ne se fige une quelconque position. Ce sont ces jeux de perception et d'altération, d'inquiétude des lignes et d'inclusion au sein d'une expérience sensible sur lesquels se concentrent les spectacles, qui font du récit une forme secondaire, appui premier traversé, planche d'appel.

De là cette recherche d'une fable non fabulaire mais immédiate, d'une interruption constante de la ligne de narration au profit de surgissements d'instant, de *flashes* sur l'histoire comme sur la conscience du spectateur ou sur le corps de l'acteur (ou sur le plateau, via des jeux de lumières puissantes). Le récit interrompu ne se laisse voir que dans la suite de présences successives : en cela s'explique sans doute la déconstruction conçue comme ré-agencement du matériau de base, re-création totale de l'origine littéraire jusqu'à perdre de vue cette origine désormais évacuée, présente encore en fantôme de récit premier que le spectacle-spectre double et projette sans le laisser voir.

Car le récit est dans les premières pièces un pré-texte : une donnée arrachée aux (grands) Pères qu'il choisit et démine — dont il se saisit sans doute pour mieux les déconstruire. Du récit de Gorki, de la Bible, de Dostoïevski, Koltès conserve moins le signe du récit que sa trace effacée. Ce qu'il exhibe, c'est justement cet effacement. Le récit est une mémoire de la littérature qu'il n'est pas utile de rappeler, et le théâtre va jouer précisément dans les interstices de cet oubli. C'est comme si Koltès écrivait dans la résistance de ces récits : le spectateur se souvient de la trame de *Crime et Châtiment*, et pour lui inutile de la rappeler ; mais on

se souvient davantage encore que l'on a oublié ce roman. Autant écrire dès lors dans le pas de côté générique offert par le théâtre et permis par l'évacuation de l'hypotexte. Dès lors, le récit ne fonctionnera pas par identification avec la fable première, et peu importe qu'on sache ou non qu'il s'agit d'une adaptation : le personnage peut s'appeler Raskolnikov, ou Rodion, ou autrement encore, ce n'est pas là que se joue, pour le spectateur, la teneur du spectacle. Si on a dit plus haut combien Koltès cherchait avant tout à retrouver les points de force et les champs d'énergie les plus intenses des textes-sources, c'est que le récit de ces textes généralement narratifs est alors défait de l'intérieur, défiguré en ce sens où il n'est plus reconnaissable (ou alors seulement comme corps étranger) à force d'avoir été accentué à certains endroits par lui non motivés. L'expérience du spectateur n'est pas celle de la reconnaissance de l'histoire, ni d'une histoire, même autre, pas même celle de l'absence de l'histoire : ce devant quoi il se trouve est la succession de présents, de tableaux imposant une présence sans mémoire ni histoire.

Dès lors, tout le travail de Koltès lorsqu'il met en scène tient précisément en cette lutte qu'on dirait acharnée contre le récit conçu comme durée : en dilatant les moments, en travaillant le corps dans son instant d'exécution, en fabricant une articulation du verbe dans la bouche de ses acteurs sculptés dans l'exigence primordiale de l'instant, Koltès cherche à arrêter le récit. Il interrompt en lui ce qui pourrait produire une ligne. Ces recherches durant ces années s'ancrent ainsi en premier lieu sur l'immédiateté de la représentation, sans souci d'élaborer une fiction mimétique : ces représentations sont des performances immédiates au plateau et pour lui seul envisagées dès l'écriture.

La portée de ce spectacle se situe dans l'immédiat, — dans l'expérience immédiate — et, de ce fait, devrait interdire, je crois toute espèce d'appréciation, en ce sens que l'expérience aura eu lieu ou n'aura pas lieu. En dehors de cela rien ne vaut la peine d'être envisagé.<sup>13</sup>

Cette formulation à la fois radicale et simple consiste à situer le sens du texte et ses effets dans le moment de la scène dite, de superposer l'émotion recherchée et ses enjeux (ce que Koltès nomme ici « la portée ») dans l'impression immédiate — et comme Alexis est le témoin impressionné du spectacle, l'élément impressionnant étant les personnages en situations, on voit là combien le spectacle est tout entier pensé dans l'articulation d'Alexis et des spectateurs, le personnage devenant une manière de projection et de réalisation de la pièce : l'élément tampon qui éprouve pour le spectateur l'action sur scène. Dans ce mouvement dialectique d'impression et d'expression, de jeu photographique apte à une révélation chimique sur

---

<sup>13</sup> Texte de présentation des *Amertumes*, in *Les Amertumes*, op. cit. p. 10

la plaque de la conscience <sup>14</sup>, Alexis sert d'axe, de position de lecture qui s'inscrit en elle comme lieu d'où il est seul possible de percevoir et d'éprouver la pièce :

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 que par 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 <sup>15</sup>.

De là l'évidence qui fait des *Amertumes* plus qu'une simple ébauche servant de tremplin pour des pièces futures, plutôt une manière de formuler la possibilité de l'écriture et de sa réception en amont d'elle : dans une pièce, l'essai se voudrait absolu, d'une ambition étonnante. En superposant l'expérience du personnage *et* celle du spectateur, c'est aussi une façon de renverser la position du spectateur et la manière de concevoir le théâtre et sa fable. C'est le forcer à bouleverser sa position, à le placer au lieu même où le geste de l'acteur fabrique la scène narrative et sa parole. L'expérimentation va si loin qu'elle tente de dépouiller l'ancienne position critique de ses prérogatives, c'est-à-dire de l'appréciation, qui a le double sens du jugement et du plaisir. Décapant le regard, c'est une invitation à renaître comme spectateur (à sa propre appréciation) qui se donne ici, dans le spectacle, comme Alexis renaît au terme de la pièce.

Le propos de Koltès rejoint ici ce qu'écrira Gilles Deleuze, près de dix ans après sur la manière de lire — sur celle d'envisager la *valeur* esthétique hors son évaluation, mais dans l'immédiateté de son expérience, au sein même de celle-ci : intensité contre jugement.

C'est qu'il y a deux manières de lire un livre : ou bien on le considère comme une boîte qui renvoie à un dedans, et alors on va chercher ses signifiés, et puis, si l'on est encore plus pervers ou corrompu, on part en quête du signifiant, et le livre suivant, on le traitera comme une boîte contenue dans la précédente ou la contenant à son tour. Et l'on commentera, l'on interprétera, on demandera des explications, on écrira le livre du livre à l'infini. Ou l'autre manière : on considère un livre comme une petite machine a-signifiante ; le seul problème est : "est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne ?" Comment ça fonctionne pour vous ? Si ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. Cette autre lecture, c'est une lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à interpréter. C'est du type branchement électrique. (...) Cette autre manière de lire s'oppose à la précédente, parce qu'elle rapporte immédiatement un livre au Dehors. Un livre, c'est un petit rouage dans une machinerie beaucoup plus complexe, extérieure. Écrire, c'est un flux parmi d'autres, et qui n'a aucun privilège par rapport aux autres et qui entre dans des rapports de courant, de contre courant, de remous avec d'autres flux, flux de merde, de sperme, de parole, d'action, d'érotisme, de monnaie, de politique, etc.<sup>16</sup>

Koltès propose dans ses spectacles une lecture en intensité et en présence, non en valeur et en réflexion, en cela évacue-t-il tout jugement : « l'expérience aura lieu ou non », aura fonctionné ou pas. C'est dans le flux immédiat, non différé, que se joue l'effort de concentration

<sup>14</sup> « Comme l'acide sur le métal, comme la lumière dans une chambre noire, les amertumes se sont écrasées sur Alexis Pechkov. » *Les Amertumes*, op. cit., p. 13

<sup>15</sup> Texte de présentation des *Amertumes* par l'auteur, in *Les Amertumes*, op. cit. pp. 10-11

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, "Lettre à un critique sévère", in *Pourparlers*, Minuit, 1990 (posthume), p.17.

des énergies du plateau, sur le plateau, qui n'admet aucun dehors, pas plus le Dehors du monde que celui de la littérature dont pourtant il tire son origine. C'est du dedans de ce plateau et de l'expérience que cette origine se déploie au-devant et s'invente. La portée est immédiate, « de type branchement électrique », parce que comptent ici, plus que tout, la puissance du flux échangé, la valeur de l'échange comme force imposée de la relation. L'intensité recherchée ne réside par conséquent plus dans le sens, mais dans le geste de délivrer, de se délivrer aussi, en lui. Et finalement, le but ultime n'est pas l'ajout de sens au monde, mais le *récit* — seul qui demeure — d'une naissance comme « grandissement » de l'être, soi-même accru dans la puissance accordée par le spectacle et en lequel se joindre et se mêler pour en devenir une part, celle qui l'accroît, et celle qui l'accomplit, celle qui ne la clôt que pour la poursuivre dans la vie ainsi commencée par elle.

Ceci pour tenter d'expliquer un travail apparemment formel — où je n'ai d'ailleurs pas le sentiment d'avoir exactement réussi ! — mais par lequel j'ai d'abord voulu fixer l'important - l'important étant telle position à tel moment, tel geste à tel endroit, tel regard à tel autre, compris ou non compris, mais imposé non pas par les personnages, mais les rapports qu'ils ont en eux. A présent, ceci étant posé, j'essaie par un travail plus parlé, plus explicatif, soit d'amener le comédien à comprendre, vouloir, à emplir le geste fixé de tout temps, soit à le faire lutter contre — ce qui est une autre manière de lui donner un sens. Certainement, autant le temps réduit ; que mes limites, que les limites des comédiens empêcheront d'arriver exactement — et de loin — au choc envisagé. Mais du moins pourrions-nous, je pense, faire entrevoir au public un peu d'un déferlement poétique, en ayant évité la tentation — et l'écueil — psychologique ou intellectuel <sup>17</sup>.

Le sens du spectacle des *Amertumes* — et des autres — ne se situe par conséquent pas dans l'après de la représentation, quand les spectateurs font l'état des lieux de la pièce terminée pour juger de sa qualité. Il se situe dans sa présence : sans médiation, ni retard — quand le spectacle se termine tout avec lui se clôt, et le jugement s'abolit. Reste l'impression.

En somme, le récit est un « héritage sans testament <sup>18</sup> » ni legs pour un metteur en scène qui reçoit ces textes afin de mieux parler en eux sa propre langue, celle qui serait la plus efficace dans un premier temps : une langue incessamment présente, de corps et de chair, d'espace sans référent, de temps sans durée, de verbe presque sans propos autre que la désignation d'une naissance à soi-même arrachée, dans l'ici et maintenant d'un Théâtre du Quai conçu seulement pour ici et maintenant.

Commencer à écrire, c'est donc commencer par ne pas inventer l'histoire — et déplacer l'écriture ailleurs, sur le plateau, dans les corps de ses acteurs, dans le montage spectaculaire d'une fable défigurée devenue illisible puisqu'on fait porter l'accent sur l'efficacité psychique, les chocs à produire sur le spectateur. Le récit n'est là qu'en support retranché, archi-

---

<sup>17</sup> Lettre à Hubert Gignoux, datée du 7 avril 1970, in *Lettres, op. cit.* p. 114-116

<sup>18</sup> « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » (aphorisme 62). René Char, *Feuillets d'Hypnos*, in *Fureur et Mystère*, op. cit., 1962, p. 99.

tecture manquante, présent dans l'absence spectaculaire même de cadre. C'est le goût de la langue qui prime, celui de fabriquer des phrases qui ne tiendraient qu'en leur force de présence, c'est-à-dire par leur beauté. C'est là l'invention première : celle d'un processus d'appropriation de récit et de délestage de leur forme pour ne chercher que des puissances.

### *Présences et fantômes de La Nuit Perdue*

Cette élaboration d'un récit au présent n'est pas le propre d'un travail sur le théâtre, même si, on le verra, Koltès s'attache à chercher les spécificités des énergies du plateau notamment en travaillant sur le corps des acteurs. Il semble cependant venir de plus loin, de plus haut, dans une conception plus large de ce que peut et doit être un récit non narratif, une image condensée, un spectaculaire immédiat : car c'est bien par la construction d'images impressionnantes et impressionnées que s'élabore ce récit arrêté sans cesse en sa production. Pour saisir au plus près l'exigence narrative de cette invention continuellement interrompue, il est utile de se pencher sur le seul document en images de ces années de recherche : le film *La Nuit perdue*. Certes, il s'agit davantage que d'un simple document, et sa valeur excède cette nature de témoignage — en outre, on a vu qu'il venait clore une partie du travail de Koltès avec 'le Théâtre du Quai' ; enfin, la reconnaissance par l'auteur de son échec affaiblit sans doute la portée exemplaire de ce film. Il expose cependant de manière assez spectaculaire les ambitions de ce travail, pour une poétique d'un récit mis en scènes et en images.

Il y a certes dans ce film une élaboration consciente et précise d'une syntaxe propre au cinéma, une volonté de fabriquer un outil cinématographique, mais surtout le désir constant, qui nous permet de l'envisager au-delà de son genre et de l'articuler au théâtre, de le fabriquer contre sa propre forme, ainsi que l'écrit Marc Fébert dans son article sur le film :

Koltès sait que seul le cinéma peut combattre le cinéma et qu'au contraire du réalisme plan-plan qui calque son sujet sur ses moyens, c'est le cinéma qui doit trouver, ici et là, les moyens d'être, dans l'image, à la hauteur de son sujet enflammé.<sup>19</sup>

Ainsi Koltès travaille-t-il le cinéma contre lui-même, de même qu'il élabore contre le théâtre une mise en procès de ses outils : une même volonté, celle d'affronter la forme pour mieux inventer sa propre syntaxe narrative. Plus précisément ici, il est remarquable de voir que le temps, l'espace et le cadre sont, en effet, toujours conçus contre le récit cinématographique entendu comme durée qui enchaîne des événements, qui produit du temps — il se

---

<sup>19</sup> Marc Fébert « *La Nuit perdue*, un film de Bernard-Marie Koltès », in *Théâtre au cinéma*, « Chéreau, Genêt, Koltès », n°10, 1999, p. 166.

formule contre un temps orienté logiquement et chronologiquement ; contre un espace qui serait le dedans du mouvement ; contre un cadre qui organiserait dans le temps et l'espace, la succession des actions. Malgré un manque de moyens évident, le cinéma de Koltès fait preuve d'une ambition folle (et cela relève d'une part de son échec à ses yeux, parce qu'évidemment il n'aboutit pas à une synthèse entre cinéma expérimental et film populaire, ou tout simplement commercialisable) : il pose, contre la cause, l'instant pur de ce qui est dit et montré ; contre le mouvement logique et « séquencé », la durée plane et persistante : contre l'image-mouvement, l'image-temps qui remplace le défilement par le surgissement, et la succession par la présence, comme l'écrit Gilles Deleuze :

L'image-temps ne supprime pas l'image-mouvement, elle renverse le rapport de subordination. Au lieu que le temps soit le nombre ou la mesure du mouvement, c'est-à-dire une représentation indirecte, le mouvement n'est plus que la conséquence d'une présentation directe du temps : par là même un faux mouvement, un faux raccord. Le faux raccord est un exemple de « coupure irrationnelle ».<sup>20</sup>

Le film de Koltès s'inscrit ainsi dans une histoire tout en se construisant contre le cinéma : une histoire du cinéma qui serait précisément celle écrite contre lui — du néo-réalisme de Visconti au cinéma onirique de Cocteau ou Bunuel, ou du travail de Tarkovski, de Bresson, de Fellini, à celui d'Antonioni, ou de Garrel, et jusqu'au cinéma expérimental. Expérimental au sens où le film est envisagé et réalisé en amont (et même en dehors) de toute production industrielle et commerciale, *La Nuit perdue* l'est aussi et surtout dans son traitement excessif de la sensation, et s'il ne travaille pas l'image directement sur la matérialité de la pellicule, il recherche l'effet sensible avant toute chose, parce qu'il élabore des forces visibles par le cinéma uniquement dans l'effet que produisent ces forces. Ce cinéma, né dans les années 1930, mais surtout développé autour des années 1960 et 1970 rompt avec les schèmes sensori-moteurs de causalité et de mouvement, et le délie d'une habitude de type action-réaction, pour faire naître des images entre irréalisme de nature et brutalité de la sensation, onirisme concret aux franges de la folie. Le cinéma expérimental des années 1970 — perçu ici moins en terme d'influence que de conjugaison d'un même effort sur la forme — travaillait précisément sur le surgissement de l'image, que ce soit dans sa nudité ou sa complexité, pour mettre à jour ses puissances qui les font naître et en lesquelles elles disparaissent <sup>21</sup>.

Les premiers plans du film opèrent une entrée en matière remarquable de ce point de vue. Par l'usage excessif — scandaleux même, eu égard à la syntaxe admise — du faux raccord, la

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minit, 1985.

<sup>21</sup> « Un film expérimental considère le cinéma à partir, non pas de ses usages, mais de ses puissances ; et il s'attache aussi bien à les rappeler, les déployer, les renouveler, qu'à les contredire, les barrer ou les illimenter. » Nicole Brenez, *L'Atlantide*, in Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.), *Une Histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, éd. Cinémathèque française / Mazzotta, 2001, p 17.



liaison des plans est d'emblée paradoxale, étrange, et c'est de cette étrangeté que va naître l'évidence du film. Elle nous dit par là qu'on pénètre dans un territoire de la déliaison, dont la logique n'est pas celle de la linéarité des plans, mais davantage celle de la profondeur successive de chaque plan, ou de l'antériorité de l'image sur le sens, de la parole sur son efficacité. Et le film finit par se regarder plan par plan.

S'il ne bénéficie pas de moyens techniques, on l'a dit, Koltès justifie et déploie une technique qui dépasse la stricte possibilité du film : disparition et apparition en plan séquence des personnages (Servien et Marie, qui dansent) ; ralenti qui leste le mouvement et le fait glisser dans une répétition qui le déplace ; multiplication des lieux, des châteaux des Vosges aux plages de la Manche jusqu'à une usine ; verticalité des images de mort au sein de l'horizontalité des travellings ; déliaison du cri et du visage (un cri surgi dans le noir qui précède ou/et anticipe la peur). Ce que Marc Fébert, concluant son article, dit en ces termes :

*La Nuit perdue* est bien plus proche de la superproduction hollywoodienne que d'autre chose, en fait, il faut considérer que Koltès n'a pas fait autre chose qu'une superproduction fauchée, ce qui est bien différent d'un petit film sans budget, et qui aurait mérité d'être suivi d'autres films.

Ainsi, dans la figuration successive des tensions qui agitent le trio des personnages de Koltès (Dantale, Marie et Servien) se dessine une manière de récit qui se saisit de la linéarité du film — sa durée réelle, prise inévitablement dans le flux du temps perçu par le spectateur comme directe — pour la briser en moments autonomes et séparés de l'ensemble. Chaque plan, en somme, est son propre prototype, chacun essayant une postulation narrative différente et renouvelée, dans laquelle l'image est « un morceau de temps à l'état pur » ainsi que l'écrit Deleuze.

Le temps est dès lors premier par rapport au mouvement — il ne cesse pas d'insister sur lui-même : c'est par exemple, dans la relation de Marie et de Dantale, un même balancement entre une hostilité qui va jusqu'à l'affrontement et un partage amoureux qui conduit à une fusion, sans qu'un sentiment précède l'autre, ou domine l'autre : les scènes donnent l'illusion de s'enchaîner, mais il n'y a pas de pression cumulative du récit qui permet à l'amont d'informer l'aval, de même qu'il n'y a pas de mémoire du récit qui favorise une causalité nécessaire ; en somme, l'ordre dans lequel apparaissent les séquences obéit à un agencement (rigoureux, essentiel, concerté) qui n'est pas celui de la chronologie psychologique ou référentielle, mais celui de la production d'images de plus en plus spectaculaires. Les scènes qui concernent les silhouettes ne s'enchaînent pas non plus — elles se présentent comme des zones de la mémoire et du rêve, des « pointes de présent ». Le montage y est ainsi « montrage » selon l'ex-

pression de Lapoujade <sup>22</sup>, et l'essentiel réside dans la manière dont le temps s'écoule dans le plan, sa tension ou sa raréfaction. Ce qui compte, c'est alors, comme l'écrit Tarkovski « la pression du temps dans le plan », qui ajoute : « Le temps au cinéma devient la base des bases, comme le son dans la musique, la couleur dans la peinture <sup>23</sup> ». Le montage n'organise plus linéairement le sens, mais produit les visions ; il permet la convergence de ces pointes, et non plus la hiérarchisation et la succession des plans.

Il se passe quelque chose dans le cinéma moderne qui n'est ni plus beau, ni plus profond, ni plus vrai que dans le cinéma classique mais seulement autre. C'est que le schème sensori-moteur ne s'exerce plus, mais n'est pas davantage dépassé, surmonté. Il est brisé du dedans. Des personnages pris dans des situations optiques ou sonores, se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade. [*Beaucoup de personnages dans le film de Koltès, errent, comme le soldat, seul survivant d'une armée, ou l'ecclésiastique*] Ce sont de purs voyants, qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement et n'ont même pas la consolation du sublime, qui leur ferait rejoindre la matière ou conquérir l'esprit. Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable qui est leur quotidienneté même. C'est là que se produit le renversement : le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut pour elle-même et désigne le temps comme sa cause principale. « Le temps sort de ses gonds » : il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde, mais aussi les mouvements du monde <sup>24</sup>.

Et suivant cette analyse, on pressent que *La Nuit perdue* déploie ainsi dans sa présence surgissante même, une temporalité du retard : on l'a dit des figures, jouant après le trio la relation de celui-ci, mais jouant aussi l'après-coup de leur propre mort ; revenants de ce trio, ces fantômes surgissent au présent déjà mort, « récits morts » en tant que produits de la mort même de leur énonciation. Par exemple, ce qui paraît dans le film à l'évidence comme un *dé-faut* technique majeur — la postsynchronisation soulignée par quelques décalages, ou effets retards, avec un son mixé toujours en avant et égal, que le personnage soit au premier plan ou loin dans le champ — non seulement participe de l'étrangeté singulière du rêve, mais finit par rehausser le sens de cette déliaison entre image et mouvement : le temps est là encore premier par rapport au mouvement en ce qu'il déclenche une parole séparée du corps, et comme autonome. Koltès rejoint là, involontairement peut-être (mais cela est aussi un des effets spectaculaires du film), ce que Pasolini a par ailleurs systématisé dans ses films : la non-concordance de la voix et du corps. L'image-sonore et l'image-visuelle ne se joignent pas, courent l'une après l'autre dans une fuite (ou un retard) qui ne se comble jamais. L'image y est ainsi toujours déjà passée, ou toujours déjà perdue. Koltès a d'ailleurs volontairement fait le choix de

---

<sup>22</sup> Robert Lapoujade, « Du Montage au montraage », in *Fellini*, Aix-en-Provence, Éditions De L'Arc, 1971. Deleuze commente d'ailleurs cette expression : « L'ancien montage consistait à construire à partir des images-mouvement une image indirecte du temps tandis que le nouveau montage consiste à déterminer les rapports de temps dans une image-temps directe. » — retranscription du cours du 24 avril 1984 à Vincennes, *Vérité et temps court*, par Lucie Picandet. [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=346](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=346)

<sup>23</sup> Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », *Positif*, n°49, décembre 1981. Voir le commentaire de Gilles Deleuze, in *Image-Temps*, op. cit., p. 60. Voir aussi sur cette question *Le Temps Scellé*, André Tarkovski, Paris, Éditions Les Cahiers du Cinéma, 2004

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : Image-Temps*, op. cit. p. 58-59 (III : « du souvenir au rêve »).

l'image en noir et blanc, qui renforce la dimension à la fois onirique, expressionniste, et passée : nuit *perdue* de ce qui a déjà eu lieu, et dont le lieu ne se retrouve ni dans la parole (anachronique avec l'acte), ni dans l'acte (cette présence qui ne témoigne que d'un souvenir du présent : d'un rêve).

Lorsque Deleuze construit son concept d'image-temps, les deux premières forces de cette forme sont le souvenir et le rêve, ce dernier opérant un dépassement dialectique du premier.

Les images-rêve semblent bien avoir deux pôles, qu'on peut distinguer d'après leur production technique. L'un procède par moyens riches et surchargés (...), l'autre au contraire est très sobre (...) Mais quel que soit le pôle choisi, l'image-rêve obéit à la même loi : un grand circuit où chaque image actualise la précédente et s'actualise dans la suivante, pour revenir éventuellement à la situation qui l'a déclenchée. (...) L'image-rêve est soumise à la condition d'attribuer le rêve à un rêveur, et la conscience du rêve (le réel) au spectateur <sup>25</sup>.

C'est le rêve qui a ainsi intuitivement produit la syntaxe du récit koltésien au moment des années strasbourgeoises : plus qu'un théâtre mental, c'est une scène onirico-fantastique que la narration a élaborée, une théâtralité faite d'aberrations spatiales, d'abstractions ultimes, de recherche d'images brutales, d'accès à l'immédiateté d'une sensation pourtant dérobée d'un sens immédiat, mais en retard, fuyant, parfois pour toujours mystérieux.

C'est qu'avec le drame nous pénétrons dans la région la plus obscure du cerveau humain, celle du rêve. Dans le rêve, notre esprit, réduit à un état passif ou semi-passif, celui du *plateau*, est envahi des fantômes — d'où venus ? Pas seulement de la mémoire — qui séduisent notre collaboration à la perpétration d'un événement. Eh bien, j'appellerai le drame un rêve dirigé. Le thème — d'où venu ? — une fois imposé, surgissent les personnages recrutés par un impresario masqué, pour, depuis, l'exposition jusqu'au dénouement, son explication. Peu à peu tout s'organise. Ce n'est pas comme dans les théâtres vrais (si l'on peut dire), ceux où l'on a payé sa place, où de la salle à la scène ne s'essayaient que des communications inarticulées. Ici, de l'une à l'autre, comme de l'embryon à la mère, il y a une sollicitation organique <sup>26</sup>.

Paul Claudel — que lisait alors beaucoup Koltès dans ces années — articule ici rêve et surgissement de fantômes qui excèdent les puissances des souvenirs dans un propos qui rejoint fortement le travail de Koltès dans son écriture du plateau. Le seuil de passivité est une mise en action qui laissent échapper des trajectoires libres. Surtout, la relation entre la scène et la salle se définit comme constitutive du sens de l'œuvre, charnellement, relation où « l'embryon » dirait moins l'origine que l'articulation violente qui unit deux corps en dehors d'eux.

Le récit rêvé — qui ne s'identifie pourtant jamais, même dans le cas de *Récits morts* ou de *La Nuit perdue*, à la narration d'un récit de rêve — obéit à une structure sans structuration, mais *organique*, c'est-à-dire à un agencement qui expose une liberté d'expansion, choisissant la juxtaposition contre la subordination (mais produisant, de ce fait une subordination non

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit. p. 79-80.

<sup>26</sup> Paul Claudel, *Positions et propositions*, Paris, Gallimard, NRF, 1942, p. 52-53

motivée), préférant le surgissement et l'apparition aux ménagements des entrées et de sorties, mettant l'accent sur des micro-surexpositions successives plutôt que sur des expositions d'intrigues et de nœuds

Dès lors, ce à quoi on assiste n'est pas un présent référentiel, et l'auteur ne cherche pas à fabriquer un théâtre de l'illusion mimétique, ni une métathéâtralité simple qui formerait un pli entre représentation et expérience de celle-ci dans sa faculté à se désigner soi-même de l'intérieur. Le présent rêvé est celui sans cesse contaminé par une durée antérieure — qui demeure non dite : les scènes des *Amertumes* se déroulent dans l'imaginaire d'un jeune enfant tel qu'il les reçoit en son présent mais telles qu'il les saisit ensuite, dans son souvenir ; celle de *La Marche* mêle deux présences relatives l'une à l'autre : celui des couples d'époux et celui des fiancés, dont l'un peut (c'est une hypothèse possible) être le devenir de l'une, et l'autre son passé ; *Procès Ivre* ne cesse pas de revenir sur la scène du crime — sa réalité et le rêve que Raskolnikov continue de faire, hanté par son retour : et le fantôme de la logeuse est comme un point central, présence qui ne passe pas et en laquelle se fige l'impossibilité d'un temps, et cependant le moteur d'une durée, par le remords qui grandit.

C'est ainsi que le présent n'est pas seulement et simplement construit pour s'exposer tel, mais il est altéré par des processus de retard, d'intempestifs arrêts, et des lancées plus lointaines : des discontinuités entre les tableaux des *Amertumes* jusqu'aux scènes de *Procès Ivre*, la scène ne cesse pas d'inventer des bascules, dont l'exemple le plus spectaculaire est la différence d'échelle entre les fiancés (sur le sol) et les époux (en hauteur sur des praticables), qui matérialisent un écart de temps dans l'espace, et une différence de nature tout en les représentant dans la contemporanéité d'un spectacle qui fige leurs deux présences en même temps.

Ainsi, en parallèle à ces forces de hantises, de présences retard et arrêtées, d'autres puissances minent la syntaxe du récit interrompu afin de faire émerger aussi des devenirs. Le récit onirique ne peut se fabriquer sans se donner en amont des puissances potentielles qui l'attirent et l'animent : c'est par exemple le devenir « homme » de l'enfant Alexis des *Amertumes* dont la pièce donne naissance ; c'est le devenir « désir » des couples déchirés de *La Marche* ; c'est enfin le devenir « nom » de Raskolnikov dans *Procès Ivre* — comme si, en chaque source, Koltès avait cherché des trajectoires suffisamment simples, nues, et puissantes pour contenir toute une postulation essentielle de la vie. Toutefois, ces *devenirs* sont tous produits par une suite de cristallisations arrêtées. Car ce qui produit le devenir de ces pièces n'est pas le récit, mais la puissance présente, successivement présente, de moments qui arrêtent le récit. Et le temps de ces pièces, sans durée, se passe par lancées successives de ces présents.

C'est cette conception et cette appréhension du temps que se saisit Koltès ; Deleuze avait formulé ainsi cette perception singulière du temps : « l'image de cinéma n'est pas au présent <sup>27</sup> ». C'est le fantôme de ce présent qu'exhibe, sous les arches d'un château en ruine, et dans la musique diffuse de la *Passion* de Bach, un cinéma anachronique à lui-même, ou pour le dire autrement : contemporain de sa propre disparition. Et pour reprendre une dernière phrase de Deleuze : « L'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme <sup>28</sup> ».

Genre et moteur dynamique, le rêve est non seulement la toile de fond du film et des spectacles, mais aussi sa propre technique, et enfin sa pensée, sa métaphysique, en tant qu'il est ajusté à une conception verticale des moyens horizontaux du récit, de ses formes et de ses forces expressives. En somme, le cinéma de Koltès n'est pas la simple mise en scène de la fascination (des rôles, des plans, des spectateurs) de l'onirisme dans une démarche spectaculaire : mais travaillé par la perte, la relation des corps et des esprits, il fait de l'image autant le support de son discours que la force de celui-ci. Le film retrace une quête initiatique, celle d'un homme qui rejoint les énergies vitales de son imaginaire, et qui s'y perd, ou les perd à force de les convoquer, de les épuiser quand il les éprouve et les traverse : on reconnaît là l'influence décisive de la lecture des mystiques, de Saint Jean de la Croix <sup>29</sup> notamment, qu'il lit avec ferveur dans ces années de formation. Le travail sur les corps et les voix doit autant à l'influence de Grotowski qu'à la lecture de Gurdjieff — le film prolonge les recherches entreprises depuis *Les Amertumes*, et figure un point d'orgue des différentes tentatives entreprises avec le Théâtre du Quai : sur les puissances invisibles, archétypales, capables de donner corps et voix au revers des apparences. Le film propose en surface la donnée lisible d'une fable, mais travaille en profondeur les énergies qui élèvent le film à l'évidence mystérieuse qu'il cristallise et déploie, de même qu'il donne à voir à l'image une œuvre cinématographique charriée par tous les spectacles montés jusqu'alors. En ce sens donne-t-il à voir toutes les ressources employées par Koltès lors de son travail sur plateau, et le choix d'une poétique narrative du rêve où sont concentrées les énergies du présent et du devenir, du retard et de l'anticipation, du surgissement et de l'effacement — récit rêvé dans l'élément du rêve.

### *Le temps de la voix : récits intransitifs*

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit. p. 79.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit. p. 80.

<sup>29</sup> Le titre *La Nuit perdue* fait sans doute implicitement référence à *La Nuit obscure* de Saint Jean de La Croix.

Poétique d'un auteur qui se rêvait écrivain, mais qui pour l'heure s'attache à réécrire — là, l'invention portait sur un agencement spectaculaire, une écriture de plateau dont la phrase n'était destinée qu'à une visée d'énonciation spécifique, la scène bâtie par Koltès lui-même. Quand il faut ensuite, pour s'imposer aux yeux de l'institution théâtrale (c'est-à-dire auprès d'Hubert Gignoux, mais de lui-même aussi), devenir plus qu'un auteur, mais un écrivain, il s'agira d'inventer une histoire, des phrases indépendantes de sa propre volonté de metteur en scène, autonome à tout récit antérieur, mais bâtissant d'elles-mêmes un récit suffisant pour s'imposer. C'est ce point-là qui figure alors pour Koltès l'exigence auctoriale : la fabrication de l'origine narrative de son texte.

Écrire, après *Procès Ivre*, c'est produire une histoire sans origine donnée du dehors de l'écriture, c'est se donner l'origine du verbe et de son architecture. Cependant, et c'est le drame intime de ces années, l'auteur rencontre l'impuissance à bâtir un récit qui ne soit pas figé dans son présent : il n'y aura pas pour autant désaccentuation de la recherche de l'efficacité scénique sur le récit, mais déplacement de l'accent. Alors qu'il portait sur la puissance spectaculaire et la production d'images sur scène (ou à l'écran) via le corps sensible des acteurs et des éléments qui leur donnaient *corps* (lumière, espace, enveloppe sonore), il va se déporter cette fois ailleurs : sur la langue.

L'accent demeure le même : c'est toujours et encore la présence qui est travaillée, dans ses contradictions et ses oppositions — toujours la présence au cœur de la poétique narrative qui s'invente. Pour les trois textes suivants, l'écrivain fait alors le triple saut d'un dépouillement qui ne manque pas d'affecter son écriture : dépossédé en un sens, on a vu pourquoi, de ses comédiens ; retranché de l'espace du Théâtre du Temple ; livré au langage sans fable comme modèle, sans feuille de route, ni « rails », Koltès écrit désormais des pièces pour des acteurs qu'il ne connaît pas ; en vue de l'espace vide et lui aussi inconnaissable de la radio (du moins pour deux d'entre elles) ; à partir d'un fil narratif qu'il construit de toutes pièces.

De *L'Héritage* aux *Voix sourdes* en passant par *Récits Morts* — le triptyque de la création —, il s'agit moins de composer une fresque narrative que de continuer à écrire en vue d'une perception immédiate, spectaculaire et sensible : les voix et ce qu'elles disent l'emportent alors largement sur ce dans quoi et au sein de quoi elles disent. Car ce qui le préoccupe avant tout est la production, l'émergence, le surgissement. Le verbe se dispose avant la syntaxe narrative.

Koltès s'est mis alors à découvert : écrivant sans point d'appui fictionnel, l'incitation n'a pu venir que du langage. Détaché du souci de la mise en intrigue, confondu avec celui de la

juxtaposition des voix, et considérant le langage comme matière première, Koltès va articuler cette langue en tant que telle. Ce n'est plus Gorki ou Dostoïevski qui servent d'appui, mais les mots eux-mêmes — ceci dans un processus de radicalisations progressives, d'enfoncement de plus en plus vertigineux dans une parole qui ne voudrait tenir que d'elle-même, sur elle-même, sans toutefois abandonner la volonté de se bâtir un théâtre, mais cherchant dans la forme du poème dramatique (cher à Claudel en particulier) des structures qui se fondent sur le présent de l'énonciation et non sur la coulée de l'énoncé. Il s'agit là de construire de tels poèmes dramatiques où l'action ne serait que la parole seule et de plus en plus seule. Si dans *L'Héritage* on note la persistance d'une intrigue mince, ou du moins d'un scénario en surplomb, dans *Récits morts* une fiction minimale (un homme dort et rêve) est percée d'innombrables scènes où des silhouettes sans rapport avec des figures interrompent le fil principal d'une relation amoureuse pour effectuer des trouées de langage détachées de la ligne mélodique principale ; et dans *Des voix sourdes*, un nouveau saut est franchi : ce sont des voix sans figures, des situations sonores pures, des pensées qui agissent, des rêves intérieurs dans des consciences orageuses. L'intrigue disparaît ou se confond avec ces percées. S'effectue dès lors cette interruption du récit sur le langage : réécriture d'elle-même, et presque suicide de la parole sur elle-même, qui rejouerait le mythe de Narcisse et d'Écho : mythe d'un miroitement autotélique ; d'une voix qui ne dirait qu'elle, processus évanoui dans sa propre image et sa propre voix, dans l'absence du monde.

C'est pourquoi Koltès s'attache alors davantage dans la composition à l'écriture de personnages, geste premier et principal. On a vu combien résumer ces textes était tout à la fois possible et insuffisant : parce que si ces textes donnent le change à une narration de surface, ils se donnent avant tout à lire comme des récits arrêtés sur des voix qui prononcent autre chose que l'exposition d'une intrigue, mais développent des rapports à leur monde, le dehors qui se heurte à elles, et leur dedans qu'ils interrogent. Chaque voix possède son propre récit, et se raconte indépendamment du récit qui est censé les relier — ce sont finalement ces voix qui construisent la cohérence d'une intrigue par leurs affrontements erratiques, et non le récit qui organise et centralise la correspondance des voix. La recherche de l'écrivain s'organise par conséquent autour de la phrase qui devient le point nodal du pseudo-récit : c'est elle qui empêche le récit de se développer pour se raconter, et s'engage dans la langue pour raconter en elle le drame de son développement.

Récits intransitifs, pourrait-on dire, en ce qu'ils ne sont que produits par des voix qui se cherchent et font exister le drame après elles et en avant d'elles, ces seconds premiers textes

sont autant de récits manquants, de textes auxquels il manque un récit globalement fabriqué pour lui. Le récit, parce qu'il est, dans la génétique de la composition, l'aval de l'écriture des voix, et non l'amont qui les détermine, fabrique un désœuvrement de récit qui cherche à se construire comme œuvre organique et pleine mais qui ne se réalise que dans l'instant de voix surgies et sitôt évanouies, qui ne s'appuient sur rien autour d'eux pour s'établir.

Évidemment, dans ce jeu de balancier entre surgissement des voix et récit dérobé, il paraît difficile d'affirmer ce qui prend le pas sur l'autre, distinguer la cause de la conséquence. Est-ce en raison d'une attraction puissante pour l'écriture *pure*, que l'on nommera verticale, c'est-à-dire subjective et déliée de toute situation, qu'il laisse en arrière-plan la construction de la fable ? Ou est-ce par manque d'outils et de techniques d'écriture théâtrale objective, nous dirons « horizontale », qu'il s'appuie sur l'immédiateté de l'écriture au corps à corps de ses personnages, en délaissant l'architecture d'ensemble ? Les deux tensions sont indéniablement à l'œuvre : seul compte surtout le risque pris, et le coût de ce risque, en conscience.

Le récit semble ainsi travaillé entre recherche d'une présence absolue et tension dans le récit qui lutte contre le présent, soit par des hantises de passé (Nicolas), soit par des visions fantasmatiques d'un devenir souvent impossible (Pahiquial). Les deux polarités, celle de la présence et celle du fantomatique, creusent dans le récit des territoires sensibles qui spectacularisent la langue. C'est elle le nouvel espace de développement de l'écriture, c'est elle le nouveau plateau arpenté par les corps désormais de purs mots que sont les voix, maintenant qu'il écrit pour la radio. *Récits morts*, pourtant cette fois destinés à ses comédiens, n'échappe pas à cette tendance parce que le texte précisément apparente le contexte de la pièce à un rêve, qui tient lieu d'intrigue, et qui, de fait, l'escamote : un rêve ne racontant rien d'autre que son processus, il ne peut donner lieu qu'à un récit qui échappe à toute structuration de récit, seulement à une suite d'images — ici prononcées, écrites, sur-qualifiées de l'intérieur par la langue qui les crée et ne cesse de dire qu'elle les crée.

Sans doute l'aboutissement des recherches de ces années-là conduisait-il à une impasse : suicide de la langue par l'écriture, mort commise par ce qui lui donne vie. Exemplaire à ce titre est la composition *Des Voix Sourdes*. Koltès a pris toute la mesure de l'écriture radiophonique en se confrontant à la parole directe, qui fait naître des situations invisibles ; l'espace ne repose plus sur des jeux de lumières et de profondeur, et passe nécessairement outre le spectaculaire visuel du plateau : reste le verbe. Il s'agit dès lors de produire le lieu imaginaire dans le texte, et le spectaculaire dans son déploiement seul où le temps et l'espace résident dans la force tensive de la parole. Il y a certes un mouvement général de la pièce et une intrigue, mi-



nimale : elle se concentre sur les relations entre les personnages, plus fortement encore sur les personnages eux-mêmes — chacun suit une trajectoire propre, de destruction surtout : Nicolas brûle du désir de brûler sa propriété ; et Stevan, aimé de Anna, aime Hélène et cherche à la conquérir (à l'obtenir plutôt) : les deux femmes sont davantage des réceptacles pour l'amour et la haine des hommes. Ce sont elles qui circulent du dedans au-dehors de la vaste campagne, là où elles sont l'objet de sollicitations de voyageurs sur la route, qu'elles refusent avec dédain. Quatre personnages, quatre intrigues parallèles, quatre enjeux différents : ces intrigues finissent par se rencontrer comme des lignes brisées, qui n'entrent en contact que pour s'annuler entre elles : elles aboutissent au meurtre d'Hélène par Stevan, et de Stevan par Nicolas, qui finit par accomplir son projet et brûle tout. Seule demeure finalement Anna, désœuvrée, incertaine, cherchant à sauver Stevan, puis refusant de le secourir, trouvant refuge ailleurs, et oubliant tout.

De là une pièce qui, outre cette trame, se passe souvent d'action proprement dite, en dehors de celle qu'accomplit le mot, qui dit l'acte qu'il effectue ; de là une adresse qui se produit par-delà la scène, et se branche directement à la situation d'énonciation de la radio, outrepassant celle qu'exige un dialogue théâtral ; de là enfin les nombreuses scènes de confidences faites à soi seul. Exemple en ce sens est l'ouverture par l'aveu initial, meurtrier, de Nicolas, mais à qui avoue-t-il ? :

NICOLAS. — J'avoue, puisque je suis ici pour avouer. Mais je ne comprends pas. Ce désir-là ne vous a-t-il donc jamais pris à vous ? [...] J'avoue. Je m'appelle Nicolas. Ma vie est terminée. Je n'ai plus de geste à faire ni de mot à dire, sinon cet aveu que des oreilles attendent, et tout cela me semble bien étranger. Je tiens bon, tout seul ; rien ni personne — ni surtout Hélène, n'ont rien à faire (sachez-le) dans mes anciens actes et dans ces désirs-là.

Je suis seul, et je tiens,  
encore <sup>30</sup>.

Paradoxe et violente entrée en matière qui ouvre sur la volonté de ne plus rien dire, inaugure la scène par le constat d'une vie terminée — l'adresse directe, dans sa solitude, rompt évidemment toute la convention dramatique et brise le charme dramatique à peine installé, comme est rompue la convention consistant à ne pas dire son nom (ainsi, chaque personnage dira lui-même son nom). Le monologue comme le dialogue est ruiné de l'intérieur, au profit d'une communication différée mais directe avec l'auditeur. La voix peut ainsi sans fard ni paravent fictionnel désigner le lieu où elle parle : *ici* ; le type de discours qu'elle tient : *l'aveu* ; et d'où elle se prononce : *Nicolas* — système dramatique qui dévoile son fonctionnement en même temps qu'il se produit. Mais le *ici* et maintenant, comme le locuteur, renvoie aussi à

---

<sup>30</sup> *Des Voix Sourdes*, op. cit., p. 10-11.

une fiction — une grange avec des chevaux qu'on rêve de brûler, un secret qu'il faut tenir, une solitude dans le couple qui se revendique : la superposition des deux plans de la pièce, le récit, et son propre récit, agit ainsi depuis la profération de cette voix.

Le prix à payer de ce choix énonciatif est que cette voix viendra prendre le pas sur le personnage, qui n'est plus qu'une figure de délégation de l'action énoncée par la parole. En effet, c'est comme si la voix devenait autonome, d'abord du personnage, puis de l'action elle-même. Une parole qui, pour s'établir ainsi d'elle-même, ne demeure pas moins seule, absolument, solitude écrasante que l'adresse ne peut suffire à combler :

HÉLÈNE. — Quoi qu'il en soit, je suis toujours Hélène, je ne connais rien et j'attends. Ma communication s'achève ; l'avez-vous entendue ? Y a-t-il, en somme, quelqu'un pour l'entendre <sup>31</sup> ?

La communication (radiophonique ?) est sans cesse recherchée et introuvable, puisque si les personnages ne peuvent se rencontrer dans la parole, le point de fuite qu'offre la radio est aussi un leurre, une convention qui ne tient que par son silence encore :

NICOLAS. — Parlez, parlez, maintenant c'est à vous

*Silence.*

Pressons ; le temps presse, c'est à vous cette fois.

Moi, j'ai fait ma part, je suis vide maintenant ; vide, rien, zéro, absence, vide, absolu. À vous de remplir. J'attends ; j'ai la foi, inébranlable, vous le savez.

Et j'attends, c'est à vous.

*Silence.*

Ah, au diable tout cela.

[...]

Suffit ; il faut agir. Maintenant, je me tais, et je reste immobile <sup>32</sup>.

Les personnages ne sont que des figures vides : des artefacts psychologiques seulement mue par les voix qui les agissent, plus qu'ils n'agissent — l'action est devenue immobilité dans des scènes qui les figent sur des états : états d'âme, états de violence orageuse, états d'esprit ou de décisions qui n'engagent jamais, sont démentis dès la scène suivante, voire au sein de la même scène : « il faut agir [...], et je reste immobile. »

Les voix sans figures produisent des situations sonores ne faisant que *référence* à des actions concrètes, sans vraiment les accomplir. L'intrigue disparaît ou se confond avec ces percées, dans une atmosphère finale proche du cauchemar fantastique : Stevan, fou d'amour pour Hélène, la tue d'un coup de poignard — une autre voix nous dit qu'il se noie dans son sang. Mais Stevan est de retour ensuite, et brûle dans la grange à laquelle Nicolas a finalement mis

<sup>31</sup> *Des Voix Sourdes*, op. cit., p. 54.

<sup>32</sup> *Des Voix Sourdes*, op. cit., p. 84-85.

le feu, mettant en acte l'aveu initial. La multiplication des morts du personnage, et le finale apocalyptique est d'autant plus possible dans cette pièce radiophonique qu'il demeure invisible, retranché dans une parole si contradictoire qu'il est impossible de démêler ce qui tient du rêve, du fantasme, de la vision, de l'action, de la pensée.

Dès lors, tout se passe comme si s'effectuait un arrêt progressif du récit sur le langage dont la modalité est indiscernable : subjective, indicative ? Koltès ne ferait là que réécrire le langage lui-même : et l'écriture qui aurait dû faire naître un monde ne peut que le décomposer à mesure, pour finir par le brûler dans l'incendie qui achève la pièce et le monde créé par elle.

Si l'écriture n'est plus que réécriture d'elle-même, cette tension pourrait conduire à ce que nous avons appelé un « suicide de la parole ». Parce que disant sans cesse qu'elle dit, elle a toujours besoin de se donner comme fondement et condition de son surgissement, mais l'écho qu'elle trouve demeure toujours celui de sa propre voix : miroitement tragique d'un langage qui à force de s'être éprouvé comme tel, ne finit pas par dire mais seulement par être sourd à lui-même — jouant le drame de Narcisse et Écho.

Cet enfoncement progressif au cœur d'une parole intransitive — non seulement sans adresse, mais sans référent, sans « objet » autre que sa propre expansion — peut se lire dans les scènes finales, qui suivent la structure d'un conte, où le récit s'accélère, se condense, et, fabriquant son propre oubli, évacue la possibilité d'une résolution. Anna, pendant que Stevan, son amour, brûle dans la grange, va réveiller les voisins des maisons alentour pour le secourir et frapper à la porte de quatre maisons : dans la première maison, elle réveille les habitants pour annoncer l'incendie et demander de l'aide ; dans la deuxième maison, elle les réveille pour seulement décrire l'incendie ; dans la troisième maison, elle les réveille pour dire son nom et ignore la raison de sa venue ; dans la quatrième maison, elle se tait d'abord, les habitants la préviennent que tout brûle : « Non, je ne vois rien, il pleut <sup>33</sup>. » Répétition d'une même scène dont le fort enjeu dramatique s'absorbe dans la reprise qui échoue à constituer une intrigue cumulative, ou dans la progression linéaire se produit dans une régression narrative : le récit, s'il en est un, est celui de cette impossibilité à fabriquer une mémoire du texte — et la fin se conclut par un endormissement général, un silence qu'on impose à la pièce pour la plonger davantage dans l'oubli du rêve : « Chut ! Fermez les yeux. Chut ! Dormez, dormez <sup>34</sup>. »

---

<sup>33</sup> *Des Voix Sourdes*, op. cit., p. 93.

<sup>34</sup> *Des Voix Sourdes*, op. cit., p. 94. Ce sont les derniers mots de la pièce.

Ce sur quoi la pièce bute est précisément ce qui fixe le langage — le dire remplace le dit. L'impersonnel « il pleut » (après le personnel « il brûle », qui désignait Stevan) note la fin de ce mouvement de concentration extrême de la parole qui s'abîme sur elle-même, dans une sorte de lyrisme impersonnel, intransitif et arraché au monde.

Mais rien ne se fixe à cet arrêt — sans doute que plus que la tentation de trouver une formule narrative accomplie, Koltès tenait à *écrire*. Cette forme là achevée, et même épuisée, il ne s'agit plus de la redire, mais d'en trouver une autre qui tâche à la fois de prendre acte de l'épuisement et de la renouveler. Il ne pourrait y avoir que retour, c'est-à-dire repli : d'où la tentation de revenir à une adaptation (*Hamlet*) mais qui ne sera jamais jouée (et qui constituait plutôt un retour à une forme antérieure), ou à chercher dans la forme romanesque une sortie, qui ne sera pas satisfaisante (là encore, on le verra, le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* est contaminé par la parole qui devient l'espace de la ville décrite).

En finir avec ces recherches, cela signifie donc prendre le contre-pied, quitte à aller jusqu'au reniement. Koltès sera le premier à en convenir : « les anciennes pièces, je ne les aime plus (...). J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde ; en fait, elles étaient surtout informelles, très élémentaires <sup>35</sup>. » C'est qu'il faut trouver quelque chose à partir de quoi écrire afin que justement la forme permette la complexité, que l'écriture s'appuie sur quelque chose qui puisse avoir une nécessité autre que la formulation absolue, détachée, d'un langage, qui risque d'être une menace sur le langage même.

## 2. Renversement — le lieu et la formule *Métier à tisser*

... Maintenant, je crois que c'est de bien les raconter <sup>36</sup>.

L'infléchissement spectaculaire à la fin des années 1970 de l'écriture, qui coïncide presque avec la découverte de l'auteur par Chéreau et le grand public (mais qui les précède), se situe précisément autour de la bascule du récit : c'est l'accent soudainement mis sur un artisanat de la narration, qui opère comme une révolution copernicienne sur la poétique — à la présence et la dilatation succèdera désormais un travail concerté sur des dynamiques d'organisation plus orientées depuis la fin, pour concentrer les énergies sur un temps proleptique, avec une conscience aiguë des conventions et codes du genre.

---

<sup>35</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10.

<sup>36</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10.

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 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. L'imagination, l'intuition ne servent qu'à bien comprendre ce que l'on veut raconter et ce dont on dispose pour le faire. Après, ce ne sont plus que des contraintes (écrire dans la forme la plus simple, la plus compréhensible, c'est-à-dire la plus conforme à notre époque), des abandons et des frustrations (renoncer à tel détail qui tient à cœur au profit de telle ligne plus importante), de la patience (si je mets deux ans pour écrire une pièce, je ne crois pas que la seule raison en soit la paresse)<sup>37</sup>.

### *Le passage par le roman*

Beaucoup d'éléments avaient préparé cette bascule. Depuis 1971, Hubert Gignoux a joué un rôle fondamental dans la formation du jeune dramaturge, on a vu dans quelle mesure. Il n'a pas cessé d'inviter Koltès à penser la pièce depuis la structure plutôt que depuis la parole (depuis la structuration plutôt que depuis la romanisation des personnages). En fait, dès le début, Koltès récrivait non une histoire, mais des paroles, et son travail consistait alors à les transposer :

Au début, en tout cas, ce qui m'importait, ce n'était pas tant de raconter une histoire que de rendre des manières de langage. [...] Cet intérêt ne fut qu'un point de départ. Par la suite, je me suis aperçu plus nettement en écrivant qu'on a aussi besoin d'une histoire. J'ai de plus en plus plaisir à raconter des histoires. Le théâtre c'est l'action et le langage-en-soi, finalement, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire — comme synthèse — c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action<sup>38</sup>.

Dès lors, le travail de Koltès sur le récit sera celui de la recherche de cette synthèse — d'une part la langue (la présence de voix singulières), d'autre part l'intrigue (le temps composé) : c'est, entre présent et durée que va se constituer l'élaboration d'une narration positive, non plus tendue vers une néantisation du récit (d'abord envisagé comme secondaire voire invisible) par la langue qui le fixe, ni vers une annulation de la langue (qui ne sera jamais seulement vecteur d'informations) par un récit.

Le premier pas dans cette direction, c'est tout d'abord le détour par des formes non théâtrales — quand il s'agira de retourner vers le théâtre, ce sera nourri de ces essais de narration en prose, et armé d'une technique éprouvée sur des territoires en apparence étrangers, mais qui auront été en fait envisagés avec et selon un plan dramaturgique. C'est toute la complexité, et l'ambiguïté générique du roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, et des deux nouvelles, écrites en 1978, et qui seront publiés après la mort de l'auteur. Dans ces récits, « les manières de langage » sont subordonnées à une intrigue qui est comme l'enveloppe et le

---

<sup>37</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10-11.

<sup>38</sup> Entretien avec Michael Merschmeier, 'Afrika ist überall', *Theater Heute*, n°7, 3<sup>ème</sup> trimestre 1983 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 31-32.

moteur de ces langages. Celles-ci ne hantent plus la narration comme des revenants qui viendraient la menacer, mais peuplent une architecture plus rigoureusement façonnée.

La première étape vers le récit, arrachée de haute lutte, est celle de la cavale hallucinée du roman. Si Koltès avait hésité, dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, entre théâtre, scénario et roman, et si on a vu que le choix de ce dernier n'avait pas effacé la trace de cette hésitation, l'œuvre produite présente significativement une hybridation où reste dominant le processus de dramatisation de voix — les passages narratifs sont le plus souvent descriptifs, comme s'il s'agissait de riches (et amples) didascalies : si cette hybridation est ici subie, elle sera de plus en plus travaillée pour être absorbée dans le processus de composition. Mais ce qui donne à l'ensemble la puissance narrative absente des pièces précédentes, c'est la présence de la ville : plus qu'un espace, un dispositif. Et au sein de ce dispositif, des enjeux de temps — rejoindre, traverser, parcourir, s'arrêter, être arrêté, être emprisonné, sortir. Dès lors, Koltès, en découvrant un territoire à parcourir (et non un espace donné), trouve le mouvement qui donne aux voix matière à s'incarner, pour s'avancer, s'y enfoncer, *très loin*. Chacun des personnages fait l'expérience de la ville comme d'une marche le long de celles-ci : c'est ainsi que s'ouvre le roman, c'est dans l'immobilité retrouvée qu'il s'achève, s'échoue et s'accomplit. Cette marche reste cependant encore largement fascinée par le cadre qui l'anime : et la ville est souvent l'occasion d'un arrêt et d'une expérience de langue — elle possède elle-même une « manière de langage » indépendante d'un récit qui demeure finalement anecdotique, c'est-à-dire non motivé, subi par l'écriture plutôt qu'activé par elle, comme si demeurait encore première l'hypothèse de l'illusion des voix et du rêve dont la logique déliée est plus librement propice à l'écriture appuyée sur le verbe. De là cette prééminence pour la dérive et des visions nées de la drogue, qui n'est qu'une variation (changement de degré et non de nature) du rêve : la syntaxe conserve des schémas du passé. Et le récit qui s'expose n'est en fait qu'une concession au roman, plus qu'une véritable fabrication de l'intérieur.

### *L'invention du monologue adressé*

La deuxième marche vers l'histoire est plus connue, parce que Koltès en a fait la naissance légendaire de son écriture : c'est l'illumination (et en partie le miracle) que constitue *La Nuit juste avant les forêts* ; l'épreuve de la fiction narrative qui pour la première fois fait de la production de l'histoire une centralité et un dynamisme — on pourrait dire que cette production figure comme l'objet et l'enjeu du texte. C'est pourquoi il est possible de faire de cette pièce

un texte théorique quant aux enjeux de récit : un point zéro, à la fois socle et partie de la charpente en dehors de l'architecture. Le locuteur cherche à raconter des histoires : il les trouve, les raconte, passe à une suivante : le texte ainsi de raconter et de dire qu'il raconte — et ceci tient lieu de récit d'ensemble. Pour conserver l'intérêt de celui à qui il s'adresse, le locuteur joue le rôle d'un bateleur, virtuose et affolé : la mise en intrigue n'a pas besoin d'une construction rigoureuse, elle se donne elle-même comme évidence de récit raconté, hasardeux *et* rigoureux — dont la rigueur élabore l'apparence d'un hasard, et inversement —, récits racontés qui est le récit qui se raconte. La « manière de langage », spectaculairement travaillée, entre argot, préciosité, rigueur de la syntaxe, construction par concaténations successives, s'expose elle-même comme « élément de l'action », et action en elle-même, tant le monologue est seul producteur des actions qu'il décrit, et de l'action qui se fait, devant le spectateur, entre la performance et le jeu. Dans un conte, c'est le geste du conteur qui se laisse voir autant que la fable qu'il conte : c'est cela que trouve, explore et traverse, le « miracle » de *La Nuit juste avant les forêts*.

Koltès appellera cette *pièce* du nom de *récit* dix ans plus tard (dans l'entretien télévisé, *Du Côté de chez Fred*, le 16 octobre 1988) : il n'entendait pas récit dans une acception théorique précise, mais il qualifiait par là une forme assez large qui n'appartenait au théâtre que par accident (le don à Yves Ferry), et qui pouvait tout aussi bien, avec le recul, apparaître comme un « texte », capable d'exister sans acteur, sans espace, sans représentation. Il serait « récit » dans la mesure où il était capable de s'affranchir du théâtre, avec cette rigueur formelle qui pouvait lui donner une force littéraire dans l'espace de la page. Koltès avait, dès l'écriture, l'intuition d'une œuvre d'une nature différente — est celle qui fixe une fois pour toutes non pas une recette mais la fin d'un usage et le commencement de l'écriture neuve. S'il s'agit du dernier monologue isolé, il inaugure l'usage de monologues à la fois autonomes dans l'énonciation et reliés fortement à un récit en surplomb : qu'on pense aux monologues de Cal et de Horn (dans *Combat de nègre et de chiens*), de Fak, Abad, et Charles (dans *Quai Ouest*), d'Adrien ou Edouard (dans *Le Retour au désert*), ou — mais de nature encore différente — de Zucco au téléphone (dans *Roberto Zucco*). Plus jamais Koltès n'écrira de pièce monologique — et même pourrait-on dire ce sera contre le monologue que s'établira la syntaxe narrative de ces prochaines pièces : en cela, il faudra voir combien le dialogue de *Dans la Solitude des champs de coton* est le pendant théorique de cet usage brisé du monologue devenu lui-même forme / force d'un récit qui superpose l'énoncé de l'intrigue et l'action de sa pro-fération.

Ainsi, avec *La Nuit juste avant les forêts*, l'auteur finit par trouver le lieu et la formule. S'écrit là un dispositif narratif et dramaturgique qui se confond avec l'acte de parole : là, ce que dit le locuteur est sa propre situation d'énonciation et sa situation au monde ; ce qu'il partage, c'est sa parole, sa place dans le monde et la solitude (non pas seulement sa solitude). Soudain (même si c'est le fruit d'un long processus, son écriture est rapide et surgit à l'auteur comme malgré lui <sup>39</sup>), quelque chose s'établit d'évidence dans le rapport au corps sur scène et à la parole qui le traverse, dans le rapport à l'espace que cette parole constitue et dans lequel elle s'oriente, devient l'orientation décisive. Koltès invente l'équivalence entre l'acte théâtral recherché et le geste de la main du corps qui le désigne (« tu tournais le coin de la rue quand je t'ai vu, il pleut »), équivalence entre le langage écrit et la parole adressée ; équivalence aussi entre le silence dans lequel la parole fait effraction et le trop plein de langage qui le comble (et combien en effet ce que cette pièce réécrit et ce sur quoi elle s'adosse, c'est le silence de celui à qui s'adresse le locuteur : le contre-champ du récit est aussi son contre-chant silencieux) ; équivalence enfin entre ce silence qui achèverait la pièce, celui qui en finirait avec la parole, celui qui la réaliserait dans la parole : « je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs » : entre le désir de fuir ailleurs et celui d'être ici à dire le désir d'ailleurs.

### *Tissages : l'artisanat de la cordonnerie*

L'écriture de *La Nuit juste avant les forêts* est le point de partage entre deux écritures narratives : après le roman, c'est l'écriture des nouvelles qui inscrit définitivement l'exigence de rigueur formelle au cœur du travail de composition. L'écriture artisanale d'un récit s'impose comme précise et dominée. Koltès l'expérimente en effet finalement là, mécanique de plus haute précision, ou plutôt travail de couture :

Revenons à la chose : mon propos, et je pense déjà au numéro III, est de faire du tissage, avec la trame et la chose dans l'autre sens dont le nom m'échappe, mais non pas avec, comme chez les tisserands de luxe, une trame solide et le reste pour la frime, mais comme pour une bonne toile, même matière, bien serrée ; bref, écrire du jean solide comme un Levis lisible et utilisable dans tous les sens, écrire comme ça et non plus comme ça ou comme ça ou comme ça, si tu vois ce que je veux dire ; enfin, la prochaine sera plus nette je crois (vais essayer des choses du côté de la ponctuation entre autres), et je ne sais pas où cela va me mener au n° XII <sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Les lettres du printemps 1977 pendant la rédaction de la pièce sont d'une grande force, c'est comme si Koltès assistait avec ravissement à l'écriture de sa pièce. Voir *Lettres*, op. cit. p. 279-292.

<sup>40</sup> Lettre à Évelyne Invernizzi, de Florès (Guatemala), le 15 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 355. On a vu que XII correspondait au projet initial d'une œuvre qui aurait comportait douze nouvelles. Seules deux seront écrites la deuxième et la troisième, la première, envisagée, ne sera pas composée, ni les neuf autres.



« Écrire comme ça et non plus comme ça ou comme ça ou comme ça » — c'est écrire dans une fermeté plus grande, une rigueur plus concertée, laisser moins de place à un lâcher-prise. Propos riche : il dit aussi son refus d'être tisserand — ce qu'il semblait avoir été, en composant jusqu'alors sur une ligne narrative nette, des variations en forme d'ornementations non nécessaires à la conduite de celle-ci. C'est en cordonnier modeste qu'il se rêve : c'est dans la trame tissée avec *le fil de chaîne* (le nom qui échappe alors à Koltès) que se fabrique le tissu, soit une articulation d'une ligne autour de laquelle s'enroule ce qui fabrique son épaisseur. Est-ce cela que François Regnault nommera plus tard la fable et la figure <sup>41</sup> ? — « l'articulation d'une fable simple avec des figures complexes ». Ce qui importe surtout, au-delà de ce schématisme qui ne rend de toutes façons pas compte des procédures de l'écriture du récit, on le montrera, c'est que le récit n'accepte aucun élément en dehors de ce qui peut le conduire et l'informer. En ce sens est-il à l'image d'un *Jean* solide, où sa fermeté est à la fois sa composition et sa raison d'être. Le critère désormais revendiqué sera celui-là : le « Levis lisible » comme modèle idéal, horizon.

Koltès n'écrira pas de nouvelle I ou IV (et n'atteindra jamais la XII), mais une pièce de théâtre : comme si c'était sur le terrain dramaturgique que l'artisanat du récit devait prendre sens et s'éprouver. En faisant le choix de « l'illusion de l'hypothèse réaliste <sup>42</sup> » avec *Combat de nègre et de chiens*, il renonce à l'instant érigé en seul processus de puissance théâtrale, au profit d'un récit duré qui semble faire un usage romanesque du temps, de l'espace, et des personnages (de manière illusoire). Le chiasme se renverse : le goût pour l'écriture de spectacles informels centrés sur la rigueur de la langue le quitte au profit d'une volonté de raconter, et de « raconter bien », dans la structuration plus que dans le formalisme de la parole, dont il essaiera de chercher la simplicité. Dans de nombreux entretiens, l'affirmation revient : non seulement raconter, mais le faire le mieux possible :

On essaie souvent de nous montrer le sens des choses qu'on vous raconte, mais par contre, la chose elle-même, on la raconte mal, alors que c'est à bien la raconter que servent les auteurs et les metteurs en scène, et à rien d'autre <sup>43</sup>.

De *Combat de nègre et de chiens* à *Roberto Zucco*, la poétique se renverse : là où l'immédiateté faisait loi, c'est plus largement dans la durée d'une histoire que l'auteur va travailler, avec ses principes organiques romanesques traditionnels qui ressortissent à des logiques d'oppositions, d'évolutions, de crises, de résolutions. Au moment de *Combat de nègre et de*

---

<sup>41</sup> François Regnault, « Passe, impair, et manque » op. cit.

<sup>42</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Europe, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982 — revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 14.

<sup>43</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

*chiens*, une partie de la presse juge la pièce néo-classique (et la mise en scène néo-réaliste) : le contexte était alors aux recherches de Peter Handke ou de Grotowski, un théâtre qui avait alors « Kantor pour emblème <sup>44</sup>». C'est précisément à ce théâtre là que Koltès tournait le dos, un théâtre sténo-centré, jouant sur une hyper-théâtralisation de son processus et de sa forme : un théâtre qui « s'auto-reproduit à l'intérieur du théâtre <sup>45</sup>». Théâtre pour le théâtre, celui-ci finissait par ne s'adresser qu'à des hommes de théâtre, critiques, penseurs, metteurs en scène plongés dans la recherche de ressources propres au théâtre et qui, désirant inclure le spectateur dans le rituel de sa réalisation, tendent à replier la scène sur l'ici et maintenant d'un solipsisme qui pourrait risquer de faire fuir le public <sup>46</sup>.

Le chemin que prenait Koltès allait en somme à l'envers d'un mouvement du théâtre tel qu'il pouvait se donner à voir : et quand il renonce aux recherches radicales sur la scène et le corps des acteurs, pour choisir la voie de la narration d'autant plus marquée qu'elle était revendiquée dans les entretiens et sur scène, la critique ne perçoit pas qu'il s'agit d'une trajectoire — et ne voit donc pas combien cette poétique du récit est traversée par des procédures qui visent à la mettre en question. On verra plus loin comment les masses de profondeurs opaques travaillent une surface lisible, ou combien les inquiétudes génériques altèrent sans cesse la fixité pourtant apparente du drame : dans le renversement de la question de la présence en durée expansive, il s'agit pour l'heure de mesurer les grands traits de cette poétique.

### 3. *Ne plus inventer — l'hypothèse de la réécriture à l'infini*

#### *Raconter bien, raconter mieux*

Celle-ci est d'abord le renoncement avoué à inventer : raconter bien, cela signifie que la tâche d'un auteur ne se situe plus que dans la *dispositio* et non plus dans l'*inventio*. Ce mouvement est celui que raconte l'auteur : il est fort schématique, en partie faux parce qu'on verra que l'*inventio* (verbale) demeure aux principes de la composition. Koltès sous-entend ici plusieurs éléments primordiaux de la composition — l'écriture tire naissance de l'expérience qui lui donne les histoires à raconter ; l'auteur ne doit s'attacher qu'à exposer les histoires, non à

---

<sup>44</sup> L'expression est de Christian Biet & Christophe Triau, in *Qu'est-ce que le théâtre ?* op. cit. p. 762 et passim.

<sup>45</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, premier trimestre 1983, *Europe* (revu par Koltès), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 14

<sup>46</sup> Sur ces questions, Christian Biet & Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* op. cit. p. 922-924.

les expliquer ; surtout, l'écrivain laisse entendre que tout a déjà été raconté, qu'il ne s'agit que de reprendre, réécrire : et réécrire « mieux ». Écrire « mieux », c'est à la fois écrire mieux que lui-même, mieux que lui-même (et son artisanat, comme technique implique aussi une maîtrise acquise, il s'en explique, notamment auprès de Lucien Attoun, lors de l'entretien de novembre 1988, « Juste avant la nuit »), c'est aussi dans une perspective absolue : le mieux possible. « Raconter bien », c'est être le plus simple et le plus efficace possible — dans *Nickel Stuff* on verra que ce mieux peut être contre-intuitif, et recouvrir des procédés complexes de renversements de temps, mais uniquement parce qu'il semble à l'auteur plus simple d'être ainsi complexe, et que la simplicité intuitive prend parfois le temps à rebours. Raconter bien, et mieux, C'est surtout raconter le plus précisément possible non pas les motivations des personnages, mais leurs gestes, leurs actions, les mouvements de l'intrigue. Non pas expliquer, donc, mais montrer.

Si l'on a dit que chaque texte était singulier et qu'il épuisait une manière de faire, il ne réalise cependant jamais la totalité de son objet, ni la perfection de l'art de raconter, que Koltès cherche à radicaliser, c'est-à-dire à simplifier. Et en ce sens, on fera l'hypothèse d'une perpétuelle réécriture qui conservera à la fois le dynamisme et la singularité des textes anciens, mais qui reprendra en conscience des trames que l'écheveau recomposera à chaque fois différemment. L'origine, le récit archétypal, c'est le texte premier : l'origine qui sera toujours réinventée : *La Nuit juste avant les forêts*, quand bien même l'auteur avait derrière lui une œuvre déjà riche de huit pièces sans compter le roman et les nouvelles. Une fois trouvés et écrits ce lieu et cette formule, on peut réécrire. À défaut d'inventer une histoire à chaque, l'écriture inventera des histoires qui sauront mieux raconter cette histoire première.

### *Réécrire le don*

Quel est l'objet de cette réécriture du récit originaire ? Cette situation d'écriture, ce dispositif, c'est d'abord un geste, une interception et une demande secrète ; littéralement : un échange. C'est un mouvement arrêté, une trajectoire interceptée, un regard qui enclenche la parole ; c'est une bifurcation de deux droites qui se rencontrent et se disent ensuite, échangent la parole dans le don, le contre-don ; on échangerait un corps comme on échange la parole ou de l'argent, ainsi que l'on fait commerce du temps et du désir. C'est l'hypothèse qu'avait formulée François Bon :

Peu importe qu'on juge vraie ou pas l'exemplarité des deux textes que Koltès intitule *La Nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton*. (...). À

presque dix ans de distance, plutôt que de toucher à une seule ligne de l'ancien texte (qu'on pense aux versions successives de Claudel pour *La Ville*), l'auteur décide de réexplorer le même coup de force, mais par un nouveau texte sur le principe même de l'ancien, instant pur qu'on démultiplie, en annulant tout ce qui empêcherait le repli sur ce pur instant saisi. Sauf qu'une approche consciente remplace forcément l'ancien emportement. Il s'agit de se porter soi-même, délibérément, à l'exact lieu où l'excès avait produit ce texte au-delà de soi-même. Alors le dispositif logique est autre, la phrase se transforme, mais le mouvement de construction, les forces mentales par quoi on affronte l'inscription du temps dans la matérialité des phrases sont le geste du même bras, la phrase tenue de même main. C'est ce mouvement de spirale, par quoi un texte neuf, qui n'annule pas la novation de l'ancien, surgit au même lieu, qu'on voudrait ici examiner<sup>47</sup>.

Mais là où François Bon articule seulement *La Nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton*, il semble que l'on pourrait étendre cette hypothèse à toutes les pièces qui suivent. Inutile de forcer le trait : dire qu'il s'agit d'une seule et même pièce qui s'écrit en sa fiction, plutôt, de multiples pièces qui réécrivent la première.

En amont d'un texte, il n'y a donc plus la littérature, réservoir à images, à histoires, comme au début des années 1970, il n'y a plus le langage seulement, comme dans la crise des années 1974-1976, mais il y a la vie elle-même, qui s'éprouve comme telle et comme puissance d'écriture, comme écriture en puissance. Ce qui importe, ce ne sont plus les formes que l'écriture donne à ces textes (et il n'y a pas une forme a priori à la base de ces textes), mais c'est l'articulation de la vie et de l'écriture traversée par Koltès nécessairement comme force. Avec *La Nuit juste avant les forêts*, se pose un creuset de sens et d'expériences presque infinies où Koltès reviendra puiser non pour redire mais pour approfondir, épaissir et faire agir telles ou telles puissance ici pour toujours déposées. Non plus réécrire la littérature, ni son langage, mais, troisième terme de l'équation dialectique, réécrire l'expérience traversée à la fois par l'écriture de cette pièce et par le récit qu'il ouvre, boucle spiralée qui ne se referme pas sur sa diction mais dont la formulation précisément appelle, et appelle entre autres à l'écriture, son écriture : une réécriture infinie d'un même récit archétypal.

On comprend dès lors la nature matricielle essentielle de ce récit, celui d'une traversée de la nuit en laquelle il faudrait adresser un secret à soi-même inconnu, dans l'urgence de l'énonciation et la fuite de son énoncé, mouvement fuyant ailleurs ce qu'il faudrait dire, mais le disant, et ainsi établissant l'impossible : le dire et l'appel à dire ailleurs, le théâtre et la vie, l'arrêt et le mouvement, la mort et la survie de celle-ci. Mais pour que ce récit ait du *sens*, encore fallait-il que la vie aussi rejoigne son existence. Puisqu'il appelle à la vie, Koltès, presque immédiatement après l'écriture de ce texte, fera l'apprentissage du monde et de ses ailleurs. Ce sera l'Afrique, l'Amérique Centrale, puis New-York, puis l'ensemble de nouveau

---

<sup>47</sup> François Bon, *Pour Koltès*, op. cit., p. 48.

dans le désordre et sa joie : et ce sont ces expériences qui font donner relief et perspective à ce premier récit établi cependant pour toujours.

À la source de chaque pièce, il y a ainsi une expérience que la pièce réécrit en réécrivant le premier récit de l'échange — ces expériences naissent souvent des voyages, d'images-forces de lieu où le voyage va se dire et que la pièce va ainsi reformuler : *La Nuit juste avant les forêts* (cette rencontre avec un homme à Paris, relatée dans la lettre du 26 avril 1976 <sup>48</sup> qui l'a fait se sentir du mauvais côté, cette nuit où écouter un inconnu lui parler, sans qu'il puisse ouvrir la bouche : la pièce serait la mise à mort dramaturgique de ce silence éprouvé sur le plan politique et métaphysique) à *Combat de nègre et de chiens* (ces trois semaines passées dans les chantiers en Afrique), *Dans la solitude des champs de coton* (la rencontre fugitive à New York avec un *dealer* qui faisait la manche), *Le Retour au désert* (moins les souvenirs que les impressions laissées par les souvenirs de l'enfance) et *Roberto Zucco* (le visage du meurtrier Succo sur les avis de recherche placardés dans le métro : et le désir immédiat d'écrire ce visage, de réécrire le visage de ce visage).

Mais toujours la réécriture opère sur le plan du récit à partir *La Nuit juste avant les forêts* — et l'ensemble des textes peut se lire comme un récit spectral de celui-ci. Pourtant, cette réécriture n'est pas celle de thèmes ou de motifs auxquels trop souvent on réduit son théâtre : mais de procédures et processus d'écriture du récit. Il ne s'agit pas, par exemple, de réécrire la solitude du locuteur, mais de se placer à l'endroit même où cette solitude s'est établie dans la parole et s'est échangée. Cependant, chaque pièce va poser des problèmes dramaturgiques différents à son auteur : *La Nuit juste avant les forêts* n'est pas une solution dramaturgique ni un recours, mais une position d'écriture, une situation première. Ainsi chaque pièce sera ce coup de force : rejouer l'origine sans la reproduire ; déplacer à chaque fois ses postulations sans jamais revenir à son point zéro ; épuiser surtout ses possibles sans jamais assécher le désir. Comme la mise à mort de la vie ne se joue que d'une seule manière à chaque fois, il faut éprouver la mise à mort de l'origine à chaque fois différemment, parce que, comme le dit sagement Rodolphe à Abad dans *Quai Ouest* : « on ne pourra jamais te tuer deux fois <sup>49</sup> ».

À partir de 1977, c'est comme si Koltès allait travailler sur une même portée, ne changeant que les clés, l'allure, multipliant les lignes mélodiques, ou les réduisant. Sur le plan dramaturgique, au soliloque de la pièce de 1977 répond le dialogue (ou les monologues coupés) de

---

<sup>48</sup> Lettre à sa mère, du 26 avril 1976, de Pralognan, repris in *Lettres*, op. cit., pp. 244-248.

<sup>49</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 75.

celle de 1985 et son coin de rue, hors des zones délimitées, semble être proche de la zone de *deal* dont parle le préambule de *Dans la solitude des champs de coton*. Mais s'il fallait chercher le principe de la réécriture ailleurs que dans des données strictement dramaturgiques, c'est la notion d'échange qui s'imposerait : récit d'un échange, où le change est bien la nature et la matière, l'enjeu du récit réécrit. Ce que ce mot recouvre, ce qu'il cache et ce qu'il déploie, c'est l'échange de la parole donnée et de la relation. Pour Marcel Mauss, trois gestes fondent la relation humaine : donner, recevoir, restituer <sup>50</sup>. Ce sont ces trois gestes qui constituent en partie l'anthropologie de la réécriture koltésienne sur laquelle il nous faudra revenir. Précisons qu'aucune pièce cependant n'aura pour tâche de dévoiler les processus économiques dans le théâtre comme le préconisait Brecht : il y aurait davantage une écriture ethnologique en acte, nourri d'économie politique — l'on pense par exemple au Marx métaphysique (tel que par exemple Bataille a pu le lire <sup>51</sup>) sur la question de la valeur d'usage et de la valeur d'échange en général.

### *Échanger au-dessus d'un précipice*

D'un point de vue de poétique de la composition, l'échange comme structure du récit pourrait figurer comme cette traversée de la réécriture : si *La Nuit juste avant les forêts* est la pièce du don jusqu'à perdre l'objet du don, se perdre soi-même comme objet donné, *Dans la Solitude des champs de coton* serait la pièce de la réception : recevoir la langue de l'autre avant d'en recevoir peut-être les coups, recevoir un désir informulé, une demande impossible réciproque et qui au fil de la pièce, s'échange <sup>52</sup>. La pièce de la restitution, ce serait sans doute *Combat de nègre et de chien* : « Je suis Alboury, Monsieur, je viens chercher le corps <sup>53</sup> » (mais en échange de quoi, va se demander Horn) : restitution qui n'est pas le thème mais la manière dont s'envisage la langue dont est réécrit l'échange. *Quai Ouest* rejouerait de la manière la plus complexe toutes les formes de la tractation : celle du corps, entre Fak et Claire (et entre Fak et Charles) ; de l'argent, au début, avec Koch ; du lieu, de l'endroit où on

<sup>50</sup> Marcel Mauss, *Essai sur le don (forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques)* (1924-1925), rééd. 2007, Paris, PUF, coll « Quadrige »

<sup>51</sup> Marx, donc, non pas au sens du matérialisme dialectique historique, ou économique, mais plutôt dans la perspective du chapitre, dans *Le Capital*, sur le « fétichisme de la marchandise. »

<sup>52</sup> *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit. p. 60

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

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

<sup>53</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 8.

demeure, entre Charles et Abad. Dans *Le Retour au désert*, l'échange de l'auteur avec le passé est aussi celui de la guerre civile avec la guerre fraternelle et l'échange constant du rire avec la terreur. Il y a enfin *Roberto Zucco*, qui interrogerait l'ultime tractation, le *deal* qu'on négocie avec la vie et la mort et la somme des corps qu'il faut échanger contre la vie, exécuter ou accomplir juste avant la fin (le père, la mère, l'inspecteur de police, l'enfant : jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à tuer que le temps lui-même, la temporalité historique du fait divers étant échangée finalement avec la temporalité cosmique sur laquelle se termine la pièce).

Koltès avait lui-même senti ce geste de réécriture qui lui faisait reprendre encore et encore un même matériau tout en le déplaçant, par complexité, par foisonnement (*Quai Ouest*), par abstraction (*Dans la solitude des champs de coton*), par implosion (*Roberto Zucco*). Dans l'entretien accordé à Alain Prique en janvier 1986, il est invité à faire le lien entre ses textes et c'est sur les conditions de l'échange qu'il est amené à faire des distinctions et des rapprochements, sur ce qu'il nomme des univers :

« Dans *La Fuite à cheval...*, il s'agit d'un même univers qui est décrit, même si les intérêts des personnages sont contradictoires. Dans *La Nuit juste avant les forêts*, davantage encore, puisque c'est un seul homme qui parle. Dans *Combat de nègre...*, il s'agissait déjà de deux mondes, mais qui se parlaient comme au-dessus d'un précipice (...) Dans *Quai Ouest*, le point de vue change, c'est un peu comme si on faisait un long travelling d'un côté à l'autre du précipice<sup>54</sup>.

En prolongeant ces propos, on pourrait dire que pour *Retour au désert* deux mêmes mondes s'affrontent (ou issus du même monde : le frère et la sœur), mais l'un est anachronique à l'autre, l'un est déraciné par rapport à l'autre enraciné ; pour *Dans la Solitude des champs de coton*, ce qui importe, c'est ce qui va faire violence au précipice au-dessus duquel on se projette à l'autre ; dans *Roberto Zucco*, c'est un monde contre tous les autres et le point de vue serait celui du précipice lui-même dans lequel Zucco tombe et s'envole à la fin. Koltès aurait donc trouvé, avec la pièce de 1977, ce lieu de la parole (l'échange comme principe de l'action) et son enjeu : ce qu'on donne, ce qu'on reçoit, ce qu'on restitue.

On ne saurait cependant en rester là sans réduire cette œuvre à un formalisme un peu complaisant d'auto-réécriture d'une structure, même aussi riche et potentiellement expansive à l'infini. Il faudra se demander pourquoi l'échange parvient à être la forme de la réécriture la plus intensive : ce qu'elle implique dans le rapport à l'autre, ce qui tient de l'éthique du récit et d'un récit éthique à usage du monde. Mais on ne saurait comprendre cette pulsion de réécriture sans envisager aussi les formes qu'elle prend : sans saisir que celle-ci n'a pu avoir lieu que parce que s'imposait une exigence narrative qui prenait le pas sur toute autre considéra-

---

<sup>54</sup> Troisième entretien avec A. Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 50.

tion technique. L'artisanat du récit s'oppose ainsi terme à terme à l'écriture première des années strasbourgeoises, et si le travail du présent et de la présence était au cœur de cette poétique initiale, l'écriture tissée ensuite fera du temps la condition primordiale de la composition, le métier à tisser. Travail du temps sur le temps, depuis la reconfiguration du temps, l'écriture du récit est invention d'un temps propre à supporter les récits qu'il enveloppe — mais bien plus, parce que le temps est chez Koltès bien souvent l'objet qui se raconte, il est non seulement la forme a priori de la connaissance, mais l'élément même, condition de la composition comme de la représentation. Raconter une histoire, c'est raconter le temps dans lequel elle est prise.



## Chapitre II.

### TEMPS DU RÉCIT

Dans le premier volume de son ouvrage *Temps et Récit*, qui porte sur l'intrigue et le récit historique, Paul Ricœur commence par dessiner le cercle fécond du récit et de la temporalité : il y entreprend une lecture des *Confessions* d'Augustin, puis de la *Poétique* d'Aristote. Se dessine une trajectoire, à rebours de l'histoire littéraire, qui va de la représentation augustiniennne du temps dans laquelle la discordance éprouvée ne cesse de démentir le vœu — l'espérance théologique et téléologique — d'une concordance constitutive de l'*animus*, jusqu'à la conception aristotélicienne qui construit le triomphe de la concordance sur la discordance. Augustin figurerait « l'expérience vive où la discordance déchire la concordance », tandis qu'Aristote dirait « l'expérience verbale où la concordance répare la discordance ».

À travers la trajectoire personnelle de Koltès, on a souligné l'apparence d'un tel mouvement, qui certes ne s'y identifie pas, mais qui pourrait s'y rapporter : dans les textes du répertoire strasbourgeois, on a vu combien une déchirure était à l'œuvre entre présence pure et devenir arrêté, arrêt sur le langage, impossibilité d'un déploiement en dehors d'une dilatation spectaculaire du verbe contre l'expansion de l'intrigue. Au contraire, les pièces écrites à partir de *Combat de nègre et de chiens* chercheront à construire des intrigues dont le souci principal sera à la fois la complétude d'une fable, la totalité d'un récit, et l'étendue de son temps — soit les trois traits dominants de la concordance aristotélicienne : « notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme (*téléias*) qui forme un tout (*holès*) et à une certaine étendue (*mégéthos*) (50 b 23-25) ».

Bien sûr, cette correspondance des trajectoires n'a de sens que rapportée à la question du récit — et encore, on verra les grandes lignes de partage dans ce mouvement : du moins l'ouvrage de Paul Ricœur permet-il d'approcher le récit non en termes de structures fixes et d'invariants constitutifs d'un genre, mais comme des dynamiques de composition qui mettent en relation le temps vécu et le temps raconté tels qu'on a essayé de les mettre en perspective sur le plan de la génétique des textes et de la fabrication des temps singuliers. Approcher la poétique de leurs composition en termes de dynamiques rejoint donc l'essai de saisie de cette écriture en mouvement non seulement externe mais aussi interne, en chaque texte, qui travaille en tension les énergies vives du récit.

En ce sens, Aristote ne présente ni un modèle théorique, ni une norme : mais, comme l'écrit Paul Ricœur, sa *Poétique* propose une « cellule mélodique <sup>55</sup> » qui joue d'une double réflexion : sur la question de la mise en intrigue (le *muthos*) et sur l'activité mimétique (la *mimèsis*). On n'entrera pas ici dans la discussion avec l'objet principal de la *Poétique* qui est avant tout de dégager des hiérarchies de genres (une distinction entre drame et histoire), d'identifier les principes généraux de composition pour distinguer les bonnes et les mauvaises œuvres, de classer les modalités (le récit n'est alors qu'une espèce — la poésie diégétique — à l'intérieur de la catégorie englobante de la *mimèsis*). En outre, le texte d'Aristote porte principalement sur la poésie tragique qui élève à l'excellence les vertus structurales de l'art de composer. Mais parce qu'il s'agit de poétique, la tragédie sera ici entendue non comme une forme dramatique ou un genre théâtral, mais tel un modèle de composition, où domine un principe dynamique : le couple *muthos / mimèsis*. Aristote n'est ici qu'un point de départ : une pensée dans laquelle on isolera son principe directeur : la mise en intrigue. Le théâtre de Koltès n'appartient évidemment pas au *genre* abordé par Aristote, et il ne s'agit pas de faire du dramaturge un épigone du philosophe qui adopterait sur scène des principes élaborés dans la *Poétique* : mais parce que cette œuvre, dans la lecture que propose Ricœur, fournit des outils d'analyse propres à déterminer les puissances de composition du récit, elle peut nous permettre d'approcher la singularité des poétiques du récit de Koltès.

Pour une approche aristotélicienne de la rhétorique du discours dramatique de l'œuvre de Koltès, nous renvoyons aux travaux de Cyril Desclés dans sa thèse « Le langage dramatique de Bernard-Marie Koltès », que nous citerons ici dans la mesure où il nous semble faire le point sur la question. Mais notre propos portera moins sur le langage dramatique (et sur son élaboration) que sur la fabrication du récit dans son ensemble. C'est donc moins du point de vue du langage (et de son efficacité dramatique) que de celui de l'écriture (et de la structure) que nous nous référerons à la *Poétique* d'Aristote.

### *Le récit comme coupure*

---

<sup>55</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, op. cit, p. 67.

La dynamique temporelle du récit s'appuie sur l'articulation *muthos* et *mimèsis*, qui sont des opérations et non des structures. Le *muthos* <sup>56</sup>, c'est, comme choisit de le traduire P. Ricœur, « l'agencement des faits en système » (50 a 5). Si la poétique est l'art de composer des intrigues, l'intrigue est agglomération, ou conglomération, d'événements reliés formant un tout. La *mimèsis* quant à elle se définit comme activité mimétique — qu'on la traduise par « imitation » ou « représentation », il est important de conserver son sens dynamique de « mise en représentation », de transposition d'action dans des œuvres représentatives, et non de structure fixe. C'est pourquoi la *mimèsis* ne doit pas ici être entendue en termes de *copie* (de réplique à l'identique), comme dans l'usage que fait Platon de la notion, notamment dans *République*, pour qui les choses imitent les idées, et les œuvres d'art imitent les choses, avec ce que cela suppose de dégradation en raison de l'éloignement de deux degrés du modèle idéal <sup>57</sup>. Au contraire, la *mimèsis* telle que la conçoit Aristote, et telle qu'elle permet de rendre compte de l'usage qu'en fait Koltès, est un espace de déploiement : à la fois un faire et le produit de ce faire — une *poïesis*. Elle n'est donc ni un décalque (imitation), ni un redoublement de la présence (re-présentation) ; elle témoigne, au contraire de l'idée de représentation ou d'imitation, d'une coupure entre le réel et l'art, déchirure entre le réel de l'art et l'art de sa fabrication — ce que Koltès nomme « la vie » et « le théâtre » —, qui ouvre l'espace séparé de la fiction ; séparation qui favorise la condensation qu'opère le récit.

On va au théâtre pour retrouver la vie mais s'il n'y a aucune différence entre la vie en dehors du théâtre et la vie à l'intérieur, alors le théâtre n'a aucun sens. Ce n'est pas la peine d'en faire. Mais si l'on accepte que la vie dans le théâtre est plus visible, plus lisible qu'à l'extérieur, on voit que c'est à la fois la même chose et un peu autrement. À partir de cela on peut donner diverses précisions. La première est que cette vie-là est plus lisible et plus intense parce qu'elle est plus concentrée. Le fait même de réduire l'espace, et de ramasser le temps, crée une concentration <sup>58</sup>.

« La *mimèsis*, écrit P. Ricœur, est l'emblème de ce décrochage, il instaure la littérarité de l'œuvre d'art <sup>59</sup> ». On verra par la suite, que cette coupure peut être féconde pour penser la *relativité* de l'œuvre et du monde, mais qu'il ne s'agit d'une déliaison seulement dans la mesure où la *mimèsis* se fait espace d'une jonction utopique que recherche l'éthique de l'écriture du récit koltésien.

<sup>56</sup> Paul Ricœur utilise la traduction de Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980. Il la corrige sur un point : en traduisant *muthos* par intrigue, sur le modèle du terme anglais *plot*. « La traduction par *histoire* se justifie ; je ne l'ai néanmoins pas retenue en raison de l'importance de l'histoire, au sens d'historiographie, dans mon ouvrage. Le mot français *histoire* ne permet pas en effet de distinguer comme l'anglais entre *story* et *history*. En revanche le mot *intrigue* oriente aussitôt vers son équivalent : l'agencement des faits, ce que ne fait pas la traduction de Hardy par *fable*. »

<sup>57</sup> Platon, *République*, X, 596 a - 597 b.

<sup>58</sup> Peter Brook, *Le Diable, c'est l'ennui (propos sur le théâtre)*, avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud, 1991, p. 20.

<sup>59</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, op. cit., p. 93.

Pour Aristote, la tragédie (l'œuvre dramatique par excellence donc) comporte six *parties* (50 a 7-9), dont l'ordre dit bien la hiérarchie que l'auteur souhaite établir dans la dynamique de ce récit. Priorité est d'abord donnée au « quoi » (l'objet) de la représentation : intrigue, caractères, et pensée ; puis suit le « par quoi » (moyen) de la *mimèsis* : expression, chant ; enfin, se pose le « comment » (mode) : le spectacle. De là, une certaine primauté accordée à l'action au-dessus des caractères et de la pensée : « c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation d'actions et par là seulement d'hommes qui agissent » (50 b 3). En outre, dernier trait de ce *muthos* : « la tragédie est représentation non d'hommes mais d'actions, de vie et de bonheur et le but visé est une action, non une qualité [...]. Sans action il ne saurait y avoir tragédie, tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractères » (50 a 16-24). Les personnages sont par conséquent subordonnés à l'action. Celle-ci est donc la partie première, principale — la visée de l'œuvre : « c'est l'intrigue qui est la représentation de l'action » (50 a 1). Aristote place en avant et au premier plan de l'écriture poétique la construction du *muthos*, l'agencement des faits : « Le poète est compositeur d'intrigues » (51 b 27). Dans cette construction, soit le poète parle directement (et raconte ce que ses personnages font) : il se présente alors comme narrateur ; soit il donne la parole aux personnages et parle indirectement à travers eux (ce sont alors eux qui font le drame) (48 a 29). Cette distinction nous permet à la fois de distinguer proses narratives (*La Fuite à cheval très loin dans la ville, Prologue, Nouvelles*) et théâtre (*Combat de nègre et de chiens ; Quai Ouest ; Dans la Solitude des champs de coton ; Le Retour au désert ; Roberto Zucco*) sans les opposer, mais au contraire en les envisageant sous l'angle de la mise en intrigue, narrativisations et dramatisations incluses — au centre médian de ces genres se situeraient le scénario *Nickel Stuff*. Ainsi, avec Paul Ricœur, nous caractérisons ici le récit non par le mode, ou le genre, mais par un processus de mise en intrigue, et c'est précisément ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire agencement des faits <sup>60</sup>.

En quoi la conception du *muthos* d'Aristote, via la réflexion que propose P. Ricœur, peut-elle nous permettre de comprendre les formes qu'ont prises les poétiques de Koltès ? Le geste du dramaturge semble en fait à la fois anti-aristotélicien et engagé dans le champ déterminé par Aristote. On a ainsi vu combien, contrairement à ce que préconise Aristote, la composition prend appui sur les personnages et l'écriture de leur subjectivité, avant d'établir dans un deuxième temps une intrigue (c'est le cas surtout pour *Combat de nègre et de chiens*, sans

---

<sup>60</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, op. cit, p. 76.

doute pour *Quai Ouest*, et pour *Le Retour au désert*). En somme, en renversant les catégories de l'*inventio* et de la *dispositio*, Koltès finit par retrouver le point de départ que posait Aristote en ses prémisses <sup>61</sup> : le *muthos* est donc le produit de l'écriture, non son préalable. « *Rem tene, uerba sequentur* » (possède le sujet, les mots suivront), préconisait Caton l'Ancien — Koltès procédait exactement, du moins au début, à l'inverse.

Étendre la théorie du *muthos* que Aristote élabore seulement à partir de la tragédie <sup>62</sup> paraît surtout avoir une certaine utilité pour approcher l'ensemble du champ narratif quel que soit le genre choisi par Koltès, non seulement en raison de son caractère englobant, idéal, et conceptuel, mais surtout parce qu'elle nomme des processus rigoureux au sein d'un cadre ferme mais souple dans leurs usages. C'est justement sur le terrain du temps, du rythme, du tempo qu'il nous paraît fécond — ce que P. Ricœur envisage selon la dualité concordance / discordance, et que l'on approcherait plus précisément avec les notions de discontinuité et de continuité, de présence et de dilatation, de fixité et de décentralisé, termes que nous avons déjà employés dans les pages précédentes pour caractériser les structurations du récit koltésien.

Là où, comme l'indique Ricœur, Augustin s'était abîmé dans une dialectique impossible entre l'emprise d'une présence du temps perpétuellement présent, et de désir transcendant d'une éternité fuyante, Aristote peut proposer une solution poétique à l'aporie spéculative, dans la mesure où sa conception du temps est ordonnée dans un agencement clos, déterminé par une fin, et progressif (c'est-à-dire épisodique). Là où Koltès s'était enfoncé avec le Théâtre du Quai jusqu'au risque du suicide du langage par la langue dans la mise en gésine de *récits* successivement *morts*, non narratifs, pièces non mises en intrigue, *lexis* dénué de *muthos*, il trouve ensuite dans l'agencement fabulaire, l'élaboration de synopsis et d'intrigues puissamment visibles et lisibles, une manière de renouer avec l'écriture composée, *orientée*, et finalement dominée. Mais il ne s'agit pas de faire de ces récits un *repli progressiste* (et donc d'une certaine manière historiquement réactionnaire) vers des formes simples de concordance parfaite, des schémas linéaires. Aristote n'établit pas d'ailleurs une concordance absolue, mais, de façon plus complexe, intègre un jeu subtil de discordance dans la concordance : « c'est cette dialectique interne à la composition poétique, écrit Ricœur, qui fait du *muthos* tragique la figure inversée du paradoxe augustinien <sup>63</sup> ».

---

<sup>61</sup> La sémiotique narrative plus contemporaine, est en grande partie de ce point de vue aristotélicien, qui après Propp tente de reconstruire la logique narrative du récit en repérant des « fonctions », c'est-à-dire des moments, ou invariants, du système narratif, en dehors des personnages, qui ne sont que des agents de ces segments. Koltès prend donc également le contre-pied de cette poétique structurale.

<sup>62</sup> Aristote, *Poétique*, Chapitre VI.

<sup>63</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, op. cit, p. 79.

Car l'agencement des faits en système obéit à la double logique de production d'un tout (à la fois temporel et logique) mu par des ruptures : « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu, une fin » (50 b 26). Si le début et la fin se définissent avant tout comme ce qui n'a pas d'amont pour l'un et pas d'aval pour l'autre, le milieu nécessite un amont et un aval qui ne soit pas identique à lui-même — mais qui suit et précède des faits, ou événements : c'est cela qu'Aristote nomme « épisodes », qui doivent absolument avoir un lien entre eux. C'est précisément ce processus qui fait du récit à la fois une succession et un ensemble. Ce que Kol-tès avait synthétisé, parlant du *Retour au désert* comme d'une pièce de « bagarre » :

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 <sup>64</sup>.

Dans le modèle tragique, la dynamique de l'épisode est celle du renversement (*métabolè*, *metaballein* 51 a 14 ; *metabasis* 52 a 16) de la fortune à l'infortune. Ces renversements prennent différentes formes : le coup de théâtre (*péripétéia*), la reconnaissance (*anagnôrisis*), l'effet violent (*pathos*) — la tragédie est parfaite en sa forme et sa visée lorsque ces trois métaboles se confondent dans un seul moment, comme dans le cas de la catastrophe de *Œdipe Roi*, qui fusionne le paradoxal et la causalité logique. Le récit est l'agencement de faits qui finissent par produire une histoire déroulée en moments, narration d'événements différents mais qui concernent un même enjeu en surplomb permettant de les relier, fable qui commence et s'achève dans une logique chronologique, où la fin achève et accomplit le drame.

Pour Aristote, ce qui touche au tout de la composition porte également sur l'étendue de sa réception : le renversement dure dans le temps de l'œuvre perçue, et peu importent les ellipses agencées dans le *muthos*, tant que l'épisode sur scène se produit aussi dans la conscience du spectateur comme négatif d'un positif pourrait-on dire, c'est-à-dire non seulement suite d'événements, mais aussi envers d'événements sur d'autres, qui permet que l'action avance — c'est là que le temporel et le logique se confondent. En cela, contrairement à une idée reçue et défendue à l'âge classique, Aristote ne condamne pas l'épisode en tant que tel, mais son usage décousu qui ruine, ou agit contre, le tout de l'œuvre. La succession d'épisodes bien concertée et justifiée par l'action permet justement une *concordance discordante*, ou « discordance incluse <sup>65</sup> » — ce qu'Aristote nomme « l'intrigue complexe ». Pour que le bon-

---

<sup>64</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 134.

<sup>65</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, op. cit, p. 86.

heur se renverse en malheur (ou inversement), il faut qu'il y ait accidents, modification d'un état premier, et souvent modifications progressives : altération de la situation initiale, opération suffisamment lente pour paraître vraisemblable, mais rapide pour permettre la violence du choc : temps de latence et de brutalité dans lequel se produit ce qu'il nomme la *catharsis*. Quel que soit le sens que l'on donne à ce terme et ce qu'il recouvre — qu'il ne s'agit pas de commenter ou de discuter ici —, celui-ci implique bien une dynamique de transformation : pour que la tragédie ait lieu, la scène et la salle doivent se rejoindre en ce processus de modification qui est à la fois l'enjeu du *muthos* et le produit de la composition de la *mimèsis*. On a vu que dans le premier temps de sa production, la visée ultime (et le sens) des spectacles résidaient en telles transformations dans les consciences rendues actives des spectateurs :

La portée de ce spectacle se situe dans l'immédiat, — dans l'expérience immédiate — et, de ce fait, devrait interdire, je crois toute espèce d'appréciation, en ce sens que l'expérience aura eu lieu ou n'aura pas lieu. En dehors de cela rien ne vaut la peine d'être envisagé.<sup>66</sup>

Cela restera pour toujours, même si moins radicalement, un souci toujours prégnant touchant à l'efficacité du récit. Ensuite, Koltès, à partir de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, mais surtout avec *Combat de nègre et de chiens*, se dégage de la pure immédiateté, et fait l'épreuve de ces enjeux qui articulent le temps au récit : mais loin de se soumettre à ces *schémas*, il ne cessera pas de s'en rendre maître et possesseur, comme s'il les produisait lui-même — car c'est bien en fonction de ses propres besoins qu'il écrira, non pour appliquer des formes a priori forgées ailleurs : « Devant un sujet 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<sup>67</sup> ». Par ces mots, Koltès ne dit pas qu'il se passe des outils anciens, mais qu'il les travaille en retour, fabrique d'outils ne veut pas dire création *ex nihilo*. Avant d'aller à la guerre contre ses imaginaires, « la première chose que fit [Don Quichotte] fut de nettoyer les pièces d'une armure qui avait appartenu à ses bisaïeux, et qui, moisie et rongée de rouille, gisait depuis des siècles oubliée dans un coin. Il les lava, les frotta, les raccommoda du mieux qu'il put<sup>68</sup> ». De même appartient-il à chaque auteur en son temps de prendre possession de ses propres armes depuis celles qui ont servi à mener d'autres combats. C'est ainsi, dans des jeux de reprises et de déplacements que va se concevoir l'usage du temps des récits de Koltès.

---

<sup>66</sup> Texte de présentation des *Amertumes*, in *Les Amertumes*, op. cit. p. 10

<sup>67</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Europe, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982 — revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 14.

<sup>68</sup> Miguel Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard [Trad. César Ondin, revue par Jean Cassou], Folio « Classique », p. 70.

## *Le temps différé*

Le premier instrument qu'il fabrique est celui de la durée suspendue qui produit le drame. Qu'on nomme ceci attente, ou *suspens*, il s'agit surtout de voir que l'architecture du temps est alors tenue par une fragilité qui est paradoxalement sa force : celle du différé. Dans *Combat de nègre et de chiens*, Alboury vient chercher le corps de son frère : il suffit que Horn lui dise ce qu'il en est (le corps est introuvable) pour que la pièce se termine. Mais Horn refuse de le dire — et ce faisant, répondant à côté, flattant, menaçant, déjouant sans jamais le faire cesser l'entêtement d'Alboury, permet à la pièce de durer. De même dans *Quai Ouest*, le temps du récit est son enjeu, celui d'une demande refusée, repoussée : elle ne tient que dans la pièce mécanique de la voiture qui manque, et qui permettrait de quitter l'endroit — si Fak, ou Charles, la restitue immédiatement, la pièce s'achève : le drame est un puzzle qui permet d'être déplacé justement parce qu'il manque une de ces *pièces* qui en réalisant son image arrêterait son mouvement. Enfin, *Dans la Solitude des champs de coton* et *La Nuit juste avant les forêts*, dramaturgies radicales et *sensiblement* abstraites, condensent jusqu'à l'équation mathématique cette question d'un temps repoussé : le Client n'a qu'à satisfaire la proposition du Dealer, comme le passant saisi dans la rue n'a qu'à parler, accepter de se rendre dans la chambre pour la nuit (« une partie de la nuit <sup>69</sup> ») pour que tout s'achève, au premier mot — au deuxième plutôt : il n'y aurait qu'un début (la première réplique) et une fin (la seconde) — et donc, pas d'épisodes : pas de récit. Koltès insère entre les deux répliques un jeu sur le temps qui en est le commerce — une « diplomatie du temps » —, le marchandage des minutes, le refus de se soumettre au présent. La demande est si secrète que la parole dure, tenue dans le dit et l'interdit de l'énigme. Ainsi les pièces continuent-elle à se dérouler précisément de ne pas s'accomplir, de ne pas arriver à se faire entendre. Le tout n'est achevé que lorsque le terme est atteint — en somme, la fin *arrive* lorsque le temps se rompt d'avoir été réalisé. C'est la première discordance du temps au sein de cette concordance du différé : discordance qui pourtant produit la concordance, et l'effectue.

Au sein de cette fragilité se *pass*e le récit. Elle tient à ce temps dilaté qui à chaque instant, d'un mot, d'un geste, pourrait se rompre ; mais elle est sa force puisque ce qui la fait durer est l'enjeu même de la pièce, qui conjoint demande et usage de la langue. Koltès adosse en effet l'agencement du temps sur la question de la parole : c'est la deuxième *discordance incluse* — qui creuse un rapport neuf au temps et au récit. C'est en effet parce que les person-

---

<sup>69</sup> *La Nuit juste juste avant les forêts*, op. cit., p. 8.



nages n'ont jamais le même rapport au langage qu'ils ne peuvent s'entendre, et font durer le temps. Dans *Combat de nègre et de chiens*, l'un, Alboury, possède un usage littéral de la langue (Koltès dira qu'il « se sert des mots dans leurs valeurs sémantiques <sup>70</sup> »), l'autre, Horn, parlera avec une perversité lâche mais habile (« comme d'un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas <sup>71</sup> »). Dans *la Solitude des champs de coton* offre un paradigme mathématique à ces plans de parole articulés l'un à l'autre dans l'étrangeté qui sépare les corps et les fait parler tout à la fois — paradigme si exemplaire qu'il est énoncé comme tel par l'une des figures du dialogue :

LE DEALER. — Que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons sur deux plans distincts, et qu'en fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse <sup>72</sup>.

Le temps du récit koltésien se fonde donc sur cette jonction des disjonctions : lignes croisées qui appartiennent chacune à un plan, mais qui dans ces plans se chevauchent sur l'*ensemble* (comme l'on dit en mathématique) du plateau — et la parole de s'inscrire alors par-delà ces plans de l'espace et du temps pour attester aussi bien de l'écart que de la superposition. La langue produit le récit en relevant le malentendu de la relation. Là réside cette synthèse recherchée par Koltès qui disait vouloir « se servir du langage comme d'un élément de l'action <sup>73</sup> ». Puisque le devenir du langage ne peut s'accomplir que dans le refus de l'entente, car l'accord annule le temps (l'accord obtenu est un non-devenir, c'est le temps nul de l'évidence : anti-narratif) et que seuls le désaccord et l'affrontement construisent une durée développée, c'est en posant l'un en face de l'autre deux personnages qui disposent deux langages sur deux plans distincts de leur usage que Koltès fabrique une temporalité à la fois de la *présence* des corps et de la distance de leur être. Et c'est ainsi que se conçoit un récit formant un tout et enveloppant de multiples épisodes de langues qui seront autant de dialogues (et de malentendus).

La « concordance discordante » trouve là matière à tramer la pièce : surtout qu'elle trouve dans la fable en surplomb sa vraie puissance d'organisation, tandis que pour les pièces strasbourgeoises, ce qui était censé figurer l'unité d'ensemble du spectacle n'était qu'un processus — par exemple, le rêve, dans *Récits morts*, qui organisait (et désorganisait à mesure) au sein d'un cadre onirique des variations d'intensité, dilatations des durées, scansions

---

<sup>70</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Le Monde', 17 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 18.

<sup>71</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Le Monde', 17 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 18.

<sup>72</sup> Dans *la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 19.

<sup>73</sup> Entretien avec Michael Merschmeier, 'Afrika ist überall', *Theater Heute*, n°7, 3<sup>ème</sup> trimestre 1983 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 32.

d'inégales longueurs qui rythmaient, en pulsations plus ou moins fortes, la pièce. À cette progression linéaire et temporelle de la pièce (début du rêve, milieu du rêve, fin du rêve) se superposait surtout une construction qui tendait à brouiller la ligne orientée du récit, qui n'était pas une narration mais une succession de moments, d'épisodes non liés. La pièce en effet ne faisait pas se succéder des actions agencées l'une à l'autre et l'une par l'autre, mais des moments, des surgissements brusques de visions ou de voix qui formaient autant de scènes coupées, de récits brisés, morts l'un sur l'autre, *égarés*, pour reprendre le sous-titre de la pièce, dans la recherche d'une direction, *épisodes* errants et peuplés d'ombres puisque la lumière<sup>74</sup> avait un rôle de production et d'effacement de ces visions, plus que la chronologie.

Ces plans distincts du langage sur le plateau commun de l'espace élaborent un temps différé. On le retrouve dans *Quai Ouest*, où le malentendu repose sur la question de la vie et de la mort (de leurs désirs paradoxaux), du suicide inadmissible de Koch. Mais c'est évidemment de manière plus spectaculaire que ces plans de langage trament le temps dans *La Nuit juste avant les forêts*, où s'oppose un usage virtuose et excessif de la langue face à un usage nul de celle-ci, le silence gardé jusqu'au bout ; ou *Dans la Solitude des champs de coton* : deux personnages aux deux systèmes de langue, l'un régit par l'offre (mais tue), l'autre par la demande (mais niée).

### *Épisodes et points de vue*

Un même complexe rapport entre héritage narratif et refondation singulière, concordance d'une trame et discordance du discours, affecte l'usage du *mythos* koltésien dans le couple qu'il forme avec la *mimésis*. On verra par la suite en quoi consistent l'activité mimétique et son rapport avec la métaphorisation du réel, mais il s'agit ici de comprendre comment s'agencent les faits dans le système. Si la loi primordiale d'Aristote est triple (le tout, le terme, et l'étendue), Koltès ne l'incorpore que dans ses grandes mesures que chaque récit va travailler en épisodes dominés par une fable qui en est le principe moteur : éprouvant d'abord la rigueur et la simplicité de l'épure, puis cherchant — sans parvenir à trouver totalement un équilibre — à multiplier les points d'articulation des épisodes, avant de laisser libre cours à un relâchement où la discontinuité ponctuelle produit une continuité globale. Ainsi, *Combat de nègre et de chiens* conserve la force minimale d'une intrigue extrêmement serrée, ténue, centralisée sur la question du corps à restituer — fable minimale de l'*Antigone* antique —, là

---

<sup>74</sup> Texte du programme de *Récits morts*, op. cit., p. 9.

où *Quai Ouest* complexifie fortement l'écheveau des épisodes en faisant de l'agencement un processus de résolutions provisoires successives, et multiplie les enjeux, de sorte qu'il est vain de dégager un *plot* dominant (Koch et son suicide ? Charles, Cécile et leur volonté de fuite ? Fak et son désir ? Rodolphe et son ressentiment ? Abad et son secret ?...) — ni même continu :

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. 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, quand il meurt, on ne s'en souvient qu'à travers le destin d'Abad, et c'est Charles et Abad qui terminent la pièce <sup>75</sup>.

Discordances successives : le tout de la fable est rompu non pour laisser place à des épisodes non liés, mais pour exposer des tous successivement accomplis, qui dépendent d'un rythme qui ne sera pas celui de la dramaturgie aristotélicienne (classique), mais celui plus souple, que Koltès appelle « la vie », mouvement contradictoire qui accepte l'altération du temps, en déplace la perspective dans un mouvement de vase-communicant entre les personnages qui se passent le relais non de l'action d'un événement, mais de l'intérêt de l'action du spectacle éclatée en divers événements. C'est pourquoi il y a finalement un *muthos* pluriel correspondant au nombre de rôles, ce qui fait de cette dramaturgie un labyrinthe qui possède autant d'entrées que de figures, et de parcours que de possibilités de trajectoire selon que l'on s'attache à l'une ou à l'autre des figures. À la question portant sur l'histoire de *Quai Ouest*, Koltès répondait ainsi qu'« il y en a plusieurs, autant qu'il y a de personnages : huit histoires au moins, et, selon qu'on choisisse un point de vue ou un autre : huit fois huit <sup>76</sup>.» Le récit sera donc celui de *métabolè* successives, exposant autant de renversements qu'il y a de personnages. La discordance est celle des relations entre eux : l'action avance par contamination et altération progressive de l'histoire d'un personnage, avec résurgence ponctuelle, comme pour le suicide de Koch, qui revient à la fin — jusqu'au renversement ultime, spectaculaire, du meurtre de Charles par Abad. Y-a-t-il une sortie du labyrinthe ? La mort est un coup de théâtre si brutal que la *péripétéia* se fait sans durée, moins altération que métamorphose immédiate, et le renversement de fortune n'établit aucun équilibre — quant à la reconnaissance, on peut seulement la supposer, et le geste d'Abad envers Charles se commet selon les lois secrètes qui les avaient unis au début de la pièce. Seul demeure des trois traits caractéristiques d'Aristote, l'effet violent : mais sans direction, il est choc, et non plus puissance de révélation. Koltès traverse donc en les escamotant les points de force de la *Poétique* pour en proposer un

<sup>75</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une Part de ma vie* (non revu par l'auteur), op. cit., p. 51.

<sup>76</sup> Entretien avec Delphine Boudon, *La Gazette du Français*, n°25, avril 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 63.

usage interrompu, s'appuyant sur ce qui constitue l'énergie libératrice des puissances sans rejoindre l'acte qui pourrait aboutir à une quelconque catharsis, qui n'appartient jamais à la syntaxe du récit koltésien.

Ensuite, parce qu'il la jugeait peut-être trop complexe (et trop affectivement coûteuse) à mettre en œuvre, Koltès renoncera en partie à mener ces jeux de mise en récit par la multiplicité des points de vue, qui s'établissait en amoindrissant à ses yeux la portée de la fable et la puissance d'investigation des intériorités — cette question de la construction de l'intrigue par les points de vue sera ainsi, non pas écartée, mais utilisée avec une moindre ampleur. Elle sera recentrée sur la dualité des figures (le Dealer et le Client ; Tony et Baba ; Adrien et Mathilde <sup>77</sup> ; la Cocotte et le Chroniqueur ; Zucco et le reste du monde) — et l'agencement des faits sera disposé selon le système de l'échange latéral en deux orientations générales. L'histoire (ou système) sera celle de deux points de vue construits par discordance *au sein* d'une concordance qui réside dans l'objet qu'ils envisagent tous deux : le *deal* (le désir) ; la danse (la rivalité) ; la dispute (la maison familiale) ; Mann (et à travers lui, pour l'une Nécata ; pour l'autre Ali) ; la mort (celle des autres pour Zucco ; celle de Zucco pour les autres).

C'est cet objet fuyant, objet regardé par les figures de la pièce et regardant de la pièce, qui fonde et anime le *muthos* — envisagé en dehors et du dehors de l'échange, c'est lui qui à la fois fédère les énergies des rôles, dispose les points de vue, et les fait éclater. Dans l'agencement des faits, ce que l'on a nommé *l'objet fuyant* est le moteur et l'échappée de l'action : c'est à partir de lui que se reconstitue, comme à rebours, l'espace de son appropriation (ou de sa fuite), le temps qui permet de le rejoindre (ou de s'en séparer), l'action qui est pour chacun la projection subjective de son rapport à lui. Ainsi Koltès redécouvre-t-il, et même invente-t-il, pour lui, la « règle des trois unités du théâtre classique, qui n'a rien d'arbitraire, même si on a le droit de les appliquer autrement <sup>78</sup>. » Discordante et concordante, cette règle agence le temps dans son articulation avec le récit : l'un produisant l'autre, et l'autre devenant la mesure de l'un.

### *Épisodes de langage*

---

<sup>77</sup> Dans *Le Retour au désert*, il est vrai qu'il restera un peu de ces jeux polyphoniques, avec l'intrigue autour des enfants par exemple : mais le contraste est d'autant plus frappant avec *Quai Ouest*, où aucun couple ne s'imposait, tandis que *Le Retour au désert* parvient à articuler plusieurs intrigues tout en conservant une hiérarchie dramaturgique entre intrigues secondaires et premières.

<sup>78</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une Part de ma vie* (non revu par l'auteur), op. cit., p. 57.

Mais surtout, ultime discordance incluse, ou interruption continue, les épisodes narratifs sont chez Koltès des épisodes de langage, tenus dans le verbe, portés par la parole : s'il existe des actions successives, des épisodes accidentels, c'est moins leur enchaînement qui produit le drame que leurs juxtapositions : il s'agit surtout de multiplicités d'événements dressés dont les enjeux sitôt énoncés, affrontés, sont réalisés et morts dans le temps de la scène jouée ; enjeux dont la scène suivante reprendra presque terme à terme le propos en déplaçant la perspective. De là une présence essentielle d'un personnage obstiné, centralisateur, immuablement déterminé, sans autre raison avancée que sa présence, exposée, incontournable : Albouy (qui veut son frère), Abad (qui veut se taire), Koch (qui veut mourir), Mathilde (qui veut se disputer), Zucco (qui veut tuer), voire Mann (qui veut ne rien vouloir). L'action ne se produit pas dans l'altération de leur volonté, mais dans l'usure de ceux qui s'y opposent. Ce schéma, un peu trop rapidement dessiné ici — on le reprendra plus précisément quand il faudra parler de l'enjeu de l'affrontement — souligne ce fait que l'agencement des faits en système ne porte pas sur l'épisode narratif, mais sur la langue en tant qu'elle est elle-même le système narratif qu'elle produit. Les renversements, ou *métabolè*, sont ceux qui s'érigent dans et par la langue : c'est elle, visiblement rhétorique, spectaculairement polémique, en prise aussi avec elle-même, qui constitue le récit, et le récit du récit (celui de l'écriture aussi, de sa composition) — plus qu'un élément de l'intrigue, la langue est ce qui propulse l'action et l'arrête, discontinuité narrative et dynamique de récit. Dans les épisodes de langage — ce que Chéreau avait su reconnaître et nommer : « des grands événements de langage <sup>79</sup> » — se construit donc la durée, dans un renversement assez puissant par rapport aux premières entreprises, même si ce renversement n'annule pas l'ancienne dramaturgie : là, si le langage n'est plus ponction de présent, du moins articule-t-il encore une suspension temporelle, on s'attachera à le démontrer, qui à la fois fixe et propulse ; puissance centrifuge de centralité des subjectivités, et force centripète de lancées vers la durée narrative, le temps est alors dialectique entre dedans (du corps, de la langue) et dehors (du plateau) qui élabore le récit.

Si, comme on le présuppose avec P. Ricœur, la tragédie telle que la définit et l'évalue Aristote est moins un genre donné d'une civilisation et d'une pratique sociale, qu'une puissance archétypale, alors tout processus narratif, toute volonté de *raconter* procède d'une telle dyna-

---

<sup>79</sup> « De grands événements de langage » entretien avec Patrice Chéreau, p. 19, in *Alternatives théâtrales*, « Koltès », juin 1990, (rééd. 1996), op. cit., p. 19.

mique de productions d'actions et de renversements ; de continuité et d'interruption ; d'unité d'ensemble et d'éclatement successif — toutes puissances formelles qui sont engagées dans un devenir temporel : ce sont elles qui fabriquent le récit et son temps, car le récit est avant toute chose du temps raconté. C'est pourquoi quand Koltès cherche à raconter (et pose cette volonté a priori, comme un progrès technique à dominer de plus en plus), c'est sur le champ d'élaboration du temps qu'il va le faire et conquérir le récit.

Les seuls progrès que j'ai faits, c'est, je crois, de savoir raconter une histoire et de comprendre un certain nombre de trucs qui me paniquaient <sup>80</sup>.

C'est du travail, d'écrire une pièce, du pur travail, et très peu d'inspiration. Et on peut avoir le même enthousiasme à ce travail que celui d'un éclairagiste qui vient de trouver un effet...

Dans la poétique adoptée par Koltès à partir de 1978, c'est le travail sur le temps qui l'occupe, qu'il essaie, traverse, reprend, et recommence. Il y a un jeu de dosage et de précision (mais qui doit demeurer, pour rester juste, suffisamment libre) sur une continuité exposée et des procédures d'interruptions successives ; il y a un rapport entre l'action et les personnages dans la durée ; il y a un enveloppement du temps sur une ligne interrompue et relancée par les épisodes ; il y a enfin un principe d'altération / production qu'élabore un récit du temps, dans l'imaginaire du spectateur / lecteur comme pour les personnages sur scène ou en scène, au sens où le temps se raconte tout aussi bien qu'il raconte.

## *2. Durée & déploiement*

### *La coulée de temps : vitesse et tempo du récit*

De Strasbourg à Paris, on a vu combien Koltès avait travaillé selon les axes majeurs de la présence et de la durée, se libérant peu à peu de l'absolu paradigme de l'instant proféré pour conquérir le temps du récit. Mais il ne s'agissait pas pour lui d'un retour aux formes conventionnelles d'une ligne narrative chronologique et logique, plutôt d'un travail du présent sur la durée — et chaque composition offrait un saut dans l'essai conjointement narratif et temporel. Ces sauts, cherchant parfois la synthèse, élaborant presque toujours une forme singulière et unique, Koltès les produit dans la langue à chaque fois à l'intérieur de l'écriture, puissance de propulsion dictée par les exigences de la dramaturgie, plutôt que comme un modèle temporel fabriqué de toutes pièces en dehors de lui, et auparavant. Pourtant, des lignes de force sont à l'œuvre dans tous les plans de la composition qui font du territoire du récit un espace de tra-

---

<sup>80</sup> Entretien avec Gilles Costaz Prique, pour *Le Monde*, 28 septembre 1988, repris in *Une Part de ma vie* (non revu par l'auteur), op. cit., p. 92.

vail articulé fortement avec un rapport au temps à la fois hérité des formes anciennes et en partie renouvelé. Quels héritages ? Quels usages neufs en regard ?

La présence arrêtée laisse place à une durée successive : le chantier des pièces composées après *La Fuite à cheval très loin dans la ville* et surtout *La Nuit juste avant les forêts* reposera d'abord et surtout sur l'enjeu d'une fiction élaborée et narrativisée dans un espace temporel homogène. C'est l'implication nécessaire du choix de « l'illusion réaliste », de l'hypothèse de la référence, de l'élection de lieux concrets, du privilège accordé à des langages *relativement* articulés à l'intrigue, et, à travers cela, surtout, la primauté donnée à des nœuds d'actions fortes, aux trames précises et spectaculaires, aux récits puissamment narratifs.

Comme la narration devient pour Koltès le territoire neuf des investigations de l'écriture, une situation et une position d'écriture découle de celles-ci, une structure dynamique quasi mécanique : le temps comme déploiement. En choisissant de raconter des fables, après les avoir éprouvées physiquement à travers le monde dans ses voyages, le quitte le goût pour les aventures de langage *pur*, et dès lors, c'est le temps que l'auteur expérimente dans son écriture comme élément nouveau de composition et territoire de dilatation de la langue : *temps* et *récit* s'articulent nécessairement alors parce que l'un devient le principe constitutif de l'autre, et le second terme s'impose comme la dynamique d'expansion au sein du premier. Car il n'y a pas de récit sans temps, et de temps pensé en dehors du récit : ce que Paul Ricœur formule ainsi, d'une part : « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel », et d'autre part : « Le temps devient un temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle <sup>81</sup> ».

Dès lors, dans chaque pièce, s'établit une organisation du temps très rigoureusement conçue comme une surface plane de lecture — une chronographie qui consiste en l'invention d'un tempo parfaitement concerté, exposé, énoncé et qui sert de cadre structurant de la pièce. Si de nombreuses études critiques de la dramaturgie koltésienne portent sur l'espace — sans doute parce que Koltès lui-même a beaucoup mis l'accent sur cette question de la construction en amont par le lieu —, peu en revanche concernent l'usage du temps : celui-ci est pourtant au fondement de la question du récit, et traverse l'ensemble des enjeux de son écriture, jusqu'à fonder la fabrication de l'espace. C'est un balayage des structures formelles de ces agencements que l'on proposera d'abord, avant de voir quelles ressources Koltès tire de ces organisations quant à la question du récit.

---

<sup>81</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, op. cit, p. 17.

### *La coulée de temps uni*

Avec *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, l'auteur construit une partition temporelle qui sera comme une base et un horizon de son travail à venir : le choix d'une certaine unité dans une coulée de temps. C'est toute une nuit, et une nuit seulement que le récit racontera — la diégèse s'ouvre sur le crépuscule, un peu avant la nuit — « dans un quart d'heure il fera nuit <sup>82</sup> » — et se clôt sur « la première lueur, [qui], étonnée, pénétra sans heurt entre les arbres et la rambarde du quai de la Planque aux Angés, dévastée <sup>83</sup>. » Entre les deux crépuscules, le roman est l'infractuosité du temps dilaté de cette nuit seule, trouée d'analepses (le passé des protagonistes, ceux de l'histoire de la famille de Cassius aussi par exemple <sup>84</sup>), mais surtout de temps hors du temps comme les récits de rêve, « songe qui vient à celui qui regarde Chabanne et Barba danser <sup>85</sup> », ou « rêve que Barba se fredonnait intérieurement à la fin de sa maladie <sup>86</sup> ». Ainsi, au choix de la linéarité homogène d'une seule portion de temps se mêlent des brisures qui l'épaississent — c'est cela, le premier usage du temps : une ligne à la fois unique et plurielle, orientée en fonction de ses multiplications.

Ce geste est ainsi repris presque tel quel dans *La Nuit juste avant les forêts* — cependant le temps ne couvre pas une nuit entière, mais « une partie de la nuit si on le veut vraiment <sup>87</sup> » seulement : si ce récit-là est aussi un discours, c'est en se faisant *scène*, au sens où Gérard Genette l'entend : le temps raconté et le temps représenté ne font qu'un <sup>88</sup>. Mais le discours, qui raconte pendant le temps qu'il raconte, une heure saisie dans la nuit, raconte aussi de multiples récits arrachés au passé du locuteur : que ceux-ci se rapportent à l'enfance (son père, sa mère), à quelque passé récent (la prostituée morte d'avoir avalé de la terre au cimetière ; Mama), ou encore à un passé plus proche encore (les événements qui ont immédiatement précédé la prise de parole, juste avant le début, et qui sont racontés à la toute fin : effet de boucle temporelle). Toujours est privilégiée une surface lisible et exposée d'un temps coulé, mu par des masses en profondeur de temps qui ne cessent de miner la linéarité, tout en la produisant, puisque ce qui se déroule finalement, c'est ce temps prononcé qui fait passer le temps.

*Salinger*, dont le statut est particulier — on a vu en quoi il n'appartenait au corpus que de biais, ou du dehors —, est une interruption dans les recherches, et un retour en arrière : en tra-

---

<sup>82</sup> *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit. p. 8.

<sup>83</sup> *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit. p. 152.

<sup>84</sup> 'Histoire d'un pendu dans la famille de Cassius', *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit. p. 73.

<sup>85</sup> *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit. p. 34.

<sup>86</sup> *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit. p. 146.

<sup>87</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 8.

<sup>88</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, [1991], coll. « Points Seuil », 2004.



vaillant des situations, l'auteur produit une mise en suspension telle de l'intrigue qu'on peut même douter que celle-ci existe vraiment en tant que telle. C'est davantage l'exposition de scènes au mouvement centripète qui organise un récit sans ligne droite, mais infléchi sans cesse sur le moment premier de la fable, qui se trouve à la fin de la pièce : le suicide du Rouquin, comme si le temps n'était orienté que vers son origine. Là où la boucle de *La Nuit juste avant les forêts* initiait une fugue qui était susceptible de relancer la parole à l'infini — ce que métaphorise la course dans le métro, ce que porte l'absence de ponctuation finale, ce que pourrait dire le rythme [3 + 1], de « la pluie, la pluie, la pluie, la pluie », cycle parfait et ouvert à sa reprise —, la boucle de *Salinger* est bouclage, avec arrêt sur une résolution : le récit de la mort du Rouquin dont le secret est levé. Le fantôme de ce personnage dicte la temporalité d'une intrigue hantée par un temps qui ne passe pas, un temps qui revient sur lui-même, *revenance* d'une durée qui ne s'écoule plus mais obsède les personnages qui l'entourent, de sorte que la coulée n'est plus qu'un arrêt successivement arrêté sur lui-même.

*Combat de nègre et de chiens* renoue avec le schéma établi précédemment, tout en proposant une synthèse entre le romanesque foisonnant et elliptique de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, et la théâtralité coulée et vertigineuse de *La Nuit juste avant les forêts*. C'est toujours la nuit qui est le cadre unique, une nuit seule déroulée entre deux crépuscules : dix-huit tableaux la composent. Le premier s'ouvre « *derrière les bougainvillées, au crépuscule* <sup>89</sup> », et le dix-huitième s'achèvera à l'autre crépuscule, celui de l'aube et ses « *dernières visions* <sup>90</sup> ». Une seule soirée s'écoule donc, dans une linéarité interrompue entre chaque tableau, même si on peut se demander si ceux-ci se déroulent successivement, après ellipses, ou si on ne peut pas voir aussi des scènes simultanées, notamment dans l'enchaînement des tableaux IV (Horn et Alboury, sous l'arbre), et V (Cal et Léone, sous la véranda), et surtout entre les tableaux VIII et XII, qui organisent une alternance entre des dialogues de Horn et Cal en intérieur (tableaux VIII, X, et XII), et ceux de Léone et Alboury, dehors, sous les bougainvillées puis sur le chantier (tableaux IX et XI) — la scène VIII se termine ainsi sur les paroles de Cal qui entend Alboury parler au fond de la nuit sous les arbres, comme s'il était en train de parler — et que ces paroles que l'on entendra dans le tableau suivant avaient été prononcées en même temps que la scène précédente. Coulée, tout à la fois interrompue et mêlée, scandée de fondus-enchaînés, la nuit est exposée et déconstruite — arrêtée en différents points que l'articulation avec la scène suivante fait avancer après l'avoir interrompue.

---

<sup>89</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit. p. 9.

<sup>90</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit. p. 106.

Ces trois premiers temps — forts différents dans leurs formes, mais semblables dans l'usage — sont suivis d'un essai contraint, fruit d'une volonté de s'affranchir de cette temporalité linéaire, mais qui n'aboutira pas : *Quai Ouest* aussi, mais de manière différente, fera usage de la scène, en déroulant un temps indéterminé coulé en son récit. Mais de nombreux éléments vont tenter, encore plus radicalement que précédemment, de troubler non seulement la perception du temps mais sa simple reconnaissance. Le hangar dans lequel se déroule la pièce semble obéir en effet à une durée et une lumière autre : c'est le lieu qui permet de fabriquer une temporalité neuve aussi parce que c'est celle-ci qui a fabriqué l'étrangeté de cet espace. Nuit dans le jour, ou jour artificiel dans la nuit ? Quand le récit se passe-t-il ?

On peut recomposer l'évolution de la durée, en supposant que le début de la pièce s'ouvre en fin de journée, et qu'elle se termine dans la nuit totale. Mais il n'y aura pas *une* nuit totale — contrairement à une tenace impression de lecture (du texte ou du plateau) : six séquences (délimitées par les six citations) déroulent en fait quatre jours <sup>91</sup>. Ce flou n'est pas la conséquence d'une absence de notations, mais au contraire par surcharge d'éléments qui à force de qualifier la qualité de la lumière, feint de négliger la stricte détermination du moment objectif du jour. Après une courte première séquence ouverte par la citation d'Hugo (p. 9-24) qui ne porte que sur la venue de Monique et de Koch, au milieu de la nuit, et la rencontre de ce dernier avec Charles, la deuxième séquence [citation de Melville] (p. 25-43), « *second jour* <sup>92</sup> », commence la nuit-même de la première, elle est celle où chacun des personnages essaie le *deal* de l'autre (Fak et Claire, Charles et Monique, puis Charles et Fak autour de Claire, puis de la voiture, enfin Cécile et Charles), elle dure jusqu'au midi suivant, après que « *le soleil monte dans le ciel à toute vitesse* <sup>93</sup> ». La troisième séquence [Faulkner] (p. 43-62) couvre la deuxième journée, du midi jusqu'au début de la soirée : « *le soleil, bas, se reflète sur l'eau du fleuve* <sup>94</sup> ». La quatrième séquence [citation de London] (p. 62-77) commence la soirée, « *dans la lumière rouge du soleil couchant* <sup>95</sup> », parcourt l'ensemble de la deuxième nuit. La cinquième séquence [citation de Conrad] (p. 77-93) commence dans une nuit éclairée

---

<sup>91</sup> On s'appuie en partie ici sur la proposition de structuration que formule Patricia Duquenet-Krämer, dans son article « Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, op. cit., p. 107-108.

<sup>92</sup> La séquence s'ouvre sur la citation de Melville : « Le second jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrainait dans la baie »

<sup>93</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 37.

<sup>94</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 59.

<sup>95</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 73.

par « les rayons de la lune »<sup>96</sup>, atteint « l'aurore »<sup>97</sup> et se finit sous « le plein soleil »<sup>98</sup> de midi. La sixième et dernière séquence [citation de Marivaux] (p. 94-fin) s'ouvre l'après-midi, près de l'autoroute, et se poursuit dans « la lumière rouge foncé du soir »<sup>99</sup>, pour s'achever dans la nuit, sous la pluie tombante.

Les indications sont nombreuses, mais leur surcharge produit l'effet inverse de la précision, et brouille l'ensemble. Certaines indications de *nuit* peuvent ainsi paraître métaphoriques, parce qu'elles indiquent un moment suivi assez rapidement par une fin de jour — la nuit ne serait alors en ce début qu'une noirceur, obscurité profonde du dedans entouré du jour encore au dehors. Ce qui l'emporte, c'est l'unité nocturne du hangar, son obscurité consubstantielle, qui fait régner une nuit éclairée, par le soleil ou la lune, qui deviennent des lumières artificielles dans l'artificialité de ce lieu. Koltès fait montre ici plus qu'ailleurs de son goût pour l'écriture de la lumière — ici mieux qu'ailleurs : la lumière n'est pas une texture d'atmosphère, mais constitue à la fois un lieu et un temps. Un lieu, la lumière délimite en effet des frontières qui organisent le dehors et le dedans, signe l'intrusion du dehors (de la nuit) dans le dedans ; un temps, elle produit même l'émotion du temps, par l'usage cinématographique de son écriture — que l'on retrouve dans les films noirs, ou les œuvres de J. Cassavetes, J. Jarmusch —, où la baisse d'intensité des lumières crée l'imminence et le danger ; le brusque éclat l'incidence, la survenue ; le demi-jour, l'inquiétude de ce qui va apparaître ou s'effacer, comme pour l'arrivée de Charles auprès de Koch, après qu'il s'est dépouillé de ses biens. Ainsi, la lumière sera le repère du temps, dont l'angoisse s'accroîtra dans l'urgence de sa fin, celle de la nuit et de la menace qu'elle porte scandant une progression vers la précipitation du drame : « Dépêchez-vous, je sens que la nuit va tomber, la trouille me revient »<sup>100</sup>, dit Monique, tout comme Claire, peu après : « Prenez, dépêchez-vous, je ne demande rien en échange. La nuit va retomber, je vous préviens, si vous ne vous dépêchez pas »<sup>101</sup> — comme si c'était la précipitation qui allait faire tomber la nuit : « Comptez-y, comptez-y. Ils n'apporteront même pas de serviettes. Il va faire nuit, Seigneur »<sup>102</sup> ! » Et de fait, « la lumière rouge du soleil couchant »<sup>103</sup> viendra vite ensuite éclairer l'ensemble, puis « la nuit tombe » qui (évidemment, selon la loi secrète qui les unit)

---

<sup>96</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 77.

<sup>97</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 87.

<sup>98</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 90.

<sup>99</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 99.

<sup>100</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 49.

<sup>101</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 63.

<sup>102</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 70.

<sup>103</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 73.

« fait disparaître Abad », avant de se faire « totale <sup>104</sup> » et d'achever le drame. Mais durant toute la pièce, ce flottement entre jour et nuit aura travaillé une durée qui ne se fixera qu'à son terme, et s'est déroulée dans une linéarité qui aura fini par rattraper l'intrigue, après qu'elle s'est faite oublier.

CLAIRE (à Cécile) — C'est parce que j'ai bu du café, maman, tellement de café que je ne sais plus si c'est le jour ou la nuit ou autre chose, alors je vais chercher une serviette pour le type là qui est complètement mouillé <sup>105</sup>.

C'est ainsi qu'indéniablement, en dépit de ces nombreuses procédures de manipulation du temps et de la durée, la pièce établit une orientation qui produit sous l'effet de la multiplicité la force et l'efficacité de l'unité : règle classique non plus en amont de la composition, mais comme élaborée au sein de la pièce, inventée par l'écriture, retrouvée en son terme : une nuit, dans un hangar. En outre, on n'oublie pas le fait que la pièce s'ouvre en dehors d'elle-même — au sens où le prologue inaugure le texte dans un temps rejeté « *deux ans auparavant* <sup>106</sup> », comme si la tentation de l'histoire avait pris une dimension telle que la diégèse pouvait déborder le strict cadre temporel que la pièce racontera.

Et puis, j'aurais voulu tout essayer : les flash-back, les sauts dans le temps, les « quelques mois plus tard... » ; jusqu'au moment où il m'a semblé qu'impérativement, au théâtre, le temps s'écoule de manière linéaire et sans interruption, du début à la fin de la pièce. Bref, j'ai découvert la règle des trois unités du théâtre classique, qui n'ont rien d'arbitraire, même si on a le droit aujourd'hui de les appliquer autrement. 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 notre poids sur le sol <sup>107</sup>.

### *L'usage libre du temps romanesque / cinématographique : l'exemple de Nickel Stuff*

Cette découverte que feint de faire Koltès porte l'accent sur un fait que l'auteur revendiquera dès lors : la contrainte qui fait écrire, et plus spécifiquement la contrainte de temps. Elle permet de faire définitivement une distinction entre composition dramaturgique et romanesque, entre ligne orientée et temps rompu. Les deux œuvres qui s'écrivent ensuite semblent disposer avec provocation et radicalité de ces deux usages : *Nickel Stuff* d'une part pour le scénario romanesque, et *Dans la solitude des champs de coton* d'autre part pour le théâtre. Ils démontrent que Koltès n'a pas une conception a priori du temps, mais un rapport à la forme qu'il essaie d'associer au plus juste de ce qu'il considère être ses exigences. Mais outre ces usages, c'est le souci d'une fabrication intérieure du temps qui domine, une préoccupation

<sup>104</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 76.

<sup>105</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 65.

<sup>106</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 9.

<sup>107</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

essentielle d'un auto-engendrement du temps qui conduira à une extrême exigence sur le travail de la durée.

Dans *Nickel Stuff*, c'est comme si Koltès prenait plaisir à essayer tout ce que le théâtre lui interdisait de faire — ou plutôt tout ce qu'il pensait être interdit par le théâtre : les règles soi-disant objectives que l'auteur a dégagées ne sont le fruit que de sa pratique d'écriture, et posées comme telles, non des principes théoriques <sup>108</sup> dont il saura se passer quelques années plus tard. Quoi qu'il en soit, le scénario de film est l'occasion presque théorique d'un usage relativement libéré du temps — relativement, parce qu'il demeure contraint dans un cadre que l'auteur prend soin de justifier. C'est par exemple en trois points exemplaires, trois renversements temporels, où l'avant et l'après échangent leur place, mais selon un ordre logique plus grand encore que l'ordre temporel, ordre « plus simple » de la vie, comme Koltès s'en explique :

Cette séquence, qui raconte la visite de Tony à sa mère après l'esclandre au Nickel Bar, donne les événements dans un apparent désordre chronologique ; il s'agit cependant seulement de remettre le récit dans un ordre plus simple ; comme on dirait : « 1) il parle à sa mère ainsi parce que 2) il lui est arrivé ceci un peu auparavant <sup>109</sup> .

Dans cette deuxième séquence, le récit se compose de neuf parties :

A. Une heure du matin

(Tony s'engage sur le pont de Battersea)

B. Quatre heures moins le quart du matin.

(Dans la maison de Mrs Allen, Tony parle à sa mère)

C. Une heure et demie du matin

(Tony est au milieu du pont de Battersea)

D. Quart heures et quart du matin

(Dans la maison de Mrs Allen, colère de la mère)

E. Trois heures et quelques du matin

(Sur un petit chemin, Tony croise sa mère)

F. Vers les cinq heures du matin

(Dans la maison de Mrs Allen, Tony finit de manger)

G. Cinq heures et demie

---

<sup>108</sup> Florence Bernard dans sa thèse rapproche ces propos de Koltès avec ceux de Corneille : « Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, le temps, et par les inconvénients de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue de beaucoup de personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, ou troublent celle des autres. Le roman n'a aucune de ces contraintes : il donne aux actions qu'il décrit tout le loisir qu'il leur faut pour y arriver : il place ceux qu'il fait parler, agir ou rêver, dans une chambre, dans une forêt, en place publique, selon qu'il est plus à propos pour leur action particulière ; il a pour cela tout un palais, toute une ville, tout un royaume, toute la terre, où les promener ; et s'il fait arriver ou raconter quelque chose en présence de trente personnes, il en peut décrire les divers sentiments l'un après l'autre. » Pierre CORNEILLE, « Discours sur la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire », *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Editions Garnier Flammarion, 1999, p. 95-132). Toutefois, si le rapprochement a du sens, on doit souligner que Koltès ne dit jamais qu'il s'agit d'une « gêne », mais d'une contrainte souvent libératrice ; d'autre part, on vient de voir que cela n'empêche pas l'auteur de pratiquer des trouées de temps et d'espace en dehors de la scène — ce qui contrevient en partie à l'idéal classique, dont Koltès est moins un héritier que traître, pourrait-on dire.

<sup>109</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 26.

(Sur le pont de Battersea, Tony marche au milieu de la route)

H. Vers les six heures du matin  
(Dans la maison de Mrs Allen, elle se couche)

I. Vers les six heures du matin  
(Sur le pont de Battersea, Tony poursuit sa marche)

« L'ordre plus simple » est d'une certaine complexité : il ne s'agit pas seulement d'inverser deux séquences temporelles — l'une correspondant à la marche de Tony sur le pont, l'autre à la scène intérieure dans la maison de sa mère —, mais de fractionner chacune d'entre elles et de les entrelacer. Mais dans le détail, à partir du milieu de la séquence (F), on remarque que l'ordre chronologique se remet en place, et l'alternance concerne désormais les espaces et non plus le temps, qui se déroule selon une linéarité traditionnelle. L'espace continue pourtant ensuite de fractionner le temps, puisqu'il inscrit une simultanéité des actions (entre H et I), qui engendre un autre rapport au temps, après l'alternance.

Dès lors, la pression cumulative, qui fait que l'ordre de lecture produit une temporalité contre l'ordre chronologique référentiel, joue en faveur d'un récit qui raconte et montre ce qu'il raconte, et comment il le raconte. La relation de Tony et sa mère, au lieu de s'exposer d'un bloc, se laisse dévoiler peu à peu, non seulement par le suspens qu'implique la fragmentation progressive, mais aussi parce qu'elle se nourrit d'un portrait amont puis aval de Tony marchant sur le pont, sa désinvolture, sa violence, sa mélancolie. Ce n'est pas le passé qui précède le futur, mais un présent reconfiguré qui est tour à tour passé et futur (d'un futur voué à devenir passé). En travaillant plastiquement l'agencement temporel, Koltès libéré de l'instant théâtral, mais livré à cette durée plus souple d'une image qui peut par elle-même figurer un espace autre, et donc représenter un temps différent, se libère aussi de la linéarité chronologique pour une chronographie à la linéarité dialectique, passé, futur, au présent fuyant.

Chaque séquence est l'occasion d'un jeu avec le temps et son récit : au découpage linéaire, *traditionnel*, de la séquence I, suit le traitement renversé de la séquence II vu précédemment. La séquence III raconte un seul temps éclaté entre neuf lieux dans le seul espace du magasin de Gourian. La séquence IV est un *travelling avant* qui frotte un mouvement et une parole intérieure : deux temps, une seule durée. La séquence V est plus linéaire dans son traitement, mais met en jeu différentes successions, entre des scènes longues (et précisément décrites, schéma à l'appui), et d'autres plus rapides, jusqu'à l'éclair, comme dans ses derniers plans. La séquence VI obéit au temps intérieur des perceptions de Tony : « on [y] voit seulement Tony et ce qu'il voit — sans digression, sans explication et sans autre cohérence que celle de ses

yeux et de ses oreilles <sup>110</sup> ». La séquence VII s'ouvre sur un rapport linéaire avant de se briser dans un montage alterné entre passage dehors et dialogue entre Robert et Tony. La séquence VIII est le pendant de la séquence IV : travelling arrière, et dualité des temps et des espaces entre la lente description de la ville, et le monologue (simultané, comme en voix off ?) de Robert. « Il y a dans cette séquence [IX] le même apparent désordre chronologique que pour la séquence II, et pour les mêmes raisons <sup>111</sup> ». Cette fois l'alternance se situe entre le matin et la nuit précédente, au magasin de Gourian. Le tempo de la séquence X est décrit d'une façon aussi précise que métaphorique par l'auteur :

Comme un homme qui s'est fait dérober son portefeuille, et qui croyant apercevoir son voleur, se lance à toutes jambes à sa poursuite ; puis l'ayant perdu dans la foule, il s'arrête, essoufflé, et regarde autour de lui ; lorsqu'il croit le découvrir à nouveau dans une autre direction, il court encore comme un fou, puis s'arrête brusquement, fouille du regard le cœur de la foule.

Ainsi alternent travellings et plans fixes — trois ruées au milieu de la multitude (la première et la dernière suivent ou précèdent Tony qui court lui-même, la seconde étant comme l'esprit de Tony parcourant la rue à la recherche de la résolution d'une irrésolution), suivent de trois séries de gros plans, fixes et rapides <sup>112</sup>.

Ici le tempo est le temps du récit : son allure et sa vitesse, ce qui conduit l'intrigue et lui donne sens — l'écriture du temps du récit est d'autant plus écrite que c'est le temps et sa conduite qui permettent de saisir les motivations et la logique de la conduite de Tony. La séquence XI renoue avec les essais des *Amertumes*, puisqu'elle « est rythmée par un certain nombre de moments où l'image est tout à fait noire ou tout à fait blanche » — le temps du récit est sa lumière, et c'est sa lumière, un peu à l'image de ce que travaille Godard dans *Alpha-ville*, qui dicte l'avancée du temps <sup>113</sup>. Enfin, la dernière séquence, XII, renoue avec la linéarité de la première : superposition de l'ordre chronologique et logique — la chronographie rétablit *in fine* un temps de nouveau linéaire quand il s'achève sur une immobilité qui continue, comme un corps immobile est en mouvement une fois lancé et qui poursuit une course propulsé par son élan : « Baba et Tony sont toujours immobiles et continuent de regarder par terre <sup>114</sup> ».

Rappeler, comme nous venons de le faire, le fonctionnement de chaque séquence permet de relever à quel point elles obéissent toutes à un processus différent, comme si Koltès avait

---

<sup>110</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 65.

<sup>111</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 89.

<sup>112</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 97.

<sup>113</sup> Le film de Jean-Luc Godard, *Alpha-ville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), assez proche visuellement des expérimentations de Chris Marker, jouent sur un usage expressionniste de la lumière et des effets visuels, en ponctuant le récit d'images de feux clignotants, ou de signaux d'alertes. Déliées de leur usage informatif, ils ne sont plus que des purs marqueurs sensibles, d'angoisse ou de vitalité, qui portent avec eux une urgence (mais sans objet, hors la quête du héros). Surtout, ils permettent d'animer le plan de l'intérieur, comme pour le mettre en mouvement sur la durée d'un seul plan immobile, par le seul fait de la lumière. Ces flashes ne sont donc pas sans rappeler ceux qui fractionnent le plateau des *Amertumes*.

<sup>114</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 112.

essayé une manière d'élaborer le temps dans chaque micro-récit que les séquences proposaient. C'est pourquoi chaque début de séquence s'ouvre sur une notation méta-narrative, qui légitime et légifère un nouvel ordre du temps, et compose une autre chronographie. Et l'on peut dire que ce qui s'écrit est moins une histoire que la tentative d'en raconter ses déplacements, ou son allure — allure multiple, contradictoire, en somme aussi *vivante* que possible, telle que Koltès en décrit une pour parler de la vitesse du plan de la séquence IV :

La manière dont on se déplace se situe entre la démarche d'un flâneur qui regarde une rue animée, celle d'un visiteur curieux qui s'attarde sur certains lieux sans s'y arrêter vraiment, et celle d'une femme vaguement inquiète qui rentre la nuit chez elle, en regardant à droite et à gauche, sans tout à fait se retourner <sup>115</sup>.

Le récit n'est là que comme mu par ce temps qui est à lui-même son propre spectacle, et porte en lui son histoire et son intérêt : c'est là tout l'enjeu pour Koltès du cinéma que de raconter l'élaboration de l'image en même temps que de l'exposer, mais c'est surtout un rapport au temps *intérieur*, c'est-à-dire travaillé dans l'élément même du récit, comme si c'était là le principe de son écriture. *Raconter bien*, c'est raconter que l'on raconte, et laisser voir comment on le raconte. Ce n'est pas seulement bien raconter, mais c'est exposer cette manière de raconter. Bien sûr, le sens et la portée de l'œuvre réside toujours au-delà de cette capacité méta-littéraire à se dire, car Koltès cherche à exprimer non le théâtre et ses ressources, mais quelque chose qui appartient au sensible, à une force vitaliste, et, on le verra, au monde. Mais il s'agit toujours pour Koltès d'abord de se rendre maître de ses outils et de les forger par l'œuvre, tout en laissant l'œuvre les raconter aussi. Le temps du récit n'est pas seulement vecteur du récit, mais son objet — c'est cet usage du temps que Koltès nomme alors *vitesse*.

S'agissant d'une histoire à montrer plutôt qu'à dire, l'objet est parfois moins important que le mouvement avec lequel on va le voir, ou la vitesse à laquelle il passe sous nos yeux <sup>116</sup>.

### *Vitesses du récit*

La vitesse paraît en effet alors le *principe* essentiel de l'usage du temps du récit koltésien : en cela l'auteur fonde-t-il sa poétique sur une certaine capacité de transmission et de passage du temps — c'est la vitesse qui est la véritable synthèse dialectique des recherches sur la présence et sur la coulée. La vitesse est non seulement le fait d'aller rapidement (l'allure), mais c'est aussi l'espace parcouru en fonction du temps mis à le parcourir. Question de rapport de temps à l'espace, elle semble donc non seulement le propre d'un théâtre conçu dans sa maté-

---

<sup>115</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 46.

<sup>116</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 14.



rialité efficace, mais de l'écriture en elle-même quand elle prend acte des données d'espace de la page et d'inscription de plateaux successivement franchis. Vitesse de l'action et vitesse de la langue sont ainsi, sur deux plans distincts — dans le sens où Deleuze parlait d'un plan d'organisation et d'un plan d'immanence — mais conjoints dans le récit produit, organisés ensemble de telle sorte que le récit se façonne dans cette articulation : en elle se joue le faire du temps du récit.

Le plan d'immanence, c'est ce que Deleuze définissait comme une coupe de chaos : « ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de détermination que la vitesse infinie avec laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent [...]. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance. Le problème de la philosophie est d'acquérir une consistance, sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge (le chaos à cet égard a une existence mentale autant que physique) <sup>117</sup> ». C'est en somme le même problème que posent les textes de Koltès : comment organiser la vitesse en récit ? C'est sur le plan de l'organisation fictionnelle que celle-ci parvient à conquérir dans son ordre propre une finalité qui vient la déterminer après-coup. Dans le *Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Manola Antonioli, à l'entrée « Vitesse » note : « Vivre (ou penser) ne signifie pas suivre les épisodes ordonnés d'une histoire préétablie, mais sélectionner des rencontres et des vitesses, construire un plan et consister sur sa surface, tracer des orientations, des directions, des entrées et des sorties, une géographie dynamique plutôt qu'une histoire <sup>118</sup>. » L'histoire, géographie mise en temps, et temps ordonné dans l'espace, peuplé, c'est-à-dire traversé, rythmé par les entrées et sorties (de personnages, de paroles, de récits) rejoint la dynamique propre de la vie — et l'image de l'allure d'une jeune femme inquiète et pressée rentrant chez elle trouve là cohérence et force ; plus qu'une image, une description en action et en vitesse de la *poëisis* du récit.

La vitesse n'est alors pas question de temps que l'écriture prend, ou sa pensée : mais sera ici celle produite par l'écriture, et la pensée du récit, tout autant que sa durée établie sur la page. On le sait, la vitesse n'a de sens que relativement à une durée-étalon, ou à une mesure de valeur qui lui donne ses positions : la vitesse est dès lors soit relative, élaborée en accélérations et ralentissements, soit absolue, et c'est la vitesse immédiate de l'éclair par exemple, force agissante qui se fait et s'achève dans un mouvement quasi-simultané. Si le récit possède donc une démarche propre — et s'il s'agit plus que d'une métaphore, mais d'un processus —, c'est parce que, en tant que démarche, il possède des vitesses différentes en fonction de ce

---

<sup>117</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 44-45.

<sup>118</sup> Manola Antonioli, « Vitesse », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis, n° 3, Printemps 2003, p. 338.

qu'exige le mouvement, le terrain, ou l'action (soit : le sens général de la fable, le genre ou la forme donnés, l'événement raconté). C'est pourquoi la lenteur même peut être une vitesse, puisqu'elle se définit formellement comme le temps minimal nécessaire pour le tout d'une action : la vitesse du texte est son achèvement, alors que le texte lui-même se propose comme valeur étalon, instrument de mesure de celle-ci.

La vitesse des pièces n'est pas seulement absolue, ou instantanée, elle peut être aussi relative, c'est-à-dire qu'elle fonctionne par branchement de plusieurs temporalités au sein d'un même texte : c'est en quelque sorte cette simultanée de rythme qui crée une discontinuité productrice d'actions. Si la linéarité demeure principe de surface, des mouvements de fond agissent pour remuer cette ligne et l'arrêter, ou la propulser en aval, voire revenir en amont — sans interrompre complètement le courant du récit. Ce sont des tempos différents par exemple, ou des lignes musicales distinctes, comme dans *La Nuit juste avant les forêts* — où les différents récits s'enchaînent, tandis que, telle une ligne de basse continue, reviennent les mêmes leitmotifs, « l'idée du syndicat à l'échelle internationale », la demande informulable, « dire ce que je dois te dire » : moins des motifs qu'une poussée insistante du récit, lente et longue, déroulée au milieu des rapides soubresauts qui surgissent et s'abîment aussitôt, comme la trilogie des femmes : la fille blonde, « belle comme ce n'est pas possible », la prostituée morte d'avoir avalé de la terre au cimetière, et mama. Ce n'est pas seulement sur le plan de la composition musicale que la *vitesse retour* de cette nuit joue, mais aussi sur le plan de l'affect du propos :

alors dans la journée, j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l'autre nuit, tout le jour, j'ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j'ai écrit comme un fou, mama, mama, mama, et la nuit, j'ai attendu en plein milieu du pont, et dès qu'il a fait jour j'ai recommencé les murs, tous les murs, pour que ce ne soit pas possible qu'elle ne tombe pas dessus : reviens sur le pont, reviens une seule fois, une seule petite fois, reviens une minute pour que je te voie, mama mama mama mama mama mama, mais merde comme un con j'ai attendu une nuit, deux nuits, trois nuits et plus, j'ai fouillé tous les ponts, j'ai couru de l'un à l'autre plusieurs fois, chaque nuit, il y a trente-et-un ponts, sans compter les canaux, et le jour j'écrivais, les murs étaient couverts, elle ne pouvait pas ne pas m'avoir lu, mais merde, elle n'est pas venue <sup>119</sup>,

Ce micro-récit fonctionne ainsi lui-même selon des *vitesse*s différentes, et joue de changement de braquets successifs, par des subtils effets de répétitions et de relances, d'installation d'un rythme lent (« j'ai recommencé les murs, tous les murs... »), avant que le décompte ne vienne à la fois briser la lenteur étale (« reviens une seule fois, une seule petite fois, reviens une minute... ») [...] et lancer l'accélération, « mama mama mama mama mama mama, *mais merde* ». Comme dans la cellule rythmique suivante : « j'ai attendu une nuit, deux nuits, *trois*

<sup>119</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 35.

*nuits et plus* », l'accélération anime le syntagme de l'intérieur à la fin de sa boucle pour depuis la chambre d'appel de la phrase en décupler sa vitesse — ce qui finit par produire un récit affolé, emporté de plus en plus vite par sa propre masse. Dans l'économie générale du récit, il est ainsi dramaturgiquement *fatal* que la fin propose des déferlements rapides, comme un emportement général du temps qui le recouvre et l'abolit : un raz-de-marée.

C'est sous ce terme <sup>120</sup> que Christophe Triau qualifie le processus qui emporte la fin dans les pièces de Koltès, et de manière exemplaire dans *La Nuit juste avant les forêts*, pièce fuguée pour laquelle les derniers moments peuvent s'apparenter à une strette, répétitions rapide de notes que l'ensemble avait joué séparément : « et la forme de la pièce [...] permettrait d'avoir un aperçu sur un mode différent de « tous les désirs et de toutes les souffrances d'un homme » qui se dévoileraient là, dans une accumulation (et un jeu de reprises) linéaire, tout au long de la pièce ; comme si *La Nuit* laissait apercevoir dans la linéarité ce que la fin renverse brutalement au premier plan (et qui était présent, mais souterrainement, tout au long de la pièce) dans les autres pièces<sup>121</sup>. » Renversement et assemblage, la vitesse est véritable précipité quand elle se donne la faculté d'agencer des éléments au préalable disposés, et finalement remis en mouvement dans un effet de catalyse que toutes les pièces, du feu d'artifice de *Combat de nègre et de chien* à l'envol de Zucco, de l'immobilité de Baba et de Tony à la question suspendue du Client, des coups infini d'Ali sur son bongo à la rafale de kalachnikov d'Abad, rejoue en trouvant une image à la fois fixe et concentrée, mystérieusement résultative et définitivement finale : un vertige fixé.

On sait que Koltès — on y reviendra — faisait de la musique, un modèle de composition langagière et structurelle de ses pièces. Sur le plan de la vitesse, ces questions de rythmes et de tempo sont ainsi profondément musicales, notamment dans leur faculté à superposer justement des tempo et des rythmes qui ne coïncident pas. Ce que Koltès travaille dans ses fables sur ce plan, des musiciens l'ont eux-même expérimenté à peu près dans les mêmes années. À partir de la décennie 1970, la musique se libère d'un carcan générique traditionnel, et puise dans cette tradition, matière à créer des métissages entre formes rock, blues, jazz — cela a pu donner naissance à certaines structures, qui précisément faisaient du rythme le principe de base, moteur en articulation, voire en disjonction, avec la structure mélodique. On reparlera

---

<sup>120</sup> Repris d'un extrait des notes préparatoires de *Quai Ouest*, à propos de Fak, qui « a toujours un coup comme objectif » et pour qui « l'objectif une fois atteint, la réaction est violente ou 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. » Cité par Claude Stratz in *Alternatives théâtrales*, n°35-36, op. cit., p. 22.

<sup>121</sup> Christophe Triau, « La résolution en raz-de-marée. Sur les fins de pièces koltésiennes », in 'Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines', *Études Théâtrales*, op. cit., p. 121.

du reggae, mais d'autres musiques, plus radicalement encore, ont travaillé en souplesse avec ces disjonctions <sup>122</sup>. Ces discontinuités progressives sont au cœur de la matrice de certaines pièces, de certains textes : dans *La Nuit juste avant les forêts*, des rythmes diffèrent entre les temps de l'adresse au camarade, et les temps du récit, brusques accélérations au moment de l'agression du métro, ralentissement avant la course finale, qui est comme une progressive remontée de cadence. Dans *Quai ouest*, la pièce joue d'innombrables effets de retard dans la compréhension des enjeux, récit à double vitesse ou triple vitesse, entre la ligne Koch et sa volonté de suicide, celle de Charles et Fak, leur désir de fuir, s'entrecroise le tempo plus moderato de Cécile, qui cherche à articuler ces deux objectifs et faire coïncider ces deux vitesses... Mais la pièce de la vitesse alternée et articulée, est éminemment Roberto Zucco, traversée frénétiquement par un personnage dont le tempo est toujours en avance sur la musique de l'ensemble : le rythme de la pièce réside en sa vitesse arrêtée, interceptée — par sa mère, l'otage, les horaires du métro, des trains qu'il attend sur les quais avec la Dame, des gardiens qui viennent l'empêcher d'aller en sa vitesse propre.

La cinétique du récit de Koltès porte la trace de ses préférences : ainsi peut-on comprendre pourquoi et comment il aimait, *également*, Tarkovski, Antonioni, Garrel d'une part, et Bruce Lee d'autre part. Le cinéma de Koltès — celui qu'il identifiait comme sien — est tout traversé du souci de la vitesse : qu'elle soit fixée, arrêtée, ralentie jusqu'à l'extrême limite du possible, ou tellement *rapide* qu'elle en devient invisible (un coup fantôme portée à l'adversaire, et projeté au ralenti pour qu'on puisse le percevoir), l'intérêt et le sens du geste résident dans sa faculté à se produire dans le temps, à travers l'espace. Définition minimale de la vitesse, pour une représentation extensive de sa portée : Tarkovski et Bruce Lee, ensemble réunis sous cette exigence esthétique et quasi métaphysique — plan d'immanence du surgissement du geste, plan d'organisation de recomposition de sa force. Le récit est un milieu que parcourent les forces de ses actions — et Koltès prend souvent plaisir à commencer ses textes au moment où l'action est en train de se dérouler, prise sur le vif de son emportement. C'est l'arrivée jusqu'au mur d'obscurité de *Quai Ouest*, où on ne peut plus avancer (mais où Monique et Koch continuent d'avancer) ; c'est l'évasion de Zucco ; c'est le « Dès lors » inaugural de *Prologue* ou le coin de la rue de *La Nuit juste avant les forêts*, la rencontre amont de *Dans la Solitude des champs de coton* — quelque chose préexiste toujours au commencement de la pièce qui s'offre comme un surgissement au sein d'un mouvement plus vaste dans lequel la langue

---

<sup>122</sup> Un morceau comme *Kashmir*, de Led Zeppelin, issu de *Physical Graffiti* (1975), est ainsi joué dans une opposition entre la batterie de John Bonham qui bat un rythme ternaire, mais où l'ensemble de la chanson, mélodie et arrangements des cordes, est en binaire.

vient s'inscrire. Si cela s'apparente à la traditionnelle ouverture *in medias res*, cet « au milieu des choses » semble présider au commencement de toute action : en témoignent les multiples faux commencements qui scandent et produisent *Quai Ouest*, qui obéit à la loi du découpage plus que du montage : « Est-il vrai que tu vas filer avec cette voiture sans prévenir, sans dire adieu, et laissant mère, père, et tous sans adieu <sup>123</sup> ? », demande Claire à Charles, *en le retenant par le bras*, au début d'une « scène », après un noir. La parole arrête le mouvement tout en l'énonçant, elle intercepte sa vitesse pour à la fois la désigner et s'y fixer : le milieu du récit se façonne ainsi, de vitesse arrêtée en vitesse produite.

C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu <sup>124</sup>.

Cet *entre les choses* dont parlent Deleuze et Guattari est l'image de l'usage du récit chez Koltès. Ainsi, la vitesse — qui ne jouit d'aucun privilège sur la lenteur, puisque cette dernière est une manière de vitesse — peut très bien être étirée, dilatée, voire immobile : c'est ainsi celle de *Dans la Solitude des champs de coton* : dramaturgie idéale et vitesse immobile <sup>125</sup> des corps arrêtés, un récit qui ne se produit que dans et de cet arrêt, et pourrait, *idéalement*, ne jamais finir puisque tissé dans cette vitesse absolue, qui est l'immobilité même. La dramaturgie de la vitesse rejoint un peu le paradoxe de la flèche formulée par Zénon d'Élée — une flèche tirée par un archer sera toujours immobile en chaque point de l'espace qu'elle parcourt, elle est successivement arrêtée, occupe l'espace correspondant à son volume tout au long de son trajet : question de vitesse instantanée, de déplacement dans un intervalle de temps nul.

### *Vitesses et temps zéro*

La vitesse est précisément l'un des enjeux de *Dans la Solitude des champs de coton*, qui représente une scène absolument achevée et structurellement parfaite, puisque, dialogue pur sur le terrain de la temporalité, il superpose temps raconté et temps représenté comme pour *La Nuit juste avant les forêts*. Sans ellipse ni sommaire, c'est-à-dire ni court-circuit du temps, ni résumé (toujours selon les définitions de G. Genette dans *Fiction et Diction*) le récit est le temps même qui se raconte et s'échange, et la fable se passe le temps qu'elle se dit. Et pour-

---

<sup>123</sup> *Quai Ouest*, op. cit., 32.

<sup>124</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : Tome II — Mille Plateaux*, op. cit., p. 37.

<sup>125</sup> « Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! Soyez rapide même sur place ! » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : Tome II — Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 37.

tant, comme le monologue, il développe un temps dilaté à l'intérieur d'un moment bref, celui de la rencontre — et peut très bien se lire et se jouer comme l'expansion immense d'une seconde à peine, temps zéro expansif, comme le souligne François Bon :

Ce qui égalise les deux textes, c'est le coup porté au temps. En amenant comme unité première du récit non plus la phrase mais le paragraphe (même si le paragraphe unique de *La Nuit* est d'abord phrase unique), c'est le repliement de surface lisse qu'est le paragraphe qui agit contre le déroulé linéaire de la phrase appuyée sur sa cadence. Dans les deux textes, ce qui est tenu à distance c'est le réel en tant que durée <sup>126</sup>.

*Dans la Solitude des champs de coton* est en ce sens un point zéro de la dramaturgie, pas un modèle (ni réel, ni idéal) — la pièce se déroule dans cet intervalle quasi nul de temps où le regard qui fonde la rencontre suffit à être le récit de la pièce, dans laquelle la parole fait effraction pour la formuler. C'est un récit à temps référentiel nul, qui peut donc durer à l'infini. Ce coup de force, *La Nuit juste avant les forêts* l'avait déjà produit, qui pourrait se dérouler sur une seconde, moins même — c'est la raison pour laquelle le récit y est infini, et ne s'arrête pas sur un point. Temps référentiel nul, ou presque — seulement celui de la rencontre — que le temps du récit et celui de la représentation vont déplier jusqu'à investir tous les temps, du souvenir et du fantasme, de la dilatation et de sa traversée. Le texte se déploie comme un *coup fantôme à l'envers*, laissant voir le ralenti de son geste, sa trace dans l'espace de sa profération.

Comme si Koltès avait voulu revenir au même endroit de l'affrontement formel dans l'écriture, avec des moyens abstraits supérieurs, de ne nommer pour le développement du texte que lui-même en tant que procédé, dans sa contradiction temporelle comme à la fois outil de la parole et contradiction à sa matière même, qui est production de temps linéaire, et toutes les variations possibles sur la nature et les conditions de l'instant suspendu servent à engendrer littéralement les nouvelles variations du texte. D'où l'importance de ces notations qui renvoient, partout dans les deux textes et comme à chacun une de leurs parties fuguées principales, à ce procédé même de suspension de temps : dans *La Nuit*, par le dehors et la disparition dans une obscurité qui n'a pas de vraie frontière et fait tout communiquer comme, dans sa phrase unique, chaque point du texte communique avec les autres, dans *Solitude* par l'immobilité sur le territoire éclairé à vue, mais dans le micro-événement du dehors qu'est seulement cette lumière et seulement le temps qu'elle met à s'allumer <sup>127</sup>.

Double violence et contradiction : temps linéaire *et* suspendu ; temps cyclique (fugué) et traversé — le monologue reprendrait en toute conscience l'intuition du monologue, reviendrait à l'état de nuit là où il l'avait laissé en décuplant la parole et l'interstice de temps, comme si élever à la puissance le monologue n'était pas une addition, mais faisait porter au carré le temps cette fois minimal de la rencontre dépliée sur la durée latente et répandue du spectacle, près de deux heures : le double du monologue de 1977. La mesure du temps devient en outre cosmique, au sens où c'est la lumière qui en règle l'étendue — comme ce sera le cas

---

<sup>126</sup> François Bon, *Pour Koltès*, op. cit., p. 52-53.

<sup>127</sup> François Bon, *Pour Koltès*, op. cit., p. 52-53.

dans *Quai Ouest*, on l'a vu. Car ici se compose un temps *physique*, pour laquelle la lumière est mesure du temps ; là où l'astrophysique l'utilise dans les espaces infinis, c'est dans celui de l'approche qu'il sert ici à mesurer la durée, celle d'une rencontre au contraire au plus près de l'autre, dans le renversement des échelles qui les conjoint. Le temps est une donnée de l'espace et de la rencontre : c'est à la fois un élément plastique de la fabrication du récit et l'objet même qui s'élabore au fur et à mesure, tout comme à travers elle s'écrit l'enjeu de la rencontre : durer, encore.

LE DEALER. — On voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule [...] De cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous <sup>128</sup>.

Comme à l'âge classique, où c'est la consommation des bougies aux chandelles des plafonds qui réglait le temps et fabriquait l'unité de mesure de l'acte — l'entr'acte était cet interstice de noir lorsque la lumière s'éteignait, le temps de les rallumer —, le passage de la lumière est ce qui règle la chorégraphie des corps et du temps, le long et lent passage de la nuit sur le jour, d'un crépuscule l'autre, ici arrêté, comme intercepté par la parole : quand les voix se tairont, c'est un noir plus profond, celui du théâtre, qui viendra recommencer le jour du réel, et avec lui le temps de la vie après la durée suspendue et artificiellement recomposée par l'art.

#### *L'unité de la scène : Le Retour au désert et Roberto Zucco*

Avec *Dans la solitude des champs de coton* s'achève une certaine expérience du temps, ici conduite à ses limites extrêmes de rigueur, parce que le dialogue a mené à son terme le traitement coulé d'un temps qui tire partie à la fois d'une présence incessante et d'une durée étirée confondant temps de l'énoncé et celui de l'énonciation. Maintenant, ce sont d'autres chantiers, d'autres récits travaillés sur d'autres élaborations de temps. S'ouvre un troisième travail, après la présence et la durée coulée : si auparavant Koltès avait tissé une ligne de partage entre liberté du roman/cinéma, et rigueur contrainte du théâtre, celle-ci va éclater avec les expériences suivantes. *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco*, dont on a vu qu'elles devaient beaucoup à la traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare, inaugurent un usage plus désinvolte du temps <sup>129</sup>, sans renier cependant le schéma premier et indépassable d'un récit à la fois progressif, orienté et globalement linéaire. Mais la coulée sera alors interrompue. C'est encore

<sup>128</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit. p. 9-10.

<sup>129</sup> « Quand on traduit Shakespeare, on se rend compte qu'il se fout du temps, il saute quinze années quand il veut, il explique simplement qu'il saute quinze années. » Entretien avec Emmanuel Klausner et Brigitte Salino, *L'Événement du jeudi*, 12 janvier 1989 (non revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 151.

une fois à une synthèse que se livre Koltès entre *voyage romanesque* et *pesanteur théâtrale*, explosion microscopique du temps et établissement macroscopique de la durée : travail d'interruptions entre deux scènes mais trame serrée de toutes les scènes entre elles. La « scène » — et non plus le paragraphe — devient l'unité première et minimale du travail : plus que dans les précédentes pièces chorales — les machines à plusieurs couples que sont *Combat de nègre et de chiens* et *Quai Ouest* —, la scène s'élabore dans une unité de temps et d'espace, une durée coulée dans un temps uni, mais il n'y a plus de liens aussi fermes entre deux scènes, auparavant régies par les entrées et sorties de personnages. L'autonomie relative de la scène (que l'on pourrait appeler « tableau ») du *Retour au désert* ou de *Roberto Zucco*, qui joue surtout sur le plan temporel, implique un usage quasi systématique d'ellipses. Elle permet aussi et surtout au sein de cette liberté acquise l'organisation d'un jeu (mécanique) entre les pièces du récit qui glissent plus souplement dans des espaces vides de temps entre chaque scène. Elle ouvre enfin à un nouveau type de tempo, plus symbolique et déterminant dans la conduite de l'intrigue — ce qu'on appellera liturgie, terme que l'on précisera.

Dans le texte publié le 1<sup>er</sup> septembre 1988, *Le Retour au désert* se présente sous la forme de dix-huit scènes découpées dans un plan d'ensemble de cinq parties, dont trois nomment les prières quotidiennes du salât de l'Islam, mais disposés dans le désordre, en fonction du temps donné par la pièce, qui confère son tempo, et dessine une linéarité interrompue, mais continue :

- I. SOBH — la prière de l'aube (première prière du jour)
- II. [sans titre] ;
- III 'ICHÂ ; — la prière du soir (dernière prière du jour)
- IV MAGHRIB ; — la prière du coucher du soleil (quatrième prière du jour)
- V [sans titre]

La liturgie musulmane de la pièce — ironique, dans le cadre de « cette bonne ville <sup>130</sup> » de Metz », et d'une portée politique plus que religieuse dans l'inscription de la minorité — ne semble pas rigoureusement avoir construit la pièce de l'intérieur :

Ce sont des choses que je m'offre à la fin. Tout à coup, je me suis aperçu qu'il y a une structure dans la pièce, qu'il y a cinq parties. Cela correspond à peu près à l'aube, à midi, aux moments de la journée. Puis, il y a la beauté des nombres des prières, la beauté du rythme de la journée dans les pays musulmans. Il ne faut pas donner à cela une importance fondamentale. Ce sont des petits plaisirs mais qui ont de l'importance ici en France, et aussi par rapport aux Arabes <sup>131</sup>.

Ainsi la structure lui serait-elle apparue après la fin de la rédaction : propos contre-intuitif puisque le propre d'une structure est d'être l'amont de la composition. Pour Koltès, c'est

<sup>130</sup> *Le Retour au désert*, p. 13.

<sup>131</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 141-142.



comme si elle en émanait, ou bien que la pièce avait instinctivement rejoint une forme déjà conçue dans l'organisation rituelle du jour. Il n'y a donc pas absence de structure, mais structuration par l'écriture : et c'est le temps qui l'organise. L'auteur aurait pu voir dans les cinq parties, qui lui apparaissaient telles, un retour des cinq actes de la dramaturgie classique — c'est pourtant dans les cinq prières quotidiennes qu'il vient puiser pour nommer ces parties. Importance relative ? Mais pourquoi avoir pris dès lors ces prières, dans une pièce si éloignée de religion ? Pourquoi avoir décidé d'en nommer quelques-unes, et non toutes <sup>132</sup> ? Pourquoi enfin avoir interverti l'ordre de la prière de la nuit ('Ichâ) et celle du soir (Maghrib) ? Sans doute pour bien indiquer en conscience qu'il ne s'agit justement pas d'une application schématique d'une structure, mais d'une dynamique interne de reconstruction qui emprunte les noms de la liturgie pour mieux leur faire endosser un usage neuf. Demeure la force d'évocation de ces noms, que Koltès qualifie de *beauté*, et qui n'a rien de gratuite, mais qui est toujours pour lui, on le verra, l'occasion de renouer avec une dimension sacrée. Reste enfin la portée idéologique d'un geste violent qui nomme la composition de la pièce provinciale avec le cadre de la religion *mineure* dans une province si détestée.

Plaisir d'écriture, plus que de composition, cette structure ultérieure, comme on pourrait l'appeler, semble mettre l'accent sur la construction d'un rythme ritualisé, configuré par la pièce, qui dit bien une scansion autre du jour. C'est de l'énergie de ces noms, leur beauté nue, hors usage, que Koltès se saisit. C'est travailler un temps réglé par des forces d'équilibre qui nomme le jour en fonction de sa situation dans le temps d'un jour (quel que soit le jour) — en cela, il s'agit d'un ordre théâtral que la liturgie dispose, et dont le théâtre en retour réquisitionne les énergies intemporelles et universelles pour se nommer et s'inventer. Koltès utilise en effet ces noms sans se conformer à leur usage rigoureux. En effet, pour la première fois depuis *Salinger*, ce n'est plus sur une seule nuit que la pièce se passe, ou sur la durée d'une révolution d'un jour, mais sur quelques semaines et même quelques mois : au moins neuf, le temps que la grossesse de Fatima aille à son terme — sans compter le court récit qui suit, « Cent ans dans la famille Serpenoise », qui n'appartient pas au temps de la pièce mais à celui de son récit, et qui possède sensiblement le même rôle, inversé, du prologue de *Quai Ouest* : déborder le temps dramatique par un temps romanesque. La liturgie est bien par conséquent la scansion théâtrale de la pièce, et uniquement théâtrale. Ultime rôle de cet usage liturgique du temps, c'est de fabriquer une unité dans la longue durée de la scène : forme/force du rythme, la liturgie, entendue non plus au sens de l'ordonnement des prières, mais devenu plus lar-

---

<sup>132</sup> Manquent la deuxième prière — du midi (*adh-dhour*) — et la troisième — de l'après-midi (*al-'asr*).

gement espace d'organisation rituel du jour (des jours), règle humaine qui reprend possession des lois fixes de la physique pour mieux les incarner, et leur donner le sens qu'elles n'ont objectivement pas dans la référence numérique pure.

Ce jeu sur la liturgie — non formellement structurant, mais librement conçu comme usage du temps propre aux dynamiques internes — règle ainsi la pièce suivante, *Roberto Zucco*. On a vu que son exergue ouvrait sur une citation du Grand Papyrus Magique de la liturgie de Mithra <sup>133</sup>. Dans un texte récent <sup>134</sup>, Pascal Charvet, traducteur du Papyrus, montre combien la pièce de Koltès peut entrer en résonance avec le rituel du culte romain de Mithra, notamment dans sa trajectoire et son rythme, qui consiste pour l'initié à franchir des passages successifs pour atteindre à l'immortalité :

Koltès, malgré la traduction incertaine donnée par Jung, avait d'emblée vu toute l'importance, dans cette liturgie de Mithra, de l'ascension solaire qu'accomplit l'initié dans un état de transe. L'initié commence son anabase, franchissant des seuils qui marquent à chaque fois le point de passage à un niveau supérieur : la Terre d'abord, puis l'Univers sublunaire, jusqu'à la révélation ultime de l'immortalité, dans le cosmos des dieux, par une divinité qui ressemble à Mithra et qui est plus jeune encore qu'Hélios. Ce texte exhumé et théâtralisé par Jung dans cette émission de la BBC avait été le moteur de l'écriture de Koltès.

La lecture de *Roberto Zucco*, m'a amené, à l'époque où je travaillais à traduire et interpréter ce papyrus magique, à comprendre, à la suite de R. Merkelbach, que ce rituel d'immortalisation (réservé vraisemblablement à une seule personne, un initié de haut rang, le pharaon ou un grand prêtre) impliquait une véritable dramaturgie avec ses prolongements scéniques et ses jeux de machines théâtrales.

*Roberto Zucco* m'apparut alors comme la métaphore immédiate de cette ascension mystique, scandée par des prières et des mots de passe initiatiques. Ce rituel théâtral d'immortalisation, saisissant de puissance évocatrice, exprime effectivement à la fois la mort et la renaissance : l'initié doit mourir aux quatre éléments qui le constituaient primitivement pour obtenir une naissance éternelle et une vie immortelle où les quatre éléments deviennent impérissables :

« Première origine de mon origine, aecioyo, premier commencement de mon ousias, commencement, ppp sss phre, souffle du souffle, premier souffle du souffle en moi, m m m, eau de l'eau, feu donné par le dieu pour le mélange des mélanges en moi, premier feu du feu en moi, èy èia èè, première eau de l'eau en moi, ooo aaa èèè, substance terrestre, première substance terrestre de la substance terrestre en moi, yè yoè, mon corps complet, le mien »...

Le « corps complet » de la littérature ne peut en effet être tangible que dans la tension théâtrale, fût-elle inventée, improvisée, livrée dans le théâtre qui, historiquement, fut tout à la fois (et Aristote ne s'y est point trompé qui en fait le dépassement même de la narration épique) : le premier héritier de la poésie orale, rituelle, épique et lyrique, et le premier laboratoire mythologique à livre ouvert, recueillant, réveillant, jouant nos drames fondateurs, actualisant dans la double dimension du corps et de la parole la diction et le murmure intimes.

Texte du passage, de passages, le Papyrus Magique dicte les moments du rituel sacrificateur et trace un parcours où la mort doit être donnée pour que la renaissance puisse s'effectuer : Zucco est le grand prêtre et l'initié, celui qui se sacrifie et qui sacrifie, sur l'autel de la

<sup>133</sup> Et plus précisément sur la partie IV, lignes 547, qu'avait citées Carl Jung lors de sa dernière interview à la BBC.

<sup>134</sup> Pascal Charvet, *Enseigner le théâtre à l'École : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire*, Paris, éd. Ministère de l'Éducation Nationale, « Les Actes de la DESCO », 2005, 'Avant-Propos' p. 15-16.

vie et de la mort, sa vie et sa mort, afin de renaître, c'est-à-dire d'atteindre l'éternité de son nom. Mais Koltès ne cherche pas à rejouer le rite dans le phrasé cosmique et ritualisant de son dogme : c'est au contraire en puisant aux présents de son temps que l'auteur recherche la refondation du mythe, déjouant les pièges du sérieux pontifiant par une approche en partie prosaïque du mythe — le Petit Chicago est la nouvelle Babel ; une station de métro la nuit fait figure d'Enfers ; un square, ou le toit d'une prison, sont les espaces sacrés du sacrifice. C'est pourquoi la pièce joue, avec un humour — noir et grinçant — avec la dégradation du sacré dans une immanence de ses gestes, c'est-à-dire l'inscription des gestes mythiques au sein du prosaïsme du monde : c'est par exemple tout l'enjeu du comique de la scène de la prise d'otage, commenté par une foule grotesque et lâche, et en général toutes les formes épiques de narration. Deux rythmes se frottent par conséquent l'un à l'autre et ne correspondent que dans le meurtre : le rythme sacré et transcendant de la geste de Zucco et le plan d'immanence du monde. Quand Zucco est dans la répétition ancestrale des sacrifices du rite, le monde se situe avec effroi face à un *serial killer* qu'il s'agit d'enfermer. Mais la prison sera justement le lieu final, l'autel sacré, de l'assomption au Soleil.

Tuer le père, la mère, l'inspecteur de police, puis l'enfant, seront les *quatre* étapes qui précéderont l'ascension mystique — quatre symboles originels, quatre temps comme autant de franchissements, une traversée métaphorique des quatre éléments vitaux que Zucco doit mettre à mort pour naître au terme de la pièce, dans le Soleil qui est la puissance divine du rite de Mithra, Hélios sous le regard duquel le taureau mythique est sacrifié et dont le sang fertilise la Terre — Soleil qui, dans le mythe fondateur du rite, féconde de son sexe une nouvelle humanité : « Regardez ce qui sort du soleil, c'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent <sup>135</sup> ». Zucco est ce nouveau Dieu, nouveau Mithra qui comme dans le mythe possède l'énergie du taureau sacrifié — à de nombreuses reprises ainsi il se compare à un hippopotame <sup>136</sup>, ou un rhinocéros <sup>137</sup> —, et qui accomplit le *transitus*, le trajet sacré réalisé sur la surface de la terre pour accomplir le destin de sa renaissance.

Plus qu'un simple plaisir d'écriture cette fois, la liturgie ordonne une sorte de messe noire qui croise le rituel de sacrifice de Mithra et « le drame à stations » chrétien <sup>138</sup> : cette dernière

---

<sup>135</sup> Roberto Zucco, op. cit., 94.

<sup>136</sup> « Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler. Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre. » Roberto Zucco, op. cit., p.38

<sup>137</sup> « Quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi. Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros. » Roberto Zucco, op. cit., p. 92.

<sup>138</sup> Voir l'article de Jean-Pierre Sarrazac, « Roberto Zucco : Une dramaturgie de l'agonie », *Théâtre Aujourd'hui*, « Koltès, Combat avec la scène », 1996, p. 162 (repris de « Résurgences de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bon », *Études théâtrales*, n° 7, « actualités du théâtre expressionniste », études réunies et présentées par J.P. Sarrazac, Louvain-La-Neuve, mai 1995),

structure narrative mais ritualisée dans le cadre de la Semaine Sainte des chrétiens, semble fournir un modèle que transgresse l'auteur et Zucco — aux quinze stations du Chemin de Croix du Christ <sup>139</sup> répondent les quinze scènes de la pièce, quinze lieux et quinze moments autonomes mais dynamiques. Mais ces stations ne sont pas un chemin de pénitence pour Zucco, au contraire, elles figurent autant d'étapes ascensionnelles du crime : et la *Station* du Métro (VI) figure davantage la catabase infernale qu'un moment propice aux Indulgences. Koltès emprunte pour mieux les défigurer des modèles rythmiques et narratifs qui ne sont là que pour être ou bien manipulés (Mithra), ou bien renversés (le Chemin de Croix), à la recherche d'un tempo propre : celui d'une précipitation horizontale — la course poursuite de la police à sa recherche, et de Zucco vers la mort —, et verticale — la quête du Soleil pour y renaître, afin de dévisager ce qui ne se peut — transgressant l'adage de Héraclite : *le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* <sup>140</sup> — telle Phèdre, une autre enfant d'Hélios : « Soleil, je te viens voir pour la dernière fois <sup>141</sup> ! »

### 3. *La Nuit & le Jour : éclats du temps*

#### *La matière privilégiée du récit*

Pièce de l'éclat et de la noirceur — d'une noirceur éclatante comme « une bombe atomique <sup>142</sup> » —, *Roberto Zucco* porte à son point ultime et d'incandescence le travail du temps jusqu'à son renversement terminal : où le finale qui devrait se faire sur un *noir* s'établit dans l'aveuglement tout aussi opaque de la lumière intense. Le jour et la nuit — naturels, artificiels, cosmiques ou intérieurs — ne sont pas seulement des moments du temps, mais des objets propres à être élaborés comme éléments fondamentaux du temps, parce qu'ils élaborent en retour non seulement le temps mais l'être qui les parcourt.

Je pense que l'heure est un repère important ; nous ne sommes pas pareils le matin et le soir <sup>143</sup>.

Repères pour les figures qui les traversent plus que marqueurs objectifs des heures, le jour et la nuit, sont chez Koltès autant le référent du récit que son *déterminant* syntaxique, chargé

<sup>139</sup> Le Chemin de Croix traditionnel comporte quatorze stations auquel s'ajoute depuis une tradition plus récente une dernière : « Avec Marie, dans l'espérance de la résurrection ».

<sup>140</sup> Phrase apocryphe, rapportée par la tradition, et qu'évoque, sous cette forme, La Rochefoucauld.

<sup>141</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Acte I, scène 3, vers 264.

<sup>142</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., 95.

<sup>143</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 129.

d'actualiser le nom auquel il se rapporte <sup>144</sup> — il peut très bien en ce sens l'*indéterminer* (c'est pourquoi certains linguistes préfèrent parler, plutôt que de déterminant, d'*actualisateurs*). C'est d'ailleurs cette indétermination du temps que Koltès privilégie — le demi-jour, l'obscurité, ou ce qui est précisément l'espace intermédiaire du jour et de la nuit : le crépuscule.

Je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents <sup>145</sup>.

Cette phrase du Dealer pourrait être l'emblème temporel d'un théâtre qui confond son *approche* (du récit et de ses enjeux, des personnages et de leurs rapports) avec le mouvement d'une lumière qui se fond dans la nuit pour devenir une part de sa matière — théâtre qui pose la comparaison de l'approche en crépuscule pour dire le mieux possible le processus temporel et l'élection de ce temps hors du temps qu'est la nuit.

C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre <sup>146</sup>.

La nuit est ainsi le territoire de temps privilégié : de *La Nuit perdue* à *La Nuit juste avant les forêts*, et de *La Solitude des champs de coton* à *Quai Ouest*, elle est le plus souvent le moment du drame.

MM. & NvF. — Vos pièces se passent souvent au crépuscule. Dans *Le Retour au désert*, le personnage de Mathilde considère le crépuscule comme un « menteur » ; dans la pièce *Dans la Solitude des champs de coton*, c'est « l'heure à laquelle rien n'est plus obligatoire que la sauvagerie des êtres les uns envers les autres ». D'où vient votre prédilection pour le demi-jour ? Vivons nous dans une sorte d'univers crépusculaire ?

BMK. — Je peux vous donner d'abord une explication esthétique. Pour *Dans la Solitude des champs de coton*, cela se passe au crépuscule, parce qu'une telle transaction ne peut se conclure qu'à ce moment-là. [...] On peut sans doute dire que les choses sont toujours plus belles dans la pénombre, précisément parce qu'on ne les voit pas bien, qu'on ne les reconnaît pas vraiment. Ainsi, une plus grande liberté est laissée à l'imagination <sup>147</sup>.

Koltès avance d'abord une raison *esthétique* : la nuit occulte, c'est-à-dire révèle, puisqu'en cachant elle libère des visions non plus objectivement exposées, mais produites par le spectateur en lui-même. La préférence joue négativement, suivant la loi érotique de l'image voilée et en cela d'autant plus désirable — où la nuit effaçant le dehors fait se dresser dans cet effa-

---

<sup>144</sup> « Sémantiquement, les déterminants participent à l'actualisation du nom : ils assurent son passage de la langue dans le discours, pour former des expressions référentielles qui désignent des occurrences de la notion attachée lexicalement au groupe formé par le nom et ses expansions. Ils spécifient notamment si cette notion renvoie à des entités massives ou comptables, saisies de manière singulière, plurielle ou distributive, globale, etc. » *Grammaire Méthodique du Français*, Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, Quadrige/PUF, 1994, rééd. 2009, p. 279.

<sup>145</sup> LE DEALER. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 10.

<sup>146</sup> LE DEALER. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 9-10.

<sup>147</sup> Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg, *Der Spiegel*, (Hambourg), traduit de l'allemand par Patricia Duquenet-Krämer, 24 octobre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 105-106.

cement un monde neuf, et où l'altération des contours agence au dedans un monde plus idéal, intérieur, rêvé et rehaussé.

De toute façon, j'ai une préférence pour le soir, la nuit, où tout est plus beau, sans doute parce qu'on distingue moins <sup>148</sup>.

C'est un premier rapport dramaturgique que détermine la préférence de la nuit, dans une dualité a priori paradoxale qui fait de ce temps à la fois une soustraction, de l'espace <sup>149</sup> et une matérialité dense de son expérience :

Nous sommes devant un mur, Maurice, on ne peut plus avancer. Dites-moi ce que l'on doit faire, maintenant, Dites moi donc dans quel trou vous préférez qu'on tombe <sup>150</sup>.

— fin de la première prise de parole de *Quai Ouest* qui est la rime suivie de l'épigraphe hugolienne :

« Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu <sup>151</sup>. »

Moment de soustraction des corps qui s'effacent sous elle, où ce qui émane d'elle ne peut être que des corps eux-mêmes soustraits au monde, dont Alboury, le Dealer, et plus encore Abad, peuvent être les hérauts — ou comme celui à qui s'adresse le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts*, la nuit effectue cependant cette opération dans un double jeu d'arrêt des corps et de surgissement qui fait de ce processus une tension vers une actualisation indéterminée, qui rend les hommes tous semblables, c'est-à-dire des animaux (sauvages) — la nuit est « l'heure des rapports sauvages entre les hommes et entre les animaux <sup>152</sup> » — milieu du monde qui abstrait les corps, et dont l'obscurité est une vitesse d'effacement :

Quant à ce que je désire, [...] dans l'obscurité du crépuscule, au milieu de grognements d'animaux dont on n'aperçoit même pas la queue [...], si je vous l'exprimais [...] vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue <sup>153</sup>.

La nuit en somme produit de l'effacement.

Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; alors, peut-être pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart, qui s'accommodât au vôtre ; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle <sup>154</sup> ?

---

<sup>148</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 129.

<sup>149</sup> Voir les rapprochements de cette soustraction de l'espace par la nuit avec les tableaux de Djamel Tatah, par Christophe Bident dans le chapitre *Que faire quand l'espace se soustrait ?* : « Quel pas tenter pour avancer encore dans un espace qui se retire ? Que puis-je encore faire de mon corps, des autres corps ? » in *Généalogies*, op. cit., p. 35 et suivantes.

<sup>150</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 12.

<sup>151</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 11.

<sup>152</sup> LE DEALER. *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 9.

<sup>153</sup> LE CLIENT. *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 15.

<sup>154</sup> LE CLIENT. *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 14.

Cette soustraction paradoxale — et éminemment narrative, puisqu'elle fabrique, de surgissements en effacements, les chorégraphies des corps qui viennent donner naissance au drame — va de paire avec une matérialité accrue du dehors : la nuit est une matière opaque qui arrête, sur laquelle le personnage bute, fait l'épreuve d'une densité souvent infranchissable, qui forme souvent comme un conglomérat dans lequel le personnage est pris comme le monde : « [...] mais il y a d'autres soirs, malgré la pluie, malgré cette saleté de lumière et la nuit qui encombrant tout <sup>155</sup> [...] ». *La Nuit juste avant les forêts*, et plus spectaculairement encore, *La Nuit perdue* sont ainsi épaisseurs de signes qui enveloppent et dressent entre soi et l'autre comme une muraille que le décor naturel du film représente et métaphorise. Souvent ainsi rejouée, elle est le second rempart de *Combat de nègre et de chien*, plus menaçant encore que celui qu'ont levé les blancs pour préserver le chantier et reconstituer un territoire d'Europe, puisqu'elle ne protège pas l'intérieur de l'extérieur, mais qu'elle est l'assaut contre toutes les frontières du corps et de la peur — et n'a besoin d'autres miradors que l'éclat des feux d'artifice pour la garder. « J'avais bien vu, de loin, quelqu'un derrière l'arbre <sup>156</sup> » — ce que croit voir Horn n'est que la surface miroitante de la nuit, et cette phrase révélera sa puissance narrative : oui, Horn avait bien prévu ce que la nuit avait porté jusqu'à lui, il avait bien lu dans la nuit les signes qui complotaient contre l'ordonnement « homologué » et normé de sa loi. Il n'avait peut-être pas vu que ce lointain l'entourait : la nuit est partout où l'on pose les pas, ce qui cerne au près et ce qui forme l'horizon le plus éloigné.

La nuit relève aussi d'un rapport politique au temps — elle n'est pas seulement succession du jour, mais pas de côté, moment inquiétant, *l'entre* du temps que la norme a fui, abandonné par la loi habituelle, délaissé aux forces enfouies le jour qui viennent là l'investir : en cela figure-t-elle un moment qui permet l'illicite, ou plutôt qui institue une autre législation du temps, des corps, de l'ordonnement des choses. Dans *Quai Ouest*, elle régit les apparitions — imaginaires pour Monique, espérées par Koch — des voleurs, des violeurs, des menteurs. C'est elle qui par exemple devient l'interstice où il est possible de prendre la parole pour le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts*, et c'est évidemment le seul moment où peut se dérouler le dialogue de *Dans la Solitude des champs des cotons*, qui se produit « à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci <sup>157</sup>. » Quand le Client veut se dérober, c'est la lumière *électrique*, artificielle, qu'il invoque :

<sup>155</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 21.

<sup>156</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 9.

<sup>157</sup> LE DEALER. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., 7.

parce que c'est elle qui, mieux que le jour, qui engendre l'ombre, ou la nuit, alliée du Dealer, pourrait seule le soustraire aux regards de l'autre.

Peut-être suis-je putain, mais si je le suis, mon bordel n'est pas de ce monde-ci ; il s'étale, le mien, à la lumière électrique, car même la lumière du soleil n'est pas fiable et a des complaisances. Qu'attendez-vous, vous, d'un homme qui ne fait pas un pas qui ne soit homologué et timbré et légal et inondé de lumière électrique dans ses moindres recoins <sup>158</sup> ?

La nuit établit aussi un rapport *mystique* qui change la nature de l'échange — la reconnaissance ne pouvant se faire qu' « au plus profond de la nuit <sup>159</sup>. » La scène nocturne qui dévisage et engage la relation sur le terrain de l'inconnu, faveur d'une relation plus dangereuse, parce que plus exposée dans l'obscur, permet le risque de la rencontre : celle du locuteur avec son passant (qui rejoue la rencontre nocturne avec Mama), de Horn avec Alboury, de Koch avec Charles et Abad, du Dealer avec le Client, des jeunes hommes du *Retour au désert* avec la ville puis de Fatima avec le Parachutiste Noir ; de Roberto Zucco avec le vieil homme dans le métro — chaque rencontre pouvant d'ailleurs se renverser : personne ne saura jamais qui a rencontré qui.

La nuit, comme nuit au cœur de cette nuit, présente un temps qui configure non seulement le temps mais l'espace : elle invente une nouvelle géographie de la ville, un espace onirique et fantasmatique qui dispose la cartographie du réel : qu'on pense aux quais, cimetières, coins de rue de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. En cela la nuit n'appartient pas seulement aux heures nocturnes : elle est un espace immobile qui prend place au sein de la journée :

#### LA RUE DE LA SOMBRE-GUEULE

L'ombre qui coupait en deux la rue de la Sombre-Gueule n'intriguait personne ; il y avait là pourtant un défi évident aux lois de la nature, une provocation constante aux exigences météorologiques. Qu'il fasse jour, qu'il fasse nuit, que le ciel soit couvert ou écrasé de soleil, qu'il pleuve, qu'il neige, qu'on soit aux aubes de printemps ou dans les couleurs de plomb d'un crépuscule, une ombre, immuable, précise, gravée dans la chaussée, coupait en deux la rue de la Sombre-Gueule, et personne ne s'en inquiétait. Ce n'était cependant pas faute de l'avoir remarquée — une municipalité poltronne et superstitieuse avait, par soumission, planté de rares réverbères d'un seul côté de la rue, pour que l'éclairage nocturne ne s'affrontât pas avec cette séparation antérieure des ténèbres — mais, peu soucieuse de contradiction, la multitude frileuse négligeait régulièrement le bord sombre de la chaussée, pour faire basculer la rue du côté de la lumière. Cette frontière mystérieuse descendait donc, sans être contestée, dans le sens de la longueur ; la gauche lumineuse encastrait en son milieu une petite place toute frémissante d'oiseaux minuscules, tandis que dans l'obscurité de droite, s'étirait silencieusement la façade vérolée du commissariat central de la police. C'était par l'étrange phénomène qui divisait la rue, avec une porte carrée, comme une bouche muette au bas milieu de sa face, — seuls une guérite colorée, deux gardes, l'affaissement grisâtre de trois drapeaux mêlés, plaquaient les bords semés de fenêtres de ce trou sans fond <sup>160</sup> .

La rue *théorique*, sensiblement géométrique, de la Sombre-Gueule, dont le nom dit à la fois sa forme et son usage — celui d'un trou où viennent se perdre les condamnés — invente

<sup>158</sup> LE CLIENT. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 18.

<sup>159</sup> Saint-Jean-De-La-Croix, « Chant de l'âme qui connaît Dieu par la foi », in *Œuvres*, Paris, Cerf, 1990, p. 151.

<sup>160</sup> *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit., 107-108.



la géographie intérieure d'une nuit qui n'a pas besoin qu'il « fasse nuit » pour s'établir. En chacun ou presque des textes de Koltès trouve place un tel espace/temps à la fois hors du temps et de l'espace, mais profondeur révélatrice, verticalité secrète du temps et de l'espace : dans *Quai Ouest*, le hangar est tout entier cette nuit continue, qui filtre la lumière mais fait régner une faune et une flore indigène, écosystème qui ne souffre l'intrusion d'aucune autre espèce que celle qui s'y développe nativement. *La Nuit juste avant les forêts* comme *Dans la Solitude des champs des cotons* ne peuvent avoir lieu que dans ce coin de rue qui est la condition de la parole, inflexion essentielle et décisive de la lumière née d'une brisure entre deux rues, ou entre les deux trajectoires croisées des personnages, ou entre deux temps, deux plans du réel qui soudain se confrontent, créant un temps qui serait comme la nuit de la nuit. C'est l'échappée de l'espace et du temps « [...] hors des zones que les salauds ont tracé pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, [...] la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé, et que je veux retrouver tant j'y étais bien, au point que je ne sais pas comment te le dire <sup>161</sup> [...] ». *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco* investissent, eux, cette fois le temps diurne, mais c'est aussi pour mieux conférer aux moments de la nuit sa puissance dialectique qui change la nature du temps : temps de la confiance dans *Le Retour au désert*, ou du secret, des complots et des fuites ; temps de la dissimulation et de la Révélation pour Zucco : la nuit est ainsi métaphore d'un temps sorti de ses gonds et enfoui dans le temps — temporalité intérieure de l'être et de la ville, parenthèse de temps qui figure son abîme.

(Cassius eut une seconde l'idée qu'il était incompréhensible que cette façade n'ait point encore inquiété toute la cité, que cette gueule monstrueuse n'ait pas suscité d'épouvante, que l'ombre qu'elle faisait n'ait pas convaincu les habitants des maléfices probables de cet énorme trou au cœur de la ville ; que personne n'ait eu l'idée de s'y attaquer, de la lapider ; qu'enfin jamais il ne soit arrivé qu'une seule foule armée ne la détruise pierre par pierre ; et que l'on tolère ainsi cet abîme inexpliqué en plein milieu d'une rue <sup>162</sup>.)

On comprend dès lors comment cette rue peut être métaphore de l'usage du théâtre tel que le conçoit Koltès : envers du jour comme le théâtre est le contraire de la vie, c'est un temps toléré puisqu'il porte la trace d'un usage à la fois incompréhensible du temps mais précieux en son énigme même : façade de la rue qui pourrait être celle du théâtre, ouvert « aux heures de fermeture [des lieux de commerce homologués] <sup>163</sup> »

<sup>161</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 14.

<sup>162</sup> *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit., p. 107-108.

<sup>163</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., 7. (Présentation du texte)

Homme de plateau, Koltès revendiquait l'usage de la lumière comme élément du récit, et non pas simple support ou appui du drame — que ce soit *Les Amertumes* ou *La Marche*, ou plus fondamentalement encore *Récits morts*<sup>164</sup>. L'écriture de la lumière revêt ensuite pour lui une importance capitale : élément « vital »<sup>165</sup> du théâtre, c'est une puissance vitaliste du récit qui sculpte dans le récit dont on a vu qu'elle lui donnait vigueur, force, profondeur. Si la nuit peut en ce sens structurer l'intrigue, c'est non seulement parce qu'il s'agit d'un *moment* référentiel propice à intensifier relations et échanges, c'est également parce qu'il est un processus de révélation, un négatif<sup>166</sup>. Mais c'est aussi et surtout parce qu'il inflige au jour une blessure dans laquelle la parole dramatique peut s'inscrire et se révéler, et s'établir. Dans *Sur Racine*, Roland Barthes écrit :

Ce qui est dénoncé dans le Soleil, c'est sa discontinuité. L'apparition quotidienne de l'astre est une blessure infligée au milieu naturel de la Nuit<sup>167</sup> ; alors que l'ombre peut tenir, c'est-à-dire tenir, c'est-à-dire durer, le Soleil ne connaît qu'un développement critique, par surcroît de malheur inexorablement répété (il y a un accord de nature entre la nature solaire du climat tragique et le temps vendetta, qui est une pure répétition). Né le plus souvent avec la tragédie même (qui est une journée), le Soleil devient meurtrier en même temps qu'elle : incendie, éblouissement, blessure oculaire, c'est l'éclat (des Rois, des Empereurs). Sans doute si le soleil parvient à s'égaliser, à se tempérer, à *se retenir*, en quelque sorte, il peut retrouver une *tenue* paradoxale, la splendeur. Mais la splendeur n'est pas une qualité propre à la lumière, c'est un état de la matière : il y a une splendeur de la nuit<sup>168</sup>.

On comprend en ce sens, à la fois avec ces propos de Barthes et en partie contre eux, sur quoi opère le renversement final de Zucco au Soleil, et comment il traduit une inversion des signes de l'éclat en lueur, aura négative qui interrompt l'interruption de la nuit en la figeant dans le soleil noir où il vient mourir, et renaître. La tragédie de Zucco est son échappée hors des codes de la tragédie même : et son dernier meurtre porte sur le Soleil lui-même, dont Barthes disait qu'il était meurtrier de la tragédie. La révolution du jour devait être le temps de la pièce : en renversant cette révolution, donnant à la nuit le privilège de l'unité du temps — même au-delà d'une nuit : mais il est vrai que plus que le jour, la nuit est toujours d'une égale lueur — Koltès se donne le temps du récit

<sup>164</sup> « 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. » Texte du programme de *Récits morts*, repris in *Récits morts*, op. cit., p. 9.

<sup>165</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 129.

<sup>166</sup> « La nuit n'est pas ce que l'on croit, revers du feu, / chute du jour et négation de la lumière, / mais subterfuge fait pour nous ouvrir les yeux / sur ce qui reste irrévélé tant qu'on l'éclaire. », Philippe Jaccottet. 'Au Petit jour', in *Poésie, 1946-1967*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF/Poésie », p. 56.

<sup>167</sup> [Note de l'édition] : « 'Ô toi soleil, ô toi qui rend le jour au monde, / Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde ! (Théb., I, 1)' Ce n'est pas pour rien que Racine écrivait d'Uzès (en 1662) : 'Et nous avons des nuits plus belles que vos jours.' »

<sup>168</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, 'L'Homme racinien', Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1979, p. 25.

Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné <sup>169</sup> ?

---

<sup>169</sup> LE CLIENT. *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 61.

### Chapitre III.

#### « DÈS LORS ET POUR UN TEMPS » : ‘*PROLOGUE*’

Hapax de la poétique koltésienne — paradoxalement parce qu’il est sans exemple, point zéro d’un récit dans l’élément de la narration —, *Prologue* peut donner une vue sur un désir de récit et son devenir, ici en acte : récit qui propose un parcours fictionnel de l’écriture, comme le creuset d’un art du récit qui trouverait là son expression la plus libre et la plus synthétique aussi. Or, c’est sur le champ de force du temps, de son élaboration structurelle comme de sa réflexion conceptuelle, depuis l’investigation de ses motifs jusque dans les essais ironiques de mise à distance et d’approche des temps mythiques, historiques et intimes, que se fondent les enjeux de ce récit.

Ce texte intitulé, on a vu comment, *Prologue*, début abandonné, ou récit abandonné à ce début — soit provisoirement soit définitivement en 1986 — se compose au milieu d’une intense activité d’écriture, entre théâtre et proses brèves : il travaille cependant une synthèse de tout ce qui a été élaboré jusqu’alors, et en cela peut-il être qualifié d’expérimental et nous donner la cartographie technique, globale, unique, de ces recherches : ce roman, plus qu’une pièce, est l’approche décisive et directe du récit dans son élément le plus radical.

Il faut dire que, lecteur, Koltès préfère n’évoluer que dans l’élément romanesque, ou presque — et c’est toujours les romanciers qu’il cite quand on lui demande ses goûts en matière de lecture : Melville, Conrad, Hugo, auxquels il faut ajouter London, Kerouac, Joyce, et « Balzac, Faulkner, Dostoïevski... Vous savez avant de finir de lire tout... Les grands romanciers... [...] Proust aussi [...] Mais je lis aussi les auteurs latino-américains <sup>170</sup>... » Bien sûr, dans la stratégie auctoriale de Koltès — cet entretien date de 1988, au moment où l’auteur est connu et reconnu comme auteur de théâtre uniquement —, il importe à ses yeux, lui qui se rêve aussi romancier, de s’émanciper du strict cadre du théâtre : de se présenter comme auteur, au sens large, et non seulement comme dramaturge. Et quand il va, en retour, écrire, c’est nourri de cette expérience de lecteur, et selon l’incitation donnée par ces maîtres — or, ceux que Koltès cite font tous un usage problématique du récit. Ce que l’on peut retenir de cette anthologie esquissée, c’est cette attention à des romanciers qui travaillent le récit contre lui, c’est-à-dire pour lesquels le récit pose question, s’établit comme une question :

---

<sup>170</sup> Entretien « Juste avant la nuit » avec Lucien Attoun novembre 1988. On peut citer : Gabriel Garcia Marquez, Vargas Llosa, Borges.

Le récit intéresse Koltès comme il intéresse ses plus grands déconstructeurs, Joyce, Faulkner, Beckett... Rien ne le questionne davantage que la possibilité même de son rapport. Autrement dit, si quelque chose ici relève du donné, ce n'est pas l'être du récit, mais son impossible continuité <sup>171</sup>.

### *1. Le roman ou la déconstruction du récit* *Complexité et liberté formelle : le métissage du temps*

Déconstruire le récit, ce serait faire du récit la question de la narration, et non sa réponse a priori — c'est l'interroger d'emblée dans sa possibilité (qu'on a nommée interruption dynamique, « discordance incluse », qu'on pourrait appeler également discontinuité concertée). Texte inachevé, et texte ouvert nécessairement à ses possibles, à ses manques, et pour une grande part aussi, à sa folie, *Prologue*, est le texte interrompu même : non pas simplement parce que Koltès délaisse en 1986 la suite de ce roman pour écrire d'autres textes, et ensuite interrompu par la mort, mais plus radicalement parce qu'elle est l'œuvre de l'interruption, de l'interruption produite et interrompue, de l'interruption érigée en moteur d'écriture, en motif et en musicalité, en thème et en rhème — en structure et en propos.

S'il est vrai que la pente majeure de la théorie moderne du récit — tant en historiographie qu'en narratologie — est de « déchronologiser » le récit, la lutte contre la représentation linéaire du temps n'a pas nécessairement pour seule issue de « logiciser » le récit, mais bien d'en approfondir la temporalité. La chronologie — ou la chronographie — n'a pas unique contraire, l'achronie des lois ou des modèles. Son vrai contraire, c'est la temporalité elle-même. Sans doute fallait-il confesser l'autre du temps pour en être en état de rendre pleine justice à la temporalité humaine et pour se proposer non de l'abolir mais de l'approfondir, de la hiérarchiser, de la déployer selon des niveaux de temporalisation toujours moins « distendus » et toujours plus « tendus », non *secundum distentionem, sed secundum intentionem* (Saint-Augustin 29, 39) <sup>172</sup>.

C'est moins annuler et absorber la narration par la langue, que l'interroger à la fois techniquement et philosophiquement — double questionnement qui articule étroitement (qui superpose) la question du dire et du dit au sein même de l'agencement narratif. Ce qui lie les auteurs qu'aime Koltès, c'est une même faculté à faire du récit un rapport — à la ligne, au sens et à la vérité — rapport interrogé sans cesse, de l'intérieur et au fur et à mesure, dans ses moyens et ses fins.

Pour revenir à l'écriture théâtrale d'une manière générale, je dirais qu'il faut aller à l'essentiel très vite, en deux heures, et d'une façon qui soit compréhensible. Le romancier également traite de vie et de mort, mais il peut davantage affiner les choses. Faulkner, par exemple, n'hésite pas à être obscur durant des chapitres et des chapitres, et, dès le moment où on comprend tout s'éclaire ; c'est cela qui est prodigieux.

Le roman offre la possibilité du *complexe* dans une forme simple (libre), de l'élaboration d'un affranchissement qu'il opère en puissance. Et cette complexité obtenue directement, il

---

<sup>171</sup> Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès : Généalogie*, op. cit., p. 76

<sup>172</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, 'L'intrigue et le récit historique', op. cit., p. 65.

est remarquable de noter que Koltès la place du point de vue du temps du récit perçu par le lecteur — qu'il est surtout. Temps en retard sur la compréhension, et au terme du retard, temps immédiat de la compréhension qui embrase le passé, le temps est appréhendé comme fabrication du récit plus que comme matériau narrotologique soumis au besoin de l'action : il est élément de révélation, moteur, vecteur, et instrument. Dès lors, le récit travaillé le sera dans ces enjeux de temps en retard et recomposé, sorte de futur antérieur toujours en cours, et de passé ultérieur encore à venir.

Mais Koltès n'oubliera pas non plus que c'est depuis le théâtre que le mouvement le porte à l'écriture romanesque : il ne fera pas table rase des processus — et si la lenteur (pesanteur) du théâtre contraint, elle est aussi un ancrage à partir duquel élaborer une libération.

*Quelle est pour vous la différence entre une écriture proprement littéraire et l'écriture dramatique ?*

Une différence de processus. J'ai peu d'expérience du roman, mais il me semble que le théâtre représente une contrainte plus grande [...] à cause des problèmes du plateau, de la contrainte du lieu et du temps. La contrainte du temps est la chose la plus importante. Il faut aller d'une affaire qui se noue à une solution, trouver des repères, jours, nuits, heures... Je ne crois pas que le roman soit assujéti à ce type de problèmes <sup>173</sup>.

La différence de processus ne signifie nullement renoncement aux forces dont Koltès a maîtrisé peu à peu les difficultés : celle de produire l'action par le discours et de faire de la présence coulée une façon de créer du temps, celle enfin de s'appuyer sur le monologue pour creuser dans le temps une anfractuosité de durée dans laquelle s'insère le récit. Dès lors, dans cette volonté d'aller puiser dans une autre « matière <sup>174</sup>» que le théâtre et de travailler le roman de l'intérieur, il n'y a pas travail neuf sur un plan débarrassé des recherches antérieures, mais comme un déplacement des forces, une déterritorialisation de la composition, mouvement de sortie de territoire générique en vue précisément d'investir, par le roman et dans la parole, l'espace du récit — qui trouve ici un prolongement dans la mixité générique, fruit de toutes sortes de circulations dans l'écriture entre la parole et le récit. Le roman gardera trace de ces transferts, par une contamination du théâtre, un débordement du récit par le discours, et du discours dans le récit. Roman métissé autant que du métissage, il prendra appui sur un temps au présent d'une énonciation discursive, contemporaine de deux voix qui diront, en leur présent, la multiplicité des temps qu'elles investiront.

## 2. *L'interruption dynamique ou le monologue dialogique*

---

<sup>173</sup> Entretien avec Delphine Boudon, *La Gazette du Français*, n°25, avril 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 65.

<sup>174</sup> « Non [je ne lis pas le théâtre des autres], pas du tout. Je lis des romans. Et je crois que c'est normal ; quand on reproche aux auteurs de théâtre de ne pas aller voir les pièces, moi je trouve que c'est normal. on ne va pas aller puiser dans la matière où on est soi-même. Moi je lis des romans. » Entretien « Juste avant la nuit » avec Lucien Attoun novembre 1988.

*Prologue* n'appartient par conséquent au genre romanesque que dans une certaine mesure : d'une part parce qu'il n'est destiné qu'à ouvrir un récit dont on peut seulement supposer que le montage narratif aurait été différent ; d'autre part parce qu'il n'est constitué que de deux discours (certes narrativisés), deux paroles sans adresse et fortement personnalisées par deux tons singuliers. Ce prologue est-il dès lors théâtral ? Certes le titre — qui n'est pas de l'auteur — relève du genre dramatique, il indique cette ouverture du drame, l'exposition des enjeux avant le début de l'intrigue. Mais ce serait réduire grandement la portée de ce texte et se tromper sur les objectifs et les moyens mis en œuvre pour les atteindre. Le roman n'est ici pas une forme de nature différente du théâtre, mais une enveloppe narrative capable d'accueillir ces tensions : forme/force du récit, le roman — forme protéiforme — se travaille comme formant de la parole capable d'accueillir tous les discours, et tous les types de discours. Creuset polyphonique de la langue, le roman n'est pas essentiellement une forme ou un cadre, mais un usage de l'écriture qui viserait à une intention <sup>175</sup> totalisante du langage — usage intensif que *Prologue* inscrit à l'intérieur du récit en interrogeant précisément (et ironiquement) la totalité du savoir (enclos entre les pages de l'Encyclopédie de la Cocotte, à l'intérieur des sentences et maximes morales d'Ali), du temps (de la Nuit de l'Arbre Triste à l'éternité du bongo), ou de l'espace (Babylone, ville-monde). Une telle *intension* produit le récit à son début, l'initie à l'existence par la nomination, de proche en proche, des objets du monde qui vont constituer l'univers fictionnel :

... et, avec leur goût baroque pour les majuscules, ils nommèrent aussi la nuit elle-même : la Nuit triste ; et encore, le tilleul au milieu du boulevard : l'Arbre de la Nuit triste ; et ainsi de suite. En vertu de la règle selon laquelle il convient de donner un nom propre à ce qui a déjà un nom commun, puis un surnom au nom propre, et superposer indéfiniment les appellations qui, se renvoyant l'une à l'autre, finissent par vivre leur vie et rejeter l'objet dans un âge muet et barbare où tout se désigne à l'odorat et au toucher, et où tout ce qui n'a ni parfum ni forme n'existe pas <sup>176</sup>.

Évoquant la Genèse (« Et Dieu nomma la lumière, jour ; et il nomma les ténèbres, nuit. Et il y eut un soir, et il y eut un matin ; ce fut le premier jour <sup>177</sup>»), le début du roman retrace une

---

<sup>175</sup> Élaborées par Aristote dans le domaine de la logique (« Les Seconds Analytiques », in *Organon*, tome 4. Ed. Jean Vrin, 2000, 90b, 30), les notions d'extension et d'intension sont désormais utilisées dans le champ de la linguistique, puis de la narratologie. L'extension d'un terme est l'ensemble des objets qui sont désignés par ce terme dans le monde réel. La notion d'intension suppose celle de monde possible : l'intension d'un terme est une fonction qui, à tout monde possible, associe un ensemble particulier d'objets qui sont désignés par ce terme dans ce monde-là. Par exemple, licorne ne désigne aucun animal dans notre monde réel, mais peut en désigner dans un monde de fiction.

<sup>176</sup> *Prologue*, *op. cit.* p. 7

<sup>177</sup> *La Genèse*, I. 5.

généalogie des choses par leur nom, attribue ironiquement à chaque objet le nom tautologique par lequel on le désigne (genèse qui ne vient que se superposer à la première) : la phrase inaugurale, en terminant sur « ainsi de suite », commencé dans l'inachèvement désinvolte de l'inscription démiurgique, ouvre sur cette nomination infinie des choses par les mots, et des mots par eux-mêmes, puisque *le* mot finit par acquérir son indépendance, l'extension des mots sur les choses conduisant à une extrême *intension* de la nomination qui les recouvre, les absorbe : temps une fois initié qui pourra *dès lors* (et « pour un temps » — mais éternel) se mouvoir entraîné par sa propre force d'inertie.

Ce geste est cependant porté à distance, et cette tâche que le récit se donne de nommer chaque mot est abandonnée rapidement, laissée au soin du temps lui-même, effacée sous le sourire d'un narrateur qui semble nostalgique d'un âge purement sensible où les choses existeraient sans les noms qui les désignent, avant — prologue du langage, « pré-*logos* <sup>178</sup> », ces quelques lignes en avant du récit, prologue du prologue, inscrivent bien ce rapport au temps d'emblée comme la lancée de tout un texte qui ne fera que poursuivre ce qui a été ainsi posé.

Il manque un prologue au prologue (*dès lors*) : il y a un avant texte qui peut expliquer la tristesse de Mann : or, cet avant texte, ce sera le texte lui-même, qui va raconter tout ce qui s'est passé (qui se donne le projet du moins) avant la nuit triste. Texte analeptique, *Prologue* s'ouvre sur la plus profonde et mythique interruption qui soit : triple interruption — celle, rejetée dans l'avant-texte, de la coupure avec l'être ; celle qui jette l'homme dans « la tristesse » ; celle qui « *dès lors* » nomme. Le texte, produit narrativement par une interruption qui clôt et commence (« *dès lors* »), naît de cette coupure anthropologique et ontologique : coupure donc avec ce qui, dans l'adéquation de l'homme avec l'être, dans le jour plein de sa signification, produisait du sens : coupure qui rejette l'homme dans la nuit, solitude qui fait, *dès lors*, nommer les êtres et les choses.

Dès lors et pour un temps, cette tristesse dont on parlera eut un nom propre, celui de l'homme dont la nuit, là, tout Babylone devinait, sans oser le regarder carrément, sous l'arbre, le corps recroquevillé <sup>179</sup>...

Mais cette interruption qui est vouée à se prolonger (« ainsi de suite ») sans fin (jusqu'à ce mot d' « éternité » qui clôt le texte : début suspendu), creusant de plus en plus cette rupture entre eux et les mots, Koltès n'en fait pas un discours de raison, ou appuyé sur celui-ci. *Prologue* est le texte qui se situerait en amont du discours et de la raison. *Pro-logos* serait cette

---

<sup>178</sup> Voir sur ce point, Jean-Marc Lanteri, « Babylone de tous les martyrs », *Revue Europe*, « Koltès », n° 823-824, novembre – décembre, 1997, p. 106 et passim.

<sup>179</sup> *Prologue*, op. cit. p. 7.



position depuis laquelle l'écriture se tiendrait pour saisir ce qui, de la chute et de cette coupure, demeure — dès lors.

Le texte commence par l'attribution du nom et se terminera par son retrait, puisque Mann est le nom provisoire qu'il garde « jusqu'à cette nuit-là où il l'abandonna à la tristesse qui l'étreignait <sup>180</sup> ». Nul ne dit que cette nuit précisément dure uniquement une nuit — et cette nuit, peut-être, à l'image du statut du nom Mann est-elle celle dans laquelle est plongé l'homme d'après la chute. Le texte se donnerait précisément pour cadre temporel cette nuit où Mann va abandonner son nom pour se confondre avec la tristesse. Entre ce double terme de l'histoire, nomination et anonymat final, le récit va creuser une temporalité qu'on dira nombreuse parce que non enserrée entre ces termes (mais se construisant en prolepses et analepses) : cependant, le temps de la diégèse demeurera contemporain de cette nuit avec laquelle les discours des deux narrateurs vont se confondre.

Cependant, ce travail sur le temps se complexifie davantage, et subtilement, parce qu'il s'ouvre sur un syntagme qui fait exister un amont en dehors du début : « Dès lors » — comme si le texte n'était qu'une conséquence et une suite d'un événement qui ne sera jamais dit, chapitre d'un prologue absent, innommé plus qu'innommable. Qu'est-ce qui précède la Tristesse ? On verra que plusieurs indices dans le texte pourront nous conduire à formuler des hypothèses, celle qui pourrait évoquer la tristesse après l'acte de chair, comme plus globalement, celle qui suivrait la Chute <sup>181</sup> : amont qui restera, de toute manière, retranché au reste, alors qu'il le détermine de part en part. Quoi qu'il en soit, ce jeu sur la temporalité, véritable élaboration d'un temps multiple qui ne commence jamais, initie un rapport au temps de la fiction en le frottant au temps d'une énonciation ambiguë, et dans ce début comme une interruption avant même le premier mot.

Ces temps articulés l'un à l'autre quels sont-ils ? C'est au cours d'une seule nuit que les deux paroles, la parole de celui qu'on nommera Le Chroniqueur, et la parole de celle qui se fait appeler la Cocotte, prostituée, ancienne maîtresse de la mère de Mann, prendront la parole. Koltès retrouve là sa prédilection pour la coulée uniforme du temps : et d'un bout à l'autre du récit, comme un point de référence — fixe, figé —, le corps de Mann, recroquevillé, confondu avec la tristesse, « assise au milieu du boulevard la nuit sous l'Arbre <sup>182</sup> » :

---

<sup>180</sup> *Prologue*, op. cit. p. 8.

<sup>181</sup> Reprenant, on le verra dans la Troisième Partie, l'épigraphe de *Quai Ouest* issue de la Genèse (« La fin de toute chair m'est venue à l'esprit »). *Quai Ouest* pourrait en ce sens être l'amont du « dès lors » inaugural — et Mann, un avatar d'Abad.

<sup>182</sup> *Prologue*, op. cit., p. 10.

« je viens de le voir une fois encore ; c'est lui qui stationne là en bas sous l'arbre, depuis le début de la nuit <sup>183</sup> ».

Mais le temps de la diégèse ne se borne pas à cette nuit seule, qui sera finalement à peine évoquée, et seulement comme un centre immobile autour duquel vont va tourner les narrations des deux locuteurs. Le Chroniqueur prendra en charge le récit qui va de la naissance de Mann jusqu'à ses douze ans — et la Cocotte racontera ce qu'il advint de Mann les trois années suivantes : la Nuit Triste, elle, se déroule quinze ans après le départ de Mann de la chambre de la Cocotte. Mais ce deuxième niveau méta-diégétique est lui-même débordé par un troisième niveau. Car, de même que la Nuit Triste n'est qu'un appui pour parler de Mann, Mann lui-même n'est qu'un prétexte pour parler de son père adoptif, Ali, dans le récit du Chroniqueur, et de sa mère, Nécata, dans le récit de la Cocotte.

En ce qui me concerne, je n'ai jamais témoigné, ni ne témoignerai jamais d'aucun intérêt pour le personnage qui fera le centre de ce livre, et qui est une poussière méprisable d'homme à laquelle il serait même inutile de donner un nom [...]. Et si j'ai pris la peine de nommer Mann, c'est que mon objectif était de nommer Ali <sup>184</sup>.

Pourquoi dès lors faire de ce personnage le centre du livre ? C'est un des aspects qui rend jubilatoire la lecture, et déceptive : ce décentrement constant, cette fuite des temps et des enjeux qui pourtant forment le rythme du récit. Au sein de ce premier schéma, Koltès élabore un ultime niveau diégétique — jamais en effet il ne choisit le système, et la symétrie n'est posée que pour être elle-même débordée par son propre mouvement. Les deux récits ne sont en effet pas situés sur le même plan de la diégèse, car la Cocotte est ponctuellement évoquée par le Chroniqueur, apparaissant ainsi comme un personnage intradiégétique de son récit. Structure qui tient à la fois de la juxtaposition et de l'enchâssement, ou au moins du recouvrement, elle permet de jouer sur des frottements et des positions inégales qui favorisent une dynamique toujours autre dans la relation, puisque asymétrique : différence de potentiel qui permet des vitesses différentes, sur des plans parallèles. Aucun dialogue ne s'établit ainsi entre le Chroniqueur et la Cocotte, soit que celui-ci se contente de la citer — pour la dénigrer, ce qui ne laisse pas d'affecter, de miner, d'altérer le contenu du récit de la Cocotte et la foi qu'on peut avoir en elle —, soit qu'un auteur en surplomb, recueillant, à la manière de l'auteur de *Don Quichotte*, deux manuscrits portant sur la même histoire, décide de les faire se succéder sans intervenir (à part dans les titres).

---

<sup>183</sup> *Prologue*, op. cit., p. 15.

<sup>184</sup> *Prologue*, op. cit., p. 48-49.

Le seul point d'intersection entre les deux narrateurs aurait donc pu être Mann, mais là encore, un glissement opéré sur la narration a créé un décentrement <sup>185</sup> qui sera finalement la loi de ce récit. À partir de Mann, point de départ et centre théorique du texte, les deux narrateurs organisent leur « récit » en spirale pour en venir à leur point désiré : Ali et Nécata, qu'ils approchent de plus en plus, et de mieux en mieux, jusqu'à raconter le récit de leur mort, réelle (et fantasmée) pour Nécata, imaginaire (et symbolique) pour Ali. C'est que, chez les deux conteurs, narrateurs hypodiégétiques en ce qu'ils finissent par raconter un autre récit que celui dont ils ont initialement la charge, Mann est à chaque fois le prétexte (ou le prologue) d'une plongée en arrière, dans le temps mythique, mythifié, de la femme et de l'homme. Construite ainsi par décentrement, l'interruption est ce qui à chaque fois commence le texte de l'autre par interruption de ce qui s'est dit : refusant de parler de Mann, la Cocotte préfère raconter la vie de Nécata, mais refusant de révéler explicitement l'activité honteuse à laquelle elle se livre avec ses clients (« ceci »), elle finit par relater les derniers instants de la vie de Nécata, qui meurt dans ses bras peu après avoir accouché. Par un procédé subtil et complexe de variation et de reprise, le Chroniqueur fera état, lui, de l'accouchement et de la fuite de Nécata — la suture de la narration se fait comme par delà les deux interruptions, et la continuité du récit se trouve assurée dans l'interruption.

Ainsi, à partir d'une seule nuit au fondement du récit, la Nuit Triste, la narration en produit une multitude qui la justifie après-coup ; à partir d'un seul temps ponctuel et précis, le *maintenant* décisif de l'attribution du nom ponctionné à l'imminence de sa fin (l'abandon du nom de Mann au terme de la narration), le récit épaissit la durée jusqu'à l'évocation d'une éternité qui achève ce début ; à partir d'un homme, c'est le dessein au moins esquissé d'une anthropologie mythique (mais à laquelle échappe Mann, décidément trop singulier) ; à partir de deux voix, c'est la volonté de faire naître de leur brisure la voix en surplomb d'un troisième narrateur, celui qui écrit les titres cocasses ou ironiques qui enclenchent leurs paroles (auteur qui ne sera, lui, jamais nommé — à part sur la page de titre du livre qu'écrivent *pour lui* les deux narrateurs).

Ce que *Prologue* réalise et invente, sur une étendue relativement courte (et qui peut-être n'aurait pas tenu plus longtemps que le prologue), c'est cette diffraction du temps, de l'espace et des voix, à partir d'une concentration extrême d'un dispositif de base, dans un usage à la

---

<sup>185</sup> Cette notion organise le propos de François Regnault dans son propos sur Koltès, et notamment dans « Passage de Koltès », in *Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau*, 1990, pp. 320-324. Repris in *Théâtre-Solstices. Ecrits sur le théâtre – 2*, Arles, Actes-Sud, 2002, p. 345-372, et in *Théâtre Aujourd'hui*, « Koltès, Combat avec la scène », 1996, p. 186.

fois éminemment et localement théâtral de la parole puisque le récit tient en la profération de deux discours, mais profondément et globalement romanesque dans ses finalités, car la parole ne fait que creuser temps, espace pour en multiplier les perspectives. L'extrême complexité de l'agencement, et sa compréhension cependant immédiate par le lecteur (du fait du double manquement théâtral et romanesque de la parole) trahit finalement, par le procédé de décentrement et de double interruption, la volonté d'épuiser les ressources du récit comme celle du langage.

Dix-neuf chapitres se succèdent, qui n'obéissent pas strictement à la règle de l'alternance entre les deux narrateurs — système non-systématique, ici comme ailleurs, la loi d'asymétrie prévaut :

1. Nom de l'homme (le Chroniqueur)
2. Son nombril (le Chroniqueur)
  3. Les calculs bizarres du destin (la Cocotte)
  4. Accouchement de l'homme (la Cocotte)
5. Immobilité de l'aventurier (le Chroniqueur)
  6. Confraternité de l'ange et de la cocotte (la Cocotte)
7. Mann et son éternité (le Chroniqueur)
- 8 À propos du massage, thérapeutique ou décoratif (le Chroniqueur)
9. Mais ce camion, traverse-t-il de nombreux pays et même un désert, ou s'arrête-t-il en banlieue ? (le Chroniqueur)
  10. Éloge de l'Encyclopedia Universalis (la Cocotte)
11. Une forêt originelle (le Chroniqueur)
12. Les mains froides (le Chroniqueur)
  13. Les parfums de la puberté (la Cocotte)
14. Babylone (narration décrochée)
  15. Action des acides aminés sur cette tristesse (la Cocotte)
16. Ali père nourricier (le Chroniqueur)
  17. Ceci (la Cocotte)
  18. Nom de sa maternité (la Cocotte)
19. Le triomphe du bongo (le Chroniqueur)

Dix chapitres sont le fait du Chroniqueur, huit seulement de la Cocotte — un des chapitres, le 14, intitulé du nom du lieu, comme une tautologie du récit, n'appartient ni à l'un ni à l'autre semble-t-il, mais peut être tenu par les deux, ou par un troisième narrateur échappé qui restera anonyme : jusque dans la construction systématique, ce souci d'installer un système et de ne pas s'y tenir, de lui échapper, un peu, dans ses marges, et en lui-même, dans un mouvement qui le décentre, et c'est depuis ce point autre, qui appartient à un temps autre, que s'organise l'ensemble.

Malgré la primauté, la subordination, le surplomb et le recul temporel du Chroniqueur sur la Cocotte, l'agencement du récit produit inévitablement l'effet d'une interruption de l'un par l'autre — et comme deux récits qui se couperaient sans cesse sans jamais parvenir à dialoguer, mais qui finissent tout deux par fabriquer ensemble, et malgré eux, dans le malentendu, l'ignorance ou l'hostilité<sup>186</sup>, une histoire, non pas celle de Mann donc, ni même celles d'Ali et

---

<sup>186</sup> Évoquant le nom de Nécata, le Chroniqueur raille « ce barbarisme dont le baptisa plus tard cette fille qui l'employait comme domestique », *Prologue, op. cit.*, p. 48.

Nécata, mais la leur, et celle de la parole qui vient raconter son surgissement, et son anéantissement au terme du récit, dans lequel on ne sait si c'est la fin qui les fait taire, ou si c'est leur silence qui, ultime création paradoxale, fait naître cette fin et l'impose comme éternité, dernier mot en point d'orgue du récit (déstabilisé cependant *pour toujours* par le modalisateur : « peut-être <sup>187</sup> »).

Dialogisme monologique, la double interruption des voix est l'écho structurel du motif de l'interruption temporelle dans le récit — par deux fois, Mann va interrompre l'éducation que lui donne Ali dans un premier temps (à base de maximes et de sentences), et la Cocotte dans un second temps (la lecture pas même ébauchée de l'*Encyclopedia Universalis*). Par deux fois également les narrateurs interrompent brutalement le cours de leur récit : la Cocotte, au souvenir de la mort de Nécata, voit sa parole suspendue au présent d'un regard porté infiniment sur la plante poussée sur son balcon grâce à la pluie chargée des cendres de la morte (« je la regarde tranquillement <sup>188</sup> »)

L'interruption du Chroniqueur est encore plus brutale, provocante en regard du récit :

Je ne veux plus parler d'Ali. D'abord j'en ai trop dit, et l'homme qui joue du bongo, là-bas, aujourd'hui encore, à la porte du Vieil Hammam, est depuis longtemps et un nombre incalculable de fois déjà, mort par les images qu'on a faites de lui <sup>189</sup>.

Après avoir refusé de parler de Mann (« il est dit que l'on doit commencer le récit de l'histoire d'un homme par celui de l'histoire de son père <sup>190</sup> »), c'est désormais de son père que le « chroniqueur consciencieux <sup>191</sup> » s'écarte. Qu'a raconté le chroniqueur, dès lors, hors ce refus de parler de Mann d'abord, d'Ali ensuite ?

Oui, sans doute est-ce pour ce besoin vulgaire d'éternité que je me suis à ce point épris d'Ali et de son langage venu du fond des temps et destiné à périr avec seulement l'éclatement du globe — encore qu'on peut penser que de l'âge humain, seul, subsistera un temps, dans les espaces, le battement de cœur du bongo, souvenu dans la vibration du vide lui-même.<sup>192</sup>

Le texte se finit sur l'évocation du bongo, image ultime du récit en forme de battement de cœur, synthèse de ce qui serait le tempo du récit et celui du temps de l'histoire. Ici, c'est comme si le bongo, interrompant le cours des paroles, de toute parole, finissait par se déposer de la main qui le bat, pour battre, lui-même, comme un cœur en dehors de sa poitrine, du battement sourd et régulier qui n'a besoin de personne pour donner la pulsation du temps — Ali devenant sans doute cette main anonyme battant sur le bongo « la mesure du

---

<sup>187</sup> *Prologue*, op. cit., p. 69.

<sup>188</sup> *Prologue*, op. cit., p. 67. Il s'agit des derniers mots de la Cocotte.

<sup>189</sup> *Prologue*, op. cit. p. 68.

<sup>190</sup> *Prologue*, op. cit., p. 10.

<sup>191</sup> *Prologue*, op. cit., p. 47.

<sup>192</sup> *Prologue*, op. cit., p. 68.

temps et les mouvements de l'âme <sup>193</sup> ». Et si le récit ne s'achève pas (l'on pourrait gloser pour se demander si Koltès a laissé provisoirement son texte ou s'il l'a abandonné définitivement : interruption qui est dans tous les cas elle aussi à la mesure d'un texte destiné à n'être jamais achevé), il s'arrête, parce qu'ici le commencement se termine, le prologue cesse dans une phrase elle-même semblant interminable, terminée seulement sur la coda du temps :

C'est pourquoi ne voulant parler d'Ali, je ne parlerai donc plus de rien, laissant la parole aux chroniqueurs des apparences et de l'éphémère, sachant de toute évidence que ce Mann, et toute cette population de Babylone, et moi-même, et vous bien sûr, serons autant de fois oubliés que l'on nous a connus, davantage peut-être même, oubliés au point que notre souvenir à nous ne sera plus nulle part, ni même sur un bout de pavé battu par la pluie, ni même sur un bout de papier porté par le vent ; tandis que celui d'Ali existe dans le battement du bongo et dans celui du cœur de l'homme, dans le claquement des feuilles contre les branches, dans le bruissement des vagues sur les falaises, dans le silence glacial du vide avant la création et dans les explosions du cosmos qui empliront peut-être l'éternité <sup>194</sup>.

### 3. Passages à la ligne du récit ou le désœuvrement

#### *Univers fermé et sans bord*

La physique moderne, d'après les travaux récents de Stephen Hawking <sup>195</sup>, envisage à partir du modèle quantique, un univers fini, fermé, mais sans frontière ni bord, comme une sphère à quatre dimensions et en volume clos, mais ouvert. S. Hawking formule l'hypothèse d'un univers dépourvu de Big Bang, sans commencement possible ni fin potentielle. L'éternité que la physique suppose là ne s'impose qu'en dehors du temps référentiel, réel, objectif, au profit d'un temps imaginaire, celui que la mathématique traite dans ses nombres imaginaires — qui pourrait aussi appartenir à l'éternité, peut-être, de la fiction. « Univers fermé mais sans bords », tel nous apparaît le complexe décentrement et l'usage du temps qu'expérimente *Prologue*, qui ouvre une fenêtre ponctuelle de l'histoire pour mieux la raconter toute, et retracer le parcours de l'origine de l'homme par un homme dépourvu de toute origine, sans nombril et sans histoire, mais dont l'histoire permet la saisie de celle d'un autre homme, et d'une femme, et *ainsi de suite*. Babylone n'est pas la ville condamnée par la tradition biblique, mais l'espace de fondation de Babel, c'est aussi Paris (Barbès), une ville-monde qui est le creuset de toutes les villes.

On comprend dès lors comment Ali lui-même échappe au temps, lui qui prétend avoir été capturé par les troupes de Charles X à Alger (référence à la prise de la ville par les troupes du Maréchal de Bourmont le 6 juillet 1830, et qui marqua le début de la colonisation algérienne),

---

<sup>193</sup> Prologue, op. cit., p. 69.

<sup>194</sup> Prologue, op. cit., p. 69.

<sup>195</sup> Voir, par exemple, Stephan Hawking, *Une brève histoire du temps*, Paris, Flammarion, 1989. Conception qui n'est pas sans évoquer Pascal : « C'est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part ».

mais qui avait auparavant connu quatorze coups d'Etat, et les expéditions, cette fois désastreuses pour les assaillants, d'un autre Charles, Charles Quint, plusieurs siècles auparavant (en 1541), au temps où il était favori du pirate Barberousse <sup>196</sup> — tout cela avant de faire son propre *retour au désert*, et de rejoindre les troupes françaises, à Marseille, puis Paris, et sa rue de Tombouctou, dont le nom évoque cette pointe extrême des terres de l'Afrique sub-saharienne, dernière ville avant le désert, réel cette fois. Héros picaresque au destin exemplaire, c'est-à-dire romanesque et fictif, il n'appartient qu'à un seul temps, celui de la fiction, en extension maximale : c'est pourquoi il est si ironiquement « héroïque <sup>197</sup> » d'en faire le récit pour le Chroniqueur, parce que le temps dans lequel est pris son *personnage* est un temps héroïque. C'est pourquoi Ali échappe à l'oubli évoqué dans les dernières lignes, celui qui emportera nos corps de lecteurs vivants au moment de cette lecture, qui emportera aussi les habitants de toute ville (Babylone n'est une ville que dans la mesure où elle est toutes les autres), le narrateur, ce « bout de papier » qui pourrait le raconter, et tout récit. Demeure au terme du récit ce qui ne peut se raconter dans aucun récit, ce temps hors du temps qui l'enveloppe et qui est le bruit du bongo — langage qui commence après la fin de ce début, et qui est celui qui précède tout récit et tous les discours du texte, langage qui rejoint les battements du cœur pré-natal, origine sans point d'origine, et fin sans terme, éternité quantique d'un récit qui trouve sa loi temporelle dans la syntaxe musicale qui a présidé à son avènement.

Ce temps en amont du temps où vient s'abîmer et se réaliser un langage hors du langage est précisément ce que dit le titre *Prologue*, littéralement pro/logos, ce qui se tiendrait devant, ou avant, le langage, le récit, et la pensée. C'est dans ces acceptions qu'on pourrait entendre ce mot qui nommerait un récit non pas en dehors, mais en amont du langage et de toute narration. Ainsi, dans la page qui précède la fin, le chroniqueur note :

Car ce qui fait du bongo l'instrument supérieur et absolu d'un langage illimité et dans le temps et dans l'espace, c'est son origine antérieure à toute pensée et à tout mouvement : les battements de cœur de la mère écoutés neuf mois dans l'assourdi et liquide tranquillité de l'utérus, et qui demeurent au fondement de la mémoire, suivent, habitent secrètement, l'homme déraciné <sup>198</sup>.

Le bongo, comme instrument qui parviendrait à formuler le rythme du monde sans parole est l'image d'une écriture purement sensible, totalement musicale, et d'autant plus musicale que cet instrument de percussion se passe de note — se contente seulement de battre une mesure atonale, sourde, musique bâtie seulement par la vitesse du musicien : résidant finalement dans l'intervalle de silence entre les deux coups — utopie d'une écriture sans signe ni signifi-

<sup>196</sup> *Prologue*, op. cit. p. 27.

<sup>197</sup> *Prologue*, op. cit. p. 28.

<sup>198</sup> *Prologue*, op. cit. p. 68

cation hors la pure sensibilité d'une expression déliée et essentiellement rythmique <sup>199</sup> qui rejoindrait l'origine pré-natale et utérine de l'homme retrouvant par ce rythme le seul chez-soi qu'il ait jamais eu. « On ne peut parler d'histoire qui ne rende pas compte d'un déracinement <sup>200</sup> ». Le coup de force de *Prologue*, sa radicalité et son extraordinaire évidence, c'est de faire de ce déracinement, non pas un motif de l'histoire, mais la position narrative du récit depuis laquelle l'histoire est appréhendée : déracinement des locuteurs sur le récit qu'ils produisent, déracinement de la parole sur l'histoire qu'elle prend ensuite en charge.

Cette position en avant du récit, c'est celle dans laquelle se tient l'auteur pour questionner la possibilité de raconter ; c'est celle dans laquelle se tiennent les narrateurs aussi, en retrait de l'histoire qu'ils racontent, et avant précisément que l'histoire de Mann ne commence vraiment (et qu'il ne quitte cet Arbre de la Nuit Triste). Le texte naît donc depuis cette position — situation nécessaire pour désœuvrer le récit, c'est-à-dire pour une forme propre à son usage, non pas héritée d'une forme toute faite a priori, d'une forme œuvrée. C'est qu'il n'est pas de forme qui préexiste à son écriture : bien au contraire, c'est celle-ci qui la produit, au-devant d'elle, à l'image des mots qu'on se donne pour construire le récit, à l'image d'un personnage qu'on bâtit pour lui faire endosser la charge d'histoires que le récit va raconter ensuite.

Le récit met en œuvre dans *Prologue* un désœuvrement de la ligne : une ligne qui se défait en se produisant avant de se refaire plus loin, différemment. Démaillage du tissu qui finit par composer l'ensemble, mais musicalement, c'est-à-dire par productions d'échos (vers l'arrière), ou d'annonce (vers l'avant), par déplacements d'accents ou par accentuations décalées, la narration n'est jamais qu'un outil de construction problématique du sens.

Non, décidément, je ne partage pas le goût de certains chroniqueurs modernes qui — soit par snobisme, soit présomption soit extrême myopie — examinent d'un air grave un grain de sable au pied des Pyramides ; et, si l'on me mentionne encore quelque frisson de la mère nature, ce soir-là, quelque neige tombant sur Babylone ou une étoile gigantesque s'arrêtant au-dessus du hammam de la rue Tombouctou, qu'on veuille bien me laisser raisonnablement penser que tout cela n'a rien à voir avec Mann, et que la nature — dont les projecteurs, braqués de l'au-delà sur un coin de la planète, sont encore trop larges pour l'être humain, qui a le mauvais goût de s'extasier devant un figurant et de ne rien voir de l'acteur principal — désirait signaler à la population de Babylone tout autre événement, voisin, important, ignoré. Et si j'ai pris la peine de nommer Mann, c'est que mon objectif était de nommer Ali <sup>201</sup>.

Désœuvrement du récit concerté — stratégie de narration qui cherche à cibler des « objectifs » par évitement et par leurre de faux objectifs : du récit comme art de la guerre —, le texte cherche un agencement par refus successifs : refus de Mann pour Nécata, puis pour Ali ; refus de Nécata et d'Ali ensuite pour la mémoire de la première (la plante), pour l'oubli du second

---

<sup>199</sup> Le bongo d'Ali évoque les rythmes reggae, que l'on évoquera dans la Troisième Partie.

<sup>200</sup> Entretien avec Alain Prique pour *Le Gai Pied*, 19 février 1983, repris dans *Une part de ma vie*, *op. cit.* p. 30

<sup>201</sup> *Prologue*, *op. cit.* p. 49



(le chant du bongo). Ainsi, est roman ce qui essaie de circonscrire l'espace de sa portée en agissant par cercles concentriques, à la manière de Lowry dans *Under The Volcano*, travaillant sa portée sur un même jour par récurrence au-delà des années, ici revenant au même jour par ouverture de son potentiel d'évocation, comme si c'est ce jour-là, de la Nuit Triste, qui avait produit la narration, c'est-à-dire, le passé. Le récit rejoint par là l'ambition totalisante — ce qui localement pourrait valoir globalement — de l'écriture qui trouve dans le roman plus qu'une forme, mais une puissance qui la justifie.

Cette nature éminemment complexe du texte (et parfaitement concertée, organisée non sans humour, dans l'interruption constante, on l'a vu, des deux locuteurs) engage son dispositif et sa portée — la déconstruction du récit dépend en grande partie de ce retrait affiché, puisque les deux locuteurs ne participent pas au récit qu'ils racontent, (certes la Cocotte a joué un rôle dans le récit, mais rétrospectivement à sa prise de parole). Retrait et distance qui paradoxalement sont les meilleures positions pour dire, parce que ce que permet le récit, par opposition au théâtre, c'est de situer la narration non dans la présence, mais dans l'oubli accumulé que constitue la mémoire, dans la perception à distance, et la restitution différée : narration qui ne dira pas le corps posé devant soi, mais ce qui l'en sépare — et c'est de cette distance entre que se trouvera la justesse, le point photographique du récit.

Il est là, il pleure, il est sous l'Arbre. Aujourd'hui ma vue baisse, et ma mémoire, et la lumière, le sens et les finalités de la Destinée me paraissent d'heure en heure plus vagues, vagues comme les contours de cet individu là en bas prostré, que je distingue maintenant à peine, comme un vieux souvenir, fondu dans les ombres de Babylone ; mais ma vue fut-elle jamais meilleure que cette nuit, et l'ai-je jamais mieux vu, celui-ci, que de très loin et très vaguement <sup>202</sup> ?

Ce retrait ne témoigne cependant pas d'une méfiance vis-à-vis du roman, il figure au contraire le signe d'une grande séduction des possibilités de celui-ci. Car le roman parvient ici, dans le retrait, à se positionner de manière théâtrale par rapport au langage, et de manière romanesque par rapport au récit. Le texte n'est en fait que deux discours, on l'a dit, au sens où Benveniste l'entend <sup>203</sup>. Mais on peut noter que le destinataire est évacué des discours, ceux-ci n'auraient dès lors pour tâche que de produire l'histoire, parce que, narrativisés, ils fonctionnent comme des mémoires, des témoignages. Quant au récit, il se concentre depuis une pointe de temps resserrée sur une nuit (la nuit de la prostration), présence théâtrale à laquelle le récit assigne une position centrale, mais s'émancipe et s'échappe de ce point pour se donner librement, sans limite.

---

<sup>202</sup> *Prologue*, op. cit. p. 62.

<sup>203</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre XIX, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p.241-242. Définition de Discours.

C'est un texte qui joue donc à la fois du récit et du discours, des forces de la fiction et des moyens du théâtre par jeu mécanique entre les deux. Si le roman emporte l'usage théâtral de la parole en lui, et qu'il est au théâtre ce que le dialogue rapporté est au dialogue joué, ce que la polyphonie est à la voix, ce que la lecture silencieuse est à la vive voix, c'est parce que le texte intitulé *Prologue* est un roman travaillé par le théâtre mais élaboré pour et dans le roman, en reprise décalée des procédures dramatiques situées dans la coupure des deux récits — paroles coupées qui finissent par élaborer un récit de leur découpe, de leur traversée, de leur utopique imbrication : parallèles qui se rejoignent à l'infini.

Dans le processus de réécriture que l'on a évoqué, on peut ainsi se demander si *Prologue* n'est pas une manière de réexplorer le principe narratif des deux récits dramatiques que sont *La Nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton*. Cette fois, ce n'est pas une adresse infiniment ouverte au silence de l'autre qui se charge des récits chaotiques de la nuit, ni l'échange, fermé comme un poing, sur une transaction énigmatique et innommée, mais deux paroles qui ne se parlent pas, qui sont l'une à côté l'autre — et ce qui les interrompt, ce ne sont pas eux, mais le récit.

Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. 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<sup>204</sup>.

Les deux discours, de la Cocotte et du Chroniqueur, se tiendraient l'un à côté de l'autre dans la seule mesure où l'un se constitue depuis l'impulsion de l'autre, et en impulsion de l'autre. Le déplacement par rapport aux pièces, c'est d'abord que l'échange n'a jamais lieu, tout simplement peut-être parce que le lieu du récit n'est plus situé quelque part. Pour Koltès, l'écriture dramatique n'est possible que dans les contraintes de temps et d'espace que la scène impose<sup>205</sup>. Dans de nombreux entretiens, il rappellera ce qui fait cette qualité — non pas entendue comme supériorité, mais comme spécificité propre au théâtre : ce qui change avec *Prologue*, c'est que les deux discours non seulement se contentent d'être à côté, naissant l'un de l'autre, mais sans jamais que la réplique soit réponse directe ou même détournée. Le point de jonction des deux discours, Mann, étant lui-même une figure insaisissable et finalement prétexte, l'objet fuyant.

---

<sup>204</sup> Entretien avec Hervé Guibert, *Le Monde*, 17 février 1983, repris in *Une Part de ma vie*, p. 23.

<sup>205</sup> Voir l'entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino, *L'Événement du jeudi*, 12 janvier 1989, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 57.

Ce n'est finalement pas dans l'échange et la recherche de cohabitation de deux paroles qui se coupent que se situe l'enjeu de la réécriture, mais dans la détermination de la nature et la hauteur du « précipice <sup>206</sup> » qui sépare les corps et les paroles. Dans *Prologue*, entre les deux narrateurs, il y a un espace de temps, une différence de lieu, un déplacement de point de vue, mais entre les deux demeure cette béance qui fonde à la fois leur incompréhension et permet au lecteur de les entendre. C'est la profondeur de ce précipice où se terre cette nuit triste qui est finalement l'enjeu du récit et de la réécriture. Ainsi, le statut particulier du paragraphe intitulé Babylone peut être réévalué. On avait attribué au chroniqueur la paternité de ce paragraphe coupé et absolument détaché du récit — ou à un éventuel narrateur en surplomb : peut-être que ce qui suture les deux discours entre eux, celui du Chroniqueur et celui de la Cocotte, est précisément ce paragraphe isolé qui situe le précipice dans le lieu multiple et diffus du récit, dans un temps à la fois très précisément donné, mais sans référence ; présence et contemporanéité d'une nuit valant comme pour *La Nuit juste avant les forêts* <sup>207</sup> ou *Dans la solitude des champs de coton* <sup>208</sup>, pour cet ici-jamais, ce déjà-encore qui avaient constitué la parole :

À la même heure précisément, la lune enjamba la rue de Tombouctou et grimpa au-dessus du boulevard de Babylone, très rouge, traversée d'un vol de vautours et aux trois quarts pleine, et les premiers chiens qui l'aperçurent, penchés sur les balcons, dressés aux rebords des fenêtres, du fond même des appartements clos commencèrent le vacarme habituel qui assourdit le quartier, plus fort que les voitures et les musiques des bars, aux périodes de la lune croissante. Ils crièrent ainsi jusque vers le milieu de la nuit, lorsque la lune disparaît derrière les immeubles du sud. <sup>209</sup>

Ce serait donc dans la reprise de la ligne narrative, déjà ébauchée, mais interrompue, que l'écriture se ferait et s'inventerait. Le récit, forme introuvable en ce qu'il n'est jamais une donnée, ni formulé en amont de l'écriture, ne se constitue qu'à la condition de se destituer d'un dispositif déjà élaboré, mais repris et déplacé, ailleurs, « (si on savait où allait), ici je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs <sup>210</sup> » : lignes-forces qui ne trouveraient le récit que provisoirement, dans la mesure où celui-ci saura se défaire, ailleurs, plus tard.

Qu'il nous soit permis de citer ce long extrait des dialogues de Deleuze, où le philosophe parle de la spécificité (et de la supériorité ?) des auteurs anglo-saxons, ceux que Koltès admi-

---

<sup>206</sup> Troisième entretien avec A. Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 50.

<sup>207</sup> « (...) le coin de la rue (...), ce que je veux te dire, ce n'est pas ici que je pourrais te le dire (...) il faudrait être ailleurs (...) » *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 47.

<sup>208</sup> LE DEALER. « (...) dehors, à cette heure et en ce lieu (...), cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux (...) » *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 9.

<sup>209</sup> *Prologue*, op. cit. p. 57-58.

<sup>210</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 47.

rait et lisait — et qui nous semble étrangement rejoindre son geste d'écriture et d'élaboration du récit, travaillé non dans le recommencement, mais dans la reprise de ligne interrompue :

La littérature anglaise et américaine est bien traversée d'un sombre processus de démolition, qui emporte l'écrivain. Une mort heureuse ? Mais c'est justement ça qu'on ne peut apprendre que sur la ligne, en même temps qu'on la trace : les dangers qu'on y court, la patience et les précautions qu'il faut y mettre, les rectifications qu'il faut faire tout le temps, pour la dégager des sables et des trous noirs. On ne peut pas prévoir. Une vraie rupture peut s'étaler dans le temps, elle est autre chose qu'une coupure trop signifiante, elle doit sans cesse être protégée non seulement contre ses faux semblants, mais aussi contre elle-même, et contre les re-territorialisations qui la guettent. C'est pourquoi d'un écrivain à l'autre, elle saute comme ce qui doit être recommencé. Les Anglais, les Américains n'ont pas la même manière de recommencer que les Français. Le recommencement français, c'est la table rase, la recherche d'une première certitude comme d'un point d'origine, toujours le point ferme. L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer entre deux rochers, dans un étroit défilé, ou par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée. Ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. Le zéro anglais est toujours au milieu. Les étranglements sont toujours au milieu. On est au milieu d'une ligne, et c'est la situation la plus inconfortable. On recommence par le milieu. Les Français pensent trop en termes d'arbre : l'arbre du savoir, les points d'arborescence, l'alpha et l'oméga, les racines et le sommet. C'est le contraire de l'herbe. Non seulement l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu <sup>211</sup>.

Le premier mot du récit de Koltès semble bien prendre l'histoire en son milieu, dans la continuité d'un récit retranché d'un tout inconnu, et tout le processus de narrativisation paraît être celui d'une reprise, par l'interruption, du récit fait par l'autre, sans qu'il s'agisse d'un relais, mais bien d'une poussée par le milieu. L'Arbre est Triste d'être dépositaire d'une Connaissance et d'un agencement linéaire que la vie déborde sans cesse et recouvre — recroquevillé sous cet arbre, Mann n'a pas d'histoire. Le récit, lui, ne peut se faire qu'à l'image de ce que décrit ici Deleuze, par le milieu, la poussée d'une herbe « au milieu des choses », où la mort n'est pas le terme, mais le moment d'un devenir :

Il tomba dans la nuit une petite pluie fine et silencieuse ; dès le matin suivant apparut, dans une boulette de terre oubliée au fond d'un pot, 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 et inconnue même de l'Encyclopedia Universalis, innommable, à mi-chemin de la marguerite et du catleya. Je m'installai à côté, dans un peignoir de coton, et je la regarde tranquillement <sup>212</sup>.

Herbe, ou fleur, au nom inconnu comme son fils, tel est l'ultime (avant d'autres ?) devenir de Nécata, dont le nom, attribué par la Cocotte au moment de sa mort, veut dire, dans l'ancienne langue, *Elle a été tuée*. Cette chaîne des nominations et des devenir porte l'énergie du temps de ce récit — celle d'un recommencement à partir de l'autre, de l'herbe poussée à partir de la pluie tombée depuis les cendres levées par la poussière du corps de Nécata morte d'avoir donné naissance à son enfant abandonné.

---

<sup>211</sup> Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1977, p. 50-51.

<sup>212</sup> *Prologue*, op. cit., p. 67.

Écrivant « au point de jonction de la langue française et du blues », Koltès ne raconte pas depuis une table rase, en se donnant origine de tout, mais depuis l'autre grand corps presque mort d'où naît ce texte et dont il tire naissance, temps qu'il prolonge : la littérature. Ali est le passeur des *Mille et Nuits*, et le *Charon* des Enfers au fond de son hammam d'où il charrie les corps de la Race des Morts ; la Cocotte vénère *L'Encyclopedia Universalis*, Livre qui, plus que le Coran ou la Bible, figure un dépassement de ces deux ouvrages, la somme qui porte tous les récits du monde sans en raconter un seul — charge à la littérature de raconter avec ces mots, les histoires qu'ils portent.

De la Chute de l'homme en Mann jusqu'à la tombée de la Nuit, et celle de la pluie, se donne donc à lire une ligne reprise au-dessus du vide du langage qui menace de s'effondrer, et qui finalement ne peut se rétablir que dans le temps joué *ad libitum* de la musique d'Ali. Plus qu'une musique, le bongo est un rythme : c'est-à-dire, littéralement, de la musique faite temps, ou battement de la musique pour organiser dans l'espace un temps. Une définition d'une littérature possible.

## « *ET MAINTENANT : OÙ ? PAR OÙ ?* »

### [ TERRITOIRES DU RÉCIT ]

#### Chapitre IV.

##### LE TERRITOIRE DE LA LANGUE

Les récits de Koltès n'existent pas sans ce qui les traverse, les produit et les interrompt à la fois : une *langue*, qui signe immédiatement ces textes, en laquelle réside leur force première — un usage de la langue surtout. Pour beaucoup de spectateurs, comme pour ses lecteurs (même si différemment), cette langue est la marque de reconnaissance immédiate de l'œuvre, sans doute la matière la plus spectaculaire de son théâtre, une écriture et sa signature.

C'est un usage singulier de la langue, autant, voire plus, que les histoires qu'elle racontait, qui semble être ainsi l'origine du qualificatif de « classique contemporain » qui dès les premiers spectacles de Nanterre estima l'auteur. Celui-ci mettait par ailleurs en avant — du moins au début — son travail sur la langue, sensiblement visible : une langue à la fois *classique* dans son expression et *contemporaine* dans son usage.

Tous termes qui ne veulent évidemment rien dire en tant que tels, à part témoigner d'une fascination pour une œuvre qui semblait en être indiscutablement une dès l'instant de son énonciation <sup>213</sup>. Ces notions, si elles sont les préjugés creux de l'œuvre, importent dans la mesure où elles informent sur sa réception, en partie constituée en elle — même s'il importe sans doute davantage de les mettre à l'épreuve de l'œuvre.

##### *1. Au lieu du récit, la langue Rhétorique et surlittérature*

En avant du récit, l'élément que constitue le langage s'est donc imposé avant tout parce qu'il est la matière et la forme la plus spectaculaire de la production du récit. Telle apparaît *l'écriture* de Koltès — avant tout comme une *écriture*, écriture qu'on ne cesse de qualifier, et qui apparaît, dans la majorité des discours critiques actuels le principe de cette œuvre : c'est

---

<sup>213</sup> Voir sur la question de l'immédiate réception et sur ces enjeux d'approche de la langue par la fascination, le livre de Anne Übersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, op. cit., et le chapitre : « Le langage », p. 154-175.

pourquoi on verra combien les textes sont de ceux qui ont lieu aussi dans la lecture, dont la lecture est un temps de l'œuvre dramatique. Ce temps n'est pas celui d'un support second au spectacle, mais existe en tant que tel, comme un espace propre de l'œuvre dramatique.

Révélatrice en ce sens est la profusion d'articles universitaires ou d'ouvrages critiques qui de plus en plus, et même quasi-essentiellement ces dernières années, portent sur les enjeux stylistiques de cette écriture, et plus généralement sur la question rhétorique. Il semblerait même que Koltès soit devenu la cible, ou la figure de projection, d'une critique formelle où l'œuvre même disparaît sous son élaboration microstructurale, où la plupart du temps la phrase l'emporte sur le dramatique, et la composition syntaxique sur toute autre considération <sup>214</sup>— où l'enjeu finalement du *comment* s'impose rejetant celui du *quoi* (sans parler du *pour quoi*) hors de propos. Que l'on parle de style, de langue, d'écriture, pour la louange ou le reproche, qu'on en salue la rigueur dans un temps où l'expérience théâtrale négligeait quelque peu les écritures dramatiques, ou qu'on souligne sa virtuosité pour en dénoncer (même avec nuance) l'artifice d'une surlittérarité, il s'agit, ces dernières années surtout, souvent de désigner un théâtre essentiellement littéraire <sup>215</sup>, théâtre de la langue, ou langage dramatique, langue saisie comme objet, sujet, enjeu de l'écriture en son ensemble.

Il faut dire que le moment historique et littéraire dans lequel il émergea peut expliquer cette approche. L'histoire de la réception de l'écriture de Koltès comme de tout auteur s'inscrit elle-même dans l'histoire de la littérature contemporaine. Dans le mouvement de balancier qui suit l'immédiat théâtre de *l'épuisement* — ou plus justement *vers l'épuisement* <sup>216</sup> —, dominé par l'œuvre de Beckett, et le dépeuplement <sup>217</sup> de la scène, du langage, du mot même, l'écriture de Koltès pouvait sembler dessiner une trajectoire contraire de repeuplement de la scène, du mot, un indéniable retour à la profusion de la langue et une confiance retrouvée aux vertus des langages — et c'est par un retour aux récits que cette écriture vitaliste semblait d'autant plus singulière qu'elle suivait des expérimentations formelles qui, en épuisant le langage, faisaient de l'effacement du mot la fable même du texte.

Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre que toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours.

---

<sup>214</sup> Sans parler des articles et des communications, citons les deux derniers ouvrages consacrés à l'auteur : celui d'André Job, *La Rhétorique vive*, Paris, Herman, 2009 ; et de Samar Hage, *Bernard-Marie Koltès, l'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, Paris, L'Harmattan, 2011. Ajoutons que le thème du colloque de la Biennale Internationale Bernard-Marie Koltès à l'automne 2012 à Metz s'intitule « Koltès, du style à l'œuvre. »

<sup>215</sup> Voir aussi

<sup>216</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 2004.

<sup>217</sup> « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. » Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, p. 7. Il s'agit des premières lignes du texte.

Que les pièces de Koltès soient apparues comme représentantes d'un contre-théâtre par rapport à son temps, un retour à l'écriture dans un temps d'aventures du corps <sup>219</sup>, ou que leur auteur ait été jugé une figure de réaction, symptôme d'un repli dans une forme traditionnelle, néo-classique, voire (ou donc) régressive <sup>220</sup>, la langue de Koltès est le point central de la plupart des discours critiques, journalistiques ou universitaires, qui s'y essaient.

C'est certes la fabrication d'une langue, et même de langages — non pas seulement verbaux — qui a été le travail premier (au sens temporel dans le geste d'écriture, et dans sa perspective plus généralement poétique), et qui supporte l'écriture. De nombreuses études ont désormais établi de façon décisive cette primauté de la langue dans la composition, reconstituant l'archéologie d'un geste où le verbe se constitue avant le personnage, et le personnage avant son drame, où une langue se dresse avant tout autre élément, y compris narratif. Mais les études récentes, en fondant l'étude des textes de Koltès sur celle de sa langue, l'établissant à la fois comme point de départ et comme visée terminale, nous semblent opérer surtout une réduction chimique à la quête d'une hypothétique essence de l'œuvre qui évapore avec cette opération non seulement la force singulière de l'entreprise de Koltès mais surtout l'orientation décisive que donne cette langue elle-même.

Outre que ces prises sur l'œuvre nous semblent aussi réductrices que généralisantes quand elles se saisissent ensemble et sans en déterminer le *change* <sup>221</sup> — le rapport avec son dehors —, du langage, de l'action, et de la représentation, elles manquent en partie la question de l'articulation de l'action au langage, qui est pourtant au cœur d'un complexe jeu de rétraction et d'amplification qu'on ne saurait réduire à un style, voire à des effets de style. Du dépleueur au repeuplement de la scène, toute une fabrication contradictoire anime des aspirations qui, en cherchant à renouveler la langue, désire avant tout reprendre possession du monde que la langue, en se disant, dit, et qu'elle choisit comme territoire de narration à arpenter.

<sup>218</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Minuit, 1980, p. 96. Il s'agit des dernières lignes du texte.

<sup>219</sup> C'est ainsi par exemple que Lucien Attoun l'a lu, et c'est pour cette raison qu'il l'a promu dans son émission radiophonique 'Nouveau Répertoire Dramatique', consacrée à des écritures plus qu'à des expériences de théâtre — mais L. Attoun ignorait alors les recherches menées par le Théâtre du Quai...

<sup>220</sup> Pour Christophe Deshoulières par exemple, « l'écriture de Koltès est aussi représentative de la modernité bien tempérée de sa génération que le beau style de Giraudoux l'était d'un certain idéal scolaire du « grand style français ». [...] Ici, classicisme veut dire régression. », Christophe Deshoulières, *Le Théâtre au XXe siècle*, Paris, Bordas, Coll. « En Toutes Lettres », 1989, p. 173-174.

<sup>221</sup> « L'espace de vie et l'espace politique sont entés sur l'espace théâtral, chance de respiration possible, pratique la moins nihiliste qui soit. Ce sera d'abord l'écriture destinée à cet espace qui ne cessera de changer de dehors. [...] *Le change* du dehors désigne aussi cette métamorphose incessante de l'espace poétique et théâtral. Sans que jamais, pour Koltès, cesse la réversibilité dans l'espace du dedans. » Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogie*, op. cit., p. 41.



HORN. — À propos de ces trois milliards d'êtres humains, dont on fait une montagne : j'ai calculé, moi, qu'en les logeant tous dans des maisons de quarante étages — dont l'architecture resterait à définir, mais quarante étages et pas un de plus, cela ne fait même pas la tour Montparnasse, monsieur —, 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 carré de plus. Tout le reste serait libre, complètement libre. Vous pourrez vérifier les calculs, je les ai faits et refaits, ils sont absolument exacts. Vous trouvez mon projet stupide ? Il ne resterait plus qu'à choisir l'emplacement de cette ville unique ; et le problème serait réglé. Plus de conflits, plus de pays riche, plus de pays pauvre, tout le monde à la même enseigne, et les réserves pour tout le monde <sup>222</sup>.

Sous le récit de Horn s'élabore une reprise évidente et joyeusement modernisée du mythe de Babel — elle peut figurer une sorte de formulation emblématique du rapport qu'entretient Koltès avec le langage, de son ambition d'un repeuplement de la langue par le récit, d'un usage enfin de celle-ci dans la fiction : défense et illustration d'un rapport problématique avec le verbe. Dans cette utopie qui dégrade le mythe en plan (totalitaire) d'aménagement du territoire, la « montagne » est résolue par l'érection d'un immeuble-montagne, biblique : elle ne résout le problème démographique que pour en poser d'autres, et en évacuant toute la question politique de la vie, l'être-ensemble est réduit à un être, ensemble. Si le récit de Horn ne semble pas porter sur le langage en tant que tel, on peut aussi le lire, métaphoriquement, comme une manière de désigner son processus. Ce récit paraît énoncer, plus sérieusement peut-être, la conception, au sens intelligible et pragmatique, d'un langage total, utopique, d'une violence radicale aussi dans son excès — d'un humour sérieux, ou d'une gravité tenue à distance par l'ironie retorse qui empêche la solution proposée d'être dogmatique. La langue — dans ses contradictions, dans sa rhétorique visible immédiatement comme telle, c'est-à-dire travail formel de la langue capable de recouvrir, voire abolir le sens commun — est ce qui peuple le récit, absolument, excessivement, parce que le récit ne peut avoir lieu que dans la langue, et qu'il est la véritable destination de celle-ci.

Dans sa surcharge même, sa profuse outrance, la langue n'est pas une matière autonome, mais un rapport qui s'inscrit avec et dans le récit qui se lève avec elle — en ce sens est-il à la fois certes utile, mais non suffisant de décrire les procédés stylistiques de cette langue, au risque d'en faire une surface miroitante, quand l'usage de ces procédés, dominés, exploités jusqu'à l'extrême certes, jusqu'à exhiber cette domination, n'est qu'un moment dans une tension plus vaste qui consiste d'abord, comme dans le récit de Horn, à faire le vide autour, et ensuite à l'emplir jusqu'à l'excès parce que c'est tout ce qui *reste*. Ce reste, c'est bien la langue, quand le plateau arrête le temps de la vie, évacue les lieux du monde pour en faire un

---

<sup>222</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 34.

espace réduit à quelques mètres carré censés tenir lieu de réel fabriqué : le langage est pour l'auteur le dernier recours : et le premier lieu du récit.

Mes personnages parlent beaucoup. Le langage est pour moi l'instrument du théâtre ; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum <sup>223</sup>

Lieu intérieur, et projeté, proféré, c'est à partir de la langue que tout s'érige comme du néant — de là peut-on lire la relation minimale, lointaine, non filiale, mais radicale, de Koltès à Beckett, comme si Koltès écrivait à la racine laissée à vif de la langue, au point où Beckett avait conduit le langage, non plus pour en continuer les formes du silence et de la solitude, mais pour en repeupler les forces.

Le risque qu'on évoquait, celui de faire de la parole une matière en elle-même suffisante à la langue, et de la langue un texte tout tissé de lui-même, on a vu combien Koltès lui-même l'avait d'abord pris et s'y était abîmé — en travaillant la langue pour n'en faire qu'un langage, l'écriture n'avait levé que son propre surgissement immédiat et transitoire, c'est-à-dire menacé d'effacement. C'est que la levée du verbe tenu et porté par lui-même uniquement ne peut que conduire à son effondrement vain, sous son propre poids.

Et puis, je suis assailli par les mots ; je pourrais écrire trois mille pièces sans personnages, sans actions, sans idées tant les mots arrivent et s'enchaînent et s'imposent et brouillent tout et merde ! Attendons <sup>224</sup>.

C'est le temps des premières pièces, après la réécriture — le temps de la composition qui cherchait à travailler à une libération des forces vives de la langue, où Rimbaud, Claudel, et la Bible tenaient lieu de territoire privilégié de lecture, de modèle dans la libération de la langue éprouvée comme direction de l'écriture.

DANTALE (*au balcon*) : Regardez, il a poussé entre nous des fils qui nous attachent, des peaux supplémentaires qui communiquent entre elles, des nerfs de l'un à l'autre qui transmettent sans répit et répandent notre cri jusqu'à extinction.

Arrêtez de penser. Lâchez votre conscience et les battements du cœur ; laissez mourir d'inaction cette chair inutile et avide jusqu'à ce qu'elle se dessèche et tombe.

Moi je ne bougerai pas ; je veux que les peaux meurent ; je veux que les liens rompent ; je veux que les mouvements soient sans écho, et libres de se transmettre ou non.

Je m'offre la liberté. Je proclame que je lâche tout, et regarderai les liens mourir et les corps se désorganiser. Je regarde la lumière se faire sur la désorganisation et la liberté <sup>225</sup>.

Libérer la parole, en produire une désorganisée et désorganisante lancée, libre de se donner, non pas selon les liens de la raison et du sens, mais selon ceux d'un lâcher-tout qui accomplit au présent l'acte énoncé, sans que celui-ci dépende d'un sens en surplomb, d'une nar-

---

<sup>223</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 131.

<sup>224</sup> Lettre à Bichette, le 24 octobre 1971, in *Lettres*, op. cit., p. 149.

<sup>225</sup> *Récits Morts*, op. cit. p. 19.

ration cadre — tel est l'effort premier d'une dramaturgie de la langue, c'est-à-dire de l'érection d'un langage non dramaturgique.

Jusqu'où la langue peut-elle donc aller sans se menacer elle-même ? Elle n'est plus soutenue par aucun récit, par aucun ordre, par aucun sujet, voire par aucune axialité (horizontalité/verticalité). Elle est sans cesse contrainte à l'imminence de son interruption. La seule dramaturgie possible ici est une dramaturgie de la langue : et ce n'est pas seulement à son exposition ou à son commentaire que nous assistons, mais aussi à son épuisement infini, qui la laissera au bord d'elle-même, questionnant sa propre possibilité<sup>226</sup>.

La menace conduit à une langue adossée à une rhétorique sans arrière-monde, sans point de vérité en dehors de sa profération : langue qui cherche sa justesse et ne trouve que sa propre note. On pourrait faire la liste des figures choisies dans ce temps, l'accumulation, les zeugmes, les renversements, les effets de reprises incessantes et d'anaphores de structures, un goût pour un usage pratiquement systématique de la métaphore, le choix de certaines préciosités de formulation (« cela » ; « entendez-vous » ; « point » ; « voilà que tout »... — jusqu'à des formules qui à force de fixer la langue, l'annulent : « qu'est-ce que cela peut faire ? Qu'est-ce donc que cela te fait<sup>227</sup>? ») — mais ces stylèmes ne disent pas combien c'est surtout dans le souci méta-discursif de sans cesse désigner le lieu de sa production que la langue échoue à dire autre chose que le lieu où elle va sombrer dès que le silence se fera autour d'elle — puisque le silence est finalement toujours le sens d'une telle parole, non pas seulement ce qui l'entoure mais ce vers quoi elle se dirige.

Je suis de la race des noms qui poussent tout à coup en n'importe quel lieu, et poussent encore des branches et des branches accrochées aux branches, qui recouvrent un grand morceau de terre<sup>228</sup>.

Métaphore d'une terre qui finit par ne laisser voir que les formes poussées, erratiques, sur la surface du langage, celle-ci dit aussi combien ce qui pourrait supporter ce langage est effacé dans la surcharge : le récit anéanti dans la poussée auto-engrenée des mots. Puis, mouvement retour, ou plutôt de dépassement,— c'est l'invention du récit.

Au début, en tout cas, ce qui m'importait, ce n'était pas tant de raconter une histoire que de rendre des manières de langage. [...] Cet intérêt ne fut qu'un point de départ. Par la suite, je me suis aperçu plus nettement en écrivant qu'on a aussi besoin d'une histoire. J'ai de plus en plus plaisir à raconter des histoires<sup>229</sup>.

## 2. Une rhétorique dominée, le récit

### Récit logomachique

<sup>226</sup> Christophe Bident, *Généalogies*, op. cit. p. 94-95.

<sup>227</sup> *Récits Morts*, op. cit. p. 21.

<sup>228</sup> *Des Voix sourdes*, op. cit. p. 31.

<sup>229</sup> Bernard-Marie Koltès, « Afrika ist überall », entretien avec Michael Merschmeier, *Theater Heute*, 3ème trimestre 1983, repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 31-32.

Tout le mouvement de conquête du récit s'est ainsi fait en un sens contre la langue conçue comme matière autonome et prise en elle-même dans sa plasticité et son abondance — et la langue s'est ainsi peu à peu dominée de l'intérieur grâce au récit qui organisera les poussées, comme si le verbe finit par consentir d'être dompté sous la violente orientation qu'offrait la fiction.

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 et se jetteraient vers l'horizon avec la violence d'un cheval arabe qui sent le désert et que plus rien ne peut freiner <sup>230</sup>.

Mais Koltès n'a pas renoncé pas à sa langue — il en a changé l'usage et la destination. C'est pourquoi, l'envisager seulement *purement*, par les effets et les figures, sans la mise en perspective de sa trajectoire, sans voir combien l'auteur a dû traverser cette langue et ses écueils, c'est occulter combien la dialectique de la langue et du récit joue en faveur du récit finalement, et non dans la monstration d'un savoir-faire, d'une virtuosité auto-complaisante. La métaphore du Dealer énonce le renversement : dominée, la langue peut conduire et non plus s'en aller et ne tracer que des points de fuite ; domptée par une force qui la mène, elle peut désormais, dans le cadre donné par la fiction, s'établir et se répandre. De là l'usage des monologues, non plus délivrés comme tenant lieu du récit, mais ponctuant le récit, au lieu où celui-ci le détermine.

La prose de Koltès, à partir de *La Nuit juste avant les forêts*, peut s'exposer comme une rhétorique, au sens où l'entendait l'Antiquité : langue comme moyen, usage traversé d'autres finalités qu'elle-même. Elle peut même s'exposer dans la langue objective, c'est-à-dire dressant sa surface de langage et sa fabrication, sans risquer de s'y abolir, délaissant la métaphore pour la comparaison par exemple, pour bien marquer la maîtrise en surplomb, exhiber la construction, maintenir la distance entre la chose dite et sa formulation. Sur le plan macro-structural, la rhétorique d'usage se construit par boucle, énonçant au début le propos en une formule qui vient ensuite se laisser remplir et gorgée de mots, qui ne feront que nommer sous toutes ses formes la position première — avant qu'une dernière formule ne vienne clore la réplique, souvent par une proposition quasiment similaire.

L'INSPECTEUR. — Je suis triste, patronne. Je me sens le cœur bien lourd, et je ne sais pas pourquoi. Je suis souvent triste, mais, cette fois, il y a quelque chose qui cloche. D'habitude, lorsque je me sens ainsi, avec le goût de tout ce qui est arrivé dans la journée, dans la nuit et la veille. Et je finis toujours par trouver un événement sans importance qui sur le coup ne m'a pas fait d'effet, mais qui, comme une petite saloperie de microbe, s'est logé dans mon cœur et me le tord dans tous les sens. Alors, quand j'ai repéré quel est l'événement sans importance qui me fait tant souffrir, j'en rigole, le microbe est écrasé comme un pou par un ongle, et tout va bien. Mais aujourd'hui j'ai cher-

---

<sup>230</sup> LE DEALER. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 21.

ché ; je suis remonté jusqu'à trois jours en arrière, une fois dans un sens et une fois dans l'autre, et me voilà revenu maintenant, sans savoir d'où vient le mal, toujours aussi triste et le cœur aussi lourd <sup>231</sup> .

La construction du soliloque de l'Inspecteur est exemplaire, dans le fonctionnement et le propos, de la façon dont cette langue se fixe et se déplace : d'un bout à l'autre, la « tristesse » et « le cœur lourd », entre ces deux points, la recherche des raisons qui pourraient l'expliquer, mais précisément, c'est parce que la raison échappe que la parole se fait et se retourne sur elle-même pour dire qu'elle n'a pas pu se défaire de la tristesse première, qui revient. La langue n'expose plus sa propre libération, mais déplie le récit à la fois d'une expérience et d'un mouvement de langue vers un point échappé, qui permet la parole.

Un double discours se faisait jour alors dans les entretiens, paradoxal seulement en apparence, qui avançait la primauté de la langue dans la composition, et son désir d'écrire le plus simplement possible — « avec les mots les plus simples <sup>232</sup> ». La critique est peu prompte à relever ce dernier aveu, suivant plus sûrement les textes eux-mêmes, qui démentent visiblement la simplicité revendiquée. Pourtant, cette volonté de simplicité peut se lire non dans une immédiateté lisibilité, mais dans une recherche d'efficacité narrative. Là réside la tension de la langue dans le récit : une implosivité en retard et subordonnée, qui la garde de deux risques contraire — le lyrisme gratuit ou la référentialité banale. La langue devient langage : vecteur de sens outre les mots, et créateur d'une singularité où se déposent les couches de subjectivité qui fondent le personnage.

FAK — Tu es venue jusqu'ici, maintenant passe là-dedans.

CLAIRE — Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe.

FAK — Il ne fait pas plus noir là-dedans qu'ici.

CLAIRE — Eh bien justement, ici, il fait complètement noir.

FAK — Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois.

CLAIRE — Et moi je ne te vois pas, pour moi il fait complètement noir donc.

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 — Je ne peux pas passer, mon frère me tabasserait.

FAK — Ton frère ne saura pas.

CLAIRE — Même s'il ne saura pas, je ne veux pas passer.

FAK — Pourquoi tu m'as suivi jusqu'ici alors ?

CLAIRE — Je suis venue jusqu'ici seulement pour prendre l'air, parce que j'ai bu trop de café, parce qu'il faisait trop chaud chez moi, pas pour faire du tout quelque chose avec toi.

FAK — Je ne te demande pas de faire quelque chose, tu n'as qu'à te laisser faire ; moi, je te fais passer là-dedans et je m'occupe de tout.

CLAIRE — C'est trop noir là-dedans, je suis trop petite et j'ai peur.

FAK — Il y a des trous dans le plafond et dans les murs, il fait moins noir dedans que dehors à cause des lumières du port qui viennent de l'autre côté.

CLAIRE — Et comment je pourrais le savoir assez pour ne pas avoir peur, moi ?

FAK — Tu n'as qu'à fermer les yeux, voilà comment.

CLAIRE — C'est idiot ; si je ferme les yeux, il fait complètement noir.

---

<sup>231</sup> Roberto Zucco, op. cit., p. 28.

<sup>232</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10.

FAK — Si tu fermes les yeux, comment c'est dehors ; noir ou pas noir, ça te serait égal, tu peux faire comme si c'est plein de lumière, que tu as simplement les yeux fermés, que je te conduis, qu'on passe tous les deux là-dedans, que tu les ouvriras quand je te le dirais, et ce n'est même plus la peine de les ouvrir jamais <sup>233</sup>.

La rhétorique sophistique de Fak manipule autant Claire que le langage, et que le dehors : le noir n'est pas si noir, et la jeune fille pas si petite — d'ailleurs, si la parole est là pour dire le noir, il se lève presque immédiatement, puisque dès lors en le disant, on le voit, et en le voyant, on peut le dire. C'est la parole qui enclenche le vecteur qui va d'ici à là-bas, de soi à l'autre, et du réel au fantasme — la langue est bien le lieu du récit, au sens où c'est elle la mise en jeu de ce qui se dit, et qu'à force de renversement, de dénégation, c'est elle qui parvient à créer le noir du lieu *et* rendre ce lieu moins noir, relativement noir en regard de la parole qui vient en fait la fouiller. Les jeux sur les sous-entendus sont assez *clairs* pour le spectateur et même pour la jeune fille dont le nom dit bien, lui-même ironiquement, combien contre la clarté manifeste de ce qui se dit, complotte une noirceur cachée où réside aussi le sens de la parole. Là où Koltès fait tenir le récit dans la langue, il parvient aussi à y loger le mouvement de cette parole, qui n'est pas seulement le vecteur référentiel des données du monde, mais le change qu'on *deale*, la mesure de ce change, variable comme tout change en fonction du temps, de l'offre et de la demande.

C'est pourquoi *Dans la Solitude des champs des coton* est la pièce logomachique qui fut le point de condensation de cette écriture : où récit et langue sont confondus dans leurs enjeux, puisque le récit est celui de la parole exposée en tant que telle ; et c'est l'entente et le malentendu qui règlent la progression de la pièce. Là, il n'y a pas d'autres histoires que celle de la naissance, du développement, et de la mort d'une parole qui est le véritable objet de la transaction.

Car il n'y a pas de point de paix ni de droit dans les éléments naturels, il n'y a pas de commerce dans le commerce illicite, il n'y a que la menace et la fuite et le coup sans objet à vendre et sans objet à acheter et sans monnaie valable et sans échelle des prix, ténèbres, ténèbres des hommes qui s'abordent dans la nuit <sup>234</sup>.

Alors quelles armes ? Le langage, comme force d'éclaircissement des ténèbres et d'enténébrement de l'espace ; la parole se construit en *arme par destination*, et apparaît *in fine* l'instrument le plus apte à *départager* les deux hommes. C'est pourquoi le combat final est inutile, rejeté dans le silence après la fin, inexistant donc — inutile puisqu'il a eu lieu, au lieu même de la parole bandée comme des muscles, exhibée comme un reflet de soi, comme s'il s'agissait de faire monter l'ombre de son corps en l'interposant à une certaine distance de la lumière, lumière changeante et mouvante : parole qui serait à la fois et cette ombre, et ce corps,

<sup>233</sup> *Quai Ouest*, p. 25-26.

<sup>234</sup> LE CLIENT. *Dans la Solitude des Champs de coton*, p. 24.

et cette lumière. L'ombre fixe du mot, le corps levé de la phrase, la lumière déplacée d'une syntaxe temporelle : et entre tous ces jeux de déplacements et d'immobilité, la parole n'est plus la stagnation complaisante, mais la circulation qui fait passer le récit de voix en voix.

### 3. Hypothèses musicales, les battements

#### *Langages du bongo*

Il y aurait ce que raconte le texte — une histoire déroulée que l'on peut résumer — et ce qui raconte le récit de celle-ci. On a vu combien la fable obéissait à des logiques de structures, une technique macro-structurelle qui lui donne son ampleur, ses grands contours de paysages qu'on embrasse de loin. Mais on voit bien que le premier levier de l'écriture, la langue, porte en elle-même un récit premier et intérieur : car il serait inutile seulement de relever le rôle prépondérant de la langue d'une part, celui de la narration d'autre part, sans articuler l'un à l'autre, et sans voir qu'il existe aussi un récit des langages, au sens où se raconterait une autre histoire que celle de l'action — une histoire non narrative des langues. Celle-ci ne relève pas abstraitement d'une pensée de la langue, mais réside le plus concrètement dans la matérialité visible de la langue — chaque personnage porte en soi son histoire, sa manière d'être au monde et de se l'approprier, de s'inscrire en elle et de la modifier. Ce que chaque langue de chaque personnage porte, c'est un récit personnel, intime — qui ne se délivre pas dans un récit pseudo-autobiographique, mais dans l'usage de la langue. Comment ? À la racine féconde du langage : la musique. Ainsi, chaque personnage sera doté d'un instrument, et d'une manière d'en jouer ; d'une ligne mélodique en propre, et d'un rythme reconnaissable entre tous. C'est cette musique (qui n'est pas une simple musicalité de surface, une *petite musique* qui signifierait la personnalité de l'auteur) que Koltès cherche pour chacun de ses personnages, parce qu'il n'y a qu'elle qui pourrait les raconter, en amont et en dehors de l'histoire que la pièce raconte.

Naturellement un mot, en tant que tel, ne produit pas de sens. Pour qu'un sens apparaisse, il faut une accumulation de mots, un rythme, une musique ; la musique produit du sens, mais un mot, seul, isolé... On a besoin de beaucoup de mots pour essayer de cerner un sens et pour le définir plus précisément <sup>235</sup>.

Si le mot ne suffit pas, c'est qu'il ne peut dire que lui-même, ou le sens qu'il porte seul : or, le sens d'un récit n'est pas contenu dans le mot, mais dans l'agencement méthodique de plusieurs, de même qu'une note seule ne peut que faire entendre sa propre note, ni juste ni fausse,

---

<sup>235</sup> Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg, *Der Spiegel*, (Hambourg), traduit de l'allemand par Patricia Duquenot-Krämer, 24 octobre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 107.

la mélodie ne se fera entendre que dans l'organisation de plusieurs notes, et charge à chacune de faire entendre la justesse de l'autre, et la fausseté concertée de certaines qui créeront la musique.

CÉCILE. — (*Revenant brusquement en courant vers Abad :*)

Et toi,  
dis à ces gouttes d'eau  
de cesser immédiatement de couler de ta caboche,  
de cesser de crépiter sur le sol,  
ce bruit me fatigue,  
tu n'as aucun droit de faire ce bruit,  
aucune autorisation,  
rien,  
tu n'as pas le droit du tout d'exister.

Quel prix tu as payé,  
toi,  
pour vivre en paix dans ce pays ?

Pourquoi es-tu parti de chez toi ?  
est-ce que tu as assassiné ta mère ?  
est-ce que tu as fait de la politique ?

Un homme ne quitte pas son pays avec la *honte* du nom de sa mère sans un *crime*.

Vous nous portez *malheur*,  
avec l'odeur de vos *crimes*,  
de votre *honte*,  
de votre silence,  
de tout ce que vous cachez.

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 ;  
à cause de *vous* le *malheur* est entré chez nous,  
il a monté nos escaliers,  
il a défoncé nos portes

et ça a été le *commencement* de la misère,  
le *commencement* du manque d'argent,  
le *commencement* de l'obscurité

quand il faut de la lumière et des *soleils* qui refusent de se coucher ;  
le *commencement* des bateaux qui ne s'arrêtent plus,  
de l'abandon des maisons par les gens honorables,  
le *commencement* du désordre,  
des insultes,  
des coups de couteau,  
de la *peur* de la nuit,  
de la *peur* du jour,  
de la *peur* collée aux épaules,  
du dérèglement des jours  
et des nuits ;

le *commencement* des maladies  
piquées dans notre sang par les mouches  
qui se cachent dans vos cheveux.

Avant, le *soleil* était  
le *soleil*  
et il obéissait au doigt et à l'œil,  
et la nuit le temps du sommeil ;  
les portes fermaient à clé,  
les fenêtres fermaient avec des vitres,  
et des *robinets* coulait de l'eau ;  
mais



vous avez bu jusqu'à la dernière goutte de l'eau de nos robinets  
et vous n'en avez laissé pour personne.

Avant, tout était bien ici ;  
il n'y avait ni douleur dans les jambes  
ni douleur dans le dos,  
dans le cou,  
dans les yeux,  
pas de fièvre qui empêche de dormir,  
pas de mal de ventre  
ni de mal de poitrine.

Alors nos corps à nous marchaient bien *dressés*,  
les *épaules* en arrière  
et le dos souple.

Mais  
votre *honte* a courbé lentement nos *épaules*  
et baissé notre tête,  
et ça a été le commencement de notre *malheur*.

Je ne veux plus te voir,  
je ne veux plus rien voir.  
(*Se tournant vers le plafond*) Couché <sup>236</sup> !

La partition de Cécile ainsi découpée laisse voir des séquences de rythmes par reprises et concaténations qui fabriquent une pulsation avec un mouvement général qui dessine un balancement entre avant et maintenant (« avant [...], mais [...], alors [...] ») — car « avec vous est venu le malheur », des lignes mélodiques majeures (le commencement), et mineures sur des jeux d'oppositions métaphoriques qui affermissent l'ensemble (l'articulation soleil et obscurité, honneur et honte), et une basse continue qui ne cesse de répéter le malheur, la douleur, le déshonneur. Cette saisie du personnage par son rythme permet de raconter tout un récit de Cécile, qui traverse le propos : c'est le rythme de cette réplique, de sa langue en général, qui dit combien la nostalgie, « douleur du passé » structure sa parole, obsessionnelle, réursive : le commencement dit la fin, et par son insistance, ne cesse de souligner qu'en lui se sont agglutinés toutes les malheurs possibles, c'est-à-dire dicibles, et qu'à force de les dire, la masse textuelle entraîne un rythme qui poursuit le malheur en le disant.

C'est le malheur qui produit la parole, et fait exister le personnage, jusqu'alors sans *histoire* — « avant le soleil était le soleil », la tautologie, rythme binaire, ne fabrique rien d'autre que la répétition du même, c'est-à-dire : rien. Mais c'est dans le malheur que se constitue le récit capable de se charger d'une langue qui le dira : comme la douleur fait éprouver le corps que l'on a, et non plus que l'on est, il permet de nommer, donc de faire exister, sortir de l'être, un personnage, soudain né de sa langue au rythme battu sur le temps de son histoire.

Ce qui m'intéresse le plus dans le fait d'écrire, c'est de transposer un langage... de manière dont j'entends parler... en langage ou en forme littéraire... Et ce qui me semblait le plus juste sur le plan de la ponctuation dans ce texte... ce que je retenais le plus de cette forme, de cette manière de s'exprimer que j'entendais autour de moi... c'était justement cette manière de flot dont ça se déversait... c'est-à-dire, si c'était transposé musicalement, ce serait... ça ressemblerait un peu à une fugue de Bach dont les thèmes sont

<sup>236</sup> *Quai Ouest*, p. 54-55.

d'abord exposés, ensuite inversés, ensuite transcrits de trente-six manières... et on a l'impression que ça pourrait être joué à l'infini et on s'arrête quand on le désire et c'est pour ça que j'ai écrit uniquement avec des virgules, des tirets, des choses comme ça et je l'ai arrêté sans ponctuation parce qu'il aurait pu durer trois fois plus longtemps <sup>237</sup>...

C'est en effet avec *La Nuit juste avant les forêts* que Koltès trouve cette manière de transposer des langages : non pas de les transcrire, donc, la nuance est importante. Il ne s'agit pas pour lui de recopier ce qu'il entend, mais d'absorber des voix qu'il entend, des manières de parler dans la vie, d'en saisir ce qui lui semble être des structures de rythmes primordiaux, pour ensuite en fabriquer une correspondance écrite, tirant parti de ce qui est propre à l'espace de la page.

Des procédés de reprise et d'excroissance, de dilatation aussi, et de précision sur des séquences courtes et scandées à partir d'une cellule souvent impaire, [3] ou [5], qui agit par un accroissement et rétractation successifs, en menace de débordement constant, mais qui ne franchit jamais la ligne arrêtée par des répétitions qui à la fois scandent, et fixent, et relancent la proposition rythmique.

« (...) alors maintenant,		[5]	
je les vois partout	[5]		
ils sont là		[3]	
ils nous touchent		[3]	
les pires salauds que tu peux imaginer			[11]
et qui nous font la vie qu'on a :			[8]
pour moi, je les croyais invisibles,			[9]
cachés là-haut,	[4]		
au dessus des patrons,		[6]	
au dessus des ministres,		[6]	
au dessus de tout,		[5]	
avec des gueules	[4]		
de tueurs,		[3]	
de violeurs,		[3]	
de détourneurs d'idées,		[6]	
avec des gueules	[4]		
qui ne sont pas de vrais gueules	[6]		
		comme toi	[2]
		ou moi :	[2]
le clan	[2]		
des entubeurs,		[4]	
des tringleurs	planqués,	[3 + 2]	
des vicieux	impunis,	[3 + 3]	
	froids	[1]	
	calculateurs,	[4]	
	techniques,	[2]	
le petit clan des salauds	techniques	[7 + 2]	
			qui décident <sup>238</sup> (...) » [3]

Le locuteur, s'il raconte les multiples récits des nuits passées qui finissent par raconter l'histoire de cette nuit les racontant tous, se raconte aussi, et peut-être surtout, dans son

<sup>237</sup> Décryptage d'un entretien de B.-M. Koltès avec Lucien Attoun, France-Culture, 1988, document sonore issu du CD joint à *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, op. cit.

<sup>238</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 9.

rythme, affolé rigoureusement, d'un dépassement à chaque fois maintenant contenu dans des espaces de temps qui le mesurent, lui donnent mesure, abattent à chaque fois les cartes d'une parole au rythme d'une averse, où la course, qui est la phrase, et le tempo de l'écriture, sont confondue avec la pluie, à la fois répétitive et successive, simultanée dans son ensemble et décomposée en tombées multiples :

« (...) mais j'ai couru,  
couru,  
couru,  
pour que cette fois,  
tourné le coin,  
je ne me trouve pas dans une rue vide de toi  
pour que cette fois  
je ne retrouve pas seulement  
la pluie,  
la pluie,  
la pluie  
pour que cette fois  
je te retrouve toi,  
de l'autre côté du coin  
et que j'ose crier :  
camarade !  
que j'ose prendre ton bras :  
camarade !  
que j'ose t'aborder :  
camarade,  
donne-moi du feu (...) <sup>239</sup> »

Le récit intérieur du personnage est sa musique — ce tressage de musicalité, de rythme, et d'écho, de battement par les récurrences et les variations au sein d'un patron de pulsation ordonnée : c'est lui qui porte le caractère fabuleux de l'être, et c'est cela, autant que le récit ponctuel de l'intrigue, que raconte le texte, car c'est cela qu'écrit Koltès, à la recherche d'une synthèse entre littérature et musique, qu'il opère dans son écriture.

Il n'existe pas de coupure fondamentale entre la musique et la littérature. 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. J'ai trouvé dans la musique du reggae un équivalent esthétique de tout ce qui m'attire chez mes écrivains préférés. 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 <sup>240</sup>.

Prendre au sérieux la métaphore musicale, c'est justement ne pas l'entendre comme une image illustrative, mais plutôt comme un paradigme de composition. Ce qu'on a relevé en termes de vitesse et de tempo englobe tout un rapport à l'écriture et à son rôle : que ce soit pour la langue du personnage, ou pour la structure globale. De là, les procédés de décentrement et de battement alternés, de contretemps, de basse continue et de mélodie en contrepoint, qui servent de modèle pour l'écriture de la voix, comme de celle du drame : on verra égale-

<sup>239</sup> *La Nuit juste juste avant les forêts*, op. cit., p. 12.

<sup>240</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 28-29.

ment combien cette question du mineur et du majeur relève d'une perspective plus généralement philosophique quant au positionnement politique de cette poétique.

Koltès s'en est expliqué, c'est par exemple en pensant à une composition en fugue que Koltès a écrit *La Nuit juste avant les forêts*. Basé sur le contrepoint, la fugue — « la fuite » — établit un thème qu'elle s'ingénie à laisser échapper, à reprendre et à modifier, mais a pris de nombreuses formes. La pièce tient à la fois de la strette, qui fait entrer différentes voix (dans la fable : ce sont les différents récits) de façon de plus en plus rapprochées, du canon qui fait se chevaucher ces voix, du *ricercar*, qui alterne les voix dont les thèmes n'ont qu'un lien lâche avec le sujet exposé. Le procédé de la Fugue d'école élabore le tressage des voix : après l'exposition d'un sujet (j'ai cherché quelqu'un pour lui confier quelque chose), suit la réponse, sujet répété à la note dominante (mon idée : un syndicat à l'échelle internationale). Puis suivent le contre-sujet, en contrepoint susceptible d'être renversée (le contre-syndicat, « les cons qui stationnent »), avec des variations, des divertissements (la fille qui était belle comme ce n'était pas possible, mais alliée aux « salauds »). Puis vient le développement, qui prend la forme de marches harmoniques, utilisant toutes les ressources des ornements et des variations, des contrepoints dans les contrepoints (le contrepoint de la fille belle, mais traître, c'est la prostituée morte d'avoir avalé de la terre — dont le contrepoint, ultime, serait Mama), avant que la strette (le resserrement des voix), ne vienne en écho et en canon, « le chant des arabes entre eux » et la voix de « la vieille givrée » qui se met à chanter elle aussi — ce qui déclenche à la fois un arrêt (un point d'orgue), et un coda qui reprenant tous les thèmes et les précipitant, va conduire à la fin de la pièce :

« [...] 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, le raqué joue cela, là-bas, sans qu'on le voie, et elle chante cela, ils se répondent et vont ensemble comme si c'était préparé, (une musique pas possible, quelque chose d'opéra, ou des conneries comme cela), mais si fort, si ensemble que tout s'est arrêté vraiment, et la voix de la vieille tout en jaune remplit tout, moi, je me dis : o.k, je me lève, je cavale à travers les couloirs, je saute les escalier, je sors du souterrain, et dehors je cours, je rêve encore de bière, je cours, de bière, de bière, je me dis : quel bordel, les airs d'opéra, les femmes, la terre froide, les filles en chemise de nuit, les putes et les cimetières, je cours je ne me sens plus, je cherche quelque chose qui soit de l'herbe au milieu de ce fouillis, les colombes s'envolent au-dessus de la forêt et les soldats les tirent, les raqués font la manche, les loubards sapés font la chasse aux rats, je cours, je cours, je cours, je rêve du chant secret des arabes entre eux, camarades, je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama, mama, mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie <sup>241</sup> »

La fugue est non seulement le système de composition, la structure polyphonique de la voix, mais aussi la situation finale concrète, qui figure comme un recouvrement réflexif du

---

<sup>241</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 62-63. Derniers mots du texte.

système musical complexe : les voix s'accordent dans leur solitude pour chanter ensemble leur solitude — « air d'opéra » que le locuteur entend chanter ensemble et qu'il fait chanter, dans cette fin qui reprend les fils et les tisse, ensemble, jusqu'à inscrire sa propre présence en personnage (le raton chassé), le nom de la pièce en creux (les forêts qui vont suivre, juste après cette nuit), le désir d'amour, la perte de mama — et ce qui fait tenir cela ensemble, c'est le chant secret des arabes entre eux, camarades (pluriel qu'on n'entend pas, qui semble désigner à l'écoute de la pièce le passant — pluriel qui dit la communauté secrète du texte à travers la pièce) : le chant de toutes ces voix qui ont fini par accomplir la pièce, c'est-à-dire à l'interpréter.

Mais la fugue n'a été qu'une forme donnée d'une structure musicale. Le véritable système qui travaille les pièces, les langues comme les structures narratives, c'est le reggae : précisément parce qu'il transcende sa nature propre et relève d'une approche globale d'une littérature musicale, et non de la musicalité ou de la part musicale de l'écriture <sup>242</sup>. Le reggae est bien sûr évoqué avec une certaine malice, plaisir de se poser en admirateur d'une musique populaire et de la rendre proche de littératures qui n'en sont pas : joie certaine de faire de Joyce, Faulkner, Conrad, Melville, London, Proust, des écrivains de reggae. Cette évocation n'est pas purement technique, elle touche à une ontologie du rapport musical au monde. La musique que cherche Koltès n'est pas celle qui concerne seulement la sonorité, mais un système de personnages et de fable : c'est cela qui rapproche à ses yeux (ses oreilles) Proust de Burning Spears, c'est cela qui lui fait dire que « Bach doit beaucoup à Bob Marley ». Parce que le reggae offre un exemple explicite du choix de l'écart, de la répétition minimale des mêmes schémas sur des variations qui lui donnent sens, il est l'écriture exemplaire : celle de Proust, écrivain des tréfonds et de la dentelle ; de Hugo, auteur des profondeurs et des surfaces ; de Faulkner, conteur des corps abandonnés perdus sur des terres immenses. Là encore, Koltès parle moins de thèmes que de composition langagière : de battement. Parce qu'elle se structure selon le renversement, temps faible au point d'appui, contre-temps érigé en forme de lois rythmiques, l'écriture reggae fait de l'impair, du mineur, de la basse continue, le choix privilégié de la composition dramaturgique en vertu de sa capacité, dans ce battement renversé, à révéler l'être subjectif d'un personnage. Il ne s'agit pas d'une couleur musicale du reggae, mais de sa

---

<sup>242</sup> « 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. J'ai trouvé dans la musique du reggae un équivalent esthétique de tout ce qui m'attire chez mes écrivains préférés. » Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 28-29.

« nature propre », transcendée, dépassant le cadre de sa propre structure, décrivant un rapport plus vaste avec le monde, les êtres, les histoires à raconter.

L'histoire que raconte la langue des personnages est l'histoire de ceux-ci, c'est pourquoi Koltès s'attache à écrire des musiques : non pour la seule beauté du geste, non pour l'ornement de prose, non en vertu de la nature propre de la littérature, mais pour la justesse des personnages et leur inscription dans la fable qu'ils doivent interpréter. Si chaque personnage possède un « système musical », c'est qu'il est chaque fois singularisé dans sa langue non dans sa faculté à parler, mais dans sa manière de s'inscrire dans le récit différemment des autres et de le jouer singulièrement. « On pourrait lui faire dire n'importe quoi », cela veut dire qu'un personnage n'existe pas en fonction de ce qu'il dit, mais selon le rapport qui s'institue entre lui et ce qu'il dit. Ainsi, si on devait définir le « système musical » de chaque personnage de *Quai Ouest* (qui est la pièce que Koltès écrit au moment de cet entretien), on verrait en Abad le bassiste de la pièce, qui joue une seule longue (et silencieuse) note, immobile. Fak, instrumentiste virtuose et pressé, tente de jouer chaque note, et Charles, comme un Charlie Parker ambitieux — dont l'art résidait à restituer des standards de jazz en altérant certains de ses accords —, tient à distance sa partition jouée loin de celle de l'orchestre, et tentant de jouer solo. Cécile rêve d'être le chef d'orchestre du « groupe », cherchant à faire jouer les instruments ensemble. Autour, ou à côté, le duo Koch et Monique joue un seul *lamento* ; Rodolfe, soliste lui aussi, joue sur une seule note d'un piano (le ressentiment) ; et Claire, qui s'essaie à plusieurs instruments, allant de l'un à l'autre, promène sa note, cherche à s'accorder à l'ensemble, en vain. Il y aurait ainsi tout un jeu de structuration du personnage par la musique, et des personnages entre eux.

Ce n'est donc pas sur le seul plan de la *lexis* que se réécrit la vie, mais sur le champ plus large d'un système musical propre à chaque être, fixé sur un personnage.

Il ne s'agit pas de reproduire des vocabulaires mais de transcrire des musicalités, des allitérations, des rythmes. Les langages m'intéressent : c'est pourquoi je fais du théâtre. Si je jouais du bongo, je les transcrirais avec mon bongo <sup>243</sup>.

La référence au bongo évoque inévitablement celui d'Ali, dans *Prologue*, que l'auteur venait d'écrire — manière subtile, tout en distinguant son rôle du musicien, de rapprocher son rôle non pas seulement d'un compositeur de musique, mais d'un musicien. Non seulement il ne s'agit pas pour lui d'attribuer à chacun un système musical, mais de jouer ces systèmes comme des instruments, ou comme sur un instrument, différentes notes. Remarquable est le

---

<sup>243</sup> Entretien avec Colette Godard, « On se parle, on se tue », *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, [non revu par l'auteur], p. 9. Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

choix de l'instrument : le bongo, instrument d'origine cubaine (mais utilisé dans toute l'Amérique centrale et désormais au-delà), n'est pas mélodique, mais rythmique. Le joueur de bongo, le *bongocero*, place deux tambours entre ses genoux : l'un est appelé macho (« mâle »), l'autre *hembra* (« femelle »). La musique, symboliquement, fait résonner le son sur le *corps* d'une humanité réduite, ou élevée, en peaux tendues sur des cylindres : dans le passage des sons se joue quelque chose d'une écriture profonde, totale, traversière.

Car ce qui fait du bongo l'instrument supérieur et absolu d'un langage illimité et dans le temps et dans l'espace, c'est son origine antérieure à toute pensée et à tout mouvement : les battements de cœur de la mère écoutés neuf mois dans l'assourdie et liquide tranquillité de l'utérus, et qui demeurent au fondement de la mémoire, suivent, habitent secrètement, l'homme déraciné <sup>244</sup>.

Tel est le rêve d'une écriture qui voudrait se placer avant le langage articulé et déjà formé des hommes, pour en trouver la racine, pré-verbale : sonore, et même, pré-sonore — rythmique. L'écriture ne pourra que tendre vers cet idéal musical, et Ali sera toujours le prophète magnifique et inaccessible, figure d'écrivain parfait qui sait se passer de mot, de papier (emporté par le vent de Babylone), mais qui conjoint dans son jeu les échos aux battements de cœur de la Mère qui enfante, et aux coups sourds de l'éternité qui fait disparaître la vie. C'est, de part et d'autre du temps, ce rêve d'écriture que dit l'écriture de la langue de Koltès : raconter sur les histoires les voix, c'est-à-dire les pulsations intimes des êtres qui les parcourent — les corps qui les endossent. Parler (et faire parler) n'a de sens pour Koltès que si les corps qui les articulent, s'articulent aussi à une musique qui les enveloppe.

---

<sup>244</sup> *Prologue*, op. cit. p. 68

## Chapitre V.

### LE TERRITOIRE DU CORPS

Écrire pour des acteurs. C'est de Strasbourg jusqu'aux derniers textes, plus qu'un moteur, la condition nécessaire sans laquelle rien n'est racontable. Même quand il ne s'agit pas de textes de théâtre, l'écriture est toujours incitée par la pensée d'un corps qui pourrait prendre en charge la narration. Le corps de l'autre, d'un autre pour qui écrire, est l'appui de la composition, et en ce sens l'origine et la fin du désir d'écrire. Processus relativement courant pour des dramaturges, l'écriture par destination est chez Koltès plus essentiellement le mouvement majeur à la racine du geste : souvent le désir de la pièce.

Elle témoigne surtout d'un rapport complexe à l'autre, ainsi qu'à toute forme d'altérité. Rapport au comédien et au jeu plus largement ; rapport au corps et au désir plus spécifiquement ; rapport à la concrétude du plateau et au fantasme des possibilités de son émergence — esthétique, plastique, onirique, l'écriture du corps est aussi sa narration, une manière d'en raconter l'histoire, celle qui a conduit vers lui, celle qu'il porte, celle que le corps va ensuite écrire dans la fable qu'il peuple.

Pour Koltès enfin, la nature du désir implique une narration exogène : c'est par le corps de l'autre une écriture de soi non seulement en projection, mais surtout en invention. Car c'est alors une manière de se constituer autre, d'investir par l'autre des puissances de soi, de se créer des récits d'altérité qui recomposent le corps singulier de l'écrivain dans le corps multiple de la narration, puisqu'il va dès lors écrire son corps en dehors du sien, dans ce dehors radical qu'est l'autre, inaccessible en son essence, mais charge à l'écrire de rejoindre, à tout le moins d'approcher, ces territoires étrangers, hautement désirables.

#### *1. Le corps de l'acteur : la loi du désir*

On pourrait ainsi retracer rapidement l'histoire des pièces de Koltès en fonction des rôles et de leurs attributions — à la racine de laquelle le *rôle* de Maria Casarès sera déterminant. Si celle-ci figure l'actrice pour qui écrire d'abord, et comme pour toujours, d'autres acteurs ensuite vont produire non seulement le désir d'écrire mais vont composer la pièce au sens où Koltès composera avec leur présence, de leur présence à travers ce qu'il voyait en eux. Mais



derrière tous ces masques d'acteurs, acteurs-personnages en recherche d'un rôle, *personae* désirables, il y aura toujours le visage de Casarès, point zéro du désir d'écrire et sa certitude : « je pense à Casarès, et je *saurai* écrire. » Les pièces strasbourgeoises ont été écrites pour les comédiens (ses comédiens) du Théâtre du Quai <sup>245</sup> ; *La Nuit juste avant les forêts*, pour (et en quelque sorte, avec) Yves Ferry ; *Salinger* au milieu des acteurs de Bruno Boëglin — et notamment Abbi Patrix ; *Quai Ouest* en partie pour le rôle de Cécile interprétée par Casarès ; Isaach de Bankolé a été l'appui à partir duquel fut écrit *Tabataba*, puis le rôle du Parachutiste Noir dans *Le Retour au désert*, qui a été cependant en grande partie déterminé par le désir d'écrire pour Jacqueline Maillan ; enfin on sait que le personnage du « Vieux monsieur dans le métro » de *Roberto Zucco* avait été pensé pour Michel Piccoli. Tous ces faits sont bien connus, parce que Koltès les mettait volontiers en avant, comme s'il voulait placer entre lui et ses récits, les corps des acteurs.

Le corps est ainsi une matière territoriale du récit, comme l'est la langue. Avec lui se dresse l'espace à raconter et sur lequel raconter : il est, ainsi que l'était la page — mais différemment, on le verra —, une surface d'agglomération sur lequel porte le récit, qui va porter le récit. Ce que les textes de Koltès raconteront ne peut se passer du corps de celui qui va endosser la charge fabulaire, précisément parce que ces textes raconteront aussi ces corps, et la naissance de ces corps dans l'écriture, et leur direction sur scène ou dans l'image qu'ils feront naître. Le récit, finalement, n'est plus seulement un contenu déposé sur ces corps, mais le contenant qui enveloppe ceux-ci : et ce sont ces relations qui vont créer l'autre dynamique des récits de Koltès.

Territoire second du récit — après le lieu intérieur, vertical, temporel de la langue —, le plan horizontal, extérieur, spatial de l'autre est la seconde tension du récit, tenseur au sens où c'est le corps qui grammaticalise l'altérité. C'est en effet sur ce plan que se joue l'extensité du verbe narratif — sa faculté génétique, mais également sa portée, sa puissance enfin non seulement d'incarnation mais ce qui peut apparaître comme la diffusion de l'éclat de la langue. Si on schématise en effet, suivant en cela — mais sur des plans différents — le mouvement de l'intensité à l'extensité que décrit Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition* <sup>246</sup>, il y aurait d'une part l'intensité du verbe, son éclatement vertical dans l'espace de la

---

<sup>245</sup> Dans les lettres autour de la rédaction de *L'Héritage* ou des *Voix Sourdes*, on remarque que la douleur d'écrire sans point d'appui fictionnel, sans roman ou histoire à adapter, se double de la difficulté d'écrire sans connaître en amont les acteurs qui joueront le texte.

<sup>246</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », p. 292 et suivantes.

page — d'autre part (et comme sa finalité) l'extensité potentielle d'un corps qui saura endosser ce verbe, et en regard de l'éclat, à son opposé paradigmatique, le diffus de ce déplacement.

Ce mouvement ainsi transposé peut permettre de nommer le geste de l'écriture pour des corps et des acteurs choisis, écriture (pour) des corps dont Sarah Hirschmüller a bien démontré à quel point là était le « principe de l'écriture <sup>247</sup> ». Ce *principe* peut surtout nous offrir un modèle de représentation dans lequel on saura voir une écriture des corps qui pourrait échapper à la stricte incarnation par de tels corps (de tels acteurs) d'une partition. Car c'est bien en tension, c'est-à-dire dans « le jeu du désir » (titre de l'article de S. Hirschmüller), d'un désir éminemment complexe et pluriel, que peut se comprendre un récit du corps, qu'il soit réel, fanstamé, imaginaire, ou même projeté, fracturant l'être de la conscience qui écrit dans une subtile relation de transfert et de contre-transfert.

C'est ce mouvement, et cette relation dont on s'attachera à étudier les agencements. Et, c'est sur le terrain du récit que ces relations se sont déployées, parce que quand il s'agit d'écrire — par destination ou par restitution — pour quelqu'un, c'est afin de « mieux » *raconter* ce que le récit déploie : mais raconter quoi ? Le corps de l'autre ainsi incarné à la puissance ? Le rôle qu'il s'agira d'interpréter ? Ou cette relation même ? Jeu multiple, souvent contradictoire, changeant évidemment selon les rôles et les textes, il détermine l'écriture, et la produit. Il pose enfin la question, infinie, de la puissance de ces textes — de la possibilité d'une pérennité outre le jeu en acte des comédiens effectivement choisis pour le rôle : jouer les textes de Koltès sans les comédiens pour lesquels il a écrit les pièces, est-ce possible ? Dans quelle mesure et pour quelle perte ? Quel autre gain ? En quoi le récit tient-il et ne tient-il pas dans l'instance de sa production, sa part d'offrande, de présent, ou comment ces présents peuvent-ils *aussi* figurer des devenir ?

L'archéologie de ce principe a un lieu : le corps de Casarès, dont on a pu dire précédemment qu'il a été comme le corps augural, inaugurale matière première du désir d'écrire, de tout désir d'écriture. Mais on ne saurait s'en tenir à ce fait biographique sans mesurer dans un deuxième temps sa puissance de structuration poétique. L'incitation iconique du visage et du corps détermine en effet une écriture transitive — la nécessité désormais d'écrire à partir des corps, *pour* eux, dans la double direction incitatrice de la préposition : dans leur direction, et, sans doute aussi, à leur place. Ce qu'il importe de voir, dans l'expérience fondatrice de 1969, c'est donc autant le rôle tenu par Casarès que Casarès elle-même, actrice : son double corps, physique et fabuleux, sa charge de récit potentiel. C'est dès lors moins le personnage écrit par

---

<sup>247</sup> Sarah Hirschmüller, « Le jeu du désir », in *Voix de Koltès*, op. cit., p. 11.

Sénèque, que ce qui conjoint Casarès et *Médeia* au moment même de leur diction, la puissance d'autres fables : « je *pense* à Casarès et je *saurai* écrire <sup>248</sup> ». Le présent du premier verbe dit l'actualisation du passé de 1970 (*Les Amertumes*) dans l'entretien de 1988, mais tout aussi bien la *présence* toujours actuelle de cette exigence d'écrire dans le rôle tenu à bout portant par l'actrice ; y penser, sans cesse, sera l'aiguillon du désir d'écrire et son critère ultime, la poétique de l'acteur au-delà du paradoxe koltésien du comédien, celui qui dit la déchirure absolue entre soi et l'autre, et qui cependant est au cœur de la possibilité du récit.

Penser à Casarès, c'est d'abord travailler à partir du rythme de ce corps que faisait imprimer la mise en scène de Lavelli, c'est penser à l'organisation manifeste des gestes, l'ordonnement concerté des respirations et des mouvements, la chorégraphie précise, mécanique, puissante, des gestes, et, à travers ceci, l'étrangeté d'une langue, de l'accent de Casarès plutôt, sa diction à la fois excessivement articulée et inévitablement approximative.

Le langage du comédien est pour moi comparable à celui du musicien : c'est pourquoi j'attache tant d'importance aux rythmes, aux intonations qui traduisent le sens du texte, c'est pourquoi je recherche la violence de l'expression. [...] je comprends *Medea* comme une symphonie chorale, et cela même en l'absence de musique : c'est pourquoi j'ai voulu donner tant d'importance à la voix, recherchant des comédiens ayant de l'oreille <sup>249</sup>.

Les règles de composition qui seront établies, suivant le choc initial qui sert ici d'aiguillon, ne seront ni données par l'intelligence ni par la pensée qui pourraient les donner, mais par le corps : celui de Casarès comme paradigme d'énonciation de tous les corps présents sur le plateau, celui de l'acteur-personnage, des amis comédiens qui sont le premier matériau de travail de la langue. S'il s'appuie sur les corps en scène, pour éprouver son écriture, c'est que la Loi impérieuse qu'il reconnaîtra à cet art sera celle de ce visage, de ce corps premier à partir duquel les autres corps sont possibles, et plus que pensables : réalisables.

## *2. Un modèle radical : le Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski* *Choc, puissances, et voix*

Aux commencements, la certitude du *savoir-écrire* de Koltès ne porte ainsi pas sur la composition d'un texte, d'un spectacle, mais sur celle, depuis Casarès, de corps, de rôle, de personnages, et de l'invention de voix. C'est là l'axiome premier de la composition qui détermine l'écriture du verbe, du plateau, du mouvement, du temps, parce que ce seront surtout des corps qui feront exister la parole, l'espace, le temps — ou comment le corps dispose du

---

<sup>248</sup> Entretien radiophonique avec Lucien Attoun — « juste avant la nuit », op. cit. Nous soulignons.

<sup>249</sup> Jorge Lavelli, « Médée vit dans la démesure », in *Tréteaux 67, Théâtre de notre temps*, n° 4, août-sept 1967, p. 34.

monde autour de lui et non l'inverse, dictant au temps son tempo, et au texte sa hauteur. L'école de l'écrivain Koltès, durant ses années avec le Théâtre du Quai, n'est pas seulement un endroit d'apprentissage, c'est une expérience en acte, en chair, qui va ensuite déterminer des postulations décisives : et s'il s'agira souvent de ruptures — touchant notamment la question « narrative » du récit —, l'enjeu du corps et de l'écriture par destination, éprouvé là dans ses conditions matérielles les plus exigeantes, sera au contraire comme une loi générale qui touchera à la conception même de l'écriture. Revenir sur ces années, et comprendre quel était l'usage de l'écriture des corps, c'est tenter de saisir aussi qu'un tel usage sera poursuivi, par d'autres moyens, mais sur les mêmes fondements à la fois théoriques, mais surtout esthétiques et fantasmatiques.

Au sein du Théâtre du Quai, Koltès occupe tous les rôles : metteur en scène et écrivain, il tient à *régler* également toute la théâtralité du spectacle, lumières, décor, espace. On a vu combien l'écriture de ces spectacles se constituait dans une volonté de totaliser l'expérience d'une écriture qui recouvrirait toutes les ressources du théâtre. Le travail principal porte sur le comédien, c'est là que se concentrent les efforts principaux de Koltès durant les semaines de répétitions et de préparation — en ce sens, on peut dire que les corps des comédiens sont comme une excroissance d'une écriture idéale, la pluralité d'un corps unique d'écriture, la conscience spectrale et diffuse de la composition : l'autre page.

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 la 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'« êtreindre la réalité rugueuse » comme dit Arthur-le-Paysan. Salope de réalité ! <sup>250</sup>

Le geste d'écrire (sur) les acteurs est de l'ordre à la fois du désir et du fantasme (la nature à la fois charnelle et mystique que recouvre l'expression « poser la main sur une partie des êtres ») — la certitude aussi d'une avancée dans des territoires inconnus et dangereux, de travailler sur une matière qui pourrait révéler, dans le risque pris, des forces libératrices.

Quand il cessera de mettre en scène, à partir de 1977, c'est toute une écriture qui cessera également, toute une manière de concevoir la langue et la scène, et le monde, qui s'effacera derrière d'autres contraintes et d'autres enjeux — demeurera ce qui est ancré dès lors pour toujours : ce travail avec les comédiens, qui a été une écriture sur les corps des acteurs, dont l'écriture déchirée de ces corps gardera mémoire.

---

<sup>250</sup> Lettre à Bichette, datée du 5 mars 1970, in *Lettres*, op. cit., p. 113.

De 1970 à 1974, le travail qui s'effectuera sur eux, à travers eux, doit donc être conçu comme étant de même nature que le travail pratiqué dans le texte : c'est à chaque fois d'écriture qu'il est question, au sens large — écriture des corps, des volontés, des puissances ; écriture qui n'a terme ni dans le mot, ni dans la conscience active de l'autre.

Ceci pour tenter d'expliquer un travail apparemment formel — où je n'ai d'ailleurs pas le sentiment d'avoir exactement réussi ! — mais par lequel j'ai d'abord voulu fixer l'important — l'important étant telle position à tel moment, tel geste à tel endroit, tel regard à tel autre, compris ou non compris, mais imposé non pas par les personnages, mais les rapports qu'ils ont en eux. [...]

A présent, ceci étant posé, j'essaie par un travail plus parlé, plus explicatif, soit d'amener le comédien à comprendre, vouloir, à emplir le geste fixé de tout temps, soit à le faire lutter contre — ce qui est une autre manière de lui donner un sens. Certainement, autant le temps réduit, que mes limites, que les limites des comédiens empêcheront d'arriver exactement — et de loin — au choc envisagé. Mais du moins pourrions-nous, je pense, faire entrevoir au public un peu d'un déferlement poétique, en ayant évité la tentation — et l'écueil — psychologique ou intellectuel <sup>251</sup>.

« Emplir le geste fixé de tout temps » ou « le faire lutter contre » — on reviendra sur ce vocabulaire emprunté aux expérimentations théâtrales de ces années, mais on peut voir d'emblée l'intention de situer la composition dramaturgique moins dans l'intrigue énoncée par un texte que sur l'instant pur d'énonciation du geste de l'acteur : ici, seule importe ou presque la violence infligée à l'instant — le choc, recherché en tout, sur la scène et sur les spectateurs. Tout doit être concerté en cette intention, projet décisif de l'art comme jetée de corps sur ceux qui assistent à la représentation, ou faudrait-il dire, à la présentation effective de ces luttes contraires, de ces échecs aussi, avoués, assumés. Mais si ceux-ci sont presque revendiqués, c'est qu'importent davantage l'élan et la production, que le produit, ou le résultat obtenu.

De là l'intuition première du dramaturge au moment de la rédaction des *Amertumes* : ce qui s'affirme d'abord, c'est le refus du personnage psychologique, et la nette préférence pour la formalisation de puissances :

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 Stanislavsky que Brecht). Chercher dans ce texte des personnages au sens traditionnel du terme — c'est-à-dire des combinaisons plus ou moins complexes de traits psychologiques définis, et pour lesquels il conviendrait de découvrir dans quelle mesure tel trait l'emporte sur tel autre, et comment tel trait s'allie à tel autre — serait une gageure, et serait sans le moindre intérêt. J'ai toujours l'impression, face à un personnage tracé psychologiquement, de me trouver devant la Xième variation de la même chose, fruit d'un travail acharné sur ce qu'il y a de plus petit, de plus mesquin, de moins original en soi. Demander à des comédiens l'étude profonde de ce qu'ils ont de moins intéressant en eux me paraît aberrant. Ne parlons pas des personnages considérés à la manière de Brecht : si les personnages psychologiques sont petits, ceux-ci semblent inexistantes <sup>252</sup>.

Le double refus de Stanislavski et de Brecht, situé à deux pôles si ce n'est contraires, du moins lointains et censé couvrir les deux postulats quant au travail sur le comédien, trouve

<sup>251</sup> Lettre à Hubert Gignoux, datée du 7 avril 1970, in *Lettres, op. cit.* p. 114-116.

<sup>252</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres, op. cit.* p. 114-115.

ainsi sa raison d'être dans une recherche non-naturaliste du jeu, ainsi que dans le recours aux ressources inconnues de l'être. Il ne s'agit pas de puiser dans quelque chose de déjà établi, de déjà donné, mais de trouver par la scène, dans le moment de la scène, des forces qui sauront animer les acteurs.

En fait, les personnes et les personnages m'apparaissent d'une toute autre manière. L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semble tout constitué par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constituées par les rapports entre ces puissances. 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 ! [...]

Bien au-delà d'un caractère psychologique petit, changeant, informe, il me semble y avoir dans chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd, qui modèle avec force et inévitablement une matière première fragile — et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toutes façons révolté, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse <sup>253</sup>.

La force, la puissance (littéralement : la possibilité de devenir acte, par opposition à l'acte lui-même) font et défont les personnages à mesure de leur avancée dans le spectacle : ce qui importe, ce serait moins la détermination de ceux-ci, que l'élaboration des forces entre elles, et comment le récit de la pièce tient moins dans le texte a priori que dans l'affrontement des forces en elles et entre elles et ce qu'elles font naître à leurs brisures — et même à l'insu du personnage et de l'acteur.

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 <sup>254</sup>.

Au cœur de ces réflexions, énoncées avec grande force malgré leur caractère intuitif, s'élabore la question de l'acteur. Impossible de ne pas remarquer à quel point ces préoccupations rejoignent celle d'un metteur en scène dont le travail, commencé au milieu des années 1950, se révèle peu à peu à la fin de la décennie : c'est celui du Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski. La troupe de Grotowski, installée depuis 1962 dans la ville universitaire de Wrocław, en Silésie, tend à renouveler profondément l'héritage de Stanislavski pour chercher une nouvelle forme théâtrale dont le noyau serait l'acteur, seul élément « essentiel » au théâtre selon lui — essence véritable de l'art dramatique dans sa présence (sous forme d'affrontement) avec le public. En 1962, la mise en scène de *Kordian* d'après Slowacki fait connaître ces travaux, mais c'est surtout en 1963, avec *Akropolis* (d'après Wyspianski), et *Doktor Faustus* (d'après Goethe), et enfin en 1965, *Le Prince Constant* (d'après Calderon) que ce théâtre s'impose aux yeux de beaucoup comme le terrain d'expérimentation le plus novateur et le plus riche de

---

<sup>253</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 115.

<sup>254</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 116.

promesses de l'époque. Le 'Théâtre des Nations' de Jean-Louis Barrault parvient à faire venir Grotowski et sa troupe en France malgré la censure et l'opposition du régime communiste polonais, et *Le Prince Constant* est joué à Paris en 1965 — où il reçoit un immense accueil. En 1969, une représentation de la même pièce à New York connaît un même enthousiasme. On ne trouve aucune trace de passage du Théâtre-Laboratoire à Strasbourg ou à Nancy durant cette période, et Koltès n'aura jamais donc eu l'occasion de voir à l'œuvre les travaux de Grotowski. Mais il l'a lu <sup>255</sup>. Elisabeth Meyrand, qui rêve d'entrer au TNS et d'être actrice, et qui a mené Koltès voir Casarès en 1969, suit de près les travaux de Grotowski — c'est elle qui met entre les mains de Koltès et des amis acteurs du Théâtre du Quai l'ouvrage de Grotowski qui venait d'être édité : *Vers un Théâtre pauvre* <sup>256</sup>. Koltès n'en parle pas dans sa correspondance, et aucun de ses entretiens par la suite n'admet cet héritage (même si sous l'expression : « j'avais l'impression de faire du théâtre d'avant-garde », il y a trace d'un souci conscient de s'inscrire dans une histoire des formes, et il semblerait que Grotowski incarnait à l'époque cette avant-garde théâtrale) — les recherches du metteur en scène polonais semblent pourtant bien guider une partie des premiers travaux du Théâtre du Quai. Dans la lettre à Maria Casarès de février 1970, n'y a-t-il une référence voilée au théâtre *pauvre* ?

Pardonnez-moi de vous demander, si vous en avez le temps, de lire ce texte ; si vous y portez quelque intérêt, de me le dire ; et peut-être — encore un effet de ma prétention —, d'envisager de venir assister au spectacle — pauvre, certainement, en tous les sens du mot — que nous en donnerons vers la fin du mois d'Avril <sup>257</sup>.

Il n'est donc pas interdit de mettre en relation les travaux du Théâtre du Quai et ceux du Théâtre-Laboratoire : même si on apportera de grandes réserves quant à la nature et au degré de cette relation.

ANNE-FRANÇOIS BENHAMOU. — Justement, cette recherche sur le rituel, c'était nourri par le théâtre de ces années-là. Par exemple, quelqu'un dans le groupe d'élèves a parlé de Kantor...

LOUIS ZIEGLER. — C'était plutôt Grotowski que Kantor. On ne connaissait pas Kantor et on commençait à connaître Grotowski. Et on en avait parlé. Sans l'avoir vu. <sup>258</sup>

Influence indirecte, donc, Grotowski et sa troupe sont présents par évocation : l'activité théâtrale de Strasbourg, intense on a vu dans quelle mesure, devait en outre favoriser les échanges et les expériences. Le Théâtre du Quai n'était certes pas organisé comme le Théâtre-Laboratoire : même s'il semble que la vie commune soit aussi un axe de travail et que la

<sup>255</sup> Entretien avec Madeleine Comparot pour ce travail — avril 2010.

<sup>256</sup> Jerzy Grotowski, 'Vers un théâtre pauvre', article publié d'abord dans « Odra » (Wrocław, septembre 1965), puis repris successivement dans « Kungs Dramatiska Teaterns Programme » (Stockholm, 1965) ; « Scella » (Novi Sad, mai 1965) ; « Cahiers Renaud-Barrault » (Paris, 1966) ; « Tulane Drama Review » (New Orleans, T 35, 1967) — enfin, dans *Vers un Théâtre pauvre*, recueil d'articles, Lausanne, L'âge d'homme, 1971 (traduction Claude B. Levenson).

<sup>257</sup> Lettre à Maria Casarès, datée du 23 février 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 110. Je souligne.

<sup>258</sup> Retranscription du Débat au Théâtre national de Strasbourg le 2 février 2002.

communauté cimentée autour de la personne de Koltès ait pu vivre ces années dans une certaine ferveur qui dépasse de loin une simple activité théâtrale.

Josiane Fritz — Le théâtre et la vie, cela ne faisait qu'un. Je crois que tous les gens qui font du théâtre, du moins tous les passionnés de théâtre, comprennent cela.

François Koltès — C'est une sorte de secte en somme... (*rires*)<sup>259</sup>

Mais il importe peu finalement de savoir dans quelles proportions exactes le théâtre de Koltès est redevable à celui de Grotowski, puisque la question, touchant ces dramaturgies, n'a pas lieu d'être. Celles-ci donnent en effet sa plus grande chance à l'expérience comme production d'« essais », portent au plus haut le corps comme champs d'investigation totale et contre le savoir donné (et rendu), se réclame de l'*ignorance* comme force de jonction, et sous la respiration du temps sait capter l'atmosphère d'un monde hors des théories doctes et énoncées scolairement, dans la simple volonté de lui donner forme :

Je ne proclame pas que tout ce que nous faisons est entièrement nouveau. Nous sommes condamnés, consciemment ou inconsciemment, à être influencés par les traditions, la science et l'art, jusque par les superstitions et les pressentiments propres à la civilisation qui nous a modelés, tout comme nous respirons l'air d'un continent qui nous a donné la vie. Tout cela influence notre entreprise, même si nous le nions parfois. (...) Quand nous confrontons la tradition générale de la Grande Réforme du théâtre de Stanislavski à Dullin et de Meyerhold à Artaud, nous réalisons que nous ne sommes pas les premiers, mais que nous travaillons dans une atmosphère spéciale et définie. Quand notre recherche révèle et confirme les intuitions de quelqu'un d'autre, nous sommes remplis d'humilité. Nous nous rendons compte que le théâtre a certaines lois objectives et que l'accomplissement est possible seulement dans ce cadre, ou, comme l'a dit Thomas Mann, par une espèce « d'obédience supérieure » à laquelle nous donnons « digne attention »<sup>260</sup>.

Les quelques rares lectures qui tentent d'assigner une relation entre Grotowski et Koltès l'établissent sur le plan idéologique, voire religieux<sup>261</sup>. Il est indéniable que l'entreprise de Grotowski s'inscrit dans le cadre de renouveau spirituel, anti-communiste et néo-mystique, de l'art de ce temps — et que le don de l'acteur, par lui nommé « translumination », ou « transfiguration », nomme l'objectif de faire du comédien, par la redécouverte d'une énergie fondamentale, un « acteur saint ». Les recherches de Grotowski se font également largement dans le champ ethnologique (avec le projet du Théâtre des Sources à partir de 1969), et la scène du polonais voudrait renouer avec le rituel des formes mythiques devenues vides de sens. Cependant, rien ne permet de dire que les préoccupations de Koltès étaient telles, celles de la rédemption religieuse par exemple — et tout dans sa correspondance laisse voir au contraire que ces questions ne se posaient pas en ces termes. La spiritualité de Koltès exige une approche non pas formelle, mais plus ouverte et plus politique aussi dans les rapports au mysti-

---

<sup>259</sup> Retranscription du Débat au Théâtre national de Strasbourg le 2 février 2002.

<sup>260</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 23.

<sup>261</sup> Voir principalement Yan Ciret : « De l'anarchisme chrétien à l'hypothèse communiste : une poétique darwinienne », communication lors du colloque *Koltès, maintenant*, novembre 2010.



cisme, au sacré immanent dont témoignent ces textes, à la transgression des modèles idéologiques et religieux, qui sera l'objet d'un questionnement spécifique plus loin. Si l'on doit voir une relation avec Grotowski, ce serait donc moins sur le plan idéologique et religieux que dans le domaine de la dramaturgie : là où le jeu d'acteur était la voie à l'illumination chrétienne, Koltès cherche lui à éprouver les méthodes d'arrachement de soi, de brûlure des masques, geste de confrontation avec soi-même.

Il est en tous cas frappant de noter combien le vocabulaire de Koltès est dans ces années, proche de ceux de Grotowski et de ses admirateurs. Les références, nombreuses, aux *chocs* que doit porter le texte à l'acteur, et en retour l'acteur au spectateur se lisent déjà dans le texte de Grotowski, et Koltès ne cesse de revenir sur ce mot et d'en faire même la finalité de son travail — comme si ce mot constituait un programme (poétique, métaphysique, narratif) en même temps qu'une méthode, une visée ultime et un moyen d'organiser la scène autour d'un axe :

L'essai que je vous propose m'a été suggéré à la lecture d'« Enfance », de Gorki : la succession gigantesque de scènes, d'images, de mots, empreints de démesure et qui impressionnent un Gorki réceptif, comme la lumière un papier photographique. Loin de m'attacher à la lettre, j'ai cherché à transposer cette série de chocs, mettant les spectateurs à la place de l'enfant, dans l'attente de la même réceptivité. 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.<sup>262</sup>

A présent, ceci étant posé, j'essaie par un travail plus parlé, plus explicatif, soit d'amener le comédien à comprendre, vouloir, à emplir le geste fixé de tout temps, soit à le faire lutter contre — ce qui est une autre manière de lui donner un sens. Certainement, autant le temps réduit ; que mes limites, que les limites des comédiens empêcheront d'arriver exactement — et de loin — *au choc envisagé*. Mais du moins pourrions-nous, je pense, faire entrevoir au public un peu d'un déferlement poétique [...] <sup>263</sup>

La préface du livre *Vers un théâtre pauvre* de Peter Brook est ainsi toute structurée selon cette série de chocs — ici pour l'acteur, mais plus loin dans le propos pour le spectateur — que cherche à élaborer le travail du Théâtre-Laboratoire :

Qu'a apporté ce travail ?

Il a donné à chaque acteur une série de chocs.

Le choc de se confronter à soi-même à des défis simples et irréfutables.

Le choc de percevoir ses propres évasions, ses trucs, ses clichés.

Le choc de pressentir quelque chose de ses propres ressources, vastes et inexplorées.

Le choc d'être forcé de reconnaître que de telles questions existent et que — en dépit d'une longue tradition anglaise d'éviter le sérieux dans l'art théâtral — le temps est venu de les affronter. Et de découvrir qu'on veut les affronter.

Le choc de voir que quelque part dans le monde, le jeu théâtral est un art auquel on se donne absolument, monastique et total. Que l'expression déjà rebattue d'Artaud, «cruel envers moi-même», est réellement un mode de vie total — quelque part — pour moins d'une douzaine de personne.

<sup>262</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 14 janvier 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 106-107. Nous soulignons.

<sup>263</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 114-116. Nous soulignons.

À une condition. Se consacrer au jeu ne fait pas du jeu une fin en soi. Au contraire. Pour Grotowski, jouer est un véhicule. Comment dire ? Le théâtre n'est pas une échappatoire, un refuge. Un mode de vie est un mode de vie. Cela a l'allure d'un slogan religieux ? Il le faudrait <sup>264</sup>.

Comme chez Grotowski donc, la scène de Koltès est le lieu de la confrontation des corps et de l'affrontement : avec le récit même qu'il est censé supporter ou représenter, avec les spectateurs que les acteurs doivent défier, et avec le corps même de l'acteur qui doit se battre contre lui-même. Reprenons le « programme » énoncé par le metteur en scène du 'Théâtre du Laboratoire'.

Je m'impatiente toujours un peu quand on me demande : « quelle est l'origine de vos travaux expérimentaux ? » cela semble postuler que le travail « expérimental » est tangentiel (jouer avec quelque « nouvelle » technique à chaque fois) et tributaire. Le résultat est supposé être une contribution à la mise en scène moderne. (...) Les productions du Théâtre Laboratoire vont dans une autre direction <sup>265</sup>.

Mais quelle direction proposait Grotowski ?

En premier lieu, nous essayons d'éviter l'éclectisme, tentant de résister à l'idée que le théâtre est un composé de disciplines. Nous tâchons de définir ce qui distingue le théâtre, ce qui sépare ses activités des autres catégories de spectacles <sup>266</sup>...

Le Théâtre du Quai ne recourt pas à des dramaturgies composites, contrairement à beaucoup d'essais de l'époque, qui utilisent souvent des musiques contemporaines, des stéréotypes clownesques ou de cabaret — Koltès fait rarement usage d'autres disciplines. Mais une différence radicale, *essentielle*, oppose l'entreprise de Koltès à celle de Grotowski : c'est précisément sur l'essence présumée telle du théâtre par Grotowski qui exclut tout autre matériau que l'acteur (et le public <sup>267</sup>). Koltès cherchera lui à travailler un spectaculaire dans le corps de l'acteur — dans sa surcharge même : costume, maquillage —, et ce qui l'entoure — décor, musique, scénographie sur praticables... Il ne s'agit donc pas d'identifier ces deux dramaturgies, qui sur cet enjeu fondamental de l'esthétique (les moyens du spectaculaire) s'écartent l'une de l'autre. En fait, le point d'articulation commun, c'est bien le travail sur le corps, et avec le comédien : c'est ici que se joue l'enjeu d'un rapport, et surtout d'un rapport narratif.

Centrée sur l'acteur, cette dramaturgie du corps n'est en pas moins une proposition toujours déplacée dans ses postulations : la représentation n'est pas la répétition de ce qui a été

---

<sup>264</sup> Préface de Peter Brook, in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 9-10.

<sup>265</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 13.

<sup>266</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 13.

<sup>267</sup> « L'acceptation de la pauvreté du théâtre, dépouillé de tout ce qui n'est pas essentiel pour lui, nous a révélé non seulement le propre du théâtre, mais également les profondes richesses qui sont dans la nature même de la forme artistique. [...] L'essence du théâtre ne se trouve ni dans la narration d'un événement, ni dans la discussion d'une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision — mais (...) le théâtre est un acte accompli *ici et maintenant* dans les organismes des acteurs, devant d'autres hommes, (...) la réalité théâtrale est instantanée, non pas une illustration de la vie mais quelque chose près de la vie par *analogie*. » Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 14.

établi, elle vise plus nécessairement une sorte de naissance de soi à soi-même, et donc hors de soi, qui passe par une violence infligée aux conventions théâtrales.

Nous ne voulons pas enseigner à l'acteur un ensemble prédéterminé de moyens ou lui donner un « bagage d'artifices ». Notre méthode n'est pas une méthode déductive qui additionne les « moyens ». Ici, tout est concentré sur un « mûrissement » de l'acteur qui se révèle par une tension vers l'extrême, par un dépouillement complet, par la mise à nu de sa propre intimité. (...) L'acteur offre un don total de lui-même. C'est une technique de l'intégration des puissances psychiques-charnelles de l'acteur, qui émergent de la base de son être et de son instinct, jaillissant en une espèce de « translumination »<sup>268</sup>.

Le théâtre de Grotowski n'est pas un enseignement : mais un devenir — ce devenir de translumination, n'est-il pas le programme que se donne (et effectue) *Les Amertumes* ? Du silence premier à l'illumination rageuse finale, le don de concentration et d'intégration se fait de la scène à l'expérience vitale qu'il relate, qu'il conduit jusqu'à sa folie terminale.

L'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles<sup>269</sup>.

N'y-a-t-il pas là de nouveau une incitation à faire d'Alexis, corps-acteur d'une scène qui s'invente, le personnage de la brûlure, de la disparition initiale à la transfiguration finale, sur fond de flashes rouges qui le déréalisent et lui donnent naissance ?

Arraché, brûlé, debout enfin, il a arrêté les éléments comme on souffle une bougie. Et sa voix a cloué le silence<sup>270</sup>.

Si le projet suit une voie non-naturaliste et contre-psychologique, ce n'est pas pour se séparer de la vie radicale, mais pour la rejoindre dans son essence (sa vérité essentielle, qui est une épure d'être) :

Les formes d'un comportement commun « quotidien » obscurcissent la vérité ; nous « articulons » un rôle comme un fleuve de signes qui dévoile ce qui se trouve sous le masque de la vision commune : la dialectique du comportement humain. Au moment d'un choc psychique, de terreur, de danger mortel ou de joie incommensurable, un homme ne se conduit pas « quotidiennement ». Emporté par l'enthousiasme, (dans le vieux sens de ce mot), l'homme utilise des signes rythmiques, il commence à danser, à chanter. Le signe organique, et non le geste commun, est pour nous l'expression élémentaire<sup>271</sup>.

C'est pourquoi la diction, le geste, le mouvement n'est pas un raffinement dans les premières scénographies de Koltès : dans le film, *La Nuit perdue*, ce qui tient de la danse ou du geste se rejoignent dans cette joie de renouer à la structure essentielle de sa *présence* : Dantale qui se jette sur le sol (plusieurs fois), « Le Personnage aux symboles » (c'est ainsi que le nom la liste des personnages dans *Récits morts*<sup>272</sup>) qui danse autour du feu : geste élémentaire, élémental, d'une scène qui conjoint le signe et le sens.

---

<sup>268</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 14.

<sup>269</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 14.

<sup>270</sup> Texte de présentation des *Amertumes* par l'auteur, in *Les Amertumes*, op. cit. p. 10-11.

<sup>271</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 16.

<sup>272</sup> Texte de présentation des *Amertumes* par l'auteur, in *Les Amertumes*, op. cit. p. 10-11.

Mais le trait le plus essentiel qui réunit, ou du moins relie, les deux expériences, c'est l'approche de cette dramaturgie du corps (de tous les corps : de l'acteur comme du spectateur) par élimination plus que par accumulations (c'est la fameuse *via negativa* du 'Théâtre du Laboratoire' : « non pas un ensemble de moyens, mais une élimination des blocages »<sup>273</sup>) — évoquée en termes très proches par Koltès dans la lettre à Gignoux :

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<sup>274</sup>.

L'ignorance se donne là une règle qui la délivre et l'oblige : le non-savoir donné s'arrache dans la volonté de naître à son théâtre et à sa langue — de se percevoir à la racine de l'être, non pas d'*essentialiser* la pratique, mais de rendre la pratique essentielle, comme première : ancrée sur le corps qui saura déchiffrer son propre mystère d'être au monde. La parole ne sert là principalement qu'à traverser le corps, le secouer, pas à porter un sens informatif, ni plateau narratif, mais à déplier le corps dans une narration inventée dans le geste et la voix par lesquels il perçoit ce qu'il ne peut savoir :

MME WEISS : Il y a des moments où par la respiration, par la voix, par la présence, c'était assez extraordinaire. Je pense que ce qui se dit n'est pas ce qui se lit.<sup>275</sup>

Du trajet que parcourt le corps entre diction et profération, de la lisibilité du mot à la visibilité du sens, c'est tout un tremblement de savoir qui s'opère sur scène. Dans ce théâtre ignorant, Koltès touche une certitude : l'horizon indépassable du corps. Avant de formuler le projet de *La Nuit perdue*, Koltès aura déjà le projet vague d'un film — où le thème serait, d'*évidence*, l'aphasie :

Je rêve inefficacement à un film avec Casarès. Thème : l'aphasie. Film à point de départ autobiographique, fictivement autobiographique, exactement : en puissance prophétiquement autobiographique. Tu vois le genre. Casarès parlerait beaucoup<sup>276</sup>.

Si Casarès est le corps-source de ce théâtre en recherche d'une voix, c'est de sa voix, de sa présence dite que peuvent se penser seulement le silence, l'absence de ce qui l'entoure, le désir de vivre et d'écrire depuis ce silence parlé en elle. Dans les enregistrements de Jacques Taroni des spectacles de Strasbourg, on peut entendre une scansion extrêmement précise et spectaculaire, à la limite d'une tension qui efface le mot pour ne faire entendre que la puissance de ce mot, de la voix qui l'expulse. C'est par l'effort de l'articulation, une désarticulation du mot

---

<sup>273</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 14. Plus loin, on lit : « En Termes De technique formelle (...) nous éliminons plutôt, par l'abandon des éléments de la conduite « quotidienne » qui obscurcissent l'impulsion pure. »

<sup>274</sup> *Récits morts*, op. cit., p.11.

<sup>275</sup> Retranscription du Débat au Théâtre national de Strasbourg le 2 février 2002.

<sup>276</sup> Lettre à Madeline, de Pralognan, du 11 décembre 1972, in *Lettres*, op. cit., p. 186.

et de son sens, afin qu'on puisse entendre l'un et l'autre séparément — instruit en cela par le travail d'Artaud sur la voix et le corps excessifs de l'acteur, Koltès recherche une certaine violence sur le corps, qu'il trouve au prix d'un très long et concerté travail avec (et contre) le comédien.

LOUIS ZIEGLER : je garde en mémoire de manière relativement précise, sur un certain nombre de phrases, les intonations et la respiration même. Il y a une chose qu'on voit dans le film, c'est que tout ce qui était déplacements, tout ce qui était manière de mettre en place le corps de l'acteur pour exprimer ce qui y avait à faire, c'était réglé de manière relativement précise, au millimètre près. On répétait énormément et la respiration et les déplacements et la posture, c'était très poussé comme travail. Et à écouter le texte, pour moi, c'est indissociable de l'écriture même. Je trouve que dans l'écriture, dans tout ce travail sur la répétition, sur les réponses de répliques, ce travail rythmique, c'est quelque chose de tout à fait important qui est à l'intérieur même de l'écriture. [...]

C'était vraiment toute une chorégraphie. On avait travaillé sur le rituel, on avait travaillé beaucoup de choses comme ça. Sans rien y connaître, en le faisant au pif. Et en cherchant ce qui pouvait fonctionner. Bernard nous guidait. Pour moi c'était une expérience très forte parce que cela, c'était donc avec les années soixante dix. Moi j'étais à l'époque au centre de chorégraphie de danse contemporaine au centre national à Angers, 1979, 1980, 1981. Mais du côté théâtral, c'était un travail qui était tout aussi précis. La respiration, c'était vraiment s'il fallait souffler, aspirer, à quel rythme, pendant quelle longueur, et on répétait pour que cela tombe exactement. Tout était vraiment très très précis. C'était une musique, et on faisait des marquages du spectacle sans texte aussi. Tout était écrit. Et cela, il [Koltès] y a toujours tenu de manière très très forte à cela. Dans *Récits morts*, la scène des lunettes, je me souviens très très bien de cette scène avec Josiane à l'Eglise Saint-Nicolas, on répétait précisément comment attraper les lunettes comment les laisser tomber, où cela arrivait, tout cela etc. C'était très très écrit.

[...]

Il n'y avait jamais, dans notre manière de dire le texte, à aucun moment dans le travail qu'on a fait, il n'y avait de manière de dire cursive ou normale. Tout était rythmé. J'entends encore les « Moi-tié » « Moi-tié ». C'était vraiment précis à la hauteur de note près. C'était « Moi-tié » et pas « moitié ». Et on répétait des heures pour parvenir à cela. Et c'était « a-mour ». Il fallait vraiment que le rythme de la respiration tombe pile, et qu'on puisse enchaîner. Tout était comme ça <sup>277</sup>.

Chorégraphie des corps, des mouvements, des mots et des rythmes dans les voix, l'espace charnel du verbe est d'une exigence qui pousse très loin les limites de ce travail : et jusqu'à un rituel intuitif, dont on verra que s'il est dénué de transcendance ou de religiosité, tend d'une certaine manière à rejoindre l'expérience sacrée de la beauté. Le récit qui naît ne peut qu'être non « cursif », comme le dit L. Ziegler sur la scansion du mot, mais évidemment fixé sur la déliaison de l'événement et du verbe — c'est en cela que le corps porte en lui la seule charge fabulaire du spectacle, parce que c'est en lui que se raconte ce qui doit être raconté : la puissance d'expression de l'être à la racine de son devenir.

Plus que *Les Amertumes*, c'est *La Marche* qui va radicaliser la lecture de Grotowski et la porter à son comble — avant de l'abandonner en partie. Pour les répétitions, Koltès décide de prendre à la lettre ou presque les consignes de Grotowski : le travail se fera entre les quatre comédiens uniquement, enfermés de longues heures en vase clos total.

Madeleine Comparot — Pour les *Amertumes*, il avait accepté que des gens proches viennent voir les répétitions. Mais pour la *Marche*, au départ, cela a été très radical, cela

---

<sup>277</sup> Retranscription du Débat au Théâtre national de Strasbourg le 2 février 2002.

a été un huis clos. Personne ne pouvait venir voir. Parce que je pense que c'était très dur. Elisabeth me racontait encore qu'elle passait des journées avec pas de rapports entre vous quand vous sortiez de répétitions.

[...]

Louis Ziegler — Il nous faisait faire des expériences très bizarres... Quand on a monté *La Marche* à partir du Cantique des cantiques, on devait arriver à tenir notre souffle le plus longtemps possible. Alors on retenait notre souffle dans la rue n'importe où. Et puis, quand on a monté *Procès ivre*, il nous a expliqué qu'on pouvait évoluer dans le monde comme si c'était une carte postale. C'est-à-dire avoir une vision panoramique du monde, l'objectiver complètement et l'aplatir. Et donc cela donnait une qualité au théâtre très particulière. Alors quand on allait répéter, on était comme cela, on se baladait en écarquillant les yeux. On était étudiants, on faisait d'autres choses, mais on ne pensait qu'aux répétés. [...] Quand on parlait dans un projet, on voulait monter le projet et on cherchait comment le faire. Et on n'avait pas dans l'idée de chercher une forme. On avait une idée de scénographie et puis on avançait dans le texte. Alors il y avait, oui, oui, pour la vie — dans la carte postale... Pour essayer de trouver une présence qui pouvait fonctionner pour le projet qu'on était en train de faire. Je peux dire encore... On répétait dans la salle de l'église protestante de la rue des bouchers et je me vois encore ressortir sur le trottoir, essayer de remonter sur le boulevard essayer de remonter vers la grand'rue. Comme ça. On cherchait vraiment, on s'arrêtait. Et avec Elisabeth on piquait des fous rires. Bernard se marrait aussi.<sup>278</sup>

Les exercices rapportés par Louis Ziegler peuvent s'inspirer de ceux que citent et exploitent Grotowski : l'apprentissage de son corps, la perception différente (et forcée) du monde, le refus d'opérer des ruptures entre les répétitions et la vie... toutes choses que *Vers un théâtre pauvre* défend et illustre, notamment dans ses annexes qui décrit des exercices similaires. C'est surtout dans la précision recherchée par la technique vocale et les déplacements, que se fixent les mêmes préoccupations :

Nous savons que le texte *en soi* n'est pas du théâtre, qu'il ne devient théâtre que par l'utilisation qu'en fait l'acteur — autrement dit, grâce aux intonations, à l'association de mots, à la musicalité du langage.<sup>279</sup>

Le texte est donc un support, une base de travail du corps, un aliment préalable : ce qui précède la représentation et la permet certes, mais qui reste en-deçà du spectacle. Bien plus que des applications *scolaires* d'exercices de comédiens, ce qui légitime le rapprochement entre les deux expérimentations, si différentes dans les intentions (et faut-il le dire, dans l'écho qu'elles ont eues...), ce sont précisément les questions qui touchent à l'ignorance revendiquée des règles de composition dramaturgique qu'elles se proposaient de découvrir — posant en avant leur pratique et écartant toute théorisation a priori.

Cela veut dire que les productions ne jaillissent pas de postulats esthétiques a priori mais plutôt comme le disait Sartre, « chaque technique renvoie à une métaphysique »<sup>280</sup>

Métaphysique du corps qui offre pour les autres et pour soi une immanence sacrée sans religiosité, une infinitude sans horizon, sans référent, une puissance inconnue par celui qui y assiste, traversant l'acte et défaisant dans le geste tout l'amont de sa trajectoire : telle serait la

<sup>278</sup> Retranscription du Débat au Théâtre national de Strasbourg le 2 février 2002.

<sup>279</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit. 15.

<sup>280</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 14.

métaphysique du Théâtre du Quai. Avec quelles techniques ? Koltès n'a sans doute pas su/lu les exercices de rythme de Dullin, n'a pas non plus suivi les recherches de Delsarte sur les réactions extraverties et introverties, les travaux de Stanislavski sur « les actions physiques », l'entraînement biomécanique de Meyerhold, les synthèses de Vakhtangov, les techniques d'entraînement du théâtre oriental (celle de l'Opéra de Pékin, du Kathakali hindou, du théâtre Nô japonais) : toutes techniques que Grotowski a étudiées précisément, et qui ont nourri sa propre approche, non dans la combinaison dialectique et systématique mais dans l'usage ponctuel en fonction de telle ou telle objectif donnée, telles contraintes que la pièce (ou telle scène) posait. Mais si Grotowski a appris l'ignorance nécessaire au dépouillement qu'il se donnait comme objectif suprême, on pourrait dire que le Théâtre du Quai s'est fait riche de ce non-savoir qui les entraînait à inventer pour eux seuls leurs techniques. Le théâtre-Laboratoire, Grotowski s'en explique suffisamment, n'est pas un réservoir de techniques.

[Le théâtre] n'est pas une condition, mais un processus au cours duquel ce qui est sombre en nous devient lentement transparent. <sup>281</sup>

Cette expression se retrouve presque littéralement — et physiquement... — dans une didascalie du treizième tableau des *Amertumes* :

Varvara — Vous avez bien dit : me traîner ? (Elle a un hoquet.) Me traîner ? (Elle rit.) Me traîner. Me traîner. Me traîner.

*Commence une lente métamorphose. Le visage de Varvara devient transparent. Elle arrache d'abord sa robe, qui laisse voir des dessous difformes. [...] La jambe droite de Varvara se plie, maintenant elle boite. [...] Varvara enlève sa perruque pour monter un crâne presque nu. [...] Successivement, Varvara enlève ses cils, ses sourcils, ses bijoux* <sup>282</sup>.

La transparence du visage est le premier stade d'un dénuement qui arrache l'acteur à son rôle et le fait naître à un corps, difforme mais glorieux, exposé dans sa nudité obscène.

Dans ce combat pour la propre vérité de chacun, cet effort pour arracher le masque de la vie, le théâtre avec sa perception de chair, m'a toujours semblé une sorte de provocation. Il est capable de se défier et de défier le spectateur en violant des stéréotypes acceptés de la vision, du sentiment et du jugement — le défi est d'autant plus grand qu'il est incarné par la respiration, le corps, et d'autres impulsions de l'organisme humain. Ce défi du tabou, de la transgression, provoque le choc qui arrache nos enveloppes, nous permettant de nous offrir à un quelque chose qui est impossible de définir, mais qui comprend *Eros* et *Caritas* <sup>283</sup>.

Ces propos résonnent fortement avec le travail élaboré par Koltès et ses comédiens : violence du théâtre comme projection infligée aux spectateurs (car ce n'est pas le spectateur qui se projette sur la scène, mais bien l'inverse...), comme arrachement ; c'est là que réside tout le sens de la narration du corps koltésien. C'est que l'expérience n'est pas établie dans un déroulé (on n'apprend rien du récit achevé), mais se donne en ponction ponctuelle de l'arrache-

<sup>281</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 16.

<sup>282</sup> *Les Amertumes*, op. cit. p. 51-52.

<sup>283</sup> Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op. cit. 16.

ment du mot sur le corps exposé, et par l'exposition successive par le mot et le corps de sensations et d'expériences qui activent les processus. Face à de tels spectacles, toute possibilité de comprendre de quoi il s'agit est évacuée : et on le regarde instant après instant, dans la défiguration du drame qui se donne puis se dérobe pour mieux se donner comme instant nu, faisant violence au temps, à l'acteur qui le fracture, au spectateur qui s'en arrache lui aussi.

### 3. L'acteur : le « degré zéro de l'histoire à raconter » *Corps réel, corps imaginaire, corps symbolique*

La fin du Théâtre du Quai marque le terme d'un certain rapport de l'écriture avec le corps, parce que Koltès n'aura plus de prise directement sur la plasticité du comédien à diriger — mais elle ouvre sur d'autres usages, d'autres manières de raconter par l'incarnation. *La Nuit juste avant les forêts*, comme souvent, représente en cela un point final, et un autre début. La mise en scène d'Avignon n'en est pas vraiment une, qui expose seulement le corps immobile de Yves Ferry en surexposant son visage — c'est Koltès qui tient le projecteur, derrière le public, et aveugle l'acteur : image assez juste du nouveau statut de son travail sur le corps. En fait, celui-ci ne s'inscrira plus que par le texte, qui tentera de déterminer d'emblée le jeu. Écrite pour Yves Ferry, la pièce cherche précisément à rejoindre dans le verbe l'acteur, à trouver en lui le corps qui pourrait le plus justement la dire, comme la pièce s'écrira en corps capable d'être endossé par l'acteur : « J'espère qu[e le texte] te plaira, t'intéressera, extirpera de toi le génie latent, car, l'écrivain tout exprès pour toi <sup>284</sup>.» C'est pourquoi la mise en scène est *secondaire* — travail qui vient après, et qui n'est que de pure exposition : en ce sens, on peut dire que *La Nuit juste avant les forêts* est le premier texte écrit pour lequel il délèguera la mise en scène à un tiers — même s'il s'agit ici de lui-même. Dans l'écriture de cette pièce, il y a toute la portée de ce présent, les directions multiples de l'adresse aussi, et une certaine érotique de cette *réponse* : si on a dit combien cette adresse écrite par Koltès pour Ferry (adresse renversée dans le spectacle) prenait son sens dans l'amitié, il faut ajouter que c'est aussi ce corps là, au proche de l'adresse et au lointain de ce qui ne peut se dire, que construit le texte.

À partir du moment où Koltès ne monte plus ses pièces, le rapport avec le corps écrit et le corps joué sera donc plus complexe, d'une transitivité indirecte, et recouvrira de multiples formes, toutes engagées dans une relation spécifique, souvent violente, paradoxale, à bien des

---

<sup>284</sup> Lettre à Yves Ferry, de Paris, non datée, printemps 1977, in *Lettres*, op. cit., p. 281.



égards impossible, entre le corps rêvé et le corps écrit, entre le corps de la vie qui s'écrit et celui du jeu qui l'interprète, entre le corps de soi qui cherche sa langue, et celui d'un tiers, avec sa propre langue, qui va la prononcer — tout cela dans la distance, et via un metteur en scène lui-même créateur de ces corps.

Le premier corps écrit, avec lequel se confrontent et s'écrivent les récits de Koltès, c'est celui, réel, de l'acteur que Koltès cotoie, sur les plateaux ou en dehors (plus rarement) — cette relation n'ira pour lui jamais de soi. C'est encore et toujours cette méfiance du théâtre qui s'élabore là, en chair : à de nombreuses reprises Koltès déplore l'endogamie du théâtre, qui bien souvent n'est alimenté que par des émotions théâtrales — or, l'acteur risque bien d'être l'incarnation de ce vice, car susceptible d'être dépositaire d'un rapport théâtral avec le théâtre. C'est pourquoi se joue une lutte contre l'acteur et avec lui, entre fascination pour sa capacité à se laisser absorber par la fable reçue et répulsion quant à sa faculté à être vide de fable antérieur. En 1984, il précise les termes de ce rapport — dans la version brute de l'entretien accordé à Alain Prique : et c'est sur le champ de l'histoire à raconter que se formule la lutte.

B.-M. KOLTÈS. — Les acteurs, c'est très différent [*les propos qui précèdent concernent les contraintes fécondes du théâtre*]. Soit le groupe d'acteurs : c'est quelque chose que j'ai beaucoup de mal à supporter ; l'idée de l'acteur, ça c'est terrible. »

A. PRIQUE. — comment tu peux penser à ça ?

B.-M. K. — En même temps, je ne sais pas, j'ai une émotion folle quand je les vois comme ça...des éponges, incroyablement. En même temps, j'ai une admiration, une fascination pour eux, en même temps il me terrorisent parce que ce n'est rien... Par exemple, on ne peut rien écrire sur l'acteur, rien. Je ne pourrai jamais faire un personnage d'acteur, jamais. C'est le degré zéro de l'histoire à raconter (*rire*) et ça c'est un truc qui me terrorise quand même : chez tout le monde, il y a des histoires à raconter et chez l'acteur, je ne vois pas. Ce n'est pas qu'elle n'existe pas, mais c'est qu'il est acteur, donc elle est à un endroit où je ne peux absolument pas la trouver. Ceci dit, dans les rapports personnels que j'ai eus avec des grands acteurs, c'est toujours à la scène que c'est le mieux — non, mais c'est vrai — parce qu'ils sont un peu perdus, là, ils sont en train de dire <sup>285</sup>...

Propos plein de contradictions, labyrinthiques, scandé par ce « en même temps » qui dit moins le balancement que la simultanéité du sentiment : irréductibilité du corps de l'acteur à son récit frontal, et impossibilité dès lors de le raconter. Mais de cette impossibilité, Koltès va prendre le parti. Ainsi, puisqu'on ne saurait raconter un acteur, et même écrire sur l'acteur — refus du méta-théâtre parce qu'il n'est qu'une formulation centripète des énergies de l'écriture, et donc mortifère —, l'auteur va essayer de dire les histoires qui sauront les défaire. Puisque l'acteur est l'espace d'un dépôt d'histoires, il est lui-même sans histoire

---

<sup>285</sup> Entretiens avec Alain Prique, « Entretiens inédits avec B.-M. Koltès » : *Combat de nègre et de chiens* (1983, pour « Gai Pied »), *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1984, pour « Masques »), in *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, Bruxelles, déc. 1996-jan. 1997, p. 240-251.

propre — c'est parce qu'il est *là* pour accomplir une finalité sans origine, corps fabulaire, qu'il est dépourvu de fable originelle. L'histoire de l'acteur est ce lieu introuvable du récit, lieu sans récit, degré zéro de l'histoire parce qu'il est le lieu où la vie et l'écriture se confondent, où se défait toute possibilité de les séparer dans un théâtre qui n'est pas la vie, alors que c'est à partir d'elle que l'auteur désire raconter. Les paradoxes ne sont pourtant pas tétanisants mais sont toujours des appels à les dépasser. L'acteur, lieu interdit, hors-lieu du récit en ce qu'il est le réceptacle du récit à venir, du récit à raconter, mais non dépositaire de sa propre histoire, est une figure possible du dépassement par l'écriture précisément parce que l'acteur appelle à être effacé par le personnage. L'acteur n'est qu'une figure transitoire du spectacle, qu'un instrument de la parole du personnage.

Ultime paradoxe : « Je ne pourrai jamais faire un personnage d'acteur, jamais », affirme-t-il, et pourtant, Koltès en a écrit un, à cette date : Leslie, dans *Salinger*. Manière une fois encore de renier *Salinger* ? Ce personnage énonce pourtant assez fidèlement, paradoxalement, cette impossibilité de raconter un acteur, dans ces termes mêmes : c'est d'ailleurs, jeu sur le jeu, l'acteur lui-même qui se raconte en racontant le drame de cette impossibilité.

Je ne suis qu'un pauvre comédien, jamais soi-même, toujours entre deux décors, maladroit, incertain, amoureux ; je ne suis rien d'autre qu'une feuille de papier poussée par le vent, que n'importe qui ramasse ; et il jette un coup d'œil en fronçant les sourcils. Pourtant, moi, je n'ai rien contre rien, enfin, je suis sans opinion réelle sur ce qui est préférable à autre chose, sur ce qui est méprisable ; je m'accommoderais de tout, comme de faire une famille, de décorer un *home*, mais réellement, je ne sais pas par où commencer, comment m'y prendre, enfin, je ne saurais pas comment m'intéresser à tout cela. Qu'on me donne cependant un amour d'homme, enfin : un amour posé quelque part, solide, épais, un amour à toucher, à palper, à saisir, à torturer sous mes doigts ; j'ai des besoins, moi, de toucher, je suis profondément physique et tactile, si vous voyez ce que je veux dire. Mais je demeure une feuille de papier amoureuse, je suis amoureux, point final — d'un amour global, général, indéterminé, vague, abstrait <sup>286</sup>.

Avec une certaine ironie, Koltès fait du personnage du comédien, un comédien-personnage, qui n'a d'existence que théâtrale. La confusion de la vie et du théâtre est ici exploitée jusqu'à l'absurde mélancolie d'une vie en attente de théâtralité, c'est-à-dire d'événements les plus littéraires, clichés sentimentaux. Dès lors, le personnage est littéralement une page blanche, et se montre tel : c'est lui qui raconte qu'il n'a rien à raconter, le récit est tout entier tissé de ce vide narratif qui le constitue. C'est que Koltès ne peut nourrir son théâtre que d'énergies puisées à la vie, alors quand il dresse sur son théâtre un personnage de théâtre, il est de fait déconnecté de ces énergies. Koltès repoussait un certain type de théâtre (celui de son temps) que les auteurs ne fabriquaient qu'« à partir d'émotions que le théâtre seul leur fournit ; ça s'auto-reproduit à l'intérieur du théâtre <sup>287</sup> ». Cette auto-production est pour Kol-

<sup>286</sup> *Salinger*, op. cit., p. 58-59.

<sup>287</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, premier trimestre 1983, *Europe* (revu par Koltès), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 14

tès un mouvement inerte, celui-là même qui anime Leslie, qui « stationne » comme les « cons » de *La Nuit juste avant les forêts*, au pied d'immeubles immobiles dans des rues où ne passent que des taxis (payés pour se rendre aux lieux où on leur dit d'aller), où « tout le monde marche à reculons », vie qui est le contraire de la vie : un théâtre où « les cabines téléphoniques ont les fils arrachés et servent de poubelles », communication impossible, un dedans sans dehors : « Et je suis descendu là où [le chauffeur de taxi] m'a dit : ' Vous y êtes, monsieur.' » — ce lieu désigne le théâtre même, espace vide, qu'arpentent Leslie et l'acteur qui le joue au moment de ce monologue.

Ainsi le monologue est situé, dit la didascalie qui l'introduit, « *Dans un New York abstrait, nocturne, déconnecté* » — abstraction et déconnection qui disent la relation de ce personnage à ces flux d'existence contraires à ceux qui seuls pour Koltès permettent l'écriture. Il n'y aurait ici qu'une parole en creux, nocturne (mais abstraitement nocturne, c'est-à-dire : invisible), qui ne ferait du récit qu'un récit vide, potentiel, désirable. Pouvant vivre partout, c'est-à-dire n'habitant aucun lieu du monde en propre, un personnage d'acteur ne peut être qu'abstrait, et donc théorique, non incarné, en attente d'un corps qu'il ne trouvera qu'en cessant d'être acteur. Geste théorique de l'écriture ici, le récit de l'acteur ne saurait dire autre chose que cet impossible, cet angle mort du récit et de l'acteur, dérision du récit d'un acteur dérisoire.

ALAIN PRIQUE — Et la passion de la scène, pour toi ?

B.-M. KOLTÈS — Ah ? Moi j'aime bien. Par exemple, c'est là où j'aime à nouveau le théâtre, c'est quand je vais voir les répétitions. Mais la passion de la scène, je ne la comprends par exemple mieux chez un éclairagiste ; je me sens mieux avec un éclairagiste — comme au cinéma quand je vois un tournage c'est toujours avec eux que je vais, parce que je me sens... — alors ça, c'est une passion de la scène que je vais traduire immédiatement en termes concrets, c'est-à-dire voir des gars comme ça qui passent quatorze heures sur une scène pour l'éclairer, sans débâter, alors là je vois un rapport de la passion à l'acte, et ça je le sens très bien. Mais les acteurs, c'est beaucoup plus complexe. Non, non, non... je pense beaucoup plus, je pense vraiment un personnage. Quand je pense à un acteur, c'est toujours un acteur-personnage, c'est-à-dire que je ne l'ai pas connu, que je le défie un peu ; alors ça vient comme pour *Quai ouest* où il y a des acteurs que j'ai connus : j'ai écrit le rôle pour eux — mais encore, ce n'est pas vraiment pour eux —, et je peux penser à eux sans que ça me gêne <sup>288</sup>.

Défier l'acteur-personnage, c'est écrire l'inconnu de l'acteur que l'auteur porte en lui : c'est ne pas s'en tenir au degré zéro de l'histoire, mais essayer d'en trouver une malgré lui — et c'est également ne pas se complaire dans le mythe du personnage comme page blanche sur laquelle écrire à travers l'acteur, parce que celui-ci est toujours traversé de fables, d'histoires qu'il a jouées et qui le constituent, que ce soient des histoires de théâtre, ou des

---

<sup>288</sup> *Idem*. À noter que cette gêne est d'autant plus grande que tout ce passage sera coupé dans la version réécrite : voir la lettre à Alain Prique, du 8 octobre 1984, in *Lettres*, op., cit., p. 490. : « j'ai supprimé l'histoire du rapport avec les acteurs qui est trop délicat pour être traité aussi abruptement, ce qui amène toujours à de grossières approximations. » Koltès ne reviendra jamais sur ces questions.

histoires intimes, quand Koltès connaît l'acteur. Écrire pour lui, c'est ainsi traverser l'acteur pour atteindre le personnage au-devant de lui. À la dialectique acteur/personnage, un troisième terme vient s'ajouter pour mieux accomplir l'écriture dramaturgique, c'est celui de *rôle*. Le rôle, ce serait moins la fonction que la partition en corps, le *rouleau* d'écriture que le corps délie en lui et au-delà de lui : le rôle, ce serait ce qui permet de rejoindre l'écriture posée en avant. Il permet la libération de la terreur de l'acteur, et il engage un processus de déréalisation du personnage. Le rôle, ce serait enfin le récit possible d'un théâtre puisant dans l'acte l'instant de sa profération toujours en cours. L'histoire de l'acteur est introuvable précisément parce qu'elle est prise dans le flux de l'histoire du personnage et de la pièce qui l'emporte — et ce qui s'écrit en lui n'est pas la variation d'une histoire mais la prise des flux intérieurs qui l'animent et remuent en lui sa profondeur à sa surface : en surface, le masque de l'acteur ; en profondeur, les remous du personnage : et dans les croisements, le rôle qui se constitue à mesure.

Penser l'acteur-personnage, pour *Quai Ouest*, c'est par exemple écrire pour Maria Casarès, et écrire Maria Casarès, c'est-à-dire une part d'un fantasme, lui inventer un autre corps, celui-là même qu'elle pourrait porter, qu'elle a en fait déjà porté comme malgré elle, car c'est celui qu'elle porte aux yeux de l'écrivain. De là, l'écriture de ce personnage-acteur qu'est Cécile, dont la liste de la *dramatis personae* indique qu'elle a 60 ans — l'âge de Maria Casarès en 1982, au milieu de la rédaction de la pièce. L'entrée en scène de Cécile est bien celle d'un acteur-personnage, mise en scène justement dans la puissance solaire et obscure de son rôle à jouer dans la pièce

*Cécile apparaît, le soleil monte dans le ciel à toute vitesse.  
Quand Charles la voit, il ferme les yeux.  
Fak et Claire se regardent puis sortent chacun d'un côté.*

\*

*Au Pied du mur blanc inondé de soleil.  
Cécile s'est approchée de Charles.*

CÉCILE — Dis-moi, Carlos, [...]

CHARLES — J'ai le soleil dans la figure.

*Elle bouge et lui fait de l'ombre.*

CÉCILE — Je veux être dans ton plan, au beau milieu de ton plan <sup>289</sup>,

Le souci de la mettre en lumière, c'est celui qui fera de Maria Casarès-Cécile l'ordonnatrice de l'ombre, puisque c'est elle qui réglera les déplacements des lumières sur les corps des autres. Se lit ici aussi sa volonté obstinée de se mettre en travers de de la lumière, comme de

<sup>289</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 37-38.

toute chose — comme Casarès, en quelque sorte, s'est placée en travers de Koltès, interceptant peut-être pour lui ce qui allait être l'exigence impérieuse de l'écriture. Mais il ne s'agira pas d'écrire Maria Casarès telle qu'en elle-même — c'est pourquoi, l'auteur inventera pour elle d'autres origines, celles mythiques d'une terre d'Amérique Centrale, *Lomas Altas*, les hauts-plateaux. Attribuer ces origines — un en-deçà de toute origine dans les légendes mayas au fond desquelles elle s'abîmera — à l'actrice espagnole, c'est jouer avec son corps spectral, celui, fantastique d'une origine absolue : figurant l'origine mythique du désir de théâtre de Koltès, elle ne pouvait s'incarner dans le jeu que dans une parole inouïe, absolument étrangère et mythique. De là ce choix de la faire parler en quechua, la langue propre à *dire* et faire parler le corps de cet acteur-personnage : étrangère à Koltès et à Casarès, langue originaire du personnage, dont le regard fait coucher le soleil — dernière diffusion de sa lumière.

RODOLFE — C'est l'Indienne qui se réveille. (*Il sourit.*)

CLAIRE — Qu'est-ce qu'elle dit ? qu'est-ce qu'elle dit, papa ?

CÉCILE — Cheqnisqa kachun Ilapallan tuta, chay warmikunapa tutan, waytarukuspa, pantasqa supaywan wachuchikuna tuta, paykuna waytakurukuspa, satirachikuspa isqon killamanta anchata qaparinqaku qanra qocha patanpi; cheqnisqa kachun warmipa qaparitynin, chawpi tutapi warmi wawata wachakuspa; chay warmi wawakunapas, wanaspa, waytarikunqaku, wachuchikunqaku, qaparinqaku. Cheqnisqa kachun Ilapa warmikunapa rakan, cheqnisqa kachun Runa Kamaq, cheqnispa warmita rurarqa, pantasqa, yarqasqa runapa pisqonwan satichikunanpaq.

RODOLFE — L'Indienne s'endort. (*Cécile regarde le soleil, le soleil dégringole* <sup>290</sup>.)

D'autres rôles s'écriront ainsi à partir de la fable rêvée sur le corps d'autres acteurs, dans cette conjonction de projection, de fantasme, et de réalité : la loi du désir portera sur Jacqueline Maillan, Michel Piccoli, Isaach de Bankolé, et se destinait déjà à d'autres figures, Roland Bertin, Brigitte Bardot... Le récit qui s'écrit en eux permet celui qui s'écrit à travers eux : c'est toujours un mouvement qui part d'un terrain d'entente — intime, secret, partage entre l'auteur et *son* acteur, dans l'amitié qui outrepassa le théâtre —, pour tendre vers un champ inconnu, d'invention, de territoires qui n'appartiennent ni à l'auteur ni à l'acteur, mais à leur relation, c'est-à-dire au récit que l'écriture compose pour elle. Chacun des rôles et de la pièce qui les enveloppe est façonné par cette relation que Koltès pouvait avoir avec ces acteurs, et sont constitués de ce rapport entre une écriture et son ombre portée sur la paroi du corps de l'acteur. Enfin, il y aurait davantage à dire concernant le degré ultime du corps inatteignable et irraccontable de l'acteur absolu : le corps noir de l'acteur qui ne joue pas, qui ne joue plus — car, « on ne joue pas la race, pas plus que le sexe <sup>291</sup> » affirmait Koltès. Surface opaque capable d'arracher le masque du jeu et de l'adresser en retour au spectacle, négatif

<sup>290</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 99.

<sup>291</sup> Lettre à Stefani Hunzinger, de Paris, le 18 décembre 1983, repris in *Lettres*, op. cit., p. 476.

d'une surface phosphoreuse irréductible, le corps de l'acteur Noir est un autre, un ultime dépassement du paradoxe de l'acteur — parce qu'il touche à l'éthique même du théâtre conçu dans un rapport au monde qui engage tous les autres relations (érotiques, dramaturgiques, phénoménologiques) : le rapport politique. Il faudra y revenir.

Mais ces relations ne sont qu'une part de l'agencement de ce désir. Il est des corps d'acteurs qui organisent différemment la relation : par exemple, le corps purement fantasmé d'un acteur rêvé.

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 <sup>292</sup> !

Quand il écrit Fak, c'est par exemple (et entre autres) à Bruce Lee qu'il pensera — quand il écrira Tony, à John Travolta <sup>293</sup>. Parmi les autres acteurs fétiches : Robert de Niro, John Lurie... Les plus grands à ses yeux, les plus inaccessibles, sont les seuls capables de faire écrire dans cette distance du corps, entièrement chargé de cette articulation entre impossibilité et exigence intérieure. Le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* reformule à sa manière une réponse au monologue du miroir interprété par Robert de Niro dans *Taxi Driver* : « Are you talkin' to me ? » ; et l'ensemble du scénario de *Nickel Stuff*, réécriture du cinéma, est une suite de *La Fièvre du samedi Soir*. La mort n'arrête pas le désir — James Dean a pu aussi cristalliser la projection. « Ils sont tous morts, pleurait E. E., dans *Nickel Stuff*, Bruce Lee est mort ; Bob Marley est mort. Qu'est-ce qu'on fout là <sup>294</sup> ? » Tâche de l'écrivain d'écrire le corps glorieux de l'acteur, peut-être : son corps imaginaire qui s'est déposé dans la conscience de l'auteur, que le théâtre a charge de faire revenir, comme un retour dans un récit qui racontera aussi ces revenants, qu'on pense aux dépôts de James Dean dans *Roberto Zucco*, sa fureur de vivre ; à la rémanence des fantômes de Bob Marley et son art dans la musique d'Ali ; à la présence en creux de Bruce Lee dans les combats de force et d'élégance de *Dans les Solitudes des champs de coton*.

Il est enfin un troisième corps : ni symbolique dans la relation avec l'acteur, ni imaginaire dans le rêve d'un acteur idéal, mais réel — c'est le corps d'un devenir personnage que la vie aurait fait naître, et que l'écriture raconterait en retour. Combien de corps ainsi rencontrés dans la vie, des européens du chantier Dumez aux silhouettes marginales des quais de New York ; du punk, blondinet méchant, au bluesman imperturbable ; des figures de son enfance

---

<sup>292</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p.

<sup>293</sup> Voir la lettre à Bichette, de Paris, le 15 avril 1984, repris in *Lettres*, op. cit., p. 482.

<sup>294</sup> *Nickel Stuff*, op. cit., p. 29.

au visage de Succo. À chaque fois, la réappropriation de ces corps dans le champ de force de l'écriture les transforme en rôles, c'est-à-dire en personnages, et de fait, dans le cercle narratif qui se constitue peu à peu, en destins. Ce troisième temps, on l'a placé largement sous l'angle de l'incitation d'écriture au début de ce travail — il a toute sa place ici parce qu'il engage un travail sur la nature corporelle du travail d'écriture. C'est en somme un peu un mouvement inverse au premier corps : prendre possession des énergies de la vie pour en faire des puissances agissantes de théâtre — et la boucle est bouclée, elle peut permettre aussi de conjurer la terreur de l'acteur en utilisant les forces de la vie pour le créer.

Si la part érotique (le désir de l'autre), politique (figures souvent élues de *corps mineur*, « étranger tout-à-fait <sup>295</sup>»), métaphysique (l'au-delà de soi) du corps de l'autre est aussi essentielle dans ces processus de composition — on le verra, quand il s'agira de réfléchir à la question éthique de ces rapports —, c'est bien parce qu'il permet à Koltès de raconter ce qu'il n'est pas (un Noir, par exemple), ce que le corps n'est pas, ce qui ne saurait avoir lieu en dehors du lieu du récit. Or, le corps de l'acteur est la cristallisation la plus singulière, la plus radicale aussi, la plus simple et immédiate, de ce dehors de soi que le récit va chercher à raconter, c'est-à-dire à la fois à interroger et à investir. C'est dans le récit que s'établissent donc et se déploient ces rapports, récit qui porte le parcours de ces approches, parce que c'est toujours dans une narration que Koltès place la tension de ses écritures du corps, dans une durée qui viendra peu à peu en quelque sorte incarner l'incarnation, ou décrire tout ce qui l'en sépare — corps blanc contre corps noir ; corps d'écrivain contre corps d'acteur ; corps d'amant qui *deale* et s'échange ce qui ne peut se dire sans abolir, avec le secret, le terme de l'échange des « rôles ». L'écriture koltésienne du corps raconte un trajet : il faudrait être ailleurs.

---

<sup>295</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 11. Voir surtout sur ce point la Troisième Partie, sur les enjeux philosophiques de l'élection du corps noir.

## Chapitre VI.

### LE TERRITOIRE DU LIEU

#### RACONTER DES ESPACES : LE PLATEAU, LES SEUILS, L'AILLEURS

Territoire ultime du récit : le lieu. Ces deux termes recouvrent deux sens différents : si par *territoire*, on a pu désigner la notion abstraite de déploiement d'un espace conceptuel, une étendue capable d'accueillir en son sein l'autre déploiement temporel qu'est le récit, le *lieu* est lui la concrétude qu'on dira physique, matérielle, mesurable. C'est pourquoi il est le territoire ultime, parce que si on a approché la poétique koltésienne en termes de territoires, c'est bien parce qu'elle tend à une spatialisation tous azimuts de ses objets et de ses sujets, et que le lieu peut en ce sens figurer comme sa synthèse et sa plus immédiate formulation, la plus « simple » aussi, la plus efficace : soit l'idéal de cette poétique. C'est sur la question du lieu que Koltès est revenu le plus souvent dans ses entretiens, et c'est la spécificité de son approche du lieu qui a pu, dès les premières représentations des spectacles mise en scène par Patrice Chéreau, rendre remarquable son écriture dramaturgique aux yeux de ses premiers spectateurs. Plus qu'un trait de sa poétique, le lieu a ainsi très vite représenté comme une matrice de celle-ci, au moins comme un fondement de l'œuvre — au risque des malentendus et de biens des raccourcis.

C'est ce point plus qu'un autre que la critique a très vite remarqué, et sur laquelle elle est revenue à de nombreuses reprises <sup>296</sup>. Il semble bien d'ailleurs que le lieu soit la *topique* majeure de la lecture de cette œuvre, tant elle a fait naître parmi les textes critiques les plus décisifs pour la formulation et la compréhension de l'écriture koltésienne. Mais en étant devenu

---

<sup>296</sup> Citons d'abord le volume entièrement dédié à cette question : *Koltès, la question du lieu*, qui regroupe les actes des premières rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées par la Bibliothèque municipale de Metz, le 30 octobre 1999, et édité (sous la direction de André Petitjean) par le Centre des Études Linguistiques, CRESEF, Metz, 2001, 144p., avec des articles de André Petitjean, Jean-Pierre Ryngaert, Anne-Françoise Benhamou, et Christophe Bident, ainsi que des entretiens avec des metteurs en scène.

Notons que les recensions critiques au moment des représentations avaient déjà relevé l'importance de cette question, par exemple Monique Leroux, à propos de *Quai Ouest*, « L'imaginaire d'un lieu », *La Quinzaine littéraire*, n°464, 1<sup>er</sup> juin 1986 ; Michel Bataillon, « Koltès, flâneur infatigable », *Théâtre en Europe*, n°18, septembre 1988, p. 24-27, entre autres.

Relevons aussi, parmi d'autres, les articles de Véronique Vedrenne, « Beckett et Koltès, le sujet en suspens, la scène comme lieu problématique », in *Voix de Koltès*, op. cit., 1999, p. 121 et passim ; de Olivier Verseau, « lieu dit, *Dans la Solitude des champs de coton* », in *Théâtre / Public*, « Koltès », op. cit., juillet - octobre 1997, p. 48 et passim ; de Jérémie Majorel, « Métaphores de Koltès, éclats d'un *theatrum mundi* », in *Koltès maintenant, et autres métamorphoses*, op. cit., 2010.

Soulignons également le fait qu'une partie du numéro de la revue *Théâtre Aujourd'hui*, « Koltès, Combat avec la scène », op. cit., mars 1996 était consacrée à une approche de la scénographie des lieux de *Quai Ouest* (p. 93-102), *Roberto Zucco* (p. 103-114), et *Le Retour au désert* (p. 115-118).

Ajoutons le beau texte d'hommage de Yves Ferry portant sur cette question : « Bernard-Marie Koltès, le lieu terrible d'avant les mots », in *Théâtre / Public*, « À propos de dramaturgie contemporaine », n° 183, novembre 2006, p. 65 et passim.



rapidement le *lieu commun* de son approche (avec lequel sans doute Koltès a joué dans les dernières œuvres, s'enorgueillissant ouvertement d'avoir écrit des scènes d'intérieur, — lui qui faisait de la scène de *véranda* un repoussoir, et même de cuisine !), le lieu demeure un espace d'interrogations à la croisée de multiples tensions qui à la fois œuvrent pour en produire la texture singulière, et la minent aussi, dans des jeux d'oppositions créatrices qui sont aussi le cœur des impossibles de la narration — réduire le lieu à un espace qui ne fait que contenir le récit manque le sens plus complexe qui organise cette question, et la portée de son usage, ses multiples usages.

Qu'il soit indexé sur le réel ou représentation abstraite, qu'il figure une projection d'un espace intérieur, ou qu'il re-présente un endroit du monde, qu'il s'ancre sur une expérience autobiographique, ou qu'il le fabrique dans le désir de le rejoindre, le récit construit un espace et est construit par lui dans un jeu de circulation, de retour et de fuite, de ruptures, dont il s'agira de voir les lignes de force et les puissances qui l'organisent au-delà de — ou à travers — ces oppositions pour structurer le récit d'un lieu. Car c'est sur ce point que s'opèrent les différents renversements de sa dramaturgie, ruptures qui affectent la conception même du récit, entre les pièces strasbourgeoises et les premières œuvres de Nanterre, puis avec *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco*.

Ces trois moments sont trois manières radicalement différentes pour Koltès d'envisager le lieu, ils dessinent une trajectoire qui informe grandement la relation que l'auteur entretenait avec la représentation théâtrale (ses conditions de représentations). Comprendre ces enjeux du lieu — qui n'est ainsi pas seulement, comme on le réduit souvent, un point de départ théorique, une condition concrète d'énonciation —, c'est situer où le récit, non seulement s'enclenche, mais se déploie, et hors duquel il tend ; c'est chercher à voir que l'espace du récit est celui d'un rapport jamais résolu entre l'écriture et le plateau (ou le mot et l'image), le dedans et le dehors, le réel et le symbolique, le soi et l'autre, l'ici et l'ailleurs. C'est enfin tenter de mesurer comment l'histoire que raconte le récit pourrait être celle d'un endroit du monde que l'écriture rendrait, dans ses fins ou ses dehors, possible.

Le lieu inaugural du théâtre de Koltès est un trou, qu'un Boucheur vient de préparer. La représentation d'une terre creusée, qui va recevoir la tombe du Père, ouvre *Les Amertumes* dans un cérémonial qui dit déjà beaucoup de la conception première du lieu théâtral. C'est une même image qui ouvrirait déjà le théâtre de Claudel, avec l'enterrement du corps de la femme par Simon Agnel, dans *Tête d'Or* <sup>297</sup> — dans les deux cas, il s'agit dans la mise en lumière d'une mise en terre (d'autant plus forte dans *Les Amertumes*, que l'espace de la scène est fracturé à Cour et à Jardin par des flashes alternés sur les deux parties du plateau, qui figurent deux lieux distincts) de souligner, dans l'horizontalité de la surface, sa verticalité qui pèse, ancre, empêche, fixe. « Le cinéma et le roman voyagent, le théâtre pèse de tout notre poids sur le sol <sup>298</sup> » dira Koltès bien plus tard. D'emblée, ce poids sur « le sol », dont le mot plus qu'un autre dit la concrétude, est désignée tel : enfoncement, lourdeur d'un poids qu'on enfouit, comme pour ancrer le théâtre dans cette immobilité de corps mort.

C'est l'inscription d'un *ici* qui s'affirme et ne se démentira que dans les derniers textes (et encore, on verra la violence que cela infligera à tous points de vue à la représentation) — le théâtre est un *sol* de même nature qu'un cimetière, et le rôle premier du dramaturge sur le lieu est celui d'un « *Boucheur au travail* <sup>299</sup> », dont l'image première est fondatrice, socle définitif. Le lieu n'est pourtant pas celui d'une réalité référentielle, et tout un processus de déréalisation vise à le neutraliser : jamais Koltès ici ne cherche à représenter un cimetière. Au contraire, par le jeu des lumières, de la fracture du plateau, de la simultanéité des actions, puis, ensuite, de l'enchaînement des tableaux, la concrétude du lieu n'est pas celle d'un quelconque réel auquel le plateau fait référence, ou qu'il représenterait, mais du théâtre lui-même, sans cesse présenté tel qu'en lui-même, désigné de l'intérieur comme espace unique du drame, dans la matérialité duquel tout, dans le temps du spectacle, existe. Comme le note Cyril Desclés :

Le plateau est envisagé dans sa matérialité même, sans renvoyer à un univers référentiel. [...] Le lieu n'a donc d'autre référent que lui-même. On comprend alors que cette « première manière » de l'auteur soit indissociable de la performance qu'elle envisage dès l'écriture et il se pourrait que le texte de ces trois premières pièces n'ait été composé qu'à « usage interne » de sa compagnie, 'le Théâtre du Quai' <sup>300</sup>.

---

<sup>297</sup> La pièce s'ouvre sur cette indication : « Les champs à la fin de l'hiver. *Entre* SIMON AGNEL, en blouse, portant, sur son épaule un corps de femme et tenant une bêche. Il mesure la terre et commence à creuser une fosse. » Paul Claudel, *Tête d'Or* (première version) [1889], Paris, Gallimard, Pléiade, 2001 op. cit., p. 29.

<sup>298</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

<sup>299</sup> *Les Amertumes*, op. cit., p. 17. (L'expression revient p. 18).

<sup>300</sup> Cyril Desclés, Thèse de doctorat, « Le langage dramatique de Bernard-Marie Koltès », chapitre 2, *Genèse d'une dramaturgie de la subjectivité*. op. cit.

L'indication scénique première des *Amertumes* désigne en effet, après l'exposé du projet, mais avant la présentation des personnages, sous le titre LE LIEU, l'espace du drame, qui ne peut être que celui du plateau — et qui tient *lieu* d'espace de l'action, hors de tout ancrage. Quand il s'agit de présenter le lieu, Koltès décrit donc la scénographie : les praticables et leurs répartition dans l'espace de la scène du Temple Saint-Nicolas.

L'espace et le lieu se confondent donc <sup>301</sup>, si on entend espace comme la matérialité du plateau de théâtre, et le lieu comme la figuration concrète d'une représentation indexée sur un endroit réel (par exemple, un cimetière) — nul autre cimetière que l'image théâtrale d'un cimetière, dont le symbolisme tend à l'annulation de sa réalité, pour ne plus désigner que le théâtre lieu de l'espace, articulant plusieurs lieux successivement certes, voire simultanément sur un espace unique, mais jamais lieu référentiel.

Ce qui fabrique l'espace du drame, c'est la lumière plus que la représentation du lieu — lumière qui vient faire surgir des fragments de lieu, les interrompre dans des flashes, les prolonger. Le lieu a surtout, dans ce travail sur le transitoire et l'effacement, une nature temporelle, et on a vu combien ce temps obéit à la loi de la présence. Entièrement théâtral donc, le lieu finalement n'intéresse pas un dramaturge plus soucieux de travailler le récit sur le plan de l'immanence, celui de l'instant comme du corps, celui du surgissement plus que celui de la fabrication d'un espace capable de sous-tendre une fable qui n'a besoin que d'un support, une surface de profération, plus que d'un espace indexé sur un espace réel. De là cette faveur pour la partition nette de lieux scéniques séparés au sein de l'espace uniforme du plateau : dispositif (dés)articulant trois lieux dans *Les Amertumes* ; espace dialectique de *La Marche* entre hauteur des praticables et surface ; plateau érigé de plusieurs praticables aux hauteurs diverses pour *Procès ivre*. À l'occasion de la tournée en Bretagne de *Procès Ivre*, le metteur en scène n'hésite pas à prendre le parti de l'espace qu'il occupe, en adaptant la scénographie aux endroits où la pièce est jouée. Ainsi, un soir, c'est à l'abbaye de Boquem que la pièce est jouée, et Koltès demande à Jean-Louis Bertsch (qui joue Porphyre, l'accusateur) de prendre place en chaire <sup>302</sup>. L'espace théâtral est conçu dans une verticalité (qu'elle soit celle de la hauteur, dans *La Marche* ou *Procès ivre*, ou de la profondeur, dans le début des *Amertumes*) pour mieux souligner que son paradigme d'élaboration impose un régime de hauteur qui structure moins un espace-paysage qu'une représentation intérieure à laquelle son artificialité ne cesse

---

<sup>301</sup> Sur la distinction que l'on fait ici de l'espace (comme plateau) et du lieu (comme représentation), nous renvoyons à Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, [1977] Paris, Belin, 1996. p. 164 et *passim*.

<sup>302</sup> Témoignage de Jean-Louis Bertsch, confié lors de la Table Ronde animée par Olivier Goetz au cours des journées d'études organisées à Metz en 2009 : « Les années de jeunesse à Strasbourg », in *Recherches textuels*, « Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes » op. cit., p. 42.

finalement de renvoyer. *Récits morts* est la pièce qui va le plus loin dans l'expérimentation de cette verticalité spatiale qui finit par annuler la construction d'un espace horizontal du dehors, au profit d'un agencement de la profondeur, topique d'un espace du dedans :

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 <sup>303</sup>.

C'est en ce sens qu'Anne-Françoise Benhamou a pu parler de « théâtre mental », Koltès « posant la scène comme le lieu de l'inconscient et des fantasmes <sup>304</sup> ». Espace intérieur, au sens où il est le produit d'une projection, la scène est en effet l'enjeu d'une confrontation entre une subjectivité et un dehors souvent hostile : ce que l'on voit, dans *Les Amertumes*, est la représentation fantasmatique des visions d'un enfant en prises avec les violences qui l'entourent ; ce que l'on perçoit de *La Marche* est la nature conflictuelle et allégorique de la relation, de toute relation ; ce que l'on devine de l'espace *Procès Ivre* est le morcellement spatial de bribes de fictions. Si cette fabrication paradoxale d'un espace du dedans trouve son point d'accomplissement dans *Récits morts*, c'est aussi en partie en raison du certain échec rencontré avec *L'Héritage* (son manque d'écho) qui, pour la première fois, ancrerait la fable depuis un lieu : mais un lieu intérieur ici encore, la maison familiale. Cependant ce lieu ne cessait d'être miné de l'intérieur par le désir de fuite de Pahiquial, et la pièce finissait par faire de la tension, entre la maison et la ville au loin que désire rejoindre le personnage, le véritable espace de la pièce — mais c'est un espace du fantasme et de l'ailleurs qui structurait en négatif le refus de l'ici dans lequel la fable se développait. Dans *Récits morts*, l'espace ne cesse d'être dit pour mieux replier la narration sur sa performance, et le lieu sur son système d'énonciation. La matérialité du plateau était celle de l'esprit d'où émanait les visions : espace intérieur et projeté, espace hermétique et clos comme une boîte (crânienne), creux comme une caverne que représenteront spectaculairement les grottes et les souterrains des châteaux des Vosges dans *La Nuit perdue*.

DANTALE : Personne n'a entendu, cela est sûr, sinon il y aurait déjà du monde, plein, ici. J'ai fait construire ce lieu, creusé dans le rocher, et les interstices bouchés par de la lave, et les portes sont tout à fait hermétiques. Point de fenêtres, celles que vos voyez sont dessinées dans le mur, mais rien n'atteint l'épaisseur des parois. Le tout immergé dès que la marée monte, et il est alors impossible de sortir ou d'entrer ; et lorsque c'est à découvert, cela se présente comme une avancée rocheuse dans l'eau, que personne ne soupçonne. <sup>305</sup>

De là tels passages qu'on peut lire comme métalinguistiques, décrivant au moins autant la nature de la parole que les pensées d'un personnage : le rêve prend très vite l'allure d'une mé-

<sup>303</sup> Texte du programme de *Récits morts*, repris in Bernard-Marie Koltès, *Récits morts*, Paris, Minuit, 2008, p. 9.

<sup>304</sup> Anne-Françoise Benhamou, « Le lieu de la scène », in Koltès, *la question du lieu*, op. cit., p. 46 et 47.

<sup>305</sup> *Récits Morts*, op. cit., p. 44.

taphore, ou d'une allégorie de l'écriture telle que Koltès la conçoit, dans un théâtre construit par la parole (« j'ai fait construire ce lieu »), fermé sur le dehors (« les portes sont tout à fait hermétiques »), et occupé seulement par la parole qui l'énonce et la fait exister en même temps qu'elle le sature (« le tout immergé dès que la marée monte ») et, en faisant circuler les mots, l'engloutit et le recouvre.

Ces pièces exposent des dedans sans dehors, dont le dehors est tout à la fois inaccessible et mortel. L'autre radicalisation après *Récits morts* produit une évacuation complète de l'espace : des *Voix sourdes* n'ont qu'un espace, celui du corps désincarné (la pièce est écrite pour la radio) de figures qui ne sont que des voix. Exemple est le fait que la pièce s'achève sur l'évocation d'un incendie qui ravage tout. Faire table rase de l'espace comme représentation d'un dehors, au profit de lieux intérieurs que la conscience dévorante déforme et invente, formule à mesure de ses désirs et de ses terreurs, telle a été la première entreprise de Koltès.

Puis, le renversement s'opère — et Koltès va renoncer à cette auto-référentialité de l'espace théâtral en lieu diégétique, pour une fabrication plus mimétique de la référence spatiale : le lieu va se séparer de l'espace pour s'écrire différemment, non plus ancré sur l'immédiateté de la représentation, mais désormais indexé sur le réel. Qu'est-ce qui a conduit ce mouvement ? À travers l'hésitation générique qui préside ces années, entre la rédaction du scénario/roman de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, du monologue/récit de *La Nuit juste avant les forêts*, de l'adaptation/dramatisation de *Salinger*, Koltès finit par changer totalement de paradigme d'énonciation spatiale avec la pièce *Combat de nègre et de chiens*, paradigme référentiel qui sera celui de la plupart des pièces qui suivront.

Cyril Desclés explique cette révolution par la maturation des leçons que lui prodiguait Hubert Gignoux sur la rigueur de la composition ; Anne-Françoise Benhamou la situe davantage dans la découverte de la « beauté ravageuse et indiscutable <sup>306</sup> » qu'avait pu être à ses yeux la mise en scène de *La Dispute* de Patrice Chéreau en 1973. Pourrait en effet s'expliquer l'élaboration d'une dramaturgie pour Chéreau (et même plus spécifiquement pour Peduzzi), avant même la rencontre des deux hommes — pourrait s'expliquer aussi la reconnaissance en retour de Chéreau d'une dramaturgie qu'il a su reconnaître proche de la sienne, puisque Koltès avait su lire suffisamment en elle pour la rejoindre. D'une part une conception de la langue qui change d'axe ; d'autre part un ajustement aux scénographies que l'auteur être les plus à même de supporter cette langue neuve : on formulera l'hypothèse d'un basculement sur le plan du

---

<sup>306</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 144.

récit lui-même. C'est dans l'écriture même, non seulement dramatique ou scénographique, mais aussi sur son appui premier, une bascule dont le pivot réside dans la structuration désormais narrative. Après les impasses de la poétique première s'impose la nécessité de la refonder sur d'autres bases, et pas seulement de l'infléchir. Cette refondation ne pouvait être ni celle d'un temps ponctionné au présent, ni celle d'une langue surgie dans la profération immédiate d'elle-même, ni sur les corps de ses comédiens désormais engagés ailleurs — mais c'est sur une structure de narration, matière sur laquelle adosser durée, langue, et corps, tous élaborés dans le souci de ne pas en faire des fins de l'écriture, mais des moyens capables de rendre autonome la composition en dehors d'un spectacle conçu par et pour lui. Cette révolution copernicienne change la nature de la matérialité : celle-ci n'est plus celle du plateau, mais d'un dehors, qu'on le nomme réel, ou espace référentiel. « Le goût pour les lieux abstraits <sup>307</sup> » l'abandonne, pour une concrétude autre, celle d'un plateau allégorique, qui représente d'autres lieux que lui-même.

De là la composition de lieux qui seront *in fine* le contenant d'un récit. Il importait de voir combien il s'agit d'un mouvement vers le lieu, et non d'une conception première. Dès lors, la construction des lieux ne sera pas un amont de la rédaction, comme on l'évoque souvent, mais part intégrante de l'écriture au sens où en lui se situe déjà le récit, et même se situe pleinement le récit que va raconter ensuite le propre récit de la pièce. « Le lieu est très important. Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans les personnages, que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu qui, à lui seul, raconte à peu près tout. » disait Koltès dans l'entretien radiophonique à Lucien Attoun, en 1988. Le lieu des pièces de Koltès raconte de lui-même, c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement le réceptacle d'histoires à venir, ou propice à des situations, mais qu'il est récit en tant que tel. C'est pourquoi son choix est décisif, et il n'est jamais n'importe quel lieu. Au contraire, les lieux privilégiés du récit sont toujours ceux qui sont pétris de narration : c'est ce critère qui décide de leur élection.

On comprend dès lors pourquoi une relation va se créer entre lieux réels et espaces écrits, entre lieux vécus et espaces représentés. La part autobiographique de tels lieux est donc primordiale pour comprendre que le récit ne peut avoir lieu que si au préalable l'histoire (intime) les a éprouvés dans le flux d'une histoire. Seront d'autant plus des nœuds d'intensité narratifs ces lieux qui auront accomplis dans l'histoire personnelle des histoires qui les auront révélés à la conscience de l'auteur. Il faut ici redéfinir la distinction entre lieux et espaces : le lieu sera

---

<sup>307</sup> Entretien avec J.P Han, revue *Europe*, premier trimestre 1983, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 10.

cette fois l'endroit réel, vécu, parcelle du monde rencontrée. L'espace sera son écriture, sa réécriture, comme une transposition à l'échelle du théâtre, ou de la page.

« J'y ai passé beaucoup de temps [*Koltès parle de « ce fameux hangar qui faisait face au New Jersey, sur le West Pier, le long de l'Hudson River et qui aujourd'hui n'existe plus »*] pendant les quatre mois où j'étais à New York ; et j'en suis revenu non pas avec une histoire, mais avec un plan d'architecture pour une pièce ; j'ai un peu conçu *Quai Ouest* comme on pourrait bâtir un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant même de savoir ce qu'on va exactement y entreposer ; un espace le plus large et le plus mobile possible, à la fois ouvert aux courants d'air et aux lumières et étanche si on le veut : une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle. (...) Peu d'endroits vous donnent comme ce hangar disparu le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi — je veux dire par là : n'importe quel événement impensable ailleurs. »

Koltès a donc eu l'idée de réécrire ce hangar comme un hangar, sous la forme d'un hangar, un texte-hangar (aux déterminations larges, et ouvertes aux possibles). Ce faisant, il n'écrivait plus ce hangar précisément, mais avec une langue devenue le matériau de ce bâtiment, le monde comme hangar. Ce qu'il retrouve, c'est le sentiment d'habiter un lieu suffisamment concret pour être éprouvé avec violence et beauté et assez large pour recueillir, en ce lieu qui n'en est pas un vraiment (un non-lieu), les rencontres qui en dehors de là n'auraient pas lieu. Ce hangar, c'est aussi bien sûr l'image du plateau de théâtre, ce lieu qu'on quitte souvent pour un ailleurs improbable — matière et idée, lieu et espace, concrétude et abstraction.

Dans le renversement de la nature de cette matérialité, mais dans le maintien de sa condition, on peut souligner ainsi la nature paradoxale de ce qu'on pourrait appeler le croisement entre lieux narratifs et espaces de la narration. Il faut en effet que les lieux réels aient une « détermination » *au récit* mais une « indétermination » *de fable*, pour qu'elle puisse, dans ce jeu, raconter, mais aussi être racontés par l'auteur, qui peuplera ces lieux d'un espace fabulaire qui n'appartient pas à l'existence vécue. En somme, les lieux privilégiés, dont on essaiera d'esquisser une typologie narrative et narratrice, dans le double sens qu'on envisage ici de récit *intérieur* (produit par lui-même) et de récits apportés de l'extérieur (par le personnage) sont du récit en continu : en amont et en aval d'eux, ils sont parcourus d'histoires possibles, que ne racontent pas la pièce. Celle-ci se branche sur une histoire en son milieu. Le hangar de *Quai Ouest* par exemple peut très bien être le cadre d'autres rencontres, d'autres échanges, et la lumière du jour et de la nuit tombera sur d'autres gestes, elle sera toujours capable de fabriquer des rencontres *telles* que celles qui sont racontées dans le texte qui se nomme *Quai Ouest*. Il y a de même une autonomie du chantier néo-colonial d'Afrique : les personnages font d'ailleurs allusions à d'autres récits, qu'on dira diégétiques, par rapport au récit mimétique, celui qui appartient à la représentation. C'est ce lieu qui produit des histoires, comme *par exemple*, mais un exemple qui pourrait être parmi d'autres, celui que raconte la pièce.

C'est pourquoi demeure la notion première, éprouvée à Strasbourg, de la matérialité, même si elle se déplace : c'est la plasticité d'un lieu que Koltès recherche dès lors (et qu'il provoque dans ses voyages, en Afrique ou à New York) en même temps que sa puissance *fabuleuse*.

Je vois aussi de si belles choses, si invraisemblables de beauté, que j'espère avoir un jour assez de talent pour m'en approprier une parcelle ; si j'y arrivais, je pourrais être le plus grand écrivain de ma génération. Mais les choses belles sont secrètes et jalouses, et il faut de la patience <sup>308</sup>.

Les lieux que cherche l'auteur sont des *parcelles* de lieux, en tant que ceux-ci sont un ensemble sur laquelle l'écriture vient ponctionner une part, de même que l'auteur vient arracher ces lieux pour venir y greffer une histoire qu'il composera sur elle. Terrain vague d'un chantier (*Combat de nègre et de chien*), table de café (*La Nuit juste avant les forêts*), hangar (*Quai Ouest*), rue (*Dans la solitude des champs de coton*), cour intérieur d'une maison (*Tabataba*) sont des lieux qui seraient à la fois banals et singuliers : objectivement communs (reconnais-sables en tant que tel), mais susceptibles, dans leur plasticité, d'un usage aux possibilités infi-nies. Ce double mouvement, d'arrachement (d'un lieu commun) et de greffe (d'une histoire singulière), est prise de possession d'un lieu et reformulation — c'est parce qu'il est commun et ouvert à toutes histoires que le lieu permet d'en raconter des plus fortes, qu'il porte en fait en lui : c'est pourquoi ces histoires ne sont pas seulement des événements, des actions, mais n'importe quels faits qui le traversent, et de fait le constituent en tant que lieu, dépôt du monde en ce qu'il accueille en son sein, de la lumière aux corps et jusqu'aux moindres bruits, tout ce qui pourrait en faire un champ de force capable de raconter, comme la lumière se dé-pose sur les corps et le bruit qui se fait en même temps *comme s'il en était produit*. Le lieu est cette force d'agencement des éléments qui produit ensemble un système organique, interdé-pendant, simultané, puisant à tout ce qui est capable de rendre ce lieu perceptible, pour s'éla-borer sans cesse, c'est-à-dire se raconter indéfiniment.

Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour de bon, et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis très vite, vous com-prenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue, alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exac-tement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre de-viendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor <sup>309</sup>.

Raconter un lieu, c'est se brancher aux récits qu'il raconte lui-même déjà, qui le racontent aussi, c'est se situer à l'endroit où les récits que racontent la lumière, les corps, et les bruits se

<sup>308</sup> Carte postale à sa mère, de New York, le 19 mai 1981, in *Lettres*, op. cit., p. 441.

<sup>309</sup> 'Un hangar, à l'ouest (notes)', in *Roberto Zucco*, op. cit., p. 127.



rencontrent, rendent indiscernables ce qui est la cause ou la conséquence de faits qui s'interpénètrent. *Quai Ouest* raconte moins l'histoire de Koch, ou de Charles, ou de Cécile, ou d'Abad, ou de Fak, ou de Rodolfe, que ces jeux de lumières et de bruits, et des corps qui s'y rencontrent. De même, le cri des gardes dans la nuit que raconte *Combat de nègre et de chiens* est ce que raconte aussi la pièce, et ce qui a été à l'origine de la pièce, cris qui finalement ont lentement sculpté dans les gestes des personnages pour en régler une part de leur ordonnement dans la terreur qu'ils inspirent pour les Blancs, le courage qu'ils suscitent aussi chez Alboury.

Ces lieux « privilégiés » sont donc toujours en puissance théâtraux au sens où ils doivent être capable de révéler au théâtre leur énergie fabulatrice. Dans ce va-et-vient entre lieux théâtraux référentiels et théâtre de lieux fabuleux, traversé d'une esthétique particulière qui donne donc à l'histoire le rôle central, Koltès perçoit ainsi dans certains lieux une théâtralité forte, et c'est en fonction de cette charge théâtrale qu'il les choisit : celle de la rencontre, on le verra, de l'affrontement.

Notons pour l'heure cette puissance d'évocation autonome du lieu, et sa capacité à produire des récits. Quand l'auteur lui fait raconter des histoires, il ne fait en somme qu'exploiter ce qui était déjà à l'œuvre dans le lieu, et qui apparaît en fait en partie comme l'œuvre du lieu. Du lieu ? En effet, c'est toujours d'un seul lieu unique qu'il s'agit, que l'espace théâtral reçoit et reformule dans son bloc d'immensité vague et englobante. Le lieu est d'abord seul, parce qu'il est une force déterminante de l'action. Là où Koltès retrouve les unités du théâtre classique, c'est dans ce rapport à l'articulation et à la production interne de l'action par le lieu, parce que l'action est le lieu ainsi produit : ces lois classiques « n'ont rien d'arbitraire », précisément parce qu'elles sont forgées dans l'exigence de cohérence organique qui fait de la pièce un même ensemble arraché à un temps, un lieu, et une action, pour être attaché à un autre temps, un autre lieu, une autre action. Par exemple, pour *Dans la Solitude des champs de coton* : contre (et après) un temps légal propice aux commerces les plus normés, normaux, c'est un espace interlope qui s'ouvre, au lieu même des échanges légaux, et qui produit un autre type d'échange. Comme le jour se change en nuit, il change la rue en espace de *deal*. Là encore, *Dans la Solitude des champs de coton* est l'œuvre somme, réduction chimique de la formule qui vient l'épuiser : la pièce est l'essai formel où l'espace théâtral se confond avec le lieu, celui-ci d'une matérialité référentielle telle qu'il devient pure abstraction — une rue. Précisément, ni illusion comique qui fait de l'espace un lieu, ni jeu sur le code du lieu qui ferait semblant d'être un espace, la pièce, en soulignant d'emblée qu'elle se déroule (s'énonce)

« à cette heure et en ce lieu », travaille une présence problématique. L'insistance du déictique fabrique un actualisateur toujours branché à une situation d'énonciation qui est doublement ancrée sur la *mimèsis* de l'acte théâtral, et sur la diégèse de son récit : de part et d'autre du lieu et du récit, la pièce se *pass*e, cherchant moins la confusion des territoires que leur passage, et ce qui se monnaie dans le *deal* pourrait bien être, on le verra, le change de ce passage.

Comment ensuite aller plus loin ? En cessant de poursuivre dans cette direction. C'est la seconde bifurcation — tout aussi décisive que la première. Et toujours pourtant la matérialité sera au cœur de ce changement de paradigme. Est-ce la volonté de rompre avec Chéreau, et d'écrire pour une autre dramaturgie (celle de Grüber, ou de Stein), selon l'hypothèse de Anne-Françoise Benhamou ; ou est-ce provoqué par le travail au plus près du texte de Shakespeare, selon celle de Sophie Lucet, comme on l'a évoqué dans notre Première Partie — ou est-ce encore une fois suscité par un désir de remise à niveau des données de l'écriture une fois achevé un état de la question, et celle-ci intérieurement réglée, le besoin de disposer différemment des énergies, désormais nourries de l'écriture cinéma ? Koltès rompt avec le lieu unique, et décide de faire *voyager* le théâtre, pourtant l'apanage selon lui du roman. *Le Retour au désert* — tissé de compromis avec la deuxième dramaturgie du lieu — et plus encore *Roberto Zucco* — libéré assez largement de tout ce qui l'avait fondée —, travaille sur l'espace unique du plateau des lieux divers. Lieux d'intérieur pour *Le Retour au désert*, encore dépendant d'un lieu englobant massif qui est la maison Serpenoise ; lieux éclatés de *Roberto Zucco*, sans lien entre eux, variant intérieurs et extérieurs, étroitesse d'une cuisine et vastitude d'un quai de métro, profondeur de celui-ci et hauteur des toits d'une prison, largeur de celle-ci bornée par le ciel et enfermement d'un square cerné par la police : le récit est celui de leur traversée. À chaque scène correspond son lieu, et son action, son enjeu, qui est souvent celui de le rejoindre pour le traverser, rejoindre l'autre lieu, l'autre scène, l'après, et l'autre action avec laquelle en finir encore.

Difficile de tirer des conclusions d'envergure sur cette dernière dramaturgie du lieu éclaté — plutôt que fragmenté, parce qu'il demeure dans les limites d'un récit qui donne sens à chacun de ses lieux et les oriente, contrairement aux fragmentations que travaillait le Théâtre du Quai : il y a moins ici retour que dépassement. Disons seulement que la matérialité est celle d'une fable qui s'ancre davantage dans un prosaïsme du lieu : les lieux sont d'une banalité qui pourrait paraître confondante si leur usage ne les rendait en fait étrangers à eux-mêmes. Car c'est finalement cet usage qui devient majeur. Le lieu ne raconte plus en tant que tel : c'est le récit qui va le faire parler, en dehors de ce qu'il est censé dire. Dès lors, la ques-

tion se pose — et en retour, envisage chaque lieu qu'on a voulu départager pour mieux ensuite les approcher ensemble : quels usages des lieux ? Quelles forces d'organisation ?

## 2. Les seuils — franchissement, de la plasticité des lieux Dynamique interne

Le lieu n'existe pas en effet sans ce qui le peuple et l'anime. Pour Koltès, si l'immobilité essentielle de l'espace du plateau demeure, cela n'empêche pas, au contraire, l'agencement de processus qui visent à le déplacer de l'intérieur (l'immobilité première est même la condition de sa mise en mouvement interne et seconde) — et dont le mouvement implique et produit un temps dans le temps du spectacle, un espace au sein de l'espace du plateau, des faits sur l'action du jeu : c'est-à-dire du récit. Une approche poétique de la dramaturgie du récit doit en effet chercher à comprendre les dynamiques qui le travaillent pour mieux situer ces puissances qui le défont pour mieux l'élaborer. Si le récit est un mouvement (de temps et d'actions), il est aussi déplacement, non seulement dans le lieu, mais du lieu lui-même : récit est ce qui précisément fait du lieu une force agissante. Or, cette force, entendue en termes de dynamique, pourrait se définir en termes de franchissement : c'est cela qui à la fois altère et reconfigure le lieu, c'est en lui que se joue la mise en récit du lieu.

Cherchant à qualifier ces espaces, la critique a souvent utilisé la notion de *lisière*, ou de *frontière* — mais s'agissant de les situer dans leur dynamisme narratif, on pourrait aussi les envisager comme des *seuils*. Comme la lisière, le seuil est un espace de délimitation qui fracture un dehors et un dedans, tout en étant le « moment » où le dehors et le dedans tendent à se rejoindre ; comme la frontière, le seuil est la ligne de partage qui vise à moins à établir les identités respectives, qu'à appeler son passage ; mais plus que la lisière et la frontière, le seuil implique un changement de nature du corps qui le franchit et de l'espace ainsi franchi. Le seuil est matrice de récit au sens où on l'entendait déjà pour qualifier le temps : changement de plateau, changement de vitesse, il est le lieu d'un changement qui défigure et reconfigure l'espace et le corps.

Il y a toujours ainsi entre les personnages des espaces qu'il faut parcourir et franchir pour accéder à l'autre, et s'adresser à lui : et tout le plateau ne cesse de dresser de tels espaces, pour mieux désigner le plateau lui-même comme espace de passage, du passage. On y est souvent derrière ou devant quelques chose : « derrière les bougainvilliers <sup>310</sup> », et « l'arbre »,

---

<sup>310</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 9.

puis « devant la porte entr'ouverte <sup>311</sup> » dans *Combat de nègre et de chiens*, « devant un mur d'obscurité » dans *Quai Ouest*, ou devant l'entrée d'un club danse (*Nickel Stuff*) ou d'un hammam (*Prologue*), dans le hall d'entrée de la maison familiale (*Le Retour au désert*), au seuil d'une prison ou de la maison de la mère (*Roberto Zucco*)...

L'entr'ouvert est ce qui définit le lieu, appelant au passage, au franchissement dont le personnage toujours paiera le prix : source d'altération. Ainsi, dans *Combat de nègre et de chiens*, l'espace est explicitement dessiné comme des murs surmontés de miradors qui délimitent l'espace d'un dedans, celui du chantier européen, rejetant au dehors le vase ensemble de l'Afrique. Le chantier est une île, ou plutôt une presqu'île reliée à l'ensemble par le corps de l'ouvrier mort, que vient chercher Albouy. Celui-ci ne franchit les limites du chantier que pour faire violence à ce territoire, en violer l'intégrité : mais c'est parce que dans un premier temps, les colons ont en premier lieu franchi l'espace africain que ces jeux de circulation se retournent. Au récit premier de la colonisation répond, comme pour le défier et le défigurer, le récit second de la pièce qui vise, en rapatriant le corps du frère, à reprendre possession du territoire — même via un corps trépassé. Le corps de l'ouvrier noir, en franchissant les limites (« sans casque ») est en effet mort d'être passé de ce côté-ci du territoire : le faire passer de l'autre côté est ainsi impossible, et il faudra qu'Albouy obtienne en échange, la mort d'un corps — celui de Cal —, dont le passage rendra quitte la balance du territoire. Quant à Léone, figure de franchissement radical, passant de sa province à l'Afrique, elle fait l'épreuve de ses préjugés : le territoire n'est pas celui intérieur de ses rêves, mais l'altérité radicale, étrangère, inconnaissable, qu'une marque sur le corps ne suffit pas à réduire. Ce n'est pas en ressemblant au Noir qu'elle deviendra noire : mais la blessure qu'elle s'inflige est la marque d'un franchissement vers l'autre, qui matérialise, incarne même, violemment, le seuil. Le franchir y est ainsi épreuve d'une altération, changement d'intensité.

Le « mur d'obscurité » que dresse le début de *Quai Ouest* n'est pas une cloison infranchissable, au contraire : il est mur dans la mesure où il sépare, mais seuil au sens où il est lieu de passage. Jean-Pierre Sarrazac avait bien relevé l'importance du motif du pas (que souligne l'exergue hugolienne) : mais ce motif n'a de sens qu'en tant qu'il n'est justement pas un motif qui fait image, plutôt l'élément incarné d'un processus — le pas est le geste du passage. Et l'ensemble de la pièce peut se lire comme un récit de passage, où chacun des personnages fera l'épreuve d'un franchissement qui les fera changer de nature. Koch monnaie ce passage au

---

<sup>311</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 14.

Charon <sup>312</sup> que figure pour lui Charles : il se dépouille de ses biens, au pied de ce mur (invisible, symbolique) dans une reprise dégradée — altérée — du geste antique, pour, passant de l'autre côté, devenir autre ; ici : mort. Mais Koch ne mourra pas immédiatement, il devra franchir deux fois le passage, — comme « le ferry qui fait la liaison deux fois par jour avec le nouveau port » —, et tomber à deux reprises dans l'eau : une première fois, baptême, au commencement, pour naître à ce lieu, et une seconde fois, au terme de la pièce, pour y mourir. Autre passage, autre altération du lieu et de soi, autre mort — petite mort cette fois : c'est Claire, invitée par Fak à « passer là-dedans », dans une allusion claire à l'acte de chair vécu comme un passage, et accompli ensuite par le viol ; Claire perd sa virginité : le dehors désigné par Fak, d'un lieu à traverser, n'était finalement que son propre corps, utilisé littéralement par Fak comme espace de passage de son propre corps, satisfaction de son désir, passage de l'état de désir à celui de corps satisfait, « comme un poids dont il faut qu'il se débarrasse », comme le dira le Dealer. On pourrait évoquer d'autres passages vers la mort, de Cécile via la langue (en deux temps ici encore, en deux langues), ou de Charles, via Abad, mais sans doute le passage d'Abad est-il le plus puissant, celui dont le seuil est justement question d'intensité parce qu'il trace le parcours énigmatique d'un retournement. C'est finalement lui qui devient figure de Charon véritable, plus que Charles, et qui opère le passage des corps : c'est lui qui après l'avoir sauvé, tue Koch en le jetant à l'eau (peut-être en lui tirant dessus), dialectique renversée du passage fatal ; et, suivant les conseils de Rodolfe <sup>313</sup> qui l'incite à tuer deux fois pour *dépasser* les limites de sa vie, tuera une seconde fois : et abattra Charles.

*Dans la Solitude des champs de coton* explicitera plus littéralement et plus symboliquement encore ces processus de passage, quand l'enjeu de la pièce, narratif et éthique, est de trouver des lieux de passage : le Client cherchera à passer, et le Dealer intercepte son passage ; ce dernier voudra trouver les lieux du passage de son désir — du désir du premier venu, quand le Client lui, dira qu'il ne désire rien, mais ne fait que passer. « Sur quiconque passe devant moi », dira le Dealer, s'exercera le désir de faire passer le désir : de se décharger

---

<sup>312</sup> « Et comme je regardais au-delà, / je vis des gens sur le bord d'un grand fleuve ; / alors je dis : « Maître, permets-moi à présent / de savoir qui ils sont, et quelle étrange loi / les fait sembler si pressés de passer, / comme on discerne à ce peu de clarté. » / Et lui à moi : « Ces choses te seront claires / quand nous arrêterons nos pas / à la triste rivière d'Achéron. » / Alors les yeux baissés, honteux, / craignant que mes paroles ne lui pèsent, / je m'abstins de parler jusqu'au fleuve. / Et voici s'avancer vers nous dans un bateau / un vieillard blanc d'antique poil, / criant : « Malheur à vous, âmes méchantes, / n'espérez pas voir un jour le ciel : / je viens pour vous mener à l'autre rive / dans les ténèbres éternelles, en chaud et gel. / Et toi qui es ici, âme vivante, / va-t'en loin de ceux-ci, qui sont tous morts. » DANTE, *La divine comédie*, 'L'Enfer', Trad. Jacqueline Risset Paris, Flammarion, 1985, p. 45..

<sup>313</sup> « Mais si tu n'as tué qu'un seul homme, tu es seulement à égalité avec ta putain de mort, ta mort ne laissera aucune trace, rien, comme si tu n'étais même pas 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, quoi qu'il arrive ; on ne pourra jamais te tuer deux fois. » *Quai Ouest*, op. cit., p. 75.

de ce désir sur l'autre, comme on fait passer le poids d'un objet d'un corps sur l'autre, passage qui ne peut se faire que plusieurs fois.

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 <sup>314</sup>.

Ainsi, le seuil — dont on pourrait généraliser la lecture en ces termes de dynamiques narratives —, défigure, altère, dépossède souvent le corps qui le franchit : il est aussi processus de reconfiguration du lieu lui-même. On a remarqué combien les choix des lieux procédaient à une élection par extension : il s'agit pour Koltès de trouver des lieux précis *et* indéterminés, des lieux « précisément » indéterminés. Indéterminés, ils peuvent tout figurer parce qu'on peut en manipuler la nature : d'où le privilège accordé à des lieux liminaires, seuils de lumière ou d'espace — lieux interlopes, de l'entre-deux, dans la lumière crépusculaire qui fait qu'on perçoit moins bien, et donc qu'on imagine mieux :

On peut sans doute dire que les choses sont toujours plus belles dans la pénombre, précisément parce qu'on ne les voit pas bien, qu'on ne les reconnaît pas vraiment. Ainsi, une plus grande liberté est laissée à l'imagination <sup>315</sup>.

Là où la référentialité arrête le récit sur une image, l'indétermination du lieu par la lumière l'ouvre à des possibles qui construisent du récit au-delà, et même en dépit du récit premier que l'on voit : les lieux liminaires, propices aux rencontres entre chiens et loups, non pas en cachant seulement, mais en montrant ce qu'ils cachent, sont des réserves d'images, qui fabriquent des récits, non pas à l'indicatif, mais comme au subjonctif. C'est cette modalité verbale du récit que le seuil permet. De là, dans la perception troublée du lieu — un hangar, un coin de rue, zones de transit, espaces périphériques —, on ne saurait assigner une fonction propre au lieu. La neutralité de l'espace neutralise ce qu'on y fait : dans un chantier (après la fin des heures de travail), dans un hangar (qui n'est plus utilisé comme un hangar), dans une rue la nuit (qui n'est plus destinée à ses usages diurnes), que faire, si ce n'est inventer le lieu, lui trouver des usages neufs — le raconter. Le peupler, c'est recharger son énergie, l'intensifier après son abandon.

Mais après le point de radicalité extrême qu'atteint *Dans la Solitude des champs de coton*, qui faisait de la rue l'espace à la fois vide de sens (puisque investi après le temps de sa fonction) et plein de son usage potentiel, accomplissant le programme qu'avait déjà évoqué *Nuit juste avant les forêts*, qui appelait à sortir des « zones que les salauds ont tracées nous,

---

<sup>314</sup> LE CLIENT. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 60.

<sup>315</sup> Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg, *Der Spiegel*, (Hambourg), traduit de l'allemand par Patricia Duquenet-Krämer, 24 octobre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 105-106.

sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon <sup>316</sup> », *Le Retour au désert* et surtout *Roberto Zucco* opèrent une manière différente de fabriquer les seuils : il ne s'agit plus de choisir des lieux du seuil, déjà constitués dans le réel comme tels, friches du monde, parcelles abandonnées et donc déjà traversées de récits possibles, mais de prendre possession de lieux prosaïques, d'une grande banalité, et justement surinvestis d'une fonction qui la détermine, en sature le récit. À partir de ce lieu, il s'agira pour Koltès de travailler sur des écarts, de tricher sur l'usage conforme aux lieux, d'en inventer d'autres dans le lieu lui-même. L'espace est principe de transgression, c'est-à-dire, suivant l'étymologie, d'une traversée : passé, le lieu n'est plus ce qu'il était ; défigurés, ils changent de statut, ne donnent plus lieu à ce pourquoi ils sont traditionnellement faits. C'est l'autre dynamique du seuil : non seulement de faire passer le personnage à un autre état, mais aussi de faire passer le lieu d'un état à un autre. La plasticité n'est pas contenue dans le lieu, mais issue d'une violence faite à celui-ci.

Dans *Roberto Zucco*, chaque lieu est l'occasion de sa transgression, d'un usage qui lui fait violence : la prison, lieu de l'enfermement, est celui d'une évasion (I et XV) ; la maison familiale, lieu de repos, est le cadre du meurtre de celle qui a donné la vie (II) — la scène monte en intensité dans la gradation notée de l'intrusion : « devant la porte fermée », « Zucco cogne contre la porte », « Zucco défonce la porte <sup>317</sup> » ; la gamine entre chez elle par la fenêtre entrouverte, et fait entrer Zucco par cette même fenêtre, le garçon violant son domicile avant le corps de la jeune fille (III) ; la réception d'un bordel est l'espace de l'épanchement mélancolique de l'inspecteur (IV) ; le métro est mis en scène quand plus aucun métro ne passe : il n'est plus lieu de circulation mais un labyrinthe fermé (VI) ; le bar de nuit n'est pas un refuge, mais un lieu interdit, à travers lequel Zucco est projeté par le Balèze : on n'y tient pas des conversations de comptoirs, mais au milieu des éclats de verre, Zucco y déclame les vers de Hugo ou de Dante. Devant le bar, se trouve une cabine téléphonique : elle ne sert pas à la communication mais au monologue. Et quand « l'aube se lève, Zucco s'endort <sup>318</sup> » : mouvement d'occupation de l'espace inverse à la scansion normée du temps (VIII) ; le jardin public est l'espace d'un jeu avec la mort : une prise d'otage « en plein jour » et en public (X) ; personne ne prend de train sur les quais de la gare, ni Zucco ni la dame qui les regarde passer (XII), ni la sœur qui le soir chante la saleté de la ville et la perte de sa « colombe » (XII).

De ces lieux renversés s'impose l'idée que toute typologie des espaces serait non seulement vaine mais fautive : puisque c'est en termes de dynamique et de reconfiguration qu'ils

---

<sup>316</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 43.

<sup>317</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., p. 14.

<sup>318</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., p. 51.

se tissent. Il n'y a pas d'essence du lieu, il n'y a que des usages (contre l'usage pré-établi du lieu, les zones tracées par les salauds) : « il n'y a pas de règle, il n'y a que des moyens, que des armes <sup>319</sup> ». Le lieu est ce qu'on en fait, et pour Koltès, c'est le plus souvent contre lui qu'il se fait, se défaisant de l'usage normé, normal ; ainsi seulement peut-il se raconter : le hammam de la rue de Tombouctou sera mouvoir tout comme le cimetière de *La fuite à cheval très loin* dans la ville était refuge, et l'hôtel du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* deviendra un chez soi tout à fait convenable, comme celui *Del Lago*, foyer d'une humanité perdue, retrouvée là, « lointaine Babel blanche. »

On reviendra sur la fonction déterritorialisante de l'hôtel, et comment celui-ci dit quelque chose du déracinement — mais plus que les zones de transit et les friches urbaines auxquelles on réduit l'espace koltésien, plus même que les gares et autres quais qui en sont devenus le cliché, il est un lieu qui peut situer justement l'espace de ses récits : le pont. Du pont de *Salingier* à celui de Battersea dans *Nickel Stuff*, du pont inachevé de *Combat de nègre et de chiens* au pont de l'autoroute de *Quai Ouest* qui relie l'autre rive, tant désiré par Charles, et jusqu'au pont de Mama, le pont est l'espace qui désigne le lieu d'une séparation et l'espace de la jonction, celui qui dit la fracture du lieu et l'endroit où elle peut se résorber. C'est aussi l'espace qui nomme le flux du récit. « Je ne peux aimer que là, dit Mama, ailleurs je suis comme morte <sup>320</sup> ». Sur le pont seulement, parce qu'il organise en partie la circulation de la ville, la vie semble être sa propre vitesse : il fait jouer des déplacements permanents, de l'eau sous les ponts, ou des corps qui d'un pont à l'autre viennent franchir. Dès lors, le récit situe en lui sa possibilité vive. Le locuteur reviendra tous les jours sur le pont, écrira sur lui et les murs, le nom de mama comme si ce nom disait aussi l'écriture en elle-même, et sa reprise : « j'ai recommencé les murs » :

[...] j'ai fouillé tous les ponts, j'ai couru de l'un à l'autre plusieurs fois, chaque nuit, il y a trente-et-un ponts, sans compter les canaux, et le jour j'écrivais, les murs étaient couverts, elle ne pouvait pas ne pas m'avoir lu <sup>321</sup> [...]

Si le pont est la surface d'écriture, incontournable, il est aussi espace de temps qui le sature et rend ce lieu emblématique du passage non seulement de l'espace — le fleuve sous lui —, mais du temps : « il y a trente-et-un ponts », comme le nombre de jours dans un mois. Lieu de la perception des surfaces et des profondeurs, celles de l'eau, le pont est l'espace des jeux de miroitement qui structurent aussi le récit on le verra. Il est l'endroit de seuil par excellence parce que d'une rive à l'autre il organise le passage et est le passage ; parce qu'il est une fron-

---

<sup>319</sup> LE DEALER. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 60.

<sup>320</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 35.

<sup>321</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 35.



tière latérale en travers de la ligne du fleuve et *dans* la ville ; parce qu'il permet l'invention et la reprise du pas, de la démarche et d'une allure de la narration qui se recharge aux énergies du pont, celles qui altèrent et singularisent :

Vers les six heures du matin, sur le pont de Battersea.

Progressivement, en quelques secondes, le bruit du pont monte et se multiplie — moteurs, klaxons, voix, radios, sirènes. Parallèlement, Tony accélère le pas, le rend plus léger, jusqu'à reprendre la démarche bizarre qu'il a sur le boulevard. En même temps, il se remet à sourire, à se retourner sur les filles.

Musique. Tandis que la musique continue, et que la démarche de Tony devient de plus en plus bizarre, l'image devient toute blanche <sup>322</sup>.

### 3. *L'ailleurs* — *fuites, de l'aura aux utopies*

#### *Dynamique externe*

Il est une autre puissance d'organisation du lieu : non plus interne, dans le lieu lui-même, mais selon les lois de la force centrifuge — le récit opère en effet non seulement des jonctions mais aussi des disjonctions qui complotent contre le lieu et se faisant élaborent aussi un contre-récit. Cette autre dynamique agissante du lieu n'est pas une puissance de rencontre, mais d'éloignement. Le lieu est en effet agi en tant qu'on pourrait le quitter, qu'on s'efforce de quitter sans cesse. Le mouvement du récit serait donc celle, contradictoire, d'une tentative de fuite arrêtée : formuler *ici* les rêves de *lointain*.

« Ici, je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs <sup>323</sup> » — la phrase du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* ne cesse de revenir sur cette obsession, sa joie et sa douleur : elle peut figurer l'emblème de ce mouvement, qui articule l'indicible parole qui se dit ici, à la diction d'un lointain inaccessible. La phrase dit sur le plan dramaturgique, poétique et politique une loi du théâtre de Koltès : celle du décentrement, du point de fuite, de l'utopie — entendue ici au sens le plus pauvre, ce non-lieu qu'on pose en avant de soi, qu'on invente pour mieux le désirer, le peupler dans la parole et l'imaginaire : l'ailleurs inapprochable.

*Ici, je n'arrive pas à te dire* — car ici est toujours l'endroit où la parole ne peut être possible. *Te dire ce que je dois te dire* : toujours ici est l'endroit où l'on dira que la parole ne saurait être possible : et l'espace circonscrit d'une parole qui n'est pas celle qui *doit* se dire. Une parole seconde, donc, par rapport à une parole première soufflée, inouïe, jamais prononcée : parole seconde qui devient la première en ce qu'elle appelle la parole véritable tout en disant l'impossibilité de rejoindre — trace d'un effacement, non pas signe d'une réalisation. *Il faudrait être ailleurs* : redire cela encore et encore, six fois au cours de la pièce, *il faudrait être*

<sup>322</sup> *Nickel Stuff*, op. cit., 33.

<sup>323</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 47.

*ailleurs*, suffit sans doute à rendre l'*ailleurs* plus désirable, la parole davantage possible, et *peut-être, son éternité* — ainsi que l'ouvre la vertigineuse fin de *Prologue*, et comme le produit l'absence de point de final de la phrase-langue de *La Nuit juste avant les forêts*, récit interrompu plus qu'achevé.

Paradoxe étrange de cet « ailleurs » énoncé, de ce « présent » dérobé, mais paradoxe évident dans son exposition sur scène, complexe si on veut l'explicitier (« pour moi-même, c'est dur pour tout bien comprendre, sans rien mélanger » — oui, « quel fouillis, camarade <sup>324</sup> ») — paradoxe qui fait se dresser la condition du théâtre dans le désir de l'abolir. Paradoxe, ou dialectique d'un proche et d'un lointain qui rend compte d'une violente tension dans l'écriture dramaturgique, signe d'un arrachement toujours en instance, d'une blessure entre la scène et son contraire, ce contraire que Koltès nomme la vie, c'est-à-dire l'*ailleurs*, ou, avec Rimbaud, *l'absence*. « J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde <sup>325</sup> ».

Partant de cet *ici* (et *maintenant*) — car il faudrait « partir » de cet *ici* et *maintenant*, commencer par lui, et le quitter, en finir avec lui : mais d'abord faut-il le traverser —, Koltès n'oublie pas qu'il est la condition et le lieu et le temps du théâtre et de son écriture. De *La Nuit juste avant les forêts* jusqu'à *Roberto Zucco* à partir de ce désir d'*ailleurs* et de l'impossibilité du *ici* et *maintenant*, ce mouvement en somme d'une parole qui ne peut se faire que là où elle est impossible, apparaît une multitude d'*ailleurs* ainsi désirés, d'arrière-mondes désirables, à chaque fois différents, mais tous semblables dans leurs articulations avec ce proche et ce lointain : arrière-mondes lointains et inapprochables vers lesquels aller, malgré tout — le plateau ou le lieu du drame n'étant que l'endroit où en nommer le désir, et le brûler peut-être en le nommant, s'y brûler, et provoquer la fuite que le désir cherchait. « Mon désir, s'il en est un, et 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 <sup>326</sup>. »

*L'aura des récits : l'exemple des forêts (du Nicaragua), juste après la nuit*

---

<sup>324</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 62.

<sup>325</sup> Arthur Rimbaud, 'Délires I — Vierge folle' (« L'époux infernal »), in RIMBAUD, Œuvres, 'Une saison en enfer', p. 103.

<sup>326</sup> LE CLIENT. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., 15.

Ce *lointain inapprochable*, ces arrières-mondes, espaces utopiques qui sont la fabrique conjointe du théâtre et de la parole, s'apparente à ce que Walter Benjamin nommait *l'aura* <sup>327</sup>. C'est ainsi une quête de l'aura que l'écriture et la scène de Bernard-Marie Koltès propose, le désir d'un lieu de parole plus propice à l'échange, non contraint, dépourvu d'urgence : lieu d'une immobilité centrale, non plus fuyante : « comme assis dans l'herbe ou des choses comme ça, qu'on n'ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres <sup>328</sup> ».

*La Nuit juste avant les forêts* est tout entier construit avec en arrière-plan, ou en avant de lui, ce lointain absolu : c'est-à-dire détaché, arraché, manque éprouvé d'un lieu sans jamais l'avoir vu : et qu'il faudrait rejoindre. La nuit de cette nuit, celle qui se raconte, est une nuit perdue, derrière soi, qu'on cherche à retrouver plus loin : comme le locuteur a perdu mama, comme il a perdu l'endroit où dormir. Elle évoque ainsi l'autre nuit, *La Nuit perdue*, le film de 1973, qui est aussi de manière spectaculaire une plongée dans l'aura à double fond que constituent le rêve et ses désirs, et c'est bien parce que la Nuit est *perdue* qu'elle peut se dire, se rêver, se laisser voir et se dérober à nouveau, infiniment. Ici, la nuit est différemment perdue, au sens où l'on s'est perdu dans cette nuit : et comment en sortir ? — peut-être en la racontant, et l'échangeant : éprouvant littéralement ce *change du dehors*, dont parle Christophe Bident : « *Changer de dehors* devient alors le seul dehors possible : dehors jamais fixe, jamais donné, toujours présent dans son seul mouvement de change <sup>329</sup>. » Quel est ce dehors à échanger, et contre quel autre dedans ? Quelle est l'aura que le texte appelle, que le locuteur, dans la nuit où il est plongé, désire ? De quoi, en somme, ces forêts sont-elles le nom, le lieu et la formule de quel désir, et de quel ailleurs ?

L'ouverture du texte est construite selon la double opposition du mouvement et de l'immobilité : le mouvement pour le locuteur, l'immobilité pour les autres : et entre les deux, à l'intersection, dans l'angle de la course, l'interception de celui qu'on saisit pour lui dire : du feu, camarade (« même si ce n'était pas tant pour fumer que je disais : du feu, camarade <sup>330</sup> »). C'était davantage pour lui dire : qu'il a quelque chose à lui dire. Et cette chose, évidemment, ne sera jamais dite : l'idée du syndicat international (« pour la défense des loulous pas bien forts... ») n'étant qu'un moyen de dire cette chose : demeurée suspendue, inouïe, parole souffle et soufflée aux paroles véritables restées tues.

---

<sup>327</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 464.

<sup>328</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 47.

<sup>329</sup> Christophe Bident, *Généalogies*, op. cit., p. 41.

<sup>330</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 12.

L'immobilité appartient à l'ici et maintenant de cette nuit : ici, où sont « les cons qui stationnent <sup>331</sup> », tandis que celui qui parle, lui qui n'est pas d'ici, « étranger tout à fait <sup>332</sup> », voudrait s'enfuir, se dérober à cette nuit dressée comme un mur entre lui et les forêts, l'ailleurs où il faudrait aller pour s'immobiliser. Cet ailleurs se situe presque entièrement dans l'image de la forêt, des arbres, de l'ombre, l'herbe qui ne cesse de revenir dans les mots du locuteur pour figurer cet arrière-monde : « je veux de l'herbe, l'ombre des arbres <sup>333</sup> ».

Alors cette image, premier arrière-monde énoncé comme tel, surgit : les forêts du Nicaragua, aura fabuleuse qui est l'horizon de ce texte, sa fin, son impossible <sup>334</sup>. Car demeure une impossibilité fatale, sorte de tragédie du récit : quand on se retrouvera ensuite là-bas, cet ailleurs deviendra un *ici*, un *maintenant*. Impossibilité d'en finir — on pourra seulement le dire (ou plutôt : seulement ne pas le dire : seul, « seul, comme on ne peut pas le dire ») : double mouvement fatal parce que ceux de là-bas, du Nicaragua, sont poussés à venir ici, quand lui sera là-bas, étranger, de plus en plus étranger, continuera de s'établir dans l'ici ainsi obtenu. Le monde aura basculé et les deux pôles de l'ailleurs et de l'ici auront été inversés <sup>335</sup>. Le texte peut-être recommencera : l'ailleurs devenu ici se reformulera pour se projeter dans son autre ailleurs. L'écriture aura trouvé le manque dans lequel dire le désir, et de la même manière que le silence de l'autre permet de relancer la parole sans cesse, c'est cet ailleurs dérobé qui permet de dresser l'ici et maintenant dans l'urgence de le fuir.

Étrange contingence d'un titre : la pièce s'appelait, pendant son écriture, *La Nuit juste avant les forêts du Nicaragua* — on a vu que, pour des raisons de place sur l'affiche, le nom exact du pays fut enlevé, et que Koltès fut séduit par le retranchement de ce mot : peut-être parce que ce retrait de l'espace donné comme ailleurs figure bien le mouvement entier du texte, son écriture, et sa diction : un espace qui se soustrait, mais dont la soustraction appelle précisément son désir, l'énigme dont la solution ne résiderait qu'au pas qui l'emporterait.

Les forêts du Nicaragua sont l'aura singulière de ce texte — et demeureront comme l'espace littéraire décentrée du texte : ce mouvement d'appel. Avec Benjamin, on qualifiera « l'aura » de bizarre, étrange tissage, « *ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit* » — singulier tressage d'espace et de temps, c'est « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-

---

<sup>331</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 7.

<sup>332</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 11.

<sup>333</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 51.

<sup>334</sup> « J'ai eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade ! Je m'évade ! » Arthur Rimbaud, 'L'Impossible', in RIMBAUD, Œuvres, 'Une saison en enfer', p. 112.

<sup>335</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 48-49.

elle <sup>336</sup> ». Précisons qu'il ne s'agit pas d'identifier l'aura tel que Benjamin le travaille. Mais cette notion nous paraît qualifier une des structurations majeures de l'écriture du récit koltésien, dans sa tension (géographique) entre un proche et un lointain, lointain qui semble aussi bien proche qu'inapprochable.

Le rêve de trouver la forêt dans *La Nuit juste avant les forêts*, « quelque chose comme de l'herbe au milieu de ce bordel <sup>337</sup> », apparaît comme un lointain — le titre dit bien cette tension entre la nuit, l'ici et maintenant, et les forêts, posées comme ailleurs, après, au lointain —, avant de s'effacer dans la formulation impossible des mots, puisque les mots ne diront que l'immobilité de ce lieu, quand ce lieu est pour toujours le lointain inapprochable et horizontal, horizon pur. C'est pourquoi à la fin ne reste que l'impossible, et l'ivresse de la langue-phrase, et le monde dehors, qui continue de tomber dans l'immobilité sale de sa verticalité : « et le reste, de la bière, de la bière, je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie <sup>338</sup> ». La bière, l'impossible, la pluie — et demeure finalement au terme de la parole ce mot de *camarade* : la relation comme utopie terminale ? L'éthique, comme point de fuite ultime de l'écriture.

En effet, le seul lieu où cette utopie a lieu, c'est précisément *dans* le texte : dans la parole donnée, concédée, offerte — son présent, son don ; et ainsi, dans le geste de la main qui saisit celui qui passe parce qu'on l'a reconnu semblable, aussi léger que soi, perdu dans un désœuvrement identique. Lui dire cela ne suffit pas à réduire la blessure, mais permet peut-être d'en localiser la plaie, dire un peu la joie du partage ainsi arraché. Si le texte est une boucle qui commence là où il s'achève, dans la course affolée, c'est bien parce qu'il finit aussi là où il recommence, les mots qui disent la rencontre, lieu infini de l'utopie, l'aura ouverte de la relation à venir — quand bien même ce lieu, l'espace du monde où aura lieu sa réalisation n'est pas nommable, puisque ce qui compte, c'est comment nommer, comment la relation passe et s'échange dans le mot qui l'établit.

Il y a d'autres traces d'aura, ce monde d'herbes et d'ombres au lointain désirable dans les textes de Koltès. Il serait possible de faire de ce mouvement de décentrement et de fuite une loi quasi physique de l'écriture (quand bien même se déploierait-elle à chaque fois différem-

---

<sup>336</sup> Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931, repris in W. BENJAMIN, *Œuvres II*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 311.

On emprunte la traduction de André Gunthert, qui modifie la traduction de Maurice de Gandillac qui traduit l'expression par « une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il ». Depuis, les traductions récentes corrigent l'erreur manifeste — c'est bien l'apparition qui est proche, et non le lointain, par essence, pour W. Benjamin, inapprochable. Voir les travaux de André Gunthert dans *Études photographiques*, n°1, novembre 1996

: <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/04/20/686-petite-histoire-de-la-photographie>.

<sup>337</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 63.

<sup>338</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 63.

ment). On trouve même une sorte de réécriture décentrée, par écho lointain, inapprochable donc, de l'aura singulière de *La Nuit juste avant les forêts* dans *Quai Ouest*. Cet écho n'est pas un texte de Koltès — quoique. Il s'agit de la seconde épigraphe : les paroles de *Resting Place* (le « cimetière », et mot à mot, l'endroit où se reposer, se poser) de Burning Spear, extrait de l'album *Marcus Gravey*, daté de 1976. Koltès connaissait donc ces paroles, sans doute, en 1977, au moment de *La Nuit juste avant les forêts*. Voici les paroles telles qu'elles sont transcrites dans la version éditée du texte de Koltès :

I would like to see the shade and tree  
where I can rest my head

En fait, ces paroles ne sont pas celles de Burning Spear, mais comme leur écho déformé. Les mots véritables (en tout cas authentiques) sont ceux-ci :

I would like to see the broad shaded tree  
Just I can rest my head underneath

On peut rêver un peu à partir de ce geste qui a fait déplacer la réécriture. La première hypothèse serait celle d'une modification volontaire, qui aurait donné lieu à une sorte de traduction presque littérale de certains passages de *La Nuit juste avant les forêts*, par exemple : « il faut que l'on trouve l'herbe où on pourra se coucher, avec un ciel tout entier au-dessus de nos têtes, et l'ombre des arbres <sup>339</sup> » —, une traduction via l'ailleurs anglais (et l'ailleurs politique, l'ailleurs si familier cependant, que constitue le reggae pour Koltès, entre Afrique et Amérique). Décentrement de sa propre écriture pour la réécriture d'une autre pièce, par le passage d'une « itérabilité <sup>340</sup> », l'altération de la langue première sous le régime de l'altérité radicale : la musique, l'anglais, le reggae — altérité jusqu'à l'attribuer à cet autre qui figure un soi-même rêvé, soi-même comme impossible : Burning Spear. Autre hypothèse, autre aura : Koltès aurait écrit ces paroles à *l'oreille*, générant l'approximation, certes, mais à travers cette inexactitude, ce que ces mots gagnent en justesse dépasse largement son authenticité première, parce qu'elle porte trace d'une écriture qui serait la sienne, réappropriée : une aura déformée. Ces mots de Burning Spear nous parviennent peut-être au début de *Quai Ouest* comme depuis les vitres ouvertes d'une voiture qui passerait, au lointain inapprochable — et ce serait, en cela, dans le geste de les réécrire, qu'on arracherait un *home* :

J'ai longtemps cherché à ressentir cette émotion dont j'avais entendu parler, qui est celle qu'éprouve l'homme qui rentre à la maison. Bien sûr, je ressentais vaguement

---

<sup>339</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 55.

<sup>340</sup> Comme le note Amin Erfani, à propos de l'usage de la citation, et suivant la structure de l'« itérabilité » derrienne, « la pratique de la citation chez Koltès souscrit à un double geste de répétition et d'altération. Au delà des traces laissées dans les titres et les noms propres comme Sal(l)inger ou S(Z)ucco, il s'agit de mettre en évidence, par la citation, l'altération et l'adaptation, le revers et le « double-négatif » de l'énoncé original. » Amin Erfani, « *La Nuit juste avant les forêts*, une parole soufflée », in *Koltès, maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 148.

quelque chose dans le genre, en rentrant à Paris après un voyage, mais je trouvais ce sentiment plutôt con et superficiel, en tous les cas, il n'y avait pas de quoi en faire des histoires. Un jour — je ne sais, vraiment plus où, très loin de Paris, dans un milieu plutôt hostile et fermé —, tout à coup, venant d'un bar ou d'une voiture qui passait, étouffées, lointaines, j'ai entendu quelques mesures d'un vieux disque de Bob Marley ; j'ai alors poussé une sorte de soupir, comme les propriétaires terriens, dans les livres, en poussent en s'asseyant le soir dans un fauteuil, près de la cheminée, dans le salon de leur hacienda. Et n'importe où maintenant, à entendre, même de loin, *Rat Race* ou *War*, je ressens l'odeur, la familiarité, et le sentiment d'invulnérabilité, le repos de la maison <sup>341</sup>.

« Étrange tissage d'espace et de temps », écrit Benjamin pour définir l'aura : n'est-ce pas cela dont il est question ici, écrit chez Koltès en termes de processus et de mouvement : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle », lointain entr'aperçu, arraché comme pour toujours, reconquis dans le désir d'un ailleurs, d'un lointain, d'un passé reconquis au futur ?

### *Quitter le plateau, trouver la vie*

C'est à propos de *Quai Ouest* que Koltès définira sa conception du théâtre (du moins, au moment de la mise en scène de *Quai Ouest...*), conception tant commentée, si complexe et paradoxale, et qui paraît relever de cette esthétique de l'aura telle qu'on a pu l'approcher jusqu'à présent :

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique.

L'automobile, pour nous qui sommes de la génération du cinéma, pourrait alors être, sur un plateau, le symbole de l'envers du théâtre : la vitesse, le changement de lieu, etc. Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Etant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer <sup>342</sup>.

De fait, *Quai Ouest* est la grande pièce des arrière-mondes, celle qui ne cesse de dresser des réalités possibles et impossibles à rejoindre : et toute la dynamique de la pièce est celle d'une sortie, d'un mouvement de dégagement : *il faudrait être ailleurs*, c'est ce que ne cesse de dire chaque personnage, rêvant chacun à un ailleurs différent. La vraie vie est loin, elle manque, au sens où elle est dérobée, et où on la désire en son absence. On prend ici des distances avec l'aura telle que l'entend Walter Benjamin — l'aura, dans le récit de Koltès, ce se-

<sup>341</sup> 'Home' in *Prologue' et autres textes*, op. cit., 119.

<sup>342</sup> *'Un hangar à l'ouest'*, in *Roberto Zucco*, op. cit., 133.

rait de miroitement d'ailleurs qui s'altère, et qui fonde la dynamique des mouvements hors du plateau.

L'aura de Koch, c'est bien sûr sa propre mort : et quand on lui impose d'exposer ses raisons, il est évidemment incapable de se justifier, car son ailleurs est une décision qui l'emporte au-delà de toute raison et le définit ; l'arrière-monde de Fak, le désir dans sa brutalité sexuelle, un là-bas au trajet précis : c'est l'injonction du « passe là-dedans » répété à Claire, voile à peine métaphorique de la violence du corps, mais qui doit prendre corps justement dans une trajectoire de secrets et de promesses : « 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 <sup>343</sup> ». L'ailleurs rêvé par Charles est d'autant plus intéressant qu'il semble vouloir faire le trajet inverse du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* : Charles rêve de rejoindre l'autre rive, de trouver un patron, et travailler à l'usine — « et l'usine, moi, jamais <sup>344</sup> » — ; lui voit tout de suite la jaguar comme sa voie de sortie.

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 <sup>345</sup>.

Quand, au contraire, dans *La Nuit juste avant les forêts*, on essayait par tous les moyens de chercher à être compris, au risque de la complexité exposée : ici, la clarté médiocre de l'ambition se résume à des jeux d'ascension sociale de parvenus, et les jeux d'ailleurs se rabattent à une scénographie théologico-sociologique parodique et dégradée, de *haut* et de *bas*, d'*ici* et de *là-bas*. Attardons-nous plus précisément sur l'aura de Cécile — dont l'ailleurs figure étrangement son origine : *Lomas Altas*, les *Collines Hautes*. Cécile désire par tous les moyens sortir d'ici : c'est qu'elle se trouve déjà dans un monde coupé, et qu'elle se trouve arrachée à sa terre — sorte de nostalgie d'une vie ancienne, presque mythique, où la vie était possible. Mais puisque nous sommes au théâtre, et un théâtre qui ne se résout jamais en formulations psychologiques, le trajet de retour ne peut se faire que dans le mythe, son récit utopique — le récit comme utopie — et dans la langue. La mort de Cécile est ce parcours, sur quelques lignes, d'un retour à l'origine qu'elle va situer cependant au-devant d'elle : sa trajectoire fabrique dans la parole la mort comme origine, parole dont l'enjeu est de retrouver une maternité au sein du verbe : la mort comme processus visant à se donner naissance dans la mort — et pour

---

<sup>343</sup> *Quai Ouest*, op. cit., 25.

<sup>344</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 19.

<sup>345</sup> *Quai Ouest*, op. cit., 60.



Cécile, ce verbe ne peut être que d'insulte et de malédiction. Ce sont les derniers mots de Cécile, en espagnol, sa langue maternelle, puis en Quechua, la langue maternelle de sa terre :

Pourquoi Maria <sup>346</sup>, dis-moi : pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria <sup>347</sup>, dis moi pourquoi avoir forniqué avec un chacal et avoir accouché de Maria ?

Et Cécile de continuer sa généalogie maudite — remontant dans la parole les origines de sa naissance : le secret de sa mort à venir qui s'accomplit ainsi dans l'utopie du verbe.

Tant d'autres ailleurs dans ces théâtres et ces récits ; l'ailleurs ne me semble pas configurer seulement l'espace de la scène, le plateau, mais aussi toute une conception de l'écriture du récit : de *Dans la Solitude des champs de coton* — autre nuit, autre coin de rue, autres désirs — à *Prologue (Babel de la Nuit triste)*, ou *Nickel Stuff* (la ville sous la ville...), mais un dernier exemple pourrait figurer une somme, d'écriture et de vie, dans sa contradiction, sa violence et sa joie, capable de dépasser les oppositions entre ici et ailleurs et les rejoindre ; entre maintenant et un temps à venir ; lumière et obscurité : figure susceptible d'esquisser en acte la possibilité de l'utopie. Il s'agit de Roberto Zucco.

Zucco est le personnage qui fuit, dans une pièce elle-même fuyante, précipitée ; Zucco comme la pièce qui porte le même nom que lui — c'est que l'une et l'autre obéissent au même mouvement en avant — ne cessent de se déporter ailleurs, pour s'enfuir *en dehors de*, peu importe où finalement : et fuir au dehors même qui les a fabriqués. La sortie de prison (mur conçu comme ventre d'où on ne sort pas) et le meurtre de la mère, seraient ainsi deux scènes miroirs, deux formulations différentes d'une même échappée d'un corps, de tout corps déterminant. Zucco est la figure de « l'Exécuteur » (comme le dit le personnage de *La Nuit juste avant les forêts*) : l'aura ultime, personnage-signe d'une conjonction de la scène et de la vie, aura mythique et réelle d'un personnage issu d'un fait-divers et élevé au mythe, parce que le fait-divers lui-même rejoignait le mythe. Il est en lui-même l'aura, que l'on entend ici l'ailleurs impossible, mais dont l'impossibilité pousse au départ : la beauté dans sa nature même, mythique, sauvage, insoutenable. L'altérité radicale et trajectoire « *exemplaire* ».

Le point de fuite dernier, c'est cette sortie de scène ultime qui se joue dans la scène finale — c'est comme si l'on retrouvait là un lointain, mais si proche, écho dramaturgique du premier dispositif : en bas, ceux qui stationnent, réduits au rôle de commentateurs de ce qui se passe réellement : le vieux geste épique, ici ironique, grotesque. Et là-haut, la célébration du

---

<sup>346</sup> Cécile, dans son délire, s'adresse à sa propre mère — qui se prénomme comme l'actrice qui la joue : origine du rôle et du désir qui l'a fait naître : Koltès a écrit ce rôle pour Maria Casarès, et joindre l'ailleurs qu'elle représentait sur scène, dans son accent, son visage ; incarnant aussi l'ailleurs que figure le théâtre lui-même.

<sup>347</sup> *Dolorès*, dont le nom, qui dit la Douleur en nom propre, rime justement et évidemment avec celui de Casarès.

rite en messe noire en plein soleil : parole et geste qui dictent les mouvements à la lumière dans un complet renversement des champs de force.

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 ?

UNE VOIX. — On ne voit rien.

UNE VOIX. — Le soleil nous fait mal aux yeux. Il nous éblouit.

ZUCCO. — Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent <sup>348</sup>.

Zucco jouera le rôle d'intercesseur de cet ailleurs cosmique et c'est lui qui dira véritablement le proche : lui qui fera le véritable geste épique, commentant non pas pauvrement ce qui se passe sur scène, ici et maintenant (d'ailleurs, les voix font un contre-sens : Zucco ne tombe pas, il s'envole), mais disant plus profondément l'origine de l'ailleurs, celui du vent qui finira par l'emporter, annonçant l'acte de chair avec le monde qui pourrait lui donner naissance. Zucco finit par rejoindre le lointain, et être la conjonction de l'ici et de l'ailleurs, être l'aura même, ce rayonnement qui lui donne une force surnaturelle et qui l'éternise dans le temps indéfini du dernier verbe de la pièce : « Il tombe » — présent d'énonciation, mais aussi de *vérité générale*, et commentaire de toute la pièce : « il tombe » — cette chute ascensionnelle qui ne rencontre jamais le sol, présent suspendu sans borne, sans fin.

---

<sup>348</sup> Roberto Zucco, op. cit., 94.

## « *ALORS, QUELLE ARME ?* »

# [ FORMES ET FORCES DU RÉCIT ]

## Chapitre VII.

### SURFACE ET PROFONDEUR

L'articulation entre proche et lointain recouvre des mouvements d'organisation plus vastes qui ne portent strictement ni sur l'espace, ni sur le temps, mais sur ce qui peut lier l'un à l'autre dans leur processus d'engendrement et d'agencement du récit, comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Entre le présent de l'énoncé et la durée de son énonciation, « l'ici » posé dans sa centralité, son poids, l'acte de l'écriture ou de la représentation, et « l'ailleurs » éprouvé comme tension, désir, puissance du récit ; entre les corps et leurs secrets, le plateau et sa référence, l'écriture et la vie, tout un *jeu* d'échanges et de correspondances travaille le texte selon deux plans qui toujours reviennent : il y aurait ce qui se donne et ce qui se refuse ; ce qui s'établit dans une présence et ce qui s'éloigne — il y aurait un don du sujet et un contre-don qui en déroberait l'objet. Dans ces rapports, qui touchent aussi bien au temps, à l'espace, au personnage ou à la fiction dans laquelle tout est pris, s'élaborent de complexes structurations de miroitement et d'enfouissement : des formes / forces <sup>349</sup>.

Cette question de la dualité de l'œuvre, entre formulation d'une évidence et ouverture d'un mystère, a été l'une des premières qu'a posée la critique, comme si l'abord de ces textes / pièces ne pouvait partir que d'un effet de lecture : l'étrangeté paradoxale qui provoque une approche par le retrait, jouant ainsi le mouvement même de la fascination, ou du vertige. Le geste critique interrogeait ainsi par l'œuvre son propre regard sur elle ; ou est-ce l'œuvre qui incluait dans son processus de constitution le regard qui en retour allait l'envisager ? Œuvre de la séduction paradoxale, elle appellerait ainsi une lecture qui s'élaborerait selon son propre

---

<sup>349</sup> On n'entendra pas ici ce couple dans le strict champ de la phénoménologie, qui utilise abondamment ces concepts pour concevoir, notamment à partir d'une certaine lecture de Bergson, l'évolution créatrice des formes de l'art, conception transposée sur le concept de corps. On retiendra pour notre part la dimension motrice de la forme, entendue comme une puissance, engagée dans un devenir presque permanent, du moins tout au long de son élaboration. C'est le récit comme élaboration interne qu'on envisagera ici, dans sa faculté à se recomposer en permanence, par et dans la forme, non seulement de ses structures mais surtout plus largement de son mouvement.

paradigme d'écriture. Des textes du numéro d'*Alternatives Théâtrales*<sup>350</sup> consacré à l'auteur, ceux des premiers textes d'Anne-Françoise Benhamou, du livre de Bernard Desportes<sup>351</sup> aux articles de Christophe Triau sur la blessure secrète<sup>352</sup> ou la dialectique de la langue<sup>353</sup>, c'est la question du secret voilé, de l'énigme obsédante, de la parole qui cache et du silence qui révèle ; du jour qui montre et détruit en brûlant ; de la nuit qui occulte mais préserve : autant *de* « reflets d'abîmes<sup>354</sup> » qui laissent voir et dérobent en même temps des mondes et des subjectivités.

ARIÉE. — [...] Horreur ! Horreur de l'aube ! Empêchez le jour de se lever, car cette aube est mortelle. Il faut forcer le soleil à rester enfoui dans les collines ; il faut tirer un voile sur le ciel ; il faut se couvrir le visage. Empêchez la nuit de se dissoudre. Empêchez les arbres et les maisons de sortir de l'ombre. Que la nuit dure, dure, que le soleil n'existe plus. Car cette aube est mortelle.

Dès qu'il fera jour, dès que le soleil braquera sur nous comme un projecteur, tout ici va briller sans qu'il soit possible de rien cacher. La maison va s'ouvrir en deux comme un ventre brisé et voilà que monteront à la surface les profondeurs impures qui s'exposeront au soleil<sup>355</sup>.

Le « projecteur » du soleil — métaphore théâtrale évidente qui dénonce le fonctionnement de la référence ici, pouvant valoir aussi plus généralement pour l'écriture — dit assez bien ce processus contradictoire et mouvant de ces jeux de surface et de profondeur : les deux mots « surface » et « profondeur » sont d'ailleurs posés l'un à côté de l'autre, et s'ils appartiennent à deux plans différents de la syntaxe, apparaît comme un frottement sur le plan de la profération qui les conjoint, de sorte qu'ils surgissent, engendrés l'un par l'autre. À la parole de *mettre à jour* des intériorités enfouies, de les révéler malgré elle, car la mise à jour est aussi une mise à mort (du secret du personnage qui souvent le constitue et que la profondeur garde). L'opposition de la lumière et de l'obscurité joue ainsi aussi sur ce plan du miroitement entre surface et profondeur. Les profondeurs remontent à la surface, et s'exposent à l'impression photographique du récit dans la représentation. Si l'écriture est l'aube, le jour établi sur les consciences, les lieux, les paroles, jamais le jour ne se fait sans qu'une altération aussi ait lieu. La parole expose l'être à l'autre et à lui-même en faisant remonter à la surface ces profondeurs : mais il ne s'agit pas d'une révélation transparente pour autant : au contraire. Une double altération joue : en profondeur, le silence occulte ; en surface, la lumière détruit. Récit est ce qui dans ces flux déjoue l'une et l'autre, et plutôt joue avec l'une et l'autre, silence et

<sup>350</sup> Alternatives théâtrales, « Koltès », Ed. Alternatives théâtrales / Odéon-Théâtre de l'Europe, n° 35-36, Bruxelles, juin 1990 (rééd. 1996), Dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de Serge Saada.

<sup>351</sup> Bernard Desportes, *La Nuit, le nègre, le néant*, Charliou, La Baravelle, 1993, 161 p.

<sup>352</sup> Christophe Triau, « Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète », in *Europe*, « Koltès », n° 823-824, nov. — déc. 1997, p 118.

<sup>353</sup> Christophe Triau, « La dialectique de la langue », in *Voix de Koltès*, op cit., p. 37 et *passim*.

<sup>354</sup> Le titre est de Anne-Françoise Benhamou, p. 101.

<sup>355</sup> *L'Héritage*, op. cit., 64.

brûlure, loi du désir qui appelle et cache, et use de stratégies (de détour, de contournement, et aussi de court-circuit du langage et de l'être) afin, non pas de mettre à jour la profondeur, mais de raconter ces remontées et ces enfouissements qui tissent le personnage et fabriquent du récit.

En ce sens, la relation de surface et de profondeur n'est pas seulement une image pour approcher la forme/force qu'est le récit, mais une matrice essentielle à l'œuvre sur tous les plans, qui nous permet de les saisir ensemble. Ce sont ces plans du récit qu'il faut désormais approcher, niveaux horizontaux d'une surface lisible remuée par des profondeurs invisibles qui la déplacent, plans qui ne s'ajustent pas mais frottent l'un contre l'autre et parfois s'échangent lors de brusques remontées de profondeurs à la surface, pour établir ses puissances mouvantes d'organisation du récit de la fable, celui de l'écriture et des personnages.

### *1. Métaphores et métaphorisations*

#### *La dialectique du récit*

L'une des puissances premières permettant d'appréhender la fabrication du récit en termes de surface et de profondeur tient dans une synthèse de ce qu'on a approché comme motifs, mais qui sont aussi des processus. Le temps et la durée, le corps et son fantasme, le proche et le lointain, s'organisent dans des flux croisés qui constituent la présence en signe vers une absence, creux qui désigne cette absence et la détermine. Or, ce processus reproduit le fonctionnement dynamique de la métaphore, telle que Paul Ricœur par exemple la définit. À partir de *Combat de nègre et de chiens*, les textes de Koltès témoignent en effet d'un idéal métaphorique de l'histoire racontée, métaphore d'une autre histoire, qui raconterait autre chose : à la surface, une fable exposée ; en profondeur, une autre fable, plus secrète, à laquelle ferait signe la première, qui serait son image — la métaphore de son récit. « La littérature a un rapport différent avec le monde : elle exige la métaphore <sup>356</sup> » disait Antonio Tabucchi. C'est ce rapport, et cette exigence, que l'on essaiera tout d'abord ici d'approcher.

Paul Ricœur, au début de *Temps et Récit* — que l'auteur présente comme la suite logique de *La Métaphore vive* <sup>357</sup> — décrit justement l'analogie de structure entre « récit » et « métaphore », qui réside dans le fait que l'une et l'autre partagent le même processus d'élaboration de synthèses et de constitution de niveaux. La métaphore, entendue dans sa définition aristotélicienne, est « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du

---

<sup>356</sup> Antonio Tabucchi, Entretien avec Catherine Argand, *Lire*, juillet 1995.

<sup>357</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, [1975], rééd. 1997. Coll. « Points Essais »

genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou d'après un rapport d'analogie <sup>358</sup>. » Mais comment le récit peut-il obéir à un fonctionnement métaphorique ?

Synthèse du littéral et de l'image, la métaphore est *vive* dans la mesure où le mot résiste à son emploi habituel, *mais* continue de dire le signifié ainsi déplacé, renouvelé dans sa nomination, non dans essence ; d'autre part, synthèse de buts et d'actions, de hasards devenus causalités et de vies transformées de fait(s) en destins, le récit, pour demeurer vif, produit lui aussi une synthèse du temps et de l'espace en l'approchant sous une image complète.

C'est cette *synthèse de l'hétérogène* qui rapproche le récit de la métaphore. Dans les deux cas, du nouveau — du non encore dit, de l'inédit — surgit dans le langage : ici la métaphore *vive*, c'est-à-dire une nouvelle pertinence dans la prédication, là une intrigue *feinte*, c'est-à-dire une nouvelle congruence dans l'agencement des incidents <sup>359</sup>.

Cette détermination de la métaphore par le transport (la substitution) et l'analogie (la correspondance au-delà de la différence), déplacement qui à la fois refonde et préserve, désigne par l'autre ce qui est radicalement le même, est justement au fondement du principe de constitution et de fonctionnement des pièces de Koltès, dans leur rapport au réel et à la fable elle-même. Remarquable est le fait que l'auteur utilise à de nombreuses reprises le terme de « métaphore », parfois même pour désigner des processus qui n'en sont pas — et là où, en toute rigueur stylistique, on attendrait l'usage de termes comme « allégorie », « métonymie », ou « symbole », voire « image », c'est toujours le mot de « métaphore » qui revient, on le verra. Simple glissement et facilité de langage, pour un auteur qui n'est pas théoricien, et fréquente peu « les cours de linguistique » auxquels dit se rendre Zucco ? Il est utile cependant de prendre ce glissement pour ce qu'il est : une métaphore d'un processus, qu'il soit allégorisation ou symbolisation de la fable. Glissement voulu ou non, le terme est en tous cas motivé — et c'est pourquoi nous le reprenons ici dans cet usage extensif, non rigoureux — par le fait que Koltès renouvelle, on verra comment, l'approche pourtant ancienne et assez canonique du récit métaphorique, entendant dans un sens large et dynamique « métaphore » pour déplacement, en images, d'une autre chose ; récit qui fait signe vers un (ou des) autre(s) récit(s).

La métaphore se situe d'abord sur le plan du verbe, et c'est par analogie qu'on l'entendra au niveau plus large de l'écriture du récit. Bien sûr, on sait que Koltès aimait travailler les tropes, et la métaphore est une figure de style des plus privilégiées — sans doute est-ce parce que cet usage n'est qu'un reflet d'un privilège macrostructural qui lui donne sens, sur le plan de la narration. Le récit partage avec la métaphore ce mouvement apte à déplacer un premier plan de signification pour l'épaissir, voire le multiplier. La métaphore en effet, par le recours à

---

<sup>358</sup> Aristote, *Poétique*, 1457b6-9. Voir Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, op. cit., p. 13-61, sur cette définition.

<sup>359</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 'Avant-propos', op. cit., p. 10.

un autre mot diffuse l'éclat de la chose *via* des signifiants qui possèdent aussi une référence propre, des connotations et des dénotations singulières, dans des jeux de miroirs qu'on peut imaginer infinis <sup>360</sup>. Raconter une histoire métaphorique, c'est ainsi raconter plusieurs histoires : celle que le récit expose littéralement, et celle(s) dont elle est la métaphore, avec tous les jeux infinis entre le littéral et le figuré — le récit n'est plus seulement une ligne, mais des strates aux épaisseurs qui s'entremêlent.

Le récit métaphorise au double sens d'une approche et d'une distinction : « Bien métaphoriser, c'est apercevoir le semblable » rappelle Paul Ricœur, citant Aristote. Mais « apercevoir le semblable » ne peut avoir lieu que dans un récit qui d'abord éloigne, crée du lointain. Il y aurait une série de rapports qui le structurent, et avant tout, une question d'écart qui fonde la métaphore, dans sa tendance à l'allégorie (littéralement, « dire autre chose que ce qui est dit »). Le récit raconterait une fable, dont le *fonctionnement* se rapporterait à une autre fable, non dans un jeu métalinguistique (qui serait dès lors pauvrement ludique, ou systématiquement symbolique), mais d'articulation qui témoignerait aussi d'un rapport au monde. En ce sens pourrait-on sortir de la dualité un peu vaine des relations de la vie vécue et de l'œuvre qui la transcrirait, traquant l'anecdote sous le récit. C'est davantage en recherchant le fonctionnement et le signe de la métaphore que l'on saura situer ce qu'elle engage d'un rapport avec la vie en retour. Un rapport *dialectique* donc, suivant ainsi les voies ouvertes par l'article de Christophe Triau <sup>361</sup> — mais là où il situait son approche sur la langue, c'est sur le récit en tant que tel et dans son usage que l'on étendra cette notion : quelle dialectique du récit mettent en jeu les textes de Koltès ?

### *Métaphores : la condition du récit*

La métaphore est tout ce que Koltès recherche et aime dans ses auteurs préférés — qui le sont précisément parce qu'ils ont « un sens extraordinaire de la métaphore » :

Prenez *Au Cœur des ténèbres* de Conrad. C'est l'histoire d'un bateau qui remonte un 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

---

<sup>360</sup> « Le soleil noir de la mélancolie » de Nerval ne fait pas seulement de la « mélancolie » un « soleil », ni du « soleil » une « mélancolie », mais charge d'une part le « soleil » des signifiés que porte le terme « mélancolie », et d'autre part la « mélancolie » de ceux que porte le « soleil » — et l'oxymore permis par l'adjectif « noir » qui sert à qualifier ce dernier redouble encore la métaphore par contamination de la « mélancolie » (la bile *noire*) sur le « soleil ». De la même façon, la « mélancolie » peut ainsi *gagner* du sens, chargés des puissances cosmiques d'un anti-soleil qui renverse sa polarité : normalement fécondant, triomphant, vital, le « soleil noir » est chargé de l'antithèse de tous ces signifiés. C'est en cela que la métaphore est *vive* : en renouvelant le mot par le sens ancien des termes, rechargés aux énergies que le branchement des signifiés opèrent en chacun d'eux et sur chacun d'eux réciproquement.

<sup>361</sup> Christophe Triau, « La dialectique de la langue », in *Voix de Koltès*, op cit., p. 37 et *passim*.

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 des phénomènes naturels. La nature peut souvent réécrire un roman <sup>362</sup>.

Avancer ces préférences, c'est décrire un idéal d'écriture : c'est ainsi une manière d'exposer ce qui sera le processus de fonctionnement de ses propres fables. On peut dégager ces principes structurants : une histoire première, qui raconte des faits d'apparence ordinaire, s'élève à une dimension qui la transcende, c'est-à-dire qui la révèle et porte un enjeu plus profond que la stricte résolution de l'intrigue. Par une *situation* extraordinaire se raconte non pas seulement une autre histoire, mais une vision du monde qui fait de cette fable première un appui de la seconde : « 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 <sup>363</sup> ». Par exemple, *Combat de nègre et de chiens* ne se singularise pas tant pour sa fable — banale : un homme vient chercher le corps de son frère mort ; une jeune fille vient rejoindre l'homme qui l'a choisit pour l'épouser —, que parce que le récit (à l'intersection de ces deux fables) se déroule dans le chantier européen en Afrique : « Tout cela peut aussi bien arriver dans une HLM de Sarcelles. Le lieu « Afrique » est en même temps une métaphore <sup>364</sup> ». L'Afrique est le cyclone (sa métaphore). Il donne une autre force à l'intrigue de Sarcelles : le cyclone est ce qui produit sa force, son mouvement, sa nécessité. La métaphore de la nature revient ici encore pour raconter ce processus d'écriture ; c'est très souvent ainsi que pour l'explicitier, Koltès fera usage de la métaphore, souvent marine <sup>365</sup>. Reprenant justement une opposition traditionnelle entre l'ordre littéral de la fable, *humaine*, et l'ordre qui le dépasse, *sublime*, l'auteur décrit le décollement de la fable : c'est précisément par sa situation, ou sa localisation, non pas géographique, mais émotionnelle qu'elle accède à la métaphore. L'image du cyclone évoquée par Koltès révèle ce fonctionnement dialectique, qui joue par frottement, non pas entre deux récits liés par une résolution ou une morale conjointe (comme dans le cas d'un apologue ou d'une parabole), mais d'une intrigue articulée à une situation d'énonciation qui la dépasse et la met en perspective.

---

<sup>362</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 29.

<sup>363</sup> Entretien avec Alain Prique, 'Le Gai Pied', 19 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 29. Voir aussi comment ces propos valent aussi pour la phrase elle-même, sa construction prosodique (à ce sujet, Pierre Vilar, *Bernard-Marie Koltès, L'Origine en avant* — émission de Christophe Bident, France Culture, 1999).

<sup>364</sup> Entretien avec Michael Merschmeier, 'Afrika ist überall', *Theater Heute*, n°7, 3<sup>ème</sup> trimestre 1983 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 34.

<sup>365</sup> Par exemple, la métaphore des deux bateaux jetés l'un contre l'autre sur deux mers différentes. Lettre à Hubert Gignoux, datée du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 115.



Claude Stratz disait que Koltès avait compris ce qu'était écrire (au début des 1970) quand il avait saisi le sens de la métaphore rimbaldienne : porter le mot ailleurs et le faire vibrer différemment. Il se reconnaîtra écrivain que dans la mesure où il portera la figure (de style) à la fable — et fera de la métaphore un geste de réécriture de l'expérience dans un récit qui concentrera ses forces et intensifiera ses énergies. La métaphore sera donc un processus : une métaphorisation d'un ensemble pour déplacer sa portée afin de l'élargir : c'est faire que tel lieu, lumière, désir, ne dit pas ce lieu-là seulement, mais peut valoir aussi, par extension, pour tous les autres lieux auxquels l'expérience se rapporte. Que ce lieu-là devienne donc l'expérience qu'on raconte. Le toit de la prison de Zucco n'est plus celui de Succo, mais le fil tendu au-dessus du précipice où la parole est possible, et le passage du criminel funambule vers sa libération ; et l'obscurité sur laquelle débute *Quai Ouest* vaut bien sûr pour elle-même (et comme condition de représentation de la pièce) mais figure en même temps comme la paroi invisible contre laquelle se heurtent les êtres, qui constitue le monde et qui s'évanouit à mesure qu'on s'avance vers lui et qu'on le nomme ; c'est peut-être aussi le coin de la rue de *La Nuit juste avant les forêts* et c'est peut-être également celle où se rencontre Le Dealer et Le Client.

Dans la plupart des pièces, on a vu combien le cadre déterminait la fable : mais cette détermination n'est pas celle d'une coloration, d'une atmosphère — on sait combien Koltès s'élevait contre les jugements qui qualifiaient ces pièces de « sombres », parce qu'elles se déroulaient dans des lieux « sombres ». La métaphore n'est pas pauvrement une métonymie illustrative de l'atmosphère sur le sens — mais un rapport narratif. Car ce serait ne pas voir que la métaphore agit dans un décollement : si Koltès se saisit de lieux et de temps les plus singuliers, c'est pour en faire des leviers qui permettront de raconter dans le récit aussi autre chose.

On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions un 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. [...] Devant un sujet 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. [...] Parce que 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 <sup>366</sup>.

La métaphore est cet « instrument à notre mesure » : mesure d'écrivain face à l'immense complexité du monde, qui resterait inaccessible à l'intelligence humaine sans ce travail de reconfiguration et de densification dans le récit. La métaphore en effet permet de synthétiser le

---

<sup>366</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Europe, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982 — revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 14.

récit vaste du monde, de concentrer sur le champ minimal d'une fable une masse de signes qui demeurerait immense et donc invisibles. Si le récit est espace de concentration (une faculté à rassembler des énergies), son instrument de condensation (sa puissance de travailler sur des épures de fable), c'est l'écriture métaphorique. De décollement et de transport, il en est question ainsi pour la condition même de l'écriture, par exemple de *Combat de nègre et de chiens* — ce n'est pas en Afrique qu'il l'écrit, mais en Amérique. Métaphore de la rédaction de la pièce en elle-même, ce déplacement dit assez que dans l'élément de la fable, l'écriture ne peut rien en voir, et il faut une mise à distance qui permettra de l'appréhender, de la raconter. De même qu'en Amérique Centrale, il lui sera impossible de raconter ce qu'il voit dans les lieux où il en éprouve la violence : « Quand on est au Guatemala pendant la guerre civile, ou au Nicaragua pendant le coup d'État, on se trouve devant une telle confusion, devant une telle complication des choses, qu'il n'est plus possible d'écrire la pièce sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel. En découvrant la violence politique de l'intérieur, je ne pouvais plus en parler en termes politiques, mais en termes affectifs, et en même temps cet état de fait me révoltait <sup>367</sup> .» Si les considérations ici politiques mettent en jeu des questionnements éthiques qu'il faudra interroger en tant que tels, il voit ici comment s'organise le déplacement et où se travaille la recomposition : la métaphore est l'espace et l'outil d'un recul et d'une reconstruction — ce qu'en peinture, on nomme la perspective.

### *Perspectives de la fable*

Cette mise en perspective que permet la métaphore, on la lit d'abord puissamment (et presque ainsi théoriquement, puisque elle s'élabore pour la première fois dans ces termes) dans *Combat de nègre et de chiens*. Un chantier européen en Afrique, un homme qui vient réclamer le cadavre de son « frère » dont le corps est perdu, et ce sont toutes les relations de l'Europe et de l'Afrique qui prennent ici tout leur sens. Le cadavre de l'ouvrier, Nwofia, porte avec lui toute la violence de la colonisation : le récit est métaphorique de ces rapports, c'est pourquoi la métaphore de la pièce ne porte pas sur l'Afrique, mais sur la situation de l'Europe en Afrique. L'anecdote (la « fantaisie ») que raconte la fable est ainsi rehaussée à un niveau global, accède à un plan autre, « grave et évident », qui fait de cette mort l'image du crime de l'Occident dans les pays du sud. Les égouts dans lesquels le corps est précipité figure la mé-

---

<sup>367</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 22.

taphore clé : son efficacité tient au fait qu'elle échappe au symbolisme plaqué, à l'allégorie démonstrative, mais qu'elle porte en elle l'image et son processus. En effet, les égouts sont les souterrains du récit, au sens où la fable les raconte, et où ils situent bien sa *position* dans la poétique et le politique de cette fable. Là, le corps est précipité pour le nier : mais le geste d'Alboury ne cesse de le convoquer, et en le réclamant, de faire lever sa présence dans les mots. C'est tout le geste de la pièce ainsi — et le sens de sa métaphore. On sait que le titre du texte dans sa première version était *Pour Nwofia* : retirer du titre le nom de ce corps obéit à un même mouvement, celui de soustraction de la présence pour mieux faire signe vers une absence qui fait scandale, et sera le moteur dramaturgique de l'intrigue. Rappeler le corps mort, conjurer l'oubli dans lequel l'Occident est plongé en regard de ses crimes est un programme narratif en même temps qu'un mouvement interne de l'œuvre qui fait de la métaphore une structure. La pièce est, métaphoriquement, cet égout où le corps (de l'Afrique) est enfoui, et son processus est celui d'une mise au jour de ses profondeurs. C'est pourquoi, ce n'est qu'au terme de la pièce, dans son accomplissement, que la mise au jour de la profondeur survient, dans le reflet d'une image qui met en lumière le récit :

*Le jour se lève, doucement. Cris d'éperviers dans le ciel. À la surface d'égouts à ciel ouvert, des bouteilles de whisky se heurtent. Klaxon d'une camionnette. Les fleurs de bougainvillées balancent ; toutes reflètent l'aube*<sup>368</sup>.

Le jour se fait, en cette fin, sur les égouts désormais à ciel ouvert : le corps de l'ouvrier, s'il est absent, est transfiguré en récit qui a raconté sa lente remontée à la surface. La négativité du corps *réel* de la fable renvoie à la positivité de son retour verbal sous le geste d'Alboury qui vient venger sa mort, et venger le réel, par le meurtre de Cal à la fois concret dans la fable et métaphorique dans son enjeu — non pas simplement symbolique. Le cadavre du chiot blanc que surmonte le visage détruit du blanc redouble la métaphore, en souligne la violence : si la couleur est métonymique de son maître, c'est aussi parce que celle-ci est métaphorique de sa situation au monde : le blanc est un chien, comme l'annonçait déjà le titre.

Le jour n'altère ici plus la profondeur, comme dans *L'Héritage* dont on a cité plus haut l'extrait ou dans les pièces précédentes, qui se constituaient comme images directement, qui mettaient directement à jour leurs secrets *comme secrets* : d'où la menace que faisait peser sur la surface la profondeur qui se refusait, ne faisant qu'exposer sa nature de profondeur insondable. Ici, et à partir de cette pièce jusqu'à la fin, le récit a développé la métaphore, ainsi que la lumière a développé l'image, comme en photographie, renversant le négatif et le positif, rappelant à lui les mémoires enfouies, opérant un recouvrement de l'écriture sur le réel.

---

<sup>368</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 108 — didascalie finale. Nous soulignons.

Notons enfin que ce qui a motivé l'usage de la métaphore des égouts n'est pas un caprice artificiel de composition, une gratuité esthétique : l'image tire chez Koltès sa nécessité aussi d'un rapport à la vie qui en fait usage. On sait en effet que la première « image » que vit Koltès en arrivant en Afrique, et qui le guérit à tout jamais des clichés qui pouvaient l'habiter, telle Léone débarquant pleine d'illusions sur l'exotisme supposé de la terre sauvage, fut celle d'un corps flottant à la surface des eaux : la sauvagerie neutralise l'imagerie ; à l'écriture ensuite de déminer les préjugés pour reconstruire une image plus juste de cette sauvagerie débarrassée des scories de l'exotisme, mais libérant sa charge violente, authentique, réelle. Cette surface des eaux par laquelle Koltès fit la rencontre de l'Afrique est surface de perception du réel qui sera le creux du récit, puisque jamais le corps de Nwofia n'aura droit, lui, à un tel régime de présence : il sera toujours le corps absent, qui jamais ne remonte à la surface. Le creux de la fable, sa présence révélée en son absence, pourrait bien être le choc de cette première image, surface révélatrice de profondeurs brutales. En écho à cette première image, il convient de rappeler aussi la dernière image d'Afrique : il ne s'agit pas d'un corps flottant à la surface, mais (dialectique qui n'est pas revers pourtant, plutôt même mouvement englobant dont le récit va se resaisir) d'une chute dans les égouts de Lagos.

Le petit truc que j'avais dans le dos au moment de quitter Ahoada a pris des proportions impressionnantes, suite à une chute dans... les égouts de Lagos, la veille de mon départ (il faudra que je vous raconte cela : une superbe métaphore !) <sup>369</sup>

C'est cette fois Koltès lui-même, ce corps tombé dans les profondeurs — lui qui, au terme de son expérience africaine, jouera en ce sens la trajectoire de Léone, écrivant sur son corps, par la blessure, le devenir africain de son être, scarifiée à l'image de Alboury. Charge à la pièce de raconter la « superbe métaphore » : celle d'une chute dans les profondeurs de l'Afrique, que l'anecdote ici — qui a finalement l'importance d'une anecdote, ni plus ni moins — raconte en elle-même, mais il permet de fixer l'image dans sa nécessité qui appartient à l'écriture, et finit par boucler la boucle d'un voyage métaphorique.

#### *Métaphores : d'autres récits dans le récit*

Chaque pièce ainsi racontera autre chose qu'elle-même. Le hangar de *Quai Ouest* est le comble de l'Occident, celui où se retrouve sa part secrète : la part qu'elle désire voir cacher, et que le théâtre est là pour *révéler*, mettre au jour, mais dans sa lumière d'ombres : métaphore d'un Occident où le quai pourrait figurer le désir d'un départ — mais qu'on ne quitte plus. Le

---

<sup>369</sup> Lettre à Bichette, de Paris, du 15 mars 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 326.

temps des aventures, celles de Conrad, de London, est terminé : il y a, sous l'image du quai, moins celui d'un départ qu'une arrivée, un terminal qui raconte le deuil des départs. Revient l'image, obsédante, du corps flottant : c'est Koch cette fois qui prend la place du corps imaginaire de Nwofia — au meurtre de l'Afrique succède le suicide d'un certain Occident.

Puis, *Dans la Solitude des champs de coton* figure, comme toujours, le paradigme radical de cet usage métaphorique, en même temps que sa représentation essentielle, sa réduction absolue. Sous les figures du Dealer et du Client, dont les majuscules signent déjà une référentialité allégorique — notion qui ne se superpose évidemment pas à la métaphore, mais qui ouvre un espace où le littéral est appelé à une dimension figurée —, ce sont des positions ontologiques qui s'incarnent : et la fable racontera non pas (seulement) un *deal*, mais, favorisée par le retrait de la détermination de l'objet du *deal*, comment la relation de deux êtres fonctionne sur le modèle paradigmatique de l'échange relatif, du commerce du temps, du marchandage des désirs. La pièce est dans sa structure métaphorique et dans sa formulation, tant elle abonde d'images et de métaphores ne cessent de relancer la parole, tant il semble que l'échange porte sur la circulation de la métaphore : celle de la lumière par exemple <sup>370</sup>.

De la métaphore du *Retour au désert*, on a déjà évoqué la transposition de la guerre civile en guerre fraternelle ; elle porte également la fable d'un combat plus allégorique du passé avec le présent, jusqu'à la provocation de l'image finale, la naissance outrancièrement métaphorique (et comique) de Rémus et Romulus censés refonder une civilisation depuis la province française (mais on n'oublie pas non plus que cette refondation a précédé le combat à mort des frères : comme si la guerre civile était appelée à se rejouer encore et encore). Les nombreuses figures du retour ne cessent de faire signe vers un rapport spectral avec le temps : le temps politique (des conflits des années 1960 toujours d'actualité), le temps mythique (de la fondation problématique), le temps intime (de l'enfance).

La dernière pièce, *Roberto Zucco* travaille le déplacement métaphorique dans chacune de ses scènes — comme l'a bien montré Jérémie Majorel dans son article consacré à la métaphore et portant plus spécifiquement sur *Roberto Zucco*, la métaphore est la matrice du récit tant au niveau microstructurel (avec les motifs de la neige en Afrique, du nom, de la mort) qu'au niveau macrostructurel : la course vers / de la mort <sup>371</sup>. Sur tous les plans de la dramaturgie, Koltès accentue ce qui tire le fait-divers vers l'exemplarité, c'est-à-dire vers l'achronie,

---

<sup>370</sup> Ce qui a pu faire écrire à Monique Leroux, propos qu'il nous faudra relativiser, que dans la pièce « seule la circulation des métaphores témoigne d'une écoute commune ». Monique Leroux, « La rencontre de deux solitude », *La Quinzaine littéraire*, n° 481, 1<sup>er</sup> mars 1987, p. 25.

<sup>371</sup> Jérémie Majorel, « Métaphores de Koltès, éclats d'un *theatrum mundi* », in *Koltès maintenant, et autres métamorphoses*, op. cit., p. 161-178.

l'universel, le non-lieu valant pour chaque espace du monde et de l'homme, mais sans sacrifier (au contraire) au goût artificiel pour l'abstraction. Les profondeurs souterraines, dans lesquelles Zucco endossera la rôle d'un Minotaure chargé de guider les âmes hors du (ou dans le) labyrinthe, figureront sous l'image du Métro<sup>372</sup>, enfer urbain retravaillé par la réflexion sur l'alternance du jour et de la nuit ; le Petit Chicago, lieu réel de Toulon, est réduit pour une large part au *hall* d'hôtel tenu par la patronne où circulent prostituées exaltées et policiers mélancolique ou violents. L'espace de Zucco synthétise tous les lieux possibles de transit, de passage, de tristesse : ville-monde en somme, Babylone moderne, tout à la fois excentrée et noyau métaphorisant l'univers urbain. La référence à Succo s'estompe alors, et s'efface dès lors qu'est amorcée l'inscription vers cette exemplarité, qui est une tentative, non pas de créer un nouveau mythe, mais de lire le monde tel que Koltès le perçoit, traversé par la trajectoire du même mythe (celui des grands héros invincibles et vaincus). En somme, si Zucco fait signe vers quelqu'un, c'est davantage vers Samson, Goliath, ou le Minotaure, que vers Succo.

Mais la métaphore n'est pas l'apanage des pièces : et c'est même dans le récit lui-même qu'il peut se développer avec la plus grande liberté et la plus vertigineuse réécriture. Dans *Prologue*, le récit s'expose ainsi comme métaphorique dans son régime de narration, qui sur-exploite les stylèmes mythiques. Récit de la naissance d'un homme, il décrira celle de l'Homme — non pas cependant, comme dans les mythes anciens, pour raconter métaphoriquement l'origine de l'Homme, mais pour en inventer ses fins, ses fuites hors de tout récit. Il devient métaphore du récit lui-même, ou comment ce récit parvient à raconter le fait de raconter, et racontant son processus, à affronter le paradoxe suprême d'inscrire en son sein son propre oubli, et la survie de cet oubli dans le langage sans mots du bongo d'Ali. Mais le récit échappe à l'écueil méta-littéraire uniquement, en construisant aussi l'utopie idéale d'une ville-Babel, où l'on ne sait plus si le récit est le miroitement de Paris/Barbès qui lui invente des formes fantasmatiques, ou si c'est Paris/Barbès qui se reflète dans ce récit et s'y dépose.

*Cerner le sens pour ne jamais l'atteindre : les secrets gardés de la métaphore*

Ainsi rappelés les principes structurants de la métaphore, qui frotte deux niveaux (le littéral et l'image), il reste à comprendre le sens de cet usage. Koltès semble en effet renouveler celui-ci, car il ne semble pas que la métaphore soit dans ses textes la résolution de la fable, et

---

<sup>372</sup> Roberto Zucco, Scène 6, pp. 34-39. op cité.

localiser l'endroit de la métaphore n'en résout pour autant ni le sens ni le secret. Si on a pu rappeler les métaphores qui sont à la base des récits, le sens de ces métaphores n'absorbent pas la totalité de la signification des récits. Soit par effet de brouillage, soit par multiplication des niveaux de lecture, la métaphore n'est pas une solution terminale. La métaphore africaine de *Combat de nègre et de chiens* ne recouvre pas l'ensemble de l'image du chantier, qui est lui-même aussi une image d'un espace retranché dans un autre — qui pourrait fonctionner et valoir pour tout autre lieu qui reproduirait cet agencement : « Ce qui se passe dans la pièce, ce sont des choses que j'ai également trouvées à Paris. Ce n'est pas une enquête sur la vie sur les chantiers en Afrique. Tout cela peut aussi bien arriver dans une HLM de Sarcelles. Le lieu « Afrique » est en même temps une métaphore <sup>373</sup> ». Métaphore des relations Nords / Sud, des espaces de précipice, qui fait se dresser les en face des autres des êtres qui ne peuvent cohabiter, l'Afrique est l'image d'un espace de l'hostilité, d'une reconnaissance impossible. La métaphore est métaphore d'elle-même, dans un jeu de miroitement sans fond, comme une profondeur qui contiendrait elle-même ses profondeurs et ses surfaces — elle est tout autant infinie et interrompue en sa résolution, à l'image du pont inachevé, censé relier, mais qui ne porte trace que d'une direction arrêtée, d'un mouvement qui tend et ne rejoint pas. De même pour *Dans la Solitude des champs de coton*, où à force de mots, l'objet du deal échappe à la nomination. Et Koltès aura beau jeu de défendre que, « pour qu'un sens apparaisse, il faut une accumulation de mots, un rythme, une musique [...] On a besoin de beaucoup de mots pour essayer de cerner un sens et pour le définir plus précisément <sup>374</sup> », c'est au contraire dans l'accumulation de mots que le sens se dérobe — au centre, il ne peut y avoir que l'immobilité d'une résolution tautologique, plus opaque encore que l'opacité traversée. En atteignant le centre, on ne rejoindrait que le trou noir du sens, où le personnage comme la langue s'abîmerait : « Ici, je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs <sup>375</sup> ». Peut-être faudrait-il dès lors prendre littéralement l'expression « cerner un sens » : en décrivant des cercles autour du sens, comme justement pour ne jamais atteindre directement sa cible, mais l'approchant toujours au plus près. Le récit métaphorique n'est ainsi jamais identification de l'image et de la référence, mais coups successifs portés vers elle, et jamais rejointe en son entier — reproduisant à son échelle la structure par cercles concentriques qu'avait expérimentée Lowry dans *Under The Volcano*, revenant au même jour des Morts à des années différentes,

<sup>373</sup> Entretien avec Michael Merschmeier, 'Afrika ist überall', *Theater Heute*, n°7, 3<sup>ème</sup> trimestre 1983 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 34.

<sup>374</sup> Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg, *Der Spiegel*, (Hambourg), traduit de l'allemand par Patricia Duquenot-Krämer, 24 octobre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 107.

<sup>375</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 47.

pour réexplorer cette journée, et ce faisant approcher au plus près cette métaphore du voyage de la mort sur un seul lieu, et plusieurs jours, en un récit.

La métaphore ne porte pas sa résolution, de même que la fable racontée ne devient pas secondaire en regard de la primauté de son secret. Koltès a appris la leçon de Conrad, ou de Faulkner, pour lesquels la métaphore est d'autant plus forte (« grave et évidente ») que lorsqu'elle se tait : jamais ces auteurs ne *racontent* la métaphore, mais s'en tiennent toujours au plus près de la fable. Là où par exemple Zola ou le roman qu'on dira positiviste, désignaient dans leur œuvre l'endroit où la métaphore prenait son sens, ces auteurs travaillent une relation qui demeure tue dans les termes de ses échanges, et donc incessamment vertige toujours mouvant.

Par conséquent, il n'y a pas de renversement de la fable première, exposée et secondaire, dans la fable seconde, qui serait finalement dépositaire du sens premier. Il n'y a pas plus de hiérarchie entre les niveaux de récit que de résolution de sens — en cette perspective (perspective *perdue* comme on dit dans les arts picturaux <sup>376</sup>), la métaphore n'est pas chez Koltès la clé du sens, mais le mouvement de celui-ci, d'un niveau à l'autre, mouvement en lequel réside à la fois le processus de l'écriture et celui de la lecture, obéissant à la loi du désir qui l'emporte.

[...] elle dit, penchée sur la rivière : je ne la quitte jamais, je vais d'une berge à l'autre, d'une passerelle à une autre, je remonte le canal et je reviens à la rivière, je regarde les péniches, je regarde les écluses, je cherche le fond de l'eau, je m'assieds au bord de l'eau ou je me penche au-dessus, moi, je ne peux parler que sur les ponts ou les berges, et je ne peux aimer que là, ailleurs je suis comme morte <sup>377</sup> [...]

Comme mama, le lecteur est appelé à aller « d'une berge à l'autre », d'une rive du récit à l'autre, parce que le récit lui-même est ce mouvement sans fin ni origine, mouvement qui permet la parole (ne parler que sur « les ponts » ou les berges — dont on a vu l'importance du thème), *entre* le littéral et le figuré. La métaphore, ou plutôt le processus de métaphorisation continue de l'écriture en récit, joue donc sur les plans, non pas du littéral et du figuré, de la latéralité résolutive, mais comme une dialectique infiniment rejouée entre surface et profondeur. Entre creux et plein, exposition et retrait, caché appelant à la présence, jeu qui se dérobe pour se constituer, c'est ce mouvement qui organise la métaphore en structurant la fable de l'intérieur et sa lecture. Dès lors, entre surface et profondeur se joue la relation du récit et du lecteur : toujours déjoué, toujours rejoué.

---

<sup>376</sup> La perspective est la science des Beaux-Arts qui enseigne à représenter les objets sur un plan de la manière qu'ils paraissent à la vue, en gardant les distances et les situations. La perspective perdue organise les points de fuite dans l'illusion que les lignes se poursuivent à l'infini.

<sup>377</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 35.



Devant un plan d'eau, rien qu'à le regarder, on devine s'il est profond ou si ce n'est qu'un mince filet posé sur des cailloux. Je ne dis pas qu'on devine la profondeur exacte ; peut-être n'est-il qu'un peu profond, peut-être n'a-t-on pas pied. Mais on devine, quand même un peu <sup>378</sup>.

Dans ce texte issu du seul article critique de l'auteur, et qui peut se lire autant comme une lecture du film *Le Dernier dragon* que comme une défense et illustration de sa conception de l'écriture, se dit peut-être là, précisément sous la forme d'une métaphore, la conception de cette approche du récit métaphorique. Pour Koltès, la métaphore n'est pas une image, mais une relation. Elle est ce qui fonde, structure, et anime le récit — elle est finalement un rapport qui ne cesse de se nourrir mais ne se résout jamais et ne se laisse pas absorber. Les plans du récit, métaphorique et littéral, s'ils se devinent, sont toujours brouillés par des forces d'opacité qui loin de mettre à distance le récit, prolongent son désir.

## 2. *L'écriture souterraine contre la scène*

Il est un autre plan qui redispone les forces du récit sur la dialectique incessante de la surface et de la profondeur — celui de l'écriture de la scène, ou plutôt des écritures scéniques. Point marginal en apparence, il pourrait ne toucher en effet qu'un aspect mineur de l'œuvre — le plaisir de l'écriture théâtrale consistant à jouer avec le code de sa rédaction. Et pourtant, c'est l'occasion pour Koltès de creuser le récit d'autres profondeurs et de multiplier des strates. Publié, Koltès ne se résout pas à faire éditer la seule partition dite par les acteurs — mais va exploiter l'espace de la page qui témoignera de l'exercice d'une grande liberté : celle qui se pose aussi contre la scène, tout contre elle aussi.

### *Le double récit de l'écriture et de la scène*

« Je n'écris pas des spectacles, j'écris des pièces <sup>379</sup> ». Cette phrase peut s'entendre de bien des manières, et après l'écriture du *Retour au désert*, elle peut se comprendre d'abord comme un refus des grandes machineries auxquelles on l'avait peut-être destiné malgré lui — projet à la Cour d'Honneur d'Avignon, Zénith, etc. Mais elle peut se lire aussi comme une façon d'opposer l'écriture à la scène : de concentrer l'énergie de la fabrique du récit sur l'espace de la page ; si Koltès écrit en vue d'une représentation théâtrale, et bien souvent en fonction de ces conditions (du Théâtre du Quai jusqu'à la scénographie de Peduzzi, l'écriture scénique

---

<sup>378</sup> « Le Dernier dragon », repris in *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, op. cit., p. 63.

<sup>379</sup> Deuxième entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 28 septembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 95.

sait exploiter le matériau dont il dispose), cette *vue* est bien souvent agonistique, et témoigne d'une « insolence poétique », selon l'expression de Patricia Duquenet-Krämer. Koltès ne veut pas se soumettre en effet à une syntaxe donnée du plateau — surtout celle de son temps, qu'il juge durement, on l'a vu, que ce soient pour l'usage des lumières ou celui des enchaînements, ou pour la construction d'une auto-référentialité vaine <sup>380</sup>.

Dès lors, les « pièces » qu'il évoque pourraient résonner (métaphoriquement) avec le jeu mécanique qui coulisse sur la surface d'un plateau pour s'agencer, glisser, ne pas correspondre et surtout jouer avec le vide pour se déplacer. Si Koltès écrit des pièces, c'est bien dans cette double portée de primauté de l'écriture et du jeu avec et contre la scène — dès lors, des récits se côtoient au sein d'une même œuvre, tirant parti de ce que la scène ne peut pas jouer pour le dire, investissant les vides, mais travaillant aussi à constituer de tels vides. Il y aurait la pièce jouée et la pièce écrite — et de l'une à l'autre, il serait moins question de la traditionnelle perte, dont on se demande ce qu'elle est à chaque fois qu'on l'évoque s'agissant d'une mise en scène d'un texte, mais d'une relation conflictuelle que Koltès fait dialoguer, entre l'idéal de l'incarnation qui s'écrit, et les procédures qui visent à en diffuser la portée, à les miner ou les déconstruire. Il est dès lors utile de se pencher sur les éditions de ses textes pour voir quels récits sont à l'œuvre dans l'œuvre écrite et destinée à être jouée — quelles conceptions de la scène et de l'écriture ces stratégies portent, quelles profondeurs creusées dans le récit cela permet.

Comme d'autres de ses contemporains (Beckett, Pinget, Duras...), le soin porté à l'édition des pièces, et la volonté d'autonomiser le texte publié de la scène ne s'expliquerait pas seulement en raison d'une méfiance vis-à-vis des metteurs en scène, ou d'une volonté de contrôle de la partition, mais il réside aussi dans la volonté d'écrire un texte double, autant à jouer qu'à lire, un double texte avec dans chaque espace (le plateau ou la page), des éléments spécifiques de chacun, tirant parti au maximum de leur force, non poreux l'un à l'autre. Chez Koltès, d'autres raisons l'expliquent encore, et ne cesseront de s'affirmer. La composition de la pièce témoigne d'un goût d'un certain plaisir (ici encore central) de jouer avec les codes écrits du théâtre : de là, les jeux ironiques qu'il fait subir aux *dramatis personae*, ou dans l'écriture de certains sous-titres des scènes, évidemment non destinés au plateau, mais qui sont une ma-

---

<sup>380</sup> « Par exemple, quand je vois l'usage qu'on fait des noirs (de lumière !) sur un plateau, j'ai toujours envie de quitter la salle ; la lumière s'allume, les personnages sont là, ils discutent ; la lumière s'éteint, le plancher grince, la machinerie fait du bruit, on met de la musique, rien ne se passe pendant ce temps, on doit se mettre en vacance d'attention ; et tout à coup, la lumière se rallume, on est passé ailleurs avec les mêmes, ou on est resté là avec d'autres ; il faut trois répliques pour savoir si on est une heure après ou dix ans plus tard, et il faut qu'on s'intéresse à l'histoire jusqu'au prochain noir. » *'Un hangar à l'ouest'*, in *Roberto Zucco*, op. cit., 133. Cette position, qui est celle de l'auteur en 1986 connaîtra cependant des inflexions.

nière d'interpréter la scène, de lui donner une direction, de la représenter aussi, de convoquer des images. C'est surtout une manière de défier le théâtre.

*L'exemple de Quai Ouest : texte publié et texte joué*

Dans *Quai Ouest*, première pièce écrite dans la certitude qu'elle sera jouée et publiée, Koltès exerce sa liberté partout où le peut. En prenant l'exemple de ce texte, non pour le rendre exemplaire, mais afin de mieux situer les lieux de l'écriture de ce contre-récit, on essaiera d'approcher les formes et les forces que l'auteur creuse dans la pièce, pour en déterminer des enjeux plus généraux quant aux profondeurs de l'écriture scénique. Ici, cinq types de textes — qui n'appartiennent pas à la partition à jouer — élaborent un récit clandestin.

Avant de les aborder, précisons qu'on n'envisagera pas ici spécifiquement le texte didascalique, qui obéit à des stratégies d'écriture propres, mais qui sont aussi un lieu commun de l'écriture théâtrale. Et si Koltès surinvestit cet espace d'écriture, c'est dans le mouvement d'ensemble décrit ici — et même comme une synthèse de cette composition, censée accompagner et soutenir la scène et qui pourtant lutte contre elle en travaillant des impossibles scéniques<sup>381</sup>. C'est pourquoi le matériau didascalique ne sera pas traité à part entière<sup>382</sup>. On n'abordera pas non plus deux textes annexes : « Pour mettre en scène *Quai Ouest* » d'une part, qui sont des notes autour de la mise en scène et des considérations générales sur les rapports entre l'écriture et le plateau ; et « Un hangar à l'Ouest », réédité dans l'édition de Roberto Zucco, qui reprennent des propos d'entretiens avec Alain Prique. Il s'agit moins de paratextes que de péri-textes, qu'on envisagera par ailleurs.

Le premier de ces cinq types de textes, c'est d'abord l'étonnant résumé de la pièce, en quatrième de couverture — que Koltès avait rédigé pour le programme du spectacle.

Un homme voudrait mourir. Il prévoit de se jeter dans le fleuve, dans un endroit désert, et, parce qu'il craint de flotter, il dit : « Je mettrai deux lourdes pierres dans les poches de ma veste ; ainsi, mon corps collera au fond comme un pneu dégonflé de camion, personne n'y verra rien. »

---

<sup>381</sup> « *Le soleil monte dans le ciel à toute vitesse* », par exemple — *Quai Ouest*, op. cit., p. 37.

<sup>382</sup> Par ailleurs, il a fait l'objet de longues et remarquables études — on se rapportera donc aux articles de André Petitjean, « Description stylistique des didascalies koltésiennes », in *Recherches textuelles*, « *Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes* », n°10, op. cit. ; et de Patricia Duquenot-Krämer, « Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, op. cit., p. 98-110, et à la thèse en cours de Benoit Barut, « Poétiques et Pratiques didascaliques de Claudel à Koltès », Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean-Yves Guérin ; et son intervention au colloque « Bernard-Marie Aujourd'hui », à Aix-en-Provence en juin 2011 — « Je n'écris pas des spectacles, j'écris des pièces ». Pratique et poétique didascalique de Koltès » (publication aux Presses Universitaires de Provence à venir).

Il se fait conduire (dans sa Jaguar, qu'il ne sait pas conduire lui-même), sur l'autre rive du fleuve, dans un quartier abandonné, près d'un hangar abandonné, dans une nuit plus noire qu'une nuit ordinaire, et il dit à celle qui l'a conduit : « Voilà, c'est ici, vous pouvez rentrer chez vous. »

Il traverse le hangar, avance sur la jetée, met deux pierres dans les poches de sa veste, se jette à l'eau en disant : « Et voilà » ; et, avec de l'eau sale et des coquillages pleins la bouche, il disparaît au fond du fleuve comme le pneu dégonflé d'un camion.

Quelqu'un, qu'il ne connaît pas, plonge derrière lui et le repêche. Trempé, grelottant, il se fâche et dit : « Qui vous a autorisé à me repêcher ? » Puis, en regardant autour de lui, il se met à avoir peur : « Qu'est-ce que vous me voulez ? » En voulant repartir, il s'aperçoit que sa voiture est toujours là, qu'on a mis le moteur hors d'usage, qu'on a crevé les pneus. Il dit : « Qu'est-ce que vous me voulez, exactement ? »

Un résumé ? Plutôt la reformulation du début de la pièce sous une autre forme (et même un peu avant le début), avec des indications qui ne seront pas données dans la pièce : une narration dans les termes d'un récit traditionnel, au présent, avec alternance des descriptions d'action, et des discours. Pourtant, aucune des paroles rapportées ici ne seront prononcées dans la pièce. En outre, les personnages ne sont pas ici nommés : s'agit-il vraiment des personnages de la pièce que l'on va lire ? Certes, on reconnaît Koch, qui cherche à se suicider en se jetant dans le fleuve, Monique, qui l'accompagne — et celui qui le repêche, Abad (qui n'est là pas du tout décrit). Mais qui l'entoure ? Lui seul, d'autres ? Il ne s'agit pas seulement d'une manière de raconter *autrement* le début du drame, mais aussi de raconter autre chose — processus proche de la métaphorisation. En insistant sur la tentative de suicide de Koch, l'auteur donne une fausse piste, puisque cette tentative ne sera que le point de départ de la pièce, un point de départ très rapidement évacué, et remplacé par d'autres enjeux. En mettant l'accent sur la menace muette de ces *sauveurs*, ce pseudo-résumé ouvre sur un mystère qui ne sera pas tout à fait celui de la pièce, mais qui sera plutôt déplacé. Profondeur feinte, qui dit un possible de la pièce, elle joue le rôle d'une narration déceptive, et en cela féconde parce qu'elle multiplie le récit premier.

Par ailleurs, cette situation (l'homme demande ce que les autres veulent, qui ne répondent pas) n'existe pas dans *Quai Ouest* — en revanche, le détail initial (le souci de placer des pierres dans ses poches « parce qu'il craint de flotter ») sera la préoccupation de Fak et de Charles, ou plutôt leur négligence, et la pièce s'achèvera justement sur ces mots de Fak : « Il flotte <sup>383</sup> », en voyant le corps de Koch à la surface de l'eau insuffisamment lesté. La première et la dernière parole du *texte dit* (non de la pièce) porteront donc sur ce même fait : lester un corps pour qu'il plonge dans les profondeurs — manière de nommer, métaphoriquement, le geste d'écriture et sa dynamique : lester le corps du texte, mais pas trop, pour qu'on puisse le voir encore, et ce jeu entre surface et profondeur désignerait autant le fleuve que l'épaisseur

---

<sup>383</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 102. Dernière réplique de la pièce.

des signes dans laquelle la pièce va *flotter*, entre manifestation d'évidences en surface et en profondeur secrets plus impalpables qui remuent <sup>384</sup>.

Ainsi, le récit second du résumé (second dans le temps de l'écriture, mais premier pour le lecteur qui entrerait dans ce texte ici), à partir d'une variation sur la pièce, formulerait une espèce de conte, dont il possède les traits stylistiques jusque dans l'indétermination vague, le point de départ arbitraire et fabuleux : « un homme voudrait mourir », la désinvolture tragique propre à ce type de récit : « Et voilà ». Cette entrée en matière n'en est pas seulement une, mais devient à elle son propre récit. Fable autonome, elle travaille des motifs présents dans la pièce, et non un sujet. « Qu'est-ce que vous me voulez ? [...] Qu'est-ce que vous me voulez, exactement ? ». La question qu'adresse l'homme ici à ses sauveurs, dans l'inquiétude qui se dégage de la répétition, joue avec l'attente du lecteur : oui, la pièce portera *précisément* et *vaguement* sur cet « exactement » qui sera l'un des enjeux généraux de la pièce — peut-on savoir ce que l'autre attend de nous, *exactement*, et qui ne sera pas seulement un peu d'argent, ou une parole ? Mais cet « exactement » pourrait tout aussi bien s'adresser à ce texte, question que poserait le lecteur à la pièce dans ce début de la lecture avant le début du texte, qui n'aura de cesse de déjouer les attentes de ce qu'on attendrait *exactement* d'un texte de théâtre.

C'est avec le même écart et le même jeu que Koltès va écrire la présentation des personnages, en surexposant l'écriture de ce passage obligé, par nature purement fonctionnelle, mais ici habilement manipulée.

*Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port.*

*Koch, Maurice, soixante ans ; Pons, Monique, quarante-deux ans. Cécile, soixante ans ; sa fille Claire, quatorze ans ; son mari Rodolphe, cinquante-huit ans ; et Charles, leur fils de vingt-huit ans. Un garçon surnommé Fak, de vingt-deux ans environ. Et un homme d'une trentaine d'années, sans nom, que Charles, au début, appela deux ou trois fois « Abad » <sup>385</sup>.*

Si la présentation du lieu donne le change, à la fois objectif et neutre, imprécis et descriptif, l'exposé des noms des protagonistes étonne. Surjouant d'abord la neutralité de la *dramatis personae* pour tendre vers la fiche administrative (voire policière ?), ou faussement romanesque, jusqu'à la caricature naturaliste, avec inversion des noms / prénoms et âges à l'exactitude suspecte (« soixante ans, [...] quarante-deux ans, [...] cinquante-huit ans... ») elle abandonne ce stylème pour n'indiquer que les prénoms, puis un surnom, puis un surnom attribué,

---

<sup>384</sup> Ligne de flottaison qui peut évoquer aussi les noyés rimbaldiens, et l'image de l'écriture qu'elle porte : « Et dès lors je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / Dévorant les azurs verts ; où flottaison blême / et ravie, un noyé pensif parfois descend »

<sup>385</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 7.

et des âges de plus en plus approximatifs (« vingt-deux ans environ [...], une trentaine d'années ») — comme si se défaisait peu à peu l'entreprise de nomination et de caractérisation, pour atteindre une intimité plus forte avec l'attribution d'un nom à un homme qui n'en a pas : geste métathéâtral, mais pas uniquement. *In fine*, ce n'est plus l'auteur qui nomme ses personnages, mais l'un de ses personnages qui nomme un autre, comme par contamination. Dans sa tâche de nomination et d'écriture, elle annonce déjà le statut singulier, à part, de l'homme sans nom (qui sera sans parole) et de sa relation avec Charles.

Là se lit déjà tout le trajet du texte, celui qui consiste à se défaire des attributions normatives pour approcher dans l'indétermination fonctionnelle, quelque chose qui serait la singularité la plus énigmatique : geste d'écriture qui relèverait du geste de Charles auprès de « Abad <sup>386</sup> », dans l'attribution d'une identité dont lui seul serait dépositaire, et non pas le texte. En ce sens, on ne sera pas étonné de ne jamais trouver dans la pièce cette situation (alors que le texte liminaire laissait entendre qu'elle se produit « deux ou trois fois <sup>387</sup> ») où Charles appellera l'homme « Abad ». Didascalie interne, et charge au metteur en scène d'insérer dans le dialogue ces moments où Charles le nommera ? Ou indice qui signale que le « début » évoqué ici n'est pas celui de la pièce écrite, mais du récit plus général qui le porte, dont le texte n'évoque qu'un fragment découpé dans un ensemble plus vaste ? C'est cette deuxième hypothèse qui semble la plus juste, dans la conception du récit que porte Koltès, dans *Quai Ouest* en particulier, qui ne cesse de chercher son autonomie non seulement par rapport à la scène, mais même par rapport à l'écriture, et (fictivement, bien sûr) à son auteur. La pièce prend son indépendance sur la convention, et affirme d'emblée sa volonté d'émancipation par rapport aux codes, tout en donnant l'illusion de les suivre respectueusement : poétique qui sera celle de la pièce.

Le troisième texte qui fait violence aux conventions (écrites) du théâtre est celui qui ouvre la pièce avant qu'elle ne commence, en amont de son intrigue :

*Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry, fut averti par les ouvriers qu'il croisait chaque matin et qui embarquaient pour travailler au port, d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile, à demi recouvert par la neige, qui ressemblait vaguement à un sanglier mort ou assoupi. Il s'en approcha ; lorsqu'il en fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants et avec une calotte de neige sur la tête ; elle prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, probablement anglaises ou, peut-être,*

---

<sup>386</sup> Dans l'idéal porté par le texte, il faudrait toujours écrire Abad avec des guillemets (comme l'indique sa première mention), parce qu'il s'agit d'un nom attribué par Charles, nom de seconde main donc, parole étrangère à celui qui la porte.

<sup>387</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 7.

*arabes, dont il baptisa provisoirement l'animal. Puis, car il était d'excellente humeur, il le prit par le bras, l'entraîna dans le hangar, lui découvrit un coin où l'étranger fut à l'abri de la neige. Il y déposa quelques cartons pour lui tenir chaud, et après l'avoir vu s'y terrer, dégageant une intense fumée de tout le corps, Charles s'éloigna en sifflotant et rentra chez lui* <sup>388</sup>.

Récit amont, se déroulant, dans la fiction, « deux ans avant », mais récit détaché structurellement de la pièce aussi, (et isolé par les italiques) ce texte ne semble entretenir que peu de rapports avec les enjeux narratifs de l'ensemble. En racontant la rencontre avec Charles et Abad, l'auteur choisit de fait d'occulter les autres personnages, qui seront privés du récit de leur origine — il met l'accent sur cette relation, une seconde fois après la présentation des personnages qui déjà les singularisait. Surtout, il construit déjà une poétique qui instituera un mode de lecture : réalisme du *decorum*, violence de celui-ci, animalisation des corps, beauté de celle-ci, onirisme quasi-magique de cet univers de parole et de matière, où une langue incompréhensible finit par nommer (dans ses terminaisons nerveuses : le *b.-a. ba* [ABA(D)] de la langue qui initie l'alphabet de la langue), et où un corps fume sans que cela n'étonne outre mesure Charles. Texte injouable, il est généralement injoué ; texte qui n'appartient pas à la scène, mais qui est comme la condition de ce théâtre : son préalable, sa matière première, ses prémices — puisque lui aussi initie un mode d'écriture et de lecture, un certain rire aussi ; scelle une relation dans son évidence et son mystère, qui sera l'un des nœuds de la pièce. Ultime (et puissant) lien avec le plateau, il détermine surtout, dans l'esprit de l'auteur, le choix de l'acteur qui doit jouer Abad, qui devra être choisi en fonction de la fumée que dégage son corps dans l'obscurité <sup>389</sup>. La provocation évidente de Koltès quant à la distribution, l'humour sous l'apparente gravité (mais aussi la gravité sous l'apparence de l'humour), révèle la nature complexe de ce texte et sa portée, qui n'est celle de l'intrigue que secondairement, mais qui engage en partie la légitimité théâtrale de l'ensemble. C'est comme si ce texte disait l'épreuve initiatique de l'acteur devant jouer le personnage, et ce seuil serait comme un passage (pour le texte, l'acteur, l'auteur, et le lecteur) qu'il faut franchir, épreuve inaugurale de tout un théâtre qui se place en avant, en premier : où la matérialité du corps, sa réaction au dehors, les combinaisons chimiques qui en font un corps présent, travaille la présence de ce corps.

Il est un quatrième type de texte, de nouveau hors de la scène mais l'initiant aussi d'une certaine manière : ce sont les exergues, nombreuses, qui ouvrent plusieurs scènes. *Quai Ouest* est ainsi parsemé de citations qui apparaissent comme autant de clés de lecture, de serrures

---

<sup>388</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 9.

<sup>389</sup> 'Pour mettre en scène *Quai Ouest*', in *Quai Ouest*, p. 108

aussi le plus souvent, tant le lien avec ce qui suit semble secret. Aux deux épigraphes qui ouvrent l'ensemble — la Genèse et *Resting Place*, chanson reggae de Burning Spears — succèdent quelques citations : *Les Misérables*, de Victor Hugo <sup>390</sup> ; *Benito Cereno*, de Herman Melville <sup>391</sup> ; *Lumière d'Août*, de William Faulkner <sup>392</sup> ; *Martin Eden*, de Jack London <sup>393</sup>, *Typhon*, de Joseph Conrad <sup>394</sup> ; *La Dispute*, de Marivaux <sup>395</sup> — des romanciers, pour le plupart, anglo-saxons surtout, à l'exception de Hugo et Marivaux. Elles dessinent une cartographie littéraire, territoire élu de Koltès en matière de lecture : simple signe pour marquer ses préférences ? Plaisir d'évoquer des auteurs admirés, de s'inscrire en leur filiation ? Ou indices qui donneraient du sens à la partie de la pièce écrite sous leur patronage ? Voire, autre hypothèse localisée cette fois sur le plan du geste d'écriture : textes qui ont pu inciter, sous quelque point de la composition, la rédaction de tel ou tel passage ?... Hypothèses toutes possibles, et peut-être faut-il se situer au croisement de toutes celles-ci pour les envisager : gratuité ; filiation ; fausse-piste ; vraies signes pour indiquer le sens de la lecture ; leviers d'écriture.

« Il s'arrête pour s'orienter.  
 Tout à coup il regarde à ses pieds.  
 Ses pieds ont disparu. »  
 Victor Hugo.

La phrase des *Misérables*, parce qu'elle ouvre le texte, est en ce sens programmatique à la fois du sens que l'auteur confère à ces types de citations, et de leur fonctionnement. On sait l'importance des grands romans de Victor Hugo aux yeux de Koltès, leur force métaphorique — *L'Homme qui rit*, *Les Travailleurs de la mer* <sup>396</sup> notamment. Le placer en ouverture, c'est indiquer par là le territoire de reconnaissance littéraire dans lequel l'auteur souhaite s'inscrire : et c'est au plus haut qu'il vient chercher celle-ci, chez des écrivains parmi les plus considérables. Mais cette épigraphe, en isolant cette phrase — qui prend des allures fantastiques, coupées de tout contexte —, semble comme introduire le texte, articulée étroitement avec la situation qui ouvre la pièce : l'entrée, dans la noirceur du hangar, de Koch et de Monique. La nuit recouvre d'emblée l'espace jusqu'à absorber en lui une partie du corps : la perte inaugure le texte, celle qui rend le repérage impossible — et la pièce dès lors possible.

<sup>390</sup> « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu. » *Quai Ouest*, op. cit., p. 11.

<sup>391</sup> « 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. » *Quai Ouest*, op. cit., p. 25.

<sup>392</sup> « La nuit souffla sur lui, souffla doucement... » *Quai Ouest*, op. cit., p. 43.

<sup>393</sup> « Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse. » *Quai Ouest*, op. cit., p. 62.

<sup>394</sup> « Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprimes que le soleil s'était levé. » *Quai Ouest*, op. cit., p. 77.

<sup>395</sup> « 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 ? » *Quai Ouest*, op. cit., p. 94.

<sup>396</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 29.



Cette coupure inaugure la situation concrète et métaphorique de personnages perdus, dans l'espace littéral et figuré du théâtre. Jean-Pierre Sarrazac fait de cette phrase l'une des approches majeures de Koltès, signe d'un rapport qui l'unirait à Beckett : la mise en valeur du pied. Mais là où Beckett insiste sur ses stigmates et la douleur qui empêche d'avancer, Koltès mettrait l'accent sur sa disparition <sup>397</sup>.

Surtout, en occultant le titre de l'œuvre de Hugo, cette phrase ouvre à une caractérisation plus générale sur l'orientation non plus des personnages, mais de la pièce elle-même. Invitation à se perdre, à se laisser contaminer par le régime de vision, faite d'obscurité visible, d'invisibles chemins d'orientation, pour faire de la disparition l'outil de l'avancée : un mouvement entre le visible et l'invisible. En arrêtant le récit au moment où il commence, il rejoue, sur un mode beckettien, l'initiale interrompue, et les questions de Monique qui se lisent comme une réponse à la citation de Hugo (« Et maintenant : où ? Par où ? Comment Seigneur ! Par ici ? C'est un mur on ne peut plus avancer <sup>398</sup>... » ) ne sont pas sans évoquer celles qui ouvrent l'*Innommable* (« Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant <sup>399</sup>. ») Ces questions posent plus profondément celle de la possibilité d'un récit après ce début, et marquent d'emblée la volonté de dialoguer avec une littérature de l'effacement, de la possibilité d'un récit après l'effacement <sup>400</sup>. Le « *il* » hugolien, qu'il désigne le personnage, l'auteur, le texte, ou le lecteur, ouvre en tous cas à la pluralité non contradictoire de ses possibilités. Peut-être dit-il aussi le mode de lecture de toutes les citations qui suivront : dans la disparition de la référence, l'orientation serait vaine, et celui qui chercherait l'origine et le sens de chacune de ses phrases se perdrait sans doute davantage — à trop regarder les pieds, on finit par ne plus savoir marcher dans le noir. La métaphore de la marche, présente depuis les premiers textes, persiste ici : elle désignerait autant l'écriture que la lecture : dans l'un comme dans l'autre geste, tout arrêt est une perte, l'illusion de l'orientation. Seule compte l'avancée, dans les égouts de Paris avec le corps à moitié mort de Marius sur le dos, ou à travers le mur d'obscurité, dans les opacités du langage et du monde, comme dans les hangars les plus invisibles à force de noirceur, l'en-aller qui

---

<sup>397</sup> Jean Pierre Sarrazac, « Le pas », Europe, « Koltès », n° 823-824, nov. — déc. 1997, p. 37.

<sup>398</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 11.

<sup>399</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 7.

<sup>400</sup> Comme le notait Christophe Bident : « Souvent comme dans *Quai ouest* où l'arrêt est formulé dès la première indication scénique, dès la première station, l'être bute sur « un mur d'obscurité » : repoussant l'objet, ou le lieu, l'obscurité elle-même devient matière. La citation de Victor Hugo placée en exergue l'annonce : « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu ». Comment accomplir un pas supplémentaire ? Comment rendre à nouveau possible un déploiement dans le temps, un déploiement du temps ? Comment rendre à nouveau possible l'avancée du récit ? », in *Généalogies*, op cit., p. 37.

emporte le sens, éparpille l'assignation d'une direction unique, tend à repousser la verticalité noire du monde et la menace d'obscurité de la langue, pour s'échapper hors d'elle.

La multiplicité de ces citations fait de *Quai Ouest* un texte composé aussi de paroles étrangères, incorporées à la pièce, devenue *corpus* multiple et pluriel, nourrie et irriguée de littératures : elle s'efface de la pièce jouée sur scène, comme si l'écriture opérait sur ces écritures la disparition des références quand il s'agira de les monter. Les citations seraient ainsi les *piéds* de ce texte, profondeur physique qui soutiennent et emportent, et sur lesquelles on serait tenté de *s'appuyer* pour « s'orienter » dans la lecture, mais qui disparaissent dans le noir de la représentation.

Le dernier type de texte présent dans le livre publié mais non destiné au spectacle est sans doute le plus original, le plus mystérieux aussi, pas le moins textuellement spectaculaire : il s'agit de trois longs monologues (non dramatiques) qui concernent, dans l'ordre, Abad <sup>401</sup>, Rodolphe <sup>402</sup>, et Fak <sup>403</sup>, écrits suivant un même modèle : une parenthèse isole un long passage entre guillemets, clos par une phrase lapidaire qui désigne le locuteur du texte : « dit Abad, [...] dit Rodolphe, [...] dit Fak ». Le retrait et la disposition typographique mettent paradoxalement l'accent sur l'importance de ce texte — comme si se disait là un secret, dévoilé et en même temps opacifié, redoublant le mystère à la fois de chacun de ces personnages et de la nature de ces textes, de la portée de ces *révélations* sans objet, ou dont l'objet est fuyant. Ils prennent la forme de discours analeptiques sur des expériences assez précises de chacune de leurs vies. L'adresse de ces discours est problématique : Abad ouvre et clôt son monologue par deux indications de personne : « qui es-tu ? [...] ne me demande plus qui je suis. », qui pourrait désigner Charles, tout aussi bien que le premier passant, le lecteur lui-même qui s'interroge sur son identité : l'auteur enfin, qui questionnerait son personnage dans une fiction de la fiction possible, vertigineuse. Le monologue de Rodolphe rejoue un dialogue entre lui et le Capitaine, mais à qui *raconte-t-il* ce dialogue ? Quand à Fak, au nom quasi-transparent, il semble relativement clair <sup>404</sup> qu'il s'adresse directement à son sexe, à la fois directement par le « tu », et indirectement, puisque Fak passe ensuite à la troisième personne pour le désigner.

Ainsi aurait-on une vue sur les personnages, dans la parole confiée (mais à qui ? Non pas au spectateur, au lecteur seulement : une parole volée ?), quelque chose de confié qui serait à

---

<sup>401</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 19-20.

<sup>402</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 50-51.

<sup>403</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 95-96.

<sup>404</sup> L'adresse est d'une clarté perverse, parce qu'elle ne se présente jamais comme évidente malgré tout : l'allusion nous oblige à faire le saut de l'obscénité que le texte se refuse.

chacun sa blessure secrète, son for intérieur. Au centre de la série se situe le monologue de Rodolfe, qui raconte en creux le secret de son émasculatation. Ici s'énonce la loi, le secret, de ce que raconte ces récits. De part et d'autre, et suivant donc la même logique voilée, chacun fera le récit d'une perte, d'un arrachement, d'une déchirure : la perte du nom pour Abad, celui d'une certaine innocence, la perte de la liberté et la contrainte par le corps, l'obéissance aux instincts sexuels pour Fak. Entre parenthèses se dirait ce qui ne peut se dire : mais comme l'on ne peut dire ce que l'on doit dire ici et maintenant (puisque, ici aussi, « il faudrait être ailleurs »), alors le texte invente en lui des utopies de langage et d'être, un espace marginal au sein même de la page, mais chargé d'une énergie différente : un ailleurs textuel, ailleurs du spectacle aussi — un espace qui ne peut en fait pas exister, n'existe nulle part, ni dans le texte ni dans le spectacle, mais dans une parenthèse qui dessine les contours d'une intériorité, souvent violente, douloureuse, basée sur un paradoxe (celui de la perte de ce qui constitue normalement l'être) enveloppé de secrets, qui en se disant ne se laisse pas résoudre pour autant. Dès lors, ces monologues pourraient se lire comme des textes en négatif de la pièce, de même que la pièce se jouerait en miroir et en regard de ceux-ci.

Ces ailleurs textuels ne manquent donc pas d'évoquer des récits de « fors intérieurs » — échos des « Carnets de *Combat de nègre et de chiens* <sup>405</sup> ». Mais ces carnets sont ici insérés dans le texte lui-même. Sont-ils les traces des « Carnets de *Quai Ouest* », c'est-à-dire, selon la génétique du geste d'écriture de Koltès, des récits en amont de la pièce, amassés en essais de paroles et de personnages hors de tout récit, excepté celui de chacune de ces incarnations ? C'est une hypothèse — un mystère de plus. Récits intérieurs et souterrains, clandestins, les monologues non dramatiques narrent donc un souvenir ponctuel, et prennent une dimension emblématique et métaphorique par leur rareté et leur isolement — surtout, ils disent quelque chose de chacun d'eux qui n'est pas présent ailleurs dans la pièce : ce qui ne fait qu'épaissir leur secret, prolonger l'épaisseur de chacun aussi.

Si les mystères de ces textes sont nombreux, ils portent surtout sur ce qu'ils cachent davantage que ce qu'ils disent — en ce sens, on pourrait s'étonner de l'absence de monologues concernant les autres personnages : peut-être pourrait-on mieux en comprendre la portée en saisissant les raisons de ces silences. Koch et Monique, Claire et Cécile, ainsi que Charles sont privés d'une telle prise de parole. On pourrait penser que le couple introduit clandestinement dans le hangar n'appartient pas au même régime de discours que les autres ; on pourrait aussi supposer que les personnages féminins, mineures — l'une proche de l'enfance,

---

<sup>405</sup> 'Carnets de *Combat de nègre et de chiens*', in *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 109-126.

l'autre de la mort — encore *infans* ou près de l'être, ne peuvent également prétendre à cette voix infra-textuelle. Mais Charles ? C'est que peut-être le discours souterrain de Charles est lui-même caché, et par conséquent présent, dans le secret du texte : qu'il se tapit dans le récit d'ouverture, celui de la rencontre avec le Noir, et résiderait ainsi entièrement dans le nom qu'il laisse à Abad — qu'on pourrait reformuler ainsi : (« Abad », dit Charles). Inscrit dans le texte, mais au discours indirect de l'italique d'ouverture (indirectement écrit et finalement silencieux dans la pièce), il s'agirait là d'un silence redoublé, échangé avec le mutisme d'Abad, parole en creux de ce silence — et pourtant, ici serait tout le secret de ce personnage, exposé, mais dans le même mouvement enfoui.

Ces propositions sont évidemment autant d'hypothèses, de rêves sur un texte absolument irréductible à toute *solution* : s'il est important de les formuler cependant, d'en formuler quelques-unes (il y en a sans doute bien d'autres possibles), c'est moins pour dégager ces résolutions de l'énigme que pour mettre en pratique ce que le texte appelle — cette activité de lecture comme dynamique à l'œuvre incessamment, prenant appui de toute partie du texte pour jouer en lui, parfois par-dessus ou en surplus du spectacle. Rêver ces dialectiques, c'est aussi jouer le jeu du plaisir du texte ; c'est entrer dans la logique d'un geste qui travaille la dualité de la surface et de la profondeur sur tous les plans, l'invitation à l'interprétation — et si, au fond du mausolée du texte que le regard critique (violeur de tombe égyptienne <sup>406</sup>) aura fouillé, il ne trouve qu'un peu de cendres, ce n'est pas contre le texte, mais appelé par lui qu'il se constituera.

Ces monologues, « écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués », précise Koltès, qui ajoute : « mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ; et c'est là qu'ils doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée. <sup>407</sup> » Double nature idéale du texte ici explicitement revendiquée, elle implique une dualité qui implique deux manques. Si le texte est manquant (d'un spectacle), le spectacle sera manquant (du texte) : œuvre déceptive, et féconde de part et d'autre de ses moyens d'existence, jamais achevée aussi. Surtout, Koltès permet « d'ouvrir des fenêtres sur les personnages », comme

---

<sup>406</sup> Le secret du texte est à l'image du secret des personnages eux-mêmes : « La vraie profondeur de Koch, s'il en est une, vient de la multitude de barrières qu'il a élevées entre ce qu'il révèle et son secret ; au point que, quand on croit avoir découvert enfin le cœur du problème, on peut être certain que ce n'est encore qu'une barrière façonnée pour empêcher qu'on pénètre davantage, au point qu'il n'est pas sûr du tout qu'à la fin il y ait un secret, sinon que Koch se présente comme une infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard ; et que vouloir profaner l'infini mystère de cette tombe conduirait probablement l'explorateur à découvrir une dernière boîte renfermant quelques cendres mortes et dépourvues de sens. »

« Pour mettre en scène *Quai ouest* » in *Quai ouest*, op. cit., p. 106.

<sup>407</sup> « Pour mettre en scène *Quai Ouest* », in *Quai Ouest*, op. cit., p. 104.

aime à le dire Catherine Marnas — d'une grande aide pour les metteurs en scène qui trouvent là, si ce n'est des clés, au moins l'endroit où la porte se dresse entre le personnage et son dehors. Nature d'un texte double qui n'est complété dans aucun temps (ni celui de la représentation, ni celui de la lecture) — là où Molière disait qu'il écrivait des pièces à voir, là où Musset ou Hugo écrivent des pièces à lire dans un canapé, là où aujourd'hui Joël Pommerat renverse la formule de Koltès en disant : « je n'écris pas de pièces, j'écris des spectacles <sup>408</sup> », lui serait à la recherche, à partir de l'écriture, d'une synthèse sans dépassement, dans un jeu de va-et-vient, de retour l'un sur l'autre, où la pièce porterait un spectaculaire de l'écriture, et l'écriture de la scène une littéarité exposée. Au centre et à la fin, le plaisir : celui d'écrire, de lire. Et dans le miroitement de l'écriture et de la scène, du jeu.

### 3. *Énigmes des personnages* *Les creux de l'être*

Le miroitement du récit, s'il porte sur sa structuration et sur l'écriture, s'incarne finalement le plus fortement dans le personnage — parce que c'est lui qui raconte l'histoire comme il est raconté par elle, et parce qu'il fournit autant une métaphore du récit que de son écriture ; en cela le personnage est le dépôt ultime d'une narration élaborée selon ces jeux de surface et de profondeur : surface de la fable remuée par les profondeurs des personnages.

Moi, je crois toujours mes pièces très claires. S'il y a des énigmes, c'est sur la profondeur d'un personnage. Tout le monde est énigmatique, à un moment donné. Alors, quand on raconte un personnage, ce personnage se promène avec ses énigmes, et moi, je ne suis pas là pour les résoudre ; au contraire, je suis là pour les montrer <sup>409</sup>.

Fable de Koltès : revendiquer des personnages énigmatiques comme s'il s'agissait d'être de chair et de sang, autonomes, alors que ce sont des artefacts imaginés et construits par l'auteur. Mais si celui-ci feint de confondre plan de la vie et plan de la fiction, passant de la « profondeur d'un personnage » à l'énigme que « tout le monde » porte, c'est moins pour superposer ces plans que pour les articuler au lieu précisément du secret, qui prend nécessairement forme dès lors que le récit les « raconte » — c'est-à-dire décrit les déplacements sur la surface du plateau/de la fable. Reprenant l'opposition de la narratologie américaine, suivant l'injon-

---

<sup>408</sup> « Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles (...) Le texte, c'est la trace que laisse le spectacle sur du papier. On n'écrit pas un texte de théâtre. (...) L'essence du théâtre pour moi, ce n'est pas cela. Le théâtre se voit, s'entend. Ça bouge, ça fait du bruit. Le théâtre, c'est la représentation. (...) Quand je fais parler des gens sur scène, je me confronte à la question de la parole et des mots. Mais travailler le geste, l'attitude, le mouvement d'un acteur sera aussi important que travailler les mots. Je réfute l'idée d'une hiérarchie entre ces différents niveaux de langage ou d'expression au théâtre. La poétique théâtrale n'est pas seulement littéraire. » Joël Gayot, Joël Pommerat, *Joël Pommerat, Troubles*, Actes Sud, 2006, p. 19-21.

<sup>409</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 141-142.

tion des *novelists* — « Show, don't tell » —, Koltès revendique une position de retrait dans la constitution du sens du texte. Mais Koltès, à y regarder de près, redéploie l'opposition : le *tell* n'est pas le contraire du *show*, mais son outil — et c'est à force de paroles, on l'a vu, que l'auteur montre et raconte. Ce qu'il refuse, c'est de démontrer : en cela, la véritable opposé du *show*, c'est l'explicitation. Bien raconter, c'est montrer :

On essaie souvent de nous montrer le sens des choses qu'on nous raconte, mais par contre, la chose elle-même, on la raconte mal, alors que c'est à bien la raconter que servent les auteurs et les metteurs en scène, et à rien d'autre <sup>410</sup>.

Montrer, c'est-à-dire exposer une intrigue dans son déroulement. Revient encore et toujours l'image d'une promenade, de la marche : elle superpose l'écriture et le récit — qui elle serait formulée dans le verbe et emporterait ses mystères.

Ma prochaine pièce raconte un peu l'histoire d'un lieu et des gens qui y transitent. [...] L'activité humaine s'y trouve comme grandie. C'est une activité tissée de mille drames ordinaires : le désir, le goût de l'argent, l'illusion de la complicité, la profondeur des secrets que chacun garde <sup>411</sup>.

C'est sur cet axe-ci que Koltès articule le réel (« tout le monde ») et l'art (« les personnages ») — c'est par là que ces personnages s'incarnent. Il faut dire que le personnage est le lieu d'un récit autonome, organique — Koltès porte un soin tout particulier aux histoires que chacun d'eux portent. L'idéal romanesque — balzacien — de l'auteur se retrouve ainsi dans cette empathie scripturale qui le conduit à les écrire si profondément qu'il leur façonne plus qu'une personnalité : une intériorité. Cette épaisseur intérieure, dont se méfiait et se défiait Koltès à ses débuts, il s'y livre à partir ensuite radicalement, faisant de chaque personnage un monde, avec sa complexité, ses épaisseurs. « Un poète est un monde enfermé dans un homme », écrivait Victor Hugo <sup>412</sup> : on pourrait faire de chaque personnage de Koltès un tel poète, possédant chacun sa langue, son système musical, une vision sa place dans l'ordre du monde, et sa manière de l'habiter. Dès lors, quand ils seront pris dans l'intrigue, ils porteront avec eux celles-ci, et « se promèneront avec leurs énigmes » que la fable n'explicitera pas, mais sur lesquelles ils seront adossés, ou desquelles ils puiseront les raisons de leurs actions. Cependant, ces raisons ne seront jamais exposées telles quelles : et bien au contraire, bien souvent opacifiées. Car bien souvent, l'énigme de ces personnages réside précisément dans une participation énigmatique au monde.

Fak. La voix du sexe. A toujours un coup comme objectif mais l'essentiel est la pré-occupation parallèle ou souterraine qui accompagne ses efforts pour atteindre l'objectif ; et l'objectif une fois atteint la réaction est violente ou déroutante, faisant apparaître

---

<sup>410</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

<sup>411</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 27.

<sup>412</sup> Victor Hugo, « Un poète est un monde », in *La Légende des Siècles*.

comme un raz-de-marée la préoccupation véritable sous une forme d'amoncellement de tous les désirs et les souffrances d'un homme <sup>413</sup>.

Dans ces notes préparatoires, Koltès construit le personnage de Fak sur l'articulation d'une « préoccupation [...] souterraine » (principale) et d'un « objectif » (secondaire) apparent. Le personnage est composé de strates, « d'amoncellement » que la pièce n'exposera pas. On en percevra seulement l'écume dans ses paroles de ce secret, qu'un raz-de-marée finira non par révéler, mais emporter, mêlant profondeur et surface. N'est-ce pas le viol de Claire, dont l'acte réalise l'objectif, mais dont la justification par la satisfaction d'un pur désir semble remise à cause par le monologue non-dramatique, qui disait sa volonté de dompter son instinct sexuel ?

Ce que Koltès cherche à fabriquer, c'est l'illusion d'une intimité, qu'il mettrait cependant à distance en tant que telle. L'auteur disait se sentir étranger à la dramaturgie américaine de son temps, et refusait qu'on le rapprochât d'un dramaturge comme Tennessee Williams, justement parce que lui ne faisait pas de la révélation d'une intimité l'enjeu psychologique de la pièce et du personnage. Ce que la langue construit, ce n'est pas une remontée à surface, mais des mouvements de masses qui ne se laissent voir que comme cachées, maelström de désirs et de souffrance d'un homme à lui-même occulte, comme en témoigne son monologue, en partie construit sur une objectivation de son corps, c'est-à-dire mesurant la distance qui sépare son être de son corps par la langue — étranger à lui-même et à ses propres secrets. Le secret est la dynamique miroitante d'un mouvement qui le creuse et le rend désirable : aux yeux des autres, comme à ceux des lecteurs <sup>414</sup>. Elle est le mode d'écriture du personnage de Koltès — secret est ce qui se voile et se montre comme secret, où, comme chez Beckett, « le tu est la lumière du dit <sup>415</sup> ».

C'est pourquoi, nul personnage plus énigmatique que celui qui se tait — il n'est pas de secret plus grand que ceux qui justement s'exposent comme tel, non pas dans le mutisme, mais

---

<sup>413</sup> Cité par Claude Stratz, « Entre humour et gravité », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, op. cit., p. 22.

<sup>414</sup> Dans ses travaux, Cyril Desclés relève l'importance des « prestiges et de la force du langage voilé » dans les réflexions de nombreux théoriciens jésuites — et formule l'hypothèse stimulante d'une filiation possible entre ces réflexions, auxquelles Koltès fut formé dans sa scolarité, et son écriture. Ainsi rapproche-t-il ce goût du secret à certaines pages d'auteurs jésuites, par exemple Baltasar Gracián, qui écrit dans *L'Homme de cour* : « L'admiration que l'on a pour la nouveauté est ce qui fait estimer les succès. Il n'y a point d'utilité, ni de plaisir, à jouer à jeu découvert. De ne se pas déclarer incontinent, c'est le moyen de tenir les esprits en suspens, surtout dans les choses importantes, qui font l'objet de l'attente universelle. Cela fait croire qu'il y a du mystère en tout, et le secret excite la vénération. Dans la manière de s'expliquer, on doit éviter de parler trop clairement ; et, dans la conversation, il ne faut pas toujours parler à cœur ouvert. Le silence est le sanctuaire de la prudence. Une résolution ne fut jamais estimée. Celui qui se déclare s'expose à la censure, et, s'il ne réussit pas, il est doublement malheureux. Il faut donc imiter le procédé de Dieu, qui tient tous les hommes en suspens. » Baltasar Gracián, *L'Homme de cour*, traduit de l'espagnol par Amelot de la Houssaie, transcription du texte en français moderne par Chloé Radiguet, Paris, Mille et une nuits, février, 1997, p. 8. Voir Cyril Desclés, *Le langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*, op cit, chapitre 3, p. 184 et passim.

<sup>415</sup> Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Minuit, 1989-1990, p. 22

dans le tu. Abad n'est pas muet, il est silencieux. C'est bien qu'il a quelque chose à cacher — et sa parole elle-même avant tout <sup>416</sup>.

Tu as le droit de garder tes secrets ; même un frère a le droit d'avoir des secrets pour son frère ; même un frère qui a trop de secrets pour son frère, ça n'est pas un frère, c'est un étranger, et si ce n'est pas un étranger, alors, c'est un traître.

Mais Abad est le personnage limite : personnage silencieux qui serait comme « l'enfant », le passant que trouve le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts*, ou comme l'un des frères anonymes de Alboury — on verra dans quelle mesure il peut figurer comme le point zéro des personnages de l'œuvre de Koltès. Son énigme est son pouvoir d'attraction, et s'il ne parle pas, c'est sans doute parce qu'il garde le silence des autres — tous viennent à lui pour se confier et lui confier ces secrets dont il serait dépositaire, garant. L'énigme d'Abad est celle des autres : tuer Charles est ainsi une manière, comme le lisait Jean-Christophe Saïs, de le libérer <sup>417</sup>.

Fak dit que tu as raison ; il a raison ; tu as toujours raison ; ça doit être parce que tu ne parles pas beaucoup et que tu gardes tes secrets ; alors, bien sûr, tu ne te trompes pas beaucoup. En tous les cas, moi, je ne ferai pas mon chemin sans toi, avec toi je n'aurai jamais de secrets, moricaud, jamais je ne serai un traître.

Tous les (autres) personnages koltésiens seraient ainsi construits sur le modèle d'un tel miroitement incessant entre l'évidence d'une parole qui ne cesse de s'exposer, et une énigme qui à la fois constitue le personnage et le soustrait à toute détermination totale : la parole est cet outil qui fait miroiter une évidence, et la dérober. Et pourtant le secret sera toujours appelé dans le texte comme un espace à rejoindre, l'ailleurs essentiel, non pas seulement ce qui fonde mais ce qui constituerait comme l'horizon du personnage.

CÉCILE (*bas*) — Dans le secret, Carlos, tout au fond de ton cœur, est-ce que jamais tu ne songes à retourner au pays pour faire ta vie là-bas ! est-ce qu'en secret jamais tu ne rêves, au moins, au pays d'où l'on vient, où tout serait plus simple pour toi, où tu ne serais pas étranger, où l'on parle ta langue et où tu serais honoré ? En secret dis-le-moi, Carlos, si tu ne rêves jamais à notre pays où les rues sont si propres, où il fait tellement frais quand ici on transpire, et tiède quand nous on gèle de froid, où les gens sont chrétiens et où l'on nous respecte ? Dis-moi, dans le secret, combien de fois déjà tu as rêvé, Carlos, aux paysages de notre pays, aux maisons de notre pays, à l'eau, aux orages, aux printemps de là-bas, dis-moi au moins cela.

Ainsi, toujours le langage sera le miroitement à la fois d'une surface toujours mouvante, et d'une profondeur qui se creuse encore, le secret d'un secret sans fond, dont le fond serait le secret lui-même, soustrait : et cette dialectique peut-être infinie laisse voir un dehors de la langue qui ne se résout pas sans s'annuler. Affrontement entre l'écriture et son exposition, entre le personnage et les autres, entre l'être et lui-même — le texte bâtit le personnage

---

<sup>416</sup> Voir *infra*, Troisième Partie, « Éthique du Récit », Chapitre VI — *Abad (mama), corps minoritaires*.

<sup>417</sup> Jean-Christophe Saïs, programme de la mise en scène de *Quai Ouest*, TNS, 2001. [http://alfresco.tns.fr:8080/alfresco/service/cm/s/workspace:SpacesStore/i/48a05e48-f9ea-41d6-a134-9491919ad5b9/content.pdf?alf\\_ticket=TICKET\\_92f297dd2a39b8ec97a914c4dc657c57d9de3afb](http://alfresco.tns.fr:8080/alfresco/service/cm/s/workspace:SpacesStore/i/48a05e48-f9ea-41d6-a134-9491919ad5b9/content.pdf?alf_ticket=TICKET_92f297dd2a39b8ec97a914c4dc657c57d9de3afb) [dernière consultation, octobre 2012]



comme une pyramide égyptienne : monument (ce qui édifie l'injonction au souvenir : le secret d'une origine) dressé sans porte ni fenêtre, scellé de l'intérieur, dont le dehors lève une surface pure aux arrêtes tranchantes, mais qui enferme un dedans labyrinthe, troué de chambres et d'anti-chambres qui sont autant de pièges tendus aux profanateurs qui voudraient piller le tombeau — la pyramide est un mausolée, une solitude — et qui ne trouveraient que pièces imbriquées les unes dans les autres, et ces pièces de dessiner un parcours dans le labyrinthe intérieur destiné à les perdre.

La vraie profondeur de Koch, s'il en est une, vient de la multitude de barrières qu'il a élevées entre ce qu'il révèle et son secret ; au point que, quand on croit avoir découvert enfin le cœur du problème, on peut être certain que ce n'est encore qu'une barrière façonnée pour empêcher qu'on pénètre davantage, au point qu'il n'est pas sûr du tout qu'à la fin il y ait un secret, sinon que Koch se présente comme une infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard ; et que vouloir profaner l'infini mystère de cette tombe conduirait probablement l'explorateur à découvrir une dernière boîte renfermant quelques cendres mortes et dépourvues de sens <sup>418</sup>.

Deviner la profondeur depuis la surface : et dans le miroitement, lire autant notre regard que celui que travaille le texte — face à Narcisse, le lac regarde, aussi, écrivait Bachelard <sup>419</sup>. Ainsi, entre le personnage et la pièce, une dualité qui ne fait que redoubler le miroitement du personnage lui-même en prise avec ses secrets — hypothétiques. « La profondeur de Koch, s'il en est une », glisse malicieusement le texte, qui à force d'accumuler les secrets, évoque l'éventualité qu'il n'y en ait pas : mais peu importe, finalement, son existence. Ce mouvement sera celui de la rencontre du Dealer et du Client : « si vous marchez à cette heure et en ce lieu... » — cette condition suffit à la parole, parce que le théâtre lui-même, espace de fragilité, ne s'établir qu'en s'édifiant de lui-même entièrement, à la manière d'un geste cartésien, refondant la totalité de la réalité après avoir douté de tout, et reposant pierre sur pierre, les conditions de sa représentation. Mais le secret, qui échafaude l'être, pourrait bien n'être qu'un leurre. Seul importe cependant le geste qui vient le dresser, non pas la certitude de ses fondations, toujours suspectes de toute manière, dans un lieu qui n'est voué qu'à la poussière, théâtre que le « rayon blanc » (du réel) suffirait à anéantir <sup>420</sup>.

Raconter une histoire, c'est pour Koltès plus qu'exposer une intrigue, travailler comment ces énigmes élaborent d'autres récits : elles sont autant les motifs de la pièce que tout ce qui pourrait paraître son decorum. Aucune pièce sans ces personnages miroitants, non pas

---

<sup>418</sup> « Pour mettre en scène *Quai ouest* » in *Quai ouest*, op. cit., p. 106.

<sup>419</sup> « Le lac, l'étang, l'eau dormante nous arrête vers son bord. Il dit au vouloir : Tu n'iras pas plus loin ; tu es rendu au devoir de regarder les choses lointaines, des au-delà ! Tandis que tu courrais, quelque chose ici, déjà, regardait. Le lac est un grand œil tranquille. Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. Par lui, déjà, le monde est contemplé, le monde est représenté. » Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 41.

<sup>420</sup> « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie. » Arthur Rimbaud, 'Les Ponts', in RIMBAUD, Œuvres, *‘Illuminations’*, p. 134.

doubles, mais duels : dont la surface ne reflète pas la profondeur, ou ne la reflète que de manière problématique, énigmatique. Sarah Hirshmuller évoque la figure du Rouquin, « être génial, surdoué, *beau*, et qui dès qu’il ouvre la bouche devient une horreur qui sort 150 obscénités à la seconde <sup>421</sup> », dont la dialectique fonctionne un peu comme celle qui anime Rodion de *Procès Ivre*, ou Roberto Zucco, deux meurtriers magnifiques, dont l’atrocité des actions sont la contradiction de la beauté de leur figure.

De là, les sous-textes que porte chaque personnage, les détours et les détournements qu’ils opèrent sur le verbe et les autres : « Chaque personnage dans la pièce a son propre langage. Prenons celui de Cal, par exemple : tout ce qu’il dit n’a aucun rapport avec ce qu’il voudrait dire. C’est un langage qu’il faudrait toujours 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 <sup>422</sup> ». Phrase beaucoup citée, sans qu’on interroge le paradoxe fondamental qui la régit : est-ce le langage propre à Cal, ou la manière de parler de tous les personnages au théâtre ? En fait, Cal résout la contradiction en étant le seul personnage du théâtre de Koltès à agir explicitement comme un personnage du théâtre pour Koltès — il est la formulation du secret de chacun d’entre eux. Ainsi les « songeries de l’ingénieur insomniaque », rapportées dans les ‘Carnets’ nous renseignent sur le secret des personnages sans le dévoiler totalement, au revers de Cal lui-même : « il y a trop de nuits, une par vingt-quatre heures, quoiqu’on fasse <sup>423</sup>... ». S’ensuit un *délire paranoïaque* sur les dangers de la nuit :

Or qui sait le nombre et la taille, l’intention et le but de ce qui, dans la nuit, bouge ou est immobile, mais vit dans son élément naturel ? C’est donc le jour qu’il faut guetter, poursuivre, attraper, tuer, massacrer, exterminer, réduire en poudre tout ce qu’on peut reconnaître comme étant une menace possible <sup>424</sup>.

Horreur proche de celle formulée par Ariée dans *L’Héritage*, mais ici racontée selon un point de vue inverse — la nuit est l’espace de l’enfouissement, et le jour, dans sa révélation, celui où ces menaces doivent brûler. La lumière et la transparence pourraient trahir celui qui s’y expose. Ainsi, les personnages de Koltès, souvent nocturnes, sont de ceux qui tiennent éveillés — quitte pour cela à boire tellement de café, qu’[ils] ne save[nt] plus si c’est le jour ou la nuit ou autre chose <sup>425</sup>, comme Claire en fait l’expérience — parce que toujours ils font exister avec eux le monde souterrain qu’ils portent en eux, et qui émane d’eux. « Quand pour-

---

<sup>421</sup> Sarah Hirschmuller, entretien France-Culture pour l’émission « Bernard-Marie Koltès : l’origine en avant », *Surpris par la nuit*, 7 mars 2001 ; émission de Christophe Bident, cité par Christophe Triau, in « La dialectique de la langue », in *Voix de Koltès*, op. cit., p. 39.

<sup>422</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l’auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 27.

<sup>423</sup> Carnet de *Combat de nègre et de chiens*, in *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 117.

<sup>424</sup> Carnet de *Combat de nègre et de chiens*, in *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 117.

<sup>425</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 65.

rai-je dormir sans aucune inquiétude ni cauchemar ? », s'interroge Cal à la fin de sa songerie. Jamais, répond chacun des textes de Koltès. Car c'est dans cette inquiétude que se lève l'écriture et se déploie le récit, et c'est elle que celui-ci raconte — l'inquiétude du récit lui-même est son mouvement ; dans sa fixité n'existe que le sommeil, c'est-à-dire l'abolition de l'image dans une intériorité tue, le récit non plus miroité de l'intériorité, mais intériorisé, et donc invisible.

Cette inquiétude se formule le plus radicalement au sein de *Dans la Solitude des champs de coton*, où les tours et détours de la pièce sont ceux du langage, où c'est l'objet de l'échange, le propos, qui est tenu secret par les deux protagonistes, au point où il n'est pas certain que le Dealer et le Client savent vraiment de quoi ils parlent — et c'est cela qui les fait parler, justement :

Mais plus un vendeur est correct, plus l'acheteur est pervers ; tout vendeur cherche à satisfaire un désir qu'il ne connaît pas encore, tandis que l'acheteur soumet toujours son désir à la satisfaction première de pouvoir refuser ce qu'on lui propose ; ainsi son désir inavoué est exalté par le refus, et il oublie son désir dans le plaisir qu'il a d'humilier le vendeur <sup>426</sup>.

C'est surtout dans *La Nuit juste avant les forêts* que ces tours inquiets, nocturnes, détournés, sont matriciels. Du coin de la rue *tourné* par le passant jusqu'aux circonvolutions des paroles inquiètes de celui qui parle, toute la phrase tourne autour de ce qu'on ne saurait dire *ici* sans abolir l'ici et maintenant de la parole — une profondeur se laisse voir, un secret qui refuse de se formuler (sauf peut-être dans les ultimes mots du récit — et encore, il faudra s'interroger sur la portée de ce « je t'aime », échappé comme en désespoir de cause). Texte à quel propos ? L'impression première est que le locuteur parle de tout sauf de ce dont il voudrait parler : et c'est ainsi qu'il *en* parle. En cela Koltès rejoint-il l'intuition qu'il porte sur le langage, qui se révèle véritablement dans toute son efficacité lorsqu'il est travaillé en creux, qu'il est le creux de l'être et de ses secrets, qu'il désigne dans son creux la puissance de ce qui reste à dire, encore.

C'est un texte sur le langage, je crois. C'était ma première expérience du langage pur, j'ai écrit ça après trois ans où je n'avais rien écrit [...] et je me suis raccroché au théâtre par le langage, je me suis rendu compte ou disons que ce qui m'a intéressé à un moment donné, c'était de me rendre compte que les choses importantes étaient dites en dessous, non pas par l'intermédiaire du langage, mais en négatif par rapport au langage. Je ne sais pas si je suis clair. Il y a un peu de ce qu'on appelle le sous-texte chez Tchekhov, mais qui est parfois même beaucoup plus que ça, et *La Nuit juste avant les forêts*, c'est ça. C'est si vous voulez, en gros : comment peut-on parler de n'importe quoi, de tout, très mal ou très joliment ou n'importe comment, tout en racontant complètement autre chose. Voilà, c'est ça qui m'intéressait, c'est ça qui m'intéresse le plus maintenant encore au théâtre. [...] Ce qui est générateur d'un texte, c'est clair, c'est l'émotion, le désir, des choses de ce type et rien d'autre. Alors, évidemment, à partir du moment où, par exemple, on veut parler d'un désir, comme c'est le cas de *La Nuit juste avant les forêts* qui est en fait la longue expression d'un désir unique — bien que ce soit plus compliqué, pas simple —, mais en tous les cas, un désir unique, pas très formulé et pas

---

<sup>426</sup> Le Dealer. — *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 28-29

très clair, ni chez la personne qui l'exprime, ni pour nous — c'est ça son intérêt, d'ailleurs, c'est ça qui serait le moteur de l'écriture... Par exemple, si vous voulez, pour prendre un des aspects de la pièce, je dirais qu'il y a un rapport de désir entre la personne qui parle et celui à qui il parle, c'est qu'il y a une manière d'exprimer son désir et de le satisfaire — entre guillemets — par les mots par le langage exclusivement. A partir du moment où on utilise un moyen comme le langage pour faire l'amour, en quelque sorte, on parle de tout, donc on parle aussi de politique <sup>427</sup>.

Parole précieuse, brute dans sa formulation, quelque peu labyrinthique aussi, elle témoigne d'une réflexion qui reste en cours d'élaboration — réflexion riche qui devra aussi être interrogée sur les plans de ce qui reste en creux justement : politique du récit, soustraction de l'idéologie par et pour le désir. Reste l'affirmation d'un intérêt porté sur le théâtre au point précis de l'altérité du récit : raconter quelque chose en racontant autre chose. Écrire un récit double, en plus, ou en dessous, de la langue, c'est raconter deux récits : l'un, par son écriture, l'autre, dans son silence. Aucun privilège n'est accordé à l'un ou à l'autre — entre celui qui parle (trop, trop vite, trop fort) et celui qui garde le silence (il le garde aussi pour l'autre), ce qui importe dans *La Nuit jute avant les forêts* est ce qui les assemble, qui n'est ni la parole ni le silence, mais le récit qu'il partage ; il excède celui que relate le locuteur, et il est celui que raconte la pièce.

---

<sup>427</sup> Entretien avec Alain Prique, « Entretien inédits avec B-M. Koltès » : *Combat de nègre et de chiens* (1983, pour « Gai Pied »), *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1984, pour « Masques »), in *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, Bruxelles, déc. 1996-jan. 1997, p. 240-241.

## Chapitre VIII.

### LES DEGRÉS DU RÉCIT RÉCEPTIONS D'UNE ÉCRITURE DE BIAIS

La dialectiques de l'évidence et du retrait, si elles permettent d'approcher les structurations du récit, ne rendent pas compte de ce qui est premier dans sa perception, et final dans sa réalisation : son effet. La force ne se voit, comme un coup porté, qu'à la mesure de la blessure qu'elle inflige à qui la reçoit. Le mouvement de la force est invisible, ce sont ses conséquences que l'on peut percevoir. Or, les effets de la force participent de part en part de la constitution du récit. Ceux-ci sont pour Koltès l'objet d'une attention toute particulière et sont en fait inclus dans le processus d'écriture. On a déjà pu voir que la fable n'était pas une, qu'elle possédait des niveaux de référence (la métaphore), des strates qui la multipliaient (ses abîmes). Elle est également, sur un plan différent des jeux de surface et de profondeur, travaillée par ce que l'on appellera des degrés. Ces degrés sont de plusieurs ordres mais participent tous à l'élaboration des pluralités internes du récit qui en affectent la réception.

Que le degré soit celui qui permette une compréhension problématique, organisant le passage d'un niveau (de lecture) à un autre ; qu'il soit une ouverture d'angle, faisant entendre un même fait sur le spectre élargi d'un registre ; ou qu'il marque l'intensité relative d'une action — les degrés du récit sont ce qui permet à celui-ci de se renouveler, de résister à l'assignation et de ne pas trouver un terme dans cette résistance. « On conçoit des degrés infinis dans toute la nature, et des degrés infinis en nous [...] ; et ces derniers degrés, les plus obscurs, conduisent même à dire qu'on peut avoir des pensées sans savoir qu'on les a », écrivait Alain <sup>428</sup>. Rapporté à l'échelle du récit, on essaiera de voir ces différents degrés, qui permettent non seulement de diffracter la puissance d'évocation de la fable, mais de donner à cette fable la possibilité de se développer en son sein, en fixant et dépassant des points de résistance et d'opacité.

« Moyen mis en œuvre pour parvenir à ses fins <sup>429</sup> », tel est l'un des sens que propose Littré pour « degré », ainsi que : « Transition, acheminement <sup>430</sup> ». Se saisir et localiser les degrés du récit pourra nous conduire à l'envisager dans ce cheminement ; ce sera voir comment le récit brise sa linéarité non plus dans la dialectique dynamique, mais dans les renversements

---

<sup>428</sup> Alain, *Propos*, Paris Gallimard, 1928, p. 812.

<sup>429</sup> « Et quels affreux périls pourrons-nous redouter, / Si c'est par ces degrés qu'on peut vous mériter ? » Corneille, *Rodogune, princesse des Parthes*

<sup>430</sup> « Les premières connaissances [...] ont servi de degrés aux autres ». Pascal, *Préface sur le traité du vide*

incessants. ces renversements seront ce qui font de la fable et de la parole un accès toujours transitoire, toujours provisoire, à un terme qui n'est toujours que le moyen d'un autre moyen — où la règle ici comme en tout est de passer. Mais où ?

*1. Opacité et transparence : raconter à travers*

*Vitesse (2)*

KOCH. — Par quels chemins passe votre réflexion pour mettre tant de temps ! où en est-elle, maintenant ? à la ceinture, à la poitrine ? Accélérez, s'il vous plaît <sup>431</sup>.

Le premier degré du récit est aussi le premier temps de son appréhension — il porte sur la compréhension de ses enjeux. Quand on interroge ceux qui ont assisté aux spectacles de Nanterre-Amandiers, c'est toujours à peu près les mêmes réflexions qui se formulent : le sentiment d'une impressionnante puissance, et l'incompréhension globale du spectacle, ou du moins l'impression que dans la reconnaissance quelque chose s'échappait : on voyait ce qu'on ne comprenait pas ; à un certain degré, une évidence, mais à un certain degré seulement — et ce qu'on supposait travaillé par l'enjeu véritable se dérobaient. Dans ce double regard paradoxal d'une reconnaissance et d'un aveuglement, il y aurait comme un mouvement proche du miroitement dont on a parlé pour les personnages, touchant à la pièce elle-même, qui exposerait une opacité, trouée de suffisamment de lumière pour la voir telle, opaque, inapprochable, fond dont on ne perçoit que la profondeur, non ce qui la constitue. On a vu que ces jeux de profondeurs pouvaient toucher au personnage, mais ceux-ci sont aussi structurants dans la fable — sur un point sensiblement différent, qui porte sur ce qu'on pourrait appeler une phénoménologie du récit, phénoménologie successive même, tant elle joue sur des brusques revirements, latence opaque, et éclairs, même si souvent l'éclair ne permet que de voir l'immensité de la noirceur qui la cerne.

Le recul du temps, et les travaux qui ont approché l'œuvre, ont permis dans une certaine mesure de rendre ces pièces moins opaques qu'elles n'ont pu le paraître d'abord. Mais il n'est pas inutile de revenir au degré premier de cette réception, parce que cette altération constitue, malgré tout, une singularité de la fable : des effets d'opacité qui la troublent et dans laquelle elle se formule. Ce trouble ne concerne pas l'apparence d'un récit qu'on ne saisisait pas, il est aussi porteur d'une conception du récit en tant que tel, et c'est là que paradoxalement aussi réside son efficacité spectaculaire. Ces opacités, si on a pu voir qu'elles pouvaient résider dans un certain usage de la langue, fonctionnent aussi surtout dans la conduite de la fable.

---

<sup>431</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 87.

Pourtant, on pourrait y voir une contradiction, peut-être dans une certaine mesure aussi un échec, au moins un malentendu : Koltès se donnait tâche de vouloir « bien raconter » — comment cet artisanat du récit peut-il entraîner cette incompréhension ? Il s'agit en fait, comme le dit le Dealer de « reconnaître davantage les choses que [l'on] ne comprend pas <sup>432</sup> ».

Dans un texte que Koltès ignorait sans doute, Ernest Hemingway expose la théorie de l'Iceberg, ou « théorie de l'omission » : « la dignité du mouvement de l'iceberg est due au fait que seulement un huitième de sa surface se trouve au-dessus de l'eau <sup>433</sup> ». Cette poétique, répandue dans la littérature romanesque américaine, s'apparente grandement à ce que Koltès lui-même pratiquait — et affecte grandement sa réception. Construire un ensemble narratif vaste, duquel en retrancher une grande part pour ne laisser voir qu'un fragment — on a vu que Koltès pratiquait la romanisation de ses personnages, leur inventait passés, rêves, et parfois avènements, et avouait couper énormément pour ne garder que peu. Il adosse ainsi sa fable sur un arrière-monde narratif intérieur, qui lui permet de faire paraître la fable tout à la fois justifiée (par un secret) et énigmatique (par ce qu'elle tait). L'omission favorise ainsi l'exposition de l'intrigue comme si elle était partie d'un tout absent : face à cela, le spectateur, penché sur ce qu'on lui retire, s'il « devine, quand même un peu » ces fondements submergés du récit, demeure à distance des motivations essentielles de la fable. Cela n'est pas sans incidence pour le déroulé du récit : celui-ci fonctionne non pas dans l'incompréhension uniforme des enjeux mais par de brusques moments d'illuminations, des remontées depuis la profondeur qui permettent soudain de comprendre à rebours ce qu'il s'est passé.

Parfois, quelque chose de reconnaissable monte pour un instant à la surface d'eaux troubles et stagnantes, avant de retomber à nouveau jusqu'au fond <sup>434</sup>.

C'est justement ce processus que Koltès disait apprécier le plus dans les romans. Par exemple, chez Faulkner, qui « n'hésite pas à être obscur durant des chapitres et des chapitres, et, dès le moment où on comprend, tout s'éclaire ; c'est cela qui est prodigieux <sup>435</sup> ». Les romanciers qu'il aime, de Joyce à Proust, de Dostoïevski à Faulkner donc, sont ainsi de ceux qui

---

<sup>432</sup> Le Dealer. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit. p. 38. « Aujourd'hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas. »

<sup>433</sup> « If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. » Ernest Hemingway, *Death in The Afternoon*.

<sup>434</sup> William Faulkner, *Les Palmiers Sauvages*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1952, p. 30.

<sup>435</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 134.

travaillent des procédés de perception troublée, de reconnaissance retardée <sup>436</sup>, mais qui ne sont rien sans des accès de fulgurance.

Dans ses récits non théâtraux, c'est de cette manière qu'il usera pour élaborer des degrés divers de compréhensions différées et multiples — la technique principale qui le permettra sera celle de l'utilisation des points de vue. C'est aussi par une certaine diffraction des points de vue que Faulkner renouvela en partie l'art du récit : l'intrigue y est toujours perçue selon non pas seulement le regard, mais la pensée et la conception du monde d'un personnage, et le dehors y est appréhendé dès lors depuis ses motivations qui ne sont souvent pas dévoilées (ou qui le sont peu à peu, et dans l'action), parce qu'allant de soi pour celui qui les conçoit. C'est dans le frottement de ces points de vue, de fait contradictoires, parfois hostiles, que peut s'établir ce dehors dans une totalité qui sera toujours éclatée, mais dévoilée dans un kaléidoscope fragmentaire, cubiste, inachevé. Dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville* ou *Prologue*, c'est bien le point de vue qui structure l'objet qui se raconte : si la narration du premier roman se fait à la troisième personne, c'est toujours en fonction des personnages qui accomplissent l'action que tout est perçu par le spectateur : cette perception est donc par nature incomplète, et toujours engagée dans un parti pris informulé. Dans le récit inachevé, *Prologue*, on a vu comment les deux points de vue, s'ils portaient sur un même objet de narration (Mann) étaient mus par des objectifs propres, qui échappaient même à cet objet. Ce qui se dit est manière d'échapper à ce qui doit être dit, et le lecteur, dont l'attention a été d'abord fixée sur Mann est détourné lui aussi — récit déceptif qui n'accomplit pas la narration annoncée, selon des raisons qui ne se dévoilent qu'au cours du récit, et qui forment en fait l'enjeu du texte : parler d'Ali, parler de Nécata (afin ensuite de ne plus en parler). Mais c'est sans doute dans *Nickel Stuff* que cette question des points de vue élabore l'opacité la plus grande. La caméra est l'œil objectif qui en montrant le visage d'un personnage ne sert qu'à exposer son intériorité et poser son regard sur le monde et la manière dont il l'envisage. C'est souvent ainsi que le récit sera intérieur — raconté de l'intérieur —, en vertu de motivations qui échappent en partie aux spectateurs, puisque seules comptent les actions qui se présentent, ou s'annoncent :

« Dans cette séquence, on voit seulement Tony et ce qu'il voit — sans digression, sans explication et sans autre cohérence que celle de ses yeux et de ses oreilles ; sans

---

<sup>436</sup> « L'œuvre de Faulkner m'a toujours paru être ainsi : une révélation différée (sans qu'il y eût là quoi que ce soit à voir avec le suspense du roman policier), qui engendre sa technique, non pas d'élucidation (psychologique, ni sociale, ni...) mais en fin de compte, d'amasement d'un mystère et d'enroulement — accélérés plutôt que résolus par cette folle vertu du différemment et du dévoilement — autour d'un lieu qu'il lui faut signifier. » Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio Essais », p. 190.



reprise de souffle dans le déroulement du temps et la vitesse à laquelle les choses et les émotions entourent et heurtent Tony <sup>437</sup>. »

La seule cohérence qui prévaut sur le surplomb d'un narrateur absent dans la syntaxe cinématographique est celle du regard du personnage à l'image : cette cohérence sans « explication » articule l'objectif et le subjectif, et crée du temps, celui de la subjectivité qui en émane et s'y dépose. *Nickel Stuff* raconte ainsi, selon une logique proche des romans noirs, « l'histoire d'un meurtre comme une pyramide à trois côtés [...] La vraie histoire de la mort du commerçant présente trois faces, qu'on ne découvre jamais ensemble, chacune différemment exposée à la lumière et à l'ombre <sup>438</sup> » écrit Koltès dans ses notes préparatoires. Ainsi, en présentant la scène du crime et ce qui la précède du point de vue de Tony, de Robert et de Gourian, s'opère une opacité par explicitation — à force d'« ombres » et de « lumières », le meurtre de Gourian par Tony apparaît finalement comme inéluctable *et* surprenant. C'est la dilatation permise par le film, cette durée qui favorise le développement de ces mises en regard pour la production d'un récit confronté, qui jamais ne se résout dans l'un d'eux, ne s'achève ou ne se réalise : comme un portrait cubiste, le meurtre a autant de visages que de regards posés sur lui ; visages modelés les uns par les autres, scène *historique* au sens où il évolue avec/en chacun des personnages, se forme et prene le temps de se déformer.

Mais dans son théâtre, Koltès n'a pas le loisir de travailler ces durées d'opacité, qui seront d'autant plus grandes que la reconnaissance sera violente et efficace : là où le romancier dispose théoriquement de tout son temps, « au théâtre, on ne peut user de ces façons [...], il faut aller à l'essentiel très vite, en deux heures, et d'une façon qui soit compréhensible <sup>439</sup> ». C'est là un infléchissement d'importance. Koltès est très soucieux des conditions de représentation et de l'efficacité de ces jeux — mais il ne faut pas voir une différence de nature entre les objectifs du romancier et ceux du dramaturge : il n'y aurait qu'une distinction quant aux moyens, aux « façons » de parvenir à la fabrication d'un récit ainsi prodigieusement révélé par de soudains éclairs. La « façon d'être compréhensible » ne tient pas à l'explication du récit par lui-même, mais à des accélérations qui permettent d'en saisir par instants les enjeux, saisie comme en retard sur le récit, sur ce qui l'a joué, ce qui s'y est joué. Dès lors, c'est sur l'action que Koltès va travailler la vitesse, tempo basé sur l'accélération où la fable aura toujours un temps d'avance sur le spectateur. Cette rapidité crée parfois, non pas seulement la surprise, mais comme des évidences dont le mécanisme nous échappe. On ne saisit pas, litté-

---

<sup>437</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. p. 65.

<sup>438</sup> *Nickel Stuff*, op. cit. Annexe p. 114.

<sup>439</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 134.

ralement, parce qu'on n'a pas le temps de saisir l'enjeu de l'action qu'elle a déjà été exécutée. Le récit ne fait que raconter l'action en elle-même et non ses raisons.

[Pourquoi et qui a tué à Koch ?] Répondre à cette question, ce serait refuser de voir que, dans tous les cas, le résultat est le même, pour Koch, pour Abad, pour Charles, pour Rodolfe, pour tout le monde <sup>440</sup>.

Ces processus d'opacité tiennent souvent au fait de court-circuiter la logique et le chronologique, en travaillant sur des retournements souvent rapides, des attitudes de personnages qui réorientent entièrement la fable. C'est par exemple le changement de stratégie de Horn, dans *Combat de nègre et de chiens*, qui pousse Cal au meurtre après l'avoir retenu, revirement qu'Anne-Françoise Benhamou a pu qualifier de « virage à 180° que Koltès a réussi à rendre presque imperceptible <sup>441</sup> ! », le geste final d'Abad, scandaleux, d'une violence que rien n'avait semble-t-il préparé — mais qui invite cependant à un retour sur les amonts de la pièce qui en sont aussi les profondeurs. L'on verra alors que la volte-face peut s'expliquer par dépit amoureux, et comme pour se venger de Léone via Alboury via Cal ; que Rodolfe a tout fait pour inciter Abad au meurtre de son fils, et que l'assassinat de Koch ne pouvait suffire, qu'il fallait un deuxième cadavre pour s'accomplir. Les récits fonctionnent souvent ainsi selon l'amplitude de ces virages de degrés divers : 90 (le coin de rue de *La Nuit juste avant les forêts* qui initie la rencontre), 180 (le meurtre d'Abad dans *Quai Ouest*, qui tourne la Kalashnikov contre Charles) ou 360 (le retour de Mathilde à la maison Serpenoise d'où elle était partie). Ces *métaboles* changent l'angle de la pièce, comme « dans la vie, on peut changer de point de vue sur une même question <sup>442</sup>. »

L'objectif du dramaturge n'est donc pas d'être opaque — mais « compréhensible » : en ce sens l'opacité est-elle souvent un moyen de la compréhension, qui ne sera pas de l'ordre de la révélation, ou de la reconnaissance pleine et entière des enjeux. C'est ici qu'il faut réentendre sa préoccupation de l'artisanat : raconter bien, ce n'est pas bien expliquer, comme on le suppose souvent, c'est raconter au plus proche du geste, non pas son intention, mais sa réalisation.

Dans *Quai Ouest*, j'ai tâché d'être le plus clair possible sur les enjeux ; ce qui m'a poussé à volontairement assombrir les faux enjeux.

Par exemple, Koch. On a trop souvent tendance, lorsqu'on vous raconte une histoire, à poser la question « pourquoi ? », alors que je pense que la seule question à se poser est « comment ? ». Si vous restez à votre fenêtre, et que vous regardez les gens passer, vous ne vous demandez pas tout le temps : pourquoi cet ivrogne s'est-il saoulé ? Pourquoi cette jeune femme a-t-elle des cheveux gris ? Pourquoi cet homme parle-t-il tout seul ?

---

<sup>440</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 51.

<sup>441</sup> Anne-Françoise Benhamou, « Neuf remarques à propos de Bernard-Marie Koltès », in 'Programme de Dans la Solitude des champs de coton', mise en scène de Patrice Chéreau, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995.

<sup>442</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une Part de ma vie* (non revu par l'auteur), op. cit., p. 51.

Parce qu'une réponse à cette question serait probablement banale, partielle, conduisant à toutes les erreurs et à tous les préjugés. Ainsi, en ce qui concerne Koch, je pose le fait qu'il veut se suicider comme une hypothèse préalable, et lui-même est fort agacé quand on lui en demande les raisons ; car, effectivement, elles importent peu ; je peux en donner dix mille, toutes imparfaites et suffisantes. En tout cas, il est agi par cette volonté, et l'important est de savoir comment il va faire, ce que cela peut bien provoquer et révéler autour de l'intérieur de lui.

De même, la mort de Koch se passe hors scène ; uniquement pour ne pas répondre à cette question : est-ce Abad qui a tué Koch ou Koch s'est-il tué lui-même ? Répondre à cette question, ce serait refuser de voir que, dans tous les cas, le résultat est le même, pour Koch, pour Abad, pour Charles, pour Rodolphe, pour tout le monde ; Koch mort c'est comme si Abad l'avait tué, d'un certain point de vue ; et c'est comme si Koch s'était suicidé, d'un autre point de vue. Chacun peut bien avoir son opinion sur la question, qu'est-ce que cela change <sup>443</sup> ?

Ainsi, « raconter bien » suppose un « raconter moins » — soustraction qui fonde la justesse du récit, sa force, et implique une énigme qui est celle qui finalement conjoint les énergies de l'art et de la vie, seule critère finalement de cette justesse. Cacher la cause de la mort de Koch, c'est éviter de la réduire justement à une cause mécanique (de type chronologique), quand ce sont des mouvements plus amples qui la fondent, la portent et l'ignorent. Cela ne change en effet rien à ce fait : il est mort. Et la tâche du conteur, ce n'est pas d'en retracer les mille raisons anecdotiques, qui s'accumuleront et s'annuleront (et réduiront la fable), mais de décrire le mouvement du corps qui flotte à la surface de l'eau parce qu'il n'a pas été assez lesté. C'est ce qui reste émergé : seul ce qui apparaît au-dessus de l'eau importe au spectacle pour être visible. Si le théâtre est ce que l'on voit, selon l'ancienne étymologie grecque, il a pour raison d'être de faire voir : ce corps n'est pas assez lesté de poids précisément pour cela, et les causes qui pourraient peser sur lui l'engloutiraient dans des profondeurs invisibles. Alors, Koltès laisse ses corps flotter, non pas corps flottants entre deux espaces, mais corps reposés à la surface, et c'est le mouvement de ces corps à cette surface, tremblé par les mouvements des forces sous eux, qu'il s'agit de décrire, c'est-à-dire d'en raconter les naissances et les anéantissements.

Comprendre, ce serait moins englober le sens que percevoir ce qu'il trouble et où il le trouble. Comprendre surtout, c'est ne pas régler l'histoire par le sens mais par son accomplissement — c'est lorsqu'il n'y a plus rien à raconter, que le sens a été achevé, épuisé du moins dans le cadre de ce que l'histoire s'était donné à accomplir, que le récit cesse : ce n'est pas pour autant que tout est révélé, mais du moins l'essentiel aura été réalisé, en chacun des personnages. Au contraire : la résolution épaissit souvent l'énigme, ce qui se résout n'est pas le secret, mais presque comme son élaboration plus profonde. De là l'enjeu considérable, quant à la question de la réception et du *sens* du récit, des fins de pièce : la résolution n'est jamais

---

<sup>443</sup> 'Un hangar, à l'ouest (notes)', in Roberto Zucco, op. cit., p. 129-130.

règlement des enjeux mais disparition de ceux-ci dans une violence qui emporte la pièce et l'achève littéralement par la mort de ceux qui l'ont accomplie. On verra la portée de cette mise à mort de la fable par celle de ses personnages, et en quoi elle peut aussi se comprendre dans la volonté d'une dévastation vengeresse de la fiction sur la vie : un raz-de-marée <sup>444</sup>.

À la fin de la pièce, il n'y a pas établissement d'un ordre du monde nouveau, mais le brouillage se poursuit et contamine même ce qui peut succéder à cette fin : soit que la fin n'appelle qu'à son recommencement (dès lors, le début était déjà la fin qui avait eu lieu ?) pour *La Nuit juste avant les forêts*, soit que la fin ait lieu avant la fin pour *Dans la Solitude des champs de coton*, la fin est l'espace d'un escamotage qui empêche l'assignation d'un terme. Mais outre ces deux dramaturgies limites, si *Combat de nègre et de chiens*, *Quai Ouest* ou *Roberto Zucco* s'achèvent tous trois par la mort des personnages (Cal, Charles, Roberto Zucco), il ne s'agit que de l'apparence d'un point final, scansion signifiante qui conclurait logiquement le drame. Les procédures de brouillage sont telles que les fins procèdent davantage d'un affolement et sidèrent le sens : ces morts semblent tout à la fois « violente[s] et déroutante[s] », comme le disait la note au sujet de Fak : « amoncellement de tous les désirs et les souffrances <sup>445</sup> » de ceux qui se vengent et sont vengés. D'une pièce à l'autre, les brouillages grandissent : si l'on perçoit le sens du geste d'Alboury qui venge Nwofia en tuant son meurtrier (même si la violence de ce geste au milieu des feux d'artifice trahit aussi une participation du monde plus englobante qui demeure mystérieuse), on comprend moins la signification du geste d'Abad sur Charles. Est-ce une façon de se délier de Charles, ou d'un don qui accomplit le lien jusqu'à ce terme — le meurtre comme une manière de « littéralement offrir la mort de l'autre », dit Koltès <sup>446</sup>, dans une formule tout aussi énigmatique, qu'on interrogera plus loin. Enfin, on a vu combien la mort de Zucco était problématique : disparition par l'éclat plutôt, effacement dans la lumière, et envol dans la chute — Zucco meurt de la manière dont il a tué son père (en se jetant dans le vide), mais cette mort renverse les polarités de la vie, et apparaît davantage comme une sortie de scène, une fuite vers un ailleurs. Quant au spectateur, a-t-il perçu la portée du meurtre de Cal, le sens du geste d'Abad, a-t-il seulement assisté à la mort de Zucco ? Incapable de se prononcer sur ces causes (le spectateur voit son jugement neutralisé) : comment se situer dans le sens de la pièce, et l'appréciation du spectacle ?

---

<sup>444</sup> Sur ces questions des résolutions, voir l'article de Christophe Triau « La résolution en raz-de-marée : sur les fins de pièces koltésiennes in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. » op. cit., p. 111-122

<sup>445</sup> Cité par Claude Stratz, « Entre humour et gravité », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, op. cit., p. 22.

<sup>446</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 54.

La portée de ce spectacle se situe dans l'immédiat, — dans l'expérience immédiate — et, de ce fait, devrait interdire, je crois toute espèce d'appréciation, en ce sens que l'expérience aura eu lieu ou n'aura pas lieu. En dehors de cela rien ne vaut la peine d'être envisagé.<sup>447</sup>

Les mots de Koltès, portant sur les premiers essais de Strasbourg, demeurent pertinents dans une certaine mesure pour dire cet idéal d'ébranlement immédiat, et de faire du spectacle le lieu de la pensée, d'une pensée sensible, d'une impression immédiate. Le sens de la *chose* n'est pas montré, pour paraphraser l'auteur, et c'est seulement la chose qui est montrée<sup>448</sup>, dans sa matérialité théâtrale qui est l'évidence du spectacle et l'altération de son image ; la chose, c'est-à-dire de la lumière (les feux d'artifice au-dessus de Cal, l'éclat de la bombe atomique qui nimbe la chute de Zucco, le coup de feu d'Abadd'Abad), les éléments (la pluie de *La Nuit juste avant les forêts*). Et, finalement, toute une part du trouble de la dramaturgie réside dans le sens accordé à l'énonciation de la question qui clôt *Dans la solitude des champs de coton* : « Alors, quelle arme ? » Question du Client au Dealer, elle est celle du théâtre au spectateur, du texte à son lecteur : alors, quelle arme a été utilisée pour venir jusque là, de quelle arme maintenant se servir, pour affronter quel territoire de l'art ou de la vie ; clôture ouverte, question sans réponse, ou plutôt à réponses, qui n'appartiennent définitivement pas à l'art, mais à la vie. La dramaturgie troublée n'est qu'une arme finalement, une arme de biais, pour intercepter le regard de la vie sur l'art et pour le retourner sur elle.

## 2. Ironie et mélancolie : raconter de biais *Volonté comique et tensions tragiques*

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, de rendre tristes des scènes qui devraient être drôles, et d'éliminer tout le tragique de cette histoire<sup>449</sup>.

C'est le degré le plus complexe, celui qui travaille le récit contre lui. Davantage qu'une question de compréhension, c'est bien celle de l'appréhension juste du sens de ce qui se dit dans le récit et du récit qui est en jeu. Ce degré porte sur le langage, sur l'entente de sa référence, degré premier ou deuxième, qui préside à son intellection. « Tout langage est ironique », écrit Koltès, et c'est même par ces mots que commence le court texte, 'Pour mettre en scène *Quai Ouest*', notes de mises en scène, ou plutôt commentaires à propos de quelques répétitions que l'auteur a pu voir à l'étranger de sa pièce. Et c'est justement en réac-

---

<sup>447</sup> Texte de présentation des *Amertumes*, in *Les Amertumes*, op. cit. p. 10

<sup>448</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

<sup>449</sup> « Pour mettre en scène *Quai Ouest* », in *Quai Ouest*, op. cit., p. 104.

tion à ce qu'il voyait qu'il rédigea ces notes. Manière de prendre ses distances, de désamorcer un tragique qu'il considérait comme un risque, on verra pourquoi. Mais l'ironie, qui implique un écart entre ce qui se dit et ce qui veut se dire (c'est, dans sa conception minimale, et pragmatique, dire le contraire de ce que l'on pense dans l'intention de faire penser le contraire de ce que l'on dit), nécessite un décodage permanent, et surtout un accord quant à l'objet sur lequel porte la parole. Pour qu'elle soit entendue comme ironique, il faut ainsi un cadre énonciatif qui le révèle. L'ironie exige un terrain d'entente, sauf à vouloir être une arme contre celui qui reçoit la parole : quand ce terrain est absent, l'ironie ne se laisse pas voir, aveugle l'autre, multiplie les strates de compréhension entre ce que l'on croit entendre et l'intention de celui qui fait (mal)entendre. Mais sur quel plan joue l'ironie ? Celui de la diégèse, ou celui de la *mimèsis* ? L'ironie de la parole d'un personnage est-elle formulée à destination de son interlocuteur, ou de l'auteur à celle du lecteur/spectateur ? La double énonciation peut ainsi fonctionner contre l'énonciation — et c'est parfois ainsi que Koltès va la travailler.

« Si tout langage est ironique », on peut même se demander si une telle entente serait seulement possible, parce que la parole tournerait incessamment sur elle-même, ne se fixerait jamais sur une référence fixe. Elle ne serait qu'une manière d'attester d'un écart entre le verbe et la chose, jusqu'à faire peser sur le langage lui-même le soupçon d'une ironie au second degré, ironie de l'ironie. D'ailleurs, n'y a-t-il pas, dans la radicalité de cet énoncé, une manière ironique de l'entendre ? Car finalement, la phrase « tout langage est ironique », comporte la possibilité que celle-ci puisse aussi être ironique — et qu'aucune ne pourrait l'être par conséquent ? En fait, c'est l'ensemble d'une stratégie complexe et retorse qui est à l'œuvre, et qu'il faudrait pouvoir remonter pour élucider au plus juste le sens qu'il recouvre, touchant non seulement la question du langage, de son usage dans la parole, de son inscription par l'écriture, de son organisation via le récit — toutes choses ainsi dissemblables mais qui pourraient se rejoindre sur ce point : ce qui se dit n'est pas *tout à fait* ce qui s'entend, ce qui se raconte ne doit pas se comprendre comme il se raconte. Surtout, l'écart entre le dit et le dire est fondamental, non pas seulement parce qu'il crée des malentendus, mais parce qu'il nous semble surtout être la condition d'une entente dans un deuxième temps, au second degré justement.

La question du degré du langage est donc centrale : il faudra cependant la remettre dans sa perspective — il y a ce que l'auteur tend à mettre en avant, et ce que l'écriture déploie en elle-même. Il n'y a qu'à parcourir quelques textes de Koltès pour voir qu'il ne s'agit pas d'une écriture ostensiblement ironique, que l'ironie n'y est pas une figure, ou un trait stylistique. Entre ce que soutient l'auteur et ce que portent les textes, il ne s'agit cependant pas de mesu-

rer les différences pour prendre l'auteur en contradiction, mais comprendre pourquoi et pour quoi elles existent, ce que cela implique surtout dans l'entente du récit. Si Koltès tend à revendiquer une ironie qui ne *paraît* pas centrale, c'est peut-être pour détourner le regard, et faire signe vers un biais. Ces réflexions sous-tendent ainsi une conception complexe de la question des registres et de l'entente de la fable, engageant plus largement une réflexion sur les rapports entre humour et gravité <sup>450</sup>, légèreté et sérieux, comique et tragique.

L'exemple donné immédiatement après ces propos par Koltès porte sur la scène d'ouverture de *Quai Ouest* — Monique et Koch avancent dans le noir, et si leur dialogue est empreint d'une certaine inquiétude (« dites-moi dans quel trou vous préférez qu'on tombe <sup>451</sup> ! »), l'auteur précise que la scène est drôle « *en fait* », c'est-à-dire risible en raison d'un écart entre ce qui se dit et la situation d'énonciation : un sol glissant, deux personnages avançant en essayant de ne pas tomber. Mais la scène qui suit formule plus fortement encore le régime ironique : Koch est seul, à l'entrée du hangar. Il demande, à quelqu'un qu'on ne voit pas, de l'aider pour « traverser ce hangar et [le] mener au bord du fleuve », l'aider également « à trouver deux pierres à mettre dans [s]es poches <sup>452</sup> » — puis il se dépouille de ses biens, les dépose sur le sol, avant que Charles le saisisse par le bras. Scène ironique, à divers degrés, et sur des plans du récit différents qui s'entremêlent, elle l'est d'abord au niveau de la situation elle-même : un homme demande de l'aide pour mourir. La contradiction révèle un renversement entre la demande et l'acte, et fait de la mort un service que requiert Koch, en attente d'un « coup de main » — qui l'enverrait au fond de l'eau : « je promets que c'est tout ce que je demanderai », croit bon d'ajouter Koch, qui, mort, ne sera en effet plus en situation de demander quoi que ce soit. Elle l'est également sur le plan plus large de sa référence : ce n'est plus la parole qui est ironique, mais son écriture. La scène rejoue en effet le passage de la vie à la mort tel qu'on se le représentait sous l'antiquité, en Grèce ou à Rome. Pour passer l'Achéron ou le Styx, il fallait payer d'une obole le passeur Charon. Mais Koch n'a pas de monnaie : seulement des cartes de crédit, un briquet « Dupont » dont il ne sait pas se servir, et une Rolex. La scène mythique, transposée au présent, est dégradée dans sa pompe et sa gravité, dans le respect dû au rite surtout : et pourtant, cette scène la reproduit. « Je ne connais rien à l'Histoire », affirme Koch — façon pour l'auteur de souligner ironiquement combien cependant il n'y échappe pas, qu'il rejoue encore et encore le théâtre de la mort, avec ses armes, vulgairement prosaïques, ridiculeusement modernes : Koch endosse pourtant le « rôle » du

<sup>450</sup> C'est le titre d'un entretien avec Claude Stratz, « Entre humour et gravité », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, op. cit.

<sup>451</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 12.

<sup>452</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 15.

mort de bonne grâce : « si vous savez comment vous servir [des cartes de crédit], je sais que ce n'est pas facile ; mais si vous savez, alors tant mieux pour vous ; moi, je m'en fous. (*Il avance de quelques pas dans la pénombre, pose son portefeuille sur le sol, recule à nouveau.*) ». Mais l'ironie joue à un degré supérieur encore, se retournant contre elle-même. Le risque serait en effet de faire de cette scène un renversement schématique qui jouerait le jeu du mythe pour dégrader seulement le tragique en farce. Le simple ludisme littéraire de la scène n'y est pourtant pas l'horizon du sens. Quand Koch se dépouille de ses biens, c'est avec des gestes qui prennent mesure de la puissance mythique de ceux-ci, quand bien même leur répétition est grotesque, du moins puisent-ils aussi dans des racines qui les transcendaient. Si la transcendance est désormais perdue et le temple transformé en hangar, la rive des Morts en quai délabré « où l'on a une bonne vue sur le nouveau port », l'embarcation du Nocher, un ferry, tout ceci tire cependant son sens du rite ancien. D'ailleurs, Koch (dont le nom évoque aussi, selon la manière dont on le prononce, le *corps* — le cadavre) ne prend pas la peine de retirer ses bagues et boutons de manchette : « foutaises ». Au contraire du briquet, attribut du feu, objet prométhéen essentiel dans le noir métaphorique et ontologique où il est plongé, et instrument vital dans sa noirceur, et surtout de la Rolex, qu'il lui coûte de déposer, parce qu'il l'a achetée lui-même — douleur de s'en séparer qui donne tout le prix de ce *sacrifice*. Le sacré de la scène réside bien dans cette séparation essentielle entre outils du rituel qui concentrent les forces du passage, et simples objets profanes : « foutaises <sup>453</sup> ». Les objets qui importent sont ceux que l'on charge d'une puissance magique, non en fonction de leur usage, mais de ce qu'on dépose en eux de soi... Double ironie donc : scène ironiquement tragique, et ironiquement comique — chacune de ces lectures n'annulant pas l'autre, mais font jouer ce mot de « foutaises » à la puissance : *foutaise* qu'est cette scène, *foutaise* qu'est le mythe, et pourtant : Koch joue le jeu. Et le passeur qui se révèle être Charles, (appelé plus loin « Carlos », nom qui porte les sonorités fantômes de *Charon*), lui prend le bras et l'entraîne plus loin, dans le noir, le hors-champ du jeu, sa mort (le sursis de sa mort, plutôt).

Ainsi se jouent les relations complexes entre une volonté de mettre à distance le tragique, tout en la maintenant, et en travaillant l'ironie contre elle. Neutraliser, ou plutôt désamorcer le tragique (en lui conservant son dynamisme) peut être le grand mouvement de l'écriture dans sa volonté de se ressaisir et de travailler contre elle. On a vu que *La Nuit juste avant les forêts*

---

<sup>453</sup> À écouter la force avec laquelle Jean-Paul Roussillon fait entendre ce mot, dans la mise en scène de Patrice Chéreau, on réalise d'autant plus le régime de diction et d'intellection de ce terme : « foutaises » porte sur les objets désignés autant que sur la situation générale de la scène, jusqu'à désigner la vie elle-même, évidemment — *foutaise* de la comédie humaine à laquelle il vient ici déposer ses fétiches inutiles. Voir l'enregistrement du CD disponible dans le numéro *Combat avec la scène*, op. cit.



avait été écrit, formellement, contre les « pentes naturelles » de l'écrivain — et toujours l'écriture semble ainsi s'établir contre des tendances natives, instinctives, à l'œuvre dans un premier mouvement. La critique a tout de suite relevé ainsi une certaine obsession pour ces tonalités obscures, inquiétantes et quasi tragiques qui hantent la dramaturgie des premières pièces de Nanterre, et dont on note l'évidente prégnance dans le répertoire strasbourgeois. *Combat de nègre et de chiens* n'est-il pas en un sens une réécriture d'*Antigone*, mais tragédie sans le corps tragique, retiré, jeté au fond des égouts, comme est retirée toute possibilité d'assomption et de salut par une force divine ? C'est contre ces forces que Koltès va écrire, en essayant de travailler dans un premier temps l'ironie interne, comme dans *Quai Ouest*, qui maintient le tragique dans sa dérision même. Ces jeux ont peut-être été par trop complexes pour la critique (qui a salué le tragique) et le public (qui n'a pas ri), en tous cas pour Koltès lui-même, qui jugera l'entreprise échouée de n'avoir pas réussi à faire rire plus fortement — il en imputera la faute à Chéreau, capable de susciter le rire lors des scènes ouvertement comiques, mais incapable de le faire dans des situations plus ambivalentes. Dès lors, Koltès voudra aller « vers plus de simplicité, je cherche l'immédiat. Un comique direct <sup>454</sup>. » Cette formule, on a vu qu'elle pouvait se trouver diffractée dans les deux pièces suivantes de l'auteur : *Dans la Solitude des champs de coton* pour l'approche d'une dramaturgie de l'affrontement absolument direct en prise avec une syntaxe théâtrale immédiate ; et surtout *Le Retour au désert* pour le comique — les deux pièces étant travaillées par une ironie ambiguë.

Quoi de plus ironique en effet que le dialogue d'un dealer et de son client dans une langue de la plus haute tenue, de la plus belle et articulée élégance ? L'ironie de la pièce se situerait là, par-delà les personnages, dans l'énonciation même en écart avec leurs positions : il y aurait comme une contradiction touchant au *decorum* classique, qui exigeait que les héros ne puissent parler que dans la langue la plus haute, et que la langue basse ou prosaïque fût l'apanage des hommes du monde, d'un rang moins élevé. Le chiasme qui opère le renversement élève ces hommes de la rue en maîtres de la langue, et abaisse cette langue, instrument de personnages *vulgaires*, du vulgaire. Les implications, quant à la politique de la langue, à la violence éthique infligée au langage, seront examinées plus avant ensuite. La question du registre n'en demeure pas moins élaborée au sein de cet affrontement ironique du *decorum*, tout à la fois dégradé dans sa forme et rehaussé par son usage.

---

<sup>454</sup> Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 13 juin 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 68.

*Le Retour au désert* construit alors un comique dans la syntaxe du comique. On a vu en quoi cette pièce était un infléchissement — elle est finalement une prolongation d'un mouvement antérieur, cette fois ici clairement affiché.

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 <sup>455</sup>.

Si l'histoire ne se répète que sous le mode de la farce, disait Marx, on peut lire l'ensemble de ce récit comme une reformulation de ce mouvement : reprise dramaturgique, elle refonde le mythe de *Combat de nègre et de chiens* (la vengeance) et celui de *Quai Ouest* (le passage) dans une évidence grotesque — Atrides farcesques, les Serpenoise ne sont que des figures grotesques d'un drame bourgeois et provincial en surface, qu'un récit souterrain ne cesse de dénoncer pour désigner la vacuité. Le mythe de la mort est cette fois celui de la refondation, dont on a vu l'humour si exposé à la fin, avec la naissance des deux jumeaux noirs, nommés Rémus et Romulus. La pièce est aussi reprise personnelle et intime, qui réécrit les impressions violentes d'enfance en vaudeville ; elle est reprise historique enfin, qui récupère le récit national pour le réduire dans un drame provincial, entre complots minables et attentats commis par erreur, guerre de *pieds nickelés* ou de *pieds plats*.

Mais le comique est-il pour autant direct ? Koltès dans ses déclarations semble allumer des contre-feux pour orienter sa réception : se départir d'une certaine image, celle d'un dramaturge des violences et des marginalités, en laquelle il ne se reconnaissait pas. Mais on ne saurait cependant le suivre dans ce contre-pied comique : là encore, le degré du registre est d'une ouverture en tension. Une fois de plus, c'est la pièce qui de l'intérieur se charge de formuler son mode d'écriture et de réception, dans une métaphore qui dira assez justement la détermination des degrés ironiques. Lors d'un monologue adressé au public, Édouard, personnage mineur, développe une large réflexion sur les calculs sur la rotation de la terre et de la vitesse de sa course dans l'univers, suivant les mesures les plus savantes :

Ainsi, à moins que j'ai oublié une règle, à moins qu'une loi ne m'ait échappé, qu'une page soit restée collée sans que je m'en aperçoive, si tout cela est vrai, si je sautais en l'air, que la Terre maintient sa course dans l'espace, si je saute en l'air et ne m'y maintiens que deux secondes, je devrais me retrouver, en tombant, à mille quatre cents kilomètres d'ici dans l'espace, la Terre s'échappera de moi à une vitesse folle, elle m'aura échappé, et j'aurai échappé à la Terre. [...] J'espère que je n'ai pas oublié une loi. Je vais savoir <sup>456</sup>.

Ce monologue de « la relativité très restreinte » porte évidemment sur l'objet du discours et sur sa situation d'énonciation : propos relatif en effet à un certain rapport au savoir, qui dé-

---

<sup>455</sup> Entretien avec Gilles Costaz, *Acteurs*, n°61-62-63 3<sup>ème</sup> trimestre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 85.

<sup>456</sup> *Le Retour au Désert*, op. cit. p. 79-80.

pend de la perspective dans laquelle elle se prononce. Car Édouard oublie une règle — une seule : la loi de la gravité. Et pourtant : « *Il prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace.* » L'ensemble de la dramaturgie semble ainsi revendiquer l'oubli, et même tend à récuser cette loi de la *gravité* : non pas seulement sur le plan euclidien et orthonormé, mais dans la dimension dramaturgique, qui privilégiera la légèreté sur le pesanteur. Nulle métaphore de la mort ici, donc, juste la volonté contre les règles élémentaires de la physique et de la morale de choisir le léger sur le grave.

Faire disparaître quelqu'un dans les airs, c'est un vieux truc de théâtre, qui se faisait déjà il y a trois siècles et que n'importe quel homme de théâtre devrait connaître. Au lieu de le faire, on m'envoie à la figure des histoires de métaphore de la mort. Mais on s'en fout, de la métaphore de la mort ! Je m'en fous, moi, de la mort, de toute façon. Alors, comment voulez-vous que je parle d'une métaphore de la mort ? C'est une idiotie. On ne fait pas la métaphore d'une chose qui est la négation de tout <sup>457</sup>.

Cependant, on lit dans cet effort d'écarter la loi de la gravité comme une insistance sur ce qui finalement ne cesse de revenir, de faire retour — et la mort de Saïd à la fin n'est pas une métaphore ; comme le viol de Fatima par le Parachutiste Noir.

*Le Retour au désert* est la première pièce dans laquelle j'ai voulu que le comique prédomine. Une comédie sur un sujet qui n'est peut-être pas tout à fait — ou seulement un sujet de comédie : mais on n'est pas obligé de se soumettre aux règles du genre. La province française — que j'ai bien connue, les histoires de famille, d'héritage, d'enfants illégitimes, d'argent, sont des sujets en or pour faire rire ; la présence lointaine, diffuse, déformée de la guerre d'Algérie l'est beaucoup moins. J'ai voulu mélanger les deux, faire rire et, en même temps, inquiéter un peu <sup>458</sup>.

Au genre de porter la structure du rire, à son sujet de l'envelopper d'inquiétude : il n'y a ainsi aucun rire qui ne soit pas travaillé de biais par un tragique, et aucun tragique qui ne soit en retour comme biaisé par le comique.

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 si c'est possible au théâtre <sup>459</sup>.

Étonnant rapprochement que le dramaturge fait avec Flaubert — il s'explique justement au point d'articulation de l'ironie et de sa violence : l'ironie flaubertienne, on le sait, n'est pas celle issue du classicisme, qui raille et se moque, avec désinvolture — son ironie au contraire « n'enlève rien au pathétique, elle l'outre au contraire <sup>460</sup> ». L'ironie de Flaubert, nourrie du romantisme allemand, proche également du pessimisme philosophique de Schopenhauer, est volontiers tragique, quand elle tend à porter un regard sur l'homme en général.

---

<sup>457</sup> Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino, *L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 152.

<sup>458</sup> Deuxième entretien avec Colette Godard, *'La farce des Atrides'*, *Le Monde*, 28 septembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 95.

<sup>459</sup> Deuxième entretien avec Colette Godard, *'La farce des Atrides'*, *Le Monde*, 28 septembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 95.

<sup>460</sup> Gustave Flaubert, lettre à Louise Collet, 9 octobre 1852, in FLAUBERT, *Correspondances*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 1998.

[*Le Dictionnaire des idées reçues*], cette apologie de la canaillerie humaine sous toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile), est dans le but, dirais-je, d'en finir une fois pour toutes avec les excentricités, quelles qu'elles soient <sup>461</sup>.

Sur le plan de la poétique du récit, on dira pour l'heure, et sans entrer encore dans la question du rapport de Koltès au monde et au pessimisme, que traquer la bêtise derrière les préjugés, démonter les mécanismes des lieux communs éculés, dévoiler les réflexes de pensée des stéréotypes est l'autre grand récit que raconte en biais *Le Retour au désert* : « Tu nais, tu têtes, tu grandis, tu fumes en cachette, tu te fais battre par ton père, tu vas à l'armée, tu travailles, tu te maries, tu as des enfants, tu bats tes enfants, tu vieilliss et tu meurs plein de sagesse. Toutes les vie sont comme cela <sup>462</sup>. » C'est précisément parce que toutes les vies ne doivent pas être comme cela qu'il faut que la sentence soit si lapidaire et définitive, dénoncée comme une vérité, moquée en biais. L'idée reçue de la mort (« Plus besoin d'argent, plus besoin de lit pour te coucher, plus de travail du tout, pas de souffrance, je suppose que ce n'est pas trop mal <sup>463</sup>») est de la sorte ironiquement rappelée pour souligner, sur le plan de l'énonciation oblique de l'auteur à son spectateur qu'elle est tout le contraire.

La véritable pièce qui fera de cette ironie pathétique une *arme*, et même un instrument de mort, sera *Roberto Zucco*. Tous ceux qui s'opposent au personnage éponyme (à la pièce, donc...) sont ridiculisés : des gardiens, de la police à la foule, une armée de lâches qui ne font que dire et redire les pensées mille fois dites avant eux. « Vous croyez vraiment que c'est le moment de se disputer ? Un peu de dignité. Nous sommes témoins d'un drame. Nous sommes devant la mort <sup>464</sup>», proclame pompeusement un homme de la foule au moment de la prise d'otage de l'enfant. Le dispositif épique est ici ironiquement utilisé pour souligner sa suffisance, sa grandiloquence vaine, et son ridicule complaisant : la mort est devenue un spectacle, et la foule n'est qu'un public de théâtre qui est en quelque sorte complice de la scène à laquelle elle assiste, qu'elle assiste. L'ironie est d'autant plus complexe qu'elle se situe donc au niveau de la pièce elle-même, qu'elle met en réflexion. Roberto Zucco n'est pas un personnage ironique, et lui évolue au premier degré de son action, de son discours, de ses mouvements. La tragédie, s'il en est une, — et on la qualifiera ainsi précisément en fonction de cette structure —, existe parce qu'il y a frottement de deux plans : le plan de la nécessité totale qui anime Zucco, accomplissant sa geste selon les lois du destin qu'il ne cesse de rappeler, traçant

---

<sup>461</sup> Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, [1872, posth] 'introduction', Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1997.

<sup>462</sup> *Le Retour au Désert*, op. cit. p. 64.

<sup>463</sup> *Le Retour au Désert*, op. cit. p. 66.

<sup>464</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., p. 64.

sa ligne comme celle d'un « hippopotame », et le plan d'une contingence idiote et capricieuse, qui cependant finira par arrêter la course de Zucco. C'est bien la confrontation de ces deux plateaux que le biais du récit se formule et se produit.

La course de Zucco s'arrête-t-elle vraiment ? Lui aussi semble échapper à la loi de la gravité qui avait libéré Édouard de la pesanteur du drame, du plateau, de la vie <sup>465</sup>, en s'envolant ironiquement dans sa chute, dans un noir final lui aussi ironique parce qu'il est une pleine lumière. L'envol est semble-t-il le privilège des personnages élus, destinés à s'arracher à la pesanteur du sol, tandis que la plupart d'entre eux sont condamnés à la lourdeur de l'ici et maintenant : on pense à la fraction du monde telle que l'imaginait le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* :

[...] mais maintenant, niqués ! c'est l'usine, ou devenir légers, comme toi, comme moi, pour se faire emporter au moindre souffle de vent <sup>466</sup> [...] [et moi] qui deviens de jour en jour plus léger, qui ne m'alourdis pas pour pouvoir en cachette chercher ce que je cherche, au-delà des bouffeurs stationnés tout en cercle, dehors, dans les cafés, j'approuvais, j'approuvais, je m'enivrais de la bouffe dont ils parlent, sentant que le vent dans mon dos me faisait vaciller, m'aurait soulevé si je ne m'étais pas accroché discrètement aux bouffeurs alourdis et à leur connerie de plomb, il m'aurait emporté tant je deviens léger, comme les courants d'air te faisaient disparaître au coin des rues, lorsque je t'ai aperçu, une fois, deux fois, trois fois, voyant bien de loin que tu étais encore un enfant, alors j'ai tout lâché, le vent m'a soulevé, et j'ai couru, sentant à peine si je touchais le sol, aussi vite que toi, sans obstacle cette fois, pour enfin t'aborder <sup>467</sup>[...]

L'envol est finalement l'espace de la rencontre, il est comme une interception qui condense et synthétise la conception d'un récit de biais : à la tentation tragique répond une violente impulsion de légèreté, dont l'ironie se révèle l'instrument, moins pour railler que pour se libérer des conceptions fausses d'un collectif lourd, pesant le plomb, formant un cercle fermé sur ses vanités et ses certitudes. Au spectateur / lecteur de faire ce travail qui consiste à traverser ce codage, nécessaire pour s'arracher aux lois de la gravité — essentielle pour ne pas oublier que ces lois sont aussi celles qui permettent l'appui décisif avant l'échappée.

### 3. *L'amour : raconter autre chose* « *Il n'y a pas d'amour* » (*il n'y a pas d'amour*)

C'est le récit qui porte en lui, à son plus haut degré, les enjeux et les formes de poétique dans son ensemble — ceux qui se disent en refusant de dire, se racontent dans les détours, se révèlent dans le secret de son nom. L'amour est plus qu'un thème (refusé), un mot (récusé), il est la forme/force du récit dans ses tensions les plus vives : une puissance de recomposition

---

<sup>465</sup> Faut-il rappeler ici que Édouard est le prénom du père de Koltès ?

<sup>466</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 19.

<sup>467</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 33.

permanente qui fait de l'avancée du récit l'espace de son invention. L'amour est ce récit qui non seulement reproduit le fonctionnement de tous les récits, mais qui semble être comme le récit ultime que traverse chaque pièce de Koltès. L'amour n'y est cependant jamais une histoire à raconter : et précisément, c'est parce qu'il ne s'agit pas de raconter des histoires d'amour qu'il y a là comme un lieu exemplaire du récit.

Je n'ai jamais aimé les histoires d'amour. Ça ne raconte pas beaucoup de choses. 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. Je trouve que le *deal*, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça recouvre vraiment tout le reste <sup>468</sup> !

Les histoires d'amour « ne raconte[nt] pas beaucoup de choses » parce qu'elles prennent appui sur le lieu commun de la relation, et sont souvent figées par les conventions (littéraires ou morales) — le mot lui-même est déjà trop plein de récits épuisés, saturé d'histoires mille fois racontées <sup>469</sup>. Il est surtout, à la fois et inversement, trop pauvre en regard de ce qu'il désigne. Le récit d'amour ne peut être que platement une histoire de l'amour, où tout se résout finalement dans une relation qui sert à réduire les contradictions et les émotions ; davantage une solution donc, qu'un processus, l'amour en cela est loin de pouvoir fournir matière à une structure narrative viable, à raconter le monde et les êtres par lui.

Ça serait bien de pouvoir écrire une pièce entre un homme et une femme où ils soit question de business. Seulement, on ne peut pas imaginer... Là, *Dans la solitude des champs de coton*, on vous branche tout de suite sur une histoire de pédés. Alors je me dis : quand est-ce qu'on m'épargnera à la fois le désir et l'amour, au sens le plus banal du terme ? Non, non, il y a d'autres choses, et beaucoup plus les autres choses que ça ! parler du désir, ou parler de ce qu'on appelle l'amour, c'est la choses les plus banales, les plus dépourvues d'intérêt qui puissent exister <sup>470</sup>.

Koltès se défie donc de parler d'amour, parce qu'il se méfie de cette forme vide dans laquelle on peut tout placer, ou de cette forme déjà pleine en laquelle rien ne peut plus se dire — c'est un peu avec les mêmes arguments qu'il récusera le fait de parler de la mort, question « terriblement banale <sup>471</sup> ». « Il n'y a pas d'amour », dit le Client, et ainsi beaucoup

---

<sup>468</sup> Entretien avec F. Malbos, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, p. 76.

<sup>469</sup> R. M. Rilke déconseillait ainsi au jeune poète de composer avec / sur l'amour — « N'écrivez pas de poèmes d'amour. Évitez d'abord ces thèmes trop courants : ce sont les plus difficiles. Là où des traditions sûres, parfois brillantes, se présentent en nombre, le poète ne peut livrer son propre moi qu'en pleine maturité de sa force. Fuyez les grands sujets pour ceux que votre quotidien vous offre. » *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2006.

<sup>470</sup> Entretien avec F. Malbos, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, p. 76.

<sup>471</sup> Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg, *Der Spiegel*, (Hambourg), traduit de l'allemand par Patricia Duquenet-Krämer, 24 octobre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 109.

de conclure à son absence. Il est vrai que le motif amoureux est toujours moqué, insulté, congédié. *Tabataba* pourrait en ce sens être la pièce théorique de ce refus. La scène se déroule autour de la Harley Davidson, objet de tous les soins de Abou, *objet* au sens racinien aussi : la véritable maîtresse de l'amant Abou — moto au sujet de laquelle on a vu que le dramaturge avait pris soin d'accorder une singulière et précieuse place au sein de la *dramatis personae*. La mécanique y est une métaphore et une fuite, qui permet de médiatiser et d'escamoter le sentiment, cette fois au premier degré : quel besoin Abou a des femmes, puisqu'il a sa moto ? La pièce (sa narration) peut se lire comme une amplification du refrain de la chanson de Gainsbourg : « je n'ai besoin de personne en Harley Davidson » — la moto était déjà dans la chanson l'objet métaphorique du désir sexuel, l'objet tiers de la relation amoureuse entre Gainsbourg et Brigitte Bardot (que Koltès disait aduler). Cette fois, la métaphore est prise au pied de la lettre et du mot : la Harley est l'amour de Abou, donc il n'y a pas d'amour (en dehors d'elle). Telle serait la formule mathématique, la quintessence de l'équation amoureuse.

Mais l'amour, et en ce sens l'amour plus que la mort — qui est souvent un outil narratif de résolution de la fable, une puissance spectaculaire et sidérante — permet de penser plus avant la manière dont le texte, subtilement, s'élabore dans ses angles morts. L'insistance avec laquelle Koltès s'en défie doit être signe, au contraire, de l'importance par lui accordée à ce qui s'y joue. On sait que la stratégie de l'auteur consiste souvent à éclaircir les faux enjeux, pour assombrir les vrais enjeux <sup>472</sup>. Une seule fois Koltès parlera d'amour comme acte théâtral — et encore, il ne lâchera le mot que dans l'entretien libre avec Alain Prique, avant réécriture, qui le fera disparaître.

Par exemple, si vous voulez, pour prendre un des aspects de la pièce, je dirais qu'il y a un rapport de désir entre la personne qui parle et celui à qui il parle, c'est qu'il y a une manière d'exprimer son désir et de le satisfaire — entre guillemets — par les mots par le langage exclusivement. À partir du moment où on utilise un moyen comme le langage pour faire l'amour, en quelque sorte, on parle de tout, donc on parle aussi de politique <sup>473</sup>.

*La Nuit juste avant les forêts* dont il est question ici formule assez fortement la position, qui demeurera peu ou prou la même jusqu'à la fin, dans ses variations, quant au statut du récit d'amour (plutôt qu' « histoire d'amour », qui implique un contenu amoureux de l'histoire, le « récit d'amour » désigne davantage l'amour comme la force de structuration de la poétique narrative). La parole se donne là comme transposition théâtrale (ou littéraire) de l'acte d'amour, que le langage incarne et déplace : puissance de décentrement de l'amour et du

<sup>472</sup> Formule inverse à ce qu'il disait dans 'Un hangar, à l'ouest (notes)', in *Roberto Zucco*, op. cit., p. 129.

<sup>473</sup> Entretiens avec Alain Prique, « Entretiens inédits avec B-M. Koltès » : *Combat de nègre et de chiens* (1983, pour « Gai Pied »), *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1984, pour « Masques »), in *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, Bruxelles, déc. 1996-jan. 1997, p. 240-241.

théâtre, de l'amour dans le théâtre, et du théâtre hors de lui-même — puisqu'il est dès lors tout à fait question d'autre chose que seulement ce dont on parle —, le texte fait exister une équivalence (cachée) entre l'acte de chair et l'échange dans la parole. Cachée, cette équivalence l'est à plus d'un titre : c'est précisément parce que l'amour ne se dit pas qu'il se dit le plus, c'est en tant qu'il se tait qu'il se révèle le plus puissamment, puisque que jamais le mot ne pourra le dire. Et pourtant, ce voilement, ou ce décentrement, n'est qu'une manière de toujours revenir à lui : non pas pour en faire la solution, mais pour constituer une sorte de point de fuite du récit. Non, la pièce ne parle pas *d'amour*, mais elle cherche à inventer sa possibilité, à faire se lever au-devant d'elle et des mots qu'elle dresse entre celui qui parle et celui qui écoute, un espace qui saura nommer la relation et ce qu'elle porte. « Je t'aime, camarade » ne peut venir qu'au terme de la pièce, qui aura fait travailler le temps pour donner la possibilité de cet objet — ce coin de rue étant lui-même bâti, fabriqué (comme il *fait* l'amour avec le langage, de même fait-il cette ville de sa parole) de ce monologue affolé, pour justement, là et nulle par ailleurs, dire ce qu'on ne saurait jamais dire ailleurs.

Un homme tente de retenir par tous les mots qu'il peut trouver un inconnu qu'il a abordé au coin d'une rue, un soir où il est seul. Il lui parle de son univers. Une banlieue où il pleut, où l'on est étranger, où l'on ne travaille plus ; un monde nocturne qu'il traverse, pour fuir, sans se retourner ; 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, silencieux, immobile<sup>474</sup>.

« L'amour comme on ne peut jamais en parler » — le théâtre devenant le seul lieu où *ne pas en parler* ainsi, de cette manière qui ne saura pas la dire, c'est-à-dire, qui saura le plus justement le raconter. Car « je t'aime » n'est pas le terme de la pièce, le mot lâché est ensuite corrigé, infléchi (et en un sens relancé) par une figure qui ruine son assignation finale : « et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire ». Ainsi dit, « je t'aime » ne dit littéralement rien : ce qui compte, c'est comment le dire. Ce « comment » est précisément le récit lui-même, son vecteur, son degré narratif (son avancée dans le rang de la langue), sa puissance aussi libératoire qui permet d'échapper au sens hérité du mot par son usage éculé :

Quand tu me dis [*l'auteur répond à une lettre de sa mère*] : « 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<sup>475</sup>.

Dans cette belle lettre — fondamentale pour comprendre la morale de la relation amoureuse, on le verra —, il est singulier que Koltès en repasse par un dialogue écrit, en recompo-

---

<sup>474</sup> Texte de présentation par l'auteur, joint au carton d'invitation de la pièce lors de sa reprise en avril 1978. Repris in *Lettres*, op. cit., p. 330.

<sup>475</sup> Lettre à sa mère, datée de septembre 1977, repris in *Lettres*, op. cit., p. 298-299.



sant les phrases de sa mère : comme si l'échange joué dans *La Nuit juste avant les forêts* se reformulait ici dans un dialogue qu'avait appelé le monologue. La pièce est un vecteur, une puissance de déplacement (une motricité). Elle est le récit qui permet de ne pas le dire dans ses propres termes, c'est pourquoi le décentrement est total à la fin, quand la pièce elle-même ignore comment elle pourrait le dire : c'est cette interrogation pourtant qui tient finalement lieu de formulation la plus juste de l'amour que raconte le texte.

Bien sûr, l'enjeu éthique est ici capital et on verra de quoi cet amour est le nom, de quelle nature cette invention est faite (contre les lois de la syntaxe elle-même : puisqu'on ne peut « jamais mal aimer », la grammaire se trompe en insistant sur « mal »). Mais sur le plan de la poétique de la narration, on voit comment l'amour peut être cette puissance de déplacement et de dépassement, ce qui met en mouvement dans ce qui se fuit et propulse : en cela réside bien ce qu'on a essayé de dégager comme moteurs dynamiques de la fable. Et l'amour, « irracontable » en cela que son récit excède justement ce mot, est la forme et la force du récit qui le traverse.

Pour en revenir à mon personnage, la question est de savoir s'il a d'autres moyens que celui-là d'avoir un rapport d'amour avec les autres ; pendant toute la durée du texte, précisément, il explique pourquoi tous les autres moyens lui ont été ôtés ; il y a un degré de misère (sociale, ou morale, ou tout ce que tu veux) où le langage ne sert plus à rien, où la faculté de s'expliquer par les mots (qui est un luxe donné aux riches par l'éducation, et voilà le fond de la question) n'existe plus. Or, (crois-moi sur parole !) il y a parfois un degré de connaissance, de tendresse, d'amour, de compréhension, de solidarité, etc... qui est atteint en une nuit, entre deux inconnus, supérieur à celui que parfois deux êtres en une vie ne peuvent atteindre ; ce mystère-là mérite bien qu'on ne méprise aucun moyen d'expression dont on est témoin, mais que l'on passe au contraire son temps à tenter de les comprendre tous, pour ne pas risquer de passer à côté de choses essentielles <sup>476</sup>.

L'amour est ce degré ultime de la relation narrative — il l'est aussi sur le plan plus métaphysique du rapport à l'autre —, le degré atteint par la soustraction de tout ce qui fonde *normalement* la vie. Or, c'est à ce point là que souvent la narration s'ancre : dans cette soustraction de l'espace et du temps, des ressources de la vie : là où le langage ne peut plus s'affronter à la banalité de l'échange, là où l'espace et le temps et la vie sont le théâtre d'une limite atteinte, territoire pauvre, nu, vidé, espace d'intensité dont l'écriture se saisit pour le raconter. Toujours le récit d'amour prend pied sur la dévastation qui empêche tout sentimentalisme de seconde main, mais ouvre à un amour de la catastrophe même. Ainsi de *Combat de nègre et de chiens*, où la mort du frère est le moment de chanter son amour pour lui ; ainsi de *Quai Ouest*, où l'extrémité du monde qu'est ce hangar, et l'extrémité de la vie où s'est rendu Koch, est l'espace de la relation la plus essentielle : non pas seulement entre lui et Monique, mais entre tous par concaténation. Koch est le catalyseur dans la relation de Charles et de sa mère

---

<sup>476</sup> Lettre à sa mère, datée de septembre 1977, repris in *Lettres*, op. cit., p. 298-299.

Cécile ; relation qui favorise ensuite celles entre Rodolfe et son fils Charles, et dans laquelle s'insère Abad — relation entre Abad et Charles au sein de laquelle la relation de Fak à l'un et l'autre va également se jouer... L'amour n'est pas l'état de la relation, mais sa dynamique féroce, qui joue de la haine et de la tendresse, en même temps et successivement, qui travaille contre l'amour lui-même pour constituer une relation qui ne sera pas d'amour, mais du « mystère » de l'amour. *Dans la Solitude des champs de coton* traversera l'enjeu de l'amour en parole de *deal* : c'est parce que le *deal* « recouvre tout le reste » qu'il dira l'amour <sup>477</sup> — qu'il sera la parole prononcée de l'amour qui ne peut se dire. Car « s'il n'y a pas d'amour », la négation même inscrit son absence comme condition de la réalisation de la rencontre : absence présente ainsi, formulée négativement <sup>478</sup> dans le récit pour mieux inscrire la nomination du degré de relation qui les unit — à la fois phrase performative, et anti-phrase.

Une loi dramaturgique donc : « il n'y a pas d'amour » — non pas que l'amour soit absent, mais que cette absence-là soit comme la relation même, qui peut-être ainsi la condition de l'échange, le vide élaboré qui permet la parole. C'est le cas par exemple d'Ali qui considère d'abord Nécata « sans l'ombre d'un sentiment humain », comme de tous les personnages, qui refusent de s'établir dans le regard de l'autre par l'amour :

Dans ce qui lie Charles et Abad et qui conduit l'un à littéralement offrir la mort de l'autre, il n'y a aucun « je t'aime » par en-dessous. D'ailleurs, ce ne sont pratiquement jamais les situations complexes qui dissimulent des « je t'aime » ; ce sont plutôt les « je t'aime » qui dissimulent des situations compliquées ; Monique en est un exemple <sup>479</sup>.

Il n'y a pas d'amour entre Charles et Abad, mais des jeux de dissimulation de l'amour même dans le récit de leur relation : des insultes qui cachent la tendresse, et la mort offerte comme une offrande, une preuve. L'amour est un paravent qui cache la complexité de relation qui ne se recouvre pas sous ce terme : c'est pourquoi, l'amour existe surtout ailleurs que dans la phrase qui veut l'énoncer. C'est ainsi que Koltès dira que la seule scène d'amour (où se dit l'amour) a lieu lorsque Monique et Charles, discutent du châssis de la voiture, et de carrosserie. *Tabataba* est en fait la réécriture et l'amplification de cette courte scène : la mécanique de l'amour est une pure mécanique, de courroies de transmissions, de bougies, de vitesse. Ma-

---

<sup>477</sup> François Regnault, dramaturge et psychanalyste dira qu'il s'agit d' « une des plus belles analyses de l'objet au sens de Lacan, c'est-à-dire qu'il place le sujet en face de l'objet, l'objet qui est cause du désir du sujet, et cet objet dont on ne sait ce qu'il est — est-il sexuel, économique, est-ce que c'est une arme, est-ce que c'est de la drogue, ou une image pieuse...? ». Entretien avec Yan Ciret, pour l'émission « Koltès, retour à Babylone », France Culture, avril 2009, op. cit.

<sup>478</sup> Négation qui est aussi inscription — la syntaxe agit contre l'ontologie négative, comme le disait Claude Louis-Combet : « Je sais bien que tout ce que je dis là est perpétuelle trahison de sens. La faute en est à la grammaire qui substantifie tout ce qu'elle classe et, par le maléfice du verbe être, donne une consistance ontologique à ce qui même se refuse à être et ne se voudrait que spasme ou frisson du néant. » Claude-Louis Combet, *Miroir de Léda*, Paris, Flammarion, 1971, p. 11.

<sup>479</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 54.

nière grossière de passer par un objet transitionnel pour nommer le désir ? Façon surtout pour l'auteur d'user une fois encore du contre-pied (de l'humour), d'un décentrement (par l'amour en dehors des territoires et des lieux du langage où il peut exister) qui formule comment et à partir de quoi le récit devient possible. S'il s'agit d'une scène de séduction, elle ne l'est qu'au second degré, ironique en regard de la fable, puisque rien ne peut relier Monique et Charles, en dehors de leur amour pour les voitures.

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 des performances techniques, des freins et du nombre de cylindres de la Jaguar <sup>480</sup>.

Sur un autre degré se situe l'amour de Monique pour Koch, et pourtant il fonctionne aussi sur le fabrication d'un objet tiers : celui-ci est dans ce cas un récit en tant que tel, celui de leur relation. C'est un attachement qui confine à la projection : le récit qu'elle formule sur lui, avec lui, contre lui aussi, outrepassé de beaucoup ce qu'il raconte de lui. Ce qui donne le prix à cette écriture fabulaire de l'amour, c'est bien parce qu'il est moins un récit unifié par l'accord, que l'intersection de deux récits qui trouvent dans le malentendu concédé, matière à un partage : rien d'autre que le partage de ce récit-là, en commun. C'est ainsi que se bâtit la narration amoureuse des personnages, qui outrepassent le sentiment : qu'on pense au couple du Dealer et du Client, centré sur l'objet à échanger (« l'amour, disait Lacan, c'est donner ce qu'on n'a pas, à quelqu'un qui n'en veut pas » — la formule ne dit-elle pas une partie de ce qui constitue le récit de leur échange ?) ; qu'on pense au couple de Adrien et Mathilde, unis par la maison ; qu'on pense au couple de Roberto Zucco et de la Gamine, unis par le secret du nom de Zucco. En ce dernier point se dit quelque chose de la diction de l'amour — qui est plus qu'un indicible, mais un secret : secret des personnages, dont on a vu combien il les structurait chacun, et dont on voit comme il pourrait construire ce qui est entre eux ; secret du récit ; secret de la langue qui, comme on l'a relevé pour *La Nuit juste avant les forêts*, finissait par faire du moyen de raconter le mot la matière vive et recommençante du récit. Il n'y a pas d'amour, tout simplement parce que l'amour ne se dit pas — l'amour, *cela* ne se dit pas. C'est ainsi en ces termes (dans l'absence de son terme) que la Cocotte, dans *Prologue* — roman dont on a pu voir qu'il était récit du nom, de la nomination — prononce et nomme l'amour. *Ceci* (« qu'il me répugne absolument de nommer <sup>481</sup> ») nomme la manière avec laquelle Nécata fait l'amour : figure rhétorique du retranchement qui cependant à force de signaler le fait qu'elle refuse de dire souligne ce refus et renverse l'absence en présence surévaluée. Mais s'il

---

<sup>480</sup> 'Pour mettre en scène *Quai Ouest*', in *Quai Ouest*, op. cit., p. 108.

<sup>481</sup> *Prologue*, op. cit., p. 64.

répugne à la Cocotte de dire « ceci », qui est la tâche à laquelle elle employait Nécata, c'est autant pour jouer sur ce refus qui attise le désir (et de manière joyeuse et perverse, l'auteur place son lecteur dans la *position* des cosaques, clients de la maquerelle, curieux de l'art de secret de Nécata), que de désigner « l'envers » de l'amour. La Cocotte finira, de sous-entendus en sous-entendus, à force de ne pas dire, à révéler « ceci », cette image de Nécata offerte au désir des hommes, ces « chiens » :

Chère fleur, je serais capable de pleurer, maintenant, au souvenir de ta présence immobile au pied du grand lit, si frêle, si mince, et si attirante pourtant, Nécata, couchée sur le ventre, la chemise retroussée, prête à Ceci, Seigneur ! Mais rien n'était contre-nature pour Nécata, puisque personne ne pourrait jamais dire qu'il lui ait un jour découvert une quelconque nature <sup>482</sup>.

Dans ce récit interrompu (dont on remarque l'adresse à l'amour perdu) de la sodomie de Nécata, se révèle bien quelque chose de l'amour : non celui qui se fait, perversion contre-nature et répugnante aux yeux de la Cocotte, mais celui qui se dit. Si la maquerelle revendique son travail comme un art de l'amour, elle est aussi conteuse dont l'art est celui de dire l'histoire. Art de l'amour et du conte se croisent et se mêlent ici, se formulent dans cette diction impossible au seuil de laquelle la Cocotte s'arrête pour ne pas dire qu'elle dit, et ce faisant ce qu'elle dit, qui lui échappe, fait de l'amour l'image même du récit, fuyante. C'est celle d'un corps posé comme un objet en dehors de soi, lieu d'une action qui se joue devant soi, et comme pour soi (la Cocotte est la spectatrice du théâtre de l'acte de chair de Nécata, dont elle jouit aussi, par procuration). C'est celle surtout d'un récit de lui-même qui s'engendre de ses propres images : « la fleur » Nécata, mot par lequel l'amante nomme l'objet de son amour, se transforme ultimement en fleur, après sa mort et la dispersion de ses cendres, en pluie (que matérialisent déjà les larmes de la Cocotte, dans un échange amoureux entre le fantasme, l'écriture et le réel de la fable) qui raconte quelque chose de la relation qui les unit).

Il tomba dans la nuit une petite pluie fine et silencieuse ; dès le matin suivant apparut, dans une boulette de terre oubliée au fond d'un pot, 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 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 <sup>483</sup>.

L'amour se réinvente donc en fleur sans nom, que le récit ne peut qualifier : tout juste l'approche-t-elle sous deux termes qui le décentrent vers d'autres amours et d'autres récits. La Cocotte est l'avatar à mi-chemin de la *Marguerite* de Dumas dans *La Dame aux Camélias*, et de Odette dans *Du côté de chez Swann* de Proust, ancienne prostituée devenue la maîtresse de Swann. Odette répugne comme la Cocotte à parler d'amour, et préfère dire « faire les cat-

<sup>482</sup> *Prologue*, op. cit., p. 65.

<sup>483</sup> *Prologue*, op. cit., p. 65.

tleyas », ou « arranger le cattleya », pour faire comprendre à Swann son désir de faire l'amour <sup>484</sup> — d'un livre à l'autre, un usage proche, mais non pas similaire. Koltès joue en effet à pervertir l'intertexte proustien, en renforçant la scène d'une certaine cruauté, d'une violence voilée derrière l'amour : les cosaqueries que subit une Nécata passive, soumise.

L'amour tel qu'il se raconte (et refuse de se dire tel) semble bien figurer comme la monade structurelle du récit : en lui réside l'enjeu de l'histoire au point où Koltès veut la conduire, c'est-à-dire la renouveler. Intéressant en ce sens est le recours à ce motif (narratif) lorsqu'il veut souligner l'importance des mises en scène d'auteurs contemporains.

Il est évident que les metteurs en scène montent trop de théâtre dit « de répertoire ». Un metteur en scène se croit en règle avec son époque s'il monte un auteur d'aujourd'hui au milieu de six Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux ou Brecht. Ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cent ans ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui ; on peut toujours trouver des équivalences ; mais non, on ne me fera pas croire que les histoires d'amour de Lisette et d'Arlequin sont contemporaines ; aujourd'hui, l'amour se dit autrement, donc ce n'est pas le même. Que dirait-on des auteurs s'ils se mettaient à écrire aujourd'hui des histoires de valets et de comtesse dans des châteaux du XVIIIe ? Je suis le premier à admirer Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je donnerais dix Shakespeare pour un auteur contemporain avec tous ses défauts <sup>485</sup>.

Complexe dialectique : c'est parce que le monde a changé que l'amour a changé de forme, c'est pourquoi le récit qui voudra raconter le monde devra inventer d'autres formes pour le raconter, et raconter l'amour différemment, qui ne sera pas « le même ». Ainsi peut-on entendre différemment la formule étendard du Client : « il n'y a pas d'amour ». C'est que le mot est *resté* pour désigner une chose qui elle s'est déplacée, a varié d'angle, changé de degré de perspective et d'énonciation. « On traite parfois les sentiments comme on traitait le mouvement à l'ère préscientifique, avec une explication du genre : la flamme monte et la pierre

---

<sup>484</sup> « Mais il était si timide avec elle, qu'ayant fini par la posséder ce soir-là, en commençant par arranger ses cattleyas, soit crainte de la froisser, soit peur de paraître rétrospectivement avoir menti, soit manque d'audace pour formuler une exigence plus grande que celle-là (qu'il pouvait renouveler puisqu'elle n'avait pas fâché Odette la première fois), les jours suivants il usa du même prétexte. Si elle avait des cattleyas à son corsage, il disait : « C'est malheureux, ce soir, les cattleyas n'ont pas besoin d'être arrangés, ils n'ont pas été déplacés comme l'autre soir ; il me semble pourtant que celui-ci n'est pas très droit. Je peux voir s'ils ne sentent pas plus que les autres ? » Ou bien, si elle n'en avait pas : « Oh ! pas de cattleyas ce soir, pas moyen de me livrer à mes petits arrangements. » De sorte que, pendant quelque temps, ne fut pas changé l'ordre qu'il avait suivi le premier soir, en débutant par des attouchements de doigts et de lèvres sur la gorge d'Odette, et que ce fut par eux encore que commençaient chaque fois ses caresses ; et, bien plus tard quand l'arrangement (ou le simulacre d'arrangement) des cattleyas, fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore « faire cattleya » devenue un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de la possession physique — où d'ailleurs l'on ne possède rien — survécut dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié. Et peut-être cette manière particulière de dire « faire l'amour » ne signifiait-elle pas exactement la même chose que ses synonymes. On a beau être blasé sur les femmes, considérer la possession des plus différentes comme toujours la même et connue d'avance, elle devient au contraire un plaisir nouveau s'il s'agit de femmes assez difficiles — ou crues telles par nous — pour que nous soyons obligés de la faire naître de quelque épisode imprévu de nos relations avec elles, comme avait été la première fois pour Swann l'arrangement des cattleyas. » Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, « Du côté de chez Swann », tome I, Coll. « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1987, p. 230. Cette hypothèse nous a été suggérée par Évelyne Grossman.

<sup>485</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 57.

tombe <sup>486</sup>. » Les lois du sentiment et du langage suivent celle du progrès humain : c'est avec un certain humour que s'opère un rapprochement, sans doute pour souligner que la causalité qui a régi longtemps l'écriture du sentiment n'était qu'une convention — est-ce un hasard s'il évoque ici, parlant de science, la *flamme*, catachrèse de la dramaturgie pour désigner l'amour ? Le monde a changé, le sentiment lui-même ne peut plus obéir aux mêmes mouvements (de l'âme ou de la chute des corps), dès lors, peut-on toujours utiliser le même mot ? Rimbaud déjà avait formulé à peu près la même idée, qui prophétisait des « révolutions de l'amour <sup>487</sup> » : « l'amour est à réinventer, on le sait <sup>488</sup> ».

Là où le poète plaçait ces révolutions de l'amour dans une refondation métaphysique, Koltès s'en saisit d'abord dans la forme narrative qu'elle doit prendre : celle d'un point de fuite, d'une absence désignée telle, d'une tension qui toujours propulse, d'une relation sans cesse en jeu : « les sentiments éternels, ce sont comme les lois éternelles en mécanique : des conneries provisoires <sup>489</sup> ». Force transitoire *mais* posée au moment de sa diction comme éternité absolue, l'amour est bien cette puissance narrative au dernier degré du récit entendu comme relation et invention du monde, au deuxième degré comme la réinvention de la relation dans le monde ainsi créé par elle. Elle figure bien la forme/force du récit — à la fois sa dynamique (le décentrement) et sa puissance (l'irracontable qui produit la fable). S'il n'y a pas d'amour, ni même des preuves d'amour, il n'y a que des récits qui inventent des manières de ne pas le dire <sup>490</sup>, c'est-à-dire incessamment d'en raconter sa résistance.

---

<sup>486</sup> 'Un hangar à l'ouest (notes)', in Roberto Zucco, op. cit. p. 132.

<sup>487</sup> Arthur Rimbaud, 'Conte', in RIMBAUD, *Œuvres*, 'Illuminations', op. cit., p. 125.

<sup>488</sup> Arthur Rimbaud, 'Délires I — Vierge folle' ("L'Époux infernal"), in RIMBAUD, *Œuvres*, op. cit., p. 103.

<sup>489</sup> 'Un hangar à l'ouest (notes)', in Roberto Zucco, op. cit. p. 132.

<sup>490</sup> « Le théâtre, dériver, aimer va savoir comment, parler sans cesse dans la musique et dans l'image, variations infinies autour d'une aventure unique : vivre, trouver un sens quand il n'y en a pas, nommer l'amour, et il y en a, ou pas. Mais de l'amour, ce qui est sûr, c'est qu'il n'y en a jamais assez, et l'insatisfaction qu'on en éprouve nous fait hurler qu'il n'y en a pas. » Yves Ferry, « La nuit continuée — Bernard, Benard-Marie, Koltès », Théâtre/Public n°183, 2006, p. 13.

## Chapitre IX.

### UTOPIE DU RÉCIT — ‘NOUVELLE III’

#### « DANS LE SECRET D’UN LIEU »

(C’est un lieu terrible, celui où tout s’entend, où aucun mur n’est suffisamment épais pour dissimuler un dialogue, où les portes et les vitres n’existent pas, où seuls de légers voiles séparent les êtres, où l’air porte mille fois plus les paroles et les bruits, un univers où rien ne peut être dit sans que tous l’entendent, où rien ne pourra être jamais fait, dans le secret d’un lieu, sans qu’on perçoive partout les échos) <sup>491</sup>.

Parenthèse au milieu d’un récit qui sera finalement lui-même une parenthèse d’écriture au milieu de la rédaction de *Combat de nègre et de chiens*, cette phrase de *Nouvelle III* (ou *III* <sup>492</sup>) ne fait pas que décrire le lieu de la fable, mais raconte aussi la situation d’un idéal de récit : espace qui pourrait tout aussi bien situer la condition de tout récit — roman, cinéma ou théâtre — que de désigner l’objet que racontera un récit idéal. Territoire allégorique : lieu dramatique en raison de son ouverture, poreux aux paroles qui s’échangent, il est espace à la fois d’une clôture sur laquelle portent les échos, et d’une transparence qui énonce et diffuse les secrets ; constitué seulement, pourrait-on dire, de quatrièmes murs : cloison transparente qui séparent et permettent la perception. Ce bâtiment de la narration fait de murs qui rejettent les êtres de part et d’autre de leur espace mais font circuler la parole, dresse ce lieu de terreur comme une chambre d’échos : il est l’image du théâtre, comme celui de l’énonciation du roman, ou de celle d’un film.

À l’Hôtel del Lago, à l’heure de la musique, de la beuverie et des bagarres, s’élève un murmure mystérieux fait de messages urgents et de mots nécessaires, de cris d’oiseaux et des jappements des chiens rôdant autour des tables <sup>493</sup>.

Aussi se propose-t-on de lire la nouvelle comme une formulation exemplaire de la poétique du récit — comme on a pu lire *Prologue*, mais sur un autre plan, cette nouvelle semble en effet réfléchir les formes et forces de la narration. Il ne s’agira pas de dire qu’elle est un système, énoncé là à titre de programme théorique, mais plutôt un idéal que la nouvelle aurait saisi plus frontalement, précisément en raison de sa position décentrée par rapport aux autres productions. Idéal d’une technique et plus profondément d’une poétique, la nouvelle — et l’histoire qu’elle raconte comme l’hôtel qu’elle représente — nous semble bien en sa situation

---

<sup>491</sup> ‘III’, in ‘*Prologue*’ et autres textes, op. cit. p. 108-109.

<sup>492</sup> « Peut-être serait-il préférable d’intituler : II et III plutôt que Nouvelle n° II... qui me paraît un peu catalogue. » Lettre à Évelyne Invernizzi, de Guatemala City (Guatemala), du 17 octobre 1978, p. 376.

<sup>493</sup> ‘III’, in ‘*Prologue*’ et autres textes, op. cit. p. 97.

même, marginale, dense, sans exemple, être le lieu exemplaire et à tous points de vue utopique du récit <sup>494</sup>.

Il s'ouvre sur la description d'une moustiquaire : plutôt sur celle des « moustiquaires ordinaires <sup>495</sup> », aux maillages trop rigides que toute réparation rend pénible, et qui sont en même temps inefficaces, parce qu'immanquablement trouées, ce qui « donne[nt] à l'habitation un air vulgaire, l'air d'un garde-manger abandonné aux ordures ». Mais « la moustiquaire parfaite existe » : celle de l'Hôtel del Lago, qui sera au centre du récit. En quoi est-elle parfaite ? Parce qu'elle est multiple, composée de trois voiles tendues successivement, attachées chacune à un côté différent, en quinconce (pour perdre le moustique), et formée de plusieurs voiles « au tissage si serré et d'un fil si fin qu'il semble transparent <sup>496</sup> » — pour le franchir, il faut donc passer plusieurs couches de voiles, traverser ses transparences.

L'ouverture de la nouvelle, sous couvert d'une description anodine — même si la moustiquaire a un rôle dans la narration (elle fera retour à la fin de la nouvelle, pour la boucler structurellement et thématiquement) —, est une manière aussi de décrire le processus de son écriture. Ce qui se raconte est, dans ce prologue, l'écriture elle-même, ce tissage rigoureux aux multiples surfaces qui finissent par constituer des profondeurs (de champ) ; autant lieu de passage que piège, exigeant le détour plutôt que la direction frontale qui provoquerait la déchirure, supposant dans l'écriture une intelligence du franchissement : filtre du dehors pour composer au dedans une lumière tamisée des cadavres de ceux qui n'ont pu entrer. L'Hôtel del Lago, c'est l'image de la nouvelle elle-même. On a évoqué plus haut, quant à l'artisanat du récit revendiqué par Koltès, la métaphore de la couture utilisée par l'auteur dans une lettre, rédigée précisément au moment où il allait commencer l'écriture de cette nouvelle :

Mon propos, et je pense déjà au numéro III, est de faire du tissage, avec la trame et la chose dans l'autre sens dont le nom m'échappe, mais non pas avec, comme chez les tisserands de luxe, une trame solide et le reste pour la frime, mais comme pour une bonne toile, même matière, bien serrée ; bref, écrire du jean solide comme un Levis lisible et utilisable dans tous les sens, écrire comme ça et non plus comme ça ou comme ça ou comme ça, si tu vois ce que je veux dire ; enfin, la prochaine sera plus nette je crois (vais essayer des choses du côté de la ponctuation entre autres), et je ne sais pas où cela va me mener, au n° XII <sup>497</sup>.

L'image du tissage de la moustiquaire ne répond-elle pas à celle-ci ? Ainsi, Koltès, au début de la nouvelle écrit la *manière* de sa poétique : en repoussant le modèle de récit traditionnel à la fois trop rigide et inefficace, il énonce d'emblée la voie d'une construction par

---

<sup>494</sup> C'est également ainsi que la lit François Bon : « Il avait effectivement, lui, Bernard-Marie Koltès, écrit un dense et incroyable roman, et il ne le savait pas. *Hôtel del Lago* », in *Pour Koltès*, op. cit., p. 71, et passim.

<sup>495</sup> 'III', in *'Prologue' et autres textes*, op. cit. p. 87.

<sup>496</sup> 'III', in *'Prologue' et autres textes*, op. cit. p. 87.

<sup>497</sup> Lettre à Évelyne Invernizzi, de Florès (Guatemala), le 15 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 355.



surfaces successives, tissages qui laissent du jeu, un maillage serré mais lâche, faits de nombreux fils, et de surfaces de narrations successives.

*1. Premier voile : le « geste furieux » d'une fable criminelle  
Blonde jeune fille et récit noir*

Le premier maillage, c'est l'histoire d'une seule nuit — l'unité longtemps tenue comme infranchissable du récit —, dans un seul hôtel. Ce lieu est mis en mouvement par l'arrivée d'une « blonde jeune fille » qui à la descente de l'avion y réserve une chambre. Elle jouera le rôle de catalyseur et de révélatrice des autres clients, du lieu et du temps. Elle est d'abord pleine d'illusion sur le monde neuf qu'elle entrevoit, l'appareil photo en bandoulière et prête à en fixer l'image — en cela est-elle une sorte de double analeptique de Léone, débarquée en Afrique avec autant d'illusions et de candeur —, mais sera finalement victime de la violence de ce territoire qui ne se laissera pas faire, et surtout pas prendre son image.

Le récit se construit selon la dialectique tranchante d'une mise en regard de la jeune fille avec la faune sauvage du lieu, ces hommes qui immédiatement la toisent, chemises ouvertes et allures de singes, ou de chiens, parmi lesquels : Santiago, un homme à tout faire, dont le patron hurle sans cesse le nom ; Régalamé Régalamé, au langage approximatif mais fort suggestif pour faire comprendre son désir ; un Yankee, présent à intervalles réguliers dans des parenthèses qui l'isolent et soulignent son mystère, son activité étrange qui consiste à rôder, et surveiller (mais qui ?) ; un vieillard terrifié par les chiens qui gardent l'entrée, insulté par sa femme à l'abri auprès d'eux ; un Assis, qui deviendra la nuit venue l'Allongé ; Mariju enfin, un Noir, beau parleur, tout en ongles et en bagues, dont l'attention oscille entre la jeune fille et « un point à l'infini au travers de la bouteille de bière, au-delà de la fille, au-delà de l'Hôtel del Lago <sup>498</sup> ».

Le récit est scandé par les heures qui notent à la fois l'avancée de la nuit, de l'alcool, de la fatigue de tous, des approches de plus en plus assidues de Mariju sur la jeune fille, du relâchement de celle-ci enfin : « première heure du soir », « deuxième heure du soir », etc. Puis, « à bout d'ivresse et de parole », la jeune fille accepte d'être raccompagnée par Mariju dans sa chambre — mais ce qu'on pensait être une tentative de séduction se révélera une stratégie détournée, destinée à voler son précieux appareil photo et tout son argent.

---

<sup>498</sup> 'III', in *'Prologue' et autres textes*, op. cit. p. 98.

L'ensemble du récit est conduit ainsi à la manière d'un roman noir <sup>499</sup>. S'il n'en concerne pas la matière profonde et les enjeux sociaux ou politiques, l'écrivain emprunte cependant sa forme : on pourrait structurellement définir le roman noir, ou policier, comme un récit consacré à l'exposition d'un crime et à la découverte de son assassin, dans un cadre relativement réaliste, et une violence explicitement transcrite. La nouvelle donne une image idéale de la manière dont Koltès peut se saisir de telles formes pour en déconstruire l'usage, par une série de fausses pistes qui décentrent et réorganisent au fur et à mesure l'intrigue. Du roman noir, Koltès reprend les grandes lignes de force, un climat d'étrangeté et de menaces, des figures louches, des victimes innocentes (semble-t-il), des ombres et des armes. Mais il ne s'en saisit que pour en détourner les usages : on le voit déjà dans une écriture qui surjoue le code, que ce soient par les motifs ou les injures en anglais/américain, qui soulignent le polar dans son vocabulaire, mais dont l'insistance relève plus de l'effet qui permet de s'en distancier, que de l'emprunt : « *facking day* <sup>500</sup> », « *okay* » « *hey girl* », etc.

En outre, le crime (qui n'est finalement qu'un délit banal) n'arrive qu'à la fin : le vol des biens de la jeune fille. Et ce n'est que lorsqu'il est raconté que le lecteur est invité à reconsidérer tout ce qui s'est déroulé auparavant comme les préparatifs de ce forfait. La scène de séduction n'était qu'un alibi, le véritable objectif de Mariju, souterrain, était bien de dépouiller la jeune crédule. Ainsi comprend-on finalement de quoi ce « point à l'infini » à travers l'alcool et la jeune fille était fait — et où il devait conduire : point de fuite de l'action de Mariju, point de fuite du récit lui-même, qui en racontant une action et en cachant les motivations de celle-ci ménage surprise et violence, raconte en ce sens plusieurs choses à la fois et successivement à partir d'un même fait. Dès lors, on comprend vite que la narration du crime n'était pas le ressort dramatique du récit, comme il l'est dans le roman noir ; et que le récit ne cesse lui aussi, en envisageant le polar, de regarder « un point à l'infini » au-delà de lui. Mais le délit de Mariju est-il le seul de l'histoire ? N'est-il pas l'alibi du récit pour le véritable crime ? Une fois le forfait commis par Mariju devant la jeune fille impuissante, le narrateur s'éloigne peu à peu de cette chambre, prend de la hauteur, et trouve l'image du cadavre de la vieille femme, celle qui n'avait pas peur des chiens, et que vient d'abattre le Yankee. Le crime est raconté en une seule longue phrase, elliptique, trouée, allusive et impressionniste, à la fois

<sup>499</sup> Le roman noir fut une lecture privilégiée du père de Koltès, et qui compta dans la formation de l'auteur.

<sup>500</sup> Koltès porte d'ailleurs une attention particulière à ces idiomes :

- Deux petites incertitudes en anglais : l'orthographe de « *facking (day)* » est-il exact (p. 7), et est-il plus correct de dire « *What sort of langage* » ou « *What kind* » ? (page 4).

riche de détails mais assez peu visible comme ensemble, fragmentée en multiples gros plans qui juxtaposent images, émotions, bruits, cris, couleurs, lumières, tout ce que Koltès dira plus tard vouloir raconter :

La vieille assise bouge grande ouverte tourne la casquette blanche le coin vite, vite ; un lambeau de paroles cocaïne pot marijuana flotte comme du brouillard qui quand il le saisit s'effiloche sheethon gococaïne, un vieillard dont seule la tête émerge aboie près du buisson, un moustique, une meute de chiens piétine, énorme moustique brillant porteur d'une poche de sang ovale, pas un être humain, pas un regard — personne n'est resté éveillé avec moi, crie-t-il — lunettes-miroir tout contre ses yeux, un autre lambeau de bruit de respiration, de voiles frottées, de moustiques, de pas étouffés passe comme du brouillard, trois gueules de chiens contractées par la colère, les yeux sortis du visage du vieillard enlisé fixent la vieille étalée dans le sang au milieu de chemises les jambes écartées et près d'elle, chemisette rouge aux motifs verts, pantalon vert, casquette, lunettes, Smith and Watson zéro soixante-quinze millimètres, le Yankee, et enfin Mariju tomba dans une profonde torpeur <sup>501</sup>.

Commis en dehors de la phrase, comme dans le hors-champ d'un angle de l'hôtel, le crime <sup>502</sup>surgit au détour d'une proposition, le cadavre, puis son meurtrier apparaît, ou plutôt les couleurs de ses vêtements, puis son arme <sup>503</sup>, son identité enfin : « le Yankee », homme de la parenthèse, dont la présence discrète n'était pas moins lourde de menaces au début, qui s'avèreront annonciatrices.

(« Il y a aussi un type : un Yankee, un gros ; quand on le rencontre, on se sent inquiet, comme si c'était la nuit ; or, on le croise trop souvent [...] ; avec sa chemisette rouge aux gros motifs verts, son pantalon vert, sa casquette blanche et surtout ses lunettes : comme la nuit, quand on la regarde de la salle éclairée, invention de Yankee, crachent les vieilles. En tous les cas lui, n'importe quand et n'importe où, visiblement, il suit quelqu'un. Qui ? Voilà le mystère, se disent tout bas les vieilles qui le craignent. ») <sup>504</sup>

La description n'était qu'une manière de disposer les signes : de fabriquer les preuves du crime qu'il allait être commis contre « la vieille » — mais qui ne se révèlent indices qu'a posteriori. C'est ainsi que Koltès déconstruit les invariants du roman noir en le bâtissant depuis la fin : c'est au terme du récit qu'on réalise qu'il s'agissait d'un polar.

---

<sup>501</sup> 'III', in *'Prologue' et autres textes*, op. cit. p. 98.

<sup>502</sup> Le crime, ou du moins, son hypothèse, tant il pourrait aussi être un rêve de crime. Le récit qui nous est fait ici tient autant de l'onirisme fantastique que de l'hallucination... La perception des images ne paraît pas objective ni objectivement organisée, mais semble issue de la subjectivité d'un des personnages : lequel ? Régalamé ou la jeune fille terrorisée ? Santiago ? Un autre ? Aucun des personnages en tous cas ne peut être crédible, quant au fait de rapporter une vérité objective, nette, incontestable.

<sup>503</sup> Dans une Lettre à Évelyne Invernizzi, de Guatemala City (Guatemala), du 17 octobre 1978, il cherche, à ce sujet, à être le plus réaliste possible :

-Trois petits détails ennuyeux à cause de mon manque de documentation :

- Page 9, « Smith and Wesson » zéro soixante quinze millimètres', vérifier (dans un polar ?) si cette marque de flingue existe (c'est un vague souvenir ; sinon, la remplacer par une autre à consonance identique, mot double ou long) et si le calibre est plausible.

in *Lettres*, op. cit., p. 376

Étrange que l'édition ait modifié le nom de l'arme en « Smith and Watson » (marque qui n'existe pas) — le calibre est également farfelu. Coquille de l'édition ?

<sup>504</sup> 'III', in *'Prologue' et autres textes*, op. cit. p. 89-90.

Polar ? Celui-ci se fonde traditionnellement sur le décodage rationnel des raisons du crime ; or celles-ci demeurent même à la fin totalement mystérieuses : la drogue, la vengeance du mari de cette « vieille » ? Car à qui profite le crime, si ce n'est au vieillard, humilié le récit durant par sa femme, et qui le premier peut se réjouir de sa disparition ? Mais « quand vient le jour sur l'Hôtel del Lago <sup>505</sup> », la lumière ne se fait pas sur le crime, qui reste tout aussi énigmatique que celui qui l'a commis — et la nouvelle s'achève en fait là où un roman policier aurait commencé. Si l'enquête n'aura pas lieu, c'est peut-être qu'elle n'a pu avoir lieu que dans le récit lui-même. Celui-ci aura disposé au fur et à mesure les indices mystérieux de son forfait : la cause de son crime pourrait bien être l'énigme de sa narration. La nouvelle se clôt ainsi à l'aube, et sur « le geste furieux <sup>506</sup> » du mari de cette femme — geste de l'écriture même —, qui « tire sa jupe sur ses genoux » : rideau sur l'obscénité, fin de l'histoire.

2. Deuxième voile : « un lieu terrible » au comble du monde  
*Suspension, entre-deux, et métaphore*

Ce serait cependant réduire à peu de choses, et tout d'abord à un récit d'actions, cette nouvelle dont l'action n'est que la première surface, la plus visible sans doute (celle qui fixe le plus l'attention), le premier voile, mais qui laisse voir aussi, à travers elle, d'autres plans. La *Nouvelle III* paraît accomplir radicalement l'envie d'un récit capable de représenter une réalité complète dans un ancrage concret. On l'a vu, l'Hôtel del Lago est la transcription d'une découverte faite au hasard d'un voyage. La narration est d'autant plus concrète qu'elle va se soucier de raconter, plus qu'une histoire, un lieu, et plus encore : à partir de l'expérience vécue, et à partir de l'invention de sa fiction, s'écrira la métaphore de cette fiction — triple passage de l'écriture. C'est qu'il ne s'agit pas de n'importe quel lieu : mais d'un lieu qui justement sera capable de contenir une somme de lieux, et en cela ne sera pas un espace donné du monde qui détermine ceux qui l'occupent, plutôt un territoire dynamique du fait de son indétermination fondamentale, espace d'usage, changeant au passage de ceux qui le traverse : un hôtel.

La situation même de cet hôtel est symbolique : comme le coin de rue qui infléchit la ville et dans l'intersection de laquelle on peut intercepter le passant (dans *La Nuit juste avant les forêts* ou *Dans la Solitude des champs de coton*), il est placé « au détour d'une jungle, et au

---

<sup>505</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 111.

<sup>506</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 110-111.

bord d'un lac où se baignent des enfants nus <sup>507</sup> » — « détour » et « bord » qui permettent de faire de cet espace, plus qu'un coin du monde, mais un « *bout* de notre monde », au double sens d'une *parcelle* et d'une *extrémité*. L'Hôtel est un comble — c'est-à-dire, selon Littré, « ce qui tient au-dessus des bords d'une mesure déjà pleine » : étage supplémentaire ajouté à ce qui est déjà clos.

C'est un château en ruines, désert et indécouvert ; au sommet duquel depuis des éternités sèchent trois paires de draps suspendus très haut sur la terrasse <sup>508</sup>.

Comme si l'art se chargeait d'ajouter à la vie des espaces qui en serait le terme : au sommet d'une architecture saturée, une pièce supplémentaire, un hôtel. Le comble est aussi « le dernier degré, le plus haut point » — la démesure d'une émotion qui cependant en est comme l'expression la plus intense. « L'Hôtel » est un champ de force : la fiction est cet excès de corps, de visages, d'émotions, et tout le récit se déroule ainsi dans une énergie portée à l'incandescence, images de cauchemars, onirisme fantastique qui tient de Garcia Marquez, Castaneda, Lowry, voire de Lovecraft :

Illuminé, solitaire, comme un bateau sous la pluie, dans la nuit silencieuse, l'Hôtel del Lago gonfle ses voiles, poussées de l'intérieur par les souffles mêlés des paroles et de l'ivresse des animaux dans la fumée et les vapeurs de l'alcool <sup>509</sup>.

Ce bout du monde ressemble un peu à ce que trouve Charles Marlow dans la nouvelle de Conrad, au terme de son périple dans le cœur des ténèbres de l'Afrique, là où la terre et les hommes sont livrés à une sauvagerie originelle. L'hôtel est même explicitement métaphorique, décrit comme une « lointaine Babel blanche <sup>510</sup> ». Mais de Conrad, Koltès retient la double leçon : faire fonctionner l'image seulement sur le plan littéral pour rendre la métaphore plus puissamment efficace, et ne pas l'explicitier. L'hôtel sera donc *aussi et surtout* un hôtel, décrit par conséquent avec minutie et force détails, non sans ironie — les chambres et le personnel, l'organisation du lieu, les services qu'il offre et leur tarif : « eau froide et même ! chaude (avec supplément), draps sur tous les lits, chambre à une personne (coûte deux), à deux personnes (coûte deux fois deux), sécurité des biens <sup>511</sup>... ». Détail, certes, mais d'importance quant à cette double dimension : tout coûte le double (« two, tout coûtait deux à l'Hôtel del Lago, la chambre, la bière, le bain, ce qui faisait la chambre très bon marché, le bain cher et la bière hors de prix, mais simplifiait les comptes <sup>512</sup> »). Outre l'humour évident du trait, l'effet de réel qu'il produit, cela ne donne-t-il pas l'indice d'un espace qui fonction-

---

<sup>507</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 87.

<sup>508</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 88.

<sup>509</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 103-104.

<sup>510</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 87.

<sup>511</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 88.

<sup>512</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 91.

nerait à la « puissance deux », chaque signe valant pour lui et autre chose que lui, dans un plan qui le dépasserait mais l'engloberait ? Le récit est un passage, qui ne cesse de fuir vers ce « point à l'infini au travers de la bouteille de bière, au-delà de la fille, au-delà de l'Hôtel del Lago <sup>513</sup> » ; soit un passage au travers de l'ivresse qui se raconte ; au travers de ses personnages racontés ; au travers du cadre spatial — passage qui est le mouvement de ce transport.

La métaphore est une équation avec laquelle Koltès semble jouer — elle permet de lire le texte dans une dualité qui ne réduit pas la fable à un prétexte, mais à un jeu, entre les plans du concret et ceux du symbole, ou de l'image. C'est le deuxième voile du récit : celui qui élabore l'image et sa référence — qui fait de cet hôtel « un *no man's land* éblouissant et suspendu dans l'air <sup>514</sup> ». La suspension du lieu le fait tenir dans un entre-deux qui n'est pas spatial, mais plutôt conceptuel ; il pourrait paraître étrange d'ailleurs de qualifier de *no man's land* un tel espace saturé de présences et de corps : c'est bien que ce *no man's land* porte moins sur la caractérisation du vide du territoire que sur celui de sa détermination.

Hôtel du bout du monde, il prend peu à peu l'accent symbolique d'un lieu plus qu'inquiétant, et livré aux chiens. L'atmosphère fantastique qui le nimbe à la fin pourrait même faire penser à une sorte de métamorphose des hommes du hall qui dans l'obscurité se changent en bêtes — toujours est-il qu'une image diabolique se dégage, et l'hôtel devient bouche des enfers gardés par des Cerbères enragés, qui sont les grands ordonnateurs du tempo final :

Avant l'aube, au temps du plus profond silence dans la maison des hommes, retentit le grand cri de la faim des chiens, qui se vengent d'une journée de sollicitations et de mépris, qui se vengent de leurs ventres vides, du sommeil digestif de l'Allongé. Ils encerclent la bâtisse, sous chaque fenêtre, devant l'entrée et hurlent l'un après l'autre, ménageant leur faiblesse, ou en se relayant par petits groupes de trois, et parfois, d'enthousiasme, s'y mettent tous ensemble. Ils aboient avec la régularité d'une goutte d'eau pénétrant petit à petit le crâne des endormis qui parfois leur jettent des pierres au hasard de la nuit par la fenêtre ; sans que cesse un instant le hurlement des bêtes <sup>515</sup>.

À intervalles réguliers dans le récit s'inscrit ce cri des chiens, passage de grande beauté formelle et de puissante évocation ; c'est autour de ces passages que s'articule la métaphore, ou du moins que le texte signe un décollement par rapport à la forme du roman noir, fondé par convention sur un certain réalisme. C'est pourquoi on a pu évoquer l'esthétique onirique des auteurs du « réalisme magique » : on n'oublie pas que c'est en Amérique Latine que Koltès rédige cette nouvelle, au lieu où justement ces écrivains ont opéré le croisement entre fantastique et réalisme. La notion est suffisamment floue pour ne pas qu'on l'applique trop systématiquement : il s'agit moins d'un genre, encore moins d'une forme, voire d'un mouvement littéraire, que d'une vague synthèse où la narration à partir d'un ancrage réaliste élabore un

<sup>513</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 98.

<sup>514</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 110.

<sup>515</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit. p. 109-110.

merveilleux, souvent inquiétant, aux puissances hallucinatoires, quasi surnaturelles. Dans la narration, les chiens jouent le rôle de vecteurs d'une terreur immédiate, énigme sans solution : intercesseur de forces inconnues autant animales que sacrées, dont le grognement est plus qu'un motif, mais une enveloppe sensorielle, l'élément naturel dans lequel évoluent personnages et fable :

Dans le premier salon désert grogne un chien ; murs de bois, odeur de bois, pâle clarté à travers les rideaux ; long grognement du chien. Dans le second salon désert bruient les machines ; clartés par la fenêtre, lueurs douces par la porte du fond. Dans le dernier salon, le rideau soulevé : la lumière des bougies, l'odeur du bois, l'odeur des fleurs et les femmes aux machines penchées à coudre des voiles et des mètres de voiles légers, aériens, roulant sur le tapis à leurs pieds <sup>516</sup>.

Mais Koltès, lecteur fervent de Rimbaud a peut-être aussi en tête la force d'évocation des cris des chiens dans la nuit, telle qu'on peut la trouver dans le poème '*Nocturne vulgaire*', images nées d'un alliage entre drogue, alcool, cauchemar, tous leviers qui à la fois altèrent les visions et en produisent, à travers le cri des chiens.

Un vert et un bleu très foncés envahissent l'image <sup>517</sup>. Dételage aux environs d'une tache de gravier.

— Ici, va-t-on siffler pour l'orage, et les Sodomes, — et les Solymes, — et les bêtes féroces et les armées,

— (Postillon et bêtes de songe reprendront-ils sous les plus suffocantes futaies, pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie).

— Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues...

— Un souffle disperse les limites du foyer <sup>518</sup>.

Conte fantastique, dont la fable, par la métaphore, disperse les limites, il est ainsi une image : celle d'un « nulle part porté sur la surface du monde », comme l'écrit François Bon <sup>519</sup>, où la vision locale permet une approche globale de sa situation. De là ces mouvements d'arrachement à la situation d'énonciation, ces passages brusques au présent dans un récit au passé, ces transports dans la phrase qui font agir la métaphore sans faire du point de départ un prétexte. C'est que dans le récit en prose, Koltès retrouve le procès théâtral d'une diction qui ne cesse de nommer le territoire de la fable pour le produire, et l'inventer à mesure des pas que ces personnages font dans un lieu qu'ils agrandissent en avançant sur lui — justifiant l'appartenance du lieu par le simple fait qu'on s'y trouve face à lui, personnages comme lecteurs, parcourant la surface même de ce présent (de la fiction, ou de l'acte qui s'en saisit).

Ainsi peut s'expliquer la précision insistante des heures, qui ne fait pas que relater l'instant où se passe le drame, mais transforme le moment où on le lit en « heure noire » ainsi qualifiée

---

<sup>516</sup> 'III', in '*Prologue et autres textes*', op. cit., p. 104.

<sup>517</sup> Le vert (du Yankee) et le bleu (de la jeune fille) — les deux couleurs dominantes dans la nouvelle de Koltès...

<sup>518</sup> Arthur Rimbaud, '*Nocturne Vulgaire*', in RIMBAUD, *Œuvres, 'Illuminations'*, op. cit. p. 142.

<sup>519</sup> François Bon, *Pour Koltès*, op. cit., p. 71. « *Nouvelle II [reprise de la notation fautive de l'édition publiée]* ce récit complet et fort, de composition et de registre de langue, de capacité à lancer sur la totalité du monde la loi infiniment particulière d'un lieu singulier, pris comme par le fait théâtral à un instant précis qu'on déplie. »

et produite, et peu importe le moment du jour puisqu'il sera dès lors celui qui s'écrit : le récit ne cesse de faire signe vers ce dépli du temps comme une anfractuosité d'espace et d'instant capable d'accueillir cette masse immense d'émotions et de gestes ; le récit, lieu de concentration :

Heure noire ; le courant qui s'arrête annonce l'orage, les nuages s'arrêtent au-dessus de l'Hôtel del Lago, les gens à demi-couchés sur les tables ; troisième heure du soir <sup>520</sup>.

L'écriture est cette heure, et ce branchement (de courant), interruption du réel pour qu'agisse une prise sur la fiction, puissance de concentration au-dessus d'un lieu unique qui pourrait en dire d'autres (lieux transitoires, tous lieux de passage, de confins, qui peuvent se trouver dans les centres...). Pour Koltès, est récit (devient récit) ce qui, en vertu d'une telle prise sur un territoire local dont les murs appellent toujours un franchissement à l'universel <sup>521</sup>, singularité d'espace, d'affects, peut valoir pour tout autre chose : construire un Hôtel monde parce que le monde est cet Hôtel (qu'en quelques instants, le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* dira faire un chez-soi), précipité de destins agglutinés en son sein, comme arraisonn  par la fiction.

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 soit donné par les uns aux les autres. Et puis, amen pour l'injustice, que pourrait-on dire de plus <sup>522</sup> ?

  la narration charge de ce « dire », et de ce « plus », qui racontera destins et injustices, non pour établir des équilibres, mais déplier les comptes.

### *3. Troisième voile : « Babel blanche » de tous les mots de toutes langues « Personne ici ne parle de langue maternelle »*

(  peine une moustiquaire est-elle ici déchirée que les femmes accourent du fond porteuses d'un nouveau voile qui vole derrière elles.

Entre le second et le troisième voile, p le, liquide, parfois on découvre Santiago accroupi <sup>523</sup>.)

Voile du récit, voile de sa métaphore — il est un troisième voile, plus tendu encore, plus serré : la troisième surface du texte est celle de sa profondeur, le plan de la langue elle-même qui se raconte en racontant l'histoire, et dont le lieu est l'image.

---

<sup>520</sup> 'III', in '*Prologue*' et autres textes, op. cit. p. 102.

<sup>521</sup> « La grandeur et la signification des choses résultent du degré de transcendance qu'elles renferment. Seule cette qualité impalpable, lumineuse, halo de l'apparent qui les matérialise, leur donne la pérennité [...] L'Universel, c'est le local moins les murs. C'est l'authentique qui peut être vu sous tous les angles et qui sous tous les angles est convaincant, comme la vérité. » Miguel Torga, *L'Universel c'est le local moins les murs (Conférence donnée au Brésil, 1954)*, Barnabooth, Tr s-os-Montes, William Blake & co., 1994, p. 12, 19, 25.

<sup>522</sup> 'III', in '*Prologue*' et autres textes, op. cit. p. 91.

<sup>523</sup> 'III', in '*Prologue*' et autres textes, op. cit. p. 90.



Il est des endroits du monde où ne se parle aucune langue, enclos fermés, zones de transit, îles et oasis sans drapeau officiel, sans heure légale, sans mœurs, sans histoire que celle du jour, de table en table, de personne à personne, d'étranges idiomes compliqués, de tous les mots de toutes les langues entendues et mêlés et simples au point que tout ce qui est essentiel se comprend immédiatement. (mais les Nord-Américains disent d'un air agacé : *you don't speak english ?* et froncent le sourcil). Personne ici ne parle de langue maternelle et personne ne l'entend parler, personne n'aborde personne dans une langue définie (sauf les Nord-Américains disent d'un air agacé : *you don't speak english ?* et froncent le sourcil) <sup>524</sup>.

Si cette nouvelle peut concentrer non seulement les énergies du récit koltésien, mais pourrait figurer tout aussi bien la métaphore de son élaboration, c'est dans sa capacité à représenter en elle le lieu allégorique de sa production, à ériger l'endroit où se déroule la fable en espace symbolique de la littérature, celle que l'auteur cherche à construire — une utopie de langage et de fables.

Personne ici ne parle de langue maternelle et personne ne l'entend parler, personne n'aborde personne dans une langue définie (sauf les Nord-Américains qui insistent d'un air incrédule : *really, you don't*), sujet polonais, verbe espagnol, adjectif italien, complètement français, interjection anglaise, colère russe et secret yiddish, menu allemand, rire grec et ivresse portugaise, malaise néerlandais, bain turc et sommeil arabe, tendresse tchèque, baiser hindou, amour quatchikell, soutouhill, quiché, amour en dialectes inconnus de tous (mais les Nord-Américains crachent d'un air de dégoût : *well what kind of langage can you speak ?*) <sup>525</sup>.

Dans le pays où semble se dérouler le récit, *approximativement* (cette indétermination donne tout le prix à la métaphore) en Amérique Latine, l'ailleurs y est étranger doublement, parce que ce sont des territoires où la langue du pays (l'espagnol <sup>526</sup>) n'est pas parlée, mais seulement des dialectes indiens ; puis, ceux qui se retrouvent dans ces hôtels sont bien souvent des voyageurs qui apportent avec eux leur langue <sup>527</sup>. Dans ces « lointaines Babel », la langue n'est plus une donnée première de la communication mais l'espace souple et réinventé sans cesse d'une rencontre qui se produit dans les intersections du terrain d'entente : un champ de possibles et de conflits, un champ où finalement peut se dire, « en dialectes inconnus de tous » l'amour (terme final de l'énumération) — parce que sans doute l'amour *est* ce dialecte inconnu, l'inconnu de tout dialecte —, l'amour, c'est-à-dire l'accord quasi indicible des êtres dont la réalité dépasse toute nomination, s'arrache dans l'innommé essentiel de ces

---

<sup>524</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit., p. 96-97.

<sup>525</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit., p. 97.

<sup>526</sup> L'espagnol n'est d'ailleurs que la langue officielle de ces pays d'Amérique Latine, non la langue native, car langue issue de la colonisation — maternité de la langue problématique, donc...

<sup>527</sup> Lettre à Évelyne Invernizzi, de Florès, le 15 septembre 1978, in Lettres, op. cit., p. 355. « (parenthèse dans la parenthèse dans la parenthèse : je viens de découvrir que la chose qui m'attire dans les voyages, est que les gens parlent une langue étrangère, et qu'il te faut la parler ; lu dans Benjamin Constant (quand même !) que le fait de devoir s'exprimer dans un idiome peu familier fait apparaître d'étranges phénomènes de la communication, et puis il y a cette chose aussi, qui n'est pas rien, que toutes les bizarreries sont acceptées, partant du fait que ta présence même constitue la bizarrerie maximale.) »

langages, l'inouï que laisse entendre une langue terminale dont le nom même semble inconnu <sup>528</sup>.

L'interjection est anglaise (celle de Shakespeare ?), la colère est russe (souvenirs de Dostoïevski) et le secret yiddish (celui qui crypte la parole sacrée), comme le bain est *naturellement* turc et le chaste et sage baiser hindou : point de condensation des lieux où la langue se retourne soit en signe transparent de l'identité (le cliché humoristique), soit en altération radicale de son origine pour s'inventer ailleurs (le mystère du sommeil arabe) — quant à la langue américaine, dialecte de pur usage, langue du système et norme arrogante incapable d'accueillir un autre langage, elle restera toujours en dehors de l'échange. Si le *français* est nécessairement *complément*, c'est peut-être parce que revient finalement à la langue de l'auteur le rôle d'ajouter à ce maelström de vies une *destination* qui seraient le livre — celui qui ne s'écrira jamais (car le recueil de nouvelles s'arrêtera ici) — ou du moins ce récit. L'Hôtel est un creuset : de corps, de lumières et surtout de langues — à l'intersection de tout cela se constitue le langage du texte, somme de langues et de signes, verbaux, non non-verbaux, gestes, mouvement. Le récit du texte sera celui qui établira ce creuset *dans la langue*.

De là, une fable dont le ressort dramatique est plus qu'un éventuel meurtre (code du polar avec lequel joue le texte plus qu'il ne l'affronte), plus que la dimension allégorique (dont le référent demeure mystérieux), mais bien plutôt cette infinie transaction du sens, ce passage d'une langue à l'autre, d'un corps étranger à un autre, volontés et désirs et violences des êtres tous constitués du langage qu'ils expriment et qui les exprime, les incarne même avant leur corps. À chaque personnage une manière de parler, issue à la fois d'une altération et d'une transposition. Ce n'est pas l'oralité que le récit va ici retranscrire, mais au contraire son écriture : les personnages en effet sont censés, dans la fiction, parler un anglais approximatif, puisque né de leur propre langue maternelle, mais redonné ici en français... François Bon a bien localisé ce « fait technique du glissement des monologues intérieurs de narrateur en narrateur du même dispositif des corps simplement à partir de l'énoncé des perceptions subjectives <sup>529</sup> » — or, ces glissements se produisent aussi dans le langage même d'un personnage, fabriqué de langues diverses : espagnol (mais altéré par les dialectes locaux), anglais (parlé et prononcé comme par un américain), le tout écrit dans un français qui glisse entre la littérarité et l'oralité. Ainsi, dans les monologues (en fait, les soliloques) de Mariju, le texte exhibe ces multiples passages, ou glissements, en les dévoilant dans le français qui les enveloppe : lan-

---

<sup>528</sup> *Quaotchikell* et *quiché* sont des dialectes Maya (soit la langue *locale*), quant à *soutouhill*, il ne semble pas désigner une langue connue.

<sup>529</sup> François Bon, *Pour Koltès*, op. cit., p. 75.

gage qui finit par constituer cette langue étrangère dans la langue française qui est le trajet narratif du texte.

Tu es exactement mon genre, girl, lueur bleue, ne me regarde pas comme cela, tu ne sais pas ce que ça peut te coûter : vou-lez-vous-cou-cher-avec-moi, dans toutes les langues je te le dis, il y en a bien une que tu peux comprendre ? Toutes les langues je les connais, come on, vou-lez-vous-cou-cher, chimar chingada puta, il y a bien là-dedans quelque chose qui te va ? Je te promets que pendant deux heures tu as du plaisir avant de jouir, deux heures, girl, tu ne connais pas les nègres, hein, tu as déjà vou-lez-vous avec un nègre ? — elle rit : mon dieu non, pudique — alors tu ne sais pas, girl, mais le nègre, il n'y a rien de mieux <sup>530</sup>...

Les décrochages sont là nombreux entre parole attribuée (« tu es exactement mon genre, girl ») et note descriptive à la manière de didascalies (« lueur bleue » — formule elliptique qui désigne les bagues de Mariju) ; récit et discours (« elle rit : mon dieu non, pudique » : pudique donnant la couleur à la parole prononcée, l'allure de celle qui la dit) ; anglais, espagnol, idiome français (l'universel « voulez-vous coucher avec moi »), le tout tissé dans la trame linguistique du français — glissements qui travaillent une extrême expressivité du langage, une théâtralité au sens où le procès narratif du texte est celui du discours qui se bâtit depuis la langue elle-même, et s'engendre de ses propres ressources. Si Mariju « conna[ît] toutes les langues », le récit se donne pour but de fabriquer de la langue dans la langue :

Ainsi : Estimé ami, lui avait secrètement murmuré le garçon, depuis des nuits, des nuits je rêve avec toi, avec ton visage et tes gestes et tes bagues et ta grande taille, je rêve avec l'idée de vivre près de toi à la table des gringos, boire la bière, comprendre ce qu'ils disent pour savoir quand rire et quand parler bas, avec une tête qui te ressemblât dans laquelle seraient toutes les langues, et toutes les explications des gestes que font les gens, des regards qu'ils ont, des habits qu'il portent, et dans ma tête aussi seraient les idées qu'il faut avoir sur les habits à porter et les choses à faire <sup>531</sup>.

Le subjonctif imparfait côtoie des anglicismes grossiers, des formulations enfantines qui trahissent le manque de maîtrise, ou la transposition trop rapide d'une langue à l'autre — tout cela pousse la syntaxe dans une limite en laquelle s'invente une langue propre au personnage : « je rêve avec toi », ce n'est pas tout à fait « je rêve de toi », ni « je voudrais rêver à côté de toi », mais ce croisement des possibles de cette nouvelle langue qui dit le désir et ses mystères. « Dans sa tête » sont « toutes les langues », comme dans celles de ces personnages — c'est aussi cela que raconte ce récit.

De là ce plaisir évident pris par l'auteur pour écrire et raconter cette langue, faire de celle-ci non pas le vecteur d'une histoire mais l'événement même, l'action du texte. « J'espère que tu aimeras des passages comme : 'dans la lourde chaleur...', [...] dont je suis, entre autres très fier <sup>532</sup>. »

<sup>530</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit., p. 95-96.

<sup>531</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit., p. 99.

<sup>532</sup> Lettre à Évelyne Invernizzi, de Guatemala City (Guatemala), le 17 octobre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 376.

Dans la lourde chaleur de la salle obscure où dorment dans la sciure les bêtes bouches ouvertes veille le patron. Santiago ! crie-t-il, le lac plat comme une mare reflète deux volcans gris et vert brûlants, du bord de la forêt d'entre les arbres comme un serpent Régalamé surgit, se glisse sur la terre sèche jusqu'aux murs de l'hôtel, sans bruit, le lac fume doucement, Santiago ! Mes chaussures sans tacher la cheville noire en dessous marron dessus lustre frotte secoue-toi, pendant ce temps il regarde son visage dans une glace et aplatit ses cheveux, dans les profondeurs du lac couvent de gros bouillons et déjà s'attend la chute du soleil <sup>533</sup>.

La « fierté » provient sans doute de ce que l'auteur parvient là plus qu'ailleurs à faire tenir dans l'espace de la page ce que l'on a décrit comme dynamique interne du récit propulsé par ses propres forces — tissage qu'il serait sans doute réducteur de qualifier de poétique, alors qu'il semble plus justement narratif, au sens où tout y est événement : ponctuation ; rythme (autour des séquences alternés paires / impaires [6] + [5]) ; sonorités ([u], [ã], [s]...) ; décrochages entre les plans ; surgissement de discours ; double fond des descriptions, des paroles, et des actions ; syntaxe qui joue de l'inversion pour agir sur la phrase... Se constitue une surface glissante entre tous ces niveaux pour produire un récit flottant entre la description, l'action inerte, dynamique, et enveloppante, la parole imagée d'un narrateur qui en prononce l'arrêt — théâtre d'une fable immergée dans le monde qu'elle dresse et qui existe immédiatement dans le mot, et pas seulement dans sa référence.

L'Hôtel del Lago est ce bout du monde qui devient non pas seulement l'espace d'un récit, mais son récit lui-même : hôtel où se fonde comme un pacte d'écriture. Les énergies déployées là n'appartiennent qu'à la nouvelle, exécutée et mise à mort dans le même temps — il ne s'agira pas de la reprendre, d'y revenir. Les lieux de la fiction, surtout quand il s'agit d'hôtel, surtout quand il s'agit de lieux du crime, l'auteur n'y retourne jamais. Et pourtant, dans ce jeu entre la surface de la glace où le personnage regarde son visage et les profondeurs du lac où vient s'abîmer le soleil, dans les tensions entre l'homme et le monde, entre l'image et ce qui viendra la transpercer, entre l'explosion de lumière d'un volcan qu'on pressent comme dans le roman de Lowry imminente, et la mort du soleil, ce sont termes d'une large équation qui se posent, elle ne sera pas sans lendemain.

Si l'Hôtel del Lago est le creuset que l'on a évoqué, creuset de cette fable, de ces personnages, de la langue, et du récit, il est aussi singulièrement le précipité d'une humanité ici incarnée. Et la question du rapport dont on avait fait les termes de la question poétiques, se déploie aussi, finalement, sur ce terrain-là : quel rapport entre cette fable, cette langue, cet hôtel, et le dehors que ne cesse d'appeler ce récit, le récit ? Car « le point infini » qu'envisage Mariju, obsédant, trace dans la fable un dehors de l'Hôtel qui le constitue aussi en partie, et peut-

---

<sup>533</sup> 'III', in 'Prologue' et autres textes, op. cit., p. 93-94.

être davantage que ses cloisons minces. Ce dehors, loin d'être seulement celui du contre-champ de la fable, pourrait bien être celui dans lequel le monde est pris. Le dernier mot du récit ne revient en effet pas à la narration, mais, via un ultime glissement semble-t-il imperceptible, d'hôtel à hôtel, tout un basculement s'opère de la fiction au réel :

*Hôtel Santana, septembre-octobre 1978.*

Référence qui fait signe vers le réel — qui constitue la signature du texte avant le nom de l'auteur (où qui est cette nappe de réel qui inclut le nom de l'auteur) —, elle signe le récit par l'appartenance à cet ailleurs qui l'avait en partie aussi écrite. Ce réel, qui se présente du moins comme tel, on a vu dans la première partie qu'il était problématique, tant il est fort peu probable que Koltès ait pu écrire cette nouvelle dans un seul hôtel, durant ces mois où les transferts furent nombreux : fiction du réel par conséquent. Et pourtant, c'est comme si Koltès avait voulu tenir pour garant la notation réelle (qui ressortit d'une expérience), cette fiction de la notation. Dans le passage à la ligne de la fable qui se donne comme réelle, au réel fictif qui se masque, dans ce saut de ligne (et ces italiques qui soulignent la différence de nature entre les inscriptions) se donne à lire finalement la visée de la fable : son rapport au monde.

« Raconter bien, désirait Koltès, un bout de notre monde et qui appartienne à tous <sup>534</sup>. » L'artisanat poétique n'a de sens et de valeur que rapporté à cette articulation de l'appartenance : ce qui fait l'énigme de ce texte, c'est comment le récit en construisant un hôtel le plus éloigné possible du réel parvient à le dresser comme monde dans lequel on habite, et la fable dès lors n'est pas écrite pour le caprice formel, ni pour expliquer le réel, mais comme pour le raconter — et dresser les territoires utopiques (littéraires) d'une appartenance possible.

---

<sup>534</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10.

— Troisième Partie —

## **ÉTHIQUE DU RÉCIT**

## ÉTHIQUE DU RÉCIT

### INTRODUCTION

#### LE MONDE EN PRÉSENCE

*Vous pourriez cesser d'écrire ?*

Bernard-Marie Koltès. — Non <sup>535</sup>.

Écritures de récits essentiels à plus d'un titre : elles se bâtissent depuis ce « non », qui est moins signe d'un refus qu'un certain mouvement d'acquiescement — manière de dire « toutes les sortes de oui » qui font de l'écriture l'impossible ultime, le geste que Koltès ne peut pas ne pas faire, auquel il lui est impossible de ne pas céder : « toutes les sortes de oui, je les sais : oui attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là ; oui je l'ai, je l'aurai, je l'avais et je l'aurai à nouveau, je ne l'ai jamais eu, mais je l'aurai pour vous <sup>536</sup>. » L'étude des poétiques du récit nous ont permis d'approcher la fabrication des outils, de voir « toutes les sortes » de récits que Koltès a pu travailler, en fonction de quelles données et conceptions de l'art l'écriture pouvait se déployer dans l'espace de la page, à partir de quoi s'inventait une langue et comment le récit pouvait figurer la prise, essentielle aussi, capable de faire parler cette langue. Expérimentations du corps, de la langue, de l'abstraction de l'espace et du temps, avant de se renverser vers une rigueur formelle assumée jusqu'à devenir le critère de l'écriture, puis de se dépasser de nouveau pour se confier dans une liberté concédée de plus en plus aux forces instinctives, les textes de Koltès dans leur trajectoires, leurs singularités, possèdent au moins cette loi commune : celle de la nécessité absolue d'écrire — d'articuler puissamment la vie et l'écriture.

---

<sup>535</sup> Second entretien avec Alain Prique, *Masques*, 1<sup>er</sup> trimestre 1984, revu par Koltès], repris in *Une Part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 45. (on a vu que la réponse était beaucoup plus longue dans l'entretien brut, que Koltès l'a réécrite ainsi.)

<sup>536</sup> LE DEALER. — *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 28.

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...<sup>537</sup>.

Trouver dans la vie des espaces et des expériences que l'écriture sera capable d'accueillir : « que je connaisse *et* qui soit racontable » — l'articulation semble anodine, elle est fondamentale : l'expérience vaut aussi et surtout si l'écriture sera en mesure de la dire, d'en fabriquer un récit. D'une part, intensifier l'expérience en l'écrivant sur un espace plus dense de signes ; d'autre part, renouveler le champ de force du réel ainsi nommé, raconté, rendu visible. Le réel dans l'intensité d'une expérience appelle l'importance de son récit : la fable dans son agencement redéployait le réel, et d'une certaine manière appelle à être de nouveau éprouvée dans le monde, dans un jeu de flux incessant entre l'écriture et l'expérience. Mais le couple *mimèsis / muthos* ne recouvre pas la totalité du mouvement de la composition. Aristote utilise un troisième terme capable à la fois de les unifier et de les dépasser : *mimèsis praxeôs*, soit l'usage (*praxis*) du réel pris en charge dans l'écriture. La convocation de la vie dans le domaine de l'imaginaire et sa reconfiguration témoignent de ce rapport au réel — relation complexe entre l'expérience et l'art. En ce sens P. Ricœur distingue<sup>538</sup> la configuration poétique (celle-là même que nous avons envisagée dans ce que l'on a appelé le geste d'écriture) et ce qui la sous-tend. Ces rapports du réel et de l'écriture, cette *praxis*, est l'« usage » du monde dans l'art, et de l'art sur le monde : geste qui se saisit de l'un et de l'autre au sein du récit, et qui suppose une position face au réel, et face à l'art.

Rechercher les finalités du récit (son sens quant à l'œuvre de Koltès) ne revient donc pas à retrouver une essence de la vie ou de l'écriture, mais à se saisir de ces positions, à mesurer cet usage. Nulle essence dans cet essentiel, qui est surtout un mouvement, on l'a vu, et une mise en regard toujours mouvante, toujours recommencée. Il n'est pas d'essence du récit (de même qu'il n'est pas de principe essentiel à son écriture), parce que celle-ci supposerait un rapport unifié à une origine que l'ensemble de l'œuvre dément. La vie correspondrait à une essence, que l'écriture chercherait à reproduire ? Une telle visée n'a aucun sens dans la trajectoire de Koltès : il n'est là aucune inscription morale du récit. La tâche de la morale, en effet, consiste d'une certaine manière à localiser une essence, et la réaliser en acte : opération qui renoue avec l'origine essentielle, la morale est agglomérat de valeurs en vertu desquelles tel acte est exécuté. C'est juger en retour cet acte en fonction d'une telle essence — raisonnable, l'homme devra agir en être raisonnable pour que sa vie soit moralement accordée à son es-

---

<sup>537</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10.

<sup>538</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, op. cit., p. 93. 'L'amont et l'aval de la configuration poétique'



sence. Or, rien de tel dans le geste d'écrire, dans l'éthologie fondamentale de l'œuvre de Koltès telle qu'on a pu l'approcher, dans les usages de la vie et de l'écriture. Aucune morale à l'œuvre, ni dans l'œuvre, qui saurait en saisir la singularité du geste, parce que, travaillant à œuvrer contre l'origine, et même, on le verra, à en produire, l'écriture ne cesse de se dresser justement contre tout ce qui pourrait la déterminer. Ce qui demeure, si on veut comprendre la portée du geste et le sens de cette volonté de récit — si on veut aussi lire celle-ci et le monde dans lequel elle a pu prendre naissance —, c'est ce que l'on nommera, au contraire de la morale, une éthique.

L'éthique ne « retrouve » rien — avec Deleuze, lisant Spinoza, on dira qu'il s'agit d'un autre paysage. Dans cette perspective, l'éthique s'intéresse non à ce qu'est l'être de celui qui parle, mais à sa singularité. « Le point de vue de l'éthique, c'est : de quoi, toi, es-tu capable, qu'est-ce que tu peux ? D'où le retour à cette espèce de cri de Spinoza : qu'est-ce peut un corps ? <sup>539</sup> » Approcher l'auteur par ce qu'il peut, et son œuvre dans ce dont elle est capable de produire, ce n'est donc pas les rapporter à une essence et ses valeurs (transcendantes, universalisantes, unifiées), mais à un usage : à des puissances immanentes. Définir l'écriture par ce qu'elle peut, c'est chercher à la saisir précisément en termes non déterminés : en dégager sa *praxis*, c'est l'aborder en tant qu'elle est expérimentation de la langue, du corps, du monde. Ainsi, ce sont ces puissances du récit, et le récit en tant que puissance, que l'on approchera : l'éthique du récit dans la mesure où elle est usage du monde — celui-ci est chez Koltès puissamment organisé (même, en un sens, sa faculté à produire de la désorganisation est organisée). Ainsi l'usage du monde de Koltès est-il l'écriture, et il faudra dans un premier temps chercher à comprendre dans quel champ celui-ci s'inscrit : sur quelle position de regard il prend place. Si tout geste d'écriture prend naissance dans une perspective éthique, c'est parce qu'il témoigne d'une éthologie : sous ce mot, on entendra les modes d'être de l'écrivain en regard au monde, et qui fait de l'écriture une *praxis* de son monde. La solitude, le voyage, la ville : tous modes d'être qui portent non seulement sur des dynamiques et des espaces mais impliquent aussi des manières de vivre ces dynamiques et ces espaces — chez Koltès, le récit tire sa nécessité d'une certaine anthropologie de l'écriture — au sens minimal : une approche des forces d'organisation qui sont la condition du récit. Là, le récit y serait autant la *praxis* du réel que l'instrument de son dévoilement, le lieu du rapport au monde et sa diction. Mais il est aussi l'espace d'une relation à l'autre.

---

<sup>539</sup> Gilles Deleuze, cours à l'Université de Vincennes, le 9 décembre 1980 — transcription Lucie Fossiez. Consulté [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=137](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=137) [octobre 2012]

Car le récit, sans qu'il soit besoin de l'adosser à une essence rituelle, relève d'un usage puissamment duel : il y a celui qui raconte, et celui à qui est adressé le conte ; dans l'interstice, il y a ce (ou celui) qui est raconté, en lequel s'accordent l'instance narratrice et l'espace qui accueille sa parole : interstice qui est l'espace de la rencontre entre narrateur et lecteur, auteur et spectateur, conteur et public — récit qui cherche la rencontre, la convoque ou la provoque. Ce sont ces jeux de puissances, de lancées, d'intersections qui enveloppent toute éthique qu'on se propose d'approcher ainsi, dans la mesure où ces puissances éthiques qui font que le récit devient l'espace de reconnaissance d'un monde partagé, au présent.

... raconter bien, un jour, [...] n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous <sup>540</sup>.

Cette appartenance déplace la seule reconnaissance sur un champ autre : celui de la communauté, celui du politique. L'éthique du récit sera ainsi envisagée, à partir de cette opposition entre la morale et l'éthique, après avoir défini dans un premier temps le plan de l'usage du monde : dans un rapport d'abord avec soi, puis avec l'autre et la communauté choisie des autres. Soucieux du monde, l'auteur est cependant loin de prétendre le transformer. L'affrontement avec le réel ne se fait ainsi jamais directement dans le discours politique qui pourrait s'imposer. Cherchant sans cesse une position de retrait et de biais, Koltès n'écrira pas de pièces ou de textes militants, engagés, à thèses. Au contraire — les textes qui pourraient nous apparaître comme plus frontalement politiques exposent comme par provocation une politique paradoxale ou scandaleuse : qu'on pense à l'éloge des colonies par le Grand Parachutiste Noir, au monologue de Zucco réclamant qu'on ferme les écoles pour ouvrir les cimetières, ou au texte sur l'hostilité irréductible entre les hommes (« *Si un chien rencontre un chat* »). L'engagement au Parti communiste aurait pu fournir une grille de lecture du monde — grille qui s'est révélée insuffisante pour cet usage sensible du réel : du moins a-t-il pu fournir un socle pour l'appréhension du monde, et témoigne-t-il d'une volonté de raconter depuis ce bord-là du monde, minoritaire, exploité, dominé.

C'est aussi parce que si « l'Histoire est probablement manichéiste, les histoires ne le sont jamais <sup>541</sup> » : la poétique du récit est une formulation qui déjoue les pièges de la clôture politique, opérant ainsi une résistance au dogme, puisqu'elle écrit à l'envers les rapports entre les hommes — non depuis le point de vue de la société, mais depuis celui des corps en travers

---

<sup>540</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10.

<sup>541</sup> Entretien avec Alain Prique, *Gai Pied*, février 83, repris dans *Une part de ma vie*, p. 26

elle. Aucun de ses textes ne peut se lire comme illustratrice d'un point de vue politique, ou d'une question politique, mais tous en portent l'exigence. Dès lors, ruinant la question du point de vue englobant et univoque, ainsi que l'approche idéologique, le récit est ce choix esthétique de l'ouverture du sens puisqu'il ne peut se baser que sur l'expérience (des personnages, de l'auteur), contradictoire, plurielle, inachevée. Là aussi réside l'éthique d'un récit : l'usage du monde dans l'espace de la page ne retrouve pas une communauté ainsi soudée a priori par des valeurs partagées, mais invente les territoires possibles de l'échange.

L'écriture du récit travaille ainsi au contraire de la politique, le politique de l'intérieur, non comme donnée, ni comme un thème (littéraire), mais dans un certain usage de la langue, dans la présence de tel ou tel corps, dans la reconnaissance de blessures personnelles et collectives : travail sur chacun de ses points de la minorité. Le politique du récit tient dès lors dans le refus du discours normalisé, des positions tenues aux dogmes énoncés, des paroles en surplomb appuyées sur un système, mais réside dans la préoccupation incessante d'ancrer la scène dans un monde choisi et problématique dont l'histoire elle-même devient illisible en termes manichéens et métaphysiques. Chercher sa place, une situation au monde qui serait garante d'une position possible depuis laquelle on saurait le raconter, tel est le souci du récit — trouver la place de l'histoire, des récits qui en raconteraient les mouvements obéissant aux lois qui font bouger *la crête des vagues*. Dès lors, ne pas (ne plus) seulement inventer des récits, mais rejoindre ceux que le monde porte en lui afin de créer de l'appartenance.

Or, le monde dans lequel Koltès parle touche à une certaine fin — Koltès meurt en 1989, et il n'aura pas vu s'écrouler les murs qui ont construit l'histoire récente : mais, par exemple, la « lettre d'Afrique » écrite à Hubert Gignoux témoigne d'une appréhension sensible de cette fin *dans* laquelle on se situe déjà. Les rapports de force entre colonisés et colonisateurs, entre dominés et dominants (un temps, Koltès, lecteur de Faulkner, fera le partage entre les hommes condamnés et ceux qui ne le sont pas — dialectique qu'il dira abandonner après *Quai Ouest*, mais qui se déplacera sur d'autres incarnations sensiblement différentes de la « condamnation », que l'on pense à Mann, Aziz, Zucco...), ou entre chiens et chats (sans « passé commun ») forment une part des masses mouvantes qui produisent les récits, dynamiques politiques de l'écriture. De là, une ultime *praxis* que l'on envisagera ici, au terme de l'étude : celle d'un certain deuil — deuil du monde, deuil de la littérature, deuil des idéologies, deuil d'un certain rapport au corps aussi. Et cependant, l'indéniable mélancolie qui émane de cette dimension élégiaque n'est jamais la finalité close du récit, au contraire pour-

rait-on dire : demeure finalement, comme une puissance qui succède à cette mélancolie et la porte, ce qu'on nommera la joie du récit. Deuil actif du monde, puissance de création. Ce que peut un corps ? En regard du monde, l'écrire — mais si l'écriture n'est jamais la finalité du monde, c'est qu'une joie (dont on interrogera les formes et les fins) fait retour sur le monde pour la traverser.

Comme le théâtre, « art qui finit, tranquillement », l'histoire touche à son bord — « or c'est peut-être dans ces moments-là qu'on produit les choses les plus belles. » La fin n'est un terme seulement dans la mesure où elle est aussi le temps d'un usage ultime : l'espace d'une puissance qui vient la déborder. L'esthétique serait la puissance joyeuse de l'éthique : puisque, « la seule morale qu'il nous reste, c'est la morale de la beauté <sup>542</sup> », ce reste ne peut plus être morale, mais une éthique, un usage du monde qui cherche à lui survivre, où la beauté n'est pas seulement une qualité accordée à l'être, mais le critère d'une vérité possible.

---

<sup>542</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 113.

## [ RÉCIT DES SOLITUDES ]

### Chapitre I.

#### LE PARTI PRIS SOLITAIRE DU RÉCIT

« À être seul, toujours seul, on finit par ne plus savoir son âge ; alors de te voir, je me suis souvenu du mien. Il va falloir que je l'oublie de nouveau. »

Cal, *Combat de nègre et de chiens*

#### 1. *L'immense solitude essentielle : un apprentissage*

Dans la correspondance, c'est peut-être le mot qui revient le plus, avec « écriture » : « la solitude ». Bien sûr, en voyage, éloigné des siens, Koltès écrit la solitude pour mieux la conjurer, tenter de la briser, énoncer le lien, partager l'ailleurs — mais c'est aussi pourtant une manière de l'établir. Geste qui pourrait sembler paradoxal : l'écriture dit la solitude et, en l'adressant, voudrait la rompre. Dans ce paradoxe : tout l'enjeu de l'écriture qui se ménage une possibilité d'émergence depuis à la fois l'esseulement et la relation. Les lettres sont ainsi l'espace de l'écriture de la solitude, au double sens d'une écriture solitaire, et d'une solitude écrite.

Disons le clairement : les correspondances ne sont pas une œuvre littéraire au sens où Koltès entreprendrait une correspondance d'écrivain <sup>543</sup>, avec des écrivains, exerçant un jugement sur son temps, la littérature, ou l'existence humaine. Rien de pontifiant dans ces lettres qui sont une manière pour Koltès de vivre l'ailleurs, dans une simplicité et une certaine liberté à laquelle le choix d'éditer toutes les lettres, jusqu'aux mots déposés, carte postale, simple note, rend bien grâce. Mais pour Koltès, la correspondance — qui n'est pas destinée à la publication — n'est pas qu'une simple activité péri-littéraire, et pour le lecteur aujourd'hui, elles ont une valeur qui dépassent la dimension documentaire : elles sont justement le point d'articula-

---

<sup>543</sup> Comme l'indique justement et sensiblement la présentation par François Koltès, qui a établi l'édition publiée : « En ouvrant ce livre, qu'on ne s'attende pas à lire une correspondance littéraire, comme celles que l'on peut connaître de grands épistoliers. Si l'une ou l'autre lettres sont à l'évidence de la plume de l'écrivain, pour la plupart elles relatent simplement sa vie, ses voyages, son travail, avec la parole d'un enfant, d'un adolescent, puis d'un jeune homme, libre de s'exprimer sans retenue. » in *Lettres*, op. cit, p. 7.

tion de l'écriture et de la solitude. Nul passage aux aveux, plutôt l'avant de l'écriture qui va la propulser, l'avancée des énergies du verbe : « là où il faut aller, c'est dans le lieu terrible d'avant les mots, dans l'attitude avant le geste, l'engagement avant l'écrit <sup>544</sup> » écrit ainsi Yves Ferry. Là se lit une position fondamentale et déterminante : là où l'auteur est allé avant d'écrire.

Les lettres sont en ce sens un grand récit de solitude, de même que la solitude est au fondement de tout geste qui écrit, qui va aussi en partie l'écrire et la raconter. La solitude possède ses lieux privilégiés : Pralognan, puis Saint-Jacut-de-la-mer sont des refuges ; ensuite, au temps des premiers voyages, en Amérique du Sud, elle s'imposera de fait : Koltès voyage seul <sup>545</sup>. Enfin, les séjours à New York semblent autant nécessaires à l'auteur pour l'écriture que pour la solitude : précisément parce que l'une nécessite l'autre, et que l'autre appelle l'une.

Je suis aussi dans une période un peu confuse de mon travail, et heureusement que je me sens aussi solitaire, comme on l'est à l'étranger et surtout dans une ville comme New York. J'aime de plus en plus cette ville ! Et, de plus en plus, la solitude <sup>546</sup>.

Ainsi, la solitude est l'espace premier, de plus en plus investi même : la condition de l'écriture. Elle est le socle de l'éthique parce qu'en elle s'établit une position fondatrice face au monde et aux autres qui permet l'écriture. C'est pourquoi la solitude est, le plus souvent, recherchée ; si elle est source de douleur et de manque, elle s'élabore aussi en discipline, que l'auteur travaille parfois avec acharnement, et qui de plus en plus s'impose aussi comme une « nécessité <sup>547</sup> ». Nombreuses sont les lettres où se dit sa violence, et cependant se découvre le plaisir peu à peu acquis de son apprentissage incessant. Ses proches le diront : Koltès avait le goût d'une vie de l'ordre et de la discipline, une volonté de « reformer son existence », selon le mot de François Regnault, qui évoque « une rigueur mystique » dans cette hygiène de vie <sup>548</sup>. Mais ce mysticisme qui vise à prendre mesure du temps n'est pas une recherche d'une quelconque sainteté exemplaire. Cette réforme est une application qui touche

---

<sup>544</sup> Yves Ferry, « La nuit continuée – Bernard, Bernard-Marie, Koltès », Théâtre/Public n°183, 2006, p. 10.

<sup>545</sup> « Malgré tout, je sens que le principal problème en voyage comme cela, est quand même la solitude qu'on ne sent pas pendant tout le temps mais qui vient par à-coups brusquement, et, même si je n'aimerais pas trop le faire, je comprends que tout le monde voyage au moins à deux. » Lettre à sa mère, de San Salvador, le 5 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit. p. 349.

<sup>546</sup> Carte postale à sa mère, de New York, le 10 octobre 1981, in *Lettres*, op. cit. p. 451.

<sup>547</sup> Lettre à Nicole, de Pralognan le 11 juin 1976, in *Lettres*, op. cit. p. 250.

<sup>548</sup> Entretien de François Regnault avec Yan Ciret pour l'émission radiophonique « Koltès, Retour à Babylone », France Culture, 3 avril 2009, op. cit. « Il y a certainement chez Koltès un goût de réforme, se dire : « je vais réformer mon existence », cela va de : « je vais m'imposer des emplois du temps de moine », puis « je vais m'imposer des emplois de temps de dévergondé », avec la même rigueur mystique, c'est-à-dire « là, je vais sortir tous les soirs dans les lieux interdits », et puis au contraire « là, c'est le travail que je m'impose... » Il y a donc quelque chose de monastique, un peu comme chez beaucoup d'écrivains, chez Genet aussi ; on ne se laisse pas faire par le temps, donc il y a un dessein de tenir sa vie... dans une perspective de jugement dernier pourquoi pas... avec ou sans dieu mais de telle façon qu'on puisse répondre de ses actes devant une instance, peut-être innommable... »

tout aussi bien les expériences limites, illicites, que des modes d'être d'une radicale austérité. C'est « s'imposer » des semaines où il sortira tous les soirs dans les endroits les plus dangereux ; puis, de « s'infliger » de longues plages de temps où demeurer seul, inaccessible, lire par exemple Proust d'une seule traite, dans le refuge de Pralognan. Il y aurait quelque chose du mot d'ordre rimbaldien, la volonté de s'implanter sur le visage (et de cultiver) des verrues, de « *se faire* poète » : pas d'écriture sans la double radicalité d'une expérience de la vie et de celle de l'écriture. On peut lire cette féroce volonté de dominer l'organisation de l'existence comme une manière d'en prendre possession, de la conduire : déjà, sans doute, une façon de lui imposer le geste du narrateur, des conditions préalables à ce surplomb qui conduit à l'*oikos* narratif.

La violence de la solitude possède également ses risques — on a vu combien la menace de la langue en prise avec elle-même pouvait ruiner jusque, dans les premiers récits créés, le récit lui-même, et la langue, qui ne miroitait que sa production, pour s'y abîmer <sup>549</sup>.

Apprentissage de la solitude... Des jours sans dire un mot... Une conversation et un regard complètement retournés sur soi — ce qui ne me pousse hélas pas au narcissisme... Je ne sais combien de temps cela durera ni où cela mènera <sup>550</sup>.

Cela aurait pu conduire à une impasse — un silence. Mais ces tentations radicales conduiront finalement pas à faire de l'écriture une poétique de la solitude : même si les premières pièces témoignent d'une dramaturgie monologique, la suite cherchera, dans le récit construit en dialogisme, à sortir de cette impasse : à éviter l'écueil d'une parole silencieuse à force de ne dire qu'elle. Pourtant, retracer ce mouvement ne revient pas à faire de la solitude un temps premier de « la vie », auquel succédera un moment de la communauté aux vertus libératrices. Si l'on entend la solitude comme première, c'est sur un plan transversal touchant l'écriture même, quelles que soient les années : position qui jamais ne se démentira — et même, s'affirmera.

Les lettres ne cesseront ainsi de raconter la solitude — laquelle ? Souvent recherchée, elle s'énonce comme blessure des autres et cependant plus puissante relation à soi, féconde et salvatrice. Dès la fin de l'adolescence, Koltès semble déjà énoncer avec une certaine force cette volonté de « se trouver soi-même », ce qui est plus dur que de « comprendre les autres » :

Et le bruit et les autres ne peuvent être qu'un obstacle à un dialogue avec soi. Je regrette de ne pouvoir aussi le faire, car le moment serait tout à fait venu. « S'ouvrir aux autres », se « donner », cela ne veut finalement pas dire grand-chose ; je le constate ici.

---

<sup>549</sup> Voir *infra*, Deuxième partie, « Poétiques du récit », Chapitre I, et notamment la sous-partie : « Le temps de la voix, récits intransitifs »

<sup>550</sup> Lettre à Bichette, de Paris le 12 octobre 1971, in *Lettres*, op. cit. p. 145.

On se donne bonne conscience d'un dévouement passager, on se satisfait de l'affection d'un enfant, mais finalement, on ne sacrifie rien de son être <sup>551</sup>.

La solitude au contraire de la vie sociale donne tout le prix à un « sacrifice » dont on pressent qu'il n'est pas que mondain, mais qu'il engage un rapport à soi plus profond. En faisant de ce rapport un « dialogue avec soi », le sacrifice engage un corps à corps avec l'être qui sera ainsi la grande quête de ces années. « Dialogue » : Koltès n'envisage pas la solitude seulement comme un repli, mais comme une parole intérieure qui s'échangerait (parole métaphorique certes, ou plutôt silencieuse), saisie dans un échange : dialoguer avec soi, c'est refuser le solipsisme, mais faire l'épreuve d'un affrontement de soi à soi — et c'est donc en partie, déjà, avant tout, dans le dialogisme, une forme d'écriture : la forme que va ensuite prendre l'écriture. « Sacrifier » quelque chose de son être permet un gain plus grand — s'il ne s'agit pas encore, dans cette lettre, de l'écriture, on devine cependant qu'écrire pourra être ce qui donne sens à ce sacrifice, et en même temps comme le produit de ce sacrifice. Le vocabulaire demeure empreint d'une certaine religiosité dont Koltès se départira ensuite — mais cette disposition de soi à soi, et, de fait, à l'égard des autres, demeurera le point d'appui essentiel, toujours traversé.

Sinon, j'évite le plus possible les autres amis qui sont, soit trop superficiels, soit trop envahissants. Je sens de plus en plus, en moi, l'ouverture sur la « vie sociale » se refermer comme une bouche, malgré moi, malgré les autres, et l'horizon ressembler à une mer, sans nom, sans visage, sans identité ; le pire, sans doute, c'est que je n'en souffre pas, au contraire, et que la solitude me paraît mon état normal.

Mais je ressens un grand besoin d'être auprès de toi <sup>552</sup>.

Cette lettre ne semble pas seulement faire état d'une mélancolie passagère, ni simplement d'une tendance ; on connaît certes, d'autres textes en témoignent, la timidité de l'auteur à l'égard des mondanités — voir ainsi comme il dit fuir les réceptions ou les soirées de premières. Il ne s'agit pas que de cela : en regard de ce qui s'écrit par ailleurs, cette lettre paraît formuler une position qui engage plus qu'un trait de caractère, et permet d'envisager l'écriture depuis celle-ci. La solitude se révèle l'être social premier, *habitus* qui se travaille comme un manque actif ouvrant à une disponibilité plus large encore que celle qu'offre la sociabilité. L'image de la mer qu'utilise Koltès ici, en opposition avec la bouche de « la vie sociale », énonce assez justement ce mode d'être qui se rêve librement jeté, et comme agi malgré lui dans une sorte de masse immense, inerte et mouvante comme peut l'être la mer, sans durée ni espace : la mer comme projection d'une intériorité idéale dénuée d'histoire, et de terme, dépourvue d'humanité. La solitude est refuge dans une espèce de puissance impersonnelle où

---

<sup>551</sup> Lettre à Bichette, de Saint-Cézaire, le 12 juillet 1967, in *Lettres*, op. cit. p. 47. Il évoque son activité de moniteur de colonie de vacances et d'encadrement des enfants.

<sup>552</sup> Lettre à sa mère, de Paris le 25 août 1976, in *Lettres*, op. cit. p. 266-267.



s'abîme outre la relation toute incarnation de l'être au monde : comme une page qu'on travaille à blanchir en vue d'y déposer les mots.

Seule sauvée de ce désir puissant de solitude et de vide, la mère : ou plutôt, elle surgit, dans un paradoxe apparent, comme un mode de diction de la solitude : « mais je ressens un grand besoin d'être auprès de toi ». Ce qui se dit comme contradiction semble plutôt une conséquence — l'espace des lettres à la mère est celui de ce « dialogue avec soi » : lieu d'un débat toujours engagé avec les tensions de l'être et de la vie, de l'écriture saisie au moment qui va l'initier. Lorsque se prend la décision de consacrer la vie au théâtre, ou plus tard, au moment les plus graves comme dans les émerveillements les plus complets, l'espace privilégié des lettres à sa mère nouera la solitude à l'autre comme une manière d'asseoir l'expérience. C'est pourquoi, la relation avec la mère dans l'écriture <sup>553</sup> (des lettres) est une manière aussi d'éprouver la solitude : c'est même le lieu, dira-t-on, où elle s'élabore le plus fortement : où elle se dresse comme objet formulé au-devant de soi pour mieux l'affronter.

On comprend en ce sens que la solitude n'est pas réclusion, déni du monde, mutisme. Elle est plutôt cette assise de l'être d'où sera possible dans le refuge, la relation autre et la parole — l'écriture impose une solitude qui est une éthique de l'ouverture, c'est-à-dire à la fois une condition pour l'accueil du langage (son altérité) et une hygiène de vie dans le rapport à soi. Ainsi la plupart des écrivains l'éprouvent-ils, la travaillent-ils dans ce dualisme fécond :

Écrire est un travail où l'on est seul... c'est-à-dire que personne ne peut vous aider, mais on n'a rien d'un solitaire. Je suis toujours trop occupé, trop immergé dans ce que je fais, soit que cela me passionne, soit que cela m'amuse, pour avoir le temps de me demander si je me sens solitaire ou non, c'est simplement un travail d'homme seul. Je crois qu'il y a une différence entre s'isoler et la solitude <sup>554</sup>.

Cette différence entre l'isolement et la solitude avait déjà été faite par Rainer Maria Rilke entre *Vereinsamung* (le pénible esseulement), et l'*Einsamkeit* (la retraite volontaire). Rilke ne cesse de faire l'éloge de cette dernière. *Die große Einsamkeit*, « l'immense solitude

---

<sup>553</sup> « L'amour passionné et inconditionnel pour sa mère est fondateur : il ne s'en cache nullement, l'affirme, s'y appuie, en tire une certitude, s'en protège et en souffre parfois. Dès l'enfance, cela sera sa marque, comme s'il y avait un espace intime et intérieur auquel nul autre n'avait accès. S'il était plutôt timide et réservé, jamais il ne cachait son affection pour sa mère qui ne s'est démentie à aucun moment, jusque dans les périodes les plus difficiles de sa vie où tout lui devenait insupportable. L'amour qu'il portait à son père, à ses frères et aux autres personnes de sa « famille » ne souffrait aucune restriction à celui qu'il avait pour sa mère. » François Koltès, présentation des *Lettres*, op. cit., p. 8.

<sup>554</sup> William Faulkner, Entretiens à l'Université de Virginie (1957), in *Entretiens*, Gallimard, 1964

intérieure <sup>555</sup> », est l'espace littéraire fondamental. Peut-être est-ce de cette solitude dès lors dont parlait Maurice Blanchot, dont l'essai *L'Espace littéraire* travaille justement à approcher la solitude comme position ontologique de celui qui écrit. La solitude y est à l'œuvre comme dialogue avec soi-même comme un autre, et suspension du temps branché au bruissement du vide qui se forme dans l'être devenu « impersonnel » :

Quand je suis seul, je ne suis pas seul, mais dans ce présent, je reviens déjà à moi sous la forme de *Quelqu'un*. Quelqu'un est là, où je suis seul. Le fait d'être seul, c'est que j'appartiens à ce temps mort qui n'est pas mon temps, ni le tien, ni le temps commun, mais le temps de *Quelqu'un*. Quelqu'un est ce qui est encore présent, quand il n'y a personne. Là où je suis seul, je ne suis pas là, il n'y a personne, mais l'impersonnel est là : le dehors comme ce qui prévient, précède, dissout toute possibilité de rapport personnel <sup>556</sup>.

Cette approche de la solitude par Blanchot en termes de temps (et de temps singulièrement mort, comme un corps), on peut la lire chez Koltès sous l'image de l'espace, elle aussi personnifiée pour être mieux qualifiée négativement : « mer sans nom, sans visage, sans identité ». Impersonnalisation d'un dehors, impersonnalisation d'une durée devenue à elle-même sa propre mesure : le rapport personnel s'efface pour devenir une qualité de présence, de co-présence, où la solitude est le lieu d'une tension entre soi et soi devenu autre.

Quand les êtres manquent, l'être apparaît comme la profondeur de la dissimulation dans laquelle il se fait manquer. Quand la dissimulation apparaît, la dissimulation, devenue apparence, fait tout disparaître, mais de ce « tout a disparu » fait encore une apparence, fait que l'apparence a désormais son point de départ dans tout a disparu. Tout a disparu apparaît <sup>557</sup>.

Ce qui apparaît : l'écriture. Sans doute est-ce donc dans cette perspective — on verra cependant qu'elle diffère sensiblement de l'ontologie sur laquelle se fonde Blanchot — que la solitude de Koltès s'inscrit, et s'écrit : parce que c'est en elle que l'écriture fonde son élan. Dans de nombreuses pièces, on peut retrouver trace de cette fondation par le vide. À l'initiale des textes, ou à certains endroits spécifiques, ces grandes ébauches de vide : que l'on pense à

---

<sup>555</sup> L'expression revient à de nombreuses reprises, dans les poèmes et dans l'ensemble de l'œuvre — citons des extraits de la lettre VI : « Si vous sentez qu'alors votre solitude est grande, réjouissez-vous-en. Dites-vous bien : Que serait une solitude qui ne serait pas une grande solitude ? La solitude est *une* : elle est par essence grande et lourde à porter. Presque tous connaissent des heures qu'ils échangeaient volontiers contre un commerce quelconque, si banal et médiocre fût-il, contre l'apparence du moindre accord avec le premier venu, même le plus indigne... Mais peut-être ces heures sont-elles précisément celles où la solitude grandit et sa croissance est douloureuse comme la croissance des enfants, et triste comme l'avant-printemps. N'en soyez pas troublé. Une seule chose est nécessaire : la solitude. La grande solitude intérieure. Aller en soi-même, et ne rencontrer durant des heures personne, c'est à cela qu'il faut parvenir. Être seul comme l'enfant et seul quand les grandes personnes vont et viennent, mêlées à des choses qui semblent grandes à l'enfant et importantes du seul fait que les grandes personnes s'en affairant et que l'enfant ne comprend rien à ce qu'elles font. Le jour où l'on voit que leurs soucis sont misérables, leurs métiers refroidis et sans rapports avec la vie, comment alors ne pas continuer de les regarder, ainsi que fait l'enfant, comme chose étrangère, du fond de son propre monde, de sa grande solitude qui est elle-même travail, rang et métier ? [...] L'homme de solitude est lui-même une chose soumise aux lois profondes de la vie. Et quand l'un de ces hommes s'en va dans le jour qui se lève ou qu'il dresse son regard à la nuit tombante, cette heure pleine d'accomplissements, s'il sent ce qui s'y accomplit, alors il dépouille toute condition, comme un homme qui meurt, bien qu'il entre alors, lui, dans la vie véritable. » Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit.

<sup>556</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, rééd. coll. « Folio », p. 24.

<sup>557</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, rééd. coll. « Folio », p. 340.

la mort de Nwofia qui précède le début de *Combat de nègre et de chiens*, et qui dépeuple le monde d'Albourny et du Village ; au vide géométrique (urbain) de *La Nuit juste avant les forêts* et de *Dans la Solitude des champs de coton*, qui s'établissent depuis l'espace vidé de la ville, la nuit ; au hangar désaffecté de *Quai Ouest*, abandonné pour mieux être investi, par les corps comme par l'écriture ; à l'ensemble de la dramaturgie de *Roberto Zucco* enfin, traversée par un personnage qui ne cesse de faire le vide autour de lui, tuant père (avant le début de la fable racontée), mère, policier, enfant. Image d'un vide intérieur : il faut qu'une disparition ait lieu, qu'un retrait soit engagé, pour que l'écriture se fasse. Il faut en retour que le récit porte trace de cette disparition — contradiction littéralement sublime, qui dépasse l'entendement, et sublimée : le récit ne peut naître que lorsqu'il produit cette disparition : qu'il est le produit d'une disparition à soi, d'un retrait de l'être en lui-même.

Ainsi peut-on définir la situation éthique première : celle que l'auteur éprouve au seuil de l'écriture, celle qu'expérimente le récit pour se constituer — la solitude, le vide, l'espacement du monde entre soi et soi, sont l'appui, ou l'assise, du geste. Cependant, si la solitude adosse l'écriture à une telle position, celle-ci n'est jamais le terme ni du geste, ni de la vie. La contradiction que l'on a relevée sur une solitude qui s'écrivait et s'adressait ne peut avoir de sens que si on ne l'arrête pas sur une dualité qui s'annule. Il s'agit plutôt d'une tension qui dynamise de part et d'autre l'expérience d'écriture, fondamentalement solitaire, et celle du monde, et nécessite une mise en regard de soi et de la solitude elle-même. Ce que dit bien la fin de la présentation des *Lettres* par François Koltès, qui reprend à son compte la métaphore marine que chérissait son frère :

La constance de l'attachement à un corps familial — au sens large du terme — et le besoin qu'il en avait à tous points de vue, peuvent sembler incompatibles avec l'obstination de cet homme dans la solitude. Ce livre atteste du contraire : les lettres de Bernard-Marie Koltès sont le tracé d'une route solitaire, celle d'une voile qui affronte l'océan, délibérément, et qui adresse des messages à sa terre pour retrouver pour un instant le calme d'un port <sup>558</sup>.

Reste à voir désormais comment s'affronte la mer — et quels sont les modes d'être qui, dans l'ailleurs, disposent de soi dans le monde pour en faire son expérience. Ou comment le récit ne peut s'établir que depuis une position, non pas seulement de soi envers soi, mais de soi dans le réel, qui raconte déjà, en tant que tel, et implique un certain type de récit.

---

<sup>558</sup> François Koltès, présentation des *Lettres*, op. cit. p. 8-9.

Un usage du monde : c'est en ces termes que Nicolas Bouvier faisait du voyage une relation active, une expérience éthique, une rencontre de soi dans un ailleurs qui le révèle. Le monde s'y éprouve dès lors dans sa plasticité qui invite à le travailler : il n'est pas cet objet déjà tout constitué par l'histoire que l'on aurait simplement à habiter, mais se présente davantage comme un outil, disposé, sans détermination, pour que l'on s'en serve. Dès lors, le monde n'est jamais la fin du voyage (Bouvier ni Koltès n'envisagent le voyage dans un but touristique) : en user, c'est faire de lui un moyen de déplacer, d'orienter, d'altérer aussi les masses qui en soi permettent de l'envisager. Le voyage est ainsi une école, un apprentissage lent de l'instrumentation du monde, de sa perception, de sa compréhension <sup>559</sup>.

D'accord avec Gorki pour chercher mes universités sur les routes, mais, quand d'aventure on y rencontre un savant véritable, on aurait bien tort de n'en pas profiter. Surtout de celui-là, qui prend toujours la peine de répondre aux questions, d'informer, qui s'anime au point d'avancer sur l'interlocuteur comme s'il voulait le dévorer, et qui a, pour le passé qu'il récupère, cette affection véhémement sans laquelle les historiens sont des greffiers, et la connaissance, impossible <sup>560</sup>.

En cela le voyage est-il une sorte de pulsion irrésistible, une dynamique qui met en mouvement la vie sans laquelle on ne saurait voir le monde : « I shall be gone and live, or stay and die. » La citation de Shakespeare qui ouvre l'ouvrage de Bouvier articule d'emblée cette relation du départ et de la vie, et associe l'immobilité à la mort. Mais la référence est approximative : dans *Roméo & Juliette*, la réplique de Roméo est plus précisément : « I must be gone and live, or stay and die <sup>561</sup> » — dans l'œuvre de Shakespeare, le départ à Mantoue est une fuite qui garantit la survie, mais qui signe aussi la mort symbolique de l'amour, et Roméo comme Juliette déplore évidemment ce départ. Nicolas Bouvier en modifiant la citation (volontairement ?) renverse aussi la négativité du propos : il fait du départ une volonté dans le futur (« shall »), non plus une obligation *morale* (« must »), et ouvre le voyage à un usage vitaliste. Koltès en ce sens aussi ne cessera pas de dire combien le besoin de voyager est indispensable après et avant l'écriture, pour, dit-il « “recharger les batteries” et être capable d'écrire autre chose <sup>562</sup> . » Le voyage n'a donc pas une visée morale — il ne consiste pas à voir du pays, à en chercher l'essence, à se sauver : mais à se servir du monde pour mieux se déplacer ; déplacement non pas seulement géographique mais intérieur, il est bouleversement, renversement des réflexes de pensées, altération des certitudes.

---

<sup>559</sup> Voir l'entretien avec Lucien Attoun, « Juste avant la nuit » — Koltès évoque cette idée d'un apprentissage qu'il faut faire très tôt.

<sup>560</sup> Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, rééd. 2001, p. 409.

<sup>561</sup> William Shakespeare, *Roméo & Juliette*, Acte III, sc. 5.

<sup>562</sup> Lettre à sa mère, de Paris le 23 septembre 1983, in *Lettres*, op. cit. p. 471.

Je pense que je rapporterai surtout de ce voyage 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 tolérance, des jugements de moins en moins catégoriques et une tout autre notion des idées que l'on a en Europe. Enfin, tout ça est bien matière à réflexions <sup>563</sup>...

Cet usage du monde est donc aussi un usage de soi : en retour le travail du monde modifie non pas seulement la perception qu'on pourrait en avoir, mais soi-même. « Le voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. Certains pensent qu'ils font un voyage, en fait, c'est le voyage qui vous fait ou vous défait <sup>564</sup>. » Cette « défaite » est chez Koltès un gain, quelque chose qui accroît l'être : c'est pourquoi Koltès dira — non sans provocation —, qu'il détestait les voyages : ce n'est pas pour le voyage que Koltès aime se retrouver ailleurs, pour ce goût faux de la découverte du folklore : « Sur tous les voyage pèse la phrase inoubliable de Beckett : “Nous ne voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache ; nous sommes cons, mais pas à ce point” <sup>565</sup>».

Ce qui est recherché plutôt que la reconnaissance d'une image touristique <sup>566</sup> — qui met à mort le monde, comme les cars de touristes mettent à mort Ali qui commence à mourir à l'instant où les touristes où le prennent en photo <sup>567</sup>... —, c'est l'altération dans la mesure où la perte qui se joue en soi favorise une expérience de l'altérité qui agrandit et soi et le monde.

J'ai dû subir un phénomène d'osmose à force de fréquenter, d'entendre parler les Blacks. C'est plus qu'une manière de penser : c'est une manière de parler. [...] On commence à sentir l'odeur des gens quand on est avec des étrangers, quand on parle une langue qui n'est pas la sienne <sup>568</sup>.

Nul hasard ainsi si cette altération se joue sur la langue. L'expérience du monde est radicalement celle de la parole, elle entraînera donc une écriture qui naîtra de celle-ci. C'est pourquoi il n'est pas de voyage pour Koltès qui ne soit aussi celui que fait la langue (française) dans l'espace étranger — au récit ensuite de reconstruire ce trajet, comme on essaiera de le

---

<sup>563</sup> Lettre à ses parents, de Québec, le 15 août 1968, in *Lettres*, op. cit. p. 71.

<sup>564</sup> Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Petite Bibliothèque Paviot, rééd. 2001, p. 10. Cette phrase est précédée par celle-ci : « Lorsque le désir résiste aux premières atteintes du bon sens, on lui cherche des raisons. Et on en trouve qui ne valent rien. La vérité, c'est qu'on ne sait comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'ou jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon. »

<sup>565</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit. p. 244

<sup>566</sup> « De plus, le fait d'avoir un logement où je suis seul me permet de ne pas me sentir « touriste », ce que je hais par-dessus tout ! » Lettre à sa Nicole, de New York, le 12 mai 1981, in *Lettres*, op. cit. p. 439.

<sup>567</sup> « Ali va finir par mourir, et c'est idiot, il était bien parti pour que cela ne lui arrive pas. 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. Je lui ai demandé plus tard, très récemment : mais n'as-tu vraiment rien ressenti, une décharge nerveuse, un avertissement, quelque chose par intuition ? Mais c'est un garçon trop habitué à voir mourir ordinairement les gens pour se méfier qu'une chose pareille puisse lui arriver. Alors il s'est laissé photographier par les touristes, sans savoir ce que photographie veut dire [...] La première fois qu[e les touristes] ont freiné et se sont mis à tourner, Ali s'est seulement arrêté de jouer du bongo, et, sur toutes les épreuves que j'ai pu récupérer, on le voit la main en l'air, l'air d'une vache, il ne savait pas commençait à faire qu'il allait mourir finalement lui aussi. Et c'est idiot. Ali n'avait pas besoin de cela.» *Prologue*, op cit, p. 25-26.

<sup>568</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 20.

montrer. Pour l'heure, disons que le voyage se déporte sur l'altérité qui sera la plus à même de défigurer les habitudes, les préjugés, la langue maternelle. Repousser la mémoire, l'origine, l'enracinement, tel est le but du voyage. C'est pourquoi le voyage est toujours double, comme le monde ainsi éprouvé : géographique (physique) ; mental (imaginaire). Le trajet suit en effet d'abord toujours un mouvement dans le mouvement — à l'étranger, Koltès cherche souvent l'ailleurs de cet ailleurs : à Lagos, pays anglophone, terre africaine mais chantier européen ; au Guatemala, pays hispanophone mais village maya ; à New York, quartier Portoricain (de même qu'en France, c'est dans le quartier Barbès qu'il élira domicile : tout un voyage aussi, un dépaysement dans le pays). L'autre déplacement est intérieur : on a vu l'importance initiale du voyage en Afrique — le déplacement aussi qu'il a conduit, puisque Koltès était parti pour faire une étude sur les entreprises européennes, et qu'il est revenu avec une idée de pièce ; de même en Amérique Latine, quelques mois plus tard : l'auteur y va dans le projet de voir de plus près les révoltes marxistes, il n'écrira cependant qu'une nouvelle (*II*) qui évoque l'insurrection, mais de nature fort éloignée d'un reportage journalistique.

« Chemin qu'on fait pour aller d'un lieu à un autre lieu qui est éloigné », propose Littré à l'entrée « Voyage ». L'éloignement qui se joue est pluriel : et le chemin, là encore et comme toujours pour Koltès, métaphorique, aussi bien réalisé dans son corps que dans le monde. Le voyage, c'est ce qui l'entraînera toujours ailleurs et loin de là où il comptait se rendre. L'éloignement joue dans la conscience de celui qui ne se retrouvera pas — en ce sens, le voyage est une perte, une autre forme de « nuit perdue » : expérience de quelque chose qu'il faut perdre pour pouvoir écrire.

Auparavant, si de Paris je pensais à l'Afrique, je croyais avoir des idées claires sur la lutte des classes, je me disais qu'il suffisait de se ramener avec sa bonne volonté pour en parler. Mais, quand on est au Guatemala pendant la guerre civile, ou au Nicaragua pendant le coup d'État, on se trouve devant une telle confusion, devant une telle complication des choses, qu'il n'est plus possible d'écrire la pièce sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel. En découvrant la violence politique de l'intérieur, je ne pouvais plus parler en termes politiques, mais en termes affectifs, et en même temps cet état de fait me révoltait <sup>569</sup>.

Changement d'angle : le mot estime à sa juste mesure cette perte consentie du point de vue premier, et dit le déplacement en termes géométriques — c'est bien ce pivot de perspective qui modifie la nature du projet et impose en retour un usage autre du monde, différent de celui que l'immobilité avait entrevu. Cet angle, s'il n'est pas politique — ou du moins, s'il ne peut être frontalement politique, mais on verra dans quelle mesure les termes politiques jouent, dans l'affect <sup>570</sup>... —, énonce malgré tout la position de regard du récit koltésien. Le récit ne

<sup>569</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Le Monde', 17 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 20.

<sup>570</sup> Voir infra — Troisième Partie, chapitre VII « Raconter l'ailleurs »

peut naître que d'une position de recul, de retrait, et de biais. Dans le réel, face à l'expérience, impossible de la percevoir — il faut au contraire se séparer de la chose vue, se trouver dans une situation où la chose regarde elle aussi pour percevoir non seulement la chose mais aussi la nature de la relation, et soi-même face à elle : c'est cette qualité de perception que Koltès cherche, car elle seule enclenchera l'écriture d'un récit. C'est aussi cette position que le récit racontera en partie, puisque le récit ne peut raconter que dans ce biais provoqué du regard. On ne voit rien d'une chose quand on se situe en elle, ou plutôt on ne voit qu'elle, pas ce qui la met en mouvement, ni ce dans quoi elle se déplace. Dès lors, Koltès cherchera une position d'appréhension de l'expérience singulière, qui organisera le changement d'angle : le décalage empêchera tout discours plaqué, permettra d'éviter l'écueil documentaire, ou plus simplement engagé. Dégagé, le corps et le regard ouvrent la voie à un autre type d'écriture : le récit.

En ce moment, j'écris une pièce dont le point de départ est aussi un lieu. À l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks ; il y a en particulier un dock désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j'ai passé quelques nuits caché. C'est un endroit extrêmement bizarre — un abri pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais pour des raisons obscures. Dès que l'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé. Ce hangar va être bientôt détruit ; le maire de New York, pour sa réélection, a promis de nettoyer tout le quartier, probablement parce que, de temps en temps, un cadavre y est jeté à l'eau.

J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant qui ne nous est pas étranger ; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, le changement de lumière à travers les trous du toit, des bruits de pas et de voix qui résonnent des frôlements, quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe <sup>571</sup>.

S'énonce là ce que Bernard Desportes nomme le « synopsis <sup>572</sup> » du théâtre de Koltès. Terme sans doute excessif, surtout si on en fait un système que justement l'écriture du récit dément à chaque pièce. S'il ne s'agit pas d'un principe dramaturgique absolu, du moins se donne à lire ici comme la position de regard privilégié. Et on aurait peut-être tort de faire de ce court texte une prose seconde, une simple légitimation de la pièce par l'expérience, comme on a pu le laisser entendre dans un premier temps du travail de cette thèse. Ne s'agit-il pas aussi, et surtout, d'un récit en tant que tel, morceau de prose (issu d'un entretien oral certes, mais réécrit...) qui se donne pour soi-même son propre synopsis et le réalise : il offre une vue plus générale sur un paradigme de regard. Soulignons comme l'énonciation se fonde d'abord sur un « je », qui est ensuite remplacé, occulté, traversé par la reprise d'un « on » inclusif, mais général, qui impersonnalise le regard et l'ancre cependant dans une concrétude physique.

---

<sup>571</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Europe, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982 – revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 12-13.

<sup>572</sup> Bernard Desportes, *La Nuit, le nègre, le néant*, op. cit., p. 118.

Celui qui regarde — l'auteur évidemment, mais rien ne le dit en tant que tel : ainsi s'organise le premier biais du regard : comme si l'auteur venait emprunter, ou intercepter, le regard de n'importe qui entrerait ici — se situe à l'extérieur de la loi du lieu. Non pas ici pour le trafic ou la drague, celui-ci n'est là semble-t-il que pour regarder, caché : il n'appartient pas au lieu, dont il ne fait qu'en recevoir les énergies. Le deuxième mouvement de ce récit énonce la conséquence logique, qui était en fait, on le devine, le but premier de ce passant singulier : en rendre compte, le raconter. Non pas raconter « son » expérience, donc, mais perdre le point de vue qui vient s'abîmer dans l'objectivité feinte du regard : le « on », ou la narration fabulaire d'une pièce de théâtre. Il s'agit ici de situer le récit au niveau précis de l'énonciation de ce regard : récit de biais, en recul, en retard — qui déroulerait les faits comme devant lui, étranger à lui, et pourtant, dans la reconnaissance d'une appartenance commune, celle de ce lieu.

Chaque voyage rejouerait ceci : non pas en termes d'expérience concrète, mais comme position — ainsi peut se définir le récit comme un regard plongé et dégage, caché, isolé, étranger à l'événement rapporté, mais « traversant ce lieu immense, apparemment désert », dont l'apparence de désert nomme bien l'illusion théâtrale, qui vient remplir le vide du plateau d'un monde d'ombres surgies et évanouies au terme de la représentation, et par elle. « Traversée », déplacement physique qui serait celui d'une narration aussi, du début à sa fin, ce mouvement rend compte de la lumière qui passe au passage du récit devenu passant, qui se laisse tout à la fois éclairé par ces lumières, réceptacle et regard, *cluster* visuel en quelque sorte, c'est-à-dire espace de diffusion et de réception, agrégats de sensations redonnés sous forme d'un récit.

Telle est la situation et la position du récit de Koltès : le recul (prendre des distances avec l'expérience mais en elle) ; le biais (en intercepter les énergies). C'est ainsi que peut s'appréhender la forme du voyage de Koltès, sa dynamique et son enveloppe éthique : s'éloigner de l'origine, appréhender des parcelles inconnues et en partie inconnissables du monde pour s'y perdre jusqu'à un certain point, et à un certain point seulement : puis revenir — retour qui permettra le récit, récit qui peut figurer comme le retour même, récit comme signe de l'altérité, dépôt de sens de l'altération, arrachement de ce qui a été éprouvé là-bas. L'éthique du récit, on le pressent, permet de redéfinir la place occupée dans le monde : puisque c'est en cette place que l'auteur va écrire, depuis laquelle le récit va parler. Car on ne saurait réduire la fable à un texte sur un bout (« un endroit privilégié ») du monde — il porte la trace de celui-ci au moins autant aussi que de celui d'où l'auteur vient et où il revient. Car Koltès n'oublie pas



combien il n'est pas l'autre — c'est peut-être sa douleur, il en fait toujours sa dignité. De là, le but des voyages, et sa leçon fondamentale : l'apprentissage d'une relativité radicale, absolue.

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 s'arrêter. Je ne veux plus remettre les pieds dans le tiers monde, aller en Afrique, ça devient une souffrance permante, à me dire constamment : qu'est-ce que je fous là <sup>573</sup> ?

Souffrance du voyage, qui défigure celui qui vient dans ces endroits dévastés et peut seulement voir la dévastation. La souffrance provient évidemment non pas de cette constatation, mais du fait, incontestable, que le voyageur lui demeurera étranger, qu'elle ne lui appartient pas, qu'il ne peut en être que scandaleusement spectateur. L'écrire ensuite fabrique du récit depuis le vide et la douleur, mais ne réduit pas la blessure, elle la localise seulement. Cette relativité est salvatrice : elle empêche l'identification. Non, l'occidental n'est pas africain, et l'européen n'est pas américain. Koltès ne cessera de reposer constamment les termes de la séparation. Ce n'est pas pour figer les êtres dans leurs identités, dont on verra qu'elles demeurent en tant que telles complexes, mais pour les rendre singulières et infranchissables. Ce qui s'écrit ensuite, ou plutôt ce qui se tait dans le récit mais qui se lira comme sous la fable, ce sera cette séparation justement, d'où seulement peut naître le regard qui verra chacun des êtres singuliers, mondes autonomes, présences réelles.

Koltès voyage et ce qu'il rencontre, c'est l'altérité radicale de son être, qu'il ne sert à rien de nier : les voyages dans le tiers-monde cesseront presque aussi rapidement qu'ils ont commencé. Une fois rencontrée physiquement, éprouvée dans la chair, à Lagos, à Managua, cette relativité de soi dans le monde est acquise pour toujours. Il préférera les villes de l'entre-deux, qui tiennent de l'Europe et de l'ailleurs, dénuées du reflet qui dévisage le regard du voyageur sur lui-même coupable de participer à la dérive d'un monde en voyageur possédant son billet retour. Ce sera donc New York, puis dans les dernières années, le Portugal : « Les Portugais ont toutes les qualités du tiers monde <sup>574</sup>. » Koltès n'ajoute pas : 'sans en faire partie' et c'est pourtant cela que sous-entend le propos. L'expérience du monde est une brûlure qui marque une fois et suffit pour écrire ensuite celle-ci pour toujours.

C'est l'ultime biais du récit : cette relativité absolue — éthique de l'autre comme irréductible déchirure, précipices qui séparent mais permettent la relation puisque la coupure, empêchant l'identification, permet la reconnaissance, c'est-à-dire la perception de l'autre. C'est

---

<sup>573</sup> Entretien avec Michel Genson, *Le Républicain Lorrain*, 27 octobre 1988 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 117.

<sup>574</sup> Entretien avec Michel Genson, *Le Républicain Lorrain*, 27 octobre 1988 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 117.

donc en termes de dynamique de reconnaissance que se joue l'ultime éthique de la solitude koltésienne et de son récit, et son parcours.

### 3. La trajectoire nocturne

#### *Une question mystique*

Bernard-Marie Koltès, 1948-1989, écrivain et dramaturge, ne laisse pas uniquement une œuvre théâtrale, il continue de nous offrir une pensée de la radicalité la plus absolue, et jusqu'à sa correspondance, *Lettres*, et un scénario inédit, *Nickel Stuff*, que publient aujourd'hui les éditions de Minuit. Influencé par Melville, Conrad, Lowry, et surtout Faulkner, il rêva d'un Adam noir, d'une autre fondation du monde, par un renversement qui lui fait aller le plus loin possible aux limites de sa propre identité française <sup>575</sup>.

Commencer, comme le fait ainsi Yan Ciret, une présentation de la vie et de l'œuvre de Koltès par une approche anthropologique de l'identité négative pourrait sembler singulier <sup>576</sup>. Celle-ci est pourtant, en effet, et en partie, la clé de voûte de son éthique radicale, le point de départ décisif pour en appréhender la complexité, quand bien même elle mit pour l'auteur du temps à se formuler, qu'elle se vécut en trajectoire heurtée, scandée par des séismes intérieurs violents, des déchirures successives, des blessures narcissiques et intimes qui finiront par inventer une identité. Inventer une identité, c'est en produire une en fonction d'un usage donné du monde : choisir une position sociale, un corps neuf, une appartenance surtout qui ne serait pas celle déterminée par l'origine — le récit de Koltès sera la formulation ouverte de cette identité. Cette trajectoire permet de comprendre le sens d'une solitude qui n'est pas seulement un positionnement social, ou une situation de perception des événements, comme on vient de le voir, mais une tension à l'œuvre à la racine de l'être dont l'écriture du récit sera garante, dépositaire, espace d'expansion.

Si on a évoqué la relativité comme prise de conscience d'une place occupée dans le monde, celle-ci ne peut s'expliquer que dans une relation de l'auteur aux autres qui le situe lui-même dans une relativité identitaire. Celle-ci, Koltès l'éprouve via une négativité qu'on dira positive. Ne pas être soi, c'est s'inventer comme autre, et trouver ailleurs les dispositions d'une identité à l'opposé de l'origine sociale, nationale, sexuelle, politique. C'est autre qu'il se rêve et se conçoit, et c'est depuis cet autre de l'être qu'il écrit — cependant, jamais cet autre ne sera conçu comme identité propre, mais toujours, comme on l'a déjà esquissé, dans

---

<sup>575</sup> « Bernard-Marie Koltès, retour à Babylone », une émission de Yan Ciret, dans le cadre du programme 'Surpris par la nuit', de Alain Veinstein, France Culture, 2009. Il s'agit des premiers mots de l'émission.

<sup>576</sup> Elle est loin, en tous cas, des traditionnels clichés fabriqués par la critique journalistique, celle d'un auteur contemporain immédiatement classique, visage adolescent et langue précieuse, New York en mode de vie et Nanterre comme capitale.

une contradiction œuvrante. Issu de la bourgeoisie de province, il écrira toujours dans ce déplacement vers l'élection de figures absolument autres qui seront le point de vue (narratif, poétique, éthique) du récit. Mais ceci n'est que le point final de la trajectoire. Et il est utile d'en retracer les jalons pour saisir les pivots majeurs de l'éthique de l'altérité koltésienne. Puis, au fil de l'étude, on essaiera de saisir ces autres successifs : corps noir, être minoritaire, limite de l'identité — assaut contre ses propres frontières.

Pour remettre en contexte les différentes naissances de l'écriture, on a pu évoquer une lettre adressée à sa mère où Koltès relate une rencontre avec des jeunes ouvriers, à Paris, au printemps 1976<sup>577</sup>. Si dans un premier temps de l'étude, on a pu formuler l'hypothèse d'un modèle narratif de la rencontre, ou comment celle-ci aurait pu fournir de point d'appui pour l'écriture, un an plus tard, de *La Nuit juste avant les forêts*, il faut cependant ici s'y attarder de nouveau et davantage pour approcher au plus près ce qui nous semble être une véritable expérience intérieure, objet d'une conversion, et d'une sorte de révélation quant à la place que l'auteur se voit occuper dans le monde. Expérience intérieure, conversion, révélation : tous ces termes pourraient relever d'une « mystique » — ils sont employés ici à dessein puisqu'il semble que c'est bien de cet ordre que se passe la défiguration de l'identité.

À part cela, mes trois jours à Paris ont été très tumultueux ; j'ai bien besoin de ces trois semaines de solitude pour mettre mes idées au clair ; j'espère que personne ne viendra, je le recevrai très mal. Ce serait long, compliqué de t'expliquer, surtout je ne sais par où commencer, surtout enfin je n'ai pas encore bien clarifié les choses. En bref : 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, sans doute parce qu'ils avaient moins de vingt ans, qu'ils me ressemblaient sur le plan des aspirations, et qu'enfin ils portaient la marque horrible d'une vie détruite déjà, sur leurs visages.

La défiguration, c'est-à-dire ce mouvement de reconstruction désirable de l'identité, altération féconde de l'altérité, est ce geste de reconnaissance d'une blessure qui empêche l'identification, mais appelle à l'invention de la relation. C'est en ce sens que Evelyne Grossman l'approche et c'est par cette approche que nous l'entendrons ici comme dans l'ensemble de l'étude :

J'y vois [...] d'abord une mise en question inlassable des formes de vérité et du sens. Ensuite, et conjointement, une passion de l'interprétation. La défiguration qui anime les formes est un mouvement érotique, amoureux : sans cesse elle défait les figures convenues de l'autre, et l'interroge, l'invente à nouveau, le réinvente à l'infini<sup>578</sup>.

La solitude est ainsi le point de départ de la réflexion : plongé dans l'expérience, on ne peut rien dire et rien ne peut se comprendre — le retrait est essentiel, même s'il ne sera pas suffisant, car seul une écriture seconde, décollée de l'expérience, œuvrant la vie dans l'élé-

---

<sup>577</sup> Lettre à sa mère, de Paris, datée du 26 avril 1976, in *Lettres*, op. cit., p. 246.

<sup>578</sup> Evelyne Grossman, *La Défiguration, Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 9.

ment de l'œuvre, pourra lui donner sens et l'accomplir : ce sera l'enjeu du récit de *La Nuit juste avant les forêts*. Récit précisément en ce qu'il est ce travail de décolllement et de réappropriation. Mais au moment de l'expérience, et dans le temps premier de sa saisie, il ne s'agit que de la raconter telle qu'elle a pu s'éprouver : non pas encore écriture d'un récit, mais récit de l'expérience, tentative de nomination, ou plutôt de localisation dans l'espace intime et politique, de la douleur. Cette solitude ne peut donc être féconde seulement dans la mesure où elle est l'espace de la relation avec la mère, comme on l'a évoqué. Lui écrire, c'est faire parler la solitude qui racontera l'expérience, c'est-à-dire en l'exposant, cherchera à la clarifier.

Cette expérience est celle d'un « contact » : Koltès n'écrit pas « rencontre », et sans doute le mot « contact » dit mieux la nature de ce rapport, dont la violence réside moins dans la confrontation que dans l'impossible réciprocité, l'échange qui dresse l'infranchissable altérité en dépit de la reconnaissance. La reconnaissance, on la dira biologique et non physique : même âge, même volonté vague et déterminée face à la vie, mais d'un côté, le « toujours-déjà » des vies passées sur le visage de ces jeunes ouvriers, tandis que de l'autre, Koltès porte en lui le « pas-encore » qui l'anime, et qui justement lui permet d'écrire, « pas-encore » en lequel est la dynamique matricielle d'un geste d'écrire en devenir. De part et d'autre, des ouvriers abîmés par le labeur et un (fils de) bourgeois qui a disposé de moyens intellectuels pour refuser le travail manuel et se livrer à l'art. Schématisme binaire politique et éthique, il s'énonce cependant avec simplicité dans ce contact, qui soudain n'est pas pure théorie : c'est, physiquement, la mise en rapport de deux classes irréductibles, pour employer des termes marxistes qui sont ceux de Koltès plus loin dans la lettre : un *Lumpenproletariat*<sup>579</sup> en regard d'une certaine avant-garde culturelle de la Révolution — corps à corps dressés chacun d'un côté du monde, et pourtant rassemblés dans un même lieu, et échangeant. Mais échangeant quelles paroles ?

Te donner les détails serait trop long, inutile peut-être ; mais disons qu'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. Je n'ai pas pu ouvrir la bouche ; pour la première fois depuis que je suis parti, je me suis senti « du mauvais côté », et, enfin, j'ai fui comme un voleur, avec une honte dont je n'arrive pas encore bien à voir quelles en sont les causes.

Un « choc » : on a déjà pu relever la récurrence de ce terme chez Koltès, son usage à la confluence de Gorki et de Grotowski, sur le plan esthétique de l'idéal de réception de l'œuvre dans la recherche d'un « déferlement poétique<sup>580</sup> ». Le champ de l'expérience s'est déplacé

---

<sup>579</sup> Littéralement, « Prolétariat en haillons ». Terme qu'emploient Friedrich Hengels et Marx pour désigner l'échelon le plus bas de la classe ouvrière, souvent sans conscience politique, notamment dans *L'Idéologie allemande*, [1845-1846], Paris, La Dispute, éditions sociales, coll. « Les Essentielles », 2012.

<sup>580</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 116.

de l'esthétique au politique mais le mot demeure, ainsi que la violence de ce « déferlement » qui charrie avec lui dans l'émotion immédiate un agglomérat confus de signes jetées en bloc, masse obscure mais détentrice d'un sens profond. Ces jeunes hommes ont joué le rôle de révélateur, miroir qui renvoie justement un contre-reflet, celui d'une identité négative. Dans la séparation s'élabore la matérialisation du silence qui dira, plus que tout, l'impossibilité de nouer dans la parole une relation — charge ensuite au récit de faire parler le silence, de lui donner un rôle dramaturgique, on a vu dans quelle mesure, notamment dans le monologue de 1977. Cette séparation, Koltès l'éprouve immédiatement en termes d'espace et de situation métaphorique : chacun occupe un « côté » du monde. Celui sur lequel se tient Koltès, il le pressent confusément et indéniablement, est le « “mauvais côté” » — situation qui l'emplit de « honte ». Pourquoi ces mots qui qualifient moralement cet état de fait politique ? C'est justement parce que cette séparation rejoue concrètement et physiquement une fracture intérieure : entre aspirations et déterminisme social, entre volonté de devenir et essence héritée, entre *praxis* et *ethos*. La portée de ces termes moraux excède cependant tout moralisme ; et il faut s'arrêter un peu sur cette « honte », à bien des égards fondatrice. Plus que la formulation sensible d'une culpabilité confuse, elle semble être ici d'ordre politique et spirituel. On sait que la honte ne peut s'exprimer que face à d'autres, lorsque leur jugement est intériorisé et renversé en signe d'humiliation — elle est souvent signe d'une blessure narcissique qui confronte l'individu à une scission intérieure, et entraîne un retrait qui saura reconfigurer l'identité ainsi blessée. D'un point de vue plus spirituel, elle renvoie à la place que chacun occupe dans l'ordre des hommes par rapport à tous : la honte agence la relation à l'autre dans une visée qui joue le rôle de révélateur des valeurs que la conscience voudrait partager au sein de la communauté dans laquelle elle désire s'inscrire. Elle est bien ce sentiment confus et complexe, au croisement éthique, politique, et spirituel qui est justement le champ de forces de cette expérience, à partir de laquelle toute une conception du monde va découler.

Tout cela ne t'intéresse peut-être pas outre mesure, mais comment pourrais-je ne rien t'en dire, alors que cela est, pour moi, essentiel ?

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 — les raisons, je t'en ai donné quelques-unes déjà, mais elles sont plus nombreuses encore, toutes décisives ; cette conviction-là, je l'avais, je l'ai encore plus que jamais ; 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 suis senti de l'autre côté - la sensation la plus angoissante que j'ai jamais ressentie.

Pourquoi ? Me suis-je demandé. Pourquoi maintenant, alors qu'ouvertement je veux me mettre de leur côté, alors que, sincèrement, je veux me mettre à leur service ?

J'ai alors senti le poids énorme de mon individualité : non, je ne serai jamais comparable à ces exploités-là, jamais ma situation aura de mesure commune avec ceux dont la vie est détruite avant vingt ans par le travail, et qui n'ont pas, faute du luxe de la culture,

tous ces refuges dans l'esthétisme, dans l'art, dans toutes ces nourritures pour ceux qui ont le temps.

Le balancement rhétorique qui organise le propos reflète la dualité éprouvée entre une reconnaissance (« l'adhésion ») *mais* l'impossibilité de s'y réaliser (« le poids ») ; entre la communauté choisie de la classe ouvrière et « l'individualité » pesante d'un bourgeois qui n'appartient pas, culturellement, socialement, physiquement, à la classe exploitée. Finalement, la reconnaissance ne fait que renforcer la solitude, puisque de part et d'autre, classe exploitée ou classe bourgeoise, n'existe que l'impossibilité d'appartenir. Lucide, Koltès reconnaît que l'écriture n'a de sens que si elle s'ancre depuis un champ politique — mais le fait d'écrire lui-même rend cette appartenance impossible. Marx, et plus encore Lénine ou Trotski, avaient évidemment soulevé cette dualité et cette déchirure, et, somme toute, le sentiment éprouvé par Koltès est dans ce paradigme marxiste un lieu commun de la conscience déchirée bourgeoise. Il est ainsi exemplaire dans sa situation et ses attendus sociologiques. Mais là où cette expérience se singularise, c'est tout d'abord parce qu'elle s'est éprouvée comme expérience, dans la rencontre, non sur le champ théorique. Le récit à la mère est le lieu aussi où elle se déroule, et il est remarquable que la lettre passe d'une confusion explicite (« Ce serait long, compliqué de t'expliquer, surtout je ne sais par où commencer, surtout enfin je n'ai pas encore bien clarifié les choses ») à l'établissement d'un éclaircissement (« Tout, pour moi, s'était mystérieusement clarifié, sur tous les plans »), comme si l'écriture de ce récit dans la lettre avait pu participer à cette clarification. L'autre singularité de ce lieu commun de la blessure politique est plus importante encore, engage une tout autre lecture de cette trajectoire : c'est le glissement opéré par Koltès entre le politique et le métaphysique.

Dans cette vision manichéiste du monde que j'ai de plus en plus, que tous les événements confirment, — pour parler en termes de métaphysique, qui te sont plus proches que le langage marxiste ! : la part du bien est claire, sûre, bien délimitée, mais celle du Mal est imprécise, elle se déplace à tout instant, elle vous englobe sans qu'on s'en rende compte. 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 ses profiteurs, sont le mal incontestable, nous, où sommes-nous ? Je me dis : je suis au Parti communiste, j'ai choisi mon camp ; mais quand la situation me catapulte à la figure les vrais exploités, 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 compterai-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 ?

J'ai eu le sentiment, enfin, que dans la lutte des classes, le combat ne se fera pas que entre nous contre les grosses puissances d'argent mais aussi entre les vrais exploités et la frange intermédiaire dont je suis.

C'est en apparence pour d'évidentes raisons « pédagogiques » que Koltès déplace le vocabulaire de la question, et se déporte sur le terrain du spirituel pour se faire entendre de sa mère, loin d'être rompue — contrairement au père de Koltès — à la théorie politique. Et pour-

tant, ce glissement ne ressortit pas seulement d'une propédeutique de la pensée marxienne à l'intention d'une catholique peu versée dans la dialectique matérialiste, mais nous semble au contraire localiser la spécificité de l'expérience de Koltès, et il paraît important d'en saisir toute sa portée parce qu'il permet d'envisager les conséquences fondamentales sur l'écriture et le récit. L'identification que formule Koltès entre exploités (Marx dirait plutôt : « dominés ») et « part malheureuse » (celle de Dieu), c'est-à-dire, maudite <sup>581</sup>, décrit une conception du monde qui rend grâce à la sainteté des malheureux, faisant des condamnés les figures ultimes d'un sacrifice essentiel et rédempteur.

« 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 <sup>582</sup> » dira Koltès, plus tard, en 1983, au sujet de *Combat de nègre et de chiens*. Cette lecture du monde organise l'architecture historique du réel et sera comme une fondation anthropologique et narrative des pièces de Koltès, au moins jusqu'à *Quai Ouest*, voire *Dans La Solitude des champs de coton*. Dans chacune, des jeux d'opposition entre condamnés et vainqueurs de l'histoire, damnés et dominants, et tout le récit sera articulé en fonction de ces flux. On verra ensuite comment le récit peut venger l'histoire et de quoi sont fait ces êtres condamnés, de quelle faute ils sont chargés, de quelle grâce cette condamnation les rehausse dans l'ordre politique. Qu'il suffise de dire ici, quant à la question de l'ancrage de la solitude, que cette lecture du monde, au croisement du marxisme et du spiritualisme, pose la question de l'Histoire et de l'histoire : celle du monde, et celle de l'art. C'est dans la mesure où l'écriture saura être le précipice intime du récit plus général du destin des hommes qu'elle peut avoir du sens au regard de Koltès. Mais ici, avant de voir comment les forces vont se déployer, il faut d'abord déterminer où se situent ces forces, où elles naissent : d'où parle le récit qui va raconter ?

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.

C'est ici que s'énonce l'équation décisive. Koltès propose à sa mère, et donc pour lui-même, une lecture de son parcours intellectuel en suivant un « modèle » mystique sur le

---

<sup>581</sup> Dans *La Part Maudite*, qu'il présente comme un traité « d'économie politique » ('Avant-Propos', p. 49.), George Bataille travaille justement une articulation entre matérialisme social et spiritualisme de l'échange. Dans le chapitre qui donne son titre à l'ouvrage, « La Part maudite », Bataille met en lumière la relation scandaleuse (au sens le plus haut) entre « accroissement des richesses » et « dilapidation luxueuse », injustice fondamentale, métaphysique économique : « au moment où le *surcroît* des richesses est le plus grand qui fut jamais, il achève de prendre à nos yeux le sens qu'il eut toujours en quelque façon de *part maudite* » : in *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967, coll. « Critique », p. 76-77. Il nous faudra revenir, quant à cette vision métaphysique de l'échange, développée d'où dans les chapitres suivants de Bataille, sur cette économie du sacrifice, notamment pour ce qui concerne *La Nuit juste avant les forêts* et surtout *Dans la Solitude des champs de coton*. Voir infra.

<sup>582</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 21.

champ idéologique. Jean de la Croix, dont il lit avec ferveur les poèmes et les correspondances avec Thérèse d'Avila, décrit assez radicalement ce trajet, dans le texte « La Nuit obscure ». Ce poème est à la fois objet littéraire, témoignage d'une expérience, et l'expérience qu'elle décrit : celle d'un mouvement vers une mystique de l'abysal.

CHANSON DE L'ÂME

*Qui se réjouit d'avoir atteint le haut état de perfection, qui est l'union avec Dieu,  
par le chemin de la négation spirituelle.*

Dans une nuit obscure  
Par un désir d'amour tout embrasée  
Oh joyeuse aventure  
Dehors me suis glissé  
Quand ma maison fut enfin apaisée

[...]

Dans cette nuit de joie  
Secrètement car nul ne me voyait  
Ni mes yeux rien qui soit  
Sans lumière j'allais  
Autre que celle en mon cœur qui brûlait

[...]

Oh nuit qui as conduit  
Nuit plus aimable que l'aube levée  
Oh nuit qui as uni  
L'ami avec l'aimée  
L'aimée en l'ami même transformée <sup>583</sup>

[...]

Le texte de Jean de la Croix est à ce titre expérimental, puisqu'il raconte l'expérience dont le récit est lui-même l'expérience : la parole du mystique s'identifie ainsi à celle du poète — il n'y a pas de mystique hors littérature mystique. Quel est dès lors ce trajet ? Celui d'une parole qui cherche la parole, qui se fraie une voie dans l'inconnu et qui va nommant ces mots nommer sa propre trajectoire et les objets rencontrés, les puissances qui vont l'animer. La mystique est ce qui parle depuis le fond de la solitude sans Dieu, parole d'une conscience séparée de Dieu et livrée à la nuit. Elle est ce qui reste d'une parole perdue qui se cherche et se trouve, voire s'invente. C'est aussi ce qui doit être parlé — une *légende*, littéralement — sans quoi le silence recouvre tout. Ce *frai* (cette parole essentielle, qui est aussi le fait de parler) est ainsi une fable : *La Fable mystique* <sup>584</sup> est le titre qu'a donné Michel de Certeau dans son ouvrage sur la mystique des XVIe et XVIIe. s., et on suivra ici sa lecture

---

<sup>583</sup> Jean de La Croix, *Nuit obscure, Cantique spirituel et autres poèmes*, (trad. Jacques Ancet), Paris, Gallimard, coll. NRF / Poésie, 1997. p. 51.

<sup>584</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique, XVIe - XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982, 424 p.



en exposant les étapes de ce récit pour voir en quoi elle épouse le trajet de Koltès durant ces années.

Le philosophe défait le discours mystique d'une part du théologique et d'autre part du littéraire pour en faire une lecture socio-historique et philosophique : ce déplacement qu'opère M. de Certeau du religieux et du poétique sur le philosophique et l'éthique est justement celui que travaille Koltès et que nous essaierons de saisir. Il nous semble que cet abord fabulaire de la mystique est le plus à même d'approcher ce que l'auteur lui-même éprouve en termes de trajectoire. Car la mystique n'est pas une pensée ou un dogme, mais un parcours dans la langue en regard du monde. Elle est littéralement un récit, qu'elle ne cesse de redéployer dans chacun de ses textes — récit de l'expérience et expérience du récit ne font qu'un, puisque la fable est dans les deux cas ce qui se raconte et s'éprouve. En cela est-elle déjà ce que vit Koltès, qui ne sépare pas l'expérience de ses textes et celle qu'il éprouve, l'écriture de la vie étant une manière aussi de la vivre, en la nommant.

Les propos de Koltès laissent entendre que cette trajectoire mystique concerne la rencontre avec les jeunes ouvriers — mais on peut les comprendre aussi dans une perspective plus large, et concevoir l'ensemble du parcours d'écriture depuis les premières pièces suivant ce modèle. Précisons que Koltès reconstruit rétrospectivement ce parcours : il ne s'agit pas ici de chercher à identifier rigoureusement le modèle mystique sur l'expérience d'écriture de Koltès. Mais on verra que cette reconstruction informe grandement sur le point où l'auteur se situe, lui-même, en 1977, en regard de cette trajectoire, de cette « Nuit » qui commença avec *Les Amertumes*, et donc chaque texte peut être un chapitre de l'avancée nocturne.

Cette fable mystique s'ouvre sur une première perdition : le « premier chapitre » décrit une plongée dans une nuit ; perdu, le sujet fait l'expérience d'une perte de sens, du savoir, de la langue et de tout ce qui l'entoure : nul salut possible puisque nul horizon, approche de la folie<sup>585</sup> — la nuit mystique est la première topique, essentielle, effroyable, qu'il faut éprouver jusqu'à l'extrême limite du possible. Cette première marche est celle d'une dépossession : Koltès lui-même fait l'épreuve de la littérature en se déposédant d'une langue, et choisissant la réécriture d'abord pour commencer d'écrire. C'est l'entrée dans la nuit : la langue est d'abord perte de sa langue, parole prise à l'autre pour pouvoir avancer dans cette nuit.

Puis, un premier mot est lancé au-devant de soi comme pour à la fois mesurer la distance qui sépare l'être de ce mur d'obscurité, et pour le faire se dresser, et pour que le mot fasse écho en se projetant dans ce mur ; et c'est ainsi, par ce mot, que le sujet se rétablit dans l'être :

---

<sup>585</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 63.

c'est le deuxième lieu (le deuxième « chapitre »), celui qui conjoint le poème et la traversée de la nuit. Langue la plus haute et de plus grande intensité pour approcher les mystères qui entourent celui qui voudrait les percer, le poème mystique (tautologie) s'acharne d'abord à se donner langue, pour naître et reconnaître sa trace dans le monde. Ce serait le deuxième temps de l'écriture : celui d'une saisie du verbe, mais dans le verbe. Tous les mystiques ont fait l'épreuve de la terreur de la langue : où à force de chercher à nommer, ils ne trouvent comme appui que la langue elle-même et, pour ne pas sombrer dans le vide qu'ils affrontent, font supporter en elle la densité la plus grande — de là cette beauté terrible de la langue des mystiques, qu'on nomme rapidement poésie sans voir qu'il s'agit d'une épreuve de la beauté, de sa mise à l'épreuve. Les premières écritures d'invention de Koltès, à partir de *L'Héritage*, semblent rejouer cette épreuve, jusqu'à la folie d'une langue intransitive, récit pulvérisé dans la langue elle-même.

La fable mystique est trajet nocturne parce qu'elle se donne pour tâche, afin de gagner la lumière, de parcourir toute la noirceur de la nuit, de la traverser entièrement, au risque même de la perte : de là ce danger de la mystique, non seulement spirituel, mais théologique, et sa condamnation par les tenants de la théologie positive. Le récit (mystique) de l'être rejoue une genèse à l'envers, geste d'une perversion qu'ont bien reconnue les théologiens du XVI<sup>ème</sup> s. : une naissance du Verbe par la chair, comme le Verbe s'est fait chair, dans la volonté de nommer non plus la chair, comme le premier geste de Adam, qui nomme les vivants autour de lui, la parole mystique se donne pour tâche de nommer le Verbe par la chair de la langue. Cette chute de la chair sur le Verbe est ainsi verticalité du Verbe hors de la chair : tel est le double mouvement paradoxal et dynamique de cette pulsation mystique, que raconte la fable. De là l'érotique scandaleuse de cette parole mystique, qui rejoint les grands poèmes d'amour spirituels, et notamment *Le Cantique des Cantiques*, qui disait déjà la relation perdue à l'être par la fable d'un amour charnel. Ce récit de la chair et du Verbe pourrait bien être le conflit majeur qui se noue dans les premières pièces de Koltès, précisément à partir de la réécriture du *Cantique des Cantiques* : *La Marche* est à cet égard la première pièce après la première, pourrait-on dire — c'est-à-dire la pièce de l'incarnation après la naissance (dans *Les Amertumes*).

Il faudrait sans doute pouvoir s'attarder sur la nature charnelle de cette parole, sur la beauté secrète de l'écriture mystique, sa puissance d'obscurité consubstantielle à sa dynamique de sortie de l'obscurité. Son obscurité intime et essentielle s'affirme dans chaque texte initié, parce que cette science mystique (devenue science au moment où l'adjectif est devenu sub-

stantif <sup>586</sup>) s'est développée parallèlement à la théologie positive, en Espagne et en France, via la scolastique, et a accru sa langue *négative*, pourrait-on dire, c'est-à-dire excessivement verbale, méthode du mot contre science de l'utile, expérience absolue d'un verbe singulier contre système de pensée. Jacques de Jésus a bien montré, dans ses *Phrases mystiques*, que la mystique fabrique une phrase exubérante qui recourt à toutes les possibilités du langage, procédures d'opacité redoublées, signe vers des étymologies fausses, chemin de pistes qui se perd dans le secret <sup>587</sup>. Dans la perte que la parole mystique énonce et traverse, elle va jusqu'à voiler elle-même le sens de ce qu'elle dévoile pourtant : « douleur de langage <sup>588</sup> », dit Michel de Certeau, qui s'arrache tant de l'origine (charnelle) du corps qui parle qu'elle se perd dans une finalité insensée, dissimulée, inaliénable. C'est la folie de la langue aussi qui s'y exprime, comme pour redoubler la folie de la Croix <sup>589</sup> qu'est venu enseigner les Apôtres — une folie qui pourrait bien être celle de la langue des premiers textes de Koltès, sa beauté aux limites de l'intelligible, où la phrase exhibe sans cesse sa sensible formulation.

Le puissant problème auquel se sont heurtés les mystiques, et Jean-de-la-Croix comme les autres, plus que d'autres, c'est l'articulation du réel et de l'expérience, et sur le plan du langage, celui du dicible et de l'inconnu, quand toute relation à l'autre est remplacée par une recherche d'identification à l'être, puisque le mystique ne tend qu'à dire l'unité retrouvée de Dieu, la conscience enfin rétablie en Lui, la perte tant réalisée qu'elle perd, avec elle, le corps de celui qui prononce les mots et gagne les régions de l'impossible union. C'est là que le silence guette, et le doute, et la perte éprouvée jusqu'à l'extrême limite du possible. Cette expérience de la perte, chaque mystique l'a connue, et il faut, pour que l'expérience ait lieu, qu'elle soit connue jusque dans cette limite. La menace est haute — sans doute Koltès l'a éprouvé aussi ainsi, en partie (il ne s'agit pas que de cela), et cette plongée dans la nuit, jusqu'à la drogue, et la tentative de suicide, semble aussi ressortir de cette expérience des limites de soi dans la langue et l'être.

Et cependant, l'indicible ne se résout pas dans le silence ; au contraire : la menace est elle aussi traversée pour que la fable mystique s'accomplisse. La parole doit se dire, c'est cette exigence qui la sauve : *conversar*, « il faut parler <sup>590</sup> ». C'est ainsi que la parole y est toujours, et chez Madame Guyon de manière exemplaire, performative <sup>591</sup> — réalisation d'un acte qui énonce et accomplit en même temps la tension vers l'être. C'est pourquoi il n'y a pas d'ima-

---

<sup>586</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 107-155. C'est là une mutation essentielle.

<sup>587</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 130.

<sup>588</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 207.

<sup>589</sup> Lettre de Saint-Paul, aux Corinthiens.

<sup>590</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 216. Titre du chapitre V — « conversar ».

<sup>591</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 225.

ginaire mystique, ni séparation du réel et de l'intelligible : il n'y a qu'un récit qui raconte et accomplit ce qu'il raconte <sup>592</sup> — un rêve, ou un théâtre.

La « blessure mystique <sup>593</sup> », tient enfin, et c'est précisément là où elle réside chez Koltès, dans la mise en situation d'axiomes moraux. Il ne s'agit pas d'un agir humain en fonction d'un dogme du bien et du mal établis, mais d'une avancée dans des territoires où le bien se dissipe à mesure, puisque tout réside dans la parole qui énonce le monde au sein de la nuit (c'est-à-dire des pertes des repères, d'un vide créé par le mystique pour établir l'union avec Dieu au point d'articulation du monde et de l'esprit, de la chair et de l'âme). Ce langage, tous les mystiques en font l'expérience et l'épreuve, ne peut être qu'imparfait : il n'est plus de distinction entre bien et mal, mais énoncé de « cas », dont on ne peut dégager aucune certitude, et la vérité pour toujours sera relative, relative à l'expérience, à l'épaisseur de la nuit éprouvée, à la solitude plus ou moins arrachée au monde.

Dans la quatrième partie de son livre, Michel de Certeau dresse un panorama en figures de la fable mystique : trois exemples se succèdent, et la troisième surtout peut nous intéresser — il s'agit d'un nomade, errant de Bordeaux à Londres, d'Orange au Danemark, ermite du nom de Jean de Labadie (1610-1674). Son mysticisme consistait en une marche « toujours plus loin » vers des espaces toujours plus décevants quand il les atteignait <sup>594</sup> : le dire mystique lui était parcours des lieux, trajectoire du monde, mais où tout territoire se dérobaît, puisque le désir le déportait ailleurs : « [le mystique est celui] qui ne peut s'arrêter de marcher, et qui, avec la certitude de ce qui lui manque sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est *pas ça*... <sup>595</sup>. » Il faudrait être ailleurs, ici on peut dire seulement que c'est ailleurs que se dira ce qui doit se dire, quand bien même on ne trouverait que du ici et maintenant devant soi. On reconnaît ici la mouvance essentielle que dira *La Nuit juste avant les forêts*, récit et expérience de son récit, matrice ensuite paradigmatique d'une dynamique que l'on pressent non pas seulement dramaturgique, mais plus profondément existentielle. *La Nuit juste avant les forêts* sera la *Nuit obscure* de Koltès, à la fois la fable mystique et l'espace littéraire où elle s'est éprouvée. Tel est le trajet mystique — sa fable, un récit, et aux yeux de Koltès, celui qui permet de raconter un parcours.

Précisons ce fait : si un récit mystique est à l'œuvre dans l'écriture de Koltès, on ne peut l'entendre que dénué de religiosité — c'est-à-dire d'une foi pratiquante. C'est dans une *praxis*

---

<sup>592</sup> Voir l'analyse du premier chapitre du livre I des *Moradas* de Thérèse d'Avila, où Michel de Certeau montre bien que le château que raconte Thérèse d'Avila un espace de la parole, non pas une image creuse, mais une histoire et l'histoire qu'elle raconte. *La Fable mystique*, op. cit., p. 272 et suivante.

<sup>593</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 42.

<sup>594</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 401-402.

<sup>595</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 411.

politique que cet *ethos* mystique prend son sens. Plus il s'enfonce dans le choix de la classe ouvrière, plus il réalise qu'il en est séparé ; plus il sait que c'est là qu'est le territoire du réel dans sa nécessité, plus il fait l'épreuve de sa solitude. Dans cette trajectoire, on a pu reconnaître quelques-unes de la fable de l'écriture koltésienne : des *Amertumes*, qui faisait déjà de la naissance la tension essentielle du récit intérieur ; à *La Nuit perdue* — dont le titre est une référence explicite à Jean de la Croix, et dont le parcours, traversait les figures d'un soldat vaincu, d'un homme aux symboles envouté par le feu qui le dévorait, et atteignait celle du poète, seul survivant de la nuit, signe de la perte, et signature de sa rémanence ; jusqu'aux *Voix sourdes*, travaillées par des visions Tarkovskiennes, dans l'obsédante menace d'une Apocalypse rédemptrice mais dont le salut n'est qu'un vertige, un incendie (dans *Des Voix Sourdes*), ou une obscurité totale. Ces œuvres portent l'insistance d'une blessure qui ne cesse de se dire : d'abord narcissisme d'une langue qui tente de percer ses propres mystères, elle finit par trouver dans la lutte des classes l'exacte identification, où le matérialisme historique rejoint la transcendance sacrée : blessures mystiques et politiques se rejoignent finalement à la racine de l'être pour le constituer comme récit, avant de constituer l'écriture en récits.

Dès lors, se formule une position éthique essentielle pour écrire, et même pourrait-on dire que c'est elle qui fait écrire. Le trajet mystique dans le cadre politique opère cette lecture spiritualiste de Marx et matérialiste de Saint Jean-de-la-Croix pour d'abord localiser la blessure identitaire, avant ensuite de se défaire de l'identité donnée.

Je ne sais pas quelle nouvelle décision sortira de cette expérience. Je prends mon temps pour ne pas faire de connerie, mais il en sortira une, cela est sûr <sup>596</sup>.

On verra quelles origines il choisira de se donner, sur quels corps s'appuyer — ce qui « est sûr », et ce trajet le dit, c'est que le récit de Koltès ne sera pas celui d'une identité première qu'il s'agira de retrouver : l'écrivain dès lors se pensera autre, pour écrire « je », et pour raconter l'histoire qui sera celle de ces autres que lui, figures de projection qu'on ne pourra rejoindre qu'en les racontant, en inventant leur histoire en dehors de soi, dans ce dehors qu'est la littérature.

Dans ces lettres plus tard, à certains amis, après un séjour au Sénégal, il signait parfois « Cheik Abdullah B.-M. K. », par jeu sans doute, pour s'inventer autre : Arabe, jus-

---

<sup>596</sup> La première décision prise et énoncée dans cette lettre est celle de ne plus dépendre financièrement de sa mère : il lui formule cette demande, de ne plus être aidé, de manière solennelle. Le même jour, il rédige une lettre à son amie Nicole dans laquelle il formule cette même demande. Il ne s'agit que d'une première réaction, d'ordre matériel, mais symboliquement forte. On a vu quelles autres conséquences allaient suivre (que l'on peut lire comme des conséquences, et qui ne sont que des suites) : l'expérience de la drogue, la tentative de suicide, puis enfin, l'écriture de *La Nuit juste avant les forêts*.

qu'à la signature privée, revendiquer l'identité qu'il n'est pas, et ne pouvait que creuser encore la solitude de son être : ontologie absente. Michel de Certeau définit ainsi la fable mystique : « une histoire absente <sup>597</sup> », en absence d'histoire. Sans doute parce qu'il revient à ceux qui en font l'expérience d'inventer cette histoire en s'y inventant. La signature *étrangère* de Koltès — dans sa correspondance privée : et il ne faut pas négliger la part de jeu et de joie dans cette désidentité — est aussi peut-être un souvenir de la signature *nègre* de Rimbaud, qui signait, depuis Harar, « Abdel Rim. ». Comme Rimbaud, l'anthropologie polymorphe est renversée contre ce qui l'a constitué. À la racine de l'être, cette solitude exemplaire qui doit faire l'épreuve d'abord de l'arrachement — dans chaque texte, cette solitude doit s'éprouver, s'inventer, se développer, se traverser : un désir d'être autre (de le devenir) :

J'ai toujours envie de courir derrière [les loubards] pour dire à l'un ou l'autre :  
donne-moi tes fringues, tes chaussures, tes cheveux, ta démarche et ta gueule, tels quels  
sans rien changer, moi je te donne ce que tu veux (et, s'il me les donnait, je ne me retournerai même pas pour voir ce que je deviens) <sup>598</sup>

« On ne peut pas parler d'histoire qui ne rende pas compte d'un déracinement <sup>599</sup>. » L'histoire pour s'écrire, doit procéder d'un tel déracinement avant d'en rendre compte : séparée du corps premier, arrachée, la parole qui se prononce ne peut que s'adosser à cette séparation, cette solitude.

---

<sup>597</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, op. cit., p. 21. C'est aussi un « exercice d'absence »

<sup>598</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit, p. 58.

<sup>599</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 30.

## Chapitre II.

### CE QUE RACONTENT LES MONOLOGUES

« On est tout seuls. Salut »  
Horn, *Combat de nègre et de chiens*

Le monologue, forme première, exemplaire et centrale de la parole dramatique de Koltès ? Procédé fondateur de composition, espace initial, génétiquement et historiquement, de l'écriture, il a pu sembler à beaucoup comme l'origine de la pièce. Si la littérature critique abonde d'articles qui voudraient le définir en des termes de poétiques de composition, et si l'auteur lui-même ne cesse de mettre en avant la forme monologuée lors des rares entretiens où il définit techniquement son travail, deux écueils empêchent cependant, nous semble-t-il, une juste saisie de cette forme en termes de poétique originelle. Soit parce qu'on en fait souvent une catégorie particulière de prise de parole, usant en cela d'outils forgés par et pour la dramaturgie classique — qui fait du monologue un arrêt du dramatique sur le lyrique, procédure anti-dramatique pour des questions de vraisemblance communicationnelle et d'efficacité narrative —, soit parce qu'on le considère comme l'antériorité du geste d'écriture koltésien, le monologue apparaît souvent comme un archaïsme de composition. Un troisième écueil, qui pourrait sembler contradictoire, envisage le monologue sous le signe d'une modernité, mais au risque d'une certaine généralisation du propos sur le monologue dans un temps où les dramaturges ont sur-investi ce type de parole. De Handke à Duras, de Müller à Strauss, le monologue a pu être la forme exemplaire d'une modernité littéraire qui héritait des recherches sur le *stream of consciousness* du XX<sup>ème</sup> siècle, refondant le monologue non plus sur des bases dramaturgiques, mais dans le prolongement du roman.

Origine théâtrale, origine génétique de l'écriture, origine nouvelle de la modernité dramatique, le monologue serait donc la source, l'identité même, et pourquoi pas l'essence de l'écriture de Koltès ? C'est ne pas voir toute la singularité du geste d'inscription du monologue de Koltès, précisément parce qu'il ne fait pas du monologue seulement une question technique d'appui de la composition, mais, tirant sa nécessité d'un positionnement éthique quant au rapport à l'autre, quant à l'enjeu de l'échange et de l'adresse, de l'écoute plus que de la communication, de la relation paradoxale d'une solitude échangée, l'auteur travaille le monologue aussi comme sa propre fin.

Il faudrait donc envisager le monologue non comme souvent dans un rapport entre la subjectivité d'un personnage et sa parole, mais tel un usage du monde en tant que tel, où ce qui est dit affronte le dehors de ce qui se dit et dans lequel la parole s'inscrit, et se cherche au devant d'elle — est l'enveloppe de la relation. C'est pourquoi on ne fera pas ici du monologue la racine historique et génétique de la composition — et on situera sa radicalité ailleurs : à travers l'écriture de chaque texte recommençant à disposer ces énergies à chaque fois ; à travers le personnage qui se dévoile et se cache ; à travers ce dehors des signes en lequel la parole monologuée fraie, pour s'y livrer ou s'y affronter.

Loin d'être une forme, le monologue serait cet usage : et cet usage, non pas une tendance dont Koltès aurait tâché « de se guérir », comme le soutient par exemple François Regnault, qui lit la trajectoire de l'auteur « vers le dialogue », impliquant un travail de plus en plus important, une maîtrise plus importante de l'art dramatique <sup>600</sup>. C'est contre la vision progressiste (technique) du monologue qu'on essaiera de l'envisager : travail incessant de la solitude en prise avec la parole et ce dans quoi elle parle. En ce sens, le monologue n'est pas un manque informulé (de composition, de construction, de narration) ou un excès mal maîtrisé (de mots, de subjectivité, d'affects) mais la façon dont le récit prend pied dans ce dehors qu'est le monde pour un personnage. Dès lors, s'il pourrait sembler contradictoire d'envisager une éthique du récit en commençant par une étude des monologues — qui met en crise la question de la relation —, on comprendra que c'est précisément en tant qu'il raconte que le monologue de Koltès renouvelle l'approche, en partie subversive, d'une éthique paradoxale. Subversion du dramatique, reconstruction du drame et du récit par des outils qui pourraient les miner, arrêt de la fable sur la parole qui produit du récit en elle : tous ces processus de dynamique et d'interruption qu'on a pu poser en termes poétiques s'inscrivent dans la perspective de l'échange (dans tous les sens où on entend ce mot : échange de mots, échange d'objet à la place de l'autre, ou de rôle) qui leur donne sens.

Le monologue raconte : se raconte. Il dessine comme des multiples récits internes pris dans le flux de la fable où elles se croisent. Se racontent les relations qui le fondent, relation de soi à soi, et de soi à l'autre, et c'est par cette parole de la solitude paradoxale que se réalise l'éthique fondatrice du théâtre de Koltès : « De toute façon, une personne ne parle jamais

---

<sup>600</sup> François Regnault, « Passe, impair, et manque » art. cit. « Koltès a passé son temps à essayer de se guérir de tout ce dont il était parti au début — notamment dans *La Nuit juste avant les forêts* —, en particulier de son horreur du dialogue. C'est-à-dire qu'il a essayé de retrouver, de réinventer une forme de dialogue entre des personnages, dans une pièce de théâtre construite et composée, avec un travail énorme – ses brouillons en, témoignent [...] En faisant ce genre de propositions [*l'écriture des pièces dialoguées*], il refusait tout ce qui avait été sa tendance, la contamination par le roman, le monologue épique, la tentative du soliloque ou de la grande tirade. Y a-t-il réussi ou non ? »



complètement seule : la langue existe pour et à cause de cela — on parle à quelqu'un même quand on est seul <sup>601</sup>. » Reste à voir qui est ce quelqu'un, ce qui se parle, et comment la solitude peut être le lieu privilégié dans lequel parler à quelqu'un a du sens.

« Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues <sup>602</sup> », disait Koltès au début des années 1980. Si ces propos sont exagérés (il y a toujours eu des dialogues, et ce dès *Les Amertumes* : Koltès n'écrira jamais de pièces faites entièrement de plusieurs monologues), du moins disent-ils la prégnance monologique des premiers textes, et conduisent à nous interroger sur ce qu'il entend par le mot « monologue ». On pressent qu'il ne s'agit en fait pas seulement du « discours que le personnage se tient à lui-même <sup>603</sup> » ou une pause dans le récit devenu statique, mais d'une dynamique plus large, qui excède le champ de la poétique : le discours que le personnage tient, on verra, il ne le tient pas à lui-même. C'est pourquoi une typologie des monologues serait vaine, puisque ce n'est pas en classant les différents degrés de ces formes monologuées que l'on saisira le sens de leur usage, mais en voyant qu'il existe une nature monodramatique de ces premiers textes, à partir desquels on peut envisager l'éthique fondatrice.

### *1. Monologue de face : déflagration* *Le récit de la Vieille dans Les Amertumes*

Le troisième tableau des *Amertumes* est entièrement consacré au monologue de la Vieille, assise au centre du plateau, « bouteille et robe claire », sur le praticable situé entre Cour et Jardin. L'ivresse qui caractérise ce personnage ouvre ainsi l'espace du monologue, comme si l'alcool était l'ouverture opérée au sein de cette figure qui libérerait la parole centrale, tournée vers le public, parole directe, sans artifice d'énonciation hors celui du théâtre lui-même. Une longue tirade commence, qui raconte l'histoire du « méchant gouverneur nommé Gordion, âme noire et conscience de pierre [qui] bannissait la justice et torturait les hommes, vivant dans le mal comme un hibou dans le creux d'un arbre. Plus que tous, Gordion détestait le vieux Miron, l'ermite, paisible défenseur de la justice, qui, sans crainte, faisait le bien... » Ce conte n'a évidemment rien à voir avec la fable de la pièce, ces luttes violentes entre la Vieille

---

<sup>601</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 132.

<sup>602</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 20.

<sup>603</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 1996 (2ème édition), p. 216.

et le Vieux, Varvara et Verte, qui scandent la pièce. Détaché de tout, il raconte comment le gouverneur demanda à Ivan, noble guerrier, pieux et obéissant, de tuer l'ermite.

Koltès recopie alors mot pour mot le texte de Gorki, dans l'édition de 1959 traduit par G. Davydoff et P. Pauliat <sup>604</sup>. Faire de ce monologue un art de la *lexis*, une technique de composition poétique, une écriture enfin, serait donc largement erroné. L'écriture de Koltès, s'il en est ici, ne relève que de la composition externe : celle de l'agencement de la structure, dans la mise en situation de la parole qu'elle met en mouvement hors d'elle, et non en elle. Il n'y a écriture que dans la mesure d'une mise en perspective d'une parole déjà tout à fait constituée par ailleurs. Voilà le monologue comme il se lit dans l'œuvre de Gorki : mot pour mot celui des *Amertumes*, à l'exception d'un seul, « Voïvode », que les traducteurs ont gardé tel quel, mais dont la note nous apprend qu'il est : « chef d'armée ou gouverneur d'une province dans l'ancienne Russie. » Koltès transposera le mot en « gouverneur », sans doute pour ne pas marquer le texte d'une étrangeté qui l'aurait immédiatement signé. Mais toute la fable de la Grand-Mère (la Vieille, chez Koltès), est conservée :

Grand-mère racontait la belle histoire d'Ivan le Guerrier et de Miron l'Ermite. Ses paroles s'écoulaient en flots réguliers, pleins de force et de saveur :

« Il était une fois un méchant voïvode nommé Gordion,  
Âme noire et conscience de pierre ;  
Il bannissait la justice et torturait les hommes,  
Vivant dans le mal comme un hibou dans le creux d'un arbre.  
Plus que tout, Gordion détestait  
Le vieux Miron, l'ermite,  
Paisible défenseur de la justice,  
Qui sans crainte, faisait le bien.  
Le voïvode appela son fidèle serviteur,  
Le brave guerrier Ivan :  
« Ivan, va tuer le vieillard,  
L'Orgueilleux vieillard Miron !  
Va lui couper la tête,  
Prends-le par sa barbe grise  
Et apporte-la moi, je la jeterai aux chiens ! »  
Ivan obéit et s'en fut.  
Il marchait et pensait avec amertume <sup>605</sup> :  
« je n'y vais pas de mon plein gré, je ne puis faire autrement !  
Tel est le destin que Dieu m'a réservé. »

*[Quand Ivan trouve Miron, le vieillard sait pourquoi il est venu. Ivan lui accorde un moment : qu'il prie pour lui et pour tous les hommes, une dernière fois. Miron le prévient : sa prière risque de durer longtemps. Il s'agenouille, et pria toute la journée, et toute l'année, et pendant des siècles. Ivan, lui, est resté à côté de lui, son épée est tombée en poussière, son armure est rouillée.]*

C'est là son châtement.  
Il ne devait pas obéir à l'ordre scélérat,  
Ni se mettre à l'abri de la conscience d'autrui !  
Et la prière du moine pour nous autres pécheurs,  
À cette heure-ci encore, coule vers le Seigneur,

<sup>604</sup> Pour *Les Amertumes*, voir op. cit., p. 25-27 ; pour Gorki, *Enfance*, voir op. cit., p. 183-187.

<sup>605</sup> Les occurrences de ce terme ne sont pas si nombreuses dans le texte de Gorki.

Comme la claire rivière coule vers l'Océan ! »

Le seul changement porte sur la disposition du texte, avec la disposition de prose poétique, dans la version de Gorki, devenu unique paragraphe dans la pièce de Koltès. Outre qu'il ne s'agit peut-être pas d'une volonté de Gorki mais d'un parti pris de traducteur, on rappelle que Koltès n'a pas travaillé à l'édition de ses textes, qu'il possédait comme un matériau de travail sur le plateau à destination des comédiens — il y a donc peu de conséquences à tirer de cette disposition. Quelques variations de ponctuation existent également, des virgules déplacées, mais comment, là encore, être sûr de l'authenticité du détail de la partition pour une traduction d'une part, et un texte jamais véritablement révisé d'autre part ? Ce qui sépare ces deux textes n'appartient en fait pas à leur écriture interne, mais au système d'énonciation dans lequel ils s'inscrivent : c'est là où se situe le travail — le monologue y est fondamentalement l'enjeu d'une éthique, non d'une poétique, car il relève moins d'une composition que d'un usage et d'une relation au dehors du récit.

Dans le texte de Gorki, le récit, s'il est prononcé par la Grand-Mère, est redonné par le narrateur dans la mesure où il est perçu par le personnage d'Alexis, et tout se passe au sein de cette dualité entre le regard de l'enfant et celui de l'adulte qu'il est devenu et qui le met en perspective dans l'écriture. Le récit de la Grand-Mère est tenu devant toute la famille, et quelques voisins : l'art de la conteuse est connu de tous, et c'est pour l'illustrer que l'écrivain en donne un exemple. Mais cet exemple est l'occasion d'une mise en lumière singulière de ce récit. À la fin du conte, un auditeur, voisin et ami de l'enfant, particulièrement ému, s'écrit : « Vous savez, c'est étonnant... il faut noter cela par écrit, sans faute. C'est terriblement vrai... et tellement russe. » Quelques pages plus loin, ce même homme se promène avec l'enfant :

Me poussant doucement devant lui, il me demanda :  
« Sais-tu écrire ?  
— Non  
— Il faut apprendre. Quand tu sauras, note ce que ta grand-mère te raconte ; cela te servira beaucoup <sup>606</sup>.

Ce personnage est absent des *Amertumes*, ou plutôt, s'il n'est pas représenté dans le drame, peut-être joue-t-il le rôle en creux de celui qui incite au récit, à la réécriture. Le monologue de la Vieille peut se lire comme le geste exemplaire de la réécriture incitée par le récit de Gorki, et l'enfant, image de l'auteur, de Gorki à Koltès, ne serait qu'un passeur : comme Gorki a réécrit le souvenir, Koltès aurait réécrit cette réécriture.

---

<sup>606</sup> Maxime Gorki, *Enfance*, op. cit., p. 188.

Gorki explicite ensuite le sens de ce conte : sur le plan du récit, il s'agit de constituer le portrait de la Vieille, noyau de la famille, garante d'une mémoire, autour de laquelle tous s'assemblent, et se fédèrent. Elle est sur le plan idéologique dépositaire d'une mémoire nationale, transmettant avec le conte l'arrière-fond culturel de « l'âme russe ». En elle réside finalement une image symbolique d'une communauté soudée autour du récit : et le peuple russe, comme cette famille, se voit ainsi constitué dans sa propre légende, ou plutôt dans le geste même de la rappeler. Elle est la figure incarnée des conteurs du pays, comme si les grands romanciers n'étaient que les relais de cette parole mythique, familiale, anonyme — et Gorki, comme avant lui Pouchkine, Tolstoï, Gogol, n'ont pour tâche que de se brancher à cette parole immémoriale et de la réciter. Ce qui est « tellement russe », c'est donc autant le fond de la fable que cette manière de la conter, de raconter la Russie sous la fable.

Rien de tel dans l'agencement produit par Koltès. Là où le romancier russe redonne l'espace d'énonciation du souvenir, en le reconstituant de manière réaliste, Koltès fait du théâtre l'espace de cette situation, qui change dès lors de nature. Le plateau est vide, la Vieille est seule en scène, il n'y a personne autour d'elle pour entendre la parole, et seul pour la recevoir, le public : le monologue de face traverse l'énonciation de la fable racontée sur le plateau pour atteindre directement le spectateur, faire du récit un discours. Ce n'est plus un récit donné, mais un monologue face au vide, c'est-à-dire confié aux spectateurs. En arrachant cette parole à l'énoncé réaliste, et en le disposant dans l'énonciation directe d'un monologue, le dramaturge efface tout ce qui pourrait donner un sens narratif au récit, qui devient un soliloque de vieille femme ivre, se disant comme pour elle-même des contes de grand-mères d'autant plus obscurs que sa narration n'est motivée par aucune sollicitation. La fable ne relève plus que d'une parole délivrée dans une centralité énigmatique, désancrée, déritualisée : sans le surplomb (psychologique ou idéologique) qui lui donnait une perspective dans le roman de Gorki. Koltès déplace la portée du monologue en mettant l'accent sur le dispositif : l'auteur produit ici une intériorisation par Alexis de la situation. En effet, ce à quoi le spectateur assiste est la reproduction de la vision qu'on dirait intra-psychique d'Alexis, et le public joue le rôle de la communauté, famille, amis, voisins, à laquelle est adressé le récit, mais sans le savoir ni le voir, ni saisir la portée de ce rôle qu'on lui arrache à la vie, qu'on lui impose dans la présence effective de la représentation. Le spectateur est à la fois face au spectacle et pris en lui, enveloppé dans cet espace d'énonciation du monologue qui figure un rôle et défigure son statut.

Car Koltès, dans le même temps, joue la possibilité de l'identification et la brise. Le monologue est tenu à bout portant et se dérobe, puisqu'il est impossible pour le spectateur de saisir la portée de ce récit, qui reste comme au seuil de son sens — cette portée réside dès lors dans l'émotion immédiatement transmise de la beauté de la fable. Sans clé d'interprétation (celle qui faisait de ce récit l'image de l'âme russe, pulvérisée à travers les trois figures de l'ordre cruel de Gordian, de la piété intransigeante de Ivan, de la miséricorde absolue de Miron : trois figures du caractère russe tel que le peuple russe se l'invente dans sa littérature), le discours de Koltès fonctionne en lui-même comme son propre référent : son efficacité ne réside plus que dans un effet de sidération.

Dans le texte de Gorki, peu après avoir confié son émotion à l'enfant, l'homme demeure en silence, et tous deux contemplent la campagne, ce soir d'été : autre image de l'âme russe — sa terre noire, immense, dans laquelle le récit qui vient d'être prononcé se dilate, puisque cette terre est la véritable destination du récit. Alors, l'auteur reprend la parole :

En ces instants naissent les pensées les plus pures, les plus délicates, mais elles sont ténues, transparentes comme des fils de la Vierge, et les mots ne sauraient les exprimer. Elles brillent un instant et disparaissent aussitôt comme des étoiles filantes ; à la fois douces et troublantes, elles emplissent l'âme d'une tristesse indéfinissable qui la brûle. Alors l'âme bouillonne pareille à un métal en fusion, prend peu à peu sa forme définitive ; ainsi se façonne son véritable visage <sup>607</sup>.

Pour présenter les *Amertumes*, ce sont ces mots ou presque que Koltès utilisera : lumière et noirceur ; brûlure et bouillonnement ; visage formé des mouvements de profondeurs cosmiques, élémentaires : silence inexprimable.

« Comme l'acide sur le métal, comme la lumière dans une chambre noire, les amertumes se sont écrasées sur Alexis Pechkov. Elles l'ont agressé avec la violence et la rapidité de la grêle et du vent sans qu'un trait de son visage n'ait frémi. Arraché, brûlé, debout enfin, il a arrêté les éléments comme on souffle une bougie. Et sa voix a cloué le silence. »<sup>608</sup>

Le monologue n'a de sens que dans la mesure de cette déflagration : et la fable qu'il raconte ne vise pas, ici, à souder une communauté autour d'un récit qui met en partage des valeurs, il est plutôt le lieu d'une expérience, celle qui met en lumière, dans la solitude de la parole ici délivrée, la solitude de celui qui la reçoit, puisqu'il ne peut la recevoir qu'au titre de sa solitude. Si le sens du premier travail de Koltès réside dans un travail sur le spectateur, ce n'est pas pour retrouver le geste épique d'un Brecht, reposant les termes de la communauté et de l'appartenance (et de la dérision) le temps de la représentation. Alexis est image et figure du spectateur, en ce sens sa solitude joue celle du spectateur : l'idéal du spectacle est de parvenir à constituer ces solitudes, à faire en sorte que chaque spectateur soit l'objet de cette

<sup>607</sup> Maxime Gorki, *Enfance*, op. cit., p. 189.

<sup>608</sup> Texte de présentation des *Amertumes* par l'auteur, in *Les Amertumes*, op. cit., p. 10-11.

agression, en propre. Le monologue de la Vieille est exemplaire en ce qu'il élabore de l'intérieur ce mouvement : avec un même récit, Koltès oriente le monologue dans un sens singulièrement différent de Gorki. Si le romancier s'en ressaisit sur le plan idéologique et culturel de la communauté nationale (et en arrière-fond, social <sup>609</sup>), Koltès constitue à partir de cette parole solitaire une parole de la solitude, et de sa réception, l'expérience d'une solitude éprouvée ensemble.

## 2. Monologue relatif : délire monde

Le monologue sera ainsi toujours, en dépit des lois qui seront sans cesse renversées d'une dramaturgie en perpétuel devenir, comme un face-à-face qui fait se dresser une solitude face à une autre — solitude de celui qui prend la parole face à celui qui la reçoit comme si elle lui était adressée ; solitude que le théâtre construit comme adresse. Mais avant de voir précisément la solitude de cette adresse, les tensions qui animent ce mouvement, il faut plus avant cerner les conditions d'émergence de cette parole seule en regard du récit, et comment elle produit aussi un esseulement de la parole elle-même. Le monologue des *Amertumes* établit l'usage d'une parole de face et coupée, séparée de ce dans quoi elle s'échappe, le plateau comme la fable qui l'entoure et dont pourtant elle émerge ; restera ceci comme une exigence fondamentale : mouvement d'émergence du monologue arraché, surgi depuis, et s'échappant hors de.

Ainsi, le monologue koltésien n'est pas le lieu d'une délibération quant à l'action (comme dans la dramaturgie cornélienne) ni celui d'un récit chargé de rapporter des événements qui se sont déroulés en dehors de la scène (ce qu'on nomme habituellement « récit », à l'exemple de celui de Thémène relatant la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* de Racine), ou celui d'un dévoilement de motivations tenues secrètes aux autres personnages (les longs apartés shakespeariens), ni même l'espace d'une démonstration de virtuosité verbale, stances poétiques, scène de bravoure pour l'écrivain ou le comédien. Il n'est pas non plus, à l'instar des dramaturgies de son temps le récitatif incantatoire qu'inventait alors Duras dans sa prose courte et mélodique, traquant le passé perdu en levant au présent son souvenir fabriqué pour pouvoir y

---

<sup>609</sup> Gorki est en effet le romancier qui a opéré la synthèse entre récit national et épopée du peuple : la portée idéologique de ce roman (et de ce passage) n'est pas à négliger, tant on voit que l'ambition de Gorki, il l'explique par ailleurs, consiste à peindre la classe ouvrières dans ses misères, « bas-fonds » (titre d'une de ces pièces) qui sont le fond irréductible de la sainteté morale du peuple russe, la base sociologique de la Révolution. Toutes ces questions, centrales dans le récit de Gorki sont évidemment absentes du texte de Koltès. Le choix de l'adaptation de Gorki, auteur redevenu phare dans les années 1960-1970 en France dans une certaine jeunesse proche des partis communiste ne relève donc pas d'une approche idéologique, et le déplacement est d'autant plus violent qu'il convoque et révoque le discours révolutionnaire.

croire ; ni ce que Beckett œuvrait dans une recherche de plus en plus aride du nerf de soi à l'endroit où il s'impersonnalise, au sec de la langue qui pouvait ainsi ronger l'os de l'être ; ni le monologue de Pinget ou Sarraute, où il s'agit de faire proliférer le langage à partir d'images matricielles. Koltès, à côté de ces recherches — qui renouvellent profondément l'écriture dramatique à partir du monologue le plus souvent — cherche à atteindre de brusques saillies de paroles, dessinant comme en relief, sur le plan du récit, d'autres récits coupés. C'est pourquoi on a vu qu'il importait peu pour déterminer le monologue que le personnage soit seul en scène ou avec d'autres, car c'est la prise de parole qui institue cette solitude, par le long développement d'un récit qui l'isole, en dilatant le temps. En somme, on appellera monologue toute prise de parole longue, relativement à ce qui l'entoure ; d'une durée suffisante pour construire un isolement du personnage et de cette parole qui s'élabore sans rapport avec les événements de la fable dans laquelle tous sont pris. Le monologue koltésien est un rapport à la fable et à la durée, non pas à la solitude concrète d'un corps dans un espace : puisque la prise de parole suffit à faire se dresser la solitude de celui qui s'installe dans le temps de la parole, institue de fait une solitude quand bien même il est entouré.

Il apparaît alors comme une violence infligée au récit premier, puisqu'il s'y inscrit en porte-à-faux, appuyé sur la fable d'ensemble, mais suspendu dans un vide qu'il investit à mesure qu'il s'énonce. Moment de rupture, de développement soudain d'une fable dans la fable, le monologue est l'occasion pour Koltès autant de travailler des personnages en les exposant, que de les confronter à eux-mêmes, via un récit second — et d'en creuser les solitudes.

On a pu évoquer auparavant le monologue de Horn, auprès de Cal, « à propos de ces fameux trois milliards d'être humains, dont on fait une montagne <sup>610</sup> », et de son calcul délirant, son utopie urbaine radicale, solution définitive au problème de la surpopulation. Ce monologue rencontre un écho plus loin, comme une réponse à côté de Cal, cohabitation de l'échange formulée dans un monologue tout aussi délirant, radical, versant noir (ou plutôt blanc) et haineux de l'utopie urbaine de Horn :

Cal. — Je suis un homme d'action, moi ; toi, tu parles, tu parles, tu ne sais que parler ; et qu'est-ce que tu feras, toi, hein, s'il ne t'écoute pas, hein, si tes petits moyens secrets ne marchent pas, hein ? Ils ne marcheront pas, bordel, et alors 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 ; et c'est bien grâce à moi qu'ils ne te crachent pas dessus, pas à cause de ce que tu parles, tu parles, et que tu sois un con. Moi, je flingue s'il crache et tu es bien content : parce qu'à deux centimètres c'était sur notre pied, dix centimètres plus haut, c'était le pantalon, et un petit peu plus haut on l'avait dans la gueule. Qu'est-ce que tu faisais, alors, toi, si je n'avais rien fait ? Tu parlais, toi, tu parlais, avec son crachat en plein milieu de la gueule ? Foutu con. Car ils crachent tout le temps, ici, et toi, qu'est-ce que tu fais ? Tu fais comme si tu ne le voyais pas. Ils ouvrent un œil et crachent et marchent, en mangeant, en buvant, assis,

---

<sup>610</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 34.

couchés, debout, accroupis ; entre chaque bouchée, entre chaque gorgée, à chaque minute du jour ; ça finit par couvrir le sable du chantier et des pistes, ça pénètre à l'intérieur, cela fait de la boue et, quand on marche dessus, nos pauvres bottes enfoncent. Or de quoi est composé un crachat ? Qui le sait ? De liquide, sûrement, comme le corps humain, quatre-vingt-dix pour cent de quoi ? Qui pourra me le dire ? Toi ? Crachats de boubous sont menace pour nous. Si on réunissait tous les crachats de tous les nègres de toutes les tribus de toute l'Afrique et d'une seule journée, creusant des puits obligées d'y cracher, des canaux, des digues, des écluses, des barrages, des aqueducs ; si on réunissait les ruisseaux de tous les crachats crachés par la race noire sur tout le continent et crachés contre nous, on en arriverait à couvrir les terres émergées de la planète entière d'une mer de menace pour nous ; et il ne resterait plus rien que les mers d'eau salée et les mers de crachats mêlées, les nègres seuls surnageant sur leur propre élément. Cela, moi, je ne laisserai pas faire, moi ; je suis pour l'action, moi, je suis un homme. Quand tu auras fini de parler, vieux, quand tu auras fini, Horn <sup>611</sup>...

Après l'insulte et la négation de l'autre, l'affirmation de son *ethos* d'homme d'action, vient la preuve à l'appui — le rappel implicite de la cause du meurtre, décisif au regard de l'histoire, mais lâché comme en passant : le crachat de l'ouvrier, qui a provoqué la colère de Cal, et son crime. Mais alors que cela aurait pu donner lieu à un récit de ce qui s'est passé, entre Nwofia et Cal — et son geste et sa colère —, Cal procède ici d'emblée à une généralisation, de sorte qu'on ne comprend pas tout de suite qu'il s'agit de l'ouvrier en question (et même à la fin : s'agit-il vraiment de lui ?), mais d'un « prétexte » qui autorise son geste et son monologue — « autorise », c'est-à-dire qui tente de le justifier et le permet, lui donne raison, et occasion d'un développement. Il s'appuie sur une hypothèse : et s'il avait craché dix centimètres plus haut ; hypothèse redoublée qui transforme l'hypothèse précédente en certitude : et si c'était au visage ? Ce jeu des hypothèses en cascade prend tellement d'ampleur que l'hypothétique se développe en récit à l'indicatif, et bientôt devient non plus une hypothèse mais une cause, puisqu'établi ainsi dans le récit. L'ouvrier a craché sur le sol, mais il aurait pu cracher au visage, et s'il avait craché au visage, il aurait fallu le tuer, c'est pourquoi Cal l'a tué : paralogisme délirant, entraîné dans son mouvement par sa vitesse de pensée, hors de la logique, dans sa logique. Construit à base de faux raccords rhétoriques (« c'est bien grâce à moi que », « parce que... », « or »), de faux proverbes (« Crachats de boubous sont menace pour nous »), le monologue de Cal s'engendre et se développe mu par sa propre force d'inertie d'entraînement. La structure paranoïaque du monologue s'accroît sur la fin, avec l'énoncé d'une hypothèse qui finira par tout emporter, révélant la vision du monde qui sous-tendait le geste de Cal envers l'ouvrier : « Si on réunissait tous les crachats de tous les nègres de toutes les tribus de toute l'Afrique et d'une seule journée... » Au délire hyperbolique de Horn, celui d'une humanité toute entière assemblée dans une même diagonale franco-française, répond le délire d'un océan entier formé des « crachats crachés par la race noire », et le verbe de Cal de

---

<sup>611</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 77-79.



mimer dans l'accumulation cette masse d'eau menaçante qui s'accumule dans la parole, et dont le verbe dit bien paradoxalement l'impuissance à agir contre elle.

Le monologue est ainsi, en puissance, délire du monde : parce qu'il relève de sa dynamique de produire cette excroissance de parole et de temps, où s'engouffre une vision élargie, un système de pensée fatalement dérégulé et outrancier. Tous les monologues sont cadres de ce délire, comme le sont, semble-nous dire Koltès, tous les systèmes de pensée qui s'appliquent à saisir le monde dans son ensemble et en une seule fois, sous une image-emblème : l'immeuble, ou le crachat. C'est dans la puissance du monologue que réside son rôle de délirer le monde, d'exposer non pas l'intériorité d'un personnage mais son rapport au dehors, comme un débordement excessif de sa vision du réel totalisante sous une image, fil métaphorique sur lequel le monologue tire, jusqu'à faire de l'image la réalité délirante du personnage qui la développe, toile qu'il tisse et dans laquelle il est pris, où il s'y révèle.

Ironie, le monologue de Cal voudrait justifier une prémisse pourtant en contradiction avec la profération du monologue lui-même : « je suis un homme d'action », dit-il au début et à la fin de son discours, dans cet effet de bouclage propre à tous les monologues koltésiens. C'est pour s'opposer à Horn, homme de parole, verbeux immobile, que Cal se pose en homme de l'action, en homme véritable, tandis que la parole est aux femmes, leurs bavardages, les discours sans conséquences qui trahissent le peu de virilité. Et pourtant, le monologue de Cal est par définition arrêt de l'action sur la parole, et anti-action. La dernière phrase du monologue se retourne d'ailleurs contre Cal : « Quand tu auras fini de parler, vieux, quand tu auras fini, Horn... ». Le texte laisse d'ailleurs penser que Horn l'interrompt pour enfin parler... Le monologue paraît non seulement comme anti-dramatique mais plus encore comme espace de révélation contre le personnage lui-même, qui s'y trahit dans sa pratique de la langue, reflet de sa pratique du monde. Lâche, délirant, sommaire dans une complexité feinte, le monologue de Cal joue contre lui le rôle d'un boomerang qui vient le dévoiler, comme les deux rêves issus des '*Carnets*'. Ces rêves semblent l'accroissement de ce monologue, et dénoncent en retour le fonctionnement profondément onirique de celui-ci : ils disent la perception paranoïaque et obsessionnelle, à propos de l'envahissement fatal des noirs, l'hypersexuation de l'Afrique (« Regarde les noyaux d'avocat <sup>612</sup> »), la peur panique de tout ce dehors du monde dont il ne peut se protéger qu'en dressant une digue de mots, de paroles qui font écran à ce dehors, et cependant font se lever l'objet de la peur.

---

<sup>612</sup> '*Carnets de Combat de nègre et de chiens*', in *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 121.

Le monologue de Cal s'élabore ainsi depuis la fable du corps de l'ouvrier, mais ce n'est pas l'objet du récit, qui s'en émancipe pour inventer un micro-récit cataclysmique. Il s'agit plutôt donc pour Koltès de raconter un délire du monde : tel est la puissance propre au monologue. Ce procédé se retrouve dans les autres pièces, même si chacune essaiera d'articuler différemment ce délire-monde en puissance au monologue. On a vu comment *Quai Ouest* bâtissait, dans ses monologues non dramatiques (ceux d'Abad, Rodolphe et Fak), un sous-récit, ou un contre-récit de personnage : des solitudes textuelles en plus d'être l'expression de solitudes en acte. Ils racontaient, dans le silence du théâtre, ces solitudes telles qu'elles se confiaient à elles-mêmes, ou à un autre demeuré secret, une part du personnage peut-être, livrée dans la lecture solitaire.

Pour *Le Retour au désert*, le monologue renoue en apparence avec ce qu'avait travaillé *Combat de nègre et de chiens*, mais c'est pourtant informé de ce qui s'est joué dans ces sous-récits de *Quai Ouest* qu'ils s'écrivent. Trois monologues, isolés, formant chacun une séquence, déploient un art singulier de la solitude dans la parole, usage de l'une et de l'autre en regard. Il s'agit des trois monologues <sup>613</sup>d'Adrien (séquence 7), de Mathilde (séquence 14), et d'Édouard (séquence 17). Ces trois textes jouent le jeu conventionnel d'un aparté de boulevard, en apparence, qu'il va subvertir, à l'image de la structure de la pièce. S'avançant seul en scène, en rupture avec la séquence qui précède, les personnages viennent s'adresser « *au public* », nous informe la même didascalie pour les trois personnages. L'artificialité du procédé est redoublé par le fait que les trois monologues ne portent aucune marque d'adresse. Chacun développe, dans une langue qui semble en accroissement perpétuel, une vision entre le rêve et l'hallucination, un délire logique qui révèle un rapport plus général à leur monde. Le monologue d'Adrien témoigne d'un darwinisme subversif, système dans lequel « le singe tend indéfiniment vers l'homme, et l'homme indéfiniment vers le singe <sup>614</sup> » ; celui de Mathilde reconstitue une biologie génétique renversée : « il faudrait changer le système de reproduction tout entier ; les femmes devraient accoucher de cailloux [...]. Les cailloux devraient accoucher d'arbres, l'arbre accoucherait d'un oiseau, l'oiseau d'un étang ; les étangs sortiraient les loups, et les louves accoucheraient et allaiteraient des bébés humains <sup>615</sup>. » Quant à celui d'Édouard <sup>616</sup>, on a vu combien il était une tentative (réussie) d'échapper au système newtonien de la gravité universelle (universelle, mais qui ne le concerne pas, lui.)

---

<sup>613</sup> Le monologue du Parachutiste — *Le Retour au Désert*, op cit, p. 56-57. — ne fonctionne pas sur le même plan de l'énonciation ; en outre il n'occupe pas une séquence entière (séquence 11), et obéit à une structure différente. On l'abordera dans la suite de l'étude.

<sup>614</sup> *Le Retour au désert*, op. cit., p. 42.

<sup>615</sup> *Le Retour au désert*, op. cit., p. 68.

<sup>616</sup> *Le Retour au désert*, op. cit., p. 78-80.

Ces trois monologues exercent donc sur la langue un jeu qui vise à démonter des mécanismes, des lois générales, des systèmes, tout en fondant d'autres systèmes, plus propres à la singularité de chacun. Le monologue est donc chaque fois une façon d'établir sa solitude : de fixer les règles (anthropologiques, biologiques, physiques) de l'être. Délire, certes, mais dans la juste mesure de soi, le monologue est une réinvention du réel, une recombinaison libre dans un verbe libéré de la vraisemblance — logique ou dramatique. En cela le monologue, anti-dramatique par nature, est l'espace qu'on dirait naturel, c'est-à-dire liminaire et libérateur, sauvage aussi, de l'usage de la parole koltésienne. Espace d'une grande sauvagerie, d'une certaine violence aussi, il élabore une sortie de soi dans une verticalité à double niveau : plongée dans l'être pour y trouver une langue (un rythme, un battement, une scansion intérieure) ; émergence hors de l'être pour la prononcer. La parole est cette échappée, prenant toute la dimension du volume théâtral, dans sa durée, dans sa profondeur. Lieu du récit de soi, lieu de soi comme récit, le monologue porte la mélancolie sourde d'une solitude qui s'énonce hors d'elle-même pour se prouver, s'éprouver telle, inventer son histoire :

Quand Bouddha rendait visite aux singes, il s'asseyait au milieu d'eux, le soir, il leur disait : Singes, conduisez-vous comme il faut, conduisez-vous en humains et non pas en singes, et alors, un matin, vous vous réveillerez humains. Alors les singes, naïfs, se conduisaient en humains : ils essayaient de se conduire comme ils croyaient qu'il faut qu'un humain se conduise. Mais les singes sont trop bons et trop bêtes. Alors, tous les soirs ils espèrent, ils se couchent avec le doux et tranquille sourire de l'espoir. Et tous les matins, ils pleurent.

Je suis un singe agressif et brutal, et je ne crois pas aux contes de Bouddha. Je ne veux pas espérer le soir, car je ne veux pas pleurer le matin <sup>617</sup>.

Sous l'apparence première d'un conte <sup>618</sup>, le monologue se révèle en fait allégorie par projection : le désir animal de Adrien, lui qui marche pieds nus et protège les limites de sa propriété comme un grand fauve, se révèle dans les contradictions multiples d'une fable retorse. C'est parce qu'ils croient Bouddha que les singes se comportent comme les hommes, tandis que les hommes demeurent incapables de se comporter en hommes tel que Bouddha les raconte, lui qui ne voit pas que les singes se comportent mieux que les hommes. Croyance, devoir, comportement : tout l'archétype structurel du conte est là présent <sup>619</sup>, qui se retourne sans cesse contre lui et se débat pour trouver une centralité morale qu'il ne trouve jamais — et le conte se retourne une dernière fois : Adrien ne croit pas aux contes de Bouddha, lui-même homme, et par nature, menteur (et donc décevant). Adrien croit-il seulement au conte qu'il

---

<sup>617</sup> *Le Retour au désert*, op. cit., p. 42.

<sup>618</sup> Sur la question de la forme monodramatique de ce conte, voir François Poujardieu, « L'oralité du conte dans l'écriture de Bernard-Marie Koltès », in *Conte, conteurs, et néo-conteurs : usages et pratiques du conte et l'oralité entre les deux rives de la Méditerranée*, Presse Universitaire du Mirail, 2003, p. 196, et *passim*.

<sup>619</sup> Voir sur ce point la lecture de ce conte par Christophe Murée dans le chapitre « Le singe qui pleure le matin : analyse de la matière grotesque dans *Quai Ouest* et *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *Grotesque : Théorie, généalogie, figures*, (dir. Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Cynde), Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004, p. 205-207.

vient de raconter ? Et comment le croire, lui qui le rapporte le soir, alors que « le soir est menteur », nous confiera Mathilde dans son monologue, elle-même menteuse du soir — comme Cécile, qui dans *Quai Ouest* assurait que « [s]on baratin ne marche qu'aux premières heures du crépuscules <sup>620</sup> » —, ce qui complique singulièrement le crédit qu'on pourrait porter à la parole, et au mensonge lui-même : « car deux menteurs s'annulent et, mensonge contre mensonge, la vérité commence à montrer l'affreux 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 <sup>621</sup>. » Humanité relative à l'animalité, vérité relative à la nuit : toute position qu'on pourrait croire centrale est ainsi minée par le monologue. En cela celui d'Edouard pourrait situer la clé éthique de ce rapport à la solitude : lui établit les comptes, fonde sa croyance en une loi et confie sa foi à la science (double sacrilège qui les annule), puis en fait l'expérience. « En tous les cas, j'essaie ; je n'ai rien, rien à perdre. Deux secondes en l'air et tout ira bien. 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 prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace* <sup>622</sup>.) » C'est en fait parce qu'il échappe à la loi commune qu'il réussit son saut et réalise l'expérience, non de la relativité, mais de sa relativité. On appellera relativité cette faculté à disposer des relations, à en disposer : relations en tous sens qui permettent d'instaurer une dynamique, un mouvement, un glissement incessant.

Les monologues font donc le récit d'une éthique de la solitude où il s'agit de fonder sa propre loi d'inscription dans le monde : loi délirante parce que singulière ; loi onirique puisque désirante ; loi impossible et réalisée car elle est tentative d'arrachement à l'universel et fondation de l'être. Dès lors une telle éthique, à ce stade de la solitude — on verra comment elle peut se penser aussi dans une dynamique qui l'ouvre —, ne peut être seulement conçue comme minimale, voire négative. Elle se détermine par la simple volonté de *ne pas pleurer* (Adrien), *de ne pas parler* (Mathilde), *de ne pas rester ici* (Edouard). Minimale mais violente, cette éthique agit contre la tendance profonde du personnage. C'est en cela aussi qu'elle se définit : comme un choix, une liberté conquise sur l'ordre établi du dehors et de soi-même, un affranchissement des limites du réel et de ses propres limites.

### 3. Monologue adressé : lyrisme critique

<sup>620</sup> *Quai Ouest*, op cit, p. 42.

<sup>621</sup> *Le Retour au désert*, op. cit., p. 67.

<sup>622</sup> *Le Retour au désert*, op. cit., p. 80.

Moment d'effraction dans le personnage et de sortie qui occupe l'espace et le temps, le monologue se constitue dans le mouvement d'une plongée dans l'être, puis se réalise dans la jetée de celui qui puise dans la langue les façons de se raconter, les récits qui diront son rapport au monde et de le raconter enfin. Cette jetée porte le signe d'une solitude dans la relativité de soi, de la fable, et de l'autre. Les exemples que l'on a évoqués jusqu'à présent le montrent, la parole de la solitude n'est pas parole solitaire, elle est en effet toujours engagée dans une relation qui seule lui donne sens. Ainsi, il n'est presque jamais de monologue à soi adressé, mais c'est toujours d'une adresse au dehors qu'il s'agit : adresse qui travaille en partie la parole monologuée. Koltès opère un certain déplacement du monologue, non plus parole seule, mais parole qui lance une solitude vers l'autre : en cela réside la singularité de l'écriture du monologue koltésien. Son éthique est fondée dans cette articulation de ces solitudes qui échangent, l'une dans la parole et l'autre dans son silence. Précisons : le dehors n'est pas l'autre. Le dehors est cet espace vide, vidé, où place est faite à l'autre, à la possibilité de l'autre. Dès lors que ce dehors surgit, et il ne peut surgir que dans l'adresse de celui qui saisit ce qui passe, nomme dans celui-ci, l'autre de soi et de la parole, alors un espace, qu'on nommera plus loin interstice, peut advenir : c'est à partir de cet espace (espace qui sépare, et qui est celui d'une jonction possible), que peut se advenir une communauté.

Touchant à la question de l'élaboration du dialogue depuis le monologue, on comprend autrement la pseudo « progressivité » du travail de Koltès au sujet duquel F. Regnault disait qu'elle s'était élaborée depuis une « horreur du dialogue <sup>623</sup> », et qui ferait du monologue un manque technique, en attente d'une résolution dialectique dans le dialogue. C'est d'une part ne pas voir que le dialogue n'a jamais été un repoussoir premier, et c'est parce que les premiers essais dramaturgiques ont travaillé en conscience et en affirmation le théâtre du point de vue d'une monologie du personnage, que les pièces possédaient une centralité monodramatique <sup>624</sup>. Il n'y a donc pas eu révocation délibérée du dialogue, mais choix violent et radical de s'appuyer sur la parole seule. C'est d'autre part négliger le fait principal qui oriente cette écriture : le monologue koltésien, en raison de cette jetée vers l'autre, est travaillé et dynamisé par des forces dialogiques — ainsi le monologue est-il l'espace d'une ouverture, non retrait d'un regard porté sur l'intériorité bruisante. En ce sens est-il déjà du dialogue, un dialogue dont on verra plus loin les dynamiques et le champ d'élaboration. Il est un dialogue en négatif

---

<sup>623</sup> François Regnault, « Passage de Koltès », in *Théâtre-Solstices*, op. cit., p. 346.

<sup>624</sup> Il est vrai que François Regnault, dans son article qui est l'un des premiers d'importance sur l'œuvre de Koltès, en 1990, n'avait pas connaissance directement de ces premières pièces, dont il n'avait entendu parler que de Koltès lui-même. Celui-ci ne les présentait qu'à la lumière de son travail en cours, au milieu des années 1980, dans une reconstruction qui ne rendait pas justesse, nous semble-t-il à ce qui s'était élaboré à Strasbourg.

sans doute, un dialogue qui serait interrompu et dont on ne disposerait que d'un membre, demeuré fantôme ; mais le corps entier ne se définit pas depuis sa totalité réalisée, plutôt par ce qu'il peut devenir en puissance.

Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. 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 <sup>625</sup>.

Cette conséquence (« ensuite, j'ai écrit des dialogues ») est plutôt une consécutive : comme un mouvement qui se poursuit — mais il ne s'agit pas d'une rupture : la parole seule mais issue d'une impulsion, n'est jamais réponse à une question posée, mais lente et longue exposition d'une question qui ne sera jamais posée, et dont l'absence produit plus sûrement qu'une question cette dynamique monologique, celle de l'interruption féconde, ou de la coupure génératrice.

Christophe Triau écrit que « la part la plus visible du dispositif [du dialogue], c'est la prégnance du monologique au sein des situations de dialogue <sup>626</sup> » — on peut également dire que ce que travaille Koltès, c'est une certaine présence du dialogique dans le monologue. En cela réside aussi cette « subversion des fondements même du dramatique [...], Koltès ne fait pas du dramatique qu'il perturberait de l'intérieur ; à l'inverse [...], il reconstruit — en négatif — du drame (ou un semblant de drame absolu) sur des bases non-dramatiques <sup>627</sup>. » On verra ce qu'il en est pour le dialogue. Pour ce qui concerne le monologue, ces bases, on a pu l'évoquer, c'est le romanesque qui les donne : le monologue intérieur tel qu'il a pu être spectaculairement travaillé par Dostoïevski <sup>628</sup>, le *stream of consciousness* de Joyce, le récit intérieur de Proust, la dérive des romanciers latino-américains, puis la polyphonie monologique de Faulkner — autant de jalons dans les lectures de Koltès, de grandes expériences esthétiques dont le point d'articulation pourrait être ce dialogisme du monologue. On entendra ceci non au sens bakhtinien d'un creuset socio-culturel de langue, mais d'une pluralité de tensions qui l'animent, une puissance de dialogue, une force d'adresse qui l'oriente, l'épaissit et l'impulse, compose aussi l'inconnu devant lui. Car l'adresse n'est pas toujours portée vers un al-

---

<sup>625</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 23.

<sup>626</sup> Christophe Triau, « De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de B.-M. Koltès. », *Études théâtrales* n° 33 (« Dialoguer. Un nouveau partage des voix », vol. II : « Mutations », dir. J.-P. Sarrazac et C. Naugrette), Louvain-la Neuve, 2005, p. 81-90.

<sup>627</sup> *Idem*.

<sup>628</sup> Dans ses romans ou dans les *Carnets du sous-sol* notamment — voir le remarquable rapprochement que fait sur ce point Cyril Desclés dans sa thèse, op. cit. Chapitre 4, p. 220, et *passim*.

locuteur déterminé, et c'est souvent dans le vide que le monologue cherche à qui s'adresser, et de fait invente un allocuteur, le fabrique dans la parole. L'absence autorise le peuplement imaginaire : la dynamique dialogique du monologue est celle d'une virtualité de l'être qui compose le corps secret, idéal, du compagnon de la solitude, devenant de fait figure de projection sans identification, altérité absolue dans la relation qui voudrait partager un bout de ce monde et une parcelle de temps commun. Monologue de l'adresse, celui-ci est ainsi une parole du partage impossible de la solitude, comme l'écrivait Jacques Derrida :

Que faisons-nous et qui sommes-nous, nous qui vous appelons à partager, à participer et à ressembler ? Nous sommes d'abord, comme amis, des amis de la solitude, et nous vous appelons à partager ce qui ne se partage pas, la solitude. Des amis tout autres, des amis inaccessibles, des amis seuls parce qu'incomparables et sans commune mesure, sans réciprocité, sans égalité <sup>629</sup> .

Relation de « l'incomparable » : telle pourrait se définir cette solitude et cette parole. Aucune « mesure » commune si ce n'est précisément la commune présence d'un territoire où parler, et où mesurer ce qui sépare les uns des autres — où le seul instrument de mesure que l'on posséderait serait la parole, lancée sur la paroi de l'autre pour éprouver la distance, celle qui sépare, celle qui rapproche ; où échanger de part et d'autre du « précipice <sup>630</sup> » (celui que le monde creuse entre soi et l'autre, comme celui qui en soi creuse les identités multiples de l'être). Dès lors, peut-on toujours nommer ce type de prise parole, « monologue » ?

De nombreux critiques ont si bien perçu l'insuffisance de ce terme qu'ils ont tenté de le qualifier plus justement : Anne Ubersfeld a pu ainsi parler de « quasi-monologue <sup>631</sup> », Christophe Triau de « monologue de biais <sup>632</sup> », Emmanuel Wallon de « soliloque adressé <sup>633</sup> », et Cyril Desclés, qui retrace dans sa thèse les débats terminologiques sur ce point <sup>634</sup>, préfère avancer, comme François Regnault avant lui, le terme de « soliloque », avec lequel Anne-Françoise Benhamou avait déjà pu qualifier le statut de la *La Nuit juste avant les forêts*. Cette

---

<sup>629</sup> Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1994, p. 53.

<sup>630</sup> Le « précipice », on l'a évoqué, est l'espace symbolique du partage paradoxal : la déchirure comme espace au-dessus duquel la parole relie : « Dans *Combat de nègre...*, il s'agissait déjà de deux mondes, mais qui se parlaient comme au-dessus d'un précipice (...) Dans *Quai Ouest*, le point de vue change, c'est un peu comme si on faisait un long travelling d'un côté à l'autre du précipice. » Troisième entretien avec A. Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 50.

<sup>631</sup> Anne-Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain » in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, Études théâtrales*, n°19, Louvain-La-Neuve, op. cit., p. 89. C'est l'invention du « quasi-monologue [qui fait] passer le théâtre de Koltès de l'insignifiance au génie : quelqu'un parle, supplie, mais personne ne répond. », in *Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 155.

<sup>632</sup> Christophe Triau, « De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès. », *Études théâtrales* n° 33 (« Dialoguer. Un nouveau partage des voix », vol. II : « Mutations », dir. J.-P. Sarrazac et C. Naugrette), Louvain-la Neuve, 2005, p. 81-90.

<sup>633</sup> Emmanuel Wallon, « Le malaise postcolonial dans le théâtre de Koltès » in *Koltès maintenant, et autres métamorphoses*, op. cit., p. 288. « Nulle morale de désespoir, nulle pédagogie de la lutte ne vient empeser un « message » à transmettre à l'opinion. Cette qualité d'écriture tien en partie à l'étonnante plasticité des « paroleries », soliloques adressés à un ennemi intime ou un proche étranger qui semble se dérober, [...] et dont le public sera, s'il consent à les recueillir, le colporteur ou le témoin plutôt qu'un destinataire final. »

<sup>634</sup> Voir sur tout cela, sa thèse, op. cit., chapitre 4, « Les formes de l'échanges », p. 226 et *passim*.

dernière distingue *soliloque* (« un face-à-face où un seul des interlocuteurs parle tandis que l'autre se tait <sup>635</sup> ») de *monologue* (« discours que le personnage se tiendrait à lui-même <sup>636</sup> ») : c'est donc bien sur le critère des forces en présence que la qualification se fait. Cependant, une certaine confusion demeure (plusieurs théoriciens défendent justement la terminologie inverse pour ces mêmes dispositifs <sup>637</sup>) — là n'est pas notre question. L'important est de voir combien ces approches ont été formulées non pas en fonction de la structure interne de la parole, mais de la relation qu'elle crée. Le monologue est cette forme éthique d'une parole qui dialogue avec et dans le silence de l'autre.

*La cuisine.*

*La gamine est contre le mur, terrorisée.*

LE FRÈRE. — N'aies pas peur de moi, poussin. Je ne te ferai pas de mal. Ta sœur est une idiote. Pourquoi croit-elle que je t'aurais tabassée ? Maintenant, tu es une femelle ; je n'ai jamais tabassé une femelle. J'aime bien les femelles ; c'est ce que je préfère. C'est beaucoup mieux qu'une sœur cadette. C'est emmerdant une sœur cadette. Il faut tout le temps la surveiller, avoir l'œil sur elle. Pour protéger quoi ? Sa virginité ? Pendant combien de temps faut-il surveiller la virginité d'une sœur ? Tout le temps que j'ai veillé sur toi et du temps perdu. [...] Moi, je suis bien content que tu te sois fais sauter par un mec ; parce que maintenant j'ai la paix. [...] Sois effrontée. Lève la tête, regarde les mecs, dévisage-les, ils adorent cela. Ça ne sert à rien d'être modeste une seconde de plus. Éclate-toi, ma vieille, et tout de suite. Lâche-toi dans la nature, va traîner dans le Petit Chicago avec les putes, fais-toi pute : tu gagneras du fric et tu ne seras plus à la charge de personne. Et peut-être que je te rencontrerai dans les bars où ça drague, je te ferai un petit signe, on sera frangin et frangine de bar. [...] Tu n'as plus d'âge ; tu pourrais avoir quinze ou cinquante ans, c'est pareil. Tu es une femelle, et tout le monde s'en fout <sup>638</sup>.

Le frère construit ici dans son monologue l'*ethos* de l'autre : il dénie à La Gamine le statut de sœur, désignant à la troisième personne, cette sœur perdue, mais s'adresse, à la seconde personne, à celle qu'elle est devenue, « pute » dont il ne reconnaîtrait que le statut de « pute », dans les bars, et la complicité abjecte se fonde ainsi en opposition avec la tendresse qu'un frère doit à sa sœur. La violence de son propos réside ainsi dans cette fabrication de l'identité, de soi — un frère désormais dépourvu de sœur cadette —, et de l'autre : une fille violée, désormais « femelle », qui a perdu tout ce qui la rendait précieuse et unique, corps négligeable maintenant. Sans nom (ni prénom ni nom de famille), sans statut, sans âge, La Gamine est une sœur oubliée : « À être seul, toujours seul, on finit par ne plus savoir son âge ; alors de te voir, je me suis souvenu du mien. Il va falloir que je l'oublie de nouveau <sup>639</sup> », disait déjà Cal. La solitude efface l'identité, et c'est à cette tâche que s'astreint ici Le Frère auprès de La Ga-

<sup>635</sup> Anne-Françoise Benhamou, « Territoires de l'œuvre », in *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, op. cit., p. 17.

<sup>636</sup> *Idem.* François Regnault opère la même distinction : « Soliloque, disent les spécialistes si l'on parle seul avec un autre, et monologue si l'on parle seul tout seul. » Voir « Passage de Koltès », in *Théâtre-Solstices*, op. cit., p. 347.

<sup>637</sup> Voir la définition de « Soliloque » dans le *Dictionnaire du Théâtre* de P. Pavis, ou l'approche de Michael Issacharoff, (dans son article, « Vox clamantis : l'espace de l'interlocution », in *Poétique*, n° 87, septembre 1991, p. 316.) cité par Cyril Desclés, op. cit., p. 226-227.

<sup>638</sup> Roberto Zucco, op. cit., p. 32-34.

<sup>639</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 105.



mine ; tâche à laquelle va répondre l'autre monologue, celle de La Sœur (mais en l'absence de La Gamine), au tableau XIII <sup>640</sup>, qui appellera La Gamine de tous les noms d'oiseaux (non pas comme son frère, en l'insultant, mais ici littéralement : « colombe », « tourterelle »), sans jamais la retrouver sous ce nom qui s'est aussi effacé d'elle.

Cette verticalité de soi s'engage donc dans une relation de l'autre qui n'est pas celle du dialogue, mais d'abord d'une solitude. On nommera « puissance lyrique » cette dialectique de la solitude et de l'altérité. Loin d'être ce que Roland Barthes appelait, pour la récuser, la « diction d'un « émoi » central <sup>641</sup> », mais comme, au contraire, ce décentrement, fuite hors de l'émoi, diction qui cherche au-devant l'inconnu qui saura l'entendre pour l'inventer, et non qui formule seulement un donné déjà établi. Ni célébration, ni effusion, ni « béance baveuse du moi » selon le mot de Christian Prigent, mais avec Jean-Michel Maulpoix, nous nommerons « lyrisme critique » cette tension du « je » vers l'altérité : « épreuve de l'altérité en soi et au-dehors de soi <sup>642</sup> », écrit-il : une mise en examen de l'être à l'aune de sa parole et de sa solitude à la mesure de l'autre. Ce lyrisme, parce qu'il concentre les enjeux de la solitude et de la relation dans la parole, pourrait bien être la question éthique du monologue. Précisons qu'on entendra « lyrique » dans sa force d'usage, non dans sa forme. C'est ainsi que l'approchent les travaux récents de Jean-Michel Maulpoix sur le lyrisme : puissance critique, crise dynamique et féconde de l'être, le lyrisme pose l'altérité comme condition de la parole. Il s'agit d'une écriture fondamentalement dramatisée qui cherche, questionne, expose le drame de sa quête.

C'est dans la crise du romantisme que se redéfinit un tel lyrisme, où le sujet ne cesse de s'inventer autre pour trouver l'attribut de son sujet qui le compléterait. Ainsi, chez Baudelaire, les nombreuses occurrences d'expressions lyriques en recherche, « je suis (comme le roi d'un pays pluvieux <sup>643</sup> ; un cimetière abhorré de la lune <sup>644</sup> ; un vieux boudoir plein de roses fanées <sup>645</sup> ; la plaie et la couteau <sup>646</sup> ; le soufflet et la joue <sup>647</sup> ; de mon cœur le vampire <sup>648</sup>...) », de la même manière que Nerval se pose à la fois comme « le ténébreux, le

---

<sup>640</sup> Roberto Zucco, op. cit., p. 83-85.

<sup>641</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 89.

<sup>642</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La Poésie, autobiographie d'une soif », article en ligne <http://www.maulpoix.net/autobiographie.html> (dernière consultation, octobre 2012).

<sup>643</sup> Charles Baudelaire, « Spleen » (LXXVII), *Les Fleurs du Mal* [1857], in BAUDELAIRE, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 74.

<sup>644</sup> Charles Baudelaire, « Spleen » (LXXVI), *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 73.

<sup>645</sup> *Idem.*

<sup>646</sup> Charles Baudelaire, « L'Héantontimorouménos » (LXXXIII), *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 78.

<sup>647</sup> *Idem.*

<sup>648</sup> *Idem.*

veuf, l'inconsolé <sup>649</sup> ». Pulvérisant l'unité du moi, c'est dans tout indifféremment ou presque que la parole lyrique vient se chercher, dressant au-devant d'elle ces visages multiples que le sujet saura endosser. L'identité réside dès lors moins dans une origine et une centralité que dans ce mouvement et cette pluralité. C'est parce que l'être manque, est en manque d'une totalité qui l'achèverait, que la parole fait effraction en lui et vient le chercher, et chercher quelque chose ou quelqu'un qui sauront l'achever en dehors de lui.

La vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu de la phrase qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur de jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date <sup>650</sup>.

Inachevé, l'homme trouve toujours en dehors de lui (et seulement en ce dehors) ce qui le compléterait. Le corps de l'autre est son corps prolongé — il n'est cependant pas de processus d'identification, puisque l'altérité reste radicalement dissemblable : loi du désir. Le monologue est la recherche d'un devenir autre : c'est en dressant devant lui le fantasme ou la projection d'un autre, que le corps se rendra présent à lui-même, dans une totalité délirante, souvent, désirante surtout. Il s'agit ainsi d'une sorte de rêve que fait le monologue, où l'altérité est figures de soi en autre ; où l'être se constitue par débordement. Le monologue est en ce sens la diction en acte de la suspension, l'interruption prononcée, la lettre qui s'écrit après le froissement de l'être, cette déchirure qui s'accomplit. Par l'adresse, le Dealer invente l'autre comme Client, puisqu'il ne peut être Dealer que si un Client en face de lui intercepte son regard : mais dans ce jeu d'invention, n'importe qui face à lui qui se dresse le constituera en Dealer, et se fera donc Client ; variante : avant d'intercepter le Client, le Dealer n'était pas Dealer, mais néant rejeté dans la nuit d'avant la parole, il surgit dans l'être du langage seulement lorsqu'il intercepte l'autre, qui le fait Dealer, puisque l'autre devient nécessairement Client. Aucune antériorité de l'identité de l'un sur l'autre, mais un mouvement de dialectique simultanée. Le Dealer n'est achevé dans son être seulement si un Client vient à sa rencontre : c'est pourquoi le refus du Client d'être tel n'est qu'une manière de s'affirmer aussi dans son rôle — d'inviter à la constitution progressive de cette identité toujours en mouvement, toujours en approche, refus premier qui en retour va permettre de constituer peu à peu l'identité du Dealer, par la parole d'un monologue. Et la pièce, en s'accomplissant, de travailler l'inachèvement perpétuel de ces êtres.

---

<sup>649</sup> Gérard de Nerval, « Le Desdichado », *Les Chimères* [1854], in NERVAL, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 645.

<sup>650</sup> Le Dealer. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 31.

L'inachèvement figure ainsi la loi du décentrement, double adresse l'une en face de l'autre, et côte à côte, monologue toujours sur le point de constituer l'être en se défaisant, il finit par produire cette « marche en crabe » qui est la structure dialectique de monologues indéfiniment inachevés.

Comme si le souffle de l'existence pouvait varier indéfiniment de foyer, qu'à l'extrême mutilation correspondait l'extrême souplesse de la vie, qu'une parcelle de chair restante suffit pour que s'y loge la totalité de la faculté d'exister, l'âme ou ce qui en tient lieu ; — à ne plus savoir quand un homme est mort et quand il ne l'est pas.

Dans le monologue non dramatique d'Abad, c'est sur cette question lyrique que s'articule la parole et l'adresse, mais précisément sous forme de question : « qui es-tu ? ». Abad commence alors un récit de son nom perdu, depuis cette adresse formulée à lui-même, et à ce dehors de lui qui lui demeure inconnu, de même qu'il s'adresse à quelqu'un qui lui demande ce qu'il est. Récit d'une perte, récit négatif, le monologue cherche à dire, essaie de le dire, de raconter l'origine de la perte et se faisant de la produire pour celui qui ignore qu'il l'a perdu. Il est le récit d'une solitude égarée dans la parole, qui cherche à questionner l'être dans sa radicalité la plus nue, la plus exposée, la plus cachée :

(« 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 d'école sur le dos, je vis un homme sous le réverbère le dos tourné, je m'approchais de lui, il tourna la tête seulement la tête, il avait la peau rose et pelée et des yeux bleus, j'ai lâché mon sac et je me suis sauvé en courant jusqu'à la maison, j'essayais de le dire ; qui es-tu ? une idée met le temps que met une fourmi à marcher des pieds jusqu'aux cheveux pour me venir jusqu'à l'esprit mais j'essaie de le dire : une nuit mon père se leva comme il se levait pour mes frères lorsqu'ils toussaient et tremblaient de fièvre et je ne toussais pas et je n'avais pas de fièvre mais il m'a regardé, le matin il demanda aux femmes qu'elles ne me coiffent plus comme elles coiffaient mes frères ni qu'elles ne me nourrissent plus et que je n'habite plus sous le même toit que mes frères ; puis il m'arracha mon nom et le jeta dans l'eau de la rivière avec les ordures, j'essaie de le dire ; des enfants naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre et à midi lorsque le soleil n'épargne aucune partie de la terre à s'enfouir dans le sable ; à eux leur destinée bat le tambour comme la lèpre fait sonner les clochettes et le monde s'en accommode ; à d'autres, une 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.)

Lyrisme critique, il énonce l'espace de cette crise : on comprend dès lors pourquoi elle n'est pas incluse dans le déroulé du récit de *Quai Ouest*, puisque littéralement ce monologue a lieu à chaque instant d'Abad, et chaque instant de sa présence en rejoue l'énoncé : il est le récit sans instance, toujours en présence de lui-même, quand bien même Abad refuse ensuite de parler : le silence qu'il porte avec lui durant toute la fable porte la parole de ce monologue, adressé au silence plus vertigineux du spectacle, puisque le public ne l'entendra pas, alors qu'il constitue le personnage de manière essentielle, qu'il est l'espace de la formulation d'un secret informulable. « Qui es-tu ? » Sous le récit qu'on devine mythique de la rencontre avec

le diable (le blanc) se lit aussi le signe symbolique de sa condamnation, la perte de son nom renvoie plus profondément à une blessure qu'il cache, demeurera silencieuse. « Plus je le dis, plus je le cache ». Dialectique insensée, elle s'appuie donc sur l'écoute de l'autre pour se faire. Qui est-il, celui qui dit, qui es-tu ? Tantôt on peut penser qu'il s'agit d'une question du « diable », tantôt on pourrait croire que c'est celle du père, ou peut-être est-ce celle d'Abad à lui-même. L'énonciation multiple, qui fait de l'adresse un vertige incessant, joue de la deuxième personne et de la première, sans que l'une ait la primauté logique et énonciative sur l'autre. Rimbaud et Verlaine avaient travaillé l'énonciation lyrique sur le mode de l'impersonnel : « il pleure dans mon cœur... », opérant la déchirure de l'être sur l'affect même qui est censé être pourtant le noyau de l'identité. Rien de tel ici, c'est plutôt à la recherche de ce qu'on peut appeler la quatrième personne du singulier <sup>651</sup> : ni un « je » originel, ni un « tu » déterminé, ni un « il » référentiel, mais une articulation qui pulvérise le sujet dans un dehors, jusqu'à la dépossession, ici exemplaire, du nom. Si la question de la nomination devra faire l'objet d'une approche plus précise, on peut déjà voir combien la solitude de l'innommé est centrale dans la construction du monologue — ou plutôt fuyante, c'est-à-dire dynamique et matricielle : productrice de récits, d'un théâtre d'ombres et de corps fantasmés.

Ce lyrisme de l'autre est donc tout entier fiction et théâtre : fiction parce qu'il est une projection d'invention ; théâtre parce qu'il est l'espace d'un jeu de rôles dramatisé à l'excès. On comprend dès lors en quoi l'autre est l'horizon de sens de ce lyrisme, qui vient biaiser le monologue, intercepter une parole qu'il construit comme une adresse. L'autre est à la fois ce qui se construit dans la parole comme rêve de soi, et de fait cette présence qui incarne ce rêve, en son altérité irréductible. En ce sens, le lyrisme est toujours une parole confiée au secret de l'autre, exigeant pour se faire de réaliser cette présence intime d'un autre sur lequel va résonner cette parole. Théâtre minimal, mais théâtre essentiel, le lyrisme inscrit la trinité de la scène comme fondement de la parole : un « je », un espace, un « tu ». Que cet autre soit présent face à ce « je », ou qu'il soit inventé dans la parole, peu importe finalement, tant que demeure cette dynamique théâtrale de l'adresse.

Le sujet lyrique joue une intime comédie devant un silencieux témoin inconnu : le lecteur. Ne pas négliger, au fond, à l'arrière-plan de la lyrique, l'antique tradition des poèmes chantés accompagnés de la lyre en présence d'un public. S'il n'en va plus de même dans la poésie moderne, le lecteur y fait toutefois figure de témoin d'une parole adressée à un autre. Il joue en quelque manière le rôle du chœur. Mais il est surtout celui

---

<sup>651</sup> La formule est de Jean-Michel Maulpoix, bien qu'il l'utilise sur un champ théorique différent, concernant la poésie contemporaine notamment : « La Quatrième personne du singulier — esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in *Figures du sujet lyrique* (dir. D. Rabaté), Presses Universitaires de France, 1996, p. 147 et al. Il s'agit aussi du titre du dernier ouvrage de Valère Novarina, *La Quatrième personne du singulier*, POL, 2012 ; mais là encore, sans rapport avec ce que l'on propose ici (V. Novarina explore les questions de diction de ses textes, de ses rapports avec les comédiens, de son travail sur la langue...)

qui entend ce qui normalement devrait demeurer inaudible ou secret : la voix d'une méditation intérieure, une adresse à une femme aimée, à un dieu, à la nature. Il est constitué en témoin exceptionnel <sup>652</sup>.

Le théâtre est-il ici, pour J.-M. Maulpoix, une métaphore ou l'idéal lyrique ? Le public, en son silence, serait le chœur du monologue — témoin du drame, il assiste à la naissance de la parole et il l'assiste, le fait naître à lui-même. Dans ce mouvement, l'allocuteur (lors même qu'il ne parle pas) est ainsi témoin du témoin qu'est le spectateur — comme l'était Alexis, dans *Les Amertumes*, dont le dispositif premier fixait déjà les lois fondatrice de cette distribution — parce que cette voix qui nous parvient est aussi le témoignage d'une expérience de l'inconnu qui se cherche en se nommant, d'une forme de révolte aussi contre l'assignation à l'identité. Finalement, le geste du monologue ne cesse de chercher plus qu'une identité, mais quelqu'un qui saura l'entendre.

Le spectateur, témoin de ce non témoin, peut jouer le rôle, un temps, celui de la représentation, d'une destination finale de l'adresse : dans le jeu de la double énonciation, c'est en effet toujours lui qui est visé par la parole, qui est atteint, et sur lequel tous les processus de construction que l'on a essayé de définir peuvent jouer. Si le geste du monologue répond à un désir, celui de franchir la solitude, de la partager, alors peut-être que le spectateur (le lecteur) est cette altérité à la fois radicale et désirable, qui dit la rencontre que cherche à fabriquer cette écriture. Dans le noir du théâtre et l'invisible qui s'y forme, il n'y a pas de quatrième mur, seulement de part et d'autre d'un récit que le corps fait se dresser en territoire du partage, une myriade de solitudes adressées, que la parole invente.

---

<sup>652</sup> Jean-Michel Maulpoix, « Du dialogisme lyrique » [2008], in *Journal anachronique*, article en ligne <http://www.maulpoix.net/dotclear/index.php/2008/03/14/20-du-dialogisme-lyrique> (dernière consultation, octobre 2012).

### Chapitre III.

#### ALI (ET LE PASSANT DE 'LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS')

« Venez avec moi ; cherchons du monde,  
car la solitude nous fatigue. »  
Le Client, *Dans la Solitude des champs  
de coton.*

Éthique de la solitude : les dispositifs d'écriture sont le miroir d'un processus plus vaste encore, qui fait de chaque texte de Koltès un monologue écrit dans la solitude, adressé à travers les personnages au spectateur/lecteur ; solitude en acte et en parole qui cherche à se dire et se rompre dans la relation critique qui s'inscrit dans l'autre, avec l'autre. C'est aussi d'une certaine manière à ces personnages que s'adresse le texte : essayer une langue à des figures qui sauront l'incarner, raconter mieux ou plus intensément que soi le monde. Monologue, c'est-à-dire écriture de la solitude, depuis elle : parole d'un seul qui prend l'altérité pour élément même de la composition — ainsi peut se comprendre, en partie, ce geste théâtral de Koltès, pour qui le théâtre restera comme l'espace privilégié de l'écriture, non pas le territoire idéal (qui est le roman), mais l'élément premier, radical. Parce que le théâtre joue cette fiction de soi dans l'attribution immédiate de figures autres, sans énonciation narrative qui les agence, il est bien cette lancée, en soi et vers l'autre qui cherche la parole en soi, la donne à l'autre. Don attributif de la parole qui efface de fait l'identité (la présence) de celui qui la donne, le théâtre est cet espace du retrait et de l'absence feinte, où l'auteur est partout autre que lui-même, sans jamais se donner le rôle de celui qui est l'origine de ces autres.

C'est pourquoi approcher les figures de l'écriture revêt ici un sens, dans la mesure où il s'agit à chaque fois des figurations de l'être — sous les personnages qui s'écrivent, un récit plus large vient nommer cette relation à l'autre, miroir d'autres qui viendront formuler les identités multiples non seulement de son auteur, mais d'un lecteur, puisque le récit aura construit un territoire de partage et de reconnaissance : tel est le rôle du récit qui les écrit, celui de produire et de raconter les modes d'être de ces figurations. En approchant ce que recouvre le récit de chacun de ses personnages, le récit qu'ils portent et non pas seulement celui que raconte le texte, on essaiera de voir comment s'invente l'altérité des identités — comment s'invente le « je » absent de l'énonciation théâtrale ; comment son absence est signe de sa pulvérisation.

Ces figures de solitude incarnent donc une position dans l'être, comme une localisation littéraire, ontologique, d'une présence solitaire : *raconter* la solitude, c'est autant trouver un personnage solitaire que de fabriquer son lieu. On n'oublie pas que dans la langue classique, la solitude n'est pas seulement l'état d'une personne qui est seul, ou son isolement, c'est aussi un espace : « lieu éloigné de la fréquentation », puis « lieu devenu inhabité, dépeuplé » dit Littré, qui cite Bossuet, rappelant Job : « Les morts ne sont plus rien, ils n'ont plus de part à la société humaine, c'est pourquoi les tombeaux sont appelés [chez Job] des solitudes <sup>653</sup> ». *Tombeaux*, dit Job, *no man's land*, écrivait Koltès : mais tous solitudes comme territoires — le titre *Dans la Solitude des champs de coton* révèle ainsi justement, radicalement, cette détermination topique de la solitude. Le personnage saura ici être une telle topique : espace littéraire de la solitude.

On comprend en ce sens, comment la solitude est un espace parcouru, et non une centralité de l'être seulement, ne peut se dire en termes solitaires sans s'abolir dans son propre spectacle. De même qu'un personnage ne peut dire « je suis triste » mais « je vais faire un tour » <sup>654</sup>, de même dire « je suis seul » ne dirait rien d'autre de la solitude qu'elle-même et serait inaudible, voire contradictoire. Le dire, c'est déjà ne plus l'être. C'est donc dans le parcours de la solitude dans la solitude qu'elle pourra s'énoncer, c'est à dire, en se faisant temps et espace, se raconter. Quand la critique aborde la notion de solitude — et il faut bien constater que pratiquement *tous* les travaux sur Koltès l'abordent, parfois comme une solution de l'œuvre, souvent comme un solution thématique, plus rarement comme une question —, c'est souvent dans les termes même de la solitude (un personnage est seul), jamais — ou presque — comme une puissance qui cherche à la traverser. Or, c'est ainsi qu'elle nous semble être à l'œuvre : et c'est précisément le récit qui effectue cette traversée. À la considérer sur le terrain éthique du récit, de la transmission essentielle d'une parole qui chercherait à raconter (à faire du récit l'espace de la rencontre et le temps de la relation), on comprend que la solitude ne peut être abordée dans son essence, son origine — plutôt dans le désir de l'enfreindre.

---

<sup>653</sup> Cité par Christophe Bident, *Généalogies*, op. cit., p. 69.

<sup>654</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 27.

« C'est pourquoi, ne voulant plus parler d'Ali, je ne parlerai plus de rien. »

*Prologue*

*Prologue*<sup>655</sup> compose un ample récit de solitudes, que chaque voix narrative, du Chroniqueur et de la Cocotte, construit, investit, creuse. Le roman n'est qu'un artifice de composition permettant de prolonger et d'approfondir un procès théâtral : les deux monologues dialogiques, qui font chacun le récit de deux personnages, doublent ainsi la scène narrative dans une énonciation fondamentalement dramatique. C'est pourquoi l'altérité essentielle que travaille le théâtre de Koltès y joue un rôle singulièrement réflexif. Dans nulle autre pièce, la solitude n'y est autant incarnée et racontée. Cela s'explique en partie parce que l'action ne repose pas seulement sur un acte de langage, mais se bâtit dans le récit ancré depuis un temps plus souple, rétroactif et proleptique, et se donne pour tâche de retracer le parcours de vies, chacun des deux conteurs centrant sa narration sur *une vie* en l'isolant des autres, fabriquant nécessairement une approche duelle entre le personnage et les autres, et faisant de la solitude la saisie du geste biographique. Plus que Mann, qui n'est qu'un prétexte au récit ; plus que Nécata, dont la solitude est quasi-théorique (de la conception d'un enfant sans homme à l'amour solitaire), c'est Ali, véritable « objectif » [49] du conte, objet et finalité du récit, qui est le paradigme solitaire du personnage et dont l'éthique est fondamentalement celle de la solitude.

Ali, masseur sans âge<sup>656</sup> et aux mille et une vies du Vieil Hammam de la rue de Tombouctou, maître dans l'art de maudire les générations, de cuire le riz et de jouer au bongo, père adoptif de Mann, videur des corps de la race des Morts, est peut-être le personnage le plus romanesque, c'est-à-dire qui possède le destin le plus écrit de l'œuvre de Koltès — celui où se déposent le plus de vies, et jusqu'à la provocation et l'humour consistant à lui donner une destinée picaresque dont on a vu précédemment les tensions. Ces vies multiples construisent une

---

<sup>655</sup> *Prologue*, in '*Prologue*' et autres textes', op. cit. Dans ce chapitre, les références aux pages du récit seront indiquées entre crochets après la citation dans le corps du texte.

<sup>656</sup> « [Ali] nomm[a] sans se tromper tous les pères de la race jusqu'au nom akkadien du premier de tous, enterré depuis vingt-neuf siècles dans le sable du désert syro-mésopotamien, responsable selon Ali de tout, y compris de l'abattement languide qui saisissait inexplicablement Ali tous les soirs à cette heure, avant que ne commence la veillée d'une longue nuit » [12-13]. Et plus loin : « Il fut toujours extrêmement éprouvant et difficile pour moi — même héroïque, je dois le dire — de tirer scientifiquement les conclusions qui s'imposaient des récits qu'Ali faisait de sa vie [...] Il m'a donc bien fallu comprendre très tôt qu'Ali n'avait pas d'âge... » [28].



existence traversée seule, dont chaque étape semble renforcer une solitude paradoxale, parce que entièrement traversée dans la relation : au fils, aux autres, à la musique.

*Ali, père nourricier*

Il est dit que l'on doit commencer le récit de l'histoire d'un homme par celui de son père. [10]

Stratégie habile du Chroniqueur, elle tente de justifier (via l'autorité de la narratologie biblique) l'écart qui consiste à se déporter d'emblée sur Ali au lieu de raconter l'histoire de Mann — il n'aura pas tant de scrupules ensuite — ; ce détour permet ainsi d'articuler Mann à Ali : de présenter le premier *ethos*, ou mode d'être de celui-ci. Père, Ali ne l'est pourtant que par procuration, ou hasard : il n'est pas le père biologique de Mann, mais son père de reconnaissance, et c'est parce que Mann l'a ainsi nommé qu'il l'est devenu, contaminé par ce nom commun, nom propre pour celui qui est ainsi désigné, « papa » :

Mann sortit dans le monde comme la plupart, la tête la première, ouvrit les yeux plus vite que la plupart ; et ce qu'il vit — ou plutôt qu'il entrevit dans l'obscurité de la salle noire du hammam —, il l'appela papa, comme chacun ; plus exactement, il appela les mains qui le tiraient de là : papa, et la bouche qui commença sur-le-champ, avant même qu'il soit complètement sorti, à lui expliquer la vie, les hommes, l'histoire, dieu et l'enfer, et le sens dans lequel il convient d'avancer : papa ; — ou du moins eût-il le désir de le faire, et son désir résonna dans la salle comme ces affreux premiers cris des bébés [10].

Comme Mann sera nommé ensuite dans l'air du soir de Babylone par ce nom d'homme qui lui assigne une ontologie exemplaire <sup>657</sup>, Ali trouve là son rôle narratif et existentiel, allégorique aussi, et à rebours d'une anthropologie sommaire : n'est-ce pas mama (maman) qui est le premier mot que prononce (qu'articule plutôt) un enfant ? Ce renversement premier de l'origine assigne un rôle absolu à Ali, père et mère d'un enfant sans origine, et Koltès prend au pied de la lettre cette assignation. Un père n'est-il pas celui qui est chargé d'éduquer son enfant ? Ali accomplira cette tâche : et il ne perd pas de temps. De cette première seconde jusqu'à la douzième année, Ali ne se contente pas d'être le père de Mann, mais il jouera le rôle d'un Père :

Ali ne fut pour Mann jamais économe en rien, ni surtout en maximes, insultes, enseignements, règles, interdictions, ni en phrases définitives dont il emplissait toute heure du jour et de la nuit. [...] Jour et nuit, il débitait la Sagesse en courtes propositions sans rapport aucun avec le contexte dans lequel ils se trouvaient tous deux — dans l'ordre strict d'un livre secret, ou alphabétique, je ne l'ai jamais su —, et dans les silences qu'il ménageait entre deux, il assommait l'enfant des plaintes et des insultes inoffensives, mais inépuisables, qui sont la première richesse que tout père digne lègue à son enfant. En cela, Ali fut douze ans durant un virtuose. [11-12]

---

<sup>657</sup> Double nomination issue d'un malentendu : c'est une interjection (*man...*) qui nomme l'enfant « Mann », et c'est un cri qui nomme Ali, « papa » — ici, la nomination est ainsi question de perception, non de détermination.

Incarnation de la sagesse livresque, il opère une coupure fondamentale entre la vie et la morale, l'expérience et l'enseignement que donne l'expérience — c'est ainsi que Koltès construit Ali en figure palimpseste et mythique, homme du livre et Livre lui-même, celui en lequel se trouve toute réponse indépendamment de toute question posée : père en ce qu'il est dépositaire, voire dépôt, d'une culture délivrée dans la séparation. Tout le récit atteste d'ailleurs, depuis la « Chute de Mann » [10] dans le monde, de cette déchirure entre les mots et les choses — et Ali, qui tente de se placer dans l'interstice de cette déchirure ne peut qu'en attester de la preuve, et faire l'expérience d'une solitude du savoir et d'une solitude de la vie, placée de part et d'autre de lui.

Père nourricier de la sagesse, il est père *nourricier* au premier degré (humour encore une fois de Koltès, de faire jouer l'image que construit la langue dans sa littéralité), et l'éducation que donne Ali à l'enfant est avant tout basée sur l'alimentaire. Le récit donne foule de détails sur ces pratiques — la nourriture n'est-elle pas la base d'une *culture* (là aussi au sens anthropologique premier, *agricole*) ? L'ambition ethnographique du récit joue ici aussi à plein : elle est surtout l'occasion pour Koltès d'approfondir la figure mythique, biblique (coranique aussi) d'un Père qui devient finalement celui de l'humanité :

Il règne dans la rue de Tombouctou en général et dans l'enceinte du Vieil Hammam en particulier une organisation stricte et indiscutée, basée sur le Coran et sur les authentiques de Bokkari et de Muslim, à laquelle l'enfant — qui, pendant les douze années qu'il passa entre les mains d'Ali ne s'éloigna guère au-delà du porche situé presque en face du hammam — n'échappa à aucun moment ; et, bien qu'il n'y fût pas tenu parce que non pubère, Mann fut contraint de suivre, dès sa première année, les obligations élémentaires des Cinq Piliers. [...] Les interdits (alimentaires) qui faisaient la philosophie culinaire d'Ali (prohibition du sang, de la viande non saignée, de la viande sacrifiée à d'autres qu'à Dieu, du porc, des bas morceaux du bœuf et du veau, des pattes, des ailes, de la tête et du cul de la poule, etc.) étaient si nombreux que, pour simplifier les choses, Ali, comme le font d'ailleurs la plupart des habitants de ce quartier là, nourrit l'enfant de riz blanc longuement cuit chaque jour, en un seul repas pris à la nuit tombée ; [méthode] séculaire d'alimentation, [...] la plus équilibrée, la plus parfaite et la plus digne.

L'ultime progrès alimentaire est donc celui qui consiste à un retour à une alimentation, minimale, essentielle. Détail ? Il dit bien pourtant combien l'*ethos*, au sens propre, de mode de vie, pratique culturelle de l'existence, est à la fois une technique et une épure, un ordre qui fait de la vie une règle, règle qui en retour rend signifiante la vie, et d'une certaine manière, sa-

créée. L'ordre régulier d'Ali <sup>658</sup> fait de ce personnage l'instituteur d'une profonde radicalité, qui plonge loin dans une anthropologie perdue.

L'échec d'Ali dans l'éducation de Mann ne vient pas seulement, comme voudrait le croire le Chroniqueur, de Mann lui-même issu d'une souche trop dégénérée (« Élever un rat dans une volière n'en fait pas une colombe » [61]), mais justement de l'impossibilité à réduire la fracture entre le Livre et la vie, et c'est finalement dans le silence qu'échoue Ali, ayant épuisé toutes les ressources de la langue au terme de l'éducation de Mann :

Si aujourd'hui Ali parle si peu, si avant ces temps Ali passait pour muet et bégueule, sans doute ce furent ces douze années où Mann grandissait entre ses pattes qui épuisèrent chez lui toutes formes de langage et jusqu'aux racines des mots qui permettent que l'homme normalement économe peut parler jusqu'à la fin de ses jours. [11]

Le temps qui commence après la suite de Mann est tout aussi mythique que celui qui l'a précédé : la mélancolie muette qui enveloppe Ali dans la solitude écrasante qui le caractérise désormais porte aussi celle d'un état du monde. Épuisés d'avoir été prononcés, les mots de la culture ne peuvent plus nommer autre chose qu'elle-même, et c'est à ce silence auquel est renvoyé Ali, à partir de la fuite de Mann hors du temple qu'était le Vieil Hammam, immédiatement frappé d'obsolescence. La fin de ce langage de savoir, systématique et englobant, totalisant et totalitaire, n'est pourtant pas la fin de la langue, au contraire — on le verra. Du moins ce silence du langage articulé porte-t-il l'épuisement d'une culture, et le point de non-retour de la déchirure des mots et des choses.

#### *Ali, passeur de la vie et de la mort*

Ali le Père, l'accoucheur de Mann, pratique aussi sur un plan plus large un autre type d'accouchement <sup>659</sup>, effectuée d'autres formes de passage. Il est d'abord le masseur des corps affaiblis chargé de faire passer la douleur. Là encore la tâche qui pourrait sembler prosaïque prend une toute autre dimension entre les mains vigoureuses de cette figure mythique. Ali n'est pas le masseur traditionnel, efféminé et indolent qui caresse et détend comme dans ces « ham-

---

<sup>658</sup> Ici, sur le plan alimentaire — le récit donnera aussi des détails sur les horaires précis de l'ouverture du Vieil Hammam, et de la séparation essentielle des activités de celui-ci. De 9 h à 13 h, il s'agit du temps de massage (dans la deuxième salle), de 14 h à 18 h, c'est le temps réservé aux femmes et à leur bavardage insignifiant (dans la première salle), l'espace entre 18 h et 20 h est le moment de la langueur (c'est pendant ces heures que Mann prit la fuite), enfin, de 20 h à l'aube est le temps interdit, réservé aux seuls hommes de la race des Morts. Avant l'aube, Ali nettoie les salles et évacue les corps. Cette stricte séparation (et description) des heures, véritable *ethos* du lieu, fait du hammam un temple, dont le mot désigne étymologiquement une coupure : espace de séparation entre activité profane et séparation, entre lieu signifiant et endroit prosaïque, geste rituel et simple mouvement de la vie. Dans le temps les gestes prennent une importance sacrée. Ali est évidemment le Grand Prêtre de ce temple, celui qui règle l'ordonnement.

<sup>659</sup> Le Vieil Hammam est ainsi le refuge *naturel* de Nécata, comme jadis les femmes venaient accoucher dans la forêt : il est cette forêt symbolique, lieu originel où naît l'origine, espace de passage mythique.

mams où l'on sert le thé », et où l'on critique violemment « sa manière aberrante de pratiquer son art » [37] — plus radicale est sa tâche, élevée au rang d'« art » : technique qui est aussi et surtout une poétique du corps :

Les clients viennent au hammam parce qu'ils ont des choses à suer et à se faire extraire du corps de toute urgence ; et Ali, en expert, le sait et le voit, et ne lâche son client qu'une fois totalement épuré. Les clients d'Ali sont ces hommes dont le sperme, depuis des années inutilisées, a oublié le chemin ordinaire de sortie et qui, depuis des années inexorablement fabriqué par des glandes séminales inverties, à force de stagner, de remonter les canaux, de chercher sous la peau, dans les veines, dans les articulations, un lieu pour se loger, est sur le point de franchir la gorge et remonter, par le cou puis par le labyrinthe de l'oriel interne, dans le cerveau — ce qui provoque, dit-on, inévitablement, la mort. Ali est donc chargé, après que l'homme s'est fait dilater les pores au maximum — car le liquide est épais —, de le faire suinter, et il ne libère l'individu que lorsque sur le carrelage, coule enfin ce qui n'est ni de la sueur ni de l'eau, mais le jus produit par l'inconcevable entêtement de la nature qui fabrique tout homme sur le même modèle pour des fonctions dissemblables. [37]

Par qui Ali est-il donc « chargé » de cette tâche ? Présentée comme immémoriale (et donc symbolique), elle s'accomplit néanmoins à travers Ali comme une fonction essentielle : vider le corps d'un désir trop longtemps contenu, purger les passions pourrait-on dire, art d'une *catharsis* physique qui consiste à expurger (exprimer) ces corps d'une rétention d'un désir perdu. La métaphore du désir sexuel est ici filée jusqu'à la représentation la plus concrète — et l'épaisseur du sperme qui coule sur le carrelage après les gestes experts d'Ali est l'image de la profondeur de cette perte hyperbolique. Elle est aussi l'envers d'une autre métaphore : de même qu'Ali est le passeur de la mort vers la vie, du désir qu'il aide à franchir son oubli, de même est-il le Passeur plus considérable de la vie à mort.

Car le Vieil Hammam est un espace double : en surface il possède l'apparence d'un hammam traditionnel et aux certaines heures du jour il en accomplit relativement la fonction en dépit des pratiques contestées d'Ali ; mais en profondeur, dans la troisième salle du Hammam (celle qui est enfouie dans ses souterrains), il est le lieu d'une autre tâche. Le soir, aux heures de fermeture des lieux homologués, certains hommes, « les plus atteints de la race des Morts » [33], descendent dans les profondeurs de cette salle chauffée à plus de « soixante-trois degrés » : évocation littérale (amusée) des Enfers :

Mais aussi, pensais-je, parce qu'il leur eût fallu être de ceux-là même — ou du moins comme moi leur témoin — qui viennent silencieusement mourir dans la chaleur et l'humidité de la troisième salle ; comme moi avoir une fois au moins vu Ali, assis sur sa chaise, taciturne et immobile, qui regarde venir, dès que le soir tombe, du bout de la rue de Tombouctou, marchant à reculons, les hommes de la race des Morts [31]

Marche à reculons des ceux qui vont mourir — « race des Morts » qui fait le trajet inverse des hommes qui le jour vont dans la ville pour traverser leur vie —, elle s'accomplit sous les yeux d'Ali qui l'assiste dans « sa posture d'éternité » [32]. Charon, il ritualise le passage vers la mort : au moment d'entrer, ces clients (car le récit établit la mort comme un service, et Ali

n'accomplit là qu'un métier pour lequel plus que d'autres il est fait) posent une « inévitable et rituelle question »[32] — à laquelle ne daigne pas répondre Ali : c'est la question qui établit la transaction, et à l'inverse du Sphinx, le silence du Passeur ne fait qu'en mesurer la portée et l'importance : c'est la question intime adressée par chacun à sa propre vie, celle pour laquelle la réponse d'Œdipe au Sphinx de Thèbes n'est justement qu'une question, où l'Homme doit trouver en lui les raisons de son passage.

Question pour moi encore mystérieuse mais dont je sais qu'elle est simple, générale, sans doute une prière modeste, une demande normale d'éclaircissement tel qu'on est en droit d'en attendre de la part d'un garçon qui a beaucoup vécu comme Ali. [*Les hommes de la race des Morts entrent dans la troisième salle*] assourdis par les deux salles désertes et la densité de la question sans réponse qu'avant de fermer les yeux chaque homme pose encore à voix haute pour lui-même. [32]

C'est alors l'occasion d'un récit qui donne à voir un *tableau*, où s'articulent entre l'esthétique, le mythique et le narratif : une scène immobile à forte puissance visuelle, qui raconte en elle-même le rôle d'Ali, l'éthique à laquelle il s'astreint, son rapport solitaire à une tâche qui est à elle-même un récit palimpseste. Il faut souligner que le récit de cette scène est volé, le narrateur s'étant introduit à l'insu d'Ali dans les profondeurs, à l'image d'un Dante introduit aux Enfers et témoignant de ses visions :

J'entendis le bruit d'une conversation dans la troisième salle. Je m'approchai [...] Le dialogue qui m'avait fait dresser l'oreille était dans cette fameuse langue que je n'ai jamais apprise bien que je l'aie entendu parler durant toutes mes années d'enquête dans la rue de Tombouctou. Je reconnus tout de suite la voix d'Ali. Elle avait ces inflexions exaspérées et infiniment tendres qu'on a avec des enfants turbulents, et que je ne lui avais pas entendue depuis la parenthèse douloureuse de l'éducation de son pupille. [...] Eh bien que l'on me croie ou non peu m'importe, mais Ali était tout seul. Seul, au centre de la pièce, et il n'ouvrait absolument pas la bouche. J'étais fasciné par son visage. Une expression incroyablement détendue avait débarrassé son front, ses yeux, le coin de sa bouche de toute ride et, tel que je le voyais, il semblait un adolescent, plein de chaleur, d'émotion, d'énergie. Seuls ses yeux m'effrayèrent terriblement : ils étaient blancs, inversés, aveugles, vides. L'air de la salle était agité d'un long et puissant frisson qui soulevait la tunique d'Ali comme s'il eût été en plein vent et, avant de m'enfuir sans bruit, j'eus encore le temps d'apercevoir un brouillard doré qui frémissait dans le rayon de lumière issu de la bouche d'aération

Ce *tableau* est décrit avec une précision telle que la surcharge de signes et de symboles semble parodique : ce qui se raconte ici n'en est pas moins important pour saisir la situation éthique d'Ali. Ce récit, réécriture de toute une littérature du passage, raconte ainsi la figure élective d'un Ali sous l'image du Chaman, qui, dans cette *bouche d'ombre*<sup>660</sup> qu'est devenu le hammam traversé de rayons, est transfiguré sous la lumière transcendantale. Chaman, Passeur, Aveugle visionnaire, les signes abondent pour faire de cette figure un intercesseur. L'in-

<sup>660</sup> Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*.

Voici les premiers vers : « L'homme en songeant descend au gouffre universel. / J'errais près du dolmen qui domine Rozel, / À l'endroit où le cap se prolonge en presque île. / Le spectre m'attendait ; l'être sombre et tranquille / Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit, / M'emporta sur le haut du rocher, et me dit : ... » Et plus loin, dans une image assez proche de celle du récit de Koltès : « Maintenant, c'est ici le rocher fatidique, / Et je vais t'expliquer tout ce que je t'indique ; / Je vais t'emplir les yeux de nuit et de lueurs. / Prépare-toi, front triste, aux funèbres sueurs. / Le vent d'en haut sur moi passe, et, ce qu'il m'arrache, / Je te le jette ; prends, et vois. »

tersession entre l'expérience sensible et intelligible est une traversée sensorielle : alors que le narrateur entend un dialogue au loin entre Ali et les hommes, lorsqu'il pénètre dans la salle, il voit « Ali tout seul. Seul au centre de la pièce, et il n'ouvrait absolument pas la bouche. » Ali est bien le Chaman, cette figure *seule* parmi la communauté apte à communiquer, dans le silence, avec les puissances supérieures afin d'intercéder pour eux. Solitude élective et langage inouï sont les deux attributs du sorcier, deux positions (en regard de la communauté et de la langue) qui sont en tension parce qu'elles articulent le sensible et l'ultrasensible, l'intelligible et le cosmique.

Une fois que Ali a communiqué avec ces forces, lui « échoit la tâche de trier les ombres de la troisième salle. [...] Il gifle les endormis, [...] appelant de sa voix autoritaire les âmes suspendues dans la vapeur, il les démêle les unes des autres les unes des autres et les force sans douceur à rejoindre les corps mous qui jonchent le sol. [...] Ali reconnaît bientôt ceux dont l'âme fluidifiée s'est dissoute et enfouie par le trou d'aération et qu'il ne pourra plus récupérer — pour la plupart, la veille, d'ailleurs, il les avait repérés à leur démarche un peu plus rapide, et à la question plus vaguement formulée qu'ils lui avaient posée. Puis il tire les corps inertes jusqu'en haut, dans le corridor, par les pieds, dans l'attente du camion. » [34] Investi d'une autre mission mythique, celle de la distinction des corps, il effectue une sorte de pesée des âmes, jugeant les vivants et les morts en fonction de la pesanteur de leur esprit. Tâche ici divine, elle élève Ali à un rang encore plus haut dans l'ordre cosmique du Passage ; le récit ne cesse d'ailleurs de raconter une assomption mythique d'Ali, depuis son métier de masseur à celui de psychopompe. Le mythe est toujours raconté dans le prosaïsme de ses événements : nulle barque, ni fleuve, mais un camion et des routes qui s'enfoncent on ne sait où :

Pour ce qui est de la destination finale du camion, je pense pour ma part que ce sont des employés municipaux qui se chargent de ce macabre travail, et qu'il existe sans doute un lieu prévu par la mairie, du côté des banlieues nord, pour éliminer ces volumes inutiles. Les habitants d'ici, fort portés aux élucubrations, prétendent que chaque mort est ramené « chez lui », ce qui, en ce qui concerne les clients du hammam d'Ali, me semble un véritable casse-tête. Mais ce type de gageure n'est point un obstacle pour les habitants de la rue de Tombouctou, qui peuvent remonter pour chaque individu des Himalayas généalogiques [...] et il s'est bien évidemment trouvé des rêveurs pour prétendre que quelqu'un avait aperçu le camion du côté du Yémen, de l'Éthiopie ou sur quelque poste désertique du Mali. Pour ma part, mon sérieux m'interdit de prêter foi à ce qui, tant qu'il n'a pas été dûment vérifié, n'est que sornettes et délire de déracinés. Je n'exclus pas cependant qu'il puisse y avoir, métaphoriquement parlant, quelque chose de vrai dans cette croyance. [...] On peut donc imaginer que, vidés par le camion dans une fosse commune, les corps inertes prennent racine, et font du terreau humide et sale des banlieues nord, la terre rouge d'un Mali natal [*Variante : d'une maternelle Éthiopie natale*] [40-42]

À quoi renvoie ce *tableau* ? Jean-Marc Lanteri <sup>661</sup> évoque la référence à un imaginaire concentrationnaire, relevant notamment la mystérieuse appellation évoquée par Primo Levi, de ceux qui étaient chargés de vider les chambres à gaz et d'évacuer les corps, nommés « musulmans » — mais Lanteri ignore lui-même si Koltès avait eu connaissance de ce terme, ni même s'il avait lu *Si c'est un homme*. Il nous semble que l'humour évident qui irrigue le récit interdit ici l'idée d'une écriture (même déplacée) de la Shoah. Cette dérision <sup>662</sup> — qui neutralise la gravité sans l'annuler — construit un second degré empêchant que ne se fixe un récit concentrationnaire qui expliquerait le conte. Au contraire, le jeu littéraire — jeu sur la littérature — permet plus largement de faire de celui-ci un récit du Passage et de son mythe, et la convocation de certaines images de l'Holocauste ne replie pas le texte sur l'Histoire, mais l'ouvre sur des histoires qui sauront raconter un récit de la mort, au sens le plus large et sans détermination historique. Le récit de la race des Morts raconte surtout la figure d'Ali, chaman qui a charge d'âmes, corps du seuil entre la vie et la mort, esprit élu et électeur du salut.

*Ali, l'art d'« assommer féroce­ment le bongo »*

Un chaman ne serait rien sans son attribut magique, objet qui permet la communication avec les infra-mondes ou les territoires surnaturels : outre la corde (il est vrai que Ali ne se déplace jamais sans une corde, mais c'est par la peur ridicule des incendies qui prennent dans les maisons à étage [29]), cet instrument chamanique est le tambour.

Un homme parti en voyage au loin finit par rencontrer une femme à laquelle il demande où il y a un tambour ; « Épouse-moi, je te le dirai », lui répond-elle, ajoutant le lendemain, une fois mariée : « Il y en a chez mon frère, seulement il ne t'en donnera pas pour rien » ; chez le frère, où tout est tambour (maison, vaisselle...), il en obtient un en échange de perles pour la femme de ce dernier. De retour chez sa femme, celle-ci lui donne six airs pour "visiter toute la nature, converser avec tous les esprits animaux, converser avec tous les esprits de la surface de la terre, converser avec tous les esprits souterrains, triompher de tous les chamans ennemis, acquérir la légèreté de l'oiseau, la rapidité du cygne, le vol de la mouette". Lorsqu'il revient chez les siens avec son tambour, tous les gens sont convoqués, perdant connaissance au premier coup du tambour, ranimés par le second. C'est depuis ce temps qu'il y a sur terre des chamans et des tambours <sup>663</sup>.

---

<sup>661</sup> Jean-Marc Lanteri, « Babylone de tous les martyrs », *Revue Europe*, « Koltès », n° 823-824, novembre – décembre, 1997, p. 106 et passim. Sur la question plus spécifique de la référence aux Camps, voir la manière dont il essaie d'étudier des correspondances avec les structures du récit concentrationnaire, p. 115-116.

<sup>662</sup> Qu'on lit par exemple dans un des intertitres, dont la longueur, la formulation sous forme de question, ou la conjonction du prosaïsme et du mythique expose le jeu littéraire : *Mais ce camion, traverse-t-il de nombreux pays et même un désert, ou s'arrête-t-il en banlieue ?* En outre, le récit de Koltès ne fait aucune allusion à des quelconques bourreaux : les hommes de la race des Morts viennent ici se libérer de la vie, et choisissent leur mort : comment justifier dès lors la référence à la Shoah ?

<sup>663</sup> Robert Hamayon, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1990, p. 485.

Le tambour est pour le chaman le véhicule d'un langage sans langue, une arme, un bouclier, et un instrument capable de rejoindre les espaces transcendants. On a vu précédemment en quoi le bongo d'Ali lui servait de langue immémoriale, à la fois origine de toute parole (le battement) et finalité des énergies dans la synthèse offerte des forces telluriques et aériennes. Il faut souligner ici que le bongo n'est pas seulement un idéal textuel, mais l'espace ultime de la relation au monde que le personnage construit. Réfugié dans le silence et la solitude après la fuite de Mann, Ali n'est plus livré qu'à son instrument dont le battement devient l'unique relation à la vie et au langage

Il est vrai que cela [*l'éducation de Mann*] dura douze années entières (jusqu'à cette affreuse histoire pour laquelle Mann quitta le hammam de la rue de Tombouctou, un beau jour, et que le même soir Ali reprit son bongo pour toujours et se tut). [13]

Entièrement livré au geste « d'assommer féroce­ment le bongo »[24], Ali trouve ici la figure dernière de son *ethos* — celui d'un artiste chargé de transcrire le monde en rythme, de transposer le dehors bruissant en signes musicaux comme l'écrivain se saisit du réel pour le raconter. Figure du conteur dont on ne sait plus si la vie est rythmée sur le battement du bongo ou si c'est celui-ci qui en règle l'avancée, Ali est évidemment une image de l'écrivain, dans une altérité dissemblable qui est aussi un idéal. Idéal hyperbolique d'un geste d'une simplicité et d'une évidence qui recèle en lui tous les mystères et les complexités d'un art extrêmement raffiné (le langage du bongo n'a été assimilé par le Chroniqueur qu'au prix de longues années...), le bongo est un usage du monde, c'est-à-dire une manière de l'habiter, et une façon de s'en servir :

C'est pourquoi Ali ne dort qu'au hammam — si l'on peut appeler dormir le fait de ralentir au fur et à mesure de la chute de l'obscurité le rythme et l'intensité du bongo, au point que parfois les coups résonnent dans la rue de Tombouctou comme les gouttes d'eau dans un évier, fermer à demi les yeux, surveiller par d'imperceptibles renflements la densité de la vapeur, écouter le passage des heures, ressembler à un homme assis pour l'éternité. [30-31]

Ali, dont l'éternité de son bongo peuple l'éternité longtemps après l'oubli du monde, est le personnage de l'altérité complexe, un faisceau de signes qui assemble en lui le deuil d'une civilisation fondée sur la culture, la mélancolie du passage à la mort, la joie efficace d'un langage arraché à la langue. Sa solitude est une élection et une forme de condamnation aussi ; tenu loin des hommes, il demeure enfin irréductible à toute solution narrative et existentielle : énigme sans fond d'un rêve que produit le récit sur lui, et qui veille au-delà des nuits humaines — récit singulier qui est peut-être l'émanation de ses rêves à nuls autres pareils.

Mais le sommeil d'Ali ne ressemble à aucun autre sommeil d'homme ordinaire, tout comme les nuits au Vieil Hammam n'ont aucun rapport avec nos nuits à nous d'hommes ordinaires. [30]





«... 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, moi, j'évite les miroirs et je n'arrête pas de te regarder... »  
*La Nuit juste avant les forêts*

*L'énigme de l'autre*

À qui parle le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* <sup>664</sup> ? Cette question pourrait être celle du théâtre lui-même, de sa fragilité, de la radicalité de son procès, de l'énigme qui le fonde. Elle est celle de l'adresse à l'inconnu, non pas seulement incarné, mais aussi bien celui que l'on porte en soi, celui que l'on fabrique à mesure de la parole. À qui parler dans la solitude ? À qui l'adresser ? Sur le plateau de théâtre, qu'est-ce qui franchit le seuil de la fiction dramatique pour rejoindre ? Dans ce récit qui est celui de l'acte même de la parole indépendamment de son contenu, c'est raconter cette solitude qu'il s'agit, sa position, ses lignes de partage.

De cette énigme première, Koltès n'a pas seulement fait une pièce, mais dans la reconnaissance de la fondation de son écriture, il a donné naissance à la possibilité de toute son écriture ensuite — ceci pourrait expliquer cela : fondation dans la mesure de cette reconnaissance, et reconnaissance en raison de cette fondation. Pour la première fois, il entend quelque chose de lui-même qu'il ne savait pas ; reconnaissance d'inconnu où se situent précisément l'espace éthique, la sauvagerie et la tendresse de cette pièce. Autre cause de la reconnaissance : peut-être réside-t-elle dans ce coup de force fait au théâtre lui-même qui consiste à l'envisager dans son dispositif comme cette question : dès lors, à qui parle le théâtre, si ce n'est à cette part d'inconnu que la parole invente pour peupler la solitude ? Saisie frontale de la question, la pièce formule celle-ci précisément comme récit, dans le récit qui enveloppe l'adresse. Ainsi posée l'équation entre soi, le théâtre et l'inconnu devant soi, ce n'est pas seulement le théâtre lui-même comme dispositif qui trouvait là espace où avoir lieu, mais la relation qui se nommait, où comment la poétique et l'éthique superposaient leurs conditions sous l'unique enjeu de l'adresse paradoxale à l'inconnu.

---

<sup>664</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit. Dans ce chapitre, les références aux pages de cette pièce seront indiquées entre crochets après la citation dans le corps du texte.

On a vu combien cette pièce était formellement un récit-monologue, non pas seulement un récit troué par un monologue, mais toute entière une parole adressée, joignant temps du récit et temps du spectacle, un monologue traversé de micro-récits aussi. Mais si on a évoqué la présence fondamentale de l'adresse, à bien des égards structuration poétique de cette parole, il faut ici relever la fragilité de cette position de narration, et combien cette fragilité lui est tout autant essentielle. Car l'autre, l'allocutaire de *La Nuit juste avant les forêts*, n'est somme toute qu'une hypothèse, qu'une présence levée dans la parole seule de celui qui désire voir l'autre comme destinataire. Cette présence n'est finalement rien de plus qu'un désir : elle n'est rien de moins que cela aussi, et c'est dans la fragilité de cette ontologie de la projection, du fantasme, de l'invention érotique de l'autre que se situe la pièce. Innommées, les deux figures de *La Nuit juste avant les forêts* peuvent d'ailleurs sembler toutes deux des hypothèses, puisqu'elles ne sont déterminées par rien d'autre que le discours de l'un des deux qu'aucun péritexte ne précisera plus avant <sup>665</sup>. C'est pourtant cette indétermination qui fait se lever ce théâtre et cette relation.

Pièce de la solitude qui cherche à se partager, à s'enfreindre, *La Nuit juste avant les forêts* dans la précision de son récit, l'incarnation obsédante de sa langue et des expériences qu'elle rapporte comme jetée en désordre mais dans le désordre le plus composé, puisée au *là-bas* de la nuit <sup>666</sup>, prend le risque d'une clôture que cette indétermination justement déborde. S'il n'y a pas de point à la fin du texte, ce n'est pas seulement pour une raison intratextuelle, celle qui rendrait inachevé ce discours, mais peut-être aussi parce que la parole n'échoue pas sur quelqu'un qui y répond, qui répond de cette parole et la résout donc dans sa réception. Le silence gardé par l'autre laisse ouverte la blessure de cette parole. De là l'inépuisable fond de ce texte, dont l'adresse inassignable permet la réinvention : dynamique qui est celle du théâtre lui-même, en un sens, qui produit une recomposition de la parole chaque soir où elle est prononcée, depuis un texte qui demeure le même, mais qui se redéploie pour la raison seule que ceux qui vont l'entendre ne sont pas les mêmes : dès lors le texte peut se reprendre, et se renouveler, et même approfondir son énigme, se redire sans jamais se répéter.

Ainsi, au sein du théâtre de ce texte, l'autre n'est jamais désigné par le texte, mais toujours reconstruit dans la situation d'énonciation, inventée par l'ici et maintenant de sa profération.

---

<sup>665</sup> On rappelle que l'unique phrase est placée entre guillemets, comme une citation, une parole rapportée, mais par qui ? — il y aurait ainsi une troisième figure (celui qui rapporte cette « citation »), et de fait, une quatrième, celle à qui s'adresse cette parole adressée à quelqu'un. Double énonciation redoublée.

<sup>666</sup> « Si ce qu[e le poète] rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue. » Arthur Rimbaud, 'Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871, in RIMBAUD, *Œuvres*, 'Correspondances', p. 252.

Nos paroles, comme celles qui voyagent encore en ce moment dans l'espace, emportées dans une sonde au bout de la galaxie, nous ne saurons jamais si elles seront entendues, et même à deux pas de nous, de l'autre côté de la lumière de la scène, seul parfois un souffle nous fait croire qu'elles n'ont pas été dites pour rien, dans le vide. Ce fragile espoir nous fait tenir, continuer, et même sans illusions parlerions-nous encore, tant l'inconnu comme un aimant tire nos mots du grand silence où nous rêvons. Qui parle ? Et à qui ? Ce problème de l'adresse, au théâtre, est particulièrement difficile à résoudre avec le texte de *La nuit juste avant les forêts*. La solution de Bernard, parler dans la source d'une seule lumière, était simple. Mais elle oblige à diriger la parole vers quelqu'un de fictif, imaginé, qu'on espère ou désire. Le théâtre fait croire que l'autre est peut-être là. Mais ce n'est pas si simple, si sûr, et peut-être n'y a-t-il personne... <sup>667</sup>

Dans cet article intitulé « La nuit continuée », qui tient de l'hommage, du témoignage, du regard précieux aussi du premier spectateur de cette écriture, Yves Ferry raconte sensiblement ce qu'a représenté pour lui l'adresse de ce texte, lui à qui ce texte était, sur le plan de la vie, adressé <sup>668</sup> : lui dont le rôle était de rejouer sur scène l'adresse à son auteur, placé dans la mise en scène à Avignon en 1977 face à lui sur le plateau, derrière le projecteur qui l'éblouissait. Ce qui rendait visible l'acteur était aussi ce qui l'empêchait de voir, quand bien même Y. Ferry savait que, ce qu'il ne voyait pas, au-delà, à travers les spectateurs, c'était l'auteur du texte, et qu'il n'avait qu'à regarder *là où* il ne voyait pas pour croiser son regard.

Dans ce cadeau qu'il me faisait, lui-même voulait-il s'exclure ? Et me donner ainsi ce que de moi seul il voulait que j'exprime ? Je n'avais rien pourtant de cet homme monologuant sous la pluie. Mais il voulait que le théâtre lui offre cette vision qu'il avait de ce camarade que j'étais... qui ne me ressemblait pas... Nos vies rêvées trouvent ainsi quelque réalité, et la scène donne corps aux fantômes que nous sommes dans le regard des autres... Koltès refuse d'aller sur ses « pentes naturelles », mais il est tout entier lui-même dans ce qu'il voit en moi Et s'agissait-il seulement de nous ? Les mots traversent l'invisible limite où le passage se fait d'une réalité à une autre, dans une infinie succession de possibles où ce qui se tisse ressemble à du soleil et à de la nuit mêlé, où l'éclat du désir aveugle révèle en même temps, effaçant ce qu'il fait apparaître et révèle en même temps <sup>669</sup>.

Ferry décrit assez précisément ce processus de défiguration qu'on a évoqué plus haut — sans doute ne faudrait-il pas trop s'attarder sur ce qui n'appartient à l'écriture que dans une certaine mesure, celle de leur amitié, du partage de leur solitude : mais cette invention de l'autre dans l'écriture comme don, ce détour par la pièce pour raconter non pas l'autre, ni ce qu'on voudrait qu'il soit (le rabattre à une identité), mais s'inventer soi-même comme autre (écrire « contre ses pentes naturelles »), et l'autre contre soi-même : fantômes de l'un et de l'autre, spectres qui sont la trace de la lumière qui double le corps pour en produire un autre en dehors du corps.

---

<sup>667</sup> Yves Ferry, « La nuit continuée – Bernard, Bernard-Marie, Koltès », Théâtre/Public n°183, 2006, p. 10.

<sup>668</sup> Relativement adressé : « De quel pays éprouvions-nous l'exil, le mal, le manque, je ne le sais pas encore. Pour le reste, *La Nuit*, comme tous les autres textes de Koltès, est entièrement nourrie d'éléments autobiographiques, secrets ou non, vécus, glanés ici ou là, au fil du temps et des rencontres. J'y rôde parfois, « là-dedans », dissimulé comme une ombre, c'est tout. » Yves Ferry, « La nuit continuée – Bernard, Bernard-Marie, Koltès », Théâtre/Public n°183, 2006, p. 10.

<sup>669</sup> Yves Ferry, « La nuit continuée – Bernard, Bernard-Marie, Koltès », Théâtre/Public n°183, 2006, p. 10.

Si Koltès était très fier de ce dispositif de regard et de lumière (minimal, tranché, réaliste, frontal, neutralisant), c'est sans doute parce qu'il jouait en un sens le geste du récit lui-même, et qu'il ouvrait cette poétique sur l'éthique qui lui donnait sens. De fait, la question de l'adresse pose singulièrement l'enjeu de la relation sur ce terrain de l'hypothèse glorieuse d'un corps fictif dont la fiction est seule ce qui peut rendre possible la diction, et la croyance en la fiction plus large qui l'énonce. Surtout, quant à la question éthique, elle permet une mise en tension du récit non plus au sein de la seule parole prononcée, mais dans le silence tenu par l'autre en lequel réside finalement (et initialement) la condition de ce texte.

C'est pourquoi, des deux figures principales de la pièce (équilibrée par la dissymétrie entre une parole excessive et un silence excessif), l'instance qui serait la plus fondatrice n'est pas celle que l'on croit. Pour aborder la position éthique de l'écriture de Koltès, ce n'est pas la figure du locuteur qu'on interrogera, mais celle du passant : « personnage » d'autant plus essentiel dans le théâtre de Koltès qu'il est le seul exemple d'une figure si nécessairement absente, si fondamentalement échappée à la présence et pourtant, obsédante, récurrente, impossible. C'est cette figure plus qu'une autre qui pourra nous permettre d'approcher une telle éthique de la solitude, parce que ce sera saisir un « personnage » auquel le texte refuse la présence, et dont le même geste d'écriture en creux fait le don de cette absence. Figure d'une solitude qui n'est pas sociale, ou faiblement mimétique — un personnage qui serait, pauvrement, simplement, *réellement* seul —, mais puissance négative d'être qui serait agglomérat paradoxal d'un manque ontologique : solitude puissante de l'être, qui consiste à n'être pas, qui relève d'une présence effacée qui seule fait parler, ne peut *être* que dans la parole de l'autre. Ainsi, l'autre n'est pas la représentation d'un personnage seul, mais d'une solitude de personnage : et c'est peut-être pourquoi il est la seule figure koltésienne à pouvoir porter le récit de la solitude en évitant l'écueil tautologique (la solitude du personnage seul), ici plus qu'ailleurs stérile.

« Ce n'est pas toujours celui qui aborde qui est le plus faible »[15]. Des deux figures, la force revient à celui qui parle, et la faiblesse à celui qui est abordé : et des deux, la figure de la solitude est davantage celle qui est saisie au coin de la rue. Insistons : il ne s'agit pas pour Koltès d'un jeu rhétorique ou ludique sur la présence-absence, ni d'une fiction solipsiste — ce qui paraît délicat à déterminer appartient au champ d'énergie complexe que produit la pièce comme expérience. Le personnage ne parle pas à *personne*, et celui qui est face de lui est *là*, mais en tant qu'il est là seulement dans la parole de l'autre, levée comme présence réelle par la parole. Présence réelle ? Le terme qui évoque la transsubstantiation pourrait paraître excès-

sif, mais il nous semble rejoindre assez justement cette levée du corps mystique de l'autre qu'effectue la parole ici : cependant, aucune transcendance, de rapport entre les deux corps qui serait de subordination, mais une prière latérale, immanente. Cette solitude de l'être en puissance est immédiate, dans la mesure où il n'y a pas de secondarité de l'un par rapport à l'autre, ni antériorité de présence : chacun se dresse au premier mot : « “Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu » [7] — simultanéité du geste, de la vue, et du verbe qui dans l'énonciation du récit les fait advenir pour nous qui interceptons l'adresse. En cela relève-t-elle de l'évidence mystérieuse qui présida au miracle du texte aux yeux de son auteur (de ses spectateurs / lecteurs) : dispositif complexe dans l'exigence qu'il éprouve, et cependant évident pour sa réception.

L'autre sera cette énigme du théâtre, et cette évidence pour celui qui parle. Il existera uniquement dans la parole de celui qui la formule, pour lui-même. Le locuteur fait asseoir l'autre dans un café, face aux miroirs puisque celui qui parle laisse les miroirs dans son dos : ainsi, si on prenait au pied de la lettre cette situation de parole, le passant aura en face de lui, le visage du locuteur, et au-dessus de l'épaule de celui-ci, son propre visage le regardant. Convergence de lignes fuyantes et imbriquées où le reflet met en scène le regard qui regarde, ce théâtre spéculaire et dynamique à cause de ce mouvement de regard inséré produit des images dans ses propres reflets précisément pour que la solitude ne demeure jamais une situation au monde, mais une position à partir de laquelle mettre en mouvement l'être. Puis, on pourrait penser que, laissant le miroir dans son dos pour ne pas se voir, le locuteur trouve (invente) un autre miroir qui portera non pas son visage, mais celui de l'autre : et se voyant en lui comme autre, c'est ainsi que son récit pourra porter, comme l'on dit d'une ombre sur le sol qui a besoin d'intercepter la lumière à l'angle d'une rue. Dans le mythe de Narcisse, c'est Écho qui demeure seule dans le deuil de son amour abîmé en son reflet — ici, l'écho de la solitude est un reflet de soi-même perçu comme altérité absolue de celui que le locuteur ne connaît pas, mais qu'il reconnaît comme capable de l'entendre. La seule chose en commun serait : le récit que l'autre prononce pour qu'il soit entendu par celui qui saura l'accepter. Ce dispositif de *La Nuit juste avant les forêts* prononce pour la première fois celui que Koltès par ailleurs fouillera, cette adresse au vide qu'est l'inconnu. Ainsi peut-on comprendre pourquoi chaque monologue (et chaque parole) tente de confier un secret que l'autre ne réclame pas, reçoit malgré lui, et dont il a la charge, sans qu'il l'ait demandé. La solitude située dans l'autre qu'on approche et qu'on désigne ainsi, telle, est interceptée ; solitude à laquelle on fait violence. Il y a, dans la figure de ce passant, cette énigme annexée au théâtre et à la vie : nul besoin de parler à

quelqu'un qui n'est pas seul. On ne peut parler (parler profondément, secrètement, essentiellement) à quelqu'un de seul ; dès lors, comment franchir la solitude de l'autre pour le rejoindre ?

Récit est ce territoire de l'être qui délivre : une parole de l'expérience où elle a été perçue ; une solitude de sa solitude où elle demeurait ; de la solitude elle-même, hors laquelle on se retrouverait projeté par le seul fait d'entendre le récit, et de le savoir adressé à soi. « Ce monde est donné à l'homme ainsi qu'une énigme à résoudre <sup>670</sup> ». L'énigme ne se résout que dans cette quête insomniaque, c'est-à-dire dans un état d'au-delà du corps qui le porte, une fois les barrières de la fatigue <sup>671</sup> rompues, à explorer l'ignorance, l'inconnu, l'impossible.

### *Parole d'amour*

L'énigme de cet inconnu ne relève pas seulement de son être (de ce qu'il est ou de ce qu'il représente), mais aussi de ce pour quoi le locuteur le sollicite. Lui, plutôt qu'un autre, abordé : pourquoi ? Saisi dans sa solitude, l'autre est l'objet d'une demande qui touche à la solitude même — et cependant, cette demande ne sera jamais formulée, jamais en tous cas en tant que telle, ce en raison de la solitude même qui rend la demande (du moins, on ne peut que le deviner) impossible. Quelle est-elle ? Il y aurait un récit produit pour (obtenir) quelque chose, mais qui prendrait des voies de traverses non seulement pour retarder — et donc faire durer le temps, le récit et la relation —, mais aussi parce que « l'impossible » ne peut se formuler que par cercles concentriques, en approchant et cernant un point central qui jamais ne sera atteint par la boucle en spirale que forme la parole.

**ce n'est pas tant pour fumer que je disais : du feu, camarade, c'était camarade, pour te dire : saloperie de quartier, saloperie d'habitude de tourner par ici (manière d'aborder les gens !), et tout aussi tu tournes, les fringues trempées, au risque d'attraper n'importe quelle maladie, je ne te demande pas de cigarette non plus, camarade, je ne fume même pas, cela ne te coûtera rien de t'être arrêté, ni feu, ni cigarette, camarade, ni argent (pour que tu partes après !, je ne suis pas à cent francs près, ce soir), et d'ailleurs, j'ai moi-même de quoi nous payer un café, je te le paie, camarade, plutôt que de tourner dans cette drôle de lumière, et pour que cela ne te coûte rien que je t'aie abordée — j'ai peut-être ma manière d'aborder les gens, mais finalement, cela ne leur coûte rien (je ne parle pas de chambre, camarade, de chambre pour passer la nuit, car alors les mecs les plus corrects ont leur gueule qui se ferme, pour que tu partes après !, on ne parlera pas de chambre, camarade), mais j'ai une idée à te dire — viens on ne reste pas ici, on tomberait malades à coup sûr [12]**

Ce jeu entre l'exposé d'une demande et le refus de la formuler sera ainsi repris dans *Dans la Solitude des champs des cotons* mais sous une scansion rythmique et dialectique qui en dé-

<sup>670</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 11.

<sup>671</sup> « (...) mais si tu crois que c'est seulement une chambre que je cherche, non, je n'ai pas sommeil, et rien de plus facile à trouver qu'une chambre pour une nuit, les trottoirs sont pleins de chercheurs de chambre et de donneurs de chambre (...) » *La Nuit juste avant les forêts*, p. 55.

placera les enjeux. La demande de *La Nuit juste avant les forêts* n'est pas un objet qu'on manipule comme usage du récit, il n'est pas non plus la force structurante et ce sur quoi repose le discours, ni même ce dont parle le récit : dans ce soliloque, ce qui se demande s'offre comme informulable et touche à la relation même. Elle s'énonce comme une fuite où la demande recouvre (ou produit) une demande par métonymie négative : ce n'est pas « ceci », mais « cela » que le locuteur voudrait, « cela » qui fait signe vers autre chose encore, par ricochets infinis. Les propositions finales ne posent que des formules négatives : la demande de « feu » n'est énoncée que pour dire (raconter) « la saloperie de quartier » — la sollicitation se présente comme un prétexte au récit de cette pluie, qui tombe sur l'un et sur l'autre, les défait dans le monde et les unit dans ce désœuvrement (« la pluie ça ne met pas à son avantage » [7]).

La relation négative produit la parole : telle est la syntaxe de la demande, puisqu'elle seule, en faisant le vide, peut dresser la présence solitaire de l'autre comme essentielle. Ainsi, ce qui se lit est une manière aussi de constituer des cercles autour de l'autre : abordé, seul, et seulement lui, il est une figure élue. C'est à lui et nulle autre qu'on demande l'impossible demande. La solitude de l'autre énonce une position qui l'isole et le rehausse, il est l'unique à qui dire ce qui ne peut se dire.

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 ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, **pour que cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté de moi**, et que j'ose crier : camarade !, que j'ose prendre ton bras : camarade !, que j'ose t'aborder : camarade, donne-moi du feu, ce qui ne te coûtera rien, camarade, sale pluie, sale vent, saloperie de carrefour, il ne fait pas bon de tourner ce soir par ici, pour toi comme pour moi, mais je n'ai pas de cigarette, [12]

Le premier mouvement du récit évoquait un dégagement, hors des foules qui emplissaient la vue, dévisageaient, jugeaient : « alors maintenant, je les vois partout, ils sont là, les pires des salauds que tu peux imaginer, et qui nous font la vie qu'on a »[18]. Le locuteur entame donc une course pour s'échapper, après avoir nourri l'illusion de se fondre dans la masse ; et il fait le vide, littéralement, autour de lui — la course est cette force de dépeuplement hors de soi, mouvement de vide que la phrase reproduit à son échelle. Mais ce vide, comme la nuit obscure qu'on a évoquée, porte la menace de se retourner contre celui-là même qui l'a produit : où le vide ne serait plus libération des autres, mais vide de soi, et perte. Dès lors, et c'est le deuxième mouvement, l'exigence de trouver quelqu'un qui sera capable de « repeupler » le vide. La rue est (un) vide sans l'autre, et le récit figure cette sortie hors de soi et de ce vide. Ce mouvement nous permet de comprendre la nature de la demande singulière qui se dessine, demande qui n'exigera pas *quelque chose* de l'autre, mais va demander l'autre, demande qui



fait de l'autre la demande même capable de peupler le monde. Le deuxième geste est donc celui de l'élection, le choisir pour cela seul qu'il est l'unique capable de recouvrir le vide : « pour que cette fois je te retrouve toi de l'autre côté de moi ». Autre côté qui achève l'être, le passant pourrait ainsi combler le vide qui habituellement est cet autre côté de soi. En cela la demande formulée se révèle comme une parole d'amour.

Demande aberrante, puisqu'habituellement formulée pour sanctionner la relation et la nommer, lui faire changer le statut, elle est ici, au contraire, prémisse. Si le mot « amour » vient à la fin du texte, il ne s'agit pas de la conséquence de la demande, mais au contraire du surgissement de ce qui a provoqué l'audace du geste premier du locuteur :

je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama, mama, mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie »[62-63]

Ainsi le passant a-t-il été choisi parmi tous, précisément parce qu'il n'est pas tous, ni comme les autres, mais arraché par la reconnaissance à une différence qui l'éloignait ailleurs, et le singularisait absolument — l'absolu de la rencontre est d'ailleurs au sens littéral, étymologiquement, un arrachement hors de la solitude, une déliaison du commun : *ab-solus*.

Et j'ai bien vu tout de suite que tu ne semblais pas bien fort, de là-bas, à tourner tout mouillé, vraiment pas bien solide, alors que moi, malgré cela, j'ai de la ressource, et que je reconnais, moi, ceux qui ne sont pas bien forts, d'un seul petit coup d'œil [15-16]

Cette reconnaissance de la faiblesse — « car moi je suis pour la défense » — est élection désirable, amoureuse, mais hors de tout sentiment (et le locuteur n'a de cesse de récuser le sentiment : « je ne suis pas le mec sensible » [54]). La question amoureuse de la pièce est donc à la fois centrale et inouïe, c'est elle qui fonde la reconnaissance, mais c'est elle qui rend impossible la demande directe. Si on a pu montrer plus haut qu'il n'y avait de récit d'amour que dans son détour, il revient à cette pièce, et à la question de la solitude, de montrer en quoi ce détour n'est pas une fuite mais s'adosse à une conception de la relation d'abord essentiellement seule, puis où l'amour est l'immédiateté de la reconnaissance que le récit dilate, déploie, saisie. C'est cela qui permet l'évacuation d'une part du récit sentimental, et, d'autre part, d'une réduction à la question sexuelle.

Il faut relire, à ce sujet, une lettre de Koltès à sa mère, en septembre 1977, quelques mois après les représentations — l'unique exemple (aussi puissamment formulé) d'un retour sur l'écriture d'une de ses pièces. Si Koltès avait reconnu cette pièce comme fondatrice dans son parcours, pour des raisons qui relevaient aussi bien de l'écriture que de l'expérience dont elle attestait, on comprend bien dans quelle mesure le regard de sa mère lui devenait capital : non,

évidemment, pour avaliser l'œuvre, mais bien, pourrait-on dire, pour la déclarer, la faire reconnaître à ses yeux comme sienne. Dans ce rapport entre les deux, dont on a pu dire qu'il était l'espace de la solitude, il fallait bien que cette solitude-ci soit explicitée là, aussi. Mais on devine, dans les lettres de Koltès, que sa mère n'a rien reconnu dans le texte, ni de lui ni du monde ; on peut en effet le comprendre aisément, vu la violence âpre de la pièce. Mais Koltès se justifie : à ses yeux sans doute aussi. Il s'explique longuement, désigne ce qui sépare sa mère de lui et ce qui cependant les rapproche, pour mieux faire de son texte un paradigme d'énonciation de la solitude, abordant aussi ce que par ailleurs toujours il refusera d'évoquer — la question du sexe <sup>672</sup>.

Je ne sais plus, bien sûr, ce que je te disais exactement, à propos de mon texte, dans la lettre que je t'ai écrite en Italie, car je ne me souviens plus de toutes les remarques que m'avais faites. 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 à dire 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 plus. 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 ; mais si tu veux bien dépasser le langage et ce qui t'est plus ou moins incompréhensible dans la langue, tu ne peux pas ne pas comprendre qui est ce personnage, et c'est cela qui importe ; 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 : et c'est pour cela que, pour ma part, ce n'est pas la « hauteur de conversation » de quelqu'un qui peut m'intéresser (et une discussion philosophique peut être moins intéressante que toute une soirée passée à parler de rien, selon qui parle.)

Ceci est un aspect ; le second, c'est que je ne tiens pas ce que tu appelles (à tort) le « sexe » dans le même mépris (plus ou moins conscient) que toi ; tu es héritière de toute une tradition judéo-chrétienne qui s'est arrangée pour faire cette séparation entre « la chair » et « l'esprit », séparation totalement artificielle, monstrueuse, qui a fait plus de mal que de bien. Aimer quelqu'un « par la chair » est une manière d'aimer, ou de parler, qui en vaut une autre, ni mieux ni pire, mais en réalité qui a sa place à certains moments, comme à d'autres moments il faut parler, mais irremplaçable et qui a sa fonction propre.

Pour en revenir à mon personnage, la question est de savoir s'il a d'autres moyens que celui-là d'avoir un rapport d'amour avec les autres ; pendant toute la durée du texte, précisément, il explique pourquoi tous les autres moyens lui ont été ôtés ; il y a un degré de misère (sociale, ou morale, ou tout ce que tu veux) où le langage ne sert plus à rien, où la faculté de s'expliquer par les mots (qui est un luxe donné aux riches par l'éducation, et voilà le fond de la question) n'existe plus.

Oh, (crois-moi sur parole !) il y a parfois un degré de connaissance, de tendresse, d'amour, de compréhension, de solidarité, etc. qui est atteint en une nuit, entre deux inconnus, supérieur à celui que parfois deux êtres en une vie ne peuvent atteindre ; ce

---

<sup>672</sup> On n'envisagera pas ici la question homosexuelle — qui n'est précisément pas une question, puisqu'il ne saurait pour lui y avoir une différence de nature entre le désir homosexuel et hétérosexuel : « l'homosexualité n'est pas un pilier suffisamment solide pour que je puisse écrire dessus », confiera-t-il. Souvent, cette question occulte bien des enjeux plus essentiels encore, qu'il suffise de rappeler le cri du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts*, agressé dans le métro et qui réclame de l'aide que personne ne vient lui apporter : (personne ne croit au fric, tout le monde croit au pédé) [59]

mystère-là mérite bien qu'on ne méprise aucun moyen d'expression dont on est témoin, mais que l'on passe au contraire son temps à tenter de les comprendre tous, pour ne pas risquer de passer à côté de choses essentielles.

Lettre capitale pour saisir les enjeux d'une éthique de la solitude, elle dit aussi clairement combien la solitude et le sexe sont à la fois deux positions essentielles de la relation et deux angles morts du récit : comme s'il y avait un lien de causalité entre ces radicalités et ces impossibles. La radicalité est ce reste du personnage quand on lui a tout arraché : et « le rapport d'amour » est d'autant plus essentiel qu'il est seul ce qui permet d'être au monde, et ouvre sur la rencontre : le mystère de la connaissance de l'autre, charnelle autant qu'intérieure, affective et politique, peut ainsi avoir lieu hors de la parole <sup>673</sup>.

Alors c'est là, depuis ce dépouillement — ultime vide travaillé, après celui de la langue, du monde : le vide ontologique — que peut se refonder l'être dans le rapport : « l'amour comme on ne peut jamais en parler, sauf à inconnu comme celui-là, un enfant peut-être, silencieux, immobile <sup>674</sup> ». L'enfant, le passant, est le *salut* ; il est le recours aux autres, au silence ; parler est devenu impossible « sauf » à lui — il est ce qui permet d'être sauvé de ce silence aussi. Le récit joue le rôle de ce mouvement ascendant qui après la plongée dans la négativité permet de refonder le monde autour de soi ; « l'enfant » seul est cette immobilité comme un pôle qui pourrait organiser la fugue. Si l'enfant est l'image terminale de ce passant — la caractérisation métaphorique de l'inconnu —, c'est parce qu'il est espace de fragilité extrême, dont le silence (on a déjà évoqué le fondement silencieux de l'enfant) permet la parole et témoigne de l'expérience. Double d'Alexis, cet enfant auquel le locuteur confie son secret — une partie du secret : c'est ailleurs qu'il le dira —, comme son amour (parce que le secret est aussi celui-là), est le témoin final d'une trajectoire de la solitude quand elle s'échange, quand elle se brise.

Je suis devenu capable d'aimer, non pas d'un amour universel abstrait, mais celui que je vais choisir et qui va me choisir, en aveugle, mon double, qui n'a plus de moi que moi. On s'est sauvé par amour et pour l'amour en abandonnant l'amour et le moi <sup>675</sup>.

---

<sup>673</sup> Amin Erfani rapproche l'amour ici évoqué de ce que décrit Saint-Augustin : « le théâtre de Koltès s'imprégnant ainsi d'une forme de *Confessions*, puisque, Jacques Derrida nous le rappelle dans sa propre *Circonfession*, le rôle de la mère fait fonction du « Dieu de Saint Augustin lorsque celui-ci demande s'il y a du sens à lui avouer quelque chose alors qu'il sait tout d'avance, [...] comme si Augustin voulait encore, à force d'amour, faire qu'en arrivant à Dieu, à Dieu quelque chose arrive, et lui arrive quelqu'un qui transformât la science de Dieu en une docte d'ignorance, il dit devoir le faire en écrivant, justement, après la mort de sa mère. » Les *Confessions* d'Augustin, souligne Derrida, n'avaient de fait à confesser aucune vérité sinon l'acte même de l'écriture qui, agissant comme un réel acte d'amour, devait « faire » à son tour l'« autre » vérité, incompréhensible, méconnaissable et inarticulée. » Amin Erfani, « *La Nuit juste avant les forêts*, une parole soufflée », in *Koltès, maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 154.

<sup>674</sup> Texte de présentation par l'auteur, joint au carton d'invitation de la pièce lors de sa reprise en avril 1978. Repris in *Lettres*, op. cit., p. 330.

<sup>675</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, chapitre « Trois nouvelles, ou 'qu'est-ce qui s'est passé' », op. Cit, p. 244

Deleuze et Guattari écrivent le salut de l'amour (à propos de la nouvelle de Fitzgerald, *The Crack up*) par le choix aveugle et l'abandon total — par la ligne de rupture que la relation amoureuse entraîne et appelle, fait advenir et dans laquelle se situe son devenir. Ainsi peut-on lire la place de cette figure : rupture de construction, rupture de ban, rupture de toutes les lignes qui signent une appartenance aux relations normées ou homologuées. L'amour est bien ce rapport à la ligne défaite — et si l'autre est choisi seul parmi tous, c'est aussi parce que l'amour est un récit qui ne peut s'établir que dans l'exclusion qui délivre. Le récit, peinture du « monde sur soi » (et non « pas soi sur le monde »), est même délivré du souci de parler d'amour, qui n'est pas ainsi un objet de la parole, mais le rapport fragile entre les deux êtres :

Il faut croire que l'amour, la passion, la tendresse, je ne sais quoi encore, se font leur chemin tout seul ; et qu'à vouloir trop s'en occuper on les rapetisse et on les ridiculise toujours <sup>676</sup>.

Ce qu'on aurait pu considérer pour un mépris de la question amoureuse n'est donc finalement qu'une manière de révoquer les formes qu'elle prend dans la langue, inévitablement, parce qu'on ne dit pas le rapport, mais que celui-ci se raconte dans la relation, à travers le récit, au-delà, ou en deçà des mots :

et si tu crois que c'est seulement pour parler, non, je n'en pas besoin comme dehors tous ces cons [55]

La phrase empliè jusqu'à la gorge de mots appose ainsi sa dernière fuite : non seulement dire cela ne sert qu'à dire cela, mais cela a pour but surtout de ne plus rien dire — récit dont le but ultime est l'atteinte du silence, non pas celui, antérieur à la rencontre, de la perte et du vide, mais silence qui signera l'accord. C'est le « mystère » (sa réalisation) dont parlait Koltès dans la lettre à sa mère : silence qui sanctionnera le récit. Et c'est finalement le dernier sens que l'on pourrait accorder au silence gardé par l'autre — la trajectoire du récit est celle qui vient à la rencontre de ce silence, qui, posant les mots, conduit vers sa fin, c'est-à-dire vers le partage d'une même parole (silencieuse). « Jusqu'à ce que mort s'ensuive », avait confié Koltès à Ferry, comme unique consigne de jeu <sup>677</sup> : mouvement vers la mort, une mort positive parce qu'elle sera celle qui réalisera la rencontre.

« Quelque chose se passe, qui peut-être n'arrivera jamais », m'a dit un homme un peu ivre une nuit d'Avignon, citant Maurice Blanchot. Le temps n'a pas diminué en moi certaines soifs, bien au contraire. Le théâtre, dériver, aimer va savoir comme, parler sans cesse dans la musique et dans l'image, variations infinies autour d'une aventure unique : vivre, trouver un sens quand il n'y en a pas, nommer l'amour, et il y en a, ou pas. Mais de l'amour, ce qui est sûr, c'est qu'il n'y en a jamais assez, et l'insatisfaction qu'on en éprouve nous fait hurler qu'il n'y en a pas. Les mots alors, comme un secours, et cet

---

<sup>676</sup> 'Pour mettre en scène *Quai Ouest*', in *Quai Ouest*, op. cit., p. 108.

<sup>677</sup> Lettre à Yves Ferry, de Paris, datée de juin 1977, in *Lettres*, op. cit., p. 284 « On peut faire des tas de choses pour la fin de mon texte, y compris le changer en cours de répétition, si le souffle de ton génie dépasse, emporte, transfigure le mien. Ce que je vois, c'est un véritable emballement dans la tête, à toute vitesse, jusqu'à ce que mort s'ensuive. »

espace blanc qui ouvre en filigrane sur une aveuglante lumière, horreur ou trop forte beauté, je ne sais plus <sup>678</sup>.

Cette ignorance, cette incertitude — quant à la force suffisante du verbe, quant à la présence de l'autre, quant à la possibilité de la mort — est ce qui conduit la langue, et l'audace de prendre le bras de l'autre, du théâtre : « mais quand même, j'ai osé »[7]. Le récit alors, comme trajectoire de la mort à la mort, d'un silence premier vide au silence dernier empli de l'autre ; d'une solitude à une autre.

### *3. Origine et fin de la solitude Douleur et joie de l'expérience intérieure*

#### *L'impossible communication — la parole somptuaire*

La solitude est une épreuve. Contrairement à ce qu'on pourrait penser au premier abord, à ce que laisse entendre toute une partie de la critique, Koltès n'en fait ni une centralité, ni une morale, ni un refuge. Elle est une position radicale à partir de laquelle tout refonder : l'« incontournable » de la relation éthique. Un peu à l'image d'un mouvement de dégagement cartésien, qui consiste à d'abord opérer en soi le désastre de la pensée, faire le vide, pour mieux établir, pas après pas, mot après mot, l'autre, le monde, la relation : et cela sous la forme d'une hypothèse, d'un pari. Koltès, au carrefour de Descartes et de Pascal ? Ce serait évidemment grossir le trait — cependant, on verra que la pensée de Pascal, dont Koltès était familier, irrigue d'autres champs de l'éthique ; et on a vu que l'œuvre était traversée d'un rationalisme le plus formel (dont le formalisme se retournait parfois, avec dérision, contre lui) : pensées inconciliables dont il ne s'agit pas de dire que Koltès pourrait en fournir une synthèse. Celles-ci sont moins habitées par le dramaturge que manipulées, empruntées, déformées aussi en grande partie, parfois pour en dire le contraire (sur la question de la transcendance par exemple, disposée toujours sur un plan d'immanence). Au point d'articulation, c'est une relativité absolue qui s'affirme — relativité de la pensée, de l'autre, de soi, du verbe. Relativité posée comme « certitude absolue ».

Ce jeu sur les principes de la relativité cache une inquiétude fondamentale : l'humour manifeste de la manipulation des plans du réel n'empêche pas la formulation de cette relativité en tous points décisive pour envisager la relation. Cette relativité interdit toute centralité, toute position fixe, tout arrêt de l'être sur la solitude ou tout autre terme qui pourrait résoudre

---

<sup>678</sup> Yves Ferry, « La nuit continuée – Bernard, Bernard-Marie, Koltès », *Théâtre/Public* n°183, 2006, p. 10.

les questions et les contradictions. En cela Koltès traverse les pensées cartésiennes et pascaliennes pour en faire une expérience du désastre et de la joie : désastre d'une radicale destruction ; joie de sa reconstruction par les seules armes du verbe. Ainsi peut-on faire de la solitude une expérience intérieure.

« Mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être <sup>679</sup> », « l'expérience intérieure est la réponse qui attend l'homme, lorsqu'il a décidé de n'être que question <sup>680</sup> » — épreuve et question, telles pourrait être les termes de l'éthique de la solitude radicale, ainsi que Georges Bataille l'a éprouvée et écrite dans *L'Expérience intérieure*. Évoquer ici Bataille (et sa lecture par Blanchot) ne consiste pas à trouver une transposition : seulement, au point de jonction impossible entre Descartes et de Pascal ainsi que Koltès l'a lui-même éprouvé, et écrit, il y aurait comme un paradigme d'énonciation. Or, il nous semble que si l'œuvre de Koltès pense et nous donne à penser, c'est dans le récit que se formule cette pensée — récit dont Bataille lui-même fait l'épreuve *dans* le récit : « le livre de Georges Bataille est la tragédie qu'il décrit. »<sup>681</sup> C'est au lieu de l'écriture que le drame de la conscience se joue, car il ne s'agit pas d'un compte rendu ultérieur : comme les textes mystiques, *L'Expérience intérieure* est l'espace de l'expérience : le drame de sa formulation, la dramaturgie de son épreuve, l'énoncé d'une énonciation. Cette expérience ne saurait avoir lieu sans son écriture, c'est-à-dire son adresse : « L'extrême est ailleurs. Il n'est entièrement atteint que communiqué (l'homme est plusieurs, la solitude est le vide, la nullité, le mensonge) <sup>682</sup> », qui est l'autre épreuve essentielle, celle de sa restitution. Ainsi la solitude est ici ce mouvement de déchirure de soi et vers l'autre : expérience *somptuaire* donc, celle d'une dépossession et d'une tentative de reconquête par la dépense, c'est-à-dire dans le don d'une parole vécue comme perte, offerte à l'autre dans sa plénitude *parce qu'*arraché à soi. « Aller au-delà, au-delà de ce qu'il désire, de ce qu'il connaît, de ce qu'il est, c'est ce qu'il trouve au fond de tout désir, de toute connaissance et de son être <sup>683</sup>. »

Le texte de Bataille fait le récit d'une expérience qu'on pourrait trouver proche de cette traversée de Koltès — traversée non pas biographique, mais intérieure à l'écriture elle-même que le récit en quelque sorte rejouerait, éprouverait (jusqu'à un certain point). Bataille fait l'épreuve d'une nouvelle théologie, un « sacré immanent » dans lequel le fond de l'expérience mystique se trouve dans cet impossible approché : le ressaisissement obtenu dans l'acte même

---

<sup>679</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 16.

<sup>680</sup> Maurice Blanchot, 'L'expérience intérieure', chap. V, in *Faux Pas*, Gallimard, 1971, p. 47.

<sup>681</sup> Maurice Blanchot, *Faux Pas*, op. cit., p. 52.

<sup>682</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 64.

<sup>683</sup> Maurice Blanchot, *Faux Pas*, op. cit. p. 48.

de se perdre — l'atteinte de « l'extrémité du possible <sup>684</sup> » : « L'expérience atteint pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu. »<sup>685</sup>. Lorsqu'elle s'achève, tout s'achève avec elle : « Si j'atteins, un instant, l'extrême du possible, peu après, j'aurai fui, je serai *ailleurs* <sup>686</sup>. » Et le silence se fait, car : « Quand l'extrême est là, les moyens qui servent à l'atteindre n'y sont plus <sup>687</sup> ». Paradoxale exigence, hors laquelle il n'y aurait pas d'expérience, de communiquer l'incommunicable, de rendre connu l'inconnais-sable, de partager la solitude, il s'agit de faire parler la solitude de l'être, hors du silence ; de faire parler le silence : « Et cette difficulté s'exprime ainsi : *le mot silence est encore un bruit*, parler est en soi-même imaginer connaître, et pour ne plus connaître, il faudrait ne plus parler. Le sable eût-il laissé mes yeux s'ouvrir, j'ai parlé : *les mots qui ne servent qu'à fuir*, quand j'ai cessé de fuir, me ramènent à la fuite. Mes yeux se sont ouverts, c'est vrai, mais il aurait fallu ne pas le dire, demeurer figé comme une bête. J'ai voulu parler, et comme si les paroles portaient la pesanteur de mille sommeils, doucement, comme semblant ne pas voir, mes yeux se sont fermés <sup>688</sup> ».

Trembler, désespérer, dans le froid de la solitude, dans le silence éternel de l'homme (sottise toute phrase, illusoire réponses des phrases, seul le silence insensé de la nuit répond) (...) L'homme n'est pas contemplation (il n'a la paix qu'en fuyant), il est supplication, guerre, angoisse, folie <sup>689</sup>.

Voici l'expérience même, souveraine, et *sacrée*. Atteinte d'un point inatteignable, et impossible : « L'extrême du possible est ce point où malgré la position inintelligible pour lui qu'il a dans l'être, un homme, s'étant dépouillé de leurre et de crainte, s'avance si loin qu'on ne puisse concevoir une possibilité d'aller plus loin. »<sup>690</sup>. L'autre n'est donc pas le prétexte à la parole, il est sa condition, l'hors champs qui fait exister le monde : il est la possibilité même de briser la solitude, celui sans lequel l'expérience se confond avec la subjectivité : « Chaque être est, je crois, incapable à lui seul d'aller au bout de l'être. S'il essaie, il se noie dans un *particulier* qui n'a de sens que pour un seul : l'être seul rejeterait de lui-même le *particulier* s'il le voyait tel. »<sup>691</sup>

*L'Expérience intérieure*, comme tentative extrême de faire l'expérience de l'inconnu, est le récit de la quête autant que la quête elle-même, quête traversée de l'autre, de tout autre, et au cœur de ce mouvement : de l'autre en moi, de la part maudite et sacrifiée à ma conscience de

<sup>684</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 21.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 25. Nous soulignons.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 38

mon étrangeté irréductible. C'est le paradoxe même au cœur de la communication : que l'inconnu devant moi porte en lui le mystère de ma solitude, qu'il est davantage que l'image de l'inconnu en moi : mais sa possibilité extrême, angoissante, nue. « La communication est le mouvement où, lorsque le sujet et l'objet ont été dessaisis, l'abandon pur et simple devient perte nue dans la nuit <sup>692</sup>. » L'inconnu dans *L'Expérience intérieure* de Bataille est exigence, mouvement, expérience de l'être ; il n'est désiré et éprouvé que dans ce saut de dépossession qui demande que l'autorité se trouve elle-même être l'expérience, et non une valeur extérieure et transcendante <sup>693</sup>. Or ce qu'éprouvent certaines formes d'art, c'est ce saut même, cette projection immanente dans l'inconnu énoncé comme expérience dans l'expérience <sup>694</sup>. Expérience pour le lecteur, le spectateur, non pas à travers, mais traversée par celle de la langue, de l'acteur sur scène qui éprouve l'expérience d'un langage tendu vers l'inconnu qui le porte et l'appelle, le théâtre peut aussi être le lieu où dans sa pureté brutale, se confronte la question de l'être, de l'expérience vitale et profonde de l'inconnu.

Le récit de *La Nuit juste avant les forêts* serait ce mouvement même, total et totalisant, de communiquer l'expérience de l'inconnu — inconnu incarné et désincarné, présence absence qui est le statut même du somptuaire rejoint une fois l'épreuve de la perte : on peut d'ailleurs penser en ce sens, que la situation initiale de la pièce est incluse dans le récit, et que ce commencement est le terme du récit (c'est après le vol dans le métro, la course, le « fouillis », que le locuteur sous la pluie s'est mis à la recherche d'un camarade). Cette perte initiale est donc nécessaire pour que la communication, mouvement vers l'autre, débute : parce qu'alors, le locuteur n'a rien à perdre, ayant tout perdu, jusqu'au sens même de sa course, de l'existence entière. Blanchot avait écrit : « La communication ne commence donc à être authentique que lorsque l'expérience a dénudé l'existence, lui a retiré ce qui la liait au discours et à l'action, l'a ouverte à une intériorité non discursive où elle se perd, se communique au dehors de tout objet qui puisse lui donner une fin <sup>695</sup> ». L'expérience ne se situe pas dans l'ordre du discours, c'est pourquoi le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts*, comme ceux de nombreux monologues de Koltès à partir de *Salinger*, n'ont de cesse de répéter inlassablement l'insuffisance de ce qu'ils disent, l'incapacité de dire ce qui *doit* se dire, et ce faisant de creuser *dans* le texte

<sup>692</sup> Maurice Blanchot, « *L'Expérience intérieure* » in *Faux Pas*.

<sup>693</sup> « Je posai la question devant quelques amis, laissant voir une partie de mon désarroi : l'un deux (\*\*\*) [Maurice Blanchot], énonça simplement ce principe, que l'expérience elle-même est l'autorité (mais que l'autorité s'expie) » *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 19. Il n'est pas anodin que Bataille trouve la réponse auprès des autres, et que son « désarroi » ne peut se résoudre que de *l'extérieur*. D'un point de vue d'histoire littéraire, il n'est pas anodin non plus que ce soit de Blanchot que soit venue cette réponse.

<sup>694</sup> « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! » Baudelaire, *Le Voyage*.

<sup>695</sup> Maurice Blanchot, *Faux Pas*, op. cit. p. 51.



la possibilité d'un autre texte impossible, au-delà mythique et politique d'une nouvelle alliance des hommes, d'une vérité délestée du poids des mots.

Il n'est pas interdit au discours d'essayer de prendre à son compte ce qui échappe au discours ; cela est même nécessaire parce qu'on peut voir ainsi que la traduction, tout en étant jamais satisfaisante garde une part essentielle d'authenticité dans la mesure où elle imite le mouvement de récusation qu'elle emprunte et, en se dénonçant comme dépositaire infidèle, double son texte d'un autre qui l'entretient et l'efface par une sorte de demi-réfutation permanente.<sup>696</sup>

Les textes de Koltès, malgré le foisonnement verbal, engagent une sorte de lutte contre tout ce qui pourrait abolir le verbe : personnage qui refuse de parler (Abad), ou de répondre (le Client), de donner leur nom (Zucco), ou leur âge (Claire ; la Gamine), de refuser de dire qu'on ne dispose pas du corps (Horn), de refuser de dire qu'on possède une tête de delco (Fak), de refuser de dire le désir (le Client), de refuser de dire ce que l'on possède pour le satisfaire (Le Dealer). Le silence, qu'il s'affiche tel ou qu'il se prononce, est dynamique de récit puisque le forcer est une manière de faire advenir l'autre après de soi, de faire de la solitude une ouverture, un passage.

« Le passage du plan discursif au plan non discursif ne se produit pas suivant un enchaînement qui le rende nécessaire. Sans la volonté angoissée qui lutte contre le discours par le discours, sans le recours à des techniques qui dégagent la sensibilité de l'action où elle est prise, l'homme arrive difficilement à une mise en cause véritable et il s'éparpille dans une recherche oisive où il ne traque que son ombre. »<sup>697</sup>

Si pour Bataille, la nuit cherchée est celle du silence (« Mieux vaut alors s'enfermer, faire la nuit, demeurer dans ce silence suspendu où nous surprenons le sommeil d'un enfant. Avec un peu de chance, d'un tel état nous apercevons ce qui favorise le retour, accroît l'intensité. »<sup>698</sup>), pour Koltès, le silence n'est pas le recours suprême, la lumière pleine de l'évidence : il est sans cesse ce qui fait parler. C'est un mouvement qui suit (succède à) la mort : « J'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe. »<sup>699</sup> Une telle parole *ressortie* de la mort n'est pas l'envers du silence, mais sa mort exprimée et ainsi traversée. Elle n'est pas la belle poésie que dénonce Bataille, la conversation vaine de l'écriture – ici, se pose la parole qui « ne peu[t] parler que sur les ponts ou les berges, et (...) ne peu[t] aimer que là, ailleurs [elle est] comme morte »<sup>700</sup>. Parole mobile, mouvante, flottante, elle est le mouvement même, comme la mer se déplace au milieu de ses vagues, et si elle s'installe ou *stationne*, elle s'achève. Pour Bataille comme pour Koltès, le silence est ce qui rend possible, dans le théâtre d'ombres du monde, la parole : ce qui l'appelle et le produit,

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>697</sup> Maurice Blanchot, *Faux Pas*, op. cit. p. 51.

<sup>698</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 27.

<sup>699</sup> Arthur Rimbaud, *Vies*, in *Une saison en enfer*.

<sup>700</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 35. C'est mama qui parle ici.

elle est son arrière-monde – jamais pourtant la parole ne le regrette, tout juste tourne-t-elle autour d'un autre possible. Mais ce qui diffère dans les textes de Koltès, ainsi que l'énonce (l'incarne, dans sa chair vive) le locuteur de *La Nuit Juste avant les forêts*, c'est le sursaut toujours renouvelé de la vie comme *sortant* du corps, littéralement, qu'elle vienne du père (et c'est la férocité et le *sang*), ou de la mère (et c'est la fragilité, la *nervosité*), toujours s'exécute<sup>701</sup> une volonté, celle de passer, de ne pas s'en tenir à l'angoisse, à l'immobilité rageuse de la bête : ce sera la trajectoire de Zucco, de faire l'épreuve du sang et des nerfs, en tuant le père et la mère, pour être soi-même son corps, l'origine de son sang et de ses nerfs : la mort commence la vie. La parole est le mouvement d'une colombe qui détale, et si les soldats la tirent<sup>702</sup>, sa mort sera aussi un mouvement.

La solitude ainsi approchée en termes de dynamique de récit, d'éthique fondatrice, permet de comprendre plus avant la dialectique de la surface et de la profondeur telle qu'on a pu l'approcher en des termes de techniques d'écriture, ici déployés au sein de la relation. Dans l'« Avant-propos » de *Poésie et Profondeur*<sup>703</sup>, Jean Pierre Richard écrit :

« Dans une note de la *Nouvelle N.R.F.*, Maurice Blanchot commente ce propos [de Montaigne : « Il faut légèrement couler le monde et le glisser, et non pas l'enfoncer »] (...) et suggère que la littérature moderne devrait se détourner de toute profondeur. (...) Je veux bien que la profondeur ait pu souvent servir de prétexte à la nostalgie, de champ à la gravité, de refuge à la complaisance ou à la fuite. On accuse souvent aujourd'hui en elle la dimension favorite de toutes les mystifications qui nous défigurent et nous asservissent. C'est pourtant elle, et elle seule, qui pourra faire exister l'horizontal, qui fondera la relation, le glissement heureux de conscience en conscience, le libre étalement des surfaces, l'emboîtement des formes, le contact vrai. (...) Pour tous ces poètes [Char, Ponge, Emmanuel, Cayrol, Bonnefoy], il s'agit, il me semble, de traverser la profondeur et d'en ressortir délivré, fraternel. D'une manière ou d'une autre, tous s'enfoncent dans l'innombrable, dans l'impossible, dans la mort, pour ensuite, ou pour en même temps, en resurgir vivant. »

Le paradoxe soulevé ici par J.P. Richard soutient au plus proche l'écriture de koltésienne de la relation : échapper à la tentation de la solitude monologuée et complaisante, traverser la perte, fonder la relation par la profondeur, établir le contact, rebâtir un monde possible. Ainsi le récit sera-t-il cet équilibre entre plan discursif et non discursif, durée et présence, solitude et altérité, au cœur de ce qui menace la parole de basculer entièrement du côté du silence : c'est dans cette profondeur que se trouve la possibilité de la joie – parole joyeuse en même temps que profonde et grave en effet : grave parce que nocturne, lunaire, en elle se joue l'effort pénible de s'arracher à la solitude sans se compromettre, sans sacrifier à cette sortie de solitude la liberté d'être soi-même comme nul autre ; et joyeuse parce que libre, et offerte, dégagee, solaire, toute entière désirable et désirante :

<sup>701</sup> « (...) moi aussi on pourrait m'appeler : l'exécuteur (...) » *La Nuit juste avant les forêts*, p. 17.

<sup>702</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 63.

<sup>703</sup> Jean Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 12.

« (...) et maintenant d'y penser, vieux, rien que d'y penser, cela me rend malade, à donner envie de boire (s'il n'y avait pas la question de l'argent), de se barrer d'ici (si on savait où aller), d'être dans une chambre, vieux, où je puisse parler, ici, je n'arrive pas à dire ce que dois te dire, il faudrait être ailleurs (...) »<sup>704</sup>

La faille se creuse, qui fait du théâtre l'expérience mystique d'une politique minimale, communauté à deux ; intérieure et partagée ; immanente et totale : c'est-à-dire traversée, et transmise.

« (...) cette saloperie d'odeur, cette saloperie de bruit, je pense aux litres de bière que j'avais bus, et que j'aurais bus encore, jusqu'à ce que mon ventre ne puisse plus en contenir, je restais assis avec cette envie de cogner, mec, jusqu'à ce que tout finisse, et jusqu'à ce que tout s'arrête, et alors, tout d'un coup, tout s'arrête pour de bon (...) ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade (...) »<sup>705</sup>

L'extrémité du possible atteinte ici, la pièce peut s'achever, puisqu'elle (s') est *accomplie*. Beaucoup de mises en scène dramatisent la fin de la pièce en faisant résonner les derniers mots « la pluie, la pluie, la pluie, la pluie », les chargeant d'un pathétique qui, dans une lecture telle que nous l'avons menée, semble étranger à la pièce. Euphorie de l'expérience qui a porté l'être jusqu'à son possible, « c'est la joie supplicante »<sup>706</sup> de qui a mené à terme l'impossible relation avec l'inconnu, sans projet d'aucun ordre, mais libre, et si la pluie continue de tomber, c'est pour jouer l'indifférence du monde, dont s'échappe déjà celui qui vient de parler, celui qui a fait l'expérience par et dans l'autre de l'être et de son insoumission. « Sa vérité est dans la brûlure d'esprit, dans le jeu de foudre, dans le silence plein de vertiges et d'échanges qu'il nous communique. »<sup>707</sup>

#### *Monologie du récit — la parole soufflée*

Monologue lyrique ou intérieur, monologie du drame ou parole solitaire, réflexive, suspendue, adressée, les monologues ne sont pas une forme de la dramaturgie koltésienne, mais son usage radical. Il ne s'agit donc pas d'un repli sur une forme théâtrale ancienne (dans l'histoire du théâtre comme dans celui de l'écriture de Koltès) qui produirait la fable, mais un travail de la fable comme monologues successivement lancés. Pour l'établir, il a bien fallu que se redéfinissent les termes de la dramaturgie : tous les termes, de la question de l'espace, du temps, à celle du personnage. C'est pourquoi, par exemple et plus radicalement, le personnage *psychologique* est évacué au profit de *forces* ou ce que l'auteur nommera « puissances » qui s'exacerbent depuis une solitude forcenée.

<sup>704</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 47.

<sup>705</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 61-62.

<sup>706</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 68.

<sup>707</sup> Maurice Blanchot, *Faux Pas*, op. cit. p. 52.

L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semble tout constitué par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constituées par les rapports entre ces puissances. 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. [...] Bien au delà d'un caractère psychologique petit, changeant, informe, il me semble y avoir dans chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd, qui modèle avec force et inévitablement une matière première fragile — et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toutes façons révolté, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse <sup>708</sup>.

Dès lors, le monologue n'est plus produit par des personnages seuls en scène, mais par des solitudes, depuis la solitude même qui s'y énonce. Les personnages ne parlent pas dans leur solitude, il serait plus juste de dire que c'est la solitude qui parle dans ces puissances d'être. Force intérieure qui excède la propre intelligence ou la propre conscience du personnage, la solitude est une conjonction d'énergies contraires qui produisent le personnage : étonnant renversement des termes, puisque le personnage ne produit pas une parole, il est le produit d'une lutte intérieure et antérieure au verbe. Il y a comme un travail en devenir au sein du personnage — ce qu'évoque la métaphore de la sculpture d'une matière première —, qui n'est donc pas un donné de l'énoncé, mais un récit toujours mouvant, dont la fable raconte sa propre évolution dans le récit qu'il produit. Dehors et dedans s'affrontent en son sein, dans sa parole. Ancrage subjectif mais non psychologique, le personnage est saisi dans ce devenir qui le parle : des *Amertumes* à *Roberto Zucco*, il s'agira d'une exigence transversale justement parce qu'elle ne se pose pas seulement, comme Koltès l'indique ici à Hubert Gignoux, sur le plan de la poétique de composition mais sur celui de la relation.

Approcher ainsi le monologue hors du champ poétique, c'est refuser de l'évaluer en fonction de ce qu'est le monologue, mais de faire de toute parole tenue à quelqu'un une expérience de la solitude quand elle s'exerce sur le corps, qu'elle le produit et s'y « incarne » d'une certaine manière. Impossible par conséquent de dégager une typologie des monologues, puisqu'il s'agit d'une mise en mouvement toujours singulière du drame par la parole, non d'un arrêt du récit.

Cette mise en mouvement qui déplace et produit, invisible force dont on ne voit que l'effet, on l'appellera, avec Amin Erfani, « souffle ». Le souffle (ou parole soufflée) est cette violence d'une parole arrachée, non pas seulement prise à un autre (même si on a vu combien l'écriture de Koltès était en grande partie réitération, récitation : un récit fait d'emprunts et de reprises dévoyées), mais aussi emportée par le souffle, selon l'approche que proposait Jacques Derrida à propos d'Antonin Artaud :

---

<sup>708</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres*, *op. cit.* p. 115.

Soufflée : entendons dérobée par un commentateur possible qui la reconnaît pour la ranger dans un ordre, ordre de vérité essentielle ou de structure réelle, psychologique ou autre. [...] Soufflée : entendons du même coup inspirée depuis une autre voix, lisant elle-même un texte plus vieux que le poème de mon corps, que le théâtre du geste. L'inspiration, c'est, à plusieurs personnages, le drame du vol, la structure du théâtre classique où l'invisibilité du souffleur assure la différence et le relais indispensable entre un texte déjà écrit d'une autre main et d'un interprète déjà dépossédé de cela même qu'il reçoit <sup>709</sup>.

Le souffle est cette force pré-verbale, qui a lieu avant la prise de parole, et dans laquelle sont dit les mots. Il est l'appui de toute parole et l'enveloppe de la phrase comme celle de la relation : « sale pluie, sale vent, saloperie de carrefour », disait le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* ; vent qui emporte le bout de papier censé raconter l'histoire de Mann (ou d'Ali) à la fin de *Prologue* — comme si le souffle était le mouvement et la direction, force motrice et matricielle, invisible lien entre les êtres. L'éthique soufflée, du souffle, est ce qui permet d'articuler la solitude éprouvée et transmise à la langue parlée, élaborée comme une langue. Le souffle est finalement la seule parole qu'on peut partager, puisque la seule chose qu'on puisse produire ensemble qui soit la même : quand je souffle, je parle la même langue que toi, puisqu'il n'y a pas de mot à prononcer — le souffle est un geste, un mouvement du corps antérieur à l'apprentissage de langue, le premier mouvement de la vie (et le dernier) : l'instrument de la relation des solitudes puisqu'unique faculté du corps en commun.

... qu'est-ce qu'on connaît de quelqu'un si on ne sait pas comment elle respire après avoir baisé, si elle garde les yeux ouverts ou fermés, si on n'écoute pas, longtemps, le bruit et le temps qu'elle met pour une respiration, où elle pose son visage et comment il est maintenant, plus le temps est long où elle respire et que tu l'écoutes, sans bouger, respirer, plus tu connais tout d'elle, mais dès qu'elle ouvre les yeux, se redresse, s'appuie sur le menton, te regarde, se met à respirer comme n'importe qui, ouvre sa bouche où tu vois les grandes phrases qui se préparent à sortir, alors moi, je suis pour me barrer <sup>710</sup>...

Ce que Koltès avait traduit (ou reformulé) par ces mots à sa mère :

Aimer quelqu'un « par la chair » est une manière d'aimer, ou de parler, qui en vaut une autre, ni mieux ni pire, mais en réalité qui a sa place à certains moments, comme à d'autres moments il faut parler, mais irremplaçable et qui a sa fonction propre.

L'énergie pneumatique — ce que Aristote nomme *pneuma* — porte la phrase, vecteur et sens, on comprend pourquoi celle de Koltès ne peut-être qu'une dans *La Nuit juste avant les forêts*. Mais au-delà des règles de syntaxe, ne peut-on pas concevoir chacune des répliques du Dealer et du Client par exemple comme émise dans un souffle unique, phrase unique même si ponctuée ? Koltès travaille l'unité de chacune des prises de parole de ses personnages en unité de souffle, et ce que pose *La Nuit juste avant les forêts* dans sa rigueur syntaxique sera repris partout ailleurs, faisant de chaque réplique un monologue : on l'entend donc ici au sens large, car il nous semble que c'est cette extension que fabrique Koltès — au théâtre, chacun parle à

---

<sup>709</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 261-262.

<sup>710</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., pp. 40-41.

son tour, et chacun à son tour est seul à parler, dans un souffle qui est la parole même. Chaque parole devrait idéalement se dire comme un monologue, semble nous dire ici Koltès, devra idéalement se prononcer comme souffle, dans un souffle, puisque c'est là l'énergie de la solitude, et son mode d'être : l'éthologie du poétique.

Valère Novarina, que tout pourrait opposer à Koltès, le rejoint cependant sur ce point de l'écriture (et de la diction) pneumatique du monologue :

Attention ! À l'intérieur de ton monologue, maintiens avec netteté une contradiction ferme, une tension, une lutte entre deux façons pour le temps d'apparaître !...

1. Un, le temps logico-chronologique, le flux continu, le ruban régulier, la dure domestiquée du plat roman traditionnel.

2. Deux, (à l'exact opposé !), le temps animal, se renouvelant par bouffées et en volutes, le temps par accès et par crises, le temps sauvage, le temps spasmodique, le temps *inhumain* qui tue et renaît en précipices et en ralentis fulgurants, allant par les relèvements en cascade, par les chutes, et par cercles renouvelés — comme dans la vie, comme dans la poésie (je n'emploie ce mot que dans un seul sens : passage à l'acte), comme dans l'expérience vive de la vie et du cirque vivant où le temps passe par la renaissance et le souffle *trépassant* la mort <sup>711</sup>.

La double articulation de temps et de force trouve cohérence dans l'enveloppe de souffle au sein de laquelle la parole est dite et transmise. Mais la question du souffle n'est pas qu'une technique, et elle s'énonce même de manière singulière dans *Prologue* sous la métaphore de la maladie contagieuse :

Ali transmet [à Mann], par inadvertance sans doute, comme ces maladies contagieuses qu'on se passe par un baiser, un germe qui, dans l'atmosphère surchauffée et humide, se développa sur-le-champ et, reliant Mann aux racines vieilles et profondes d'Ali, le relia à une jungle désordonnée et compacte dont les filaments pénètrent au cœur ténébreux du monde et du temps, comme les souches entremêlées du Campos brésilien traversent la terre et se nourrissent aux plages sans nom de la mer de Soulou.[14]

Liaison au cœur des ténèbres de l'être, le souffle relie à une origine qu'il produit : le souffle est l'articulation qui, à l'image du récit de Conrad, dont l'évocation est ici évidente, est enfoncée et retour, relation par l'invention d'une origine. Dans la version brute de l'entretien accordé à Alain Prique, Koltès semble reprendre cette puissance de coulée du monologue, son énergie de souffle qui permet l'écriture, supporte le récit polymorphe, articule la solitude à un rapport de désir : le souffle comme « longue expression d'un désir unique ».

Ce qui est générateur d'un texte, c'est clair, c'est l'émotion, le désir, des choses de ce type et rien d'autre. Alors, évidemment, à partir du moment où, par exemple, on veut parler d'un désir, comme c'est le cas de *La Nuit juste avant les forêts* qui est en fait la longue expression d'un désir unique – bien que ce soit plus compliqué, pas simple –, mais en tous les cas, un désir unique, pas très formulé et pas très clair, ni chez la personne qui l'exprime, ni pour nous – c'est ça son intérêt, d'ailleurs, c'est ça qui serait le moteur de l'écriture... Par exemple, si vous voulez, pour prendre un des aspects de la pièce, je dirais qu'il y a un rapport de désir entre la personne qui parle et celui à qui il parle, c'est qu'il y a une manière d'exprimer son désir et de le satisfaire – entre guillemets – par les mots par le langage exclusivement. A partir du moment où on utilise un

---

<sup>711</sup> Valère Novarina, « Lettre au E muet », in *La Quatrième Personne du singulier*, P.O.L, 2012, p. 47-48.

moyen comme le langage pour faire l'amour, en quelque sorte, on parle de tout, donc on parle aussi de politique <sup>712</sup>.

La solitude, le désir, l'amour : tous dynamiques capables de fabriquer non seulement de la relation, mais un récit dans lequel pourrait s'abolir la solitude, le désir, et l'amour, c'est-à-dire s'y accomplir, se réaliser. C'est bien parce que le langage est le moyen de l'amour qu'il est capable d'opérer une ouverture où s'engouffre toute sorte de récits : ouverture qui commence une autre relation à l'autre au-delà du rapport strict de solitude à solitude sans abolir l'une et l'autre, mais au contraire en les réalisant. Ce récit des solitudes communes, on le nommera avec Koltès : le politique.

---

<sup>712</sup> Alain Prique, « Entretiens inédits avec Bernard-Marie Koltès », *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, op. cit., p. 240-241.

[ **RÉCIT DE LA COMMUNAUTÉ** ]

Chapitre IV.

LE RÉCIT COMMUNISTE

Politique du récit : parce que la solitude, position éthique depuis laquelle le récit se déploie, fonde une relation, son champ d'inscription et d'expression ne saurait être une clôture solipsiste, un combat entre soi et soi pour se dire. Au contraire, on a vu combien la solitude portait l'exigence d'une sortie recommencée vers l'autre visant à instaurer une relation. Dès lors, une communauté minimale se crée, l'échange qui fabrique du sens commun, un territoire en partage. Politique ? On entendra ce terme, non dans sa signification précise, systémique, enjeu évidemment non lié à la question du pouvoir, mais plus pauvrement, plus largement, dans son extension éthique : une mise en tension de la communauté (son rêve d'appartenance) ; une force d'invention de l'organisation du réel (sa part utopique) ; un mouvement où la langue est un espace d'affrontement et de partage (une formulation qu'on nommera minoritaire). C'est ainsi à chaque fois sur le plan de la projection et du déploiement qu'on approchera le politique, et dans son élaboration incessante qu'on essaiera d'interroger sa portée. Récit ? Car ce déploiement ne peut avoir lieu que dans une reconfiguration de territoires de fiction arrachés au pouvoir — une reconquête de ces territoires que le pouvoir, les forces majoritaires du pouvoir (de tous pouvoirs) ont soit abandonné, soit séparé de la vie. Raconter une histoire serait pour Koltès une manière d'écrire une contre-histoire ; de s'emparer d'espaces et de temps relégués (non-homologués) ; de faire parler des corps qui n'ont pas la parole dans l'histoire.

Non pas « récit politique » par conséquent, mais « politique du récit » : ou comment le récit est une réponse politique au monde — une mise en forme non dogmatique dans l'espace littéraire d'une position politique : une fiction inventée et séparée de la vie, déroulée dans un temps et un espace donnés, clos et autonomes, mais qui saura envisagé voire dévisagé, par le fait même de cette déchirure, son dehors qu'est le politique.



En effet, le propre du récit de Koltès serait de situer un espace absolument coupé du réel (chaque fiction atteste de sa nature fictionnelle, organise la coupure, ne cesse de se dévoiler comme une construction), tout en s'ancrant dans une relation à son monde : nulle histoire qui se déroule hors de notre temps, sans référence précise cependant à une quelconque actualité. Cette série de jonctions et de disjonctions, d'ancrages et de séparations, d'une référence à la fois contemporaine et intempestive, permet ce travail politique de l'œuvre, à l'œuvre : d'ici et de maintenant, et cependant arraché à la stricte correspondance au présent de son inscription, chaque texte appartient et n'appartient pas. C'est bien qu'un dialogue complexe (conflictuel) s'engage avec son monde : un dialogue, ou plutôt « deux monologues qui cherchent à cohabiter ». On interrogera ici ce dialogue d'un écrivain, et surtout de ses textes, avec son monde, cette déchirure qui jamais ne cherche à se résorber ou se figer dans le dogme, car cette articulation entre plans de la représentation et plans du réel travaille à localiser la blessure du politique, c'est-à-dire la blessure politique d'appartenir socialement au champ majoritaire, et de vouloir appartenir puissamment à celui de la minorité.

En 1972, à 24 ans, il écrivait à son amie Madeleine : « J'ai une envie folle d'une révolution, et de faire de l'anti-politique. Qu'est-ce qu'on pourrait donc bien faire pour cela <sup>713</sup> ? » L'écriture sera moins, on le verra, une réponse à cette question, qu'une reformulation constante (et déplacée, mouvante avec les années) de cette question : quoi faire ? Comment le faire ? « Une révolution » — « de l'anti-politique » : la « révolution » ne sera pas tant formelle qu'intérieure d'abord et avant tout : éprouver en soi ce qu'on n'est pas, ce qu'on voudrait être (ce qu'il *faudrait être* pour écrire ce que l'auteur vise comme idéal ajusté à son désir) ; et « l'anti-politique » moins une situation hors du champ politique qu'une position occupée contre le politique constitué en pouvoir. C'est aussi une appartenance à un « camp », celui du Parti communiste français d'abord, puis, plus largement de la Gauche, dans un temps au début des années 1970 de « programme commun » et de conquête du pouvoir, puis de gestion de ce pouvoir à partir des années 1980, et de désenchantement : il s'agira moins de retracer son parcours dans le champ d'un certain engagement politique que de voir comment le récit peut être le précipice intime de ces tensions, dont on verra les contradictions et les déplacements.

L'appartenance est aussi plus vaste, elle concerne un monde en mutation — nous sommes au début de ce qui s'appellera *mondialisation*, et Koltès fait plus qu'en intégrer les implications majeures, les lignes des fractures neuves comme les lignes de partages violentes, mais l'interroge, la localise, la déploie : la raconte. Enfin, l'appartenance concerne une époque en-

---

<sup>713</sup> Lettre à Madeleine, de Strasbourg, le 11 décembre 1972, repris in *Lettres*, op. cit., p. 186.

tière qui se pense comme fin, ou *dans* une fin — ce qui a pu être largement qualifié de fin de l'Histoire n'est cependant pas un terminus, plutôt une vaste plage de temps finie mais non pas arrêtée, une fin sans arrêt : c'est dans cette fin interminée que Koltès écrit, c'est de cette fin dont Koltès s'empare pour en raconter une part, puisque pour lui la fin figure le temps et l'espace de la beauté, c'est-à-dire de l'écriture, condition et valeur de l'art.

Mais parce que l'œuvre de Koltès ne serait être un document témoignant de cette appartenance socio-historique, il revient à l'œuvre elle-même de créer une appartenance contre les champs de force de l'histoire : c'est ainsi que finalement, on essaiera de retourner ce terme et d'entendre cette volonté de faire de « l'anti-politique » comme construction d'une appartenance à venir — volonté à laquelle jamais Koltès ne renoncera. Loin d'être un chant militant, un théâtre engagé, une œuvre déclarée, les textes de Koltès produisent un territoire politique qui fonde (et invente) des appartenances désirées, aberrantes, impossibles. Trouver une langue, c'est pour Koltès manière de chercher des camarades qui seraient aussi des *frères* : recherche fondée par le récit dans le récit. Raconter n'est pas une forme choisie faute de mieux et en regard de considérations littéraires, mais bien parce qu'il s'agissait là, aux yeux de son auteur, d'une force capable à la fois de nommer le monde et d'en prendre possession, de venger une appartenance forcée, voire de fabriquer des relations. Fragilité de la position, qui fait de l'art un espace transitoire, éphémère, rêvé, de la possibilité du monde.

C'est via cette fragilité que se dit pourtant l'exigence de raconter. Et c'est ainsi qu'on interrogera de nouveau le choix privilégié du théâtre : récit qui montre et n'explique pas, dont s'absente tout narrateur. Ouverture du récit. Au théâtre, ce sont les corps qui disent le récit, non une voix en surplomb. Même dans ses proses romanesques, le narrateur s'efface. Parce que chaque corps est dépositaire de son propre rapport au monde, qu'il n'y a ni déterminisme politique ni structure morale qui les oriente, le récit tel que Koltès le fabrique est ce choix politique de faire de l'anti-politique. Multiplier les points de vue pour n'en figer aucun, empêcher que nul ne s'impose comme regard de l'œuvre sur l'œuvre : la politique du récit est cette position de regard mouvante, inaliénable, une déchirure entre appartenance sociale et désir d'appartenir, une blessure entre le réel et l'art, soi et les autres, le pouvoir et l'utopie de la fiction ; cette ouverture comme une invention du réel (tout) contre lui.

### *1. Récits de la Lettre d'Afrique*

#### *La question de la perception d'une situation politique*

C'est un texte au statut singulier, une lettre envoyée de Ahoada à Hubert Gignoux, écrite le 11 février 1978 : une lettre essentielle dont le statut, la nature, l'adresse même et la composition permettent de comprendre l'endroit d'où politiquement les œuvres à venir vont s'ancrer et quelle politique elles travaillent — cette lettre est un espace d'énonciation, celle d'une rupture épistémologique intérieure, d'une prise de conscience de la place qu'occupe l'auteur et implicitement de celles que devront occuper ses textes. C'est aussi déjà une mise en forme de cet espace politique qui se choisit : une pratique du récit en tant que tel comme mise à l'épreuve de l'écriture en regard de la blessure politique. Tout au long de cette longue lettre, Koltès mêle dans un désordre apparent réflexions de théories politiques, anecdotes de voyages, descriptions, évocations de ses lectures et même un rêve : récit d'Afrique où se raconte l'Afrique et son rapport à elle, où l'Afrique est un espace qui permet dans la distance une perception plus nette de ces enjeux parce que, paradoxalement, il est le lieu d'un affrontement direct avec les contradictions que le jeune militant du Parti communiste porte en lui et dans ses ambitions littéraires, tandis qu'il cherche à occuper une place dans le monde et à trouver des moyens d'action accordés à ses ambitions, cette place et sa langue. Entre approche et éloignement, confrontation et affrontement, lutte avec ce dehors du monde et un dedans lui-même en lutte, la lettre est adressée à Gignoux autant qu'à lui-même, et en partie à son avenir. Perception du monde et mise en perspective : les nouvelles de l'ailleurs se donnent sous l'image de multiples récits brefs, composés comme tels parce que comprendre le monde et revenir à lui peut seulement prendre la forme d'un récit qui le donne à voir — récit (sous toutes ses formes, on le verra) qui est l'instrument de ce rapport nouveau au monde.

Cette lettre énonce et travaille les blessures d'une relation politique qui s'éprouve en Afrique avec âpreté, où l'Afrique est l'expérience d'une appréhension de l'histoire. D'une importance considérable pour la compréhension de la formulation d'une éthique politique de l'auteur sur laquelle s'adosse l'œuvre, cette lettre fut rapidement rendue publique après la mort de Koltès, publiée dans les revues bien avant d'autres lettres et donna même lieu à des lectures publiques, dont une, par Patrice Chéreau, qui a fait l'objet d'un enregistrement et de nombreuses diffusions <sup>714</sup>. Entre la correspondance privée et l'œuvre, cette lettre est évidemment un texte en marge de la production littéraire, mais cette marginalité dans l'œuvre est pourtant centrale quant à l'œuvre, parce que la marginalité est ici comme toujours pour Kol-

---

<sup>714</sup> Avant d'être reprise dans les correspondances (*Lettres*, op. cit., p. 311-322), la lettre fut publiée par exemple dans le numéro d'*Europe* (1997), et celui du *Magazine Littéraire* (2001) consacrés à l'auteur ; la lecture publique, enregistrée à Avignon a été diffusée à plusieurs reprises, dont récemment, en 2011, dans l'émission « Correspondances Koltès », par Yan Ciret, sur France Culture.

tès, on le verra, une force d'organisation. Si on a pu la considérer comme un « texte » à part entière, c'est bien parce que Koltès n'opère pas de séparation de nature touchant au geste d'écrire indépendamment de sa destination. Le sens de ce geste réside toujours dans la volonté de faire de l'expérience un événement littéraire, et de cet événement littéraire une manière d'intensifier l'expérience sur la page.

Destinée à un ami, un mentor aussi, en écriture et, dans ces années surtout, en politique — c'est lui qui incita Koltès à adhérer au Parti communiste —, cette lettre est aussi une manière de poursuivre une conversation entamée, on le devine, bien avant, et appelée à se poursuivre. Pour Koltès, Hubert Gignoux est (entres autres) le point d'articulation du poétique et du politique, et il n'est pas anodin en ce sens que ces deux enjeux s'énoncent dans cette même adresse : *écrire à Hubert Gignoux*, c'est précisément faire du politique et du poétique une articulation, c'est de fait nouer les deux questions. Sans doute y a-t-il ainsi un lien qui noue les deux plans : si Gignoux pousse Koltès à formaliser son écriture dramatique, à reprendre les lois de la dramaturgie la plus rigoureuse (sur le plan de la composition de l'intrigue), c'est aussi sur le monde que le metteur en scène invite Koltès à travailler un regard englobant, à posséder une grille de lecture qui lui permettra de le comprendre, afin de le saisir comme récit orienté, téléologique, fatal. D'une part Aristote et Feydeau, d'autre part Marx et Lénine ; ensemble, c'est l'exigence de l'appréhension des lois du récit qui traverse l'art et le monde dans une même mise en perspective fondamentalement narrative — de part et d'autre, il s'agit de comprendre la narration (d'apprendre son efficacité) pour ensuite agir sur elle. Le récit dramatique et le récit communiste n'ont évidemment rien à voir en tant que récits, mais c'est pourtant à la racine deux dispositions qui visent à envelopper l'art et le réel d'une forme qui saura permettre la prise de conscience des forces qui les animent, afin de mettre en action l'individu/le personnage dans ce processus. Hubert Gignoux met entre les mains de Koltès des instruments de mise en récit de la langue et du réel — une clé d'appréhension des moteurs de l'histoire / l'Histoire. Comme sur le plan de la poétique, il ne s'agira pas pour Koltès d'appliquer cette grille (ce n'était pas d'ailleurs l'intention de Gignoux), mais de la mettre à l'épreuve de l'expérience. Tel est en partie l'objet de cette lettre <sup>715</sup>.

Camarade,

Il m'arrive de craindre une vraie fatalité de l'histoire sur les destins individuels : suffit-il d'une option intellectuelle (même doublée de militantisme) pour que son propre destin soit changé ? — ou : suffit-il d'être communiste pour être dans le camp révolutionnaire ?

---

<sup>715</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Ahoada, (Nigeria), le 11 février 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 318.

Quelle cohérence, quelle solidarité, quelle absence d'antagonisme espérer entre l'économie d'un pays riche même socialiste, et les intérêts des « pays prolétaires » ? La classe ouvrière française est-elle révolutionnaire dans la lutte des classes mondiales ?

Il m'arrive de craindre de ne plus comprendre grand-chose dans la marche de l'histoire...

Te voilà condamné, au nom de notre si ancienne camaraderie, à subir quelques pages d'incohérents bavardages – incohérents parce qu'écrits à l'heure de midi, heure où il faut se réfugier dans la très relative fraîcheur des maisons, heure où le corps, dans lequel se calment provisoirement toutes sortes de dérèglements, plane dans un état de bizarre étourdissement (non sans volupté...) ; bavardage auquel la seule excuse que je peux te proposer est l'éprouvant mutisme auquel je suis forcé ici – non pas l'obstacle de la langue, qui est un des plaisirs de l'étranger auquel je suis le plus attaché, mais plutôt celui de parler la même langue (grammaire et vocabulaire) que les néo-colonialistes avec lesquels je suis mêlé, et, à cause de cela, de ne pouvoir ouvrir la bouche... le vocabulaire et la grammaire étant le seul terrain qui nous soit commun.

Le début de la lettre engage d'emblée le propos sur l'amitié politique qui unit les deux hommes : c'est au « camarade » Gignoux auquel s'adresse Koltès, et au nom de leur « si ancienne camaraderie » — Koltès entend évidemment ce mot de camarade au moins autant au sens communiste que dans celui d'une profonde amitié, comme dans *La Nuit juste avant les forêts*. Les premières lignes, non sans un certain humour (qui irrigue toute la lettre) occultent toute allusion à la situation dans laquelle se trouve Koltès, mais attaquent directement et au plus haut la question politique de l'histoire. L'énonciation amusée porte ainsi un énoncé sérieux : question posée à Gignoux (en fait, évidemment, à lui-même aussi) sur les tensions qui animent le fait pour un bourgeois de vouloir appartenir au prolétariat révolutionnaire, que cette appartenance résulte d'une conversion intellectuelle ou d'un simple fait d'inscription dans le champ politique. Cette question est posée sur le plan de la fatalité, de la communauté et de l'individu — formulation en termes marxistes, mais qui peut tout aussi bien évoquer le théâtre : après tout, « la fatalité de l'histoire sur les destins individuels » (sa crainte) n'est-elle pas aussi une interrogation du récit historique dans des termes aristotéliens ? Au point de jonction de la métaphysique et de la politique, le théâtre est ainsi affiché d'emblée — et auprès d'Hubert Gignoux singulièrement — comme une forme englobante et métaphorique du réel apte à le rendre compréhensible. Le vocabulaire théâtral est un appui pour appréhender ces forces qui structurent le monde ; ainsi, à la fin de ce paragraphe, c'est sur le terrain de la langue, on le verra, que Koltès apportera une première question à la déchirure entre l'appartenance et l'arrachement, et situera la déchirure politique et éthique.

En fait, cette question première de l'appartenance, dont on a vu qu'elle s'était formulée d'abord comme crise, crise d'un ordre autant mystique que politique au printemps 1977, et qui a pu trouver un prolongement avec l'écriture de *La Nuit juste avant les forêts*, se pose ici avec plus de recul — en pleine conscience que cette question ne sera pas tranchée : elle connaîtra une formulation dans *Combat de nègre et de chiens*. En Afrique, l'auteur fait l'expé-

rience d'une appartenance plus violente encore que celle qui, en France, demeurerait sur le plan sociologique : là, c'est à la fois sa langue (européenne) et son corps (l'irréductible couleur de sa peau), qui le rendent irrémédiablement séparé de ceux auprès de qui il voudrait partager le camp, le combat et l'histoire. Partageant la langue et la couleur du colon, il se place de fait (physiquement) du côté même contre lequel intellectuellement il se situe. C'est qu'il faut dire que, de l'Europe à l'Afrique, Koltès transpose la situation du jeune ouvrier sur celle de l'Africain qui est à ses yeux, le véritable prolétaire du monde moderne — un prolétaire d'autant plus aliéné qu'il ignore sa situation ; dépossédé de tout, il demeure dans l'impossibilité de prendre conscience de son appartenance à la classe exploitée, exploitée non pas seulement en regard du travail, mais quant à l'organisation totale du monde et de la mondialisation : c'est le tiers-monde comme monde (et non pas comme classe sociale) qui se trouve exploité.

Pourquoi moi, dois-je, aujourd'hui, payer le prix d'un siècle d'histoire imbécile ? A qui réclamer ma réhabilitation ? Quel témoignage produire ?

Si l'interdit n'était pas si profond que ni le nègre, ni le blanc, assis l'un à côté de l'autre, un matin, sur le pas de la porte, et qui se sourient, n'y peuvent rien et le savent, je voudrais du moins qu'un miroir lui renvoie mon regard, comme je devine le sien, que je pose, du pas de cette porte, sur la piscine à quelque mètres devant, autour de laquelle quatre ou cinq femmes rougies et grasses s'adonnent au culte hideux de leurs corps ridicules.

[...] le degré de prolétarianisation maximum est atteint, et une immense impression de force se dégage des groupes d'ouvriers, à l'heure de la pose, assis en rond sur les machines. Chaque camp semble dessiné aussi précisément que sur un plan, dans la lutte des classes, et l'on ne traverse pas un chantier sans la profonde impression de l'imminence de la révolution, violente, sans doute, sous les ciels rouges des puits de pétrole.

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 ?"

Et la perspective seule de cette possibilité me remplit de peur de ce corps endormi.

Avec, dans le dos, la moquerie bruyante des oiseaux, rythmée par le bruit de la rame et plus secrètement, par la loi du regard permis et du sourire rituel — et désormais, entre chacun, je ne perds plus mon regard sur l'eau, mais le laisse traîner avec le masque de l'innocence vers les pieds, ou la main, du rameur, comme si je regardais au-delà ; pourtant, c'est bien le pied et la main que je regarde — (et les perroquets auxquels nulle singerie humaine n'a été apprise ont un langage blessant dans votre dos), la pirogue atteint l'infinie lagune du delta du Niger.

L'oppression permet de croire en la capacité infinie de la révolte de l'homme ; à mesure que la liberté lui est donnée se prouve sa totale impuissance : ce langage réactionnaire est la base, semble-t-il, de toute conversation politique ici. Les dollars du pétrole ont achevé ici l'œuvre du colonialisme anglais ; la corruption est à la base de tous commerces ; le choc de la technique a troublé les esprits. [...]

Quand et comment se réveillera le prolétariat africain ? Où sont et que font les étudiants, l'intelligentsia, les privilégiés non-corrompus ? Quand et où naîtra-t-il un Lénine pour désigner l'ennemi, et donner confiance en sa force à la masse exploitée et habituée à l'exploitation depuis le commerce des esclaves ? [...]

Il y avait l'abominable complicité blanche. Bien sûr, je m'étais réfugié, à mon arrivée, dans les 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 !

Les conditions révolutionnaires sont toutes assemblées pour permettre les renversements historiques et la libération de la classe exploitée, et ce sont pourtant ces conditions qui pèsent comme une fatalité et emprisonnent davantage ; à cette fatalité s'ajoute celle qui fait de Kol-

tès, et, avec lui, de ceux qui peuvent percevoir ces conditions, les complices, voir les agents de cette situation d'aliénation <sup>716</sup>. On ne saurait être autre (Noir, par exemple) que ce que le corps porte en lui, et son appartenance biologique est comme un ancrage absolu qui sépare, distingue, repousse de part et d'autre de l'histoire ceux qui aliènent et ceux qui sont aliénés. Vision manichéiste de l'Histoire entre les condamnés et les sauvés, les Noirs et les Blancs (et dans le renversement, les Noirs sont les figures élues du malheur et de sa joie rédemptrice : « heureux sont les damnés, les malheureux... »), ce manichéisme que Koltès dira de plus en plus concevoir offre une vue sur cette déchirure qui trouve en Afrique une dimension nouvelle.

Il y avait la relecture de Lowry, dont le livre tout à coup me semblait une effrayante machine de mort entre mes doigts ; comment, à la première lecture, avais-je pu être ému, d'une émotion comme on en a pour les histoires d'amour ? Cette fois, je ressentais l'incroyable dureté – j'aurais voulu que s'y mêle de la pitié, cette pitié qui fait, des romans les plus noirs de Dostoïevski, quelque chose de brûlant, et qui donne envie de vivre -, mais je trouvais cette fois que la pitié était par Lowry rangée avec tout cela qui est condamné à être broyé et détruit, et jeté dans le ravin – avec un chien paria par dessus.

Ô, la lecture d'*Au-dessous du volcan*, assis dans les cabanes au milieu des chantiers, avec les appels incessants, par radio, d'un chantier à l'autre, et le brouillard rouge soulevé par le ventilateur, qui décolore tout !

Cette lecture dura symboliquement les cinq jours de mon voyage en milieu hostile.

Koltès y fait aussi l'apprentissage d'un relativisme radical qui se fonde sur le corps. On verra combien il porte aussi sur la relativité de l'art : sa gratuité absolue, le luxe considérable qu'il représente — de là, sa nécessité aussi. C'est par le corps qu'il lui faudra répondre de cette violence du monde, on le verra. Au fondement de chaque pièce désormais, c'est sur ce relativisme de la situation de l'Occident en regard du monde qui sera le pivot : jamais Koltès ne portera un regard sur le monde autre que celui qui vient de l'Occident. Refusant tout à la fois qu'on l'associe à des écritures américaines, ou même africaines, Koltès dira que c'est de France qu'il écrit, depuis la vieille Europe. Ce serait pour lui comme un outrage, ou un blasphème, que de laisser entendre qu'il occupe une autre place dans le monde que ce qu'il est du réel politique. Le point de vue de l'écriture est occidental, celui du récit ne l'est pas : c'est contre l'Occident en effet que la narration va prendre possession de l'histoire — si l'on distingue écriture (comme geste de la solitude), et récit (comme agencement d'une forme poétique de l'altérité), c'est en fonction justement d'une éthique qui traverse le simple souci formel pour se constituer dans l'acte même de l'art une position à partir de laquelle parler des autres, et non en lieu des autres, même si c'est, on essaiera de voir comment, pour ces autres qu'il écrit, à travers ces autres.

---

<sup>716</sup> Le récit que Koltès fait dans la suite de la lettre sur la soirée au club raconte assez justement cette position, la complicité, la violence de la déchirure : la scénographie même qu'il évoque (le Blanc qui fait « son numéro » prend à témoin Koltès, assis dans un coin du café, pour appuyer ses dires racistes, et Koltès qui demeure muet)

Surtout, le communisme et le récit qu'il porte, dans sa dramaturgie progressiste de lutte des classes, de libération inéluctable des forces ouvrières et dans leur conquête des moyens de production, peut permettre de comprendre le monde et de le lire, d'en voir les lignes de forces, il raconte surtout, et dans sa violence qu'on devine douloureuse pour Koltès, l'impossibilité d'accepter ce récit puisqu'il rejette l'auteur, sa langue, son corps, son origine, dans le camp de ceux contre lesquels il se voue.

Non, vraiment, la lutte des classes n'est ni une chose simple, ni même prévisible ; les voies de la lutte des classes sont impénétrables ! Comment croire une révolution possible dans les marais de l'incohérence, de la corruption, de la morale (apparente) du profit et de la servitude acceptée. Tout est là pour que l'explosion ait lieu, et l'explosion semble impossible. Les lois des antagonismes sociaux sont si peu mécaniques que... on finit par douter de leur existence.

On reconnaît, ici repris avec légèreté, la collusion de la perspective marxiste et mystique : les « voies impénétrables » de la lutte des classes reproduisent celle de la lutte de la conscience déchirée, comme ils rejoignent celle d'une lutte des races implacables. Dans cette lutte qui s'absorbe en son propre processus, dont la logique même rend la vision impossible pour ceux-là qui sont pris dans ses filets, où se situer ? Comment faire de cette situation un agir, et plus singulièrement une écriture ? Quelles écritures possibles traverseront cette impossible situation ? À partir du mot « marais de l'incohérence », et de ce recours à la métaphore, Koltès enclenche un micro-récit métaphorique, mais qui se présente comme expérience concrète : ces « marais de l'incohérence », c'est l'espace même, physique, géographique où l'auteur écrit cette lettre — et où va se développer ce récit qui situera ce marais, concret et métaphorique, charnel (parce que vécu) et abstrait (puisqu'écrit) :

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 une motte de terre et l'écraser dans sa main, plonger son bras dans l'eau et ensuite le 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.

(Dans cette longue marche du soir tout autour du camp, que parfois même j'entreprends une nouvelle fois la nuit, et cette nuit même, une troisième fois à l'aube, il y a, malgré les barbelés à hauteur d'homme et les gardes armés, à chaque pas la sensation d'une toile d'araignée qui se dépose sur le visage, qui se déposent une à une en couches successives – pour rassurer – et au retour, lorsqu'on se voit dans la vitre de la porte, il y a comme une auréole de givre dans les cheveux.)

Ainsi, les cinq premiers jours furent cinq jours de presque enfer.

C'est, au sein de la lettre, un récit qui dira combien un récit seul pourra raconter l'impossible situation politique, c'est-à-dire non pas le résoudre, mais le situer — et pour Koltès, cela prend nécessairement la « voie » d'une narration qui se fraie dans la réflexion politique et théorique. Le « marais » devient ici « lagune », et le « je » s'abstrait dans un « on » au présent qui permet le décollement du réflexif vers le narratif : micro-récit qui se donne pour tâche



d'incarner la position théorique. Ce récit raconte d'abord une marche désorientée non pas tant en raison de la marche qu'à cause de la nature indiscernable du lieu : presque île, ni terre ni mer, ou plutôt à la fois terre et mer — l'indiscernable métaphysique et politique se transpose dans l'élément concret d'un paysage. Au cœur de ce monde à la dérive, le seul recours pour se repérer est la sensation physique du monde : arracher un peu d'herbe pour sentir s'il s'agit de la terre ou de la mer, reconnaître qu'on ne peut démêler les choses et qu'il ne s'agit pas de deux éléments distincts mais d'un troisième, fabriqué par la nature singulière de l'espace : le monde a inventé ici une manière neuve de se faire, qui entrelace tant les matières qu'il devient illisible. Ce que nous apparaît ici comme une métaphore — et qui se présente comme un récit personnel, une anecdote — évoquerait ainsi la façon dont Koltès décide désormais de faire l'expérience du monde. Le monde ? Ce terme doit être ici compris — et on essaiera d'en interroger plus loin d'autres sens — dans sa dimension charnelle : un souvenir de *Sensations* de Rimbaud, peut-être, l'un de ses toutes premiers poèmes.

Par les soirs bleus d'été j'irai dans les sentiers,  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,  
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,  
Par la nature, — heureux comme avec une femme <sup>717</sup>.

L'approche est similaire : sentir la terre pour s'y orienter, faire de l'expérience du monde avant tout une expérience sensible, où la marche, même rêvée, même posée dans l'avenir d'un récit fictionnel, est une manière de rejoindre, de faire du texte l'espace de la sensation et de l'orientation. Pour Koltès, l'expérience du monde tient à ces sensations : « arracher », « écraser » la motte dans la main, « lécher » la peau. La compréhension du réel se fonde sur une perception radicale du monde, physique, sensorielle, sensuelle. Et la marche finale dans ce micro-récit est seule capable de frayer une voie dans la terre et « l'indécision de la lagune » — formulation métonymique qui indique bien qu'on se situe dans un récit métaphorique. Ultime métaphore, cette marche, dont on vu combien elle était pour Koltès l'image-emblème de l'écriture quand celle-ci est une action, une force de rencontre du monde et des autres, est une manière d'évoquer cette « en-allée » au-devant de soi et de sa propre histoire. C'est ici marcher qui fait se lever le jour et ouvre le large, permet qu'on distingue, après la perte et au-delà de l'entrelacement de la terre et de la mer, d'une part la terre et au-devant la

---

<sup>717</sup> Arthur Rimbaud, 'Sensations', in RIMBAUD, *Œuvres, Poésies*, op. cit., p. 23.

mer : image finale cosmique qui, dans l'imaginaire de Koltès, appelle à tous les départs, aux infinis les plus multiples, à l'étendue qui est la seule puissance de résolution des forces.

Passage d'une force étonnante, ce récit est doublé par un second récit qui le creuse, explicite ses conditions d'écriture en inscrivant sa situation d'énonciation (au sein de la parenthèse), pour signer le texte d'une appartenance physique au lieu. Cette fois, il ne s'agit pas d'une perte de repère géographique, mais temporel : la marche n'est plus vers le large, mais dans la nuit. Au sein de cette nuit, itérative, répétée trois fois et soulignant qu'elle est le temps où s'écrit la lettre (cette troisième fois, au crépuscule de l'aube), Koltès marche comme dans la nuit indiscernable de l'histoire, perdu — les barbelés et miradors sont le seul horizon concret de cette nuit, évocation lointaine d'une histoire gardée, d'un monde conçu à perte de vue comme un camp retranché, où on ne sait plus qui garde qui, de quoi. La toile d'araignée qui s'accroche aux cheveux n'est pas seulement le seul élément vivant du texte, il porte aussi en lui une métaphore à la puissance, mais qui demeure mystérieuse. Sous l'image de liens qui attachent qu'est le piège de la toile, se laisse voir peut-être l'emprisonnement de l'homme africain dans une condition qui l'aliène et rend l'aliénation invisible ; ou est-ce celle du piège dans lequel Koltès lui-même se trouve, proie d'un monde tissé de liens déterministes, qui enserrant ? Renversement ultime : la blancheur de « givre » qui auréole Koltès finalement, (l'auréole d'un saint à la conjonction du mystique et du politique) dans le noir de la nuit qu'il parcourt, le renvoie, au miroir de la vitre, à sa condition première : blancheur de givre elle aussi inaliénable de son corps qui se rêve noir, et qu'il ne peut voir que projeté sur la vitre, en miroir ; vitre qui demeure finalement comme surface réfléchissante où il est seulement possible de se voir, de voir la nuit derrière qui entoure (la nuit aveugle et invisible), de voir surtout les contours de son corps : la vitre ne peut-elle pas aussi devenir une image de l'écriture, paroi où se voir et déposer les visions ?

Ce micro-récit, pour autonome qu'il soit, décrivant, à l'ami resté en France la beauté des lieux et l'ambiance où le destinataire se trouve, semble ainsi indiquer, ou plutôt raconter, une position d'écriture qui s'est longtemps cherchée et qui semble trouver ici une image, une narration qui lui donne sens. Dans la syntaxe narrative, au présent et à la troisième personne impersonnelle du « on », l'entreprise de repérage dans ce monde : « pour s'assurer qu'on est bien quelque part ». On est celui qui avance, ici : et dont le chemin est fait de ses propres pas avançant.

On ne reviendra pas sur d'autres récits qui parsèment la lettre <sup>718</sup> ; ils sont nombreux : toute la lettre est structurée ainsi par eux. La pensée n'y peut se développer qu'incarnée, c'est-à-dire racontée, dans les termes d'une histoire souvent courte qui ne s'explique jamais, ne dévoile son fonctionnement métaphorique que dans la langue ; processus dont on pressent qu'il obéit à des lois complexes, secrètes, unissant peut-être les deux hommes, voire concluant un pacte caché entre l'auteur et lui-même.

Il est cependant un récit absolument essentiel qui permet de comprendre cette relation entre le politique et le métaphysique (la question de la fatalité et de l'appartenance) : c'est celle de l'évocation du jeune rameur noir sur la pirogue :

Et c'est certainement à *Tintin au Congo*, ou à quelques réminiscences des passages de virils missionnaires faisant, dans mon enfance au collège, conférences avec diapositives, que se bornerait toute ma perception – sauf le poids non abstrait de la température, et le fourmillement indiscutablement réaliste de tous les poux du continent africain qui se sont donnés rendez-vous sur mes jambes pour faire du tam-tam – si mon regard, guidé par cette perversion fondamentale qui, dieu merci, ne connaît pas les climats, et que la moiteur tropicale n'assoupit pas, n'était guidé tout à coup vers l'arrière où se tient le rameur, et ne se posait, plein d'inavouables songeries, sur lui, jusqu'à ce que le rythme normal et impératif qui règle ce langage silencieux...

Ce qui « sauve », littéralement, l'auteur de pensées colonialistes — le folklore qui a façonné l'imaginaire africain dans son enfance, des lettres de son oncle missionnaire jusqu'aux revues sur l'Afrique auxquelles il était abonné enfant, de la lettre de sa mère aussi, quand jeune, il lisait à travers elle ces paysages admirables de fleuve riant —, c'est le rameur <sup>719</sup>. La « perception » jusqu'alors bornée s'élargit considérablement alors.

(il faudra bien un jour que je découvre à quelle mesure du temps se rattache ce rythme contraignant qu'imposent aux rapports le parti pris – ou la nécessité – du silence ; choisi 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 !) ... le rythme, disais-je, qui règle le regard de l'un à l'autre, jusqu'à ce que, donc, il n'amène un sourire (un de ces exceptionnels sourires, et qui rendent heureux !) sur le visage du rameur, après lequel, toujours mené par cette terrible règle du temps, plus terrible encore du fait que rien ne la trouble, sauf le bruit imperceptible de la rame sur l'eau, je suis obligé de détourner comme incidemment mon regard, (tandis que le temps suffisant pour un sourire de rameur à passer a été poussé aux extrêmes limites), et que le temps, même ralenti par la température et la tropicalité, décide que sans doute je pense à autre chose ou ne pense à rien, et il me faut attendre le temps nécessaire pour que l'on ait, et lui, et moi, oublié ce regard pour en oser un autre. Cependant, moi, je n'oublie pas ; je passe de l'un à l'autre soutenu par

---

<sup>718</sup> On a évoqué le récit des premières images à son arrivée à Lagos, ainsi que celui du club, de Philip Lambert ; il raconte également la fable (rapportée comme un fait dont l'auteur aurait été témoin), d'un homme qui jure sur Dieu et ses enfants, mais non sur le moteur de sa voiture pour ne pas parjurer ; images d'un accident de voiture et des corps qu'on recouvre de chaux ; rappel de l'histoire millénaire d'une civilisation qui en a perdu la mémoire ; il relate enfin le rêve d'un arbre magique où surgissent des éléments de l'enfance...

<sup>719</sup> Il le sauve également du voyage en tant que tel, voyage touristique, voyage sans intérêt s'il ne sert qu'à voir l'exotisme d'un lieu de carte postale : « Tu peux me croire : je suis le premier à être convaincu de la futilité et de l'inutilité des voyages. En dehors de l'excitation, d'une certaine griserie – mais de celles que l'on peut provoquer un soir quelconque d'automne sur les bords de la Seine —, un voyage en pirogue sur le Niger donne seulement cet amusement superficiel qu'est l'impression de se balader dans un dépliant d'agence aérienne sur les dernières coutumes nègres : ne manquez pas d'admirer les bronzes du Bénin, savez-vous qu'il existe encore quelques marchés de viandes humaines ? — cases, cocotiers et petits noirs ; Banania, pensai-je sur la pirogue. »

le souvenir du visage du rameur, et je m'efforce à ce que l'espace obligatoire entre deux regards autorisés n'ait pas le temps de le dissiper, pour me laisser ainsi, un temps incalculable, le regard sur l'eau, inutile, et le sens de ma présence, à cette heure, dans une pirogue, sur le Niger, incompréhensible.

Ce récit de la rencontre est aussi dramaturgie du regard : et la perception du corps du rameur, une mise en situation de soi en regard de l'autre. Si cette mise en regard sauve (des préjugés aliénants), c'est parce que l'érotique puissante qui se dégage de la rencontre est le point de fuite des tensions politiques et métaphysiques qui animent Koltès. Dans cet angle mort où l'homme africain se tient, aveugle de sa position, et inaccessible sur son propre terrain pour un européen qui sera historiquement son colon et parlera la langue qui l'aura aliéné, Koltès ne peut le rejoindre sur aucun champ du monde, si ce n'est le terrain érotique. C'est encore une fois la loi du désir qui sauve, est le seul salut. Ce désir est ici question de rythme, c'est-à-dire de temps construit dans un espace, de battements réguliers qui organisent la rencontre (nécessairement muette). Dramaturgie donc, de ce désir : récit d'un croisement de regard. Incompréhensible demeure le sens de la présence de Koltès dans ce lieu qui ne saurait être le sien : mais parce que la rencontre des corps excède la portée d'une compréhension intelligible, il se dresse finalement comme une clé capable d'ouvrir les clôtures du sens dogmatique que prétend déchiffrer le récit communiste, ou théologique. Ceux-ci, structurés par une téléologie (immanente et matérialiste, ou transcendante et spirituelle) ne peuvent être un recours tant l'histoire est vécue comme une impasse, sans arrière-monde possible, ni espoir ni rédemption. Seule s'éprouve la présence des corps, au corps de leur expérience : c'est-à-dire le désir, l'érotique immédiate qui se dresse comme ultime (et unique) force de rédemption historique et individuelle.

Parce que ces regards sont pris dans un flux dynamique, mouvant, en tension, ils ne figent jamais la position : jeux de regards toujours repris, arrêtés, interrompus, dont l'interruption est une dynamique de reprise et d'arrêt, ils *racontent* le désir, et l'expriment.

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. Oh, 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 <sup>720</sup> des vierges de Lourdes dans la nuit !), le soir quand tu marcherais seul, tu prendrais aussi dans tes mains la branche

---

<sup>720</sup> Il y a du Genet dans l'air ! [Note de Koltès]

mauve et rouge du bougainvillier, et tu la casserais avec tes lèvres ; tant ces fleurs sont belles ; elles n'ont pas de parfum.

Ainsi donc, la seule perception qui empêche que le voyage ne me vide totalement de ma substance et me réduise à l'état d'image sur diapositive, c'est cela même qui me renvoie à cette perversion qui, sous d'autres cieus, me pousse à roder dans les profondeurs du drugstore Saint-Germain, — perversion ô combien douce et cruelle, dont la cruauté est doublée ici de l'interdit...

Ainsi l'esthétique — liée à l'érotique : ce que Koltès nomme la « beauté », on le verra... —, permet d'échapper à la culpabilité, à la condamnation, à la fatalité d'une faute non commise, héritée, toute cette abjection de la morale historique à laquelle l'auteur essaie d'échapper. La beauté comme salut : elle prend la forme de l'esthétique (de l'art d'écrire, de l'art d'aimer), elle est aussi, ici surtout, celle d'un désir qui s'affiche dans l'écriture auprès de Gignoux qui saura l'entendre. C'est peut-être ici, dans l'érotique, que se *joue* le politique, comme force qui excède la sphère de la politique, dans cette perspective où Bataille par exemple le concevait.

Le renoncement au rêve et à la volonté pratique de l'homme d'action ne représente donc pas le seul moyen de toucher le monde réel. Le monde des amants n'est pas moins vrai que celui de la politique. Il absorbe même la totalité de l'existence, ce que la politique ne peut pas faire <sup>721</sup>.

D'abord perte de repère sensible (la beauté fait d'abord perdre pied), l'expérience de la beauté est la ressaisie de son corps dans le corps de l'autre. Double vengeance, le désir porte de préférence sur le corps absolument autre, noir surtout, corps aliéné par l'histoire, corps qui ne saurait être celui de l'auteur. La perception de ce récit — récit de la perception surtout, en ce qu'il empêche le voyage d'être diapositive, images figées d'exotisme forcément néo-colonial mais dynamise l'image en désir — enclenche une lecture du monde qui fait du corps noir, du corps maudit, le corps élu, et désirable : élu par la contre-histoire qu'appelle le récit communiste, élu par le désir qu'engage le récit érotique du monde. C'est tout un ordre du réel qui bascule : sur tous les pans de la vie, on voit comment le mysticisme trouve écho et réponse dans le politique, et comment le politique ne peut s'éprouver que dans l'érotique, comment enfin tous ces plans de perception de la vie ne pourront s'appréhender que dans l'écriture, précipice d'une spiritualité immanente, d'un politique non dogmatique, d'une érotique ouverte à l'altérité de l'autre, et de soi.

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 qui règne ici, toute 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

---

<sup>721</sup> George Bataille, « L'Apprenti sorcier », in *Nouvelle Revue Française*, n° 298 juillet 1938, Paris, Gallimard, p. 19.

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.

Et dans la promenade du soir enfin, le plus exaltant est la rencontre silencieuse, de minute en minute, de l'ombre d'un jardinier accroupi sur la terre, immobile, le front penché, tandis que les ailes immenses des éperviers tournent sans cesse en dessous des tâches, rouges, dans le ciel.

La peine à laquelle je t'ai condamné s'achève là, et le mérite te revient !

J'ai l'excuse de la chaleur, des poux sur mes jambes, et d'une certaine tristesse, sous les Tropiques.

À bientôt. Je rentre début mars, quelques jours à Paris, puis je vais voter dans mon village.

Yours for the revolution.

Bernard.

En conclusion, surgissent les figures de Freud pour un rêve indéchiffrable d'une enfance qui s'origine dans l'Afrique, puisque l'Afrique désormais sera l'origine inventée ; de Genet (« dans l'air ») pour le désir *culpable* — et lié à l'imagerie religieuse —, et donc puissamment rédempteur, car cette culpabilité est un prestige et un fait d'honneur contre la majorité bourgeoise et occidentale : désir pour un jardinier, et même plus fondamentalement, pour son ombre : on atteint de l'autre seulement ce qui peut se répandre sur le sol, une part de lui arrachée, qui s'en échappe ; de Lévi-Strauss pour la haine des voyages et la mélancolie des tristes tropiques ; de Marx pour la révolution — et à travers tout cela, cette amitié affirmée sous le « *yours* » qui signe le partage, pour laquelle la révolution n'est pas seulement celle des forces de productions, mais plus profondément peut-être celle qui change l'organisation intérieure de perception de la réalité, rebat les cartes, invite à reprendre possession du monde contre l'ordre qu'il impose.

## *2. Politiques blessées Vengeance de l'Histoire*

En regard de cette éthique inaliénable et à partir d'elle, quelle est la place du politique dans l'œuvre de Koltès ? « S'il est présent partout, le politique n'est défini ou délimité nulle part <sup>722</sup> ». Cette phrase à propos de *Combat de nègre et de chiens* nomme à la fois l'importance capitale de la question politique et son impossible situation : l'irréductible espace qu'elle occupe. *Partout et nulle part* — aucune dialectique ludique ici, seulement une sorte de

---

<sup>722</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 25.

puissance à l'œuvre, insaisissable mais incontournable : visée fuyante qui se dérobe sans cesse.

Si on glisse un doigt de politique dans la pièce, elle est là et non ailleurs, mais l'ailleurs bientôt la dévore et la dissout. Ou si c'est la politique qui mange l'ailleurs, un sentiment de sclérose gagne. L'impasse qu'elle soit nulle part, ou partout. Partout, c'est le devoir de la pièce militante, qui échoue la conjoncture passée. Nulle part, c'est la chance même de la politique, aussi irreprésentable que le phallus <sup>723</sup>.

Ce texte de François Regnault ne porte pas sur la pièce de Koltès mais sur *Les Paravents* de Jean Genet — et pourtant, n'y a-t-il pas, dans *La Famille des Orties*, une manière d'approcher par la bande (obliquement, ou de biais) l'écriture de *Combat de nègre et de chiens* ? On a vu que dans la volonté de Patrice Chéreau de programmer les deux pièces la même saison, en ouverture du théâtre, il y avait eu sans doute un certain goût de la provocation autant qu'un souci politique de fonder le théâtre sur un rapport au présent par le passé. La Gauche venait d'arriver au pouvoir, c'était aussi une forme de libération de la mémoire, celle qui consistait à interroger profondément la question coloniale, par deux pièces qui d'une certaine manière l'affrontaient, via le néo-colonialisme dans la pièce de Koltès ou la guerre d'Algérie, chez Genet — mais de part et d'autre, aucun militantisme. Bien sûr, il ne s'agit pas ici, ni pour Chéreau, de créer une filiation entre Genet et Koltès, qui partageaient au moins tous deux le refus de l'héritage littéraire conçu comme filiation. Chacun développe, dans son propre temps (Genet écrit sa pièce dans les années 1950, Koltès, à la fin des années 1970) une approche différente de l'Histoire depuis des points de vue dissemblables, mais avec une approche finalement commune de la question politique. C'était sans doute une manière pour Chéreau, à l'ouverture du théâtre de Nanterre-Amandiers, de situer l'espace politique dans son insaisissable présence. Ainsi, le travail dramaturgique sur *Les Paravents* peut aussi se lire comme nourri du travail sur *Combat de nègre et de chiens*, les deux spectacles partageant un même souci du monde, une même blessure politique

Entre *nulle part* et *partout*, le politique est une question qui interroge les œuvres de Jean Genet et de Bernard-Marie Koltès. Tous deux ont ainsi à de nombreuses reprises rejeté l'affirmation que leur théâtre soit directement politique. Pour eux — et à travers eux, c'est une part de la conception aussi de Chéreau qui est en jeu, dans cette articulation —, *la politique* comme idée n'est pas un outil du théâtre, qui ne dispose que de ses propres moyens pour se bâtir : la langue, et ce que Koltès appelle « les gens », soit : *la vie*.

Non, non, il n'y a aucune idée politique, je n'ai jamais eu d'idées politiques dans mes pièces. On n'écrit pas des pièces avec des idées, on écrit des pièces avec des gens. Moi, je veux bien faire un pamphlet politique si on veut, mais je ne fais pas de pam-

---

<sup>723</sup> François Regnault, *La Famille des orties*, op. cit., p. 72.

phlets politiques dans mes pièces. Je n'ai aucune raison d'écrire une pièce, sauf le fait d'écrire qui est la seule <sup>724</sup>.

Mais *le politique* comme champ de force de la communauté et de l'histoire pourrait être ce territoire qui construit dans la langue un rapport au monde, à la communauté, à l'histoire. Le politique est ce *rapport* : cette relation, de l'individu au collectif, du présent au passé hérité, ou au projet d'avenir à transmettre. Politique de biais, donc, et non métaphorique : politique dégagée, blessée. Genet dira — en des termes en fait proprement dramaturgiques — politique *oblique*.

Toutes mes pièces à commencer par *Les Bonnes* jusqu'aux *Paravents* sont quand même, d'une certaine façon — du moins j'ai la faiblesse de le croire — tout de même un peu politiques, dans ce sens qu'elles abordent la politique obliquement. Elles ne sont pas neutres politiquement. J'ai été amené à avoir une action non pas politique mais dans un mouvement purement révolutionnaire. [...] [*À propos des Bonnes, pièce de commande*] C'était une façon un peu oblique d'aborder la politique. Pas la politique en tant que telle, telle qu'elle est faite par les hommes politiques. Aborder les situations sociales qui provoqueront une politique <sup>725</sup>.

*Oblique* : ce mot pourrait être celui de Koltès qui parlera de langue de « biais », et d'ironie. Le langage oblique, ironique, est toujours une façon de faire entendre autre chose que ce qu'on entend d'abord, ou avant — de même agit-il sur le plan macrostructural de la politique. Produire d'autres relations, des déplacements, des profondeurs agitant les surfaces : *des situations qui provoqueront une politique* : ne pas écrire les forces, invisibles par essence, mais ceux qui les produisent et ce qu'elles produisent. Si le théâtre de Koltès est oblique, c'est d'abord parce qu'il construit une énonciation ouverte, plurielle, fragmentée, brisée, qui joue *contre* la mise en situation d'un point de vue à partir duquel construire un propos politique normé, une axiologie évidente. Le théâtre ne raconte pas depuis une énonciation extérieure à son processus, il doit montrer ; il n'explique pas, mais ne peut que décrire. Koltès (comme Genet) travaille cette fragmentation jusqu'à ne jamais ériger un personnage en point de vue édifiant. Dans *Quai Ouest* par exemple, tous les personnages ont une place à peu près équivalente, indépendamment du nombre de leurs répliques (le silence d'Abad n'en fait pas un personnage mineur, par exemple, et au contraire, c'est son silence qui le singularise et lui donne de l'importance) ou de leur présence sur scène (Rodolphe, s'il est souvent le hors-champ, n'en est pas moins central dans de nombreux échanges, et déterminant dans le déclenchement de l'épilogue). *Combat de nègre et de chiens* oppose le « nègre » Alboury, qui a pour lui la jus-

---

<sup>724</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 137-138. Paroles qui évoquent, étrangement, les propos de Mallarmé : « Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers, mon cher Degas c'est avec des mots. (...) Il faut, en poésie, céder l'initiative aux mots. »

<sup>725</sup> Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, Paris Gallimard, 1991, p. 284.



tice et l'aura du damné, aux « chiens » de français, qui pourraient sembler en première lecture les personnages *négatifs* du récit.

*Pour beaucoup de lecteurs ou de spectateurs, il y a une certaine présence historique qui impose à la pièce une dimension politique et sociale de l'interprétation. Et ce d'autant plus quand on se balade un peu dans la banlieue et qu'on voit les nombreux ouvriers de couleur, les immigrés des anciennes colonies...*

C'est sûr, il y a cette dimension politique. Mais pas au sens dogmatique. Certes avec le titre *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 — ce qui bien sûr n'est pas aussi simple ; mais, une fois ce choix fait, j'ai pu commencer à aimer les Blancs <sup>726</sup>.

Insulter d'abord pour pouvoir ensuite être capable d'empathie : et les Blancs dans le texte sont en effet eux aussi en partie aliénés, exploités, écrasés par leur propre rôle dans une histoire dont ils sont censés être les maîtres et qui leur échappe. Blessé pour pouvoir dans un deuxième temps, comprendre. Il s'agit surtout pour Koltès d'ériger une dramaturgie qui échappe à toute ontologie morale ou politique (à tout jugement), en construisant un espace proprement introuvable, afin de n'être assignable à aucune position d'origine, de ne provenir d'aucun endroit, de n'habiter que des lieux de passage, d'être enfin *traître* sans recours, à la race, au sexe et à l'histoire officielle du peuple dont l'auteur est issu. Le politique tel que Koltès le déploie en récit est ce geste de sortie de la politique entendue comme prise de position, ou engagement.

Aucune de ses pièces n'est militante, même si elles s'inscrivent dans le rapport de force marxiste : aucune ne peut se lire comme illustration d'un programme politique. Non pas *dé-gagement*, mais production d'une écriture comme lieu utopique d'une politique blessée, puisqu'on a vu que cette impossibilité de situer une centralité était vécue comme une douleur, narcissique et éthique. Raconter, c'est en retour faire de l'écriture le lieu de la blessure du politique parce qu'elle ne peut être le lieu ni d'une réconciliation, ni d'un ralliement. De là *un politique* qui contamine, envahit toutes les questions de l'être.

Dans le texte *La Famille des Orties*, Regnault montre comment trente ans après la Guerre d'Algérie, au début des années 1980, la pièce demeurait une plaie vive précisément parce qu'elle n'était pas seulement une scène de la représentation de cette Guerre, mais qu'elle exposait sa part maudite en quelque sorte.

1. Il faut le dire avec fermeté *Les Paravents* de Jean Genet ne sont pas une pièce politique. Ce n'était pas une pièce sur la guerre d'Algérie, pas même une pièce sur l'Algérie. Lorsqu'on dit cela, on peut se faire accuser de jouer l'autruche, de vouloir éviter les conflits, si Genet n'avait pas été d'entrée de guerre du côté des Algériens, du côté du plus fort, disait-il. Et sans doute si un écrivain témoigne, de quelque manière que ce

---

<sup>726</sup> Entretien avec Michael Merschmeier, 'Afrika ist überall', *Theater Heute*, n°7, 3<sup>ème</sup> trimestre 1983 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 31-32.

soit, en faveur d'une cause dans sa vie publique, il ne le fait pas sans donner par là au moins un sens à son œuvre.

2. Prendre au sérieux ce dont parle la pièce demande qu'on adopte un point de vue défini : celui de la poésie. D'ordinaire, ce mot réconcilie toutes les âmes, on dit : poésie, et un ange passe. Mais le point de vue est que seule la poésie peut toucher à l'essence d'un pays, situer une patrie non pas dans son territoire, mais dans sa langue <sup>727</sup>. [...]

Contre la lecture totalisante et totalitaire de la politique comme préalable et sens de l'œuvre, mais tout autant, et paradoxalement, contre la lecture métaphorisante, structurale, *d'alibi* que constitue la réduction de l'écriture à un geste d'esthète, il y a ce mot de *poème*, que Regnault entend sans doute dans sa portée aristotélicienne : de *drame* – et de *composition*. Et si la composition revêt un sens, c'est lorsqu'elle recompose le champ politique en politique éprouvé dans le champ esthétique qui le déplace, mais ne l'annule pas : qui le défigure mais garde intact son désir dévisagé. On voit ce que peut le poème là où le politique s'embarrasse — propos qui nous défigurent aujourd'hui encore et posent (la) question : « pourquoi lire et jouer aujourd'hui *Les Paravents / Combat de nègre et de chiens* ? », pièces autour (ou sur) une histoire passée. Question redevenue essentielle à chacune de ses lectures et de ses mises en scène, puisque ces pièces, à chaque lecture, nous *manquent*, manquent à notre histoire présente qui n'a peut-être pas fini la Guerre d'Algérie ni la décolonisation, qui n'en a pas fini en tous cas avec leur fin. Genet et Koltès possèdent ce souci du monde : non pour le résoudre dans une solution, ni pour se servir de l'écriture afin de donner son point de vue ou les points de vue de ceux qui ne peuvent le dire, mais pour parler de cette blessure : et la fouiller. On appelle *blessure* ce qui ne peut se dire en termes définitifs, ne peut se réaliser que dans une violence : infligée à la réception même.

En outre, si on peut dire que le Théâtre requiert l'Autre d'une cité, d'une société, le métèque, l'immigré, pour élever son plus profond chant, quelle plus merveilleuse occasion que la guerre d'Algérie, où l'autre était le même, où le même était l'autre, où nous-mêmes étions chez eux, où l'Autre était chez nous, pour susciter le plus grand Théâtre ! [...] Et quelle meilleure occasion aujourd'hui, où la question coloniale a pris la tournure de l'immigration, où le cercueil est devenu valise, où l'Arabe est dans la France depuis une, deux générations et plus, pour retourner encore vers nous le miroir et continuer notre toilette <sup>728</sup> !

Le théâtre devient là expérience d'un affrontement – la communauté qui s'y rassemble n'est plus là pour se retrouver et partager, mais pour être insultée dans ses convenances et y être malmenée. Pièces pour un public français, écrit en leur direction : et il importe aussi de les inscrire dans cet horizon de représentation. Koltès par exemple tient à se définir comme un auteur français, d'abord en raison de la langue — dont on verra de quels usages politiques il

---

<sup>727</sup> François Regnault, *La Famille des orties*, op. cit. p. 21.

<sup>728</sup> *Ibid*, p. 38.

peut l'affecter —, mais aussi à cause de ce simple fait que la création de ses pièces se tient en France. C'est le miroir brisé, blessé, de la scène de Genet et de la plupart des pièces de Koltès.

D'une Guerre d'Algérie à l'autre : de Genet à Koltès, un autre lien les unit, un autre dialogue entre les monologues que sont *Les Paravents* et *Le Retour au désert*, qui n'est pas une réponse à la pièce de Genet, mais qui justement, de biais, de façon oblique, pourraient y faire écho. *Le Retour au désert* est la pièce qu'on dit la plus politique de Koltès, la seule, il est vrai, qui évoque, indirectement, des événements historiques : texte qui dialogue avec la politique et l'histoire — mais pour quelle portée ? Dans quel but ? Drame de l'histoire : c'est aussi la pièce *d'enfance* de l'auteur, relevant d'une autobiographie à la fois manifeste et voilée — c'est la pièce intime : scène intérieure de souvenirs différés et diffractés ; et la tentation est grande de la lire aussi comme une pièce à clés, écrivant la dramaturgie de la scène familiale à distance.

Là encore, il s'agit d'une pièce oblique en regard de son histoire : elle prend le parti de démonter la trop grande simplicité de surface qui pourrait en faire une comédie de l'histoire tragique (ou la tragédie de l'histoire dérisoire) dont le sens résiderait dans sa lecture politique, où l'auteur délivrerait un point de vue sur la guerre et inviterait la communauté à prendre position. L'oblique agit sur différents niveaux : au plan dramaturgique d'abord — *Le Retour au désert* est la première et seule pièce de Koltès à se présenter (au moins en apparence) comme une comédie, on l'a vu. La structure de la pièce elle-même joue avec les codes du Boulevard, le retour de l'ancienne maîtresse de la maison, ses disputes incessantes avec son frère, la dynamique tourbillonnante des répliques — mais un Boulevard oblique : tragique, traversé de mélancolie et jonché de morts, où dans les placards ne se cachent pas les amants, mais les secrets des défunts, et quand la pièce se termine par les naissances de Romus et Rémulus, fils issus d'un viol commis par un Grand Parachutiste Noir échoué comme une vague sur la fille de Mathilde, Fatima, le rire est une grimace déformée adressée aux conventions : l'épopée elle-même est un vaudeville. La naissance de Romus et Romulus est-elle dérisoire, grotesque, fatale ? — peu importe en somme. La province, le *désert* français, a aussi ses mythes de fondation, tant pis si cette fondation est aussi celle de la fin de l'histoire. Dramaturgie instable, trouée de monologues qui interrompent le drame et le fixent dans une sorte d'arrière-monde tissé de références à l'Histoire et d'inventions. L'oblique agit sur le plan politique : dans cette ville de Metz, des cafés arabes explosent, mais ceux qui en sont victimes sont là par hasard, parce qu'ils voulaient se rendre au bordel ; des réunions secrètes de l'OAS regroupent les notables de la ville qui n'ont qu'une peur : qu'on les voie — réunions ridicules de pieds-nickelés

sans honneur. Les fils veulent partir à la guerre pour mesurer leur courage mais les pères les dissuadent parce que dans la famille tout le monde a les pieds plats : Achille aussi avait des raisons d'être réformé. Dans cette pièce, le Parachutiste Noir est nostalgique et fait l'éloge des colonies (Koltès s'amuse d'ailleurs — ironie à la puissance — à placer dans cet éloge des citations cachées du Général de Gaulle lui-même, on l'a vu ) ; nostalgie du temps où on savait où était l'histoire, son espace et ses communautés : mais nostalgie ironisée par l'auteur, de sorte que, de la même manière qu'il est impossible d'assigner un lieu définitif aux nations comme aux vagues, il est impossible de fixer l'axiologie de la parole et du drame, mouvant, débordant sans cesse son propre territoire.

J'aime cette terre, et personne ne doit en douter, j'aime la France de Dunkerque à Brazzaville, parce que cette terre j'ai monté la garde sur ses frontières, j'ai marché des nuits entières, l'arme à la main, l'oreille aux aguets et le regard vers l'étranger. Et maintenant on me dit que les frontières bougent comme la crête des vagues, mais meurt-on pour le mouvement des vagues ? On me dit qu'une nation existe et puis n'existe plus, qu'un homme trouve sa place et puis la perd, que les noms des villes, et des domaines, et des maisons, et des gens dans les maisons changent dans le cours d'une vie, et alors tout est remis en un autre ordre et plus personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays ni ses frontières <sup>729</sup> .

L'écriture politique est ici reconstruction, invention de soi, de son enfance oubliée : et la place assignée au Parachutiste est aussi celle qu'on pourrait attribuer à l'écrivain, à l'homme dans sa propre histoire déportée dans des frontières instables : Koltès lui aussi n'aura de cesse de se fonder ailleurs, de chercher ses racines au croisement de « la langue française et [du] blues <sup>730</sup> ». La blessure du Parachutiste est celle de l'impossibilité d'appartenir : blessure qui est aussi celle d'éprouver jusqu'à son terme cette impossibilité. Dès lors, il n'est pas le personnage de la dévastation sauvage, condamné par le récit : il l'est déjà par l'Histoire, et au contraire, le récit lui donne la parole, pour raconter l'histoire dans laquelle il est pris, qui l'emporte. Autre renversement, autre attribution de la parole à un autre : au moment de la rédaction du *Retour au Désert*, les seuls documents sur la Guerre d'Algérie que Koltès demande ne sont pas des études coloniales ou socio-historiques, mais les blocs-notes de François Mauriac, que François Regnault lui fournit. Pourquoi ce choix de François Mauriac ? Sans doute parce que, avant tout, il s'agit d'un écrivain, et non un journaliste ou un historien ; ensuite, parce que ce n'était pas quelqu'un qui est du côté (politique) où Koltès lui se situe, puisque Mauriac était gaulliste — même si justement, pendant la guerre d'Algérie, Mauriac prit des positions qui n'étaient pas celles de la plupart des gaullistes : sans doute est-ce aussi ces feux croisés qui ont intéressé Koltès... — ; enfin, Mauriac écrivait depuis un regard de provincial

---

<sup>729</sup> *Le Retour au désert*, op cit., p. 57 (monologue du Parachutiste).

<sup>730</sup> Entretien avec Colette Godard, pour *Le Monde*, 13 juin 1986 (non revu par Koltès), repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 70.

qui ne pouvait qu'être le bon regard pour l'écriture de sa pièce. À tous points de vue, Mauriac se situait dans une position qui était celle d'un autre mais que Koltès pouvait rejoindre : donner la parole à l'autre, dans un horizon commun, est toujours le plus sûr moyen de ne pas faire de la question politique un enjeu idéologique et moral, c'est-à-dire une position fixe, non plus un point de vue, mais une clôture de la vérité. Ainsi, avec Mauriac, l'auteur partage au-delà des clivages : finalement, le seul lieu communautaire, le seul espace de la communauté brisée, serait celui de l'écriture qui l'invente sans détermination.

Dès lors, à l'hypothèse communiste succède un relativisme historique et fabulaire : c'est parce que l'Histoire obéit à des lois qui nous échappent qu'il faut que l'écriture construise une histoire aux lois qui reprennent possession de cette mouvance erratique des forces. Le moteur de l'Histoire n'est pas celui du récit : l'Histoire et l'histoire évoluent sur deux plans différents comme sur deux mers séparées.

L'Histoire est ainsi qui fait son affaire, en solitaire. L'homme est dedans, comme un bouchon sur l'eau, et se laisse porter parce qu'il est bien obligé. L'Histoire ne tourne jamais au profit de l'être humain. Elle avance, elle commande, elle donne les ordres, par saccades, par secousses. « L'Histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, tape du pied avec impatience. » Et elle laisse derrière elle des nostalgies qui ne sont pas toujours celles que l'on croit <sup>731</sup>.

Le plateau n'est pas une tribune politique : c'est l'utopie du récit brisé sans cesse par l'Histoire. Il ne dénonce pas, ne cherche pas à démontrer ou peser sur telle décision, et si ce théâtre n'appartient pas au champ de la politique, c'est qu'il n'est porté par aucune idée de transformation du champ social par des *moyens* politiques. C'est essentiellement avec des moyens dramaturgiques que des transformations, plus radicales et profondes encore, peuvent advenir : elles s'adresseraient, en conscience, à celui qui saurait recevoir la blessure pour l'approfondir — pièces qui sont, plus ou moins directement, mais toutes fondamentalement, des *adresses*. Il n'y a pas de *leçon Genet*, ou de *leçon Koltès*, au sens où ni l'un ni l'autre ne se sont prétendus exemplaires sur le plan esthétique. Mais il y aurait, davantage, une inscription dans le monde qui pourrait nous le rendre : nous permettre de nous réapproprier certaines de ces parcelles — des coins de rues du bout du monde qui dressent le seul horizon commun, le sens commun du réel, monde qui n'est plus une entité abstraite, mais un trottoir, un hangar, une autoroute en construction infinie. Cette écriture dans le récit s'est donnée comme tâche moins d'interpréter le monde que de le produire, dans la violence des déplacements qu'inflige l'art au réel, écart qui nous le rend paradoxalement en retour lisible. Dans *Le Spectateur émancipé* Jacques Rancière écrit :

---

<sup>731</sup> Entretien avec Bertrand de Saint-Vincent, *Le Quotidien de Paris*, 18 octobre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 100.

Il ne s'agit pas d' « esthétiser » le conflit, la misère ou la mort, mais de rendre à sa potentialité la richesse sensible des territoires marginaux. Il ne s'agit pas non plus de remplacer l'impuissance du regard par une vision éthique, mais de restaurer la capacité des corps à affronter l'impartageable, de leur rendre la dignité par la jouissance du monde, de changer de scène, de proposer des expériences en-dehors des mécanismes de la domination, de refuser l'opposition entre le grand art et l'art vivant du peuple. L'artiste cherche à traduire en figures nouvelles l'expérience de ceux qui ont été relégués à la marge par la performance du corps, des gestes, de la voix, des affects et des sons. Il témoigne de dissonance d'un monde impossible à réconcilier <sup>732</sup>.

L'irréconciliable est cette douleur du contemporain qui ne trouve plus de communauté rassemblée autour d'un mythe de sa fondation et de son destin, mais sans cesse travaillée dans l'interruption de ces mythes, dans les multiplicités heurtées de son histoire inconsolable demeurant sans solution. Ainsi, le récit est la forme de l'écriture quand elle se situe à la tranchée du réel et de l'art, de la politique et du politique, des autres et de soi : douleur (du) politique, de la blessure en ce qu'elle tient ouverte la plaie du réel et de la communauté, ouverte la fracture qui sépare l'individu du collectif, ne renonce pas à parler des secousses du temps présent mais se lit aujourd'hui moins comme un témoignage des luttes politiques que comme une manière de reprendre possession des territoires du politique pour mieux *venger* l'histoire.

On comprend en ce sens, à la suite de ce qu'on a pu proposer comme confrontation de l'histoire et de l'Histoire, qu'il ne s'agit pas pour le récit d'une simple configuration d'une histoire : les jeux sur les points de vue, les espaces, les temps, les dilatations de durée et de vitesse, les complexes rapports de force entre personnages et au sein des personnages, tout concourt à altérer une perception d'une vision englobante sur une narration. Si la poétique est relative — à des plans, à des regards, à des langues et des ailleurs —, c'est parce qu'elle dispose du monde dans une relativité qui la met en perspective. Le trouble de la perception, qui inaugure par exemple *Quai Ouest*, ou *Roberto Zucco*, où l'on ne sait plus où l'on se trouve avant même de se retrouver quelque part, ignorant la distinction entre l'idée de l'action et l'action elle-même, empêche une relation de transposition ou de restitution de l'histoire. Au contraire, la perturbation de la lisibilité du monde rejoue celle que Koltès perçoit dans l'Histoire, non par mime, ou impuissance, mais pour la déjouer. Ainsi, Koltès ne cherchera pas rendre lisible l'illisible, ou à redonner un ordonnancement régulier aux vagues qui déplacent

---

<sup>732</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 48. Plus haut, il écrit : « Certains artistes veulent intervenir directement dans le champ politique. Ils dénoncent la domination, l'aliénation et la violence. Se posant en professeurs d'émancipation, se croyant capables de révéler des secrets cachés, ils ne font que poursuivre la tradition mimétique du régime représentatif de l'art. Les protestations qu'ils répètent traduisent le consensus de leur milieu. Un tel art ne fait que reproduire les hiérarchies établies. Il suppose un "monde réel" distinct de l'art; mais il n'y a pas de réel en soi, le réel est toujours l'objet d'une fiction. Ce qui se fait passer pour le réel est la fiction consensuelle, dominante. Un véritable art critique n'a pas à sortir de lui-même. Dans ses propres pratiques, il peut dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable, il peut déplacer les lignes du partage sensible, multiplier les formes, mélanger les hétérogènes, brouiller les lignes entre fiction et documentaire, déranger la connexion usuelle du verbal et du visuel, manifester les capacités de parler et de jouer de ceux qui sont mis à la place des victimes. », p. 36.

les frontières, mais à inventer d'autres frontières, et d'autres rythmes. « L'Histoire est probablement manichéiste. Les histoires ne le sont jamais <sup>733</sup> ». Envers de l'Histoire, le récit prend à revers son mode de fonctionnement : au manichéisme aveugle et illisible, Koltès répondra par une multiplicité fuyante, une relativité à la puissance, un agencement fécond. Le théâtre est « le contraire de la vie <sup>734</sup> », et c'est là sa force aux yeux de Koltès qui permet d'échapper aux lois implacables qui donnent justice au pouvoir, parce qu'il s'agit d'une vie où la justice est rendue au nom du pouvoir <sup>735</sup>.

Dans le film *Le Dernier Dragon*, ce n'est pas par la force que le jeune Leroy parvient à vaincre finalement Shogun (maître du quartier qui impose sa loi arbitraire parce qu'il est le plus fort), mais *simplement* parce qu'il croit qu'il est supérieur à Shogun et le dit. Alors que celui-ci maintient la tête du héros dans l'eau, sur le point de mourir (c'est dans la fin de l'histoire que seul est possible le ressaisissement contre l'histoire, puisqu'il faut d'abord faire l'expérience de sa violence tragique), « Leroy comprend brusquement cela. Il ne se contente plus de refuser de dire : “Shogun est le maître” ; il dit “Je suis le maître”, et, disant cela, il a vaincu [...] Ce que Leroy découvre, c'est l'existence de la fiction, c'est la torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction <sup>736</sup>. » La fiction, qu'on associe ici au récit tel qu'on a pu l'approcher dans son extension la plus large (fable autonome, séparée du réel, mais en relation avec lui), est un énoncé et une croyance. Non pas un monde possible, mais le seul monde possible par la grâce d'une diction qui l'énonce tel : énoncé performatif qui réalise l'acte de celui qui le formule. La fiction est une contre-histoire qui permet de dire au pouvoir : « je suis le maître ».

La fiction n'est donc pas un récit faux, une histoire mensongère qui raconterait à côté du réel des histoires pour tromper (rêver peut-être), elle est la vérité de son histoire : son articulation avec le réel n'est pour Koltès ni celle du possible et de l'impossible, ou du vrai et du

---

<sup>733</sup> Entretien avec Alain Prique, *Gai Pied*, février 1983, repris dans *Une part de ma vie* [non relu par l'auteur], p. 26

<sup>734</sup> « Un hangar, à l'ouest », in *Roberto Zucco*, op cit., p. 119.

<sup>735</sup> De tous pouvoirs, évidemment, même religieux :

Lettre à sa mère, du 24 mars 1978 : « Ma petite maman, Je ne sais pas si ce mot te parviendra demain ; je l'espère. Je ne serai donc pas avec toi le jour de Pâques, mais je penserai beaucoup à toi. Ce soir, je vais aller à « l'office des Ténèbres » à Montmartre ; cela fait si longtemps que je n'y ai pas assisté ! Je suis allé avant-hier, pour voir, à l'enterrement d'un dirigeant fasciste à St Nicolas du Chardonnet (intégristes). C'était assez effrayant. Fouillés à l'entrée de l'église, filtrés par un commando de jeunes en gabardine. A l'intérieur même, j'ai été immédiatement — à cause de mes cheveux longs ? — entouré par cinq mecs du service d'ordre ; j'aurais eu peur d'éternuer ! 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. »

<sup>736</sup> « Le Dernier Dragon », in *Alternatives Théâtrales* n° 35-36, février 1990, pp. 57-63. Sur cette phrase et cette séquence du film, voir l'article de Christophe Triau, « 'La torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction'. Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès », in *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 257, et *passim*.

faux, mais de la vengeance et du recouvrement. « Finalement c'est vrai que Leroy arrive à arrêter la balle de pistolet avec ses dents ; je ne vois pas pourquoi il faudrait en douter. Et c'est vrai qu'il dégage cette espèce de lumière, (...) le trucage le plus éculé, des étincelles à chaque coup de poings, cette fois-ci, c'est vrai, il n'y a pas de raison de ne pas y croire <sup>737</sup> ». Venger le réel, c'est lui opposer une vérité organisée selon d'autres lois, une croyance qui n'admet aucune discussion, comme un jeu d'enfants aux règles parfaitement aberrantes mais absolument cohérentes dans l'organisation même du jeu — ainsi que Koltès définissait la nature des lois du théâtre dès sa première pièce.

Le théâtre est un jeu. Si l'on veut y participer, il faut en connaître les règles, les accepter, s'y conformer, faute de quoi on se trouve inévitablement dans la position stupide d'un adulte jeté dans un filet compliqué des jeux d'enfants dont il ignore la trame, et auquel il ne pourra jamais se mêler ni rien comprendre <sup>738</sup>.

Évidemment, dans l'article sur *Le Dernier Dragon* énonçant avec une telle réflexivité son principe d'organisation dans une scène qui retourne le réel comme un gant (Leroy soudain saisi d'une force infinie abat facilement et joyeusement le Shogoun), le film s'achève, et achève avec lui tous les films de kung-fu, puisqu'il en aura réalisé la fin : « j'avais le sentiment [que] le film de kung-fu ne pourrait plus ignorer qu'on avait parlé de lui, qu'il en perdrait sa virginité, et que, le genre n'étant peut-être pas viable hors de la virginité, *Le Dernier Dragon* serait peut-être le dernier film de kung-fu ».

Ainsi peut-on comprendre la nature fondamentalement coupée de la fiction par rapport au réel : coupure qui est la condition de la vengeance. Car, comme l'écrit Rancière — et comme sans doute l'éprouvait Koltès, le réel est déjà une fiction, l'objet d'une fiction, qui peuple des espaces à forte charge fictionnelle : ce sont ces lieux que Koltès recherchait, ces fictions déjà racontées par le réel. Mais loin de les reproduire ensuite, il s'agissait pour lui de épaissir, de lutter contre leur syntaxe narrative normée : d'établir des perceptions neuves.

Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable. C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies. La fiction artistique comme l'action politique creusent ce réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique. Le travail de la politique qui invente des sujets nouveaux et introduits des objets nouveaux et une autre perception des données communes est aussi un travail fictionnel. Aussi le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions <sup>739</sup>.

Venger l'histoire, c'est écrire sur la fiction du réel des fictions qui sauront affronter sur le terrain du récit des histoires qui viendront faire de quelques endroits du monde l'expérience

---

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>738</sup> Texte de présentation des *Amertumes*, in *Les Amertumes*, op. cit. p. 10.

<sup>739</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 84.



d'un envers du monde qui le dément, l'intensifie et le renouvelle à la fois. C'est d'une certaine manière faire de la blessure du réel non un signe de la défaite du corps, ou l'occasion d'un discours militant (ou nihiliste), mais celui d'un sursaut de l'être dans l'invention d'un monde. Le récit est dès lors l'outil de reconquête en même temps que l'espace de cette reconquête. Mais sur quelles nouvelles bases ce monde du récit (dans le récit) redevenu possible peut s'inventer ?

### 3. *Éthique de la minorité*

#### *Marges & marginalités*

( [...] j'essaie de le dire ; des enfants naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre et à midi lorsque le soleil n'épargne aucune partie de la terre à s'enfourer dans le sable ; à eux leur destinée bat le tambour comme la lèpre fait sonner les clochettes et le monde s'en accommode ; à d'autres, une 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.)

Abad, *Quai Ouest*

« Toute littérature est assaut contre les frontières » écrivait Franz Kafka — frontières de la langue autant que frontières mentales qui partout déterminent le monde, délimitent les territoires du réel pour mieux fixer les termes de l'échange, mais frontières politiques aussi, structures qui enclavent les imaginaires et les peuples quand la littérature au contraire chercherait par-delà ces limites à rejoindre pour trouver des appartenances fondatrices ; frontières de la langue surtout, qui distingue et sépare : qui est la marque immédiate de l'étrangeté. C'est finalement cet usage minoritaire du récit qu'on déterminera pour comprendre comment l'éthique engage une conception de l'écriture qui donne sens à cette relation. L'assaut donné par le récit contre le réel est ce mouvement salutaire qui dit à la fois l'exigence de la littérature et sa possibilité même. Frontières de la représentation, frontières du donné, de l'acquis, frontières his-

toriques des pays et des langues : nulle écriture véritable qui ne soit pas cet affrontement visant à *passer outre*. La phrase de Kafka est autant une définition qu'une injonction, mot d'ordre esthétique et politique, car c'est bien un geste de dégageant infini et de violence répétée contre les termes du monde dictés par le pouvoir, quel qu'il soit, qui constitue l'exigence politique et éthique de la littérature.

Si l'exemple qu'offre l'écriture de Bernard-Marie Koltès recouvre cette exigence, c'est sans doute parce que celle-ci formule d'abord dans la langue presque littéralement la *frontière* non en territoire borné mais, on l'a vu, comme un crépuscule instable de lumière et d'obscurité, de paroles et de secrets, de communautés et de solitudes ; lieu de désir et d'affrontement où le désir est cet affrontement même.

Je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire ; et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents <sup>740</sup>.

Théâtre qui fait du crépuscule la condition même de sa visibilité et de son *échange* – dramaturgie toute traversée par l'offre d'une parole confiée entre *chiens et loups*, délivrée dans les lignes d'interception du désir et de sa sauvagerie : l'écriture de Bernard-Marie Koltès possède cette faculté de raconter son drame tout en décrivant, métaphoriquement, les conditions de son surgissement – une frontière à franchir au risque de la rencontre. Mais ce qu'on a pu évoquer en termes de marqueurs poétiques, d'espace et de temps, de composition, peut se lire ici plus largement et globalement comme une véritable situation politique de prise de parole. La nuit n'est pas seulement une enveloppe esthétique, mais déjà un rapport au monde qui s'énonce : la nuit de l'histoire, de l'instable perception de la situation où l'homme moderne se trouve, et avance. Nul nihilisme cependant : le geste est toujours celui qui cherche dans le crépuscule cette approche de la lumière, et cette sortie qui saura s'échapper hors de la nuit — la poétique du franchissement qu'on a essayé de définir prend sens aussi ici, où franchir prend acte d'un agir historique, dans la langue. Le débordement des marges désigne en ce sens à la fois l'espace dramaturgique et le mouvement éthique d'une écriture toujours décentrée, vers des lieux de seuil, pour des relations limites. Mais une sortie pour se retrouver où ?

*De la marge aux préjugés de la marginalité – un théâtre de la minorité ?*

---

<sup>740</sup> LE DEALER. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 10

Dès les premières pièces montées par Patrice Chéreau au théâtre Nanterre-Amandiers au début des années quatre-vingt, beaucoup ont salué cette dramaturgie qu'on s'empressa de reconnaître comme celle de *la lisière*, où les lumières, les espaces, les personnages figuraient un monde de l'entre-deux comme en dehors des centres : coin de rue nocturne ; hangar bâti aux périphéries de la ville ; *no man's land* de la ville contemporaine écrite en métaphore de l'expérience du monde. Telle apparut pour ses premiers spectateurs l'œuvre de Koltès : théâtre noir (au sens souvent moral), car théâtre des marges, dans la marge, donnant à voir ces espaces *interlopes*, inquiétants parce que figurant un envers des villes peuplé de personnages littéralement étrangers aux lieux qu'ils traversaient, étrangers également aux yeux de ces spectateurs. Au centre du drame en effet demeure toujours un Noir – celui qu'on voudrait faire taire (Albourny, dans *Combat de nègre et de chiens*), ou faire parler (Abad, dans *Quai Ouest*), jusqu'à la confrontation dialectique du Noir et du Blanc de *Dans la solitude des champs de coton* : jeu d'échec, où l'on met en échec la résolution des contraires, jeu de rôles et de langage où ce qui se *deale* du désir, de la parole et de la vie, passe nécessairement dans le corps qui le transmet et se passe le mot (jeu érotique aussi, passe de celui qui monnaie le désir). Au-delà de la présence du corps noir, ou à travers lui, se trouvaient représentés — du moins le pensait-on — les violents et souterrains rapports de force entre Nord et Sud, puissants et condamnés, majorités de fait et minorités déracinées : et Koltès devenait en quelque sorte une conscience morale, porteur d'un discours politique qui en faisait un porte-voix, le dramaturge de ceux que plus tard on appellera les « exclus de la société ».

L'évidence de ce théâtre, sa puissance immédiate de reconnaissance au sein de cette étrangeté l'imposa — et avec lui ses premiers préjugés : Koltès écrivait ainsi un théâtre de la minorité (ethnique, politique) pour une majorité à qui elle était enfin rendue visible. Après la mort prématurée de l'auteur en 1989, ses pièces furent d'autant plus jouées qu'il semblait que s'était nommée là l'expérience de notre monde – et que l'évidence de son théâtre s'articulait avec celle de ce présent. Monde de violence sociale outrée devenue spectacle de sa propre médiatisation où le capitalisme triomphant devient cette machine à produire richesses et pauvretés à part inégale comme les revers d'un même système ; où un monde *tiers*, relégué, condamné, s'abîme dans l'indifférence de ceux qui le pillent ; où la marchandisation des corps s'affiche et définit pour une part les relations humaines ; où la question des minorités, immigrés, clandestins, devient centrale dans un monde de plus en plus globalisé qui tend déjà à l'accélération des échanges, à la violence des rapports humains vécus sur le mode écono-

mique : où gagner sa vie est aussi la *réussir*. Le théâtre de Koltès a pu figurer à la fois la question de ce monde, et sa violence :

LE DEALER : Nous nous sommes trouvés ici pour le commerce et non pour la bataille, il ne serait donc pas juste qu'il y ait un perdant et un gagnant [...] Puisque vous êtes venu ici, au milieu de l'hostilité des hommes et des animaux en colère, pour ne rien chercher de tangible, puisque vous voulez être meurtri pour je ne sais quelle raison, il va vous falloir, avant de tourner le dos, payer, et vider vos poches, afin de ne rien se devoir et ne rien s'être donné. [...]

LE CLIENT : Qu'est-ce donc que vous avez perdu et que je n'ai pas gagné ? Car j'ai beau fouiller ma mémoire, je n'ai rien gagné, moi. Je veux bien payer le prix des choses ; mais je ne paie pas le vent, l'obscurité, le rien qui est entre nous. Si vous avez perdu quelque chose, si votre fortune est plus légère après m'avoir rencontré qu'elle ne l'était avant, où donc est passé ce qui nous manque à tous deux ? Montrez-moi. Non, je n'ai joui de rien, non, je ne paierai rien <sup>741</sup>.

La fascination qu'exerça alors la langue de Koltès, qualifiée pour le reproche ou la louange de *littéraire* (aujourd'hui, on dirait *rhétorique*...) acheva de faire de ses textes le reflet spéculaire de notre ici et maintenant : *classique* dans l'expression, *moderne* dans son propos — sans s'interroger sur ce que recouvrent ces formules creuses, mais comme si c'était là ce qu'on attendait des textes immédiatement contemporains. On oubliait combien ce *contemporain* s'était fabriqué dans une langue forgée au-delà de toute présence *actuelle*, de tout souci de répondre aux injonctions de l'actualité, mais façonnées dans l'urgence intempes-tive de la traverser ; on occultait surtout le travail d'une dramaturgie qui résiste à toute forme de projection, de systématisation, de réduction historique.

Il est des préjugés tenaces qui prirent naissance à partir de cette projection — préjugés qui font écran à la lecture des textes et que l'on pourrait résumer ainsi : le théâtre de Koltès est un théâtre marginal parce qu'il met en scène des individus issus de la minorité sociale, soit : des marginaux (des Noirs, des étrangers, des êtres « condamnés » de toute éternité par la société ou l'Histoire), dans des espaces en marge (des rues inquiétantes, des espaces de trafic) et des

---

<sup>741</sup> Dans la *Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 53-54.

temps en marge (la nuit, ou plutôt son cliché sordide : le soir)<sup>742</sup>. Koltès toujours s'en défendit.

Je ne suis pas d'accord quand on m'accuse de décrire un milieu sordide. C'est quoi, le milieu ? Une notion valable en politique, en sociologie, mais qui n'a rien de concret. Mon milieu personnel va de l'hôtel particulier à l'hôtel des immigrés. Mes personnages sont des petits bourgeois perdus, ils ne sont pas sordides<sup>743</sup>.

Ce dont se défend Koltès comme d'une « accusation », c'est de parler avec complaisance, socialement et moralement de l'humanité ; ce qu'il refuse, c'est précisément le point de vue englobant qui vise au jugement (moral) quand lui s'assigne la seule tâche d'écrire de l'intérieur même du drame et des personnages, et plus précisément de décrire, *concrètement* les histoires et les personnages qu'il se donne. Les « petits bourgeois perdus » le sont moins en termes métaphysiques que littéralement spatiaux : errants *entre* deux lieux, deux hôtels, pressés d'aller là où il ne sont pas. On voit par là également comment il oppose dans son propos la *politique* vague au *concret* du plateau, c'est-à-dire, pour lui, à la vie et à son écriture.

La poétique des personnages de Koltès exclut toutes catégories formées a priori pour désigner une appartenance sociale : ce qui importe, c'est le corps spécifique de celui qui endosse une histoire, une façon de se mouvoir, une manière de parler. À partir de *Combat de nègre et de chiens*, les romanisations de personnages, monologues, habitudes de langage, rapport rythmique à la langue et au monde, parfois descriptions du *for intérieur*, précédaient la pièce comme le corps précède toujours avec ses propres histoires les rencontres qu'il fait : le drame est le récit de ces rencontres.

### *Théâtre des seuils — une minorité de l'espace et des corps*

---

<sup>742</sup> À l'occasion du spectacle récent monté par K. Warlikowski, *Koniec (La Fin)*, qui proposait un montage de textes entre le scénario *Nickel Stuff* de Koltès, le court récit « Devant la porte » de Kafka, et des fragments de Coetzee, le journaliste de *Libération*, René Solis ne manque justement pas de revenir sur ces clichés, et de ne voir dans *Nickel Stuff* qu'un miroitement social, réduisant le texte de Koltès à une formulation littéraire d'un problème sociologique, comme si justement il n'y avait pas à l'œuvre une tension entre ces corps minoritaires et la construction d'un récit qui renversait les positions : « On imagine ce qui a pu le [Warlikowski] séduire dans *Nickel Stuff*, le scénario de Koltès qui date de 1984, et raconte l'histoire de Tony, un prolo qui danse et fréquente un cabaret dans les bas-fonds d'une grande ville que hantent travelos et mauvais garçons [notons que rien de tel n'est évoqué dans le texte de Koltès... le préjugé peut aussi être un jugement auto-réalisateur]. Sous la double influence de John Cassavetes et de Jean Genet, Koltès esquisse, à travers Tony, le personnage de Roberto Zucco, héros de sa dernière pièce, qu'il achèvera cinq ans plus tard, juste avant sa mort. [On relève une fois la lecture rétrospective d'une œuvre, sans envisager le mouvement propre et prospectif de l'écriture]

*Inceste*. Mais *Nickel Stuff* n'est, au mieux, que cela : une préfiguration. Déployé sur le grand plateau de l'Odéon, même magnifié par les acteurs de Warlikowski, notamment dans une scène d'inceste entre mère et fils, *Nickel Stuff* accumule les poncifs, explicite tout (« Il y a deux rues dans chaque rue, une rue secrète qui se cache sous l'autre, une rue de complots et de morts ») [Le journaliste ne note pas qu'il s'agit d'une didascalie], bref n'a pas la carrure pour porter sur ses épaules l'essentiel de la première partie, surtout quand il s'agit de succéder à Kafka, qui occupe les premières minutes. »

Lien : <http://www.liberation.fr/theatre/01012318792-le-meilleur-pour-la-fin>

<sup>743</sup> Entretien avec Colette Godard, pour *Le Monde*, 13 juin 1986 (non revu par Koltès), repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 70.

S'il est indiscutable que les espaces de l'entre-deux sont souvent élus, c'est parce que l'entre-deux est la figure matricielle du mystère et du secret, que ces territoires mal limités du corps et de l'espace sont les lieux dramaturgiques d'une révélation jusqu'alors impossible dans les espaces bornés du réel.

Je me méfie toujours d'acquiescer à ce constat que mes pièces feraient la part belle à un monde d'inquiétude ; je suis effaré quand je lis ensuite que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que je décris. [...] Il est vrai que *Dans la solitude...* se passe de nuit. L'expérience ne s'appuie pourtant pas sur des critères sombres et désespérés ; elle relève plutôt d'une vie fascinante, excitante et nocturne. Ces expériences-là n'ont évidemment pas lieu en plein jour sur une plage <sup>744</sup>.

La nuit n'est pas signe de désespoir, mais magnifie l'expérience : temps de concentration et de dilatation de la vie ajustée aux expériences limites que doit s'approprier le théâtre pour les densifier. Ce n'est pas la moindre force de cette écriture qui s'efforça de superposer une expérience sensible du monde avec sa réalisation scénique et son exigence éthique, contre le nihilisme noir, mais pour une beauté de la noirceur, ou de la semi-obscurité.

La lumière est essentielle. J'ai le souvenir de paysages magnifiques et fantastiques, de places en Amérique latine, par exemple, qui changent complètement au coucher de soleil. Il ne se crée pas davantage d'angoisse avant ces instants qu'après : il s'agit plutôt d'autre chose. Au théâtre la lumière est vitale, et j'aime le travail de Patrice [Chéreau], justement parce qu'il y attache beaucoup d'importance. [...] De toute façon, j'ai une préférence pour le soir, la nuit, où tout est plus beau, sans doute parce qu'on distingue moins <sup>745</sup>.

L'espace minoritaire de ce théâtre est loin d'être celui de « la rue » au sens où l'emploie aujourd'hui la politique pour qualifier le dehors sans toit des déclassés. Il s'agit d'un dehors plus vaste encore, le dehors du réel lui-même que seul peut figurer un théâtre branché aux histoires les plus denses, celles qui sauront le mieux dire les expériences d'intensité qui sauront nommer le monde au vif de son nerf. La nuit et son dehors ne sont pas espace marginaux, mais conceptuellement centraux, fondateurs d'une éthique radicale. Ils sont ce lieu et ce moment confondus, comme on dit que l'on marche *dans* la nuit, ce moment qui précède le départ et qui permet la parole dans *La Nuit juste avant les forêts* ; cette ville sous la ville où se passe une partie du scénario de *Nickel Stuff* <sup>746</sup> ; cette « Nuit Triste » de *Prologue* qui donne le nom au dehors de Babylone — espace dialectique enfin tel qu'il est traversé de manière exemplaire sous l'image des couloirs de métro de *Roberto Zucco* <sup>747</sup> dans lequel inéluctablement se perd le Vieux Monsieur, puisqu'il a manqué le dernier métro et que la nuit s'est refermée sur lui de sorte qu'il lui sera impossible de rejoindre le jour, qu'il sera rejeté à contretemps pour tou-

---

<sup>744</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 128.

<sup>745</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 129.

<sup>746</sup> *Nickel Stuff*, op. cit., p. 85-86..

<sup>747</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., p. 34-39.

jours dans l'ordre majoritaire des choses. Cet espace est exemplaire si le *métro* n'est pas seulement un lieu localisé du réel, mais qu'il renvoie à son expérience plus vaste, arrièremonde métaphorique d'une situation renversée.

Ce qui importe au plus haut, ce n'est donc pas de témoigner socialement (pour) des représentations catégorielles, mais de raconter une histoire aussi proche que possible de tel ou tel personnage et de son rapport au monde, de s'approprier ce flux de vie qui a incité l'écriture : chercher toujours dans le personnage et l'espace une singularisation qui est la *norme* du réel lui-même, nécessairement singulier et jamais reproductible ; c'est pourquoi l'écriture de Koltès décentre les attentes, réoriente les questions, renverse les rapports de force.

Dans *Quai Ouest*, bien sûr, il y a des immigrés, mais enfin, j'ai pris comme modèles New York et Barbès, et ce sont quatre-vingt pour cent de la population. Je veux bien qu'on parle de la marge, mais ce sont les gens ordinaires qui sont la marge <sup>748</sup>.

La minorité est la majorité puisque c'est auprès d'elle que l'auteur fait l'expérience de la majeure partie de la vie. Majorité et minorité politique se renversent : les minoritaires sont majoritaires. La majorité n'est plus qu'un terme illusoire issu du point de vue majoritaire que Koltès travaille à défaire dans l'écriture pour affronter la question de la marge comme nouvel axe, révolution copernicienne d'une dramaturgie qui met au centre le corps singulier dans son espace. Cette « marginalité » finalement concédée dans l'entretien cité précédemment (« je veux bien qu'on parle de la marge ») ne l'est qu'au prix d'une évacuation des clichés du *sordide* — accepter le sordide relèverait d'une complaisance à l'égard de ce que le pouvoir entend lui-même comme « misère sociale », et ce serait en quelque sorte valider la *normalité de cette marginalité*, accepter la marge comme espace de *seconde zone*. Chez Koltès, l'espace n'est pas zone secondaire, *banlieue*, lieu des bannissements aux marges d'une autorité morale, politique, centrale, mais plus simplement lieu(e) : espace nodal et mesure du monde.

### *Zones minoritaires — la beauté des angles morts*

Il ne s'agit plus de considérer la norme morale, mais la vie recueillie dans son expérience, traversée d'étrangetés fondamentales, de spécificités établies hors de toute régulation politico-sociale. Le refus exprimé par le dramaturge de représenter des marginaux vient ainsi du rejet de ce qu'il considère comme une généralisation de plus : un enfermement catégoriel défini de

---

<sup>748</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 139.

l'extérieur, cartographie mentale qui délimiterait les termes de l'individu à l'image de nos villes modernes dont les frontières obéissent aux activités des heures du jour et de la nuit :

[...] où aller, pas d'autre solution, et moi, j'ai repéré, depuis que je ne travaille pas, toute la série de zones que les salauds ont tracé pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'hommes, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir, la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé, et que je veux retrouver tant j'y étais bien, au point que je ne sais pas comment te le dire <sup>749</sup> [...]

« Échapper à la série de zones tracées *pour nous* par les salauds », ainsi pourrait s'énoncer le mouvement « d'assaut contre la frontière » : sortir du cadre de la marginalité imposé par le pouvoir qui institutionnalise celle-ci ; trouver une communauté destinée à être enfermée dans des zones tracées par le pouvoir mais qui sera capable de s'y soustraire ; dresser cette communauté choisie sur l'espace de la page, inventer pour elle d'autres tracées écrites avec d'autres crayons, de nouvelles utopies hors des frontières déjà établies.

C'est parce que Koltès s'est saisi de la question du corps dans les termes de l'espace et de la marge que ces préjugés ont pu se développer : ces lieux de la *lisière* ne figuraient cependant pas une attirance *sale* et *ignoble*, mais au contraire *noble* dans sa portée esthétique. Ce que Koltès cherchait à écrire, c'étaient des lieux mineurs capables en puissance de dire la totalité d'une expérience du monde, marges en ce qu'ils représentent des seuils esthétiques d'intensité, et non de moralité — des espaces de reconnaissance : « j'ai seulement envie de raconter bien [...] un bout de notre monde et qui *appartienne à tous* <sup>750</sup> ». L'écriture arracherait à la minorité une unanime appartenance, puisque seraient reconquis les espaces invisibles du monde devenu nôtre par la violence d'une langue qui aura su les desceller. Les angles morts du monde majoritaires seront les lieux privilégiés de l'écriture, éthique de la beauté arrachée aux laideurs du réel, utopie d'espaces indéterminés, indéfinis, situés dans l'ailleurs désirable de la relation — l'utopie du Nicaragua que dit les dernières lignes de *La Nuit juste avant les forêts*.

*Minoritaire* est finalement le nom de cet assaut aux frontières – non en termes statistiques, mais éthiques : le geste de dégagement hors des centres imposés. *Minoritaire* est l'écriture qui se confronte à ce qui n'est pas pris en charge par l'organisation normée du monde, à ce que l'organisation du monde majoritaire s'oppose par nature. *Minoritaire* est cet espace et ces corps et cette littérature parce qu'ils ne peuvent être pris en charge uniquement par l'espace et le corps et la littérature d'une marginalité essentielle seule capable d'envisager et de dévisager

<sup>749</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op cit., p. 43-44.

<sup>750</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Revue *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983 (daté de l'été 1982) [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 10. Nous soulignons.



le monde : comme on ne peut voir son propre œil, le corps majoritaire ne saurait se dire dans sa propre langue. Est mineure cette dramaturgie qui remet en cause les conceptions sociétales a priori pour s'inventer ses propres lois.

Les récits offrent ainsi un ancrage aux soubresauts du monde : révolution perdue, mondialisation qui laisse l'Afrique à l'abandon, bordures délaissées de l'Amérique, une *colère* non pas poétique seulement mais qui se recueille dans l'intimité de l'expérience collective vécue personnellement — une exigence politique de soi qui constitue l'écriture et s'enveloppe dans une exigence éthique. Cette exigence (de l'histoire, de l'autre, de soi) est une position et une pratique : ce que Blanchot nomme une *tâche*, éminemment complexe et paradoxale.

La passivité est une tâche — cela dans le langage autre, celui de l'exigence non dialectique — de même que la négativité est une tâche : cela quand la dialectique nous propose l'accomplissement de toutes les possibilités, pour peu que nous sachions (en y coopérant par le pouvoir et la maîtrise du monde) laisser le temps prendre tout son temps. La nécessité de vivre et de mourir de cette double parole et dans l'ambiguïté d'un temps sans présent *et* d'une histoire capable d'épuiser (afin d'accéder au contentement de la présence) toutes les possibilités du temps : voilà la décision irréparable, la folie inévitable, qui n'est pas le contenu de la pensée, car la pensée ne contient pas, pas plus que la conscience ni l'inconscience ne lui offrent un statut pour la déterminer. D'où la tentation de faire appel à l'éthique avec sa fonction conciliatrice (justice et responsabilité), mais quand l'éthique à son tour devient folle, comme elle doit l'être, que nous apporte-t-elle sinon un sauf-conduit qui ne laisse à notre conduite nul droit, nulle place, ni aucun salut : seulement l'endurance de la double patience, car elle est double, elle aussi, patience mondaine, patience immonde <sup>751</sup>.

L'éthique koltésienne est ainsi que l'écrit Blanchot sans salut transcendant ni autre solution qu'une formulation esthétique, essentielle parce qu'épuisant le temps et l'exigence d'appartenir au monde. Le mot d'éthique engage en effet nécessairement ce rapport (le dernier, le plus fondamental) aux lecteurs / spectateurs, à la communauté qui reçoit la parole dite et partage le récit. Il s'agirait d'obtenir au terme de l'écriture et de sa finalité sur scène, cette appartenance à une communauté choisie, des frères débarrassés de l'Histoire des pères. Dire le monde dans ces récits, c'est chercher une appartenance avec ceux qui pourront se l'approprier — paroles de solitudes, certes, mais où la solitude se trouve réévaluée, réinventée, redistribuée, pour être ainsi partagée, échangée.

Car les récits de Koltès ne sont pas des mythes qui rassemblent une communauté qui communierait — ne prétendent pas à la réinvention de mythes collectifs : la communauté qui se constitue autour des textes de l'auteur se construit à un moment de l'histoire où il n'est plus question d'identification, de projection sociale, historique, ou politique. C'est ce que Jean-Luc Nancy nomme le moment de la *communauté désœuvrée*, qui implique par conséquent une réévaluation du politique.

---

<sup>751</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 48

Le politique, si ce mot peut désigner l'ordonnance de la société en tant que telle, dans la destination de son partage, et non l'organisation de la société, ne doit pas être l'assomption ou l'œuvre de l'amour ni de la mort. Il ne doit ni trouver, ni retrouver, ni opérer une communauté qui aurait été perdue, ou qui serait à venir. Si le politique ne se dissout pas dans l'élément socio-technique des forces et des besoins (dans lequel, en effet, il semble se dissoudre sous nos yeux), il doit inscrire le partage de la communauté. Politique serait le tracé de la singularité, de sa communication, de son extase. « Politique » voudrait dire une communauté s'ordonnant au désœuvrement de sa communication, ou destinée à ce désœuvrement : une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage. Atteindre à une telle signification du « politique » ne dépend pas, ou pas simplement en tout cas, de ce qu'on appelle une « volonté politique ». Cela implique d'être déjà engagé dans la communauté, c'est-à-dire d'en faire, en quelque manière que ce soit, l'expérience en tant que communication : cela implique d'écrire. Il ne faut pas cesser d'écrire, de laisser s'exposer le tracé singulier de notre être-en-commun <sup>752</sup>.

Si l'on ne peut renoncer à la disparition du mythe, par essence impensable, Nancy propose d'œuvrer à l'interruption du mythe — et il semble fort que Koltès ait travaillé lui aussi à cette interruption, et que ses textes aient pu produire un certain type de communauté désœuvrée. Communauté sans origine, fragile et éphémère — mais une communauté construite, arrachée par la violence radicale des textes, dans leur joie et leur douleur.

C'est dans cette perspective qu'on appelle « récit communiste » le désœuvrement de la communauté chez Koltès : moins parce que le récit serait d'essence communiste (du point de vue de la politique), mais plutôt au sens où le sens commun se crée dans l'écriture du politique comme une solidarité vive. La solidarité excède classes sociales et appartenances aux forces normées du réel. En cela est-il une *commune* négative, un syndicat défini par ce qu'il n'est pas :

[...] mon idée, c'est comme — c'est pas une religion, c'est pas une bêtise qu'on raconterait n'importe comment sans que ça change rien, c'est pas la politique, surtout pas un parti ou quelque chose comme cela, ou comme les syndicats qui savent tout, qui ont tout vu, que rien ne leur échappe, alors rajouter à cela mon idée, il n'y aurait plus de place, et cela n'a rien à voir, non, mon idée, ce n'est pas du tout cela, rassure-toi, camarade : c'est pour notre défense, uniquement la défense, car c'est bien de cela dont on a besoin, se défendre, non <sup>753</sup> ? [...]

Dans *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès joue à faire de la question politique une question contre la politique et dans des termes qui pourraient sembler rejoindre l'organisation politique — mais dans le même temps, le syndicat énoncé s'affiche comme une métaphore de syndicat, une union de ceux qui précisément ne sont pas syndiqués. Ni religion ni parti, ni corps commun où se fondrait chaque membre sous la structure, le syndicat est ici force réactive : pour la défense. Il s'agit en quelque sorte de se défendre du réel, de ses lois d'organisation. Le récit est ainsi, en ce sens, une défense. Idée minimale, sans contenu programmatique autre que ce mouvement de défense : ce geste à la fois physique et profondément éthique. Dé-

---

<sup>752</sup> Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois., p. 34.

<sup>753</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 15.

fendre et se défendre parce qu'il ne reste que cela qui échapperait au monde, que cela pour faire face aux attaques du monde visant à réduire chacun à ses lois et ses principes.

[...] l'idée que je te dis, c'est : un syndicat à l'échelle internationale — 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, et alors, je me donnerai à plein, je serai celui qui exécute, dans mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts, fils direct de leur mère, aux allures de jules pleins de nerfs, qui les roulent et qui tournent, tout seuls, en pleine nuit, au risque d'attraper les maladies possibles <sup>754</sup> [...]

Internationalisme fondamental, le syndicat est une Commune : c'est-à-dire qu'il est force de rassemblement de singularités absolument irréductibles — de là le « titre » du syndicat, qui est très exactement le : « syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts, fils direct de leur mère, aux allures de jules pleins de nerfs, qui les roulent et qui tournent, tout seuls, en pleine nuit, au risque d'attraper les maladies possibles ». Sous l'humour de cet intitulé, se dévoile évidemment tout un renversement, puisque le syndicat vise à accueillir un grand nombre, mais si précisément caractérisé, comme serait-ce possible ? C'est que la caractérisation est aussi précise que générale si on la perçoit dans sa dimension allégorique, valant pour une situation au monde non pour une simple description anecdotique et réaliste. Si on fait de ce syndicat une image incluse du fonctionnement du récit, c'est bien dans ce décollement : où la faiblesse, la solitude, la nuit, la menace des agressions du dehors, corps, maladies, sont des marques de reconnaissance de ceux qui partagent dans le monde et en soi cette fragile situation, désœuvrement dans les villes, corps qui tournent parce qu'ils ne savent où aller, qui rejoignent un désœuvrement intérieur, pensées qui n'aboutissent à aucune résolution, marche dans une Histoire qui n'en finit pas de ne pas finir.

Il ne s'agit évidemment pas de défendre des acquis (sociaux-politiques) mais l'existence collective même : défendre la communauté qu'on créerait dans la langue pour la seule raison qu'on parle à quelqu'un qui écoute. Si la relation qui se crée, dans *La Nuit juste avant les forêts* ou *Dans la solitude des champs de coton*, est fragile, provisoire, menacée toujours par le silence (mais comme toujours permise précisément par le silence de l'autre qui soutient la parole et la relance), il y a comme une joie de la parole qu'on se donne, ce « *commerce du temps* » comme le dit le Dealer, qui est moins la guerre que la *diplomatie* : fragilité de la communauté inscrite non dans l'espace du réel mais dans la parole ainsi donnée, entendue, reprise. Dans la langue qui s'invente et le dialogue qui se noue comme un pacte, c'est la communauté qui se crée, sans origine, sans dogme : « camarade » qu'on choisit parce qu'il est plus fragile, léger, proche parce qu'il n'est pas semblable aux autres — « et j'ai bien vu tout

---

<sup>754</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 17-18.

de suite que tu ne semblais pas bien fort, de là-bas, à tourner tout mouillé, vraiment pas bien solide <sup>755</sup> [...]» — camarade à qui l'on reconnaît le statut de frère.

L'avantage provisoire du mot « frère » sur tout autre mot désignant ce qui lie quelqu'un à quelqu'un, c'est qu'il est dépourvu de toute sentimentalité, de toute affectivité ; ou, en tout les cas, on peut facilement l'en débarrasser.

Il peut être dur, agressif, fatal, presque dit avec regret.

Et puis il suggère l'irréversibilité et le sang (pas le sang des rois, des familles ou des races, celui qui est tranquillement enfermé dans le corps et qui n'a pas plus de sens ni de couleur ni de prix que l'estomac ou la moelle épinière, mais celui qui sèche sur le trottoir) <sup>756</sup>.

Dans sa traduction anglaise (américaine plutôt) de *La Nuit juste avant les forêts*, pour le *Seven Stages* d'Atlanta, Amin Erfani choisit de transposer le terme « camarade » par « *brother* », renforçant l'accent affectif au détriment peut-être du sens politique, mais dans un mouvement de recouvrement du politique par l'affectif. La justesse de ce mouvement est d'autant plus sensiblement juste que le terme américain *brother* déborde lui aussi le sens français, familial. Koltès sans doute entend frère au sens de *brother*, solidarité qui justement n'est pas celle du frère comme acquis pour toujours, déterminé, hérité, mais du frère comme relation choisie et arrachée. Ce n'est pas l'ami ou l'amant, mais celui qui appartient à la communauté en vertu d'une conception partagée du monde — si la critique revient souvent sur l'importance de cette question fraternelle, c'est souvent pour rabattre cette notion sur une affectivité dont elle est précisément dépourvue. Pour Koltès, avoir recours à ce mot de frère, qui désigne hors du cercle familiale, « les membres d'une communauté religieuse », c'est peut-être pour Koltès une manière de fondre le plan mystique et politique : créer un ordre sans règle, ni parti ni religion (« bêtise qu'on raconterait n'importe comment sans que ça ne change rien »), ni cercle philanthropique, mais simplement l'espace d'un regard, le temps d'une parole, une relation qui ne vient pas du dedans du corps, mais dont le lien est justement au dehors (le sang répandu : couleur qui n'appartient pas à un Parti), est peut-être ce dehors là, et le fil du sang qui relie, qui va s'évaporer dans l'air — avant de retomber en pluie, peut-être — est l'image de l'irréversibilité de la relation, de sa fragilité, d'une violence concédée au monde.

Éthique de la minorité, non plus au sens pauvrement social, mais philosophique ainsi que l'emploient Deleuze et Guattari <sup>757</sup>, — minorité dont on verra plus loin les implications dans la langue —, l'écriture de Koltès est une tension constante vers un renouement : celle des communautés qui partageraient leurs solitudes, des paroles qui s'échangeraient. Ce qui importe réside dans ce mouvement impossible à rejoindre, mais rejoué sans cesse dans sa joie :

---

<sup>755</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op cit., p. 15-16.

<sup>756</sup> 'Home' in *Prologue' et autres textes*, op. cit., 121.

<sup>757</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1975, 160 p.

essayer de fonder des communautés minoritaires rêvées hors des sociétés données, trouver des frères, dans l'espace de la page ou dans celle des théâtres pour que la vie de nouveau soit inventée en retour ; des solitudes à briser dans l'espace infini du récit minoritaire sans d'autres termes que sa récitation commune. C'est donc cette reconnaissance qu'il faut maintenant aborder et interroger dans son écriture même quand elle trouve une forme capable de traverser la solitude et sa nuit : le dialogue.

## Chapitre V.

### CE QUE RACONTENT LES DIALOGUES

Nous savons tous deux qui est la botte et qui, le papier gras.

LE DEALER, *Dans la Solitude des champs de coton*

Je prends des notes, je retiens certaines choses de la vie même que je vis. Pourquoi décide-t-on qu'un jour il y aura un personnage auquel un autre parlera et lui fera de l'ombre ? Pourquoi l'image ajoute-t-elle tant de vérité ? Pourquoi un moment, les situations s'imposent-elles ? Je ne sais pas. Mais c'est ainsi <sup>758</sup>.

La dialogue s'imposerait donc, sans raison et sans but, ou comme la lumière tombe, qu'un corps vient en intercepter la lumière, et qu'« ainsi » à l'interception de la lumière et de l'ombre la rencontre se fait. Mais sous l'apparente évidence de la réponse qui s'impose, c'est le mystère de la question surtout que relève Koltès, une sorte de fatalité aussi, un acquiescement à sa nécessité. « Un jour », le dialogue vint. C'est bien sûr une reconstruction que l'auteur opère, rétrospectivement, en 1986, au moment de la création du dialogue « pur » qu'est *Dans la Solitude des champs de coton*. Cependant, il est vrai que le dialogue a été une trajectoire en tension dans l'écriture de Koltès, un mouvement vers cette forme qui rejoignait aussi un mouvement vers le récit. Finalement (cette fin constitua aussi un point de départ), c'est en fondant sa dramaturgie sur le récit que Koltès a pu trouver en lui l'exigence du dialogue — et inversement. Simple collusion de faits, ou profonde articulation ? En fait, parce que le récit koltésien est fondamentalement dialogique, on voit en quoi il est, sur le strict plan de la génétique telle qu'on a pu le dégager, une procédure de dégagement (d'une parole solitaire), et une conquête (de l'autre). S'il est une collusion, elle provient moins d'une décision purement technique, d'une conversion lentement élaborée dans la construction d'une altérité : à l'altérité de soi dans la solitude répond presque mécaniquement l'altérité de l'autre — intersection qui crée le dialogue, sa violence qui est une autre déchirure.

Mais puisqu'ainsi le dialogue ne va pas de soi, qu'il est aussi en quelque sorte composé contre les pentes naturelles d'un auteur dont le geste premier est celui qui le porte vers le monologue — lutte intérieure qui est la profonde force motrice de l'écriture —, il s'agira dans l'écriture de Koltès d'une appropriation singulière du dialogue, et en partie d'une redéfinition de ses enjeux dans son articulation avec le récit.

---

<sup>758</sup> Entretien avec Armelle Héliot, *Le Quotidien de Paris*, 21 avril 1986 [non revu par l'auteur], voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

Le dialogue revêt plusieurs formes dans l'ensemble de l'œuvre et il ne s'agit de nouveau pas ici de dégager une typologie du dialogue, ni même du dialogue koltésien ; ce qui nous intéressera, c'est son usage en tant qu'il est capable de révéler des relations susceptibles de se raconter, raconter ce qu'elles impliquent, ce dont elles témoignent. De l'approche traditionnelle du dialogue, on retiendra la double acception d'un terme qui permet de qualifier un entretien et l'ensemble des paroles de cet entretien. Dialogue est ce processus de deux discours tenus par deux personnages adressés l'un à l'autre. Que cette adresse porte un échange, ou creuse une intériorité, elle sera l'objet d'une même approche. Nous nous adosserons en effet à une conception large du dialogue en termes de dynamiques duelles. On ne négligera pas que le dialogue est aussi, plus largement et pauvrement, et par métonymie, la nomination d'une prise de contact — comme on dit que le dialogue a été « rétabli » entre deux camps : enjeu martial, ou plutôt, diplomatique. Le dialogue surtout, c'est, selon l'étymologie, une parole qui « traverse » et la traversée de cette parole : *dia-logos* — une trajectoire des mots et de la pensée dans l'espace, et l'espace même de l'entre-choc des mots.

Le dialogue ne sera par conséquent ici qu'une prise première afin de déceler les enjeux éthiques de la rencontre : l'appui sur le plan dramatique et poétique nous servira à comprendre ce qui se joue au sein de la rencontre, et quels enjeux cette rencontre recouvre. Dans le dialogue, c'est par conséquent cette question de la rencontre qui sera centrale, rencontre qui ne se confond pas avec le dialogue mais qu'il faudra définir aussi, parce qu'elle est la visée éthique de l'écriture. Dans les récits de Koltès, la rencontre est, comme le dialogue, à la fois fatale et aberrante, la brisée de deux lignes qui ne devaient pas se croiser, elle s'impose « ainsi », dans l'évidence de son mystère qui n'est cependant pas gratuit, mais porte avec lui tout un essentiel, comme une façon de refonder la communauté dans l'immanence. Le dialogue est « ainsi », qui crée la rencontre — et inversement —, l'établissement d'une politique, d'une économie même, avec un change réglée par les mots, et les valeurs d'usage que se donne la parole : d'une éthique de soi (l'agencement de son monde quand il s'ouvre, s'offre, s'expose à la possibilité de l'autre) et de l'autre (la question de l'être-ensemble, de la cohabitation du monde, du partage d'un même territoire). Nous verrons en quoi le dialogue — non pas seulement lieu où se déposent quelques récits, mais récit en lui-même, en tant que dialogue — est image d'une vérité ajoutée : celle qui dans la solitude, permet à l'image racontée d'être vraie : de frayer davantage dans la vérité.

1. *L'espace du dialogue : récit du no man's land*  
*Entre-deux*

Le dialogue de Koltès n'existe pas sans les conditions qui le rendent possible : là en partie réside la première spécificité de son écriture ; là en partie s'origine la puissance narrative de l'échange. Ce que le dialogue raconte n'est en effet pas seulement les paroles qui se distribuent, le contenu d'un récit intérieur au dialogue, mais une enveloppe de sens qui à la fois le détermine et l'oriente, son ancrage et sa finalité. Pour qu'un dialogue ait lieu, il faut qu'un lieu soit capable de le supporter — une grande part du travail de Koltès dans la construction du récit se fonde ici, dans un espace antérieur à la prise de parole. C'est, en ce lieu de l'avant, toute une écriture silencieuse qui travaille à construire la possibilité spatiale du dialogue avant le premier mot. On a vu qu'il a fallu qu'un vide premier se fasse pour que la solitude prenne pied (la parole), mais ce vide n'est pas le lieu du dialogue, au contraire : un lieu se construit ensuite, de ce vide, pour construire le dialogue, qui en retour va construire peu à peu ce lieu, dans un échange de flux qui finira par inventer à la fois l'échange et l'espace. Ainsi, l'enveloppe de l'échange n'est pas seulement un décor, ou une situation (une ambiance) : si le dialogue raconte, ce qu'il raconte est en partie cette enveloppe, et son récit n'a de sens que parce qu'il aura eu lieu en ce lieu — que le lieu neuf aura ajouté au monde l'espace de cette possibilité de l'échange.

### *Espaces de l'expérience-limite*

Il ne s'agit pas de revenir sur l'importance capitale et fondatrice de l'espace, mais de saisir combien ce fondement permet à la relation d'avoir un sens qui excède la stricte description d'un lieu. Il y a des paroles, nous dit Koltès, qui ne peuvent se dire que dans des lieux capables de les porter, et des lieux qui dans le bruit de ces paroles modifient leurs formes, sont reconfigurés. Ainsi, saisir l'éthique du dialogue comme puissance de récit, c'est chercher la singularité du lieu où il se déploie : si l'éthique est un usage de la relation, il est important de voir que le dialogue fait usage d'un lieu parce que le lieu lui-même, d'abord, a permis à ce dialogue de se faire. Espace d'un double déplacement, d'un lieu à un autre, d'une parole seule à son écho, le lieu est fondamental, et il est essentiel d'en déterminer les forces pour parvenir à dégager les enjeux du dialogue.

Cette force de déplacement, c'est d'abord la rencontre de deux corps avancés l'un vers l'autre — par le seul mouvement physique de cette avancée, il crée un espace qui n'existait pas avant eux. La rencontre fabrique le lieu à l'intérieur de lui-même, dans un mouvement de



jonction interne, de propulsion endogame. Pour qu'un tel lieu se fabrique, il faut qu'il soit, avant la rencontre, suffisamment indéterminé pour accueillir ce coup de force de la rencontre de deux corps qui se posent l'un en face de l'autre, dans l'artifice considérable qu'exige le théâtre, dans la nécessité absolue qu'elle impose, dans la violence faite au temps, à l'espace, à la relation même.

C'est un peu comme si j'avais mis face-à-face dans cette pièce, un personnage issu de mon enfance et un personnage issu de ma jeunesse [...] puisqu'ils se sont succédés dans ma chronologie, et donc confrontés et regardés longuement, ils pouvaient bien le faire, me suis-je dit, sur un plateau de théâtre <sup>759</sup>.

Notons combien le théâtre est pour l'auteur ici formulé d'abord comme le lieu intersubjectif, mais entre soi et soi : c'est d'une confrontation d'abord avec soi-même dans l'espace intérieur qu'il s'agit. Même au moment de *Quai Ouest*, la question d'un théâtre projectif n'est pas close — et l'idée d'un théâtre subjectif, qu'on arrête souvent aux scènes strasbourgeoises, pas tout à fait terminée : la scène comme lieu d'un spectacle mental demeure toujours possible. L'hypothèse d'une dramaturgie fantasmatique persiste, insiste, qui peut par exemple nous conduire à faire des personnages de *Quai Ouest* une pulvérisation onirique de la subjectivité. Cependant, il ne s'agit plus de le formuler dans un espace clos et intérieur, mais de porter cette intra-subjectivité en dehors d'une syntaxe dramaturgique de la fantasmagorie, où l'onirisme est cette fois aussi un dehors.

Surtout, pour Koltès, le lieu capable de recevoir une telle rencontre, c'est avant tout le plateau de théâtre envisagé comme le lieu extérieur de la rencontre intérieure. Mais loin d'en faire un espace méta-théâtral, ce plateau est précisément l'espace analogique des lieux privilégiés par Koltès pour les porter en écriture (et en scène), comme ces lieux sont analogiques du théâtre : double relation métaphorique.

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. Il faut des circonstances, des événements, ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler ; la guerre, la prison en sont, je suppose, ce hangar en était un ; le plateau de théâtre en est un certainement <sup>760</sup>.

Pour que le dialogue (« se regarder et se parler ») ait lieu, il faut donc du récit (« des circonstances, des événements ») en amont de la prise de parole, espace de détermination de ce récit (« des lieux bien précis ») et d'indétermination de la rencontre, à la fois exceptionnels pour les êtres qui les éprouvent et somme toute banals : des espaces limites, eux aussi des *plateaux* au sens où ils sont des espaces de seuils, d'intensités, qui altèrent (modifient) toutes pa-

<sup>759</sup> 'Un Hangar à l'ouest', op. cit., p. 126.

<sup>760</sup> 'Un Hangar à l'ouest', op. cit., p. 126.

roles qu'on pourrait y prononcer. Les quatre propositions avancées, sous l'apparence de la différence, sont en fait de même nature : la guerre, la prison, le hangar des docks et le théâtre partagent tous cette situation entre l'assignation d'une fonction bien repérable (pour chacun : l'enfermement, la mort, la perte et l'échange) et dans cette contrainte de la fonction, un fonctionnement absolument libéré en raison de l'exceptionnel du lieu. Le théâtre en ce sens peut bien paraître comme la synthèse de la guerre, de la prison <sup>761</sup>, et du hangar — formulé en termes narratifs, soit : la diplomatie, les stratégies de fuite, de la lumière et des bruits.

En cette perspective, on peut comprendre la construction d'un lieu exemplaire, paradigme absolu de cette conception : le *no man's land*, tel que le figure chaque texte de manière privilégiée depuis *La Nuit juste avant les forêts*, mais plus directement et explicitement, tel que le raconte exemplairement *Dans la Solitude des champs de coton*. Ce texte pourrait figurer la forme parfaite, terminale, de ce qui avait été élaboré depuis 1977, et qui pourrait nous faire comprendre justement ce qui a été en jeu à partir de là. Du monologue dialogique au dialogue monologique de 1985, s'élabore une sorte de mouvement vers une concrétude plus grande encore, plus directe, si radicale qu'elle touche à l'abstraction — paradoxe et synthèse que Christophe Bident avait appelé « abstraction sensible <sup>762</sup> ». Rien de plus indexé sur le réel qu'une rue, rien de plus vague pourtant, de plus ouvert à tous ses usages qu'une rue, surtout après la tombée du jour, désertée de toutes fonctions sociales, « à l'heure de fermeture » des bureaux, fermeture qui est l'ouverture de ce théâtre et du dialogue qui va s'engager dans la brèche. Ouverte aux usages divers, cette rue possède toutes les possibilités, les éthologies les plus multiples jusqu'au rôle de n'en avoir aucun comme voudra le défendre au début le Client. La fonction première d'une rue est d'y passer (c'est-à-dire d'être un moyen du déplacement, à peine une fonction donc) — mais qu'on l'immobilise et on en fera un passage, c'est-à-dire un espace rendu fonctionnel ; qu'on l'interrompe, qu'on en fasse précisément l'espace de l'échange et le terme à négocier, et ce passage devient un lieu, dont le devenir est potentiellement infini puisque déterminé par la parole, toujours en élaboration. Tel est l'espace éthique premier du dialogue où a lieu le récit.

### *No man's land*

---

<sup>761</sup> Koltès n'avait pas vu à cette date le film *Down By Law*, de Jim Jarmush, qui sera réalisé en 1986, et qu'il citera en exemple sur la question de la confrontation — on voit que la reconnaissance de ce film aura été préparé de loin, et que l'espace carcéral comme figure du théâtre est déjà présent. On y reviendra.

<sup>762</sup> Christophe Bident, *Généalogies*, op. cit., p. 23

Négocier le passage, c'est ainsi « fatalement » essayer d'en déterminer d'abord la nature : parce que le Client refuse d'en faire un lieu (il est à ses yeux seulement une voie transitoire au déplacement), la parole se fait, et commence le premier *deal* : celui du lieu. Cette tractation du lieu dans la parole est possible précisément en raison de la nature absolument inassignable par essence de ce que Koltès appelle un *no man's land* — ainsi défini par le dictionnaire .

*NO MAN'S LAND*, subst. masc.

A. 1. Zone comprise entre les premières lignes de deux armées ennemies.

2. P. anal. a) Zone frontière, terrain neutre compris entre deux postes de surveillance de nationalités différentes.

b) Zone neutre, entre deux groupes opposés.

Au fig. [En parlant d'un laps de temps pour parcourir une distance]

Zone qui sépare deux groupes, deux personnes.

B. P. anal. 1. Terrain intermédiaire, d'usage souvent mal défini, entre deux domaines bien définis.

Au fig. Zone séparant deux domaines distincts.

2. Région dévastée, abandonnée.

Au fig. Zone vide, mal ou non exploitée <sup>763</sup>.

Terme avant tout militaire, apparu au moment de la première guerre mondiale, il dit ce qui sépare (deux tranchées, deux lignes de front) : il est une zone de risque, un terrain miné. Le *no man's land* désigne en même temps le territoire du conflit à venir, potentiel, parce que l'existence du lieu constitué comme exprès pour lui le prépare, le légitime ainsi par anticipation. En ce sens, on pourrait dire que le *no man's land* est le lieu à venir de ce qui a déjà eu lieu, que le conflit ne fera qu'accomplir. Le mot dit aussi la neutralité, au sens où il n'appartient ni à l'un ni à l'autre adversaire : mais espace de partage, ligne de partage qu'il s'agit moins de conquérir que de réduire à soi — c'est la destruction de l'autre qui fera de ce territoire le lieu conquis : espace obtenu par soustraction de l'autre. Il dit également, outre l'espace, l'intervalle de temps qui mesure le retard de l'un sur l'autre : le *no man's land* est l'étalon d'un temps retardé, supposant que l'un des deux adversaires ait toujours une longueur d'avance sur l'autre. Le mot attribue aussi la fonction à ce lieu, qui est d'en n'avoir aucune, espace indéterminable au milieu d'un territoire qui divise deux espaces au contraire bien déterminés que sont les camps des belligérants. Il désigne enfin l'effet du lieu : l'abandon, la ruine, comme un lieu après le lieu, ou plutôt après son altération : champ détruit devenu champ de bataille, avant d'être champ d'honneur, le *no man's land* porte une mémoire du lieu ancien qui a été détruit, et dans son effacement, une postérité malade et mélancolique d'un espace autrefois établi, bâti, peuplé — il porte en cela, avec ses fantômes, la nostalgie du lieu.

Ainsi, le *no man's land* figure autant un lieu que le fonctionnement du lieu. Sans doute est-ce pourquoi Koltès fera de ses lieux choisis un *no man's land* — espace de partage et d'affrontement, espace de distance et d'approche, espace du devenir, espace aux possibilités infi-

---

<sup>763</sup> Définition du Trésor de la Langue Française.

nies parce que non définies, espace abandonné et mélancolique, des ruines qui permettent d'en raconter un devenir utopique. Avec *Dans la Solitude des champs de coton*, Koltès transpose la nature martiale de ce lieu en termes commerciaux : manière de reformuler la guerre, non pas pour l'occulter, mais au contraire, de lui chercher une correspondance théâtrale.

Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs...<sup>764</sup>.

C'est ce territoire que cherche à bâtir le théâtre de Koltès non parce qu'il installe une situation mais parce qu'il permet de ne jamais la figer, puisqu'il structure les échanges et organise les flux : de paroles, de places, de rôles. C'est déjà l'enjeu du jardin où se cache Alboury : situé à l'intérieur des miradors, donc dans le lieu européen, il fait signe pourtant du côté d'une radicale obstination, d'un désir qui cherche à rapatrier le corps du frère perdu dans le territoire de l'autre. Le territoire y est bien l'espace du théâtre parce qu'il est l'enjeu que raconte le récit. Le corps du frère, ni dans un territoire ni dans l'autre (mais dans les profondeurs labiles des égouts) ne peut plus résoudre et stabiliser l'espace : de là le développement de l'intrigue, la naissance du temps.

Ce territoire est ce que l'appellera l'intermonde qui permet le dialogue, une terre d'armistice où il s'agit de négocier le retour des corps, l'espace diplomatique de la transaction. Le hangar de *Quai Ouest* est un terrain vague aussi indéterminé : il est ruine d'un ancien dock dépourvu désormais de fonction, dont Koltès dit bien qu'il est destiné à être détruit — il l'est même, quand il l'écrit. Le récit est ainsi spectral : l'espace est chargé de ce « désormais », comme si, avant d'être raconté, il avait déjà été raconté, puis dévasté. L'espace du *no man's land* est celui qui suit la catastrophe, le terrain qui en porte les traces dans son effacement, comme s'il était impossible de le retrouver. Du hangar, on ne trouve aucune trace des docks (ni des ferries, qui deux fois par jour, passaient) comme du chantier africain, on ne trouvait déjà nulle trace de l'Afrique (excepté l'Europe). Quant à la Maison Serpenoise, elle n'appartient en fait ni à Mathilde ni à Adrien, mais à leur père dont il n'est jamais question : sa mort laisse la maison (et l'usine) en héritage, c'est-à-dire en ruine, en champ de bataille. Le récit du lieu est ainsi parcouru par des fantômes d'une ruine toujours déjà à l'œuvre au moment où la pièce se raconte. Espace désaffecté, mais investi de corps qui viennent non pas donner une fonction au lieu, mais bien jouer, ou truquer le lieu, le faire vivre après qu'il a joué son rôle, et au-delà de celui-ci.

---

<sup>764</sup> *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit. p. 7. Péritexte de la pièce placé avant le début du dialogue.

Le *no man's land* est aussi ce qui organise les échanges, non plus une centralité, mais une ligne de partage : de part et d'autre de lui, les corps se tiennent et lancent les paroles au-dessus de ce que Koltès nomme métaphoriquement un « précipice ».

« Dans *La Fuite à cheval...*, il s'agit d'un même univers qui est décrit, même si les intérêts des personnages sont contradictoires. Dans *La Nuit juste avant les forêts*, davantage encore, puisque c'est un seul homme qui parle. Dans *Combat de nègre...*, il s'agissait déjà de deux mondes, mais qui se parlaient comme au-dessus d'un précipice (...) Dans *Quai Ouest*, le point de vue change, c'est un peu comme si on faisait un long travelling d'un côté à l'autre du précipice <sup>765</sup>.

Le précipice est l'espace de l'entre-deux : un gouffre qui sépare mais dont la séparation dit la relation — et charge à la parole de se lancer par-delà le vide, de prendre le risque du vide pour dire et rejoindre ; parole qui mesurera ainsi la distance et qui la parcourra. Le dialogue est une trajectoire, non plus seulement dans l'écriture de Koltès, mais d'un personnage à l'autre. Et chacun des deux seraient sur un bord du monde éloigné de l'autre : là seulement peut exister le dialogue. Il n'y a pas d'échange pour deux personnages situés sur le même plan que l'autre : ou alors, un accord, qui ne produit rien d'autre que la tautologie de cet accord. Telle est la condition du récit : qu'il y ait fondamentalement une déchirure entre les deux locuteurs. De *La Nuit juste avant les forêts* à *Roberto Zucco*, le dialogue est toujours noué entre deux figures qui n'adhèrent pas, et qui viennent se rejoindre — avant l'échange des corps ou des coups. C'est là que le récit traverse l'exigence dialogique : le récit sera ce mouvement autorisé par la déchirure. Car pour que le récit se produise, il faut qu'il se situe dans ce lieu de la séparation — processus après tout banal dans le théâtre depuis au moins Tchekhov, mais que Koltès va travailler au plus près de la matérialisation physique, dans le langage concret d'êtres qui ne parlent pas la même langue.

#### *Communications : corps étrangers et biens communs*

Il ne s'agit pas de revenir sur le mythe de l'incommunicabilité : il y a communication, dans le théâtre de Koltès, et jamais enfermement solipsiste dans une parole tenue pour elle-même. En revanche, cette communication échappe, diffère, altère, joue sur le malentendu ou le trop bien entendu, et l'auteur prend appui sur l'étrangeté fondamentale des êtres entre eux pour établir le dialogue. Paradoxe : pour que le dialogue ait lieu, il faut que les êtres sont absolument et radicalement étrangers l'un à l'autre. C'est ce lieu de l'étrangeté qui fabrique la possibilité du récit. Il n'y aura donc pas incommunicabilité, mais force recommencée d'une

---

<sup>765</sup> Troisième entretien avec A. Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 50.

communication qui contraint la langue à rejoindre celle de l'autre sans quoi il n'y aurait que la rencontre des corps, silencieuse, immobile — irracontable. La pièce souvent s'arrête quand la jonction va se faire : c'est dans *La Nuit juste avant les forêts*, celle qu'on devine être des corps ; c'est pour *Dans la Solitude des champs de coton*, celle qu'on pressent être des coups ; c'est dans *Quai Ouest*, le geste d'Abad qui joint peut-être les deux (geste d'amour et de mort) ; c'est dans *Le Retour au Désert*, une bagarre d'amour fraternel qui ne fait que (re)commencer ; et c'est dans *Nickel Stuff* la danse qui arrête le dialogue et le prolonge dans sa réalisation, mais qui se passe de récit, puisqu'enfin Baba et Tony se rejoignent sur la piste de danse.

Avant cela, le récit s'est formulé depuis le lieu de l'étrangeté des uns et des autres : étrangeté des âges, des sexes, des races, des rapports au monde — aucun personnage de Koltès ne peut s'adresser à son semblable. Même les deux gardiens de la prison de Roberto Zucco dans la scène d'ouverture, qui portent le même habit, accomplissent la même tâche, échangent sur celle-ci et la réalité des conceptions ouvertement opposées qui permettent qu'elles s'exposent, et que le récit se fasse, commence. Mais Koltès se saisit surtout de l'étrangeté radicale entre les êtres au nerf même de ce qui est censé produire le dialogue : celle de la langue. Le dialogue koltésien réalise sa puissance (son idéal) quand il met en jeu deux personnages qui ne parlent pas la même langue — et on pourrait dire que tous les dialogues se jouent ici, dans ce lieu ouvert de l'étrangeté qui se confronte. « On a entre soi et chaque personne le mur d'une langue étrangère <sup>766</sup> » écrivait Marcel Proust.

C'est là le territoire commun, finalement le seul, qui puisse unir les êtres : celui qui fait qu'on est, tous deux, étrangers à l'autre. Ainsi parleront, à travers le mur de la langue étrangère intime (qui est en fait, sa langue propre) comme Pyrame et Thisbée, leur étrangeté. *Quai Ouest* accentuera cette proposition, en faisant de chacun des personnages les dépositaires d'une langue étrangère : le seul territoire commun qui permettra à la fois l'échange et l'opposition sera justement la langue française. *Dans la Solitude des champs de coton* de nouveau radicalisera cette situation en confrontant deux usages de la langue, deux usages étrangers : si ce n'est pas sur l'altérité des langues, ce sera sur celle des corps que le dialogue se fondera. Langue noire contre langue blanche, celle de la séduction contre celle de l'agressivité — on verra plus avant comment ce lieu de l'opposition se formule dans le dialogue. *Du Retour au désert*, l'étrangeté est d'autant plus grande qu'elle naît d'un territoire censé être commun, familial. Mais si Adrien et Mathilde ne parlent pas la même langue, ce n'est pas en raison d'une

---

<sup>766</sup> Marcel Proust, *Du côté de Guermantes*, in *À la Recherche du temps perdu*, op. cit. 480.

opposition de base dans leur langue maternelle, c'est qu'ils ont appris à s'en servir différemment — ailleurs, Mathilde l'a frottée à une étrangeté qui l'a contaminée. Baptiser sa fille « Fatima » dit assez justement que la langue qu'elle parle, qui lui sert à nommer son monde, n'est plus celle qu'elle a apprise. Adrien, au contraire, l'autochtone par excellence, parle la langue d'ici (peu importe l'endroit de cet ici) — et c'est dans l'espace de cette séparation qu'ils se parlent, c'est-à-dire, on le verra, s'affrontent. Enfin, *Roberto Zucco*, dont le nom a lui seul dit l'étrangeté d'une appartenance face à des « cons de français », qui « stationnent », quand lui est être de mouvement, et ne s'attardent sur aucune parole, ne parle avec personne d'autre que la foule, à qu'il essaie de faire voir le sexe du soleil — quand eux ne voient qu'un soleil qui aveugle : incompréhension qui atteste de l'impossibilité du dialogue de Zucco, sauf, à travers les personnages de théâtre, et le dialogue s'engage avec la vie elle-même, l'autre foule qui dans le noir le regarde *comme* un héros (de théâtre) et qui engage dans le silence un dialogue avec le théâtre lui-même.

Ainsi, nul dialogue sans précipice, sans ce qui sépare, sans ce qui éloigne, nulle approche sans le risque du vide : le récit sera cette trajectoire, ce saut dans le vide vers l'autre. Par la construction du précipice et du vide, le dialogue a lieu.

## *2. Le mode du dialogue : récits d'affrontements* *Bagarres*

Si le précipice est le lieu et la condition du dialogue, il reste à saisir les énergies de ce dialogue pour comprendre son enjeu éthique. On a vu que le monologue était traversé de dialogisme : il est ainsi presque mécanique que le dialogue soit lui-même constitué par le monologique. Koltès s'en explique assez largement, systématiquement même. Son écriture du dialogue est en fait, dit-il, basée sur le monologue : il se définit plus précisément comme l'articulation de monologues.

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 <sup>767</sup>.

---

<sup>767</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 23.

La plupart des études koltésiennes sur le dialogue — et elles sont nombreuses — reviennent sur ce point : le dialogue serait ainsi une succession de monologues. Mais de quelle nature ? Une juxtaposition, une coordination, une subordination ?

### *Les plans de la confrontation*

Koltès utilise le terme de « confrontation », et dans la description qu'il donne ensuite (ces propos portent sur *Combat de nègre et de chiens* et en partie sur *Quai Ouest*, mais il est vrai qu'ils semblent admirablement rendre compte par anticipation de *Dans la Solitude des champs de coton*, qui pourrait se lire, sur le plan de la composition, comme l'application rigoureuse de ce programme, un idéal dramatique), l'auteur montre bien le dynamisme inhérent au dialogue : c'est le malentendu qui crée la relance, cet « à côté » qui permet le jeu, qui permet qu'il y ait du jeu, et que le mouvement se fasse. C'est donc en raison de sa vertu flottante et en tension que le choix de ce dialogue de nature monologique est fait. C'est ainsi que Christophe Triau parle d'une « communication relative », tant, « entre personnages koltésiens, on ne *communique* pas ; on influe, on interfère. »

“Si c'était par inertie que je m'étais approché de vous ? porté vers le bas non par volonté propre mais par cette attirance (...) de l'objet minuscule et solitaire pour la masse obscure, impassible qui est dans l'ombre », s'interroge ainsi le Client devant le Dealer. C'est donc la collision et les jeux d'influences entre ces différents espaces-temps relatifs qui accompagnent et régissent souterrainement le dialogue ; leurs jeux d'attraction, qui doublent, sous-tendent et *déjouent* le dialogue, qui procède alors par inflexions et déviations <sup>768</sup>.

On ne reviendra pas sur cette dynamique, sauf à tenter d'en prolonger les implications, sur le plan du récit précisément. La relativité du dialogue (que C. Triau qualifie de « einsteinienne ») engage des « glissements de plans », plans qu'il entend au sens mathématique, physique, et cinématographique, auxquels on pourrait ajouter le plan pictural, celui de la perspective : tous plans qui finissent par construire « le » plan du récit. Plan trigonométrique à deux dimensions organisé selon un vecteur qu'on pourrait associer à la parole, tracer sur une surface qui serait celle du plateau ; plan obéissant à des lois d'une cosmogonie avec ses invariants et ses images, monde reposé sur « une corne de taureau » ou sur « le dos d'une baleine », univers labile traversé comme un « hippopotame » par ceux qui désirent le fuir et ne font que le porter plus loin, monde de pluie dont toutes les gouttes tomberaient sur un personnage comme autant de mots ; plans de coupe, montage, découpage, plan séquence de la

---

<sup>768</sup> Christophe Triau, « De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès. », *Études théâtrales* n° 33 (« Dialoguer. Un nouveau partage des voix », vol. II : « Mutations », dir. J.-P. Sarrazac et C. Naugrette), Louvain-la Neuve, 2005, p. 81-90.



scène contre plan coupé de leurs articulation ; avant-plan des surfaces et arrière-plan des profondeurs — le dialogue concentre les formes et les forces de la dramaturgie comme s'il y avait là une diction apte à densifier tout ce que l'art du récit avait travaillé ponctuellement par ailleurs, sur le temps, l'espace, ou la langue.

Le dialogue est ce plan, cette fois peut-être au sens encore plus littéral d'une planification, cette projection, ce désir d'être, comme le plan que le récit prévoit d'accomplir. Il travaille ces jeux de déviations (paroles détournées), d'interactions (paroles « influées », influentes, qui se rêvent telles). L'échappée (centrifuge) du discours est le mouvement même de l'expérience quand elle se donne comme récit. Ainsi peut-on comprendre comment l'être se pose dans la réfutation de l'autre, et l'affirmation de soi : la marche du crabe, qui dit non à l'autre, pour s'affirmer, permet l'avancée, par (demi)réfutations successives.

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. 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. Nos mondes ne sont donc pas les mêmes, et notre étrangeté mêlée à nos natures comme le raisin dans le vin. Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous ; je ne subis pas la même pesanteur que vous.

*Kata : « l'approche de l'adversaire » et l'art martial du dialogue*

Sur ces questions des plans de la relativité, nous renvoyons à l'article de Christophe Triau. Ses implications sur l'éthique du récit sont dès lors considérables. Elles nous permettent dans un premier temps de définir la tension (la puissance) fondamentale du dialogue : le décentrement que produit ces éclats de paroles solitaires juxtaposés ouvre à l'espace du conflit — car si les personnages parlent à côté de la parole de l'autre, il n'en demeure pas moins que le frottement de ces deux paroles étrangères libère une violence comme deux couteaux qui s'aiguisent à la lame de l'autre. À force de fuir l'autre, la fuite entraîne sur un même espace et précipite la confrontation. Mais surtout, c'est le point central et l'enjeu de tout dialogue qui produit du récit, ce qui compte, ce n'est pas l'affrontement en tant que tel, mais ce que Koltès appelle « l'approche de l'adversaire » : « c'est le comble de ce que j'ai toujours préféré dans les arts martiaux <sup>769</sup>. » C'est en voyant les combattants de capoeira qu'il expliquera sa fascination : nommant avec le terme d'« approche » une définition technique de ce que l'on peut lire dans chacun des dialogues. Les films de kung-fu lui avaient sans doute appris ceci, à savoir que tout se joue dans la monstration des corps et des cris lancés pour *impressionner*, impres-

---

<sup>769</sup> Carte postale à Hammou Graïa, de Felix Natal, Brésil, janvier 1986, repris in *Lettres*, op. cit., p. 503.

sion (une nouvelle fois entendue ici autant sur le plan affectif que photographique) qui est le véritable enjeu du combat, et ces mouvements qui vont et reculent vers l'autre pour montrer sa vitesse racontent comment on sera capable, plus tard, de l'exercer dans l'action. Le combat ne viendra finalement qu'avaliser un résultat acquis, déjà raconté, répété théâtralement et ainsi accepté par les deux combattants.

Le dialogue (du moins son idéal) sera pour Koltès cette danse des corps avant le combat, située pour lui dans les mots. Récit du dialogue, et son éthique, seront cette chorégraphie : les dialogues racontent ce mouvement, de retrait, de détournement, de décentrement, d'obsessionnelle insistance vers un objet qu'on ne cesse de faire miroiter et de cacher. Horn fasse à Alboury tente par tous les moyens de le détourner de sa cause, le fait parler, le fait boire, joue la rudesse et la gentillesse ; Alboury face à lui, combattant sommaire, ne fera que répéter son désir, réclamant le corps de son frère non par caprice, mais parce qu'il s'agit de son propre corps manquant, d'un corps manquant à sa communauté. De même dans le dialogue de Fak à Claire, qui raconte l'homme cherchant à obtenir de la jeune fille qu'elle consente à son désir. Quand Claire devine la manipulation sans la voir et la nommer, elle tente de lui échapper, mais ne trouvant pas le terme qui justifiera son refus, et donc de raison de ne pas y céder, elle cède : et « Fak baise Claire ». Le texte ne s'attarde même sur ce qui a été pourtant l'objet d'une transaction de toute la pièce : et si la transaction débouche sur un combat, celui-ci est allusif et n'est pas raconté. Le résultat importe moins que le trajet qui y a conduit — la trajectoire, c'est là le récit.

C'est évidemment *Dans la Solitude des champs de coton* qui fait du récit d'un conflit, une approche : texte que Koltès ne qualifiait pas de « pièce », mais de « dialogue ».

*Ce texte n'est pas écrit pour le théâtre ?*

Non, c'est un dialogue. Alors, savoir si on peut monter un dialogue au théâtre ? Chéreau va prouver que oui. Mais, non, ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes.

770

Ce dialogue construit une chorégraphie de la parole et des corps, une approche comme art verbal, martial, animal qui précède les coups, mais dont le récit raconte et accomplit déjà l'histoire d'un combat : dont le récit est cette histoire, comme anticipée, métaphorique, transposée sur le verbe. Chaque prise de parole est un *kata* — cet agencement de mouvements codifiés, qui tracent dans l'air toute une série de signes enchaînés avec nécessité, dont la syntaxe élaborée raconte la naissance du geste et son devenir, devenir qui est le coup porté (qui ne le sera jamais).

---

<sup>770</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987, [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 75.

Dans la Solitude..., *c'est la guerre ?*  
Oui, c'est ça. C'est la diplomatie <sup>771</sup>.

Singulière réponse : Koltès acquiesce à la proposition du journaliste et la complète dans un sens qu'on pourrait croire opposé. Pour l'auteur, la diplomatie, « c'est la guerre » au sens où elle retarde la guerre et la prépare : la prépare, joue déjà ses mouvements, est sa répétition : littéralement un *pourparlers* <sup>772</sup>. Sur ce point, les travaux récents de Cyril Desclés qui rapprochent le langage dramatique de Koltès des traités de l'art de la guerre chinois peuvent être particulièrement féconds. Appuyé sur les approches du philosophe François Julien, Cyril Desclés montre comment les stratégies de repli sont une forme de guerre déjà, et que le but ultime d'un général de l'antiquité chinoise était précisément de ne jamais livrer bataille, et de remporter une victoire sur l'autre par échappées successives <sup>773</sup>.

Mais le modèle de Koltès, plus que la guerre en tant que tel, c'est l'art martial, et plus que de kong-fu, c'est de boxe, dont il est fasciné depuis le début de son travail. Un des personnages de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* se nomme ainsi Cassius, comme Cassius Clay, qui se fera ensuite appeler Mohammed Ali. Toute une partie des textes de *Out* porte sur les combats de boxe, dont un entretien nous apprend qu'ils sont pour Koltès « un résumé de tout l'art dramatique. »

Moi, je suis fasciné par ça, écoeuré et affolé. J'ai la télé depuis pas longtemps. C'est là que ça m'a permis de voir les matchs de boxe. Je dois dire que je ne sais pas quoi faire. J'ai envie de couper et en même temps je me dis que c'est une telle tragédie qui se joue là. Je me dis : mais enfin je n'ai pas le droit... C'est terrible... c'est quand même une des choses les plus dingues dans le type de rapports. Ça raconte un tas de trucs. Et puis ils souffrent vraiment. Ils ne jouent pas ! C'est fou, ça ! La haine qu'il y a autour pour rien, pour un pauvre type qui se fait tabasser ! Plus il se fait tabasser, plus on le déteste. C'est pas croyable ! La boxe, je n'ai pas le courage d'aller la voir en vrai <sup>774</sup>.

On retrouve là le vocabulaire de l'empathie aristotélicienne (la terreur, la pitié, et par delà, la fascination). Koltès est devant un match de boxe comme au spectacle : son refus de ne pas le voir « en vrai » atteste autant d'une volonté de ne pas s'y confronter directement que de celle de demeurer face à ce drame un spectateur (un téléspectateur), c'est-à-dire de conserver une distance qui est celle du média, pour médiatiser l'expérience en empathie spectaculaire. Le théâtre, comme la télévision, ce n'est pas la vie — ainsi peut-on conserver l'illusion de se préserver de sa violence affolante. Là où Koltès se saisit de la boxe, ce n'est pas dans les coups portés violemment aux visages, mais c'est dans la capacité à raconter des types de rap-

---

<sup>771</sup> *Idem*.

<sup>772</sup> « Il arrive que des pourparlers durent si longtemps qu'on ne sait plus s'ils font encore partie de la guerre ou déjà de la paix. » Gilles Deleuze, présentation de son recueil d'entretiens *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Millepays, 1990.

<sup>773</sup> Voir l'article de Cyril Desclés sur cette question dans l'ouvrage à paraître des Actes du colloque « Jouer Koltès Aujourd'hui », aux presses universitaires de Provence.

<sup>774</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, p. 77.

ports : « et ça raconte un tas de trucs ». Dès lors, le dialogue transposera les coups en mots, mais conservera cette dynamique, et cette nature : celle de l'affrontement métaphorique.

Koltès écrira directement sur le combat : c'est le recueil 'Out', écrit pour *L'Autre Journal* — occasion de raconter son rapport à l'art martial en racontant des récits ultra-brefs, cinq court paragraphes qui sont tous un coup porté au récit et une manière de désigner l'acte théâtral lui-même. 'Out' se compose de cinq textes, comportant chacun un titre :

- *Le Coup dans la gueule* (sur Cassius Clay) ;

- *Capoiera* (sur un souvenir au Brésil où les combattants se sont frappés, ce qui a entraîné l'écoeurement du public) ;

- *Jeet-Kune-Do* (sur Big Boss et le refus de Bruce Lee de combattre) ;

- *Last, Last Dragon* (sur l'indifférence générale des films de kung-fu, et leur supériorité manifeste sur tous les films d'amour) ;

- *Le Coup fantôme* (sur la rapidité des coups de Bruce Lee et de Mohamed Ali).

Quelques lignes fixent à chaque fois une approche singulière des arts martiaux : la boxe n'est pas envisagé comme un sport, ni le kung-fu comme un genre cinématographique, mais ce sont à chaque fois des prétextes, ou des leviers, capable d'exprimer un rapport à ce qui les dépasse (et les constitue cependant) : le regard tragique des boxeurs assommés de coups au terme du combat (*Le coup dans la gueule*) ; la question des règles du combat, de la solitude de ceux qui y échappent (*Capoiera*) ; la souffrance du spectateur devant l'humiliation du héros qui refuse de se battre (*Jeet-Kune-Do*) ; la capacité des films de kung-fu à parler d'amour (*Last, Last Dragon*) ; l'invisibilité de la force, dont on ne voit que les effets et jamais le mouvement (*Le Coup-fantôme*). Toujours le propos du texte permet de se dégager de son thème, et de la même manière que les films de kung-fu parle le mieux de ce dont ils ne traitent pas, ces textes de Koltès évoquent plus largement ce qu'ils ne semblent pas aborder. Pourtant, hantent ici d'autres enjeux : la question esthétique du tragique, celle de la solitude des acteurs devant les spectateurs déroutés dans leurs attente, du rapport entre le refus d'un personnage et l'empathie du spectateur, du déplacement des formes dans leurs puissance de concentration d'un objet, de l'enjeu de la démonstration en relation avec son efficacité. Travail sur la poétique de la forme surtout, ces proses brèves sont des occasions non seulement de se faire plaisir en écrivant sur un genre considéré a priori comme mineur, culture populaire méprisée par les élites, tout en les élevant à la puissance de révélation qu'elles ont pour l'auteur. Sortes de mythologies personnelles, ces textes illustrent l'habitude qu'avait Koltès de se réapproprier des sujets d'apparence anodine, sans valeur, pour en chercher leur point de force, les faire résonner dans un

réseau de sens plus vaste et plus profond. En surface, des objets sans aspérités, en profondeur, des signes qui permettent de nommer un certain rapport au monde, une vision de la réalité au croisement de la tragédie individuelle et inconnaissable, et de la douleur. On le voit : le combat est ici une métaphore puissante pour désigner une forme de relation au monde commune. Et le théâtre, un outil de comparaison : comme si le théâtre était la métaphore des métaphores pour dire, *avec et dans* le spectacle, toutes les forces qui parcourent l'existence humaine en dehors du théâtre.

### *Altérité et altérations*

Éthique sensible, mais éthique violente, celle-ci n'est pas acquise mais produite dans les mots assénés comme des coups, pour blesser (ou faire tomber) : c'est toute une violence de l'affrontement, qui n'est jamais le terme de l'échange, mais une modalité de la relation, ne cherchant pas l'affectivité (qui est l'annulation de soi dans l'autre), mais les échanges — dont le spectre couvre autant l'échange de paroles que de coups.

Je ne peux pas moi-même faire l'analyse de mes textes ; je peux, par contre, vous parler technique. Je peux par exemple vous dire que *Le Retour au désert* est une pièce de bagarre entre un frère et sœur. *Le Retour...* a trait 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 dans la gueule ; elle suit 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 <sup>775</sup>.

Ces propos sur *Le Retour au désert* énoncent avec une grande force la nature martiale du dialogue — surtout, Koltès fait de cette puissance d'affrontement le substrat du récit. Cherchant à dégager les processus techniques (en fait dramatiques) de l'ensemble de sa pièce, c'est sous l'angle de l'affrontement qu'il la détermine. Non pas pièce *sur* une « bagarre », mais pièce « *de* bagarre ». Or, la « bagarre » est pour Koltès une structure narrative qui obéit à la logique chronologique telle qu'on a pu la dégager avec Aristote et Ricœur : début, milieu, fin — que Koltès évoque en utilisant les termes de la rhétorique de « l'introduction », du « développement » et de la « conclusion », comme si la bagarre était un discours, et qu'il fondait sa progression sur les étapes d'un récit. Tous les récits de Koltès engagent un tel affrontement, une dialectique suspendue et sans synthèse de l'opposition : entre le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* et le passant (affrontement pour qu'il l'écoute, combat pour qu'il

---

<sup>775</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 134.

demeure là à l'entendre) ; entre Alboury et Horn (et Cal) ; entre Koch et toute la faune du hangar (mais aussi, dans un second temps, entre Charles et son père, et donc entre Charles et Abad ; voire secondairement, les multiples micro-affrontements entre Fak et Claire, entre Monique et Cécile, entre Charles et Cécile...) ; entre le Dealer et le Client ; entre Adrien et Mathilde ; entre Zucco et le reste du monde — lutte de chacun contre tous pour être écouté.

Si on définit l'éthique comme un mode d'être accordé à une perception du monde et une inscription en lui, l'affrontement paraît être la modalité de l'échange. Pourtant, figer cette modalité dans une lutte à mort des individus entre eux aurait pour conséquence de réduire la vision du monde de Koltès à peu de choses, et somme toute à un regard assez commun, pauvrement explicatif. Cependant, il n'y a pas, nous semble-t-il, des premières pièces jusqu'à *Roberto Zucco* de nihilisme simplificateur. Parce qu'il est la traversée d'un récit qu'il porte et qu'il déploie, le dialogue n'est en effet pas l'espace d'une synthèse qui se résoudrait dans le nihilisme de la lutte à mort. Ce qui est en jeu et en cours, ce qui permet que quelque chose se raconte dans le dialogue, c'est une mutuelle altération de l'un par l'autre, de l'invention de l'un et de l'autre — altération féconde.

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. Bien au delà d'un caractère psychologique petit, changeant, informe, il me semble y avoir dans chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd, qui modèle avec force et inévitablement une matière première fragile — et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toutes façons révolté, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse <sup>776</sup>.

Rappeler de nouveau ce passage d'une des premières lettres au moment des *Amertumes* nous permet de replacer cette question du devenir des personnages dans la dimension éthique : la métaphore des bateaux et du « choc » qui excède « de loin la puissance des moteurs » de chacun d'eux dit assez justement ce fait que dans le dialogue, ce qui est cherché, c'est la libération d'une énergie qui n'est celle ni de l'un ni de l'autre des protagonistes, mais celle qui est produite par et dans l'*agôn*. L'affrontement, qui se joue dans le personnage, est celui qui se joue aussi avec l'autre personnage, de sorte que le dialogisme du monologue se déploie dans le monologique du dialogue sur le plan de tension où l'altérité permet l'altération qui développe l'être, permet qu'il s'agrandisse aux limites insoupçonnées de sa puissance.

Cette question de l'affrontement aura conduit Koltès à posséder d'abord avant d'affiner une conception des rapports humains, dans une évolution assez sensible mais semble-t-il de plus en plus radicale, de plus en plus minimale. Après l'avoir approchée sur le plan des forces

---

<sup>776</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres*, *op. cit.* p. 115.

mystiques dans un premier temps, c'est dans la perspective eschatologique et métaphysique d'une condamnation des êtres qu'il la détermine : il y aurait, au moment de la découverte de Faulkner et de l'écriture de *Quai Ouest*, une manière de concevoir l'affrontement en jeu dans le dialogue entre un être condamné et un être qui ne l'est pas. Puis, rapidement en fait, Koltès abandonnera au moment de la rédaction de *Dans la Solitude des champs de coton* cette métaphysique dualiste, manichéenne, au profit de ce que Yan Ciret appelle « un darwinisme absolu ». « Les ennemis le sont de nature », écrit-il dans le court texte rédigé pour le programme du spectacle du dialogue, « Si un chien rencontre un chat <sup>777</sup> ». Koltès y affirme l'hostilité sans autre cause de l'appartenance à une race différente : nulle fatalité, si ce n'est celle de la biologie, ou de l'appartenance à une terre autre.

Dans un entretien méconnu pour *Le Monde* — non repris dans le recueil d'entretiens *Une Part de ma vie* —, intitulé « On se parle ou on se tue », Koltès revient en détails sur cette question de l'affrontement et de l'hostilité comme narration. Le récit y est en effet une manière de nommer et de décrire, d'envisager l'autre comme une modalité d'être au monde. La parole est en effet, ainsi que l'évoque le titre qui est extrait de l'entretien, une manière soit de différer la mort, soit de s'y substituer. Dans le titre choisi par la journaliste, existe cependant un parti-pris qui dénature le propos de Koltès : celui-ci dit exactement : « Ils se parlent ou ils se tuent. Donc ils se parlent... ». La généralisation proposée par l'usage du « On » est au moins excessive, au pire un faux sens : cela tendrait à faire croire à une vision systématique du monde, d'une violence qui met sur le même plan le verbe et le combat. Or le « ou » peut être à la fois exclusif et inclusif : le dialogue vient pour recouvrir l'instinct de mort, mais il peut tout aussi bien l'exprimer, venir le formuler, raconter cette lente mise à mort de l'autre sublimé. C'est pourquoi le récit témoigne de cette éthique en même temps qu'il l'éprouve et la met en acte, la donne à voir, raconte son propre drame.

Je ne voulais plus affronter les problèmes du théâtre [*après Quai Ouest et au moment de la rédaction de Dans la Solitude des champs de coton*] — les impératifs techniques. J'avais l'impression de me perdre un peu. J'avais besoin de retrouver ce qui touche à l'écriture, voir où j'en suis. J'ai voulu entrer directement dans le thème que j'essaie à chaque fois d'aborder, et qui se noie. Quand on raconte une histoire, quand on écrit des relations amoureuses, on évite le sujet, le principal ; c'est-à-dire que les rapports entre les gens, les coupures entre eux, ne relèvent jamais du sentiment, ni du désir, ni de ces choses-là. Pour être sommaire, le monde pourrait se diviser entre qui sont complice et ceux qui se détestent sans aucun motif objectif. Et, naturellement, j'ai envie de parler des gens qui se détestent. Pour les autres, tout va bien, donc c'est sans intérêt <sup>778</sup>.

---

<sup>777</sup> « Si un chien rencontre un chat » [sans titre], in '*Prologue' et autres textes*, op. cit., p. 122-123.

<sup>778</sup> Entretien avec Colette Godard, « On se parle, ou on se tue », *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, [non revu par l'auteur], p. 9. Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

Revenir à l'écriture là où Koltès la présente la plus radicale, c'est retourner au dialogue : c'est un même mouvement qui le voit revenir *affronter* le théâtre non dans ses problèmes mais dans un face-à-face plus direct. Finalement, le dialogue de *Dans la Solitude des champs de coton*, Koltès l'éprouve avec une certaine réflexivité lucide, comme un dialogue direct avec son écriture, dialogue qui aurait eu lieu dans les pièces ultérieures mais de biais. Il reviendrait donc ici sur les propos tenus au moment de *Quai Ouest*, et cela nous invite à entendre une inflexion dans le dialogue. Dans cette nouvelle pièce, il ne s'agirait plus d'entendre idéalement la parole de biais, mais de l'envisager en face ; ce qui ne veut pas dire que l'objet de la parole soit bien défini, au contraire, et *Dans la Solitude des champs de coton*, plus encore que *Quai Ouest* ou *Combat de nègre et de chien*, joue sur l'occultation de cet objet innommé. L'affrontement direct porte donc sur le récit comme affrontement : geste d'écriture qui recouvre le poétique, puisque ce que Koltès va écrire, c'est ce rapport au monde et à l'écriture en ses propres termes — là où la pièce organise le coup de force, c'est en faisant récit d'une position éthique qui porte à la fois sur l'existence et sur l'art, opérant cette fois la synthèse, sous ce terme d'« affrontement ».

Koltès précise ainsi ce point, ce qui revient à nuancer le « darwinisme absolu » qu'évoque Yan Ciret. En fait, il n'y a pas hostilité radicale de tous contre tous, mais seulement des êtres qui font l'expérience des autres dans une certaine hostilité. Puisque ceux qui vivent la relation dans l'accord (Koltès ne nie pas qu'il en existe) ne donnent la possibilité d'aucun récit — parce qu'en un sens la jonction est déjà établie, l'acquiescement ne porte aucun développement —, alors ce sont les êtres de l'affrontement qu'il va raconter, parce qu'eux seuls sont capables de supporter le récit : le nature de leur être est même, pourrait-on dire, narrative. Le « non » peut raconter parce qu'il dira toujours, face à un autre « non », le développement de son « non » pour s'imposer et s'affirmer en opposition, une tension vers une sortie aussi. C'est ici, il nous semble, que le nihilisme supposé de Koltès ne peut résister à l'analyse : il n'y aurait pas de récit d'une pure négativité, qui ne dirait que son absolue négation. C'est parce que Koltès conçoit une involution de la négativité, une tension vers l'autre qui est recherche d'acquiescement que les positions permettent de se dynamiser. Difficile de voir ce qui tient de la cause et ce qui relève de la conséquence : est-ce parce que Koltès cherche à tout prix à raconter pour des raisons d'efficacité spectaculaire et poétique qu'il érige cette tension de la négativité en position éthique et fait du dialogue un affrontement qui cherche un terrain



d'accord <sup>779</sup> ? Ou est-ce parce qu'il pose la négativité comme base de détermination des êtres qu'il trouve dans un second temps le récit comme principe apte à pouvoir au plus juste les dire ? Toujours est-il que c'est le récit qui offre à Koltès une solution poétique à l'affrontement — et les figures élues du récit seront inévitablement les êtres qui conçoivent l'autre dans un tel rapport : là où l'éthique et le poétique s'accordent, c'est dans cette lutte du langage porté contre l'autre.

J'avais pensé d'abord à mettre face à face un chanteur de blues et un punk ; deux conceptions de la vie absolument opposées, et c'est ça qui compte. Quand la distance entre deux personnes est aussi grande, qu'est-ce qui reste ? La diplomatie, c'est-à-dire le langage. Ils se parlent ou ils se tuent. Donc ils se parlent, mais ce n'est pas parce qu'ils s'embobinent l'un l'autre qu'ils se rapprochent l'un de l'autre. Quand j'ai vu le film de Jim Jarmush, *Down by law*, je me suis retrouvé dans les relations entre Tom Waits et John Lurie, réunis à leur corps défendant. Ce qui se passe entre eux est mystérieux comme dans un match de boxe. On met deux hommes sur un ring. Ils doivent se battre et gagner. Deux personnes qui ne se connaissent pas, se tapent à mort devant le public, vivent des choses qui dépassent la passion amoureuse. Face à l'adversaire, ils se dépouillent, souffrent comme jamais. Chez moi, ils se battent par le langage, et le langage entraîne une transformation en eux. Ils jouent à « si tu voulais, on serait copains », sans être dupes <sup>780</sup>.

On retrouve ici comme une synthèse de tout ce qu'il avait auparavant approché : le théâtre sera à la fois guerre, prison, hangar <sup>781</sup> : espace de clôture, *ring* qui impose les coups ou la parole, cercle en spirale. Est-ce un hasard si Koltès fait des deux opposants un chanteur de blues et un punk ? Ne sont-ils pas deux figures de musiciens ? L'un serait le chanteur raffiné issu des *negro-spirituals*, l'autre musicien sans passé ni avenir (*no future* est son ancrage), qui ne va nulle part ni ne vient d'aucun endroit précis du plan, mais se trouve simplement sous cette lumière où l'autre l'a vu. De ces deux conceptions du temps (de l'origine sacrée au présent politiquement revendiqué comme une résistance à l'Histoire), Koltès organise l'affrontement en chant amébéé : chants de coton.

Ces gens-là, en définitive, ne sont pas au bout du rouleau. Ils sont forts. Ils n'ont plus ni illusions ni foi. Ce qui leur permet des ambitions invraisemblables, des espoirs, fous, mais ponctuels. Ce sont des anti-mystiques. À dix-huit ans, j'étais fasciné par Saint-Jean de la Croix, par Thérèse d'Avila — elle a écrit à peu près : « Je rêve d'une vie tellement belle que je meurs de ne pas mourir », c'est sublime, non ? Nous, nous voulons le dépassement. Ici, même dans la vie sur terre. Juste un instant de dépassement. Le sacrifice pour un résultat immédiat. Mes personnages sont comme ça, ils ont des poussées d'adrénaline, et ils foncent, même s'ils ne croient pas au résultat <sup>782</sup>.

Seul moment où publiquement Koltès parle de mysticisme : pour dire que ses personnages sont des anti-mystiques. Le plan d'immanence remplace le plan de la transcendance, mais une immanence qui serait capable de les transcender : s'il n'y a plus de foi, demeure l'élan,

---

<sup>779</sup> Rappelons que cet accord n'est pas dilution, mais pourrait très bien être l'absorption des corps dans l'amour ou dans la guerre.

<sup>780</sup> Entretien avec Colette Godard, « On se parle, ou on se tue », *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, [non revu par l'auteur], p. 9. Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

<sup>781</sup> 'Un Hangar à l'ouest', op. cit., p. 126.

<sup>782</sup> Entretien avec Colette Godard, « On se parle, ou on se tue », *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, [non revu par l'auteur], p. 9. Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

comme une pulsion vitale. Il y aurait là une approche du personnage dans un autre type de combat : celui qu'ils se livrent avec eux-mêmes. Il n'y aurait pas cependant un projet (une espérance), et un travail pour l'avenir, mais un acte (un geste au présent), une dépense qui est effectuée et accomplie immédiatement le produit de l'action. « Le sacrifice pour un résultat immédiat ». Koltès ne parle pas ici seulement en dramaturge, mais porte un regard plus large sur la nature des échanges humains. On aura noté ce déplacement, assez rare dans ses propos, puisqu'il passe de « mes personnages », à « je (à dix-huit ans) », puis à « nous », avant de revenir à ses personnages, dans un trajet de l'art à la vie, puis à l'art, qui aura traversé la vie pour renouveler ses énergies. L'éthique est une visée commune : elle naît d'une perception d'une certaine modernité qui n'est pas celle des mystiques du dix-septième siècle mais qui repose sur des bases métaphysiques similaires, seulement renversées.

Ils ressemblent aux héros des feuilletons : « Dynastie », « Flamingo Road »... Des personnages extraordinaires, rien ne les arrête, ils sont formidablement vivants, drôles terribles. Ils se lancent dans des histoires fantastiques, c'est comme les films de karaté. Tous ne sont pas bons, mais quand on va dans les salles à Barbès, c'est leur vrai public, et il s'amuse. J'ai beaucoup à dire sur Bruce Lee <sup>783</sup>.

Finalement, Koltès retourne à la généralisation en repliant son regard du contemporain sur l'art : semblable aux figures des séries populaires, ses personnages sont des forces qui cherchent à vivre. Koltès clôt son propos sur une synthèse joyeuse en forme de revendication de ses goûts, qui lui donne en même temps l'occasion d'ancrer son dialogue philosophique sur la contre-culture : les séries américaines, les films de karatés et le spectacle du cinéma de Barbès, dont on ne sait finalement s'il a trait à l'art ou à la vie, à une vie devenue son propre spectacle. De l'enchaînement dont on peine à voir la logique, on retient l'articulation de « l'histoire fantastique » et des films d'art martiaux, qui racontent à ses yeux mieux qu'aucun autre type de film, parce qu'ils font de l'affrontement l'objet du récit. Quant à ce que Koltès a à dire sur Bruce Lee, l'entretien ne le dit pas. Les textes de *Out* (au sujet desquels on a pu former l'hypothèse qu'on pourrait les lire comme des textes écrits en parallèle à la rédaction de *Dans la Solitude des champs de coton...*) les prolongeront, on l'a vu.

Ainsi, au regard de ce qu'on a pu dégager du dialogue comme affrontement, on ne saurait figer cette pensée en système, et faire du combat une position idéologique qui vaudrait pour toute une conception du monde. Sans doute cette radicale hostilité avait besoin d'être énoncée ainsi, de faire du Dealer et du Client un chien et un chat l'un en regard de l'autre, parce que cette opposition absolue pouvait permettre de mieux raconter leur affrontement. Dans les écri-

---

<sup>783</sup> Entretien avec Colette Godard, « On se parle, ou on se tue », *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, [non revu par l'auteur], p. 9. Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

tures suivantes, on ne peut manquer de relever d'autres types de relations entre des êtres absolument différents mais qui cependant échangent, et traversent l'affrontement. Dans les textes précédents déjà pouvait se lire cette traversée, qu'il s'agit désormais d'interroger : que dévise l'affrontement ? Qu'est-ce qui s'obtient et s'arrache au prix de l'affrontement ?

Dans le dialogue s'affrontent donc deux figures d'opposition radicale : sans cette opposition absolue, pas de dialogue — le récit ne peut naître que dans cette fêlure qui creuse une distance, fabrique une tension qui seule permet que soit raconté quelque chose, objet du récit autant que son enjeu martial. Si l'opposition est aussi bien intérieure qu'extérieure, c'est que la fêlure creuse l'espace d'un interstice au sein duquel s'engouffre un dehors. C'est à ce dehors que s'offre celui qui parle, à ce dehors qu'il prend le risque de s'affronter avant tout. Dès lors, au nihilisme supposé de Koltès, on opposera cette ligne de front (au dedans et au dehors) comme visée de reconquête de soi, de l'autre, de ce dehors. On ne se tue pas dans le dialogue, on parle : et quand les personnages tuent, c'est soit une manière de sanctionner la fin de la pièce, soit, pour Zucco par exemple, de sublimer une naissance, on l'a vu — et même pour ce dernier, tout meurtre met fin à la scène, car nulle parole ne peut suivre (survivre à) la mort du corps. Ce qu'on cherche n'est donc pas la destruction mais une façon de se bâtir, de choisir pour soi ceux qui pourront partager cette fondation, non dans l'accord béat des communautés soudées sous l'idéologie, mais dans la violence d'un arrachement et de l'invention. Ainsi, ces figures d'altérité qui racontent ce rapport au monde et à l'écriture ne seront pas support d'une identification. Tout comme le personnage ne cherche pas un autre auquel correspondre, le récit ne s'écrit jamais dans la quête d'une telle identification, mais sur une exigence de « reconnaissance. »

*Les intervalles de la rencontre*

Il faut préciser ce mot : il ne s'agit pas de l'entendre dans une perspective où la dialectique serait résolutive et où l'on retrouverait du connu au terme de la rencontre. Dans le récit de Koltès sur le plan de l'altérité, on ne reconnaît pas l'autre comme on reconnaît un mort, pour en vérifier l'identité, attester de la mort par la vie qui l'a produite. Ce qui se reconnaît est de l'ordre de l'arrachement à l'inconnu qui demeure innommé tant qu'on n'en fait pas l'épreuve. Il n'y aurait ni retrouvailles, ni innommable, mais ce que Koltès nomme « appartenance » sur le plan du monde, et qu'on appellera, sur celui de la rencontre : « reconnaissance ». Avec Deleuze et Guattari, on dira qu'elle est l'objet d'une découverte du territoire « le plus intime

dans la pensée, et pourtant le dehors absolu. Un dehors plus lointain que tout monde extérieur, parce qu'il est un dedans plus profond que tout monde extérieur <sup>784</sup> ».

Citée par Christophe Bident dans son ouvrage *Reconnaisances*, cette phrase de Deleuze et Guattari nous semble localiser assez justement l'espace de la rencontre : celle du Locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* et son Passant ; de Léone et Alboury ; du Koch et Charles ; de Charles et Abad ; du Dealer et du Client ; de Tony et Baba ; d'Adrien et Mathilde ; de Zucco et la Gamine. Se confronte l'intimité d'un secret à l'exposition d'un autre qui saura finalement non pas le révéler mais donner la possibilité d'en formuler l'effraction dans ce dehors. « L'intimité comme Dehors, l'extérieur devenu l'intrusion qui étouffe et le renversement de l'un et de l'autre » : telle pourrait être, selon cette phrase de Maurice Blanchot que rappellent Deleuze et Guattari <sup>785</sup>, la dynamique du dialogue — renversement de l'un et de l'autre, de l'un par l'autre, où l'intrus est le levier qui permet l'interstice du dedans et du dehors au sein duquel le récit s'engouffrera : récit de la reconnaissance, récit de reconnaissances.

Dans *L'Entretien infini* <sup>786</sup>, Blanchot précise cette pensée du Dehors et de la reconnaissance précisément sur le terrain du combat avec l'être qu'est le dialogue : si Koltès était étranger à cette œuvre, il nous semble pourtant que se forment là des dynamiques sinon similaires, du moins proches, qui permettent que soit nommés les enjeux d'articulation du récit et du dialogue en son éthique même, au-delà de l'affrontement, comme puissance de reconnaissance.- Dans la reconnaissance telle que la conçoit Blanchot, il ne s'agit pas de réduire de l'autre en soi, à du soi, mais d'accueillir en soi de l'altérité la plus profonde : « Accueillir l'autre comme autre et l'étranger comme étranger, autrui donc dans son irréductible différence, dans son étrangeté infinie, étrangeté (vide) telle que seule une discontinuité essentielle peut réserver l'affirmation qui lui est propre <sup>787</sup>. »

Pour Blanchot, dans le chapitre « L'Interruption » qu'on résumera ici — non parce qu'il est la grille d'interprétation du dialogue koltésien, mais parce qu'il formule la position éthique de la reconnaissance sous des termes qui pourraient nous permettre en retour de saisir la singularité le geste de Koltès —, le dialogue *pass*e par des interruptions : il faut reprendre son souffle. « Tel silence, même désapprobateur, constitue la part motrice du discours » : silence moteur du passant, du Client quand le Dealer parle, de la Gamine lorsque la sœur la cherche,

---

<sup>784</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 59.

<sup>785</sup> Cité par Christophe Bident, *Reconnaisances (Antelme, Blanchot, Deleuze)*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, coll. « Petite Bibliothèque des idées », p. 40.

<sup>786</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>787</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 115. Cité par Christophe Bident, *Reconnaisances (Antelme, Blanchot, Deleuze)*, op. cit., p. 42.

ou lorsque son frère l'insulte — le récit ne situe-t-il pas précisément là, dans l'écriture de ce silence, sa désapprobation suspendue, possible, latente ? Cet espace entre la parole et ce silence, Blanchot la nomme « intervalle » : ce qu'en typographie, on nomme une espace fine. C'est dans cet intervalle que le récit de la reconnaissance se joue. Il y a, pour Blanchot, trois types d'intervalle. Le premier est un intervalle de scansion : à chacun son tour revient le moment de parler. C'est un espace qui structure une durée, un rythme, un tempo — peu importe ce sur quoi porte chacune des paroles. À ce titre, il est bien l'intervalle de la cohabitation de deux monologues, l'espace qui articule deux logiques propres de discours.

Des dialogues qui ne se répondent pas, des monologues parallèles, une musique, un exercice d'écriture. Chez moi, les personnages commencent à exister quand je les fais parler, alors ils parlent beaucoup. Ensuite, je suis obligé de couper beaucoup ; cette fois le texte est court, et je n'ai pas tellement pensé à la scène <sup>788</sup>.

Le deuxième intervalle se situe entre deux regards sur un même objet : chacun pose son point de vue sur un commun. Il y aurait entre les deux êtres un objet tiers qui sera l'objet regardé de leur discours : objet de la parole dont on a vu qu'il pouvait construire le dialogue par décentrement — chacun tente de cerner cet objet et de faire voir celui-ci à l'autre en fonction de son propre regard. Cet objet du dialogue, c'est par exemple le corps de l'ouvrier mort, que Horn voudrait faire oublier et que Alboury ne cessera de rappeler ; c'est aussi le corps sexué de la fille, des « gamines » de *Quai Ouest*, ou de *Roberto Zucco* qu'on pose comme dehors du corps même de la jeune fille et vers laquelle on tend : virginité posée toujours comme menace de la perte. C'est surtout, chez Koltès, un objet qu'on a dit fuyant : le presque innommé de l'amour dans *La Nuit juste avant les forêts*, l'objet du deal pour *Dans la Solitude des champs de coton*, le prétexte de Mann pour approcher Ali ou Nécata dans le dialogue que constitue *Prologue*, entre le Chroniqueur et la Cocotte, dialogue sans adresse, mais que le lecteur met nécessairement en articulation. À chaque fois, l'intervalle de l'objet tiers permet la reconnaissance d'autre chose que de soi-même et de l'autre : s'accorder sur la nature d'un dehors qui sera produit de l'articulation des deux paroles comme un territoire commun qu'aura fabriqué la parole. Intervalle d'objectivité, ce deuxième intervalle est celui de l'affectivité de ce dehors : intervalle amoureux en quelque sorte, puisque ce qui importe, même dans le cas du dialogue de *Dans la Solitude des champs de coton*, c'est inventer à deux un second corps en dehors de son corps. À l'intersection des monologues dialogiques, c'est en partie reconnaître la reconnaissance que le récit dira.

---

<sup>788</sup> Entretien avec Colette Godard, « On se parle, on se tue », *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, [non revu par l'auteur], p. 9. Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

Il y a un troisième intervalle, dans lequel il ne s'agit pas de se donner la parole l'un à l'autre successivement, mais de formuler l'interruption.

Non plus s'exprimer d'une manière intermittente, mais donner la parole à l'intermittence, parole non-unifiante acceptant de n'être plus un passage ou un pont, parole non-pontifiante capable de franchir les deux rives que sépare l'abîme sans le combler, et sans les réunir.

On reconnaît là une image de mama, regardant l'eau depuis le pont, capable de n'aimer que là (« ailleurs je suis comme morte ») : l'intervalle de silence au-dessus du précipice des êtres ne relie que dans la mesure où il disjoint — conserve l'altérité et appelle à la rencontre. Le récit commence à la perte de mama parce qu'avec son effacement s'ouvre l'espace du dialogue avec elle — et à travers elle, avec l'autre : de la même manière que l'autre est une manière de dialoguer avec elle en son absence, qui rejoue le silence de l'autre. Il n'y a plus de pont, seulement la mort de sa présence, là où ailleurs elle est : ainsi le dialogue peut-il se faire, et pour le locuteur, la possibilité de reconnaître en cette perte une part de sa quête, celle qui excède l'amour seulement, mais qui dira aussi combien il faut perdre absolument tout pour pouvoir reconquérir son être propre. C'est un creux qui se raconte — non pas un vide, mais la présence de quelque chose qui a été perdu, dérobé : dans le dialogue entre deux êtres, ce qui se dit se formule dans l'espace de ce creux, autant qu'il formulera (et creusera) ce creux. La soeur et le frère de *Tabataba* parleront du devenir adulte précisément parce que Abou le refuse ; Baba cherchera à obtenir de Tony le secret du pas de danse qu'il refusera de donner dans le dialogue (mais qu'il consentira à effectuer devant lui, c'est-à-dire avec lui, inventant en quelque sorte un autre pas) ; le Rouquin et Leslie parlent depuis la mort du jeune homme, et ce qui se dit est ce creux ultime, du tombeau d'où le Rouquin s'adresse à lui, qui rend l'un et l'autre absolument différents, mais qui permet au dialogue de se produire comme diction de ce creux.

### *Interstices, entre voir et parler*

L'interstice est donc d'abord l'espace minimal et nécessaire pour que deux corps se rencontrent et associent leur parole à l'affrontement commun qu'ils partageront. Mais parler le creux, dans le creux, plus que l'association de deux corps, plus que ce qui permet à la parole de se faire, c'est l'espace même du récit, celui qui hors de toute subordination à l'association devient l'objet même que l'on va partager : le Dehors comme interstice. Blanchot fait de l'intervalle entre « parler » et « voir », l'interstice majeur de la reconnaissance : dans l'écriture de Koltès, comment ne pas relever que cela se raconte aussi comme le temps de la rencontre ?

Voir celui qui approche avant qu'il ne parle — le premier mot dira toujours cet espace entre la vision et la parole : espace de la reconnaissance qui est toujours le mouvement inaugural (et augural) du dialogue. On le retrouve dès les premiers mots de *Combat de nègre et de chiens* (« j'avais bien vu, de loin quelqu'un, derrière l'arbre <sup>789</sup> »), ou de *La Nuit juste avant les forêts* (« tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu <sup>790</sup> »), ou au début de *Quai Ouest*, dans les mots de Monique, dont l'aveuglement du lieu (« je ne vois plus rien, je suis fatiguée <sup>791</sup> ») ouvre sur une perception sensorielle de la vue (« je sens qu'on nous regarde, Maurice, je vous assure ») (*Temps. Bruit du moteur de la voiture, très loin*) <sup>792</sup> — Koch, lui, au premier mot, affirme la reconnaissance du lieu (et à travers lui, de la présence de Charles) : « je sais, moi, très exactement où je suis <sup>793</sup> » ; ou *Dans la Solitude des champs de coton* (« et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette lumière <sup>794</sup> »), ce à quoi répond le désir de non-reconnaissance du Client qui atteste dans sa négation de la reconnaissance du visage (« Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage [...], mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire apparaître moins obscur qu'elle <sup>795</sup> ? »)

C'est dans cet interstice entre la vision et la parole que se constitue le dehors qu'est la reconnaissance où va se jouer le récit. La narration trouvera ici matière à se diffuser, à se développer autour de cette question — celui que je vois est-il celui qui est celui que je vois ? Et comment le savoir autrement qu'en le disant, et le parlant ? Ce qui parlera sera dès lors moins les mots pour le dire que ce dehors-là qui fera effraction dans l'autre. Si les textes de Koltès sont des récits de reconnaissance — on verra comment c'est notamment sur le nom (l'enjeu de la nomination) que ces récits se font reconnaître —, c'est justement dans cette articulation entre savoir et ignorance, ou plutôt, entre désir de savoir et relation de/à l'inconnu.

L'Entretien infini s'ouvre sur un texte en marge, avant le début : un prologue en italique qui se présente sous la forme d'un dialogue, entre deux « personnages », deux hommes (deux êtres) fatigués. La commune fatigue pourrait les rendre semblables, identiques : il n'en est rien. Aucune identification de l'un et l'autre ne les réduit à être des personnages de la fatigue : « La fatigue qui leur est commune ne les rapproche pas, comme si la fatigue devait

<sup>789</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 9.

<sup>790</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 7.

<sup>791</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 11.

<sup>792</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 13.

<sup>793</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 12.

<sup>794</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 10.

<sup>795</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 14.



nous proposer la forme de vérité par excellence, celle que nous avons poursuivie sans relâche nous donne vie, mais que nous manquons nécessairement le jour où elle s'offre précisément parce que nous sommes trop fatigués. » Là où se trouve l'espace intérieur de la vérité, celle-ci s'effondre au lieu même qui lui a permis de se fonder : « et je ne sais toujours pas comment je pourrais te le dire <sup>796</sup> ». La fatigue de ces êtres n'est pas celle de la vie en tant que telle, mais comme une position éthique : un rapport à ce dehors qui a usé l'être à l'expérience de son parcours. « — Pardonnez-moi de vous avoir demandé de venir me voir, j'avais quelque chose à vous dire, mais à présent je me sens si fatigué que je crains de ne pouvoir m'exprimer. — Vous vous sentez très fatigué ? — Oui, fatigué. — Et cela est venu brusquement ? — À vrai dire, non. Et même si je me suis permis de vous appeler c'est en raison de cette fatigue, parce qu'il me semblait qu'elle faciliterait notre entretien. J'en étais même tout à fait sûr, et maintenant encore j'en suis presque sûr. Seulement je m'étais pas rendu compte que ce que la fatigue rend possible, la fatigue le rend difficile <sup>797</sup>. » Ce qui rend possible le récit est ce qui rend impossible qu'on le raconte : ce qu'il ouvre, ce n'est donc pas l'établissement d'un récit de la fatigue, un récit en tant que ligne droite, causalité et chronologie confondues comme dans le roman dit traditionnel. Ce qui va se raconter, c'est davantage cet espace entre les deux qui a permis la jonction mais qui laisse la coupure ouverte : le récit de la reconnaissance déconstruit le récit d'apprentissage. « Venez avec moi ; cherchons du monde, car la solitude nous fatigue <sup>798</sup> », dit le Client — si l'épuisement de soi ne cesse pas avec l'autre, du moins l'interstice du dialogue permettra-t-il d'être prononcé.

### *La reconnaissance comme champ d'amour*

Là est le rôle de la reconnaissance. Il n'est pas celui de la ressemblance : et Léone s'illusionne en cherchant à s'identifier au Noir en dessinant au couteau sur son visage les marques d'Albourny — elle demeurera une femme mutilée, défigurée, et la cicatrice qu'elle portera pour toujours sera le signe de l'impossibilité d'être autre, plutôt que la trace d'un ralliement à l'autre. La reconnaissance n'est pas non plus l'identification de l'idée et de la réalité : « Avant même que vous ne descendiez de votre voiture, je l'avais repérée, j'avais entendu le bruit du moteur ; j'ai même reconnu la marque ; une jaguar, je la reconnais même quand c'est seulement l'idée d'une jaguar qui traverse la tête de quelqu'un, c'est pourquoi je suis là <sup>799</sup>. » Les

<sup>796</sup> *La Nuit juste juste avant les forêts*, op. cit., p. 63.

<sup>797</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 10.

<sup>798</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 56.

<sup>799</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 17.

Gardiens de Roberto Zucco dialogueront sur ce même point d'illusion : avoir « l'idée » de la chose, est-ce appréhender la « reconnaissance » de cette chose ? Non, la fuite de Zucco d'une part, et l'impossible fuite de Charles d'autre part marqueront leur échec. C'est que la reconnaissance joue sur autre chose : contre l'identité et l'identification, contre l'origine et le retour, contre la zone et l'espace clos, la reconnaissance est invention de soi et de l'autre sur des territoires aberrants. Elle est relation amoureuse, au sens où ce ne sont pas les êtres qui seraient pauvrement amoureux l'un de l'autre (sentimentalisme faux) mais où c'est à la relation d'être amoureuse, de fracturer les êtres en ligne de partage — reconnaissance d'inconnu donc, qui lutte contre la reconnaissance <sup>800</sup>. Dans un texte récent, le sinologue François Julien a proposé, sous les concepts médiateurs d'entre et d'écart, la possibilité d'un discours philosophique de l'altérité qui ne recouvre pas une ontologie de l'autre, une identité de l'être.

À la différence de la différence, qui reste à la remorque de l'identité, l'écart est fécond en ce qu'il est exploratoire, aventureux, et met en tension ce qu'il a séparé.

De là que ouvrir un « écart », c'est produire de l'« entre » ; et que produire de l'« entre » est la condition pour promouvoir de l'« autre ».

Car dans cet *entre*, que n'a pas pensé notre pensée de l'Être, s'intensifie la relation à l'Autre qui se trouve ainsi préservé de l'assimilation à soi. Ce n'est donc pas à partir du semblable, comme on voudrait le croire, mais bien en faisant travailler des écarts, et donc en activant de l'entre, qu'on peut déployer une *altérité* qui fasse advenir du *commun*. Un *commun* effectif est à ce prix.

Qu'on s'en souvienne aujourd'hui où le danger d'assimilation, par temps de mondialisation, partout menace <sup>801</sup>.

Les récits de Koltès, en fondant le dialogue sur l'écart qui autorise à l'entre de se frayer, nous semblent travailler dans cette perspective une altérité active, non assimilative ; au prix de la douleur, d'une certaine mélancolie aussi, puisque jamais l'être ne saura se confondre avec l'autre, seulement œuvrer dans et pour un devenir inassimilable, le dialogue de Koltès affronte ces questions. Au milieu de l'échange entre Zucco et La Gamine, entre la mère :

LA MÈRE. — Tu parles toute seule, mon rossignol ?

LA GAMINE. — Non, je chantonne pour éloigner le malheur.

LA MÈRE. — Tu as raison (*Voyant l'objet brisé* :) Tant mieux. Voilà longtemps que je voulais être débarrassée de cette saloperie <sup>802</sup>.

La Gamine dément le fait d'être seule, alors qu'elle était en train de parler avec / à Zucco. Ce dialogue devient le chant censé éloigner le malheur, il est pourtant celui qui l'a provoqué : en témoigne l'objet brisé. Cet objet, c'est celui qu'a lancé sur le sol la Sœur quelques répliques plus haut, pour expliquer à la Gamine que le malheur « détruit en un in-

<sup>800</sup> En conclusion de son ouvrage, Christophe Bident note : « L'amour ne supporte aucune identité partagée, ni de temps ni d'espace. Il lève une extravagance irrésolue, parfois tenaillante, parfois rayonnante. La reconnaissance lui joue des tours de spectre, de vieille taupe. C'est sa forme animale, empruntée, rusée et qui, résistant à son propre accomplissement, préserve en elle la part d'ignorance qui touche au devenir. » *Reconnaisances*, op cit., p. 157

<sup>801</sup> François Jullien, *L'Écart et l'Entre : Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, 8 décembre 2011, Paris, Galilée, 2012, p. 9.

<sup>802</sup> Roberto Zucco, op. cit., p. 27.

stant un objet précieux que l'on garde depuis des années <sup>803</sup> » — l'objet devenant l'image de la préciosité et de la fragilité de sa virginité : « et on ne peut pas recoller les morceaux. Même en criant, on ne pourrait pas recoller les morceaux <sup>804</sup> ». Les deux répliques de la Soeur et de la Mère dialoguent entre elles par-delà leurs présences sur scène (la Sœur n'est plus en scène quand la Mère revient), via la cristallisation de cet objet tiers. Dans l'intervalle de leur absence, quelque chose d'un échange se joue, malgré elles, puisque la Mère ignore ce que le récit sait parfaitement : que l'objet brisé est la virginité. L'ironie dramatique — qui nomme la virginité de sa fille « saloperie » — est cruelle : elle dit pourtant l'invention d'un corps neuf. Violée par Zucco, la Gamine a acquis une autre identité, qui n'en est pas une en fait : une altérité d'identité, dans l'altération originelle qui n'est affaire ni de morale (ni de justice), mais d'un corps acquis dans la violence amoureuse du corps de l'autre ; corps de la Gamine devenu champ de bataille de la relation, cicatrice à partager aussi puisqu'elle altère tout autant le corps de Zucco :

VOIX DE LA GAMINE — Toi, mon vieux, tu m'as pris mon pucelage, tu vas le garder. Maintenant, il n'y aura personne d'autre qui pourra me le prendre. Tu l'as jusqu'à la fin de tes jours, tu l'auras même quand tu m'auras oubliée ou que tu seras morts ; tu es marquée par moi comme par une cicatrice après une bagarre. Moi, je ne risque pas d'oublier, puisque je n'en ai pas d'autre à donner à personne ; fini, c'est fait, jusqu'à la fin de la vie. C'est donné et c'est toi qui l'as <sup>805</sup>.

Image du dialogue, de ces mots qu'on donne pour toujours à celui qui les reçoit, la virginité perdue dessine un creux dans l'être, comme la blessure de Léone, ou la cicatrice que le Client propose au Dealer de creuser dans sa main à l'imitation des Indiens. Le dialogue serait ce territoire de la blessure du corps qui rejoue la fracture de l'être : une coupure que l'on partage. Au terme de la bagarre que sont le dialogue ou l'amour — l'acte d'amour, qu'il soit consenti, ou non, tout comme un dialogue peut être imposé, arraché : effraction de mots dans la conscience de l'autre qui ne le demandait pas —, cette cicatrice définitive, ce don absolu et de toute éternité livré, incapable d'oubli, ni d'échange. Image de l'amour, ce dialogue est l'échange de la profondeur, dont la cicatrice en surface rappellerait la mémoire de son instant et l'infinité de sa trace.

Le récit se situerait en cette lutte même, ultime affrontement de la reconnaissance avec elle-même, puisque loin d'être ce déjà-vu, il est plutôt ce jamais-vu du hasard quand il devient fatal, cet impossible des lignes quand les parallèles se tracent dans le but de se couper à l'infini, cet « amour réalisé du désir demeuré désir <sup>806</sup> ».

<sup>803</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., p. 22.

<sup>804</sup> *Idem*.

<sup>805</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., p. 28. (La Gamine est cachée sous la table avec Zucco)

<sup>806</sup> René Char, *Fureur et Mystère*, op. cit., p. 73.

Ali leva les yeux et aperçut Nécata ; d'aussi loin qu'il la vit, il reconnut la démarche — à la fois sûre et heurtée — de celle qui va mettre bas et qui cherche son lieu. Il ne la quitta pas des yeux jusqu'à ce qu'elle fut près de lui ; il ne la regarda pas de ce regard vaguement éccœuré qu'il avait pour les femmes roses et bleues de l'après-midi, non ; je puis dire qu'il la regarda sans l'ombre d'un sentiment humain — avec seulement quelque chose comme l'on cherche à deviner les contours d'une chambre plongée dans le noir, comme un chien tend l'oreille vers l'aboïement d'un autre chien, lointain, de l'autre côté d'une colline. D'après ce que j'ai cru comprendre plus tard, il attendit patiemment que parvint jusqu'à lui, à travers la distance surpeuplée de bruits et de pensées, de souvenirs, de regrets, qui les séparait, l'infiniment léger bruit que faisaient les battements du cœur de Nécata dans sa poitrine ; et lorsqu'il les perçut, il lâcha tout à fait son bongo <sup>807</sup>.

Ainsi peut-on entendre finalement que le récit de reconnaissance joue sur des lignes croisées, brisées, de fracture. Ali reconnaît quelque chose en Nécata d'immémorial, et le regard qu'il lui porte n'a rien de l'humaine mélancolie des regards amoureux quand leurs yeux se rencontrèrent : au juste, leurs yeux ne se rencontrèrent pas. Mais ce que Ali cherche à deviner, c'est, sous l'image des cris des chiens, par-delà la vision de l'autre, une sorte d'appartenance à une race — non pas biologique, mais éthique. Rejoindre Nécata, c'est traverser les bruits du monde, et en suivant les battements de son cœur, renoncer à une part de soi (le bongo) pour trouver un corps qui saura prolonger le sien, inventer le monde. La naissance de Mann sera ainsi le corps double d'Ali et de Nécata, leur prolongement, le seul territoire qu'ils auront en commun — et nul besoin de se parler ensuite, Nécata repartira comme elle venue, en abandonnant le corps de son fils.

On comprend en ce sens que le territoire de la reconnaissance, c'est le théâtre lui-même, espace d'une rencontre à la fois unique et rejouée comme si elle était unique ; définitive et appelée à être recommencée ; espace de jonction et de la séparation (de la vie et de l'art, de la foule et de sa solitude, des acteurs et de leur rôle, de ceux-ci et des spectateurs) : espaces de reconnaissance multiple parce qu'espaces d'intermittence et de déliaison, où la relation est amoureuse, c'est-à-dire arrachée, coupée, où la coupure dresse de part et d'autre du noir, ceux qui parlent mais ne voient rien de la salle ; et ceux qui voient mais ne peuvent pas parler (dans la salle). C'est au théâtre que Koltès met face-à-face deux personnages qui ne peuvent se rencontrer ailleurs qu'au théâtre : des rencontres impossibles qui sont la seule possibilité de la rencontre du récit koltésien. Impossible en effet, la rencontre dans *La Nuit* juste avant les forêts, et rien de plus fatal puisqu'écrite, comme l'est celle du Dealer et du Client, non à cause de caractères opposés, mais en raison de leur nature propre, qui est de ne pas se voir, dans le jour de la vie — rien de tel dans l'obscurité du théâtre qui impose la rencontre, sa reconnaissance.

---

<sup>807</sup> *Prologue*, op. cit., p. 50-51.

Une pièce purement new-yorkaise, dans son inspiration première. C'est une histoire de *deal* entre deux personnes. Deux personnes s'abordent. Le jeu consiste toujours, dans la réalité, à ne pas révéler le premier ce que l'on cherche exactement, ce que l'on a à vendre exactement... ma pièce c'est ça. J'ai choisi encore deux personnages qui ne devraient pas se rencontrer : un punk, blanc, dur, violent, skin-head, et un chanteur de blues du Mississippi (dont je me sens très proche, moi <sup>808</sup> !)

Il nous faut dès lors revenir sur un propos de Koltès que l'on a cité plus haut :

C'est un peu comme si j'avais mis face-à-face dans cette pièce, un personnage issu de mon enfance et un personnage issu de ma jeunesse. Songeant au monde de mon enfance — qui est celui de la bourgeoisie militaire de province — et à celui de ma jeunesse — qui n'est ni bourgeois, ni militaire, ni provincial, ni français —, j'imaginai 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 succédés dans ma chronologie, et donc confrontés et regardés longuement, ils pouvaient bien le faire, me suis-je dit, sur un plateau de théâtre

C'est ainsi que Koch se servira d'Abad pour arriver à ses fins, et Abad de Koch, et qu'entre-temps il aura bien fallu qu'ils communiquent, comprennent exactement ce que veut l'autre, et en déduisent une sorte de communauté d'intérêts <sup>809</sup>.

Les rencontres d'inconnus ne disent rien si on se situe sur le plan de la vie, se font et se défont sans qu'ils ne se passent rien, ne racontent rien d'autre qu'une incompréhension muette. Mais au théâtre, plan dénué d'arrière-monde, désert comme celui qui fait se dresser le chien et le chat dans le territoire de l'hostilité, impossible de fuir, partir sanctionnerait la fin (la mort). Alors, le récit peut se faire entre ces inconnus et dans la sauvagerie de leur reconnaissance, chacun travaillera l'autre parce qu'il faut bien parler, faire parler l'interstice pour que s'établisse chacun dans l'existence de l'autre. Ici s'impose l'histoire parce qu'elle implique la rencontre, et la rencontre qui commence avec l'histoire, que racontera l'histoire.

Au fond, comme toujours, je veux raconter une histoire, je veux que se rencontrent des gens qui ne devraient pas se rencontrer <sup>810</sup>...

Cherchant chacun à poursuivre ses propres buts, c'est par l'autre que cette solitude s'élaborera, se brisera, se partagera. Cette « communauté d'intérêts » n'a rien de cynique, ne témoigne pas même d'un pragmatisme, mais construit une relation où il s'agit d'appréhender au plus près l'autre, pour mieux comprendre comment il peut être l'appui de soi. Inachevés, les personnages de Koltès ne peuvent parler et aller que dans ce désir de l'autre qui pourra interrompre l'interruption de l'être.

---

<sup>808</sup> Entretien avec Arielle Héliot, *Le Quotidien de Paris*, 21 avril 1986 [non revu par l'auteur], Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

<sup>809</sup> 'Un Hangar à l'ouest', op. cit., p. 126.

<sup>810</sup> Entretien avec Arielle Héliot, *Le Quotidien de Paris*, 21 avril 1986 [non revu par l'auteur], Voir Annexe pour l'intégralité de l'entretien inédit non repris dans *Une Part de ma vie*.

## Chapitre VI.

### ABAD (ET MAMA) CORPS MINORITAIRES

Les mères vinrent nous rejoindre, et les mères des mères et leurs enfants et nos enfants, une innombrable famille dont même les morts n'étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du froid sous le nuage.

ALBOURY, *Combat de nègre et de chiens*

Éthique de la communauté : parce que celle-ci s'éprouve dans la blessure d'appartenir, elle ne saura se raconter que dans une éthique de l'altérité. Évidemment, le théâtre ne dispose dans son énonciation que de figures qui se disent à la première personne, et l'effacement du narrateur construit ainsi de fait une multitude de subjectivités en leur solitude, qui sont chacun l'autre de tous. Parce qu'aucun « je » extérieur et explicite n'organise le champ de force de l'énoncé narratif — de même, on l'a vu, dans les textes en prose : roman à la troisième personne, prologue raconté par deux personnages intradiégétiques —, ces figures d'altérité sont autant de leviers de décentrement du récit, points de vue qui ne jouissent d'aucun privilège sur les autres. Et pourtant, certaines figures parmi celles-ci possèdent un statut particulier, précisément parce qu'elles incarnent cette position d'absolue altérité, de décentrement radical, d'impossible jonction pour celui qui va les écrire. Ces figures racontent puissamment cette communauté qui se rêve : communauté posée dans le récit parce qu'il est impossible de s'y établir dans le réel. Ces corps sont comme *le centre de gravité* du récit décentré, celui autour duquel s'organise le mouvement et la *chute des corps* — métaphores (qu'utilise par ailleurs Koltès) de la science physique qui ne sont pas seulement des images, mais des processus dynamiques qui racontent, en eux-mêmes, ce qui dans la pièce est de l'ordre d'une construction et d'un rapport au monde. Ainsi ces corps pourront-ils nous permettre de comprendre l'éthique de la communauté : corps inassimilables, inapprochables, impossibles.

Si l'on passe de la « figure » au « corps », c'est parce que la figure, étendue plus ou moins abstraite, réceptacle d'une forme (de discours, de récit) tend à se réaliser dans le corps. Le corps est la concrétude physique d'un personnage dont la matérialité est d'autant plus forte que son altérité est grande. Dans les textes de Koltès en effet, il semblerait que le corps impose immédiatement, par l'évidence de son visage, une appartenance essentielle au monde, qui raconte sa place dans l'ordre du réel.

L'autre de Koltès prend des figures multiples, dont la multiplicité est même son principe. En face du Blanc, sa totalité unifiée, corps majoritaire et central, immobilité de l'identité en laquelle rien ne peut donc se raconter, il y aurait le spectre quasi infini de corps qu'on pourrait d'abord qualifier de négatif : tout corps qui n'est pas le corps du Blanc. Corps d'une altérité complexe, il est celui de l'altération de l'identité unique : c'est le corps dynamique de la multiplicité qui est dépôt d'origines diverses et mêlées tant et si bien qu'on les perd — corps seul apte à être raconté, à raconter. Sans doute est-ce aussi parce qu'il n'est pas le corps de l'auteur, le corps de toutes les races et de toutes les faces portent le désir de ce qui n'est pas soi, tension du dehors en laquelle réside le principe même du récit. On appellera corps minoritaires ces corps de l'altérité multiple, en s'appuyant sur l'approche que proposent Deleuze et Guattari dans leur ouvrage sur Kafka et la littérature mineure <sup>811</sup>, dont on verra ensuite de plus près comment la minorité s'articule surtout sur un usage de la langue.

Ces corps multiples, on verra comment ils permettent une structuration de la fable, combien ils portent en eux l'exigence politique de renverser les dominations culturelles ou raciales ou genrées, dans quelle mesure aussi ils sont l'espace de déploiement d'un désir et de son mystère, celui de la beauté, puisque jamais ils ne sont prétexte au développement pontifiant d'un discours idéologique, militant ou revendicateur. Une large part de la critique koltésiennes s'est penchée sur ce point fondamental <sup>812</sup>, et il ne s'agira pas ici de relever la présence du corps minoritaire, qui est majoritaire dans le corpus koltésien. Avant d'approcher des figures singulières de ces corps, notons toutefois que cette présence, ces présences, si indubitables, sont aussi élaborées en maintenant leur tension et un certain flottement identitaire. On aurait tort de vouloir unifier, en regard du Blanc, les Autres, non seulement en raison de leur multiplicité, mais aussi parce que ces autres sont, en partie, insaisissables.

Si on devait faire un rapide relevé des corps minoritaires, on verrait qu'aucun n'est semblable : Noirs (Africain, Afro-Américain, Jamaïcain de Londres...), Arabes, Hispaniques, Asiatiques... Surtout, on s'apercevrait que rares sont les corps dont l'origine et le statut sont clairement établis, seulement sous-entendu, et s'ils sont pour la plupart identifiables en tant

---

<sup>811</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. op. cit.

<sup>812</sup> Tant de pages ont été noircies au sujet de la question du corps, et singulièrement du Noir, dans l'œuvre de Koltès. On renverra surtout au travail de François Poujardieu et notamment à sa thèse de doctorat *L'Espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, Département de littérature française, Université Bordeaux III, 1994 ; mais aussi au livre de Bernard Desportes, *Le Nuit, le nègre, la néant*, op. cit. ; aux articles de Syvie Chalaye, « La "révélation argentine" de Koltès sur les dramaturgies contemporaines d'Afrique et des diasporas », CRESEF, article en ligne, [http://www.pratiques-cresef.com/SChalaye\\_RevelationArgentine.pdf](http://www.pratiques-cresef.com/SChalaye_RevelationArgentine.pdf) ; ou de Melissa Guenter « L'Étranger dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès : *Quai Ouest* et *La Nuit* juste avant les forêts », in *InterFrancophonies*, n°3, Figures de l'étranger dans les littératures francophones, 2010. <http://www.interfrancophonies.org/GUENTHER.pdf>

que tel, c'est par le texte, ou à travers lui, qu'on peut en déceler la nature. Il y aurait des personnages absolument Noirs, en premier lieu Alboury, et d'autres qui le serait « sans doute », « probablement », par « hypothèse ». Ce qui est singulier, c'est que pour l'auteur, il n'y a pas à douter de tel ou tel personnage, quand bien même rien ne l'indique, à l'exception de la volonté de l'auteur, formulé auprès du metteur en scène ou dans un entretien. Le cas le plus exemplaire, on y reviendra, est celui du Dealer, Noir pour Koltès, même si rien ne semble le dire — à l'exception de quelques répliques du Client, qui pourraient se lire comme des didascalies internes indiquant la couleur de peau du Dealer : « Il aurait d'ailleurs fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage [...] ; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle <sup>813</sup> ? ». Entre Alboury et le Dealer, toute une série de procédures d'écriture vise à « obscurcir » l'assignation à l'identité stable de l'altérité, comme si Koltès se refusait à cette violence qui consiste à imposer en amont la clôture de l'apparence comme identité. On peut supposer que dans *La Nuit juste avant les forêts* le locuteur est étranger (« étranger tout à fait ») aux habitudes étranges (étrangères) de se « lav[er] le zizi [...] — à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi <sup>814</sup> ».

Dans *Nickel Stuff*, si Baba et son grand frère sont explicitement Noirs, on peut supposer que E. E., le videur, l'est aussi ; Tony, dans le droit fil de *Saturday Night Fiever*, serait d'origine italienne, et Gourian, à l'intersection, « un mélange à côté d'eux », l'Arménien apatride, l'Américain même. Maïmouna et Petit Abou, dans *Tabataba* sont des Africains (mais dans une ville et un pays imaginaires), et Consuelo, la domestique de *Coco*, ibérique. Tant d'autres pièces exposent et voilent les identités étrangères. *Quai Ouest*, par exemple, la grande pièce de Babel, représente des personnages dont on ne peut dire avec certitude d'où ils sont, ce qu'ils sont : Charles, Cécile, Rodolfe, Claire, se présentent comme immigrés d'Amérique Centrale (de langue espagnole, mais d'origine Mayas), Fak pourrait être asiatique selon les Carnets de Koltès, mais s'appelait d'abord Marley, et fut joué lors de la création par Hammou Graïa, acteur Noir ; Koch est-il Juif ? Et Abad, Noir, « il l'est absolument » écrit Koltès dans ses notes de mises en scène, (même s'il « n'y a pas de raison qu'il le soit <sup>815</sup> ») : mais rien ne dit dans la pièce qu'il l'est — à peine est-t-il qualifié de « tas sombre », et assimilé à « un sanglier <sup>816</sup> ». Quant Mann et sa mère Nécata, aux cheveux considérables, et plus encore Ali et

<sup>813</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit. p. 14.

<sup>814</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit. p. 10. Est-il circoncis, maghrébin, juif ?

<sup>815</sup> *Pour mettre en scène Quai Ouest*, in *Quai Ouest*, op. cit. p. 107.

<sup>816</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 9.



la Cocotte, ils flottent dans une identité orientale à la croisée de l’Afrique Noire (pour Mann et sa mère), de l’Espagne musulmane (pour Ali), dans l’Orient mythique des prostituées lettrées (pour la Cocotte). *Le Retour au désert* joue évidemment avec ces flottements, par exemple en nommant la fille de Mathilde Fatima, pour la seule raison qu’elle est née en Algérie : « Un prénom, ça ne s’invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l’air que l’enfant respire [...] Qui m’en aurait empêchée ? On ne peut quand même pas, un enfant qui naît, le timbrer pour l’exportation <sup>817</sup>. » D’autres corps minoritaires et non assignables parcourent les derniers textes, jusqu’au mystère de son absence dans *Roberto Zucco* : faut-il considérer le Balèze <sup>818</sup>, ou « La Pute affolée » comme Noirs ? Seuls leurs discours, et les stylèmes de quelques phrasées peuvent le porter.

De tous ces corps minoritaires, l’un parmi tous semble privilégié, peut-être en raison de sa faculté à les dire tous. Non qu’en lui se réduit les multiplicités de ces corps, mais parce qu’il porte en lui un devenir multiple : c’est la figure du Noir. On verra pourquoi il est l’espace d’un récit minoritaire saisi à son vif. Mais faire du Noir la figure essentielle comporte le risque de laisser entendre qu’il pourrait être l’essence du corps. C’est pourquoi on tâchera de l’articuler à un autre corps minoritaire, qui semble, au contraire du Noir, moins privilégié par Koltès, et qui par la même peut être en charge d’un récit singulier : c’est le corps féminin. En eux s’arrête et se fixe quelque chose du monde qui les singularise sans mot : perception du corps étranger, qui se donne à voir dans son évidence et l’énigme de la différence — évidence troublée cependant, on l’a vu par une tension entre ces multiplicités. Ainsi peut se percevoir également la nature du désir : l’érotisation de l’altérité quand elle se donne à voir comme altérité. En saisissant dans le corps minoritaire d’une part, la singularité du Noir, et celle de la femme, on fait le choix d’isoler deux éléments d’un ensemble plus vaste : mais deux éléments qui peuvent permettre en retour de considérer les autres corps de la minorité.

Pour schématiser, il y aurait d’une part les figures des Blancs, et les corps minoritaires (de couleurs ou de genres) — on verra cependant ensuite que le devenir des êtres rend plus complexe cette partition. Le récit se structure sur cette opposition radicale entre corps majoritaires et corps minoritaires, parce que la loi de la chute des corps travaille une fatalité poétique (sa construction dramatique) en réflexion éthique sur la place de chacun dans l’agencement politique du réel (sa hiérarchisation historique). Chute des corps qui pourraient d’ailleurs faire

---

<sup>817</sup> *Le Retour au désert*, op. cit. p. 16.

<sup>818</sup> Aucune indication précise ne le dit, mais sa langue, faite de métaphore animale, de locution proverbiale, d’une certaine préciosité dans la formulation, l’apparente à d’autres parleries africaines : « Les chiens ne regardent jamais personne de travers... » p. 50. Ainsi est-il interprété dans plusieurs mises en scène par un acteur noir, (notamment dans celle de Jean-Louis Martinelli, par Alpha Atangana (1995, TNS)).

écho à la Chute, biblique : les jeux sur la chute dans l'œuvre sont ainsi innombrables, de la chute de Koch dans l'eau à celle de Zucco dans les airs, ou de Mann sous l'Arbre Triste, la Chute est une image concrète — aux Noirs le rôle d'endosser le récit d'une Contre-Chute, d'une levée des corps. C'est là que s'opère le renversement : si l'Autre est une figure élue du récit, c'est en tant qu'il est porteur d'une malédiction (politique, métaphysique, culturelle).

Articuler les corps noirs et féminins nous semble ainsi fondamental pour saisir la puissance narrative de ces corps, non pas dans leur essence nécessairement illusoire, mais dans ce qu'il révèle d'un rapport au monde et à la possibilité de son récit : récit du monde et de l'autre, celui que porte l'autre sur le monde qui serait capable de déplacer notre regard sur le monde donné, acquis, majoritaire. Ces corps minoritaires sont en tension d'être, des devenir de l'interruption qui racontent aussi une trajectoire des figures jusqu'aux corps, que Koltès a pu, de l'intérieur raconter. Dans un texte issu des *'Carnets'* de *Combat de nègre et de chien*, Koltès raconte le rêve de vies postérieures de Léone, comme une métempsycose proleptique, où la loi de la réincarnation est celle de la réalisation des êtres, de leurs puissances successives. Cette trajectoire — qui appartient à Léone, non à Koltès — de l'être Blanc (degré le plus bas), au Noir (degré le plus haut) via la femme (corps intermédiaire) peut rendre lisible certains principes généalogiques de l'éthique des corps koltésiens, qui est une assomption du malheur, une élection par la douleur.

#### LÉONE, UNE IDÉE DES VIES SUCCESSIVES.

Ce que je crois, moi, c'est qu'à la première vie, on doit être un homme comme ce Cal, l'horrible type ; ces hommes-là comprennent si peu de choses, ils sont si bêtes, oh, si bouchés, il faut bien qu'ils en soient à leur toute première vie, les bandits ! Je crois que c'est seulement après beaucoup de vies d'homme, ridicules et bornées, brutales et braillardes comme sont les vies des hommes, que peut naître une femme. Et seulement, oui seulement après beaucoup de vies de femme, beaucoup d'aventures inutiles, beaucoup de rêves irréalisés, beaucoup de petites morts, alors seulement, alors peut naître un nègre, dans le sang duquel coulent plus de vies et plus de morts, plus de brutalités et d'échecs, plus de larmes que dans aucun autre sang. Et moi, combien de fois devrais-je mourir encore, combien de souvenirs et d'expériences inutiles devront encore s'entasser en moi ?

Il y a une bien une vie que je finirai par vivre pour de bon, non <sup>819</sup> ?

On prendra soin de considérer cette trajectoire comme ce qu'elle est : écrite dans l'œuvre et en même temps dans sa marge, elle n'est pas un discours théorique, évidemment, ni même un discours tenu dans la fable : elle est ici dessinée avec un schématisme et une distance qui laisse percer un certain humour. On verra que les tensions et le devenir de l'être minoritaire épouse des lignes de fracture plus complexes, moins lisibles dans les termes d'une trajectoire édifiante. Ce qui importe, c'est de considérer cette tension de l'être, dans ces corps minoritaires et d'un corps à l'autre. On commencera par approcher le sens de l'écriture du corps du

---

<sup>819</sup> *'Carnets' de Combat de nègres et de chiens*, in *Combat de nègre et de chiens*, op cit, p. 124-125.

Noir parce qu'il est au fondement de la construction du récit par l'autre. Puis, corps minoritaire de la minorité, on verra que le corps féminin est un décentrement à la puissance : sa place, problématique, questionne la possibilité de l'autre dans sa radicale étrangeté. On entendra ainsi cette phrase déjà évoquée cette fois dans une mise en perspective du minoritaire, non plus seulement de l'exigence dramaturgique : « On ne "joue" pas plus une race qu'un sexe <sup>820</sup> ». Ce que raconte la race et le sexe, c'est l'inaliénable assignation au jeu (théâtrale, ou identitaire), c'est l'infranchissable évidence, et c'est aussi, surtout, l'arrêt de l'art sur la vie quand le corps endosse dans sa singularité une communauté qu'il porte avec lui, et qu'elle porte en lui.

*I. Abad, positivité de l'être Noir*  
*Polarité du récit*

*L'injustifiable présence du Noir*

Contrairement à ce que l'on écrit souvent, il n'y a pas, dans chaque pièce de Koltès, un personnage de Noir — l'affirmer, c'est ne pas voir que son surgissement survient à un moment donné de la trajectoire de l'œuvre : pour *Combat de nègre et de chiens* en 1978. Ni dans les textes strasbourgeois et *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, ni dans *La Nuit juste avant les forêts* ou *Salinger*, on n'en retrouve explicitement <sup>821</sup>. C'est donc au moment où Koltès se donne comme contrainte « l'illusion de l'hypothèse réaliste <sup>822</sup> », choisit le recours plus formel aux ressources de la fable, qu'il invente la polarité essentielle du Noir — s'agit-il d'une coïncidence ? La collusion de ces deux « inventions » appelées à connaître une certaine récurrence (avec ses variations) donne à penser que la formalisation du récit va de pair avec l'élaboration d'une dynamique de confrontation et de figuration de personnages où le Noir joue un rôle fondamental. « L'illusion de l'hypothèse réaliste » ne toucherait ainsi pas seulement la ligne de la fable, mais aussi l'agencement des corps et leur système de représentation. Ce sont ces rapports que l'on va essayer de mettre au jour ; ou comment le récit d'une fable peut se lire dans l'écriture du Noir, et même par son élaboration.

À partir de *Combat de nègre et de chiens* donc, Koltès y revient souvent, il lui est impossible de ne pas composer un personnage de Noir. Pour quelles raisons ?

---

<sup>820</sup> Lettre à Stefani Hunzinger, de Paris, le 18 décembre 1983, repris in *Lettres*, op. cit., p. 476.

<sup>821</sup> On a fait l'hypothèse que le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* pouvait l'être.

<sup>822</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, Europe, 1<sup>er</sup> trim 1983 (daté de l'été 1982 – revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 14.

#### BLACKS

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

C'est comme, dans le système solaire, un caillou en chute permanente vers le soleil : si les attractions secondaires sont suffisantes, cela se traduit par une orbite autour du soleil ; si elles ne le sont pas, ou plus, je suppose que l'on finit par s'écraser <sup>823</sup>.

Provocation de Koltès : alors qu'on aurait attendu qu'il expose des causes politiques, morales, idéologiques, l'auteur au contraire pose comme à la fois évidentes, inexplicables, et au sens propre *naturelles*, les raisons qui exigent de lui nécessairement la présence d'un corps Noir dans ses textes. En refusant de se justifier, le dramaturge renverse la question : ce qui deviendrait « étrange » serait de ne pas en parler — son absence contreviendrait à l'ordre naturel, normal, normé des choses. La présence des Noirs est injustifiable comme l'air que l'on respire : nul besoin d'y faire mention après tout ; d'ailleurs, dans ce paragraphe, le mot « Noir » ne vient jamais, à part dans le titre (et encore est-il noté en anglais : *Blacks*). En déniait toute cause signifiante à la présence du Noir, Koltès récuse le présupposé d'un choix affectif, personnel (ce que sous-entendait la question de l'entretien initial — et quand bien même ce que l'on sait de la vie de l'auteur pourrait l'expliquer), et moral. L'éthique de l'écriture du Noir et de sa présence est ainsi inqualifiable de l'extérieur. L'auteur traverse les motivations personnelles (la « sympathie » et l'« attrait sexuel »), ou les causes militantes (la « solidarité »), pour approfondir l'enjeu de cette chute des corps noirs dans ses textes. Cette éthique érige la présence immotivée du Noir, sa nécessité physique, sa loi cosmique, l'évidence de sa beauté comme obéissant aux puissances d'un nombre d'or dont la formule est mathématique dans la mesure où les mathématiques elles-mêmes, et malgré elles, obéissent à sa loi. Et pourtant, la dernière phrase contrevient habilement à l'objectivité supposée d'un tel propos, et sous le pronom personnel « on » se rétablit in extremis quelque chose de l'ordre de l'affectivité humaine : « je suppose que l'on suppose que l'on finit par s'écraser ». C'est avec ce « on », introduit par le je de l'auteur, comme l'introduction finale d'un affect de l'impersonnel, un impersonnel qui serait communautaire, solidaire, et qui ouvre à l'espace esthétique de son écriture.

Il me semble qu'ils seront, 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 au moins un,

---

<sup>823</sup> 'Un hangar à l'ouest', in Roberto Zucco, op. cit., 139-140. Dans l'entretien avec Alain Prique qui a servi de base à cette réécriture, ce développement vient en réponse à la question (ou plutôt, à l'affirmation), « Les Noirs sont très présents dans votre théâtre et votre vie ». Le texte est quasiment le même, sauf que pour 'Un hangar à l'Ouest', Koltès retranche une phrase : « Il n'y a pas de pourquoi » — effacement de l'assertion qui porte en elle-même l'effacement de toute raison. La réponse s'impose, il n'y a pas même de raison de dire qu'il n'y a pas de raison d'en donner. Voir Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 61 [non revu par Koltès]

même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière <sup>824</sup>.

Nouvelle provocation, nouveau retournement : la noirceur du personnage est l'outil de révélation qui rend visible l'ensemble. La métaphore photographique, qui fait du Noir l'élément une fois encore naturel, permet le renversement : c'est le Noir qui est la Lumière. Cette provocation (ici mineure, joyeuse) rejoue celle, plus grave évidemment, que pratiquaient beaucoup d'intellectuels Afro-Américains à la même époque, de James Baldwin à Malcom X et aux Black Panthers, pour lesquels le dictionnaire lui-même inscrivait dans le langage une hiérarchie raciale, qui faisait du mot « noir » un défaut moral, ou une force négative, l'obscurité inquiétante, le sombre décorum qui implique abîme métaphysique et culpabilité historique — dans la langue, son inconscient et sa pratique, une *âme noire* est forcément damnée, tandis qu'un innocent est fatalement d'une *blancheur* virginale. Par ce renversement métaphorique qui fait de la noirceur une lumière, Koltès désigne le champ narratif et dévoile la place occupée et le rôle joué par le Noir non plus comme personnage parmi d'autres, mais comme principe, qui nous empêche qu'on fasse de sa présence un simple motif, un stylème de pure forme, une fantaisie réursive.

### *Présence d'Abad, son rythme*

De tous ces personnages, d'inégale importance au sein de la fable mais dont la présence justifie cependant à elle seule la tenue de la fable et son point de vue, on le verra, le plus emblématique, le plus apte à nous permettre de comprendre cette éthique du corps noir, est Abad. Celui-ci n'est pas un personnage exemplaire, capable de nous fournir le paradigme d'énonciation du Noir, car Abad nous donne la figuration unique d'un personnage à tous points de vue problématique, qui ne sera jamais — comme toujours dans l'écriture de Koltès — appelé à être réécrit tel quel. Du moins nous semble-t-il incarner une position, non pas poétique, mais proprement éthique quant au rapport au récit d'une part et au monde d'autre part, dont il paraît être un témoin, au sens de la perception et du relais.

*Abad semble à travers toute la pièce le maître d'un jeu d'ombres et de lumière. Poétiquement, le personnage est très beau.*

Il y a deux manières de parler d'Abad. L'une, peut-être un peu littéraire, mais qui rend peut-être le mieux compte de ce que, à la fin, l'histoire raconte ; 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 ». Mais peut-être vaut-il mieux en parler comme d'un personnage à part entière, parce qu'il en est un. Finalement, il n'est ni plus ni moins secret que Koch ; il est seulement moins familier. Il n'est pas, morphologi-

---

<sup>824</sup> *Idem.*

quement, différent des autres ; sa couleur est une circonstance sans raison ; tout ce qui fait sa différence est volontaire de sa part. Ce n'est pas Gaspard Hauser. Il n'est pas plus incapable de parler que Koch ; il refuse de parler, voilà tout. Sa seule différence notable et structurelle est sa lenteur ; et c'est un des moteurs de l'histoire <sup>825</sup>.

« Parler d'Abad », c'est trouver la plus juste position pour rendre compte de ce que « l'histoire raconte » : parce qu'il est le personnage qui cristallise en lui une formulation complexe des enjeux narratifs au cœur de la question éthique, c'est ce personnage, plus que Koch, Charles, Fak, Rodolphe, ou Cécile, Monique et Claire, qui dira le récit. Koltès évoque François Regnault et sa formule beaucoup rappelée depuis, du renversement de la négativité du Noir sur la pièce. On relèvera qu'il s'agit d'une explication à laquelle l'auteur consent, *faute de mieux*, plus qu'il ne fait sienne : manière « peut-être un peu littéraire » de parler, c'est-à-dire, on le devine pour lui, un peu artificielle, et finalement trop métaphorique pour désigner précisément et profondément ce dont il s'agit. C'est que cette négativité n'est pas seulement une question de construction technique, dramaturgique, poétique. « Personnage à part entière », il impose sa différence comme une raison suffisante d'exister ; son silence comme un choix qui n'est ni un retranchement, ni une perte ; son secret, comme une manière d'être qui le singularise au même titre que tous, précisément au titre qui rend possible la lisibilité du secret des chacun des autres. Dans ce qui lie ces trois aspects du personnage (présence, silence, secret), une dynamique qu'on pourrait croire négative : la lenteur, qui n'est cependant pas un défaut de vitesse, mais une allure propre, qui s'impose peu à peu comme la mesure du récit.

*Sur la jetée.*

*Un vent très fort, une pluie de grêle, bousculent Koch et Abad qui se retiennent où ils peuvent. Le fusil-mitrailleur passe de main en main. Koch crie au-dessus du vacarme.*

KOCH — Dépêchez-vous, dépêchez-vous, vous avez l'air du genre lent à comprendre pourquoi vous faites quelque chose.

Cette lenteur n'est pourtant pas indécision, mais formulation du rythme du récit. Abad est ainsi, comme le dit Koltès, le « moteur de l'histoire » — on se souvient que la première indication scénique qui suit la notation du « mur d'obscurité », et avant l'entrée de Monique et de Koch, évoque le « *bruit d'un moteur de voiture, au ralenti, non loin.* » D'emblée se définit ainsi le rythme de ce moteur : ralenti, dans l'éloignement proche d'un mouvement qui s'arrête, va s'arrêter, ou commence. Tel est le mouvement d'Abad, et tel le tempo du récit. Réglant le rythme de la fable, Abad apparaît en effet, discrètement, comme le grand ordonnateur du temps. Quand Koch vient demander de mourir, c'est à lui que se réfère Charles :

*Abad parle à l'oreille de Charles qui revient vers Koch.*

CHARLES — Il veut savoir pourquoi tu veux régler tes sales affaires ici.

---

<sup>825</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 61 [non revu par Koltès]

Cette volte, mouvement de Charles qui fait retour à Abad avant de retourner vers Koch se répète tout au long de cette scène comme un processus qui décrit la place du Noir dans la pièce : en position décentrée dans l'espace, mais central dans la parole qui se refuse (du moins, dans l'adresse directe), Abad organise la distribution de la parole par rétraction, de même qu'il produit le drame dans son différé. Il ne suffirait, semble-t-il, que d'une parole de sa part pour accepter la mort de Koch, et donc pour arrêter la pièce : mort qu'il refuse, et fin qu'il retarde, ou prolonge.

*Abad et Charles se parlent, longuement, à l'oreille.*

CHARLES (*à Koch*) — Il ne veut pas.

KOCH — Pourquoi ?

CHARLES — Il dit qu'un mort ici attirerait la police.

KOCH — Foutaises. L'affaire sera étouffée. Voulez-vous que j'écrive un mot, qui vous blanchisse ?

Blancheur de la culpabilité — réécriture du dictionnaire. Le Noir veut garder auprès de lui l'ombre qui organise dans le hangar les flux de circulations et la vie de cette faune qu'il désire protéger plus que tout. C'est Abad qui fait donc durer le théâtre (son récit), car s'il acceptait immédiatement la mort de Koch, tout cesserait rapidement : c'est pourquoi il viendra le repêcher quand il se jettera dans le fleuve au début — de même qu'il refusera le départ de Charles, au début, avant finalement de l'empêcher et de le produire en le tuant. Abad est l'être de la préservation du lieu non par conservatisme, mais parce qu'il est le lieu du récit — celui-ci pourtant, et c'est la loi du temps, ne cesse de se défaire à mesure qu'il se fait. C'est pourquoi, ce personnage de la lenteur deviendra celui de l'accélération (une autre forme de lenteur, qui place le curseur de la vitesse à un autre niveau). À la mort de Cécile, la communauté s'est défaite, la faune du lieu a perdu de son équilibre essentiel, et l'éco-système s'effondre : c'est ici que le récit s'accomplit, et qu'Abad en est l'instrument, le bras armé. En acceptant de conduire Koch à la mort d'abord : mort cette fois réalisée parce que consentie par Abad ; en tirant sur Charles enfin, accomplissant la pièce, l'achevant.

Tempo de l'histoire : c'est lui qui la conduit ; il semble que l'ensemble du récit soit sous sa scansion du temps, comme le métronome qui dicte la pulsion de chaque mouvement, règle la chorégraphie des absences et des présences : c'est lui qui, autant que passeur des corps, fait passer le temps.

*Silence d'Abad, son secret*

La vecteur de ce tempo réside dans l'un des aspects les plus spectaculaires de toutes les compositions de Koltès : le personnage qui ordonne le rythme du récit est aussi le seul qui

demeure silencieux. Sans doute est-ce en partie à cela que pense François Regnault lorsqu'il affirme que le travail de Koltès consiste à faire supporter par des moyens théâtraux ce que le théâtre n'est pas censé supporter <sup>826</sup>. Le silence, au théâtre ne peut être que l'espace entre deux paroles : un personnage n'existe que dans sa prise de parole ; mais c'est justement en faisant du silence une parole qu'il est parvenu à faire de ce silence à la fois un geste théâtral, et un geste qui fait violence au théâtre. Une parole, c'est-à-dire pour Koltès une action et une adresse : une articulation à un événement qui se déploie dans le temps et l'espace d'un territoire donné — telle pourrait être le silence d'Abad, et sa valeur.

Précisons ce fait : Abad n'est pas un personnage muet, mais silencieux. Il refuse de parler, ou plutôt il choisit de garder le silence — non pas, de nouveau, un défaut d'être, mais une décision, une conquête, une avancée dans l'être. Du moins est-ce ainsi que Koltès ensuite le présentera.

Abad refuse de parler à qui que ce soit d'autre que Charles ; et encore est-il économe en mots, et lui parle-t-il à l'oreille. Je ne l'ai pas rendu muet parce que c'était plus facile, bien qu'effectivement cela le fût, mais parce que c'était incontournable.

« Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce, mais c'est la pièce qui est le négatif du Noir » <sup>827</sup>.

On reviendra sur le sens de ce silence, ce qu'il garde, ce qu'il produit — sur la faculté de ce corps et sur les raisons de l'incarner, ce qu'il incarne aussi dans son évaporation : mais il faut d'abord revenir sur l'écriture de ce silence. Il semble que « l'incontournable » dont parle Koltès n'est pas allé de soi dans un premier temps. Claude Stratz rapporte que le silence d'Abad ne s'est pas imposé d'abord, que « longtemps Koltès a cherché à le faire parler <sup>828</sup>. » Dans les carnets que dévoile Claude Stratz, l'auteur avait noté : « Deux monologues d'A. : 1 au début, 1 à la fin. Le reste, il refuse de parler. » Et dans d'autres notes : « Marley [le premier nom de ce personnage] refuse absolument d'adresser la parole à K[och]. – Très bavard avec Charlie ; muet avec les autres. Termine ses discours par un point. Phrases à l'infini ». Il y aurait ici comme un mouvement similaire au projet de film autour de Maria Casarès, au début des années 1970, ce scénario jamais écrit que Koltès rêvait sur l'aphasie (« Casarès parlerait beaucoup <sup>829</sup> »), comme si pour Koltès, quelque chose dans la langue faisait côtoyer le silence

---

<sup>826</sup> Entretien avec Yan Ciret, « Bernard-Marie Koltès, retour à Babylone », une émission de Yan Ciret, dans le cadre du programme 'Surpris par la nuit', de Alain Veinstein, France Culture, 2009. Dans cette perspective d'une violence infligée à l'art théâtral peut-on comprendre les remarques que Patrice Chéreau fit à Koltès : « Pour que l'on comprenne qu'il ne veut pas parler, il aurait fallu qu'il parle à un moment donné. Lorsque l'Indien, apparemment muet, dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* se décide à ouvrir la bouche, il déclenche une prise de conscience brutale de Jack Nicholson. Mais quelqu'un qui ne parle pas sur un plateau n'existe pas ; c'est comme un sourd-muet. Ce n'est jamais quelqu'un qui aurait décidé de ne pas parler. Je l'ai dit à Bernard. » In « Le lien durable avec un auteur contemporain », art. cit., p. 45.

<sup>827</sup> *Pour mettre en scène 'Quai Ouest'*, in *Quai Ouest*, op. cit., p. 107-108.

<sup>828</sup> Claude Stratz, « Entre humour et gravité », art. cit., p. 22-23.

<sup>829</sup> Lettre à Madelaine, de Pralognan, datée du 11 décembre 1972, in *Lettres*, op. cit., p. 186.



absolu à la parole infinie. Ce mouvement résulte-t-il d'un « échec à le faire parler <sup>830</sup> » ? Peut-être faut-il plutôt considérer, dans le trajet de l'écriture vers le personnage, non pas d'une impossibilité au sens technique, mais de l'impouvoir comme acceptation de ce seuil au-delà duquel l'auteur ne pouvait aller. L'empathie extrême avec laquelle Koltès écrivait ses personnages peut expliquer ce retrait du langage : c'est Abad qui impose à son auteur le silence de sa voix, parce que ce corps est inapprochable, comme un espace sacré. Il y aurait ici comme une limite, au-delà de laquelle l'écriture ne saurait aller sans rompre quelque chose de son intégrité. Faire parler Abad pour quelqu'un (un auteur Blanc) qui ne peut en aucun cas avoir accès à sa profondeur, à son monde, à l'organisation intime de son fonctionnement serait une sorte de blasphème. L'artefact de la construction du personnage pousserait ainsi son créateur à ériger précisément au sein de cette construction subjective un mur entre lui et sa créature : paradoxe qui s'explique justement par la constitution de personnages qui sont des systèmes organiques complexes visant l'autonomie. Double mouvement de création et d'impossible jonction, ce geste pourrait justifier, d'un point de vue éthique et non pas poétique, que l'auteur se soit refusé à faire parler un être littéralement inouï même pour celui qui l'invente.

C'est pourquoi ces phrases à l'infini de Marley devinrent le silence tenu obstinément par Abad, noté dans un second temps Abd : « 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*. » Finalement, la composition sera minimale, seul l'ajout d'une voyelle (la même que l'initiale), suffira à nommer le personnage depuis sa racine. Même mouvement de jonction impossible : Abad ne saurait être nommé d'un nom qui l'aurait accompli. Koltès inscrira la nomination provisoire dans le texte lui-même, et fera de sa difficulté à le nommer un attribut de ce personnage, puisque c'est Charles qui lui donnera ce nom Abad, sans raison apparente, et comme provisoirement. Au juste, après la mort de Charles, cet Abad n'aura plus de raison de s'appeler ainsi.

### *Magnétisme d'Abad, son rôle*

Abad n'est pas Gaspard Hauser <sup>831</sup>, avait dit Koltès : il n'est pas le sauvage mystérieux, l'orphelin de l'Europe, l'énigme pure des origines, l'être ballotté, manipulé, réceptacle du fan-

---

<sup>830</sup> C'est l'hypothèse par exemple de Cyril Desclés dans sa thèse, op. cit.

<sup>831</sup> Gaspard Hauser fascina longtemps l'Europe à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Verlaine lui avait consacré un poème qui commençait par ces vers : « Je suis venu, calme orphelin, / Riche de mes seuls yeux tranquilles, / Vers les hommes des grandes villes : / Ils ne m'ont pas trouvé malin. »

tasme des origines des autres. Abad est moins agi qu'il n'agit, acteur de son rôle et de ceux des êtres : éthique relative de ce personnage dont la parole tenue silencieuse permet que se délivre celle des autres. C'est en effet le rôle fondamental d'Abad, comme l'avait déjà souligné Anne Ubersfeld : « Son silence permet aux autres personnages de se dire, de dire leur désir, selon le mode déjà perçu du soliloque. [...] Mais toute la pièce est orientée par ce terrible appel, ce trou noir qu'est le muet Abad, comme si vers lui convergeraient tous les appétits. Autobiographique peut-être, cette place de l'Autre, du Noir, comme la place (vide, impossible à combler) du désir de l'Autre <sup>832</sup>. » Sur ce plan pourtant, peu importe l'autobiographie, quand seules compte son invention et la production d'un désir : ce point qui fait commencer l'écriture au lieu où l'affectif cesse, et au seuil du désir, l'impossibilité du langage qui rejoint devient la faculté de la langue à raconter un personnage.

Son silence est par conséquent dynamique, au sens où il libère la parole des autres. Viennent se confier à lui successivement Charles, Cécile, Charles de nouveau, Rodolfe, Koch. Chacun son tour viendra auprès de lui, qui accueillera leur monologue (leur soliloque), Abad sera comme une paroi, une page qui saura être support à la lancée des mots qui les recevra, les imprimera. Un même mouvement ou presque s'élabore dans chacun de ces monologues : des insultes, puis une demande, qui prend la forme d'une supplique comme on confie un secret. Pour Charles, la nouvelle de son départ ; Cécile, le regret de son exil ; Rodolfe, la haine de son fils, sa volonté de le tuer ; Koch, le désir de suicide : ces secrets se révèlent donc dans la chambre claire du monologue adressé à Abad, négatif qui permet que soit rendus visibles des miroitements et des profondeurs tues.

Ainsi faut-il concevoir ce personnage comme un passeur — on a vu combien il opérerait le passage du temps : c'est aussi celui des corps dont il endosse la charge. Comme plus tard, dans *Prologue*, Ali, il est le Charon mythique, sentinelle au bord du fleuve qui accepte ou refuse le passage : à Koch, à Charles, et en partie à Cécile. C'est pourquoi il jouit d'une qualité de présence différente qui le singularise.

Il faut donc choisir l'acteur qui fera Abad en fonction de ce qu'il a à faire, et non pas 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 <sup>833</sup>.

Aspects fantastiques de ce corps, irradiant et évaporé : Abad est le personnage de l'air et de l'eau, celui qui prend forme de l'espace qu'il occupe, que l'on voit par transparence active,

---

<sup>832</sup> Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain », in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, op. cit., p. 92.

<sup>833</sup> *Pour mettre en scène 'Quai Ouest'*, in *Quai Ouest*, op. cit., p. 107-108.

cette fumée qui se dégage de lui est signe de cette assumption d'un corps qui excède les limites du corps. Personnage élémentaire, il est presque toujours ruisselant d'eau, comme si l'entourait quelque chose qui lui donnait une autre peau, doublait son corps d'une limite indéfinie, relative, transitoire, et qui le rendait visible, trace de son existence écoulee à l'infini, inaltérable en dépit de tout.

Cécile — (*Revenant brusquement en courant vers Abad.*) Et toi, dis à ces gouttes d'eau de cesser immédiatement de couler de ta caboche, de cesser de crépiter sur le sol, ce bruit me fatigue, tu n'as aucun droit de faire ce bruit, aucune autorisation, rien, tu n'as pas le droit du tout d'exister.

Figure de projection, Abad est un personnage qui assemble en lui des énergies contradictoires, entre silence gardé pour lui et paroles répandues autour de lui ; entre retrait et activité ; entre passage et effacement ; entre tendresse et violence. Dans un texte accompagnant le programme de son spectacle, le metteur en scène Jean-Christophe Saïs témoigne de cette puissance d'interprétation qu'appelle Abad, propice à d'innombrables rêveries, d'innies constructions spéculatives.

Abad me semble être le personnage central. Il est très difficile d'accès. J'ai posé sur lui une vision radicale : pour moi, il est un ange, peut-être dans les limbes et il est là pour faire passer les autres. Toujours selon moi, c'est lui qui devient le dealer dans cette autre pièce de Koltès *La Solitude des champs de coton* : s'il y avait un dialogue entre Koch et Abad cela donnerait *La Solitude*... Dans *Quai ouest* Koch réclame instamment la mort à Abad, et dans *La Solitude*... il y a aussi une demande, une sorte d'échange complexe...

Abad a un pouvoir et tous veulent lui parler. Il est emprunt d'une espèce de pureté et, chose étrange, il est toujours mouillé. Il est toujours nimbé d'une petite pluie, d'une eau qui ne sèche jamais ; cela me fait penser aussi au sang sur les mains de Lady Macbeth. C'est sa marque, sa trace, celle qui lui est donnée par le destin.

Abad est un révélateur, un ange, un intercesseur. Il est à côté de la pièce, il n'a pas de désir et tout le traverse. Il sait que ce qui est en train de se jouer est dérisoire : Charles désire de l'argent, Abad lui en donne, Koch désire la mort, il lui donne l'arme... Il n'y a finalement qu'un seul désir qu'il ne peut satisfaire, celui de Claire qui lui demande de se sécher... Sa fonction en somme est d'être « liquide » et d'écouter ; cela doit avoir à faire avec notre origine, avec la source, avec la vie...

Abad est de l'ordre du divin et de la destinée. Il est hors temps, hors jeu. Comme j'associe Charles à Koltès, j'associe Abad à la figure de l'écrivain : il s'extrait et regarde. Il est en dehors de la fiction, mais il a le pouvoir d'agir sur elle. À la fin, Abad tue Charles, il le libère. J'ai voulu que ce soit un petit garçon qui joue le rôle d'Abad<sup>834</sup>.

Ange, *dealer*, passeur, instrument de la fatalité, de la vengeance, de la divinité, intercesseur, double de l'auteur, dehors de la fiction mais puissance motrice de l'action, Abad est pour J.-C. Saïs une épaisseur de signes mouvants, en mouvement, une dynamique aux ressorts multiples. Ce qu'il faut retenir surtout, c'est la faculté de ce personnage à produire du sens et de l'événement : à fabriquer un récit qui outrepassa la trajectoire narrative de ce qui se donne à lire comme récit. Telle pourrait être l'éthique ultime d'un personnage irréductible à toute assi-

<sup>834</sup> Jean-Christophe Saïs, Propos recueillis par Anita Le Van, décembre 2001, repris dans le programme du spectacle *Quai Ouest*, mise en scène par Jean-Christophe Saïs, au TNS, janvier-février 2002.

Livret disponible en ligne :

[http://alfresco.tns.fr:8080/alfresco/service/cm/s/workspace:SpacesStore/i/48a05e48-f9ea-41d6-a134-9491919ad5b9/content.pdf?alf\\_ticket=TICKET\\_92f297dd2a39b8ec97a914c4dc657c57d9de3afb](http://alfresco.tns.fr:8080/alfresco/service/cm/s/workspace:SpacesStore/i/48a05e48-f9ea-41d6-a134-9491919ad5b9/content.pdf?alf_ticket=TICKET_92f297dd2a39b8ec97a914c4dc657c57d9de3afb)

gnation à *un* rôle : engendrer des récits, être dépôt de récits innombrables autour desquelles se composera le récit que racontera le spectacle. Faire d'Abad un enfant, un vieillard, un double de l'auteur (mais en tant qu'il ne saura jamais être l'auteur), ou son envers, c'est toujours une manière d'élaborer la plasticité d'un personnage qui est comme l'image du processus du récit.

*[Rodolfe] continue de pleurer.  
La nuit tombe et fait disparaître Abad.  
Rodolfe s'éloigne vers la sortie.*

La nuit fait disparaître Abad après les larmes de Rodolfe qui rejouent la liquidité du fleuve, sa mélancolie matérialisée en paroles quand le verbe cesse et ne trouvant pas de mot, s'écoule : passage des larmes à la nuit, comme Abad passe du fleuve à la noirceur d'un lieu qui est sa métonymie. Il y aurait une collusion de sens (une communauté d'intérêts) entre espace et corps : ce n'est pas « dans » la nuit que disparaît Abad, mais la nuit elle-même qui le fait disparaître, parce que le personnage est lié fortement à l'érection de la nuit et à son évanouissement. Il possède la couleur du lieu, ce hangar sombre aux trouées de lumière que la lune fait tourner sur les parois et les corps ; il incarne aussi sa labilité, cette liquidité, la plasticité de ce territoire ; il porte enfin la parole de l'écriture quand elle vient se poser sur la page, un silence appelé à être parlé.

## *2. Mama, affolement du féminin Corps perdu*

### *Figures de passages*

En face de l'homme Blanc, il est un autre corps minoritaire : la femme, corps doublement minoritaire car elle paraît souvent être un personnage mineur dans les récits de Koltès. Cette minorité (dramaturgique) explique peut-être pourquoi il existe peu (voire pas du tout) d'études portant sur le corps féminin dans l'œuvre. Il semblerait en effet, au premier abord, que les femmes apparaissent surtout comme secondaires au sens où elles servent de doubles aux rôles masculins — secondarité dégradée même : Léone est, aux yeux d'Alboury, peu différente de Horn, tout comme Cécile répète Charles aux yeux de Koch (et Claire rejoue Fak) ; Fatima serait le double de Edouard dans *Le Retour au désert* ; quant à la Dame du square, elle joue pour Roberto Zucco le même rôle que le Vieux Monsieur du métro. Répétitions à chaque fois mineures : on pressent en effet que Cécile possède un rôle moins important que Charles, tout comme Claire par rapport à Fak, ou la Dame en regard du Vieux Monsieur.

Cette lecture de surface témoigne au moins de ceci : l'impression de lecture tend presque toujours à faire de la femme une figure répétée de l'homme — et dans la répétition, une certaine forme de lourdeur qui empêche ou retient. Qu'on pense à ce que représentent les sœurs pour les frères, Maïmouna pour Abou, Claire pour Charles, la Gamine dans *Roberto Zucco*. Se dégage ainsi, toujours en surface — mais on a vu combien ces jeux de surface étaient importants pour structurer la fable, que la surface est un passage obligé pour appréhender ce qui se joue en profondeur —, l'impression d'un certain mépris : celui d'Albourny (et Cal, puis de Horn lui-même) pour Léone ; de Fak et de Charles pour Claire ; de Abou pour sa sœur ; d'Ali pour Nécata et du Chroniqueur pour la Cocotte ; de Mathilde ou du Parachutiste pour Fatima (dont finalement personne ne parle) ; de Zucco pour toutes les femmes qu'il rencontre : sa mère, la Dame et jusqu'à la Gamine.

Ces relations au premier niveau de l'affect ne disent pourtant rien, on le devine, de la complexité qui pourtant les anime au niveau de la fable : s'en tenir à ces affects seraient oublier le fait que ce qui semble mépris n'a été obtenu qu'au terme d'une trajectoire de désir — Léone, Claire, Fatima, la Gamine par exemple, ont toutes plus ou moins été l'objet (amoureux) d'hommes, désir dont elles ont fini par être victimes. On ne saurait donc les réduire à des rôles de répétition, tant elles apparaissent comme des figures de passage, marques d'une trajectoire, souvent à leurs corps défendant : corps qui portent le stigmate d'une blessure, la leur et, en partie on le verra, celle du récit dont elle serait finalement dépositaires, c'est-à-dire finalement garantes et témoins elles aussi d'un devenir de la fable qui s'accomplit en elles, sur elles.

CAROLE. — 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, un écrivain que j'aurais rencontré et qui s'intéresse à mon cas, qu'il écrive un roman, ou peut-être pas tant : un genre de nouvelle, ou de feuilleton pour les journaux ; que je sois publiée, tu vois. Maintenant, c'est la chose qui me plairait tout à fait <sup>835</sup>.

Elles sont aussi les supports d'un désir, des figures d'écriture, sur lesquelles écrire, comme si elles étaient destinées à l'œuvre : les femmes sont un corps d'écriture, comme livrées à cette opération de mise à mort qu'est l'écriture sur le réel, de transfiguration du corps en mots. On verra les formes de ces mises à mort — ici, disons que la femme est l'espace privilégié d'un tel désir, c'est-à-dire d'une telle volonté de passage, où le prix à payer du passage est souvent le corps de la femme elle-même.

Car sur ces femmes pèse ainsi cette fatalité commune à laquelle Koltès revient sans cesse — fatalité et minorité sur laquelle se développe une obsession : celle de la virginité, et

---

<sup>835</sup> *Salinger*, op. cit., p. 14.

plus précisément de la virginité perdue. Nulle pièce où cette question soit absente, leitmotiv dont la reprise désigne l'espace d'un enjeu qui dépasse la simple évocation d'une honte seulement morale, d'une notation pauvrement sociale. Il y aurait là comme la formulation de la marque singulière du corps féminin, qui serait à l'image de la couleur de la peau du Noir. Comme le Noir, la femme porte en elle la singularité absolue d'un corps impartageable, irréductible : le pouvoir des hommes s'exerce sur elles comme sur le Noir dans la volonté de le réduire, d'en préserver l'immobilité qui leur donnerait l'illusion de leur pouvoir. Pour les femmes, la virginité est ainsi une menace et sa perte synonyme d'un certain affranchissement — c'est pourquoi nombreuses sont les pièces de Koltès qui ne peuvent se raconter sans faire l'économie de ce passage, perte de la virginité qui est aussi un gain, et comme une libération du pouvoir des Frères et des Mères. Ainsi de Claire, Fatima, la Gamine, destin de trois jeunes filles violées, perdues pour leurs familles parce qu'elles ont accompli leur trajet narratif vers ce qui se présente avant tout comme une naissance. Trajet d'une violence qui pourrait paraître insoutenable, si celle-ci n'était pas littéralement expédiée, voire évacuée hors-champ. Ce qui importe, ce n'est pas, évidemment, la réflexion sur la question féminine, l'enjeu du genre ou d'une revendication à laquelle Koltès est largement étranger, pour ne pas dire hostile, mais de comprendre que le corps féminin est cette trajectoire : c'est-à-dire qu'il ne peut se saisir que dans le temps et l'espace d'un parcours, autrement dit d'un récit, dont la spécificité est d'être celui de la perte dialectique en laquelle s'arrache un gain.

C'est, ainsi résumé, le sens de l'éthique du corps féminin dans ce qu'il raconte : corps minoritaire dont on comprend qu'il ne porte pas sur la femme en tant que telle, mais qu'il peut figurer aussi comme un espace de projection et d'invention de soi. Pour Koltès, l'écriture du récit féminin est celui d'un devenir qui traverse la question sexuelle pour conquérir une forme d'être différent. Privilège, pourrait-on dire, qui leur est réservé, ce devenir de l'enfance à la femme par la violence du corps raconte un certain rapport au monde et aux autres, au corps et au devenir, qui pourrait être celui de tous, et qui se formule directement, charnellement, dans le corps féminin. La femme, plus que l'homme, connaît ce passage dans le corps : ce que Koltès raconte, dans cette obsession de la virginité, c'est ce devenir autre dans le corps même.

Parce qu'il croise les enjeux du mineur, du désir, du devenir et du corps, de la perte et de la conquête hors de toute question morale (ou posant la question morale comme insuffisante), le corps féminin est le paradigme du devenir. Nul hasard s'il est le corps intermédiaire dans le rêve des vies successives de Léone que l'on a rappelé plus haut. Entre le corps du Blanc, plus bas niveau de l'échelle de l'être (parce que plus haut degré du pouvoir, forme majeure du

corps), et du corps du Noir (corps élu parce que corps maudit), il y aurait ce corps féminin — corps du passage donc, qui est souvent l'espace et l'épreuve d'un passage.

Parmi toutes les figures féminines de l'écriture de Koltès, il en est une, plus particulièrement, qui raconte quelque chose de cette minorité comme acte de conquête, de ce passage non seulement dans le devenir du corps mais dans celui qui fait l'expérience de sa rencontre : il s'agit de mama <sup>836</sup>, dans *La Nuit juste avant les forêts*. De la même façon qu'Abad n'était pas le corps exemplaire du Noir, mama est loin d'être la figure féminine par excellence. Elle paraît être, plus que ne l'était Abad, un personnage unique, et, son apparition, l'espace sans exemple d'un rapport à la femme ici raconté comme pour ne plus jamais l'être. L'hypothèse que l'on fera ici est celle d'une lecture élégiaque de l'écriture narrative du corps féminin : c'est dans le deuil de mama (celui de sa perte, éprouvée comme une mort) que les femmes des récits koltésiens s'écriront. Mama figure, on le verra, comme une origine cachée et secrète du corps minoritaire et de son récit — virginité (perdue) du récit, lieu d'un passage.

### *Le trajet vers mama*

La puissance matricielle du texte *La Nuit juste avant les forêts*, si elle est souvent abordée dans sa force de production externe, depuis le versant de l'histoire de l'écriture de Koltès, l'est plus rarement par le corps intérieur et central du récit qui le constitue. Ce corps, délivré dans une langue qui traverse à neuf ce texte et invente pour son auteur des positions d'écriture décisives dans les dix ans de composition qui vont suivre, n'est en effet pas seulement celui d'une structure abstraite ou d'une procédure croisant théâtre, poème et action (le monologue adressé au premier qui passe, camarade de silence), mais il porte aussi un nom, un visage, un regard qui défigure. C'est le second partenaire essentiel du texte, figure mythique et originaire : mama. Le récit de mama est au centre d'une triade féminine dans l'adresse du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* : avant elle, c'est l'évocation d'une jeune fille blonde, belle « comme c'est pas possible <sup>837</sup> », mais dont la beauté trompe justement, et cache l'alliance abjecte qu'elle a noué avec les « salauds », qui se révèle dès qu'elle parle, et permet au locuteur de fuir, non sans douleur : « si j'avais pu voir qu'elle était de l'autre côté, que c'était une salope <sup>838</sup> »... La rencontre de la jeune fille blonde laisse croire un instant que tout est perdu, car si même la beauté « est passé de l'autre côté », alors cela laisse croire que « tout le

---

<sup>836</sup> On écrira mama sans majuscule, comme dans le texte de la pièce — il s'agit d'ailleurs moins de son nom, que du nom qu'elle donne.

<sup>837</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 21.

<sup>838</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 22.

monde est passé de l'autre côté <sup>839</sup> ». Ce qui sauve finalement, et in extremis le locuteur, c'est une impossible reconnaissance :

...elle, elle ne me reconnaissait pas, à cause de cette lumière qui nous fait si semblable — on chassera le rat, minet, et puis, tu resteras avec moi [...], mais ne voilà-t-il pas qu'elle ne savait pas qui j'étais — la nouvelle force, c'est nous, qu'elle me dit, et je devais en être aussi — moi, j'aurais bien voulu, à cause de son regard à vous faire planer, mais la pire saloperie technique et internationale a pris des formes comme cela, ils ont fait passer tout le monde de l'autre côté, même les filles pas possibles qui vous rendraient cinglés, si elles ne parlaient pas <sup>840</sup>...

Après le malentendu de la non-reconnaissance, vient le temps de la fuite — l'enfoncée dans le désespoir nocturne, au plus profond de la mélancolie : c'est là que le locuteur trouve mama. Il a fallu pour la rejoindre traverser cette nuit (symbolique) de la solitude où même la beauté est devenu l'instrument « des cons », et le siège de ceux d'ici, qui stationnent, imposent leur loi, leur code, les zones du réel que les salauds tracent pour déterminer les usages du monde. On peut peut-être voir là un mouvement analogue à celui qui préside au début de la trajectoire rimbaldienne d'*Une Saison en enfer* :

Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée.

Je me suis armé contre la justice.

Je me suis enfui. Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié!

Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce.

J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de leurs fusils. J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. Et j'ai joué de bons tours à la folie.

Au soir qu'on devine symbolique, nuit obscure de tout un trajet, le poète reconnaît la Beauté comme amère (mot si koltésien), la répudie et la fuit, fuit une partie d'un monde ancien, et va au-devant du malheur, là où proche de la folie, se retrouverait ce qui a été perdu — la trajectoire de Rimbaud pourrait être assez proche de celle que raconte le locuteur ici. C'est, après avoir congédié la beauté, auprès du fleuve que la folie l'emporte : pour s'y jeter ? Le texte ne le dit pas. Pourtant, là, ce n'est pas la mort qu'il rencontre, mais une fille, penchée au-dessus de l'eau.

### *Le récit de mama*

[...] tu te promènes n'importe où, un soir par hasard, tu vois une fille penchée juste au-dessus de l'eau, tu t'approches par hasard, elle se retourne, te dis : moi mon nom c'est mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien, tu ne lui dis pas ton nom, tu lui

<sup>839</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 22.

<sup>840</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, p. 22-23.



dis : où on va ? elle te dit : où tu voudrais aller ? on reste ici, non ?, alors tu restes ici, jusqu'au petit matin qu'elle s'en aille, toute la nuit je demande : qui tu es ? où tu habites ? quand est-ce qu'on se revoit ?

Le dialogue qui commence, enchâssé dans le récit du locuteur adressé à son passant, fait usage d'une étonnante distance, avec ce « tu » à valeur générique qui désigne moins l'autre que soi-même, comme s'il s'agissait d'une expérience globale qu'on raconterait pour l'enseigner. Ce « tu » initial déplace la personne qui raconte et isole l'expérience dans un mouvement d'attribution singulière. L'échange se complexifie davantage lorsque un troisième « tu » s'impose, après celui qui désigne le passant, et celui dont le locuteur se sert pour se désigner, c'est, dans un renversement réflexif, le « tu » de mama qui s'adresse au locuteur, devenu passant. La scène initiale est ici rejouée : c'est en fait la rencontre avec mama qui a répété, préparé, joué la scène englobante.

L'échange initié par mama est dissymétrique : interrompu avant qu'il ne commence, pourrait-on dire — mama donne son nom, mais refuse ensuite d'aller plus loin, de se présenter, de parler d'elle en termes d'origine. Elle ne dira ni qui est elle vraiment ni d'où elle vient : son nom même se révélera faux. L'espace de la rencontre qu'elle ouvre et impose avec une certaine violence, est celui de la présence implacable : « alors tu restes ici », sans passé ni avenir possible. La question « quand est-ce qu'on se revoit ? » demeure ainsi fatalement sans réponse, suspendue comme ce pont au-dessus du vide, ou cette nuit entre deux jours, rencontre qui est une effraction dans la nuit de la solitude d'un partage qui d'abord ne se raconte pas.

Mais une fois posée « toute cette nuit » de la demande, le reste peut ensuite se dire, puisque l'expérience a été accomplie (et donc perdue), la demande de se préciser : et la question « qui tu es ? » prend évidemment ici une valeur plus haute, plus ontologiquement grave que simplement entendue au sens « policier » d'une identité)

... elle dit, penchée sur la rivière : je ne la quitte jamais, je vais d'une berge à l'autre, d'une passerelle à une autre, je remonte le canal et reviens à la rivière, je regarde les péniches, je regarde les écluses, je cherche le fond de l'eau, je m'assieds au bord de l'eau ou je me penche au-dessus, moi je ne peux parler que sur les ponts ou les berges et je ne peux aimer que là, ailleurs je suis comme morte, tout le jour je m'ennuie, et chaque soir, je reviens, près de l'eau, et on ne se quitte plus jusqu'à ce qu'il fasse jour —,

C'est la première version du récit de la nuit qui ne réside que dans les paroles de mama : on a déjà évoqué la place symbolique de mama d'une berge à l'autre, dans cet entre des choses qui est aussi celle de l'interstice de la rencontre — le pont revêt une puissance allégorique ici qui désigne cette jonction des réalités. Le discours de mama, son énigme, sa force, réside dans ce ralentissement soudain du rythme, anaphore de certains verbes, répétitions de certains patrons rythmiques — se raconte le mystère de cette occupation sans fin, inépuisable, l'inquiétante menace qu'elle porte : regarder le fond de l'eau. Se disent là ces fascinations

pour la surface et la profondeur — parce que la surface porte le désir de la profondeur, celui de s’y confier tout entière ? Mama pourrait être en ce sens une figure de Narcisse. La mort est dans la ville pourtant, la vie trouve refuge ici et seulement ici, dans un inexplicable rituel qui fait du fleuve un espace nocturne et salvateur de perception et de mise en réflexion de soi, surface où vient se refléter aussi ce qui entoure, la ville dans le dos qui vient s’y déposer, le monde qui enveloppe l’expérience du regard : miroir que le locuteur place dans le dos, et qui est ici le monde même où se reconnaître comme partie de ce monde.

Mama semble prononcer ici la formule réflexive d’un récit qui s’écrira selon le même mouvement, nocturne et labile, où la nuit est un moment volé à la ville diurne, où le pont est ce lieu de regard qui permet de voir le passage et l’immobilité d’une profondeur sur laquelle coule et se déplace une surface. Mama vient là chercher les espaces de plus grande intensité : « tout le jour je m’ennuie ». Le récit du locuteur ne dit rien de ce qu’il s’est passé pendant la nuit, mais quand le jour vient, c’est la perte qui s’éprouve, et le drame de mama peut commencer.

... alors elle s’est barrée et je l’ai laissée se barrer, sans bouger (le matin sur les ponts, c’est plein de monde et de flics), jusqu’à midi je suis resté au milieu du pont, ce n’est pas son vrai nom et je ne lui ai pas dit le mien, personne ne saura jamais qui a aimé qui une nuit, couchés sur le rebord du pont (à midi, c’est plein de bruits et de flics, on ne peut pas rester, sans bouger, en plein milieu du pont), alors dans la journée, j’ai écrit sur les murs : mama je t’aime mama je t’aime, sur tous les murs pour qu’elle ne puisse pas ne pas l’avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l’autre nuit, tout le jour, j’ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j’ai écrit comme un fou, mama, mama, mama, et la nuit, j’ai attendu en plein milieu du pont, et dès qu’il a fait jour j’ai recommencé les murs, tous les murs, pour que ce ne soit pas possible qu’elle ne tombe pas dessus : reviens sur le pont , reviens une seule fois, une seule petite fois, reviens une minute pour que je te voie, mama mama mama mama mama mama, mais merde comme un con j’ai attendu une nuit, deux nuits, trois nuits et plus, j’ai fouillé tous les ponts, j’ai couru de l’un à l’autre plusieurs fois, chaque nuit, il y a trente-et-un ponts, sans comptes les canaux, et le jour j’écrivais, les murs étaient couverts, elle ne pouvait pas ne pas m’avoir lu, mais merde, elle n’est pas venue, et elle ne viendrait plus, mais j’ai continué à écrire sur les murs, et j’ai continué à fouiller sur les murs, et j’ai continué à fouiller tous les ponts, il y a trente-et-un ponts sans compter les canaux, et je ne l’ai plus jamais retrouvée, penchée au-dessus de l’eau, et maintenant, moi, ces histoires-là, cela me sape le moral, parce que cela brouille tout lorsque ça va trop loin <sup>841</sup>, [...]

Perdue dans le jour de plein midi, perdue le soir aussi : mama est introuvable, et sans le dire jamais, impossible de ne pas penser que mama, jouant jusqu’à la perfection son rôle de Narcisse, se soit abîmée dans son propre désir d’un reflet de profondeur. Le locuteur, qui endosse lui la figure d’Écho, a beau écrire son nom, faire de la ville un livre immense où ré-écrire son nom pour l’appeler, en évoquer la désir et invoquer sa présence, « recommencer tous les murs », il ne la retrouvera pas.

---

<sup>841</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 35.

Là se formule une position essentielle du récit. Si le locuteur peut parler de mama en effet, c'est parce qu'il l'a perdue : nul récit d'une expérience accomplie qui ne laisse pas place à l'expérience elle-même, de la fusion avec elle-même. « Personne ne saura jamais qui a couché avec qui » — l'irracontable des corps ne saurait être transmis dans un corps, et l'expérience demeure inconnue pour ceux-là mêmes qui l'ont éprouvée. Ainsi peut se comprendre le refus de mama de donner son nom véritable (« le nom qu'elle m'a dit n'était pas vraiment le sien » : c'est donc qu'il est le nom de quelqu'un d'autre ?), d'exister en dehors de sa fiction, comme si elle avait pressenti son effacement. En laissant un nom de fiction, c'est l'espace du récit qu'elle rendait possible. Car ce que raconte le récit est moins l'expérience en tant que telle, que sa perte : et la réitération du nom sur le mur, une image de la récitation de cette expérience, d'un récit sans cesse recommencé tous les jours de tous les mois (« il y a trente et un ponts »).

#### *La perte comme condition du récit*

Il faut revenir à l'incitation de ce récit : qu'est-ce qui l'autorise ? On peine en effet, dans une première lecture, à comprendre le sens de ce récit pour celui qui le raconte et plus encore pour celui qui l'entend. Et pourtant, la première mention de mama (avant son nom), peut nous fournir une clé : « je te parle sans vraiment te connaître, mais je te connais bien assez comme cela, mec, pour te parler de cela — une fille sur un pont <sup>842</sup> ». Ici se justifie le récit, dans la connaissance intuitive et profonde, c'est-à-dire la reconnaissance : la certitude que l'autre saura l'entendre suffit à faire entendre le récit comme espace de reconnaissance d'une expérience qu'on sait partagée. C'est l'acte d'amour qui ici est transposé : et l'échange entre le locuteur et le passant tendrait, dans le désir de celui qui parle, à rejouer l'échange avec mama : de quel ordre est-il ? L'inconnaissable de la rencontre avec mama engendre une reconnaissance qui se cherche, se précise, s'affine : « ... personne ne saura jamais qui a couché avec qui <sup>843</sup>... » devient ensuite « ... (mama) ce n'est pas son vrai nom et je ne lui ai pas dit le mien, personne ne saura jamais qui a aimé qui <sup>844</sup>... ». Amin Erfani a bien montré cette articulation de la nomination, de l'inconnaissable, de la reconnaissance et de la perte, dans le récit :

L'impossibilité irrémédiable de la phrase à faire savoir, à nommer, et à identifier l'amour – en sa qualité non seulement d'indicible, mais d'inter-dit – engendre une phrase qui se régénère sans cesse par son échec à rendre compte, à réitérer, à expliciter,

---

<sup>842</sup> Ibid, pp. 33-34.

<sup>843</sup> Ibid, p. 34.

<sup>844</sup> Ibid, p. 35.

ce savoir à la fois absolu et irrécupérable, et qui n'est transmissible que par le souffle. L'acte d'amour avec Mama reste indicible certes, mais il convoque la phrase à accomplir la tâche impossible de l'articuler. C'est donc par cette injonction impossible que naît l'écriture : le tout premier mot écrit aura lieu sur le pont, au dessus du vide, parce qu'il y a eu séparation, et Mama est déjà partie pour ne plus revenir: « sans bouger, en plein milieu d'un pont, dans la journée, j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs, pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l'autre nuit, tout le jour, j'ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j'ai écrit comme un fou : mama, mama, mama... ». Dès l'instant où le mot « Mama » est écrit, proféré, la séparation a déjà eu lieu. Koltès, du moins celui de *La Nuit...*, n'aura rien à envier à un Beckett qui vouait à son écriture la tâche d'échouer, d'échouer toujours, d'« échouer mieux ». La grande phrase de ce texte, et le souffle de Koltès qui la prolonge, l'appelle, la tord et l'étire, échouera elle aussi à dire ce que « ça » veut dire, ne témoignant que de la séparation entre la phrase et le corps amoureux, le détachement et la scission provoqués par l'acte de l'élocution, entre le sujet parlant et le corps omniscient de sa mère. Cette écriture théâtrale se plie sous l'injonction de soumettre la phrase à l'épreuve du souffle, afin de ne plus apporter de savoir, ni de connaissance, mais un « docte d'ignorance » dit Derrida, car la tâche de citer cet « autre » indicible annonce la naissance du tout premier mot, « Mama », à partir duquel s'engendre l'écriture qui, par le souffle de l'énonciation plutôt que par son énoncé, et par l'acte d'amour, se nie, se renie, se dénie <sup>845</sup>.

Figure essentielle du récit parce qu'elle est la répétition structurelle du dispositif rejoué par le texte (la rencontre au hasard, le désir impossible à formuler, son mystère affolé et redonné sans cesse), elle semble localiser surtout un centre toujours fuyant et comme la ligne échappée de l'écriture koltésienne et de ses mythes. Loin d'être seulement l'un des personnages traversant la nuit de ce récit, mama paraît plus fondamentalement, plus secrètement, endosser la charge symbolique, imaginaire, réelle d'une écriture naissante mais disposant d'emblée, en sa naissance même, de toutes les énergies fondatrices appelées ensuite à être distribuées sur tels ou tels autres figures, lieux, temps, procédures d'écriture. Interroger la figure de mama questionne cette présence comme un processus en devenir à l'œuvre de l'œuvre matricielle : mama trouvée sur un pont, à la jonction des mondes ; posant son regard sur la surface du réel et détenant le secret de ses profondeurs ; mama perdue à l'aube et qu'on appellera en écrivant son nom sur tous les murs de la ville, surface et profondeur d'écriture, à la fois, livre immense où se donner tâche de nommer nomme la fonction de l'écriture ; mama, Narcisse et Écho à la fois, cherchée jusqu'à la folie de son nom répété autant de fois que la pluie, ultime incarnation d'un récit monde recouvrant tout.

Puissance matricielle de Mama, elle pourrait être envisagée comme le *punctum* apte à dévisager à travers elle l'ensemble de l'écriture de Koltès — non comme application d'un programme, mais dans la recherche toujours fuyante d'un corps désiré et échappé, lignes fuyantes du nom et de sa blessure : deuil qui commence tous les deuils. La femme serait l'espace de la perte, perdue comme femme, comme corps désirant. L'expérience de ce deuil ouvre à l'écriture et au récit de ce manque qui se creuserait à mesure qu'il se dira : Orphée, dans la

<sup>845</sup> Amin Erfani, « La Nuit juste avant les forêts, une parole soufflée », in *Koltès, maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 154.

joie et la douleur d'une perte toujours recommencée pour être pour toujours désirée, écrite sur tous les murs de la ville.

### *Regards d'Orphée*

Ainsi, mama est une rencontre de la nuit, dans la nuit et de cette nuit : rencontrée au milieu d'un pont, au milieu de la nuit, aimée toute cette nuit, puis perdue le lendemain, mama n'existe que dans le temps de cette nuit (non celle qui entre dans le temps du discours, mais celle qui est racontée dans le récit) : les jours suivants, le locuteur aura beau *écrire* son nom sur tous les murs et tous les noms, la nuit de mama ne sera que l'expérience de la perte, vécue pour cela avant tout — pour être en retour restituée et racontée. Le récit de mama enclôt en lui le fonctionnement du récit nocturne : fonctionnant par le système de l'adresse qui structure l'ensemble du discours, il relate l'expérience de la perte et fixe dans la carte en mouvement du texte le point *sublime*, situé en dehors de lui mais autour duquel chaque point gravite. Après mama, c'est le récit de la troisième femme : « la pute morte d'avoir avalé de la terre » du cimetière. Une même formule revient quand il s'agit de rappeler ce récit : une histoire qui « sape le moral ». Cette fois, la femme n'est qu'un objet de récit, car le locuteur ne la rencontre pas : on lui a raconté son histoire, qu'il relate. Mouvement du récit après mama : la perte est celle qui permet la relation narrative, et le partage d'un monde.

Le statut de l'évocation de mama, point central et rayonnant autour duquel s'articulent toutes les autres expériences, centre véritable de l'œuvre car immobile, est ainsi le centre de gravité du récit (« Le centre bouge peu » pour reprendre la formule d'Heiner Müller), mais aussi dans le même temps le point de fuite de la parole, pôle d'attraction et de silence vers lequel le récit est appelé, contre lequel il viendra s'échouer, et s'achever, littéralement, quand son évocation / invocation finale, en brouillant l'adresse et confondant mama avec l'homme à qui le locuteur s'adresse — comme s'il en était la réincarnation (et le fantasme) — annoncera, ou déclenchera ? la fin du texte et l'interruption de la parole :

[...] mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime <sup>846</sup> [...]

Le regard que lance le locuteur à mama quand il devient le conteur de cette histoire s'apparente à celui d'Orphée — « ce point, l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son *œuvre*, c'est de le ramener au jour et de lui

---

<sup>846</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 62.

donner, dans le jour, forme figure, et réalité <sup>847</sup> », écrivait Blanchot. C'est le regard qui à travers la nuit, la mort, embrassant cette vie, la perd, ne peut l'embrasser qu'en la perdant — et la vivre qu'en redonnant dans le jour de la parole, une présence : c'est pourquoi l'adresse finale fait advenir à nouveau son nom, et avec lui, va accomplir la mort de la parole. Expérience exemplaire de la perte, épreuve orphique du temps, le récit de mama représente une centralité fuyante, comme un trou noir du texte que la parole ne cesse de revenir fouiller, et ce faisant, la regardant, la perd davantage. En ce sens la nuit de mama, et après elle toutes les nuits, est-elle pour Koltès à la fois toujours là, et toujours perdue, elle est « toujours-déjà, la nuit perdue, perdue comme telle, perdue comme nuit <sup>848</sup>. »

« Tu es là » : la présence de mama, nocturne, se déploie dans la nuit qu'invente le locuteur en s'adressant ainsi au passant, sans qu'on sache si dans le délire de cette parole, il ne vient pas confondre le passant avec mama : « ne dis rien, ne bouge, je te regarde, je t'aime » — n'est-ce pas en effet à mama qu'il s'adresse ici, à son rêve ? (Mama n'est-elle pas l'expérience aussi d'un rêve, tant sa disparition paraît aberrante ?). Ce qu'a trouvé le locuteur dans le passant, c'est une figure qui était capable de supporter en elle ce rêve, de le porter, de le figurer. Homme, femme, enfant, peu importe finalement, si l'autre est cet inconnu que l'on rêve, et susceptible d'être dépositaire des rêves qu'on ne peut raconter que si on les a oubliés, et donc perdus. « Je te regarde » : ainsi Orphée regarde-t-il Eurydice, en la perdant, pour la perdre — la perdant dans le mouvement même de la regarder ; ainsi l'écriture ne peut s'établir sur un objet regardé que s'il fait l'expérience aussi de sa perte dans l'écriture qui la raconte. Ce qui se regarde, c'est à la fois mama et le passant et cette expérience : tous figures de projection et d'invention, de reconnaissance et de joie — figure de l'amour. « ... Je t'aime, camarade, camarade ». La répétition pourrait s'entendre finalement comme une reprise qui adresse l'amour aux deux camarades que sont mama et le passant : et la quête de l'ange, que le présent rend infinie (« je cherche quelqu'un...») alors même qu'il semblerait que celui-ci ait été trouvé montre bien à quel point cette quête est celle que le récit appelle, à laquelle le récit est appelé, dans son recommencement à venir.

### 3. *Récits des corps minoritaires* *Problèmes scéniques, enjeux éthiques*

---

<sup>847</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit. p. 225.

<sup>848</sup> Christophe Bident in *Généalogies*, op. cit., p. 47.

L'écriture des corps « non-blancs » et non masculins (corps négatifs du majoritaire) traverse ainsi une violence qui se fonde sur un renversement des axiomes moraux : renversement du maudit en figure élue ; de la souffrance en puissance d'être ; du viol en libération. Elle impose un déplacement de nos habitudes de penser, et invite à reconsidérer ces implications sur nombre de plans de la représentation, qu'elle soit théâtrale ou philosophique. Le récit de ces corps permet de comprendre l'éthique de l'écriture de Koltès au lieu où il s'efforce de refonder un paradigme de représentation et de perception du monde, de l'être, de l'autre, à rebours, ou à l'écart, de l'axiologie dominante.

### *La représentation théâtrale du Noir*

C'est tout d'abord une violence faite à la représentation dramatique : faire supporter au théâtre ce qu'il ne peut endosser, avait-on rappelé, avec François Regnault. Le corps noir et le corps féminin sont pour Koltès injouables — non pas irréprésentables, mais au contraire, corps qui ne peuvent être représentés par autre chose que ce qu'ils sont. C'est ici qu'il nous faut combattre le préjugé du théâtre de la minorité comme militant (et donc subordonné à un discours en amont du personnage qui ne serait qu'un support illustrant ce discours pour le « besoin de la cause »). Ce militantisme (tiers-mondiste, par exemple) est en fait un contresens sur l'une des plus grande force novatrice de l'écriture de Koltès : une redéfinition de la notion même de personnage. Celui-ci n'est pas figure de représentation, mais corps endossant la charge singulière de son histoire — non plus signe d'un corps social, mais trace d'un corps propre. Ce qu'a travaillé Koltès, c'est une manière éthique d'envisager le nature de la représentation : s'il lui paraissait scandaleux, honteux, sordide même, qu'un acteur Blanc jouât le rôle d'un Noir, ou un homme celui d'une femme, ce n'est pas par fétichisme texto-centré, mais au contraire, selon un rapport spécifique entretenu à l'égard de la scène. Le corps noir ou féminin ne peut se réduire à des jeux de représentation et de convention sans être annulé par elles : c'est la frontière infranchissable du sexe et de la couleur de la peau au théâtre, théâtre qui cesse là où commence le corps : « On ne 'joue' pas plus une race qu'un sexe <sup>849</sup> ». Les guillemets qui entourent le terme théâtral dit bien combien Koltès met à distance la vie du jeu, et pose le corps comme barrière infranchissable contre laquelle le théâtre ne peut rien, et surtout pas jouer avec lui, pour le truquer, contourner sa matérialité, faire fi ou *semblant* de ce qui le constitue de part en part ; la couleur d'un visage, et le genre. On ne fait pas semblant

---

<sup>849</sup> Lettre à Stefani Hunzinger, de Paris, le 18 décembre 1983, repris in *Lettres*, op. cit., p. 476.

d'être un corps. Jouer avec eux, se jouer d'eux, c'est réduire l'altérité du corps à du connu majoritaire, c'est annuler la singularité de ces corps en les rabattants sur un corps qui ne raconte en fait rien : le corps du Blanc, celui du pouvoir (celui de l'auteur). Il ne peut y avoir récit que dans une invention d'inconnu.

Demander à un acteur Blanc de jouer le rôle d'un Noir, n'est donc pas trahir seulement le drame écrit, mais c'est ne pas comprendre que le corps noir est précisément ce qui manque au Blanc pour rejoindre le rôle : donnée physique et métaphysique d'une conception où la minorité est autant politique qu'éthique. On ajoutera aussi, en fonction de ce que l'on a avancé plus haut, que ce geste de redéfinition du statut du personnage n'est pas dénué d'érotique — que cette érotique de l'altérité radicale n'a de sens que dans la mesure où elle s'érige en *contrainte* dramaturgique, comme les anciennes règles classique permettait l'unité de l'œuvre, rendant l'écriture possible.

Il me semble que [les Noirs] seront, 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 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 <sup>850</sup>.

Contrainte dramaturgique, évidence politique, exigence éthique, relation érotique : le corps noir n'est pas symptôme de la marginalité mais ce qui donne sens et perspective à cette écriture, et, aux yeux de Koltès, légitimité à ce théâtre. Il est une sorte de minorité de désir comme le sens même du corps : inscrit dans une sorte de cosmogonie rêvée, l'homme Noir est une source posée au-delà, au lointain de toute humanité possible qui recueillerait vies passées et défaites traversées — l'ultime stade de développement de l'humanité, ainsi que le rêve Léone <sup>851</sup> : le Noir est la minorité terminale de l'homme et de son histoire en devenir.

C'est en cela qu'on peut envisager le devenir de ces devenirs : ou comment jouer Koltès au-delà de ses propres comédiens. En saisissant cette trajectoire, insister sur le fait qu'elle traverse les corps de la vie et ceux du théâtre permet de montrer que ce corps est d'une matérialité infranchissable, et partiellement pétri du fantasme qui l'a fait naître. De son vivant, l'auteur a eu l'occasion de s'exprimer sur les reprises à l'étranger de ses pièces : et il se scandalisa des mises en scène qui faisaient jouer des rôles de Noirs par des acteurs blancs. Il accepta finalement que le rôle des arabes dans *Le Retour au désert* soit joué par des Turcs en Allemagne par exemple, mais on sait combien pour lui la question était épineuse.

Je me suis aperçu que, s'il semblait évident à tout le monde qu'un rôle d'homme devait être joué par un homme, un vieillard par un vieillard, une jeune femme par une jeune femme, il est d'usage de considérer que le rôle d'un homme noir peut être joué par

---

<sup>850</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 61.

<sup>851</sup> 'CARNETS de *Combat de nègre et de chien*', op cit., p. 124..



n'importe qui ; on l'affuble alors soit d'un masque ou de peinture, soit d'une "raison" d'être noir et bien entendu, quand on a trouvé la "raison", on peut la contourner. Or à y regarder d'un peu près, compte tenu de la manière dont on le nomme, et la tache qu'il faisait sur la neige à sa première apparition, il me semble bien qu'Abad est noir de peau, absolument, qu'il n'y a pas besoin de raison qu'il le soit, et c'est pourquoi il l'est absolument. Et si on fait l'économie de cela, on peut aussi bien faire l'économie de l'eau, du hangar, de Rodolfe, du soleil et de la pièce. [...] <sup>852</sup>.

Elle rejoue en fait les termes du débat qui l'opposa à Chéreau pour sa reprise de *Dans la solitude des champs de coton*. Ce ne fut pas à proprement parler une rupture, plutôt une déchirure, qui demeurera — en dépit de concession de la part de Koltès, et des retours, suivis d'éloignements plus grands encore. C'est que le choix de Chéreau touche ici à une question centrale : il ne s'agit pas d'un caprice de distribution, ou d'un attachement narcissique à la lettre du texte, question de fidélité qui n'est pas celle de l'auteur, mais concerne la conception éminemment décisive quant à la portée de la pièce, du corps, de la résistance charnelle du comédien à l'épreuve du rôle.

En 2007, ces questions furent l'objet d'une vive polémique à l'occasion de la mise en scène du *Retour au désert* à la Comédie Française. Le spectacle fit ainsi davantage parler de lui pour une polémique touchant à la distribution, que pour la qualité d'un spectacle qui reçut un fort mauvais accueil <sup>853</sup>. Le fait que l'ayant-droit a fait savoir qu'il regrettait que le rôle d'Aziz ne soit pas joué par un comédien arabe, déclencha une vague de protestation de la part de Muriel Mayette, administratrice de la Comédie-Française et metteur en scène, qui mobilisa autour d'elle une partie du monde du spectacle contre une supposée censure — alors qu'il n'en était rien —, généralisant le propos au nom de la liberté du créateur, et délaissant la question spécifique posée par le texte de Koltès. Sur les enjeux de cette polémique, ces questions juridiques et mémorielles, on renverra aux articles de Cyril Desclés <sup>854</sup>, et de Christophe Bident <sup>855</sup>. Cette polémique est le symptôme d'un hiatus entre l'éthique défendue par Koltès et les présupposés esthétiques du théâtre aujourd'hui. On taxa François Koltès — et par la même occasion l'auteur — de « racisme à l'envers » : après tout, les frères, disait-on, insistaient sur les origines, pointaient les différences ethniques et culturelles. Puis, finalement, ajoutait-on, l'acteur (Michel Favori) pouvait bien apprendre quelques phrases en arabe, et jouer à la perfection son rôle. Les frères Koltès confondaient l'acteur et son personnage dans

---

<sup>852</sup> Pour mettre en scène 'Quai Ouest', in *Quai Ouest*, op. cit., p. 107-108.

<sup>853</sup> Cf. Mathilde La Bardonnie, « Koltès sans finesse », *Libération*, 21 février 2007 ; Fabienne Darge, « Le Retour au désert s'enlise dans les sables de la convention », *Le Monde*, 24 février 2007 ; Philippe Tesson, « Koltès à ras de terre », *Le Figaro Magazine*, 17 mars 2007. Références citées par Cyril Desclés, « Qui a peur de Bernard-Marie Koltès », in *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 27

<sup>854</sup> Cyril Desclés : Qui a peur de Bernard-Marie Koltès ? in *Koltès, maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 27

<sup>855</sup> Christophe Bident, « 2007, Le Retour au désert à la Comédie-Française : et la mémoire passe à la trappe », in *Recherches textuelles*, « Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes » n°10, op cit., p. 67.

une vision régressive, réactionnaire, « simpliste » du paradoxe du comédien qui est capable de faire croire à tout, même et surtout à ce qu'il n'est pas. Georges Lavaudant, tout en résumant les positions de chacun, prit position pour celle de Koltès, dans une tribune au *Monde* daté du 3 juin 2007:

Je trouve stimulant ce que dit Denis Podalydès sur la possibilité au théâtre de tout jouer (et c'est en effet extrêmement important dans une période où l'imagination risque de se réduire comme peau de chagrin). Qu'une femme puisse jouer un homme, un grand un petit, un Grec un Suédois, un Noir un Blanc, cela produit une richesse et une relativité d'interprétations extraordinaires qui embellissent l'art du théâtre. "L'acteur peut tout jouer." Aujourd'hui, cette idée semble acquise. [...] Naguère, l'auteur de *Combat de nègre et de chiens* disait pourtant tout le contraire: « On ne "joue" pas plus une race qu'un sexe. » [...] C'est sans doute pourquoi, à l'heure où nous nous réclamons de la diversité, « nous trouvons que les indications rétrogrades et scolaires de Bernard-Marie Koltès sont dépassées. Pourquoi pas ? Mais je dois avouer que je ne partage pas cet enthousiasme. [...] Si le rôle d'Aziz est joué par un homme blanc, pourquoi ne pas faire jouer Marthe par une Chinoise et Mathieu par une fille, ou faire interpréter l'ensemble de la pièce par de jeunes garçons enfermés dans un centre de rééducation, ou encore par des pensionnaires d'un hospice qui se souviennent de l'Algérie française? Il y aurait là un geste excessif mais lisible. Mais, comme par hasard, c'est toujours l'Arabe (le rôle) de service qui est sacrifié. Et cela, Bernard-Marie Koltès ne le veut pas.

La question posée par Koltès ne porte pas sur l'essence plastique et libre de l'art dramatique, mais sur la place spécifique et singulière du Noir au théâtre et dans le monde, au théâtre dans la mesure du monde et sa place qu'il y occupe. La question de la fidélité esthétique à une œuvre se pose moins en termes de *respect* (ou en fonction de la « liberté » qu'offrira le théâtre de rêver à partir de tel corps d'acteur sur le corps du personnage) qu'en termes de justesse sensible d'un rapport politique à l'éthique. Le théâtre cesse quand commence la présence, de chair et de sang, d'un acteur qui ne peut jouer en dehors de son corps et de son expérience. En ce sens le corps de l'acteur fait écran au rôle, il l'arrête et le fixe ; on ne rêve pas au-delà du corps représenté. La présence en chair et en os de ce corps rend présent le corps du personnage : aucun artifice ne pourrait faire croire à une relation symbolique, à une apparence d'être.

Surtout, c'est une violence politique de nier le droit à un corps noir d'être représenté au théâtre, quand il est partout dans le monde effacé, ou tend à l'être : qu'on le considère peu-plant un monde *tiers*, ou « pas assez entré dans l'Histoire <sup>856</sup> », l'homme africain voit sa place dans le monde refusé, comme si l'Histoire lui était au mieux illégitime, au pire concédée.

Des recherches approfondies ont cependant mis à jour une civilisation datant du V<sup>e</sup> siècle avant J.C. jusqu'au III<sup>e</sup> de notre ère, la civilisation Nok, dont la perfection des techniques, de l'art et du système de gouvernement équivaldrait à celle de l'ancienne Grèce <sup>857</sup>.

<sup>856</sup> Extrait du discours du Président de la République française, Nicolas Sarkozy, le 26 juillet 2007, à l'Université Cheikh-Anta-Diop de Dakar (Sénégal), écrit par Henri Guaino : « Le drame de l'Afrique [vient du fait que] l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire [...] Le problème de l'Afrique, c'est qu'elle vit trop le présent dans la nostalgie du paradis perdu de l'enfance [...] Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine ni pour l'idée de progrès ».

<sup>857</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Ahoada, (Nigeria), le 11 février 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 318.

Pour Koltès, impossible de faire jouer (dans le cas de ses pièces) un Noir par un Blanc, une femme par un homme — non pas à cause des limites du théâtre, mais de celles qu'exige la vie : un Noir *n'est pas* un Blanc, ni une femme, un homme. En effet, le personnage que joue un acteur n'est pas l'idée d'un rôle, mais son incarnation — Koltès conçoit l'acteur dans sa chair vive qui le détermine. C'est dans la mesure de cette détermination — absolue concernant les questions de sexe, de couleur de peau, mais aussi d'âge, et relative touchant à tout le reste — que se joue Koltès, c'est là que l'on peut situer la possibilité d'existence de ces textes en leur justesse, et ainsi lui-même refusait avec une certaine fermeté les allégations sur les prétendus pouvoirs du théâtre et les appels à l'imagination qu'il proposerait aux spectateurs.

### *Renversements des valeurs et inventions de soi*

La violence infligée à la représentation n'a ainsi de sens que rapportée à la place du corps minoritaire dans le réel — si le récit venge le réel, c'est dans l'assomption de la figure du Noir que ce retour vengeur joue. Justement, le Noir et la femme sont tellement l'objet d'une violence de l'histoire que ne pas les jouer sur scène redouble, insiste, atteste de la minorité de corps négligeable : qu'un Blanc (ou qu'un homme) puisse le jouer, et c'est le Noir (ou la femme) en tant que tel qui devient accessoire : c'est cela que ne peut accepter Koltès, parce que précisément le corps minoritaire renverse dans la fable la position historique à laquelle on le réduit. Il ne s'agit cependant de truquer le réel, de faire croire à une contre-histoire le temps ludique de la représentation, mais de s'appuyer sur le fondement socio-historique de la mise en minorité du corps Noir et féminin pour ensuite opérer le renversement.

Évidemment, ce renversement implique malgré tout une conservation de ces valeurs, qui demeurent le critère du rapport au monde — le récit prend acte des valeurs qui fondent la hiérarchie des hommes et les bouleverse <sup>858</sup>. Sans doute ce renversement trouve-t-il un appui dans la conscience de la place qu'occupait Koltès dans le monde, fruit d'une expérience traversée dans son corps, et non d'une théorie et d'une perception conceptuelle du monde. Car ce renversement, c'est dans le corps même de Koltès qu'il se joue et que le récit produit, inflige à l'identité de celui qui écrit. Koltès se rêvait Noir parce qu'il se voulait autre.

---

<sup>858</sup> On pourrait également évoquer en ce sens et de la même manière le renversement des valeurs religieuses. Dès le roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*, on peut lire les scènes des « pissotières » où l'on mange le pain comme une évocation sacrilège de l'eucharistie ; de même dans *Prologue*, Nécata, vierge enceinte, est une évocation ironique de la Vierge Marie, une Vierge Marie dont le destin sera d'avaler les mouches dans l'anti-chambre d'une maquerelle et satisfaire les désirs sodomites des clients... Voir sur ces points, l'article de J.-M. Lanteri, « *Prologue*, Babylone de tous les martyrs », in *Europe*, op. cit.

Sur ce point tant de lettres le disent et le répètent, et toutes ces pièces fabriquent ce trajet de l'invention de soi en autre, de la naissance défigurée d'un autre que soi en soi. Dans une lettre à Madeleine Comparot, il écrivait, avec distance et humour — humour qui est la formulation de cette distance de soi à soi, dans la confiance d'un secret plus profond —, depuis le Nicaragua où il venait d'arriver : « J'ai déjà la peau pleine de couleurs, et j'espère bien que quand tu me reverras, je serai plus noir qu'un nègre <sup>859</sup> ». Ce rêve d'être Noir avait été celui de Rimbaud déjà : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. » :

[...] “Je suis de la race lointaine : mes pères étaient scandinaves : ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. — Je me ferai des entailles par tout le corps, je me tatouerai, je veux devenir hideux comme un Mongol : tu verras, je hurlerai dans les rues. Je veux devenir bien fou de rage. Ne me montre jamais de bijoux, je ramperais et me tordrais sur le tapis. Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout. Jamais je ne travaillerai <sup>860</sup>...”

Parce que le Noir conjoint la double nature de l'altérité et de la condamnation, de sa malédiction, il devient la figure de projection et d'écriture qui vise à retourner sur le réel ses paradigmes contre lesquels l'écriture dans sa férocité va s'accomplir, doit s'effectuer. Au sujet de ces rêves d'un corps neuf, corps glorieux de ce qu'il n'est pas et dont le récit devra être l'espace d'expansion, François Regnault évoque cette inversion comme invention :

La malédiction qu'on trouve toujours dans Faulkner, dans la lettre où il me parle de « je poursuis ma malédiction », sa malédiction, elle concerne à la fois la religion, la sexualité, et la race... On pourrait le dire. “J'ai eu une éducation catholique, mais qu'en est-il de Dieu ? Je suis homosexuel alors que c'est...” mal vu, non ce n'est pas cela, il l'a vu comme quelque chose dont il était affecté lui-même et donc avec ses propres yeux, et non pas comme ce qu'on aurait dit de lui, etc <sup>861</sup>. [...] Et puis d'autre part “je ne suis pas noir”... Alors évidemment, si on va chercher la source religieuse de cela, on ne peut pas s'empêcher de penser que c'est la vision que les Noirs, religieux, ont depuis les negro-spirituals... d'où la fascination qu'il avait pour Nat Turner, parce qu'il s'agissait d'histoire de révoltes, et aussi pour Bob Marley, c'est-à-dire pour toute la musique reggae <sup>862</sup>...

C'est avec Faulkner que Koltès lit et découvre cette malédiction comme quête que l'écriture accomplit, et renverse. Faulkner dont l'extrait de *Lumière d'Août* qu'évoque François Regnault a permis l'achèvement de *Quai Ouest*, et la prise de conscience plus profonde de l'assomption des condamnés, ou comment la « race Noire » est élue parce qu'elle est maudite.

« De tous 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 une chose, 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,

<sup>859</sup> Lettre à Madeleine Comparot, de Managua (Nicaragua), le 28 août 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 345.

<sup>860</sup> Arthur Rimbaud, ‘L'époux infernal’, « Délires I, Vierge Folle », in RIMBAUD, *Œuvres*, ‘Une Saison en Enfer’, op. cit., p. 103.

<sup>861</sup> On pense à l'ouvrage d'un auteur contemporain à Koltès, *L'Esclave total* de Lyoatard : où le « communisme sexuel » porte la volonté se donner à l'autre, dans un sens à la fois sacrificiel et charitable.

<sup>862</sup> Entretien de François Regnault avec Yan Ciret pour l'émission radiophonique « Koltès, Retour à Babylone », France Culture, 3 avril 2009, op. cit.

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. »

Ceci pour te dire que mes journées d'été à Central Park se passent dans l'inlassable adoration de ma malédiction sur patins à roulettes ; et que, de même qu'aux pires moments de la malédiction divine le Nègre dans les plantations inventait le spiritual et le blues et tapait imperturbablement dans ses mains, pour la gloire de son tortionnaire invisible, de même mes tortionnaires terriblement visibles et communiabiles à gogo, m'inspirent-ils des blues éhontés auxquels, une fois rentré à Paris, il me faudra impitoyablement donner l'apparence d'une pièce de théâtre.

Je t'embrasse. J'ai hâte de te revoir.

Bernard-M. K.

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. Et puis, je dois te dire que passer quelques heures par une nuit chaude, sur la jetée tout au bout du Pier donnait sur le New Jersey, avec des petites brumes bizarres, et des sirènes de bateau, et une main qui vous prend l'épaule brusquement et la lâche, et le bruit d'un plongeon dans l'eau, tous ces trucs-là, a réveillé des souvenirs mythologiques même dans une cervelle aussi inculte et grossièrement taillée à coup de reggae comme la mienne, des histoires de fleuves à passer et de mort et de retour sur le rivage, possible ou impossible, etc <sup>863</sup>.

En ce sens peut se comprendre cette élection du corps Noir par le récit, non pas selon les considérations subordonnées au politique, mais parce que cette élection est plus généralement celle du corps étranger, au sens le plus haut et dans toutes les acceptions de ce terme. En lui se trouve l'origine et la fin de toute possibilité d'écriture, car en lui se fonde la possibilité d'appartenir à ce monde en tant que l'auteur sera étranger aux étrangers, et fera mouvement de les rejoindre (non de s'y confondre).

L'étranger est l'alpha du recommencement ; l'être secret, sacré, caché, crypté, l'alpha de la renaissance par l'autre (autre manière de fuir et de nier l'origine, sexuelle et maternelle). « Le seul sang qui nous vienne, qui nous nourrisse un peu, c'est le sang des immigrés », déclare encore Koltès en 1988. L'étranger comme paternité sans père, maternité sans mère, comme garant d'une fraternité métaphorique et mélancolique : dont il est donc possible, comme par fuite empathique, d'habiter la mélancolie. Habiter la mélancolie de l'autre s'impose comme issue au sein même de l'absence d'horizon : au sein de la sexualité, au sein de l'écriture <sup>864</sup>.

Cette mélancolie dont parle Christophe Bident qui est en effet au cœur affectif de plusieurs de ces personnages de la minorité habite aussi l'exigence d'un accroissement de l'être. Le désir étranger, le devenir autre est dès lors le mouvement qui tend à augmenter la puissance d'exister, à accroître les limites de l'identité, si ce n'est à les pulvériser : elle est en ce sens, et selon cette perspective spinoziste, une joie. Joie de s'inventer autre, de se raconter comme autre, joie de se révéler l'autre de soi, d'éprouver son corps ailleurs que dans son corps : telle serait aussi l'expérience du récit, comme corps accru de soi, pour celui qui l'écrit comme pour celui qui le lit, ou y assiste.

<sup>863</sup> Lettre à François Regnault, de New-York, mai 1983, in *Lettres*, op. cit., p. 467-468.

<sup>864</sup> Christophe Bident, *Généalogies*, op cit, p. 50.

La femme (blanche) est l'autre race maudite qui ne jouit d'aucun salut — c'est l'autre face de la malédiction quand le corps appartient à mi-chemin du Blanc et du Noir, mais que dans cet entre-deux, elle ne peut accomplir qu'une malédiction minimale, et donc un salut relatif. *Combat de nègre et de chiens* pièce oppose Alboury et les Noirs, qui portent « une condamnation sur leur visage, au sens propre » et Horn et Cal, Blancs pour qui le monde est dû, et la terre et ses hommes, et l'histoire. Léone ne peut que se tenir dans le feu croisé des forces — elle porte ainsi sa condamnation, mais « de manière beaucoup plus secrète et individuelle, elle ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'être le morceau d'une âme, comme disent les nègres. Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer son sens ou sa nature : cette condamnation est dessinée derrière elle de façon immémoriale et apparemment précise. 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 <sup>865</sup>. » C'est pourquoi elle ne peut rejoindre ni Horn, qui lui est promis par contrat, ni Alboury, qu'elle désire par reconnaissance. Aux cicatrices formées par les plis de la bouche de Cal, elle préfère celles dessinées par le rituel tribal d'Alboury : elle n'obtiendra qu'une défiguration de son visage sous les dessins de son couteau.

Les premières pièces portaient déjà une certaine conception de la femme comme enjeu d'un impossible salut, pour elle et pour les autres. C'est d'ailleurs bien souvent sur ce point que peuvent se lire les réécritures comme des processus de déplacement de l'œuvre première, et non comme des tentatives de reformulations. Si la critique a souvent remarqué qu'il s'agissait là de formes d'hommage que rendait Koltès à une littérature qu'il lisait et admirait, on n'a pas assez dit la part de subversion de ces textes, de contre-lectures, d'attaques même que ces réécritures constituent. Pour *Procès Ivre*, le traducteur André Markovicz a pu ainsi parler de contre-sens :

FLORENCE BERNARD. — Mais [...] ce qui est frappant, c'est que l'ivresse est étendue à tous les personnages dans *Procès ivre*, y compris Catherine Ivanovna, Dounia ou Sonia. Ce n'est pas le cas dans *Crime et châtiment*. Leur image est noircie par rapport à celle du roman...

ANDRÉ MARKOWICZ. — Mais bien sûr, puisqu'il ne peut pas y avoir du tout de transcendance.

F. B. — Il n'y a rien pour sauver.

---

<sup>865</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Comment porter sa condamnation ?', *Le Monde*, 17 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 21.

A. M. — En ce sens-là, c'est évidemment une adaptation fautive, parce que ça trahit l'idée de Dostoïevski. C'est absolument clair et net <sup>866</sup>.

Plus qu'un simple « noircissement » des personnages féminins, c'est à un renversement que procède Koltès : Sonia, qui est la figure de la rédemption de Raskolnikov, n'est plus qu'une pâle errante en arrière fonds du drame. Là où le récit de Lazare, à de nombreuses reprises évoquées<sup>867</sup> dévoile dans l'œuvre de Dostoïevski la clé d'interprétation, il n'y a dans la pièce de Koltès aucun Lazare ici, ni littéraire ni réel. La rédemption par l'amour présent dans l'œuvre de Dostoïevski est renversé, retourné, subverti dans *Procès ivre*, et ce au sein même du processus de réécriture — comme si Koltès proposait là une anti-écriture, une proposition qui prend acte du texte source et qui s'y oppose, de l'intérieur.

A. M — D'un côté à la fois exactement ça d'une façon surprenante, quasiment miraculeuse par rapport à l'état de la connaissance de Dostoïevski à l'époque. [*Markowicz a relevé certaines intuitions de Koltès sur la langue de Dostoïevski, sur quelques réseaux métaphoriques qui étaient absents des traductions de l'époque, mais que Koltès a, de façon inexplicable, sur retrouver dans l'écriture, notamment sur la question de l'ivresse et de la puanteur*], Et de l'autre côté, absolument le contraire. Une façon de considérer le texte de Dostoïevski comme un pur matériau à partir duquel construire ses propres obsessions. » <sup>868</sup>

C'est là une grande violence infligée à l'idéologie rédemptrice par l'amour capable de transcender l'être coupable et de racheter la faute — le pur matériau de Dostoïevski n'est là que pour être pétri et remodelé, et le sens déplacé : ce n'est pas une lecture de *Crime et châtiment* que propose Koltès, ni même sa version de l'intrigue : mais davantage une invention de cette intrigue par les moyens propres de sa scène, sur des fondements idéologiques distincts, voire opposés. Dans un paradigme spirituel dénué de portée transcendante, la femme n'est plus l'outil d'une rédemption, mais l'instrument de sa propre malédiction.

### *Vies et morts des corps minoritaires*

Le sens du renversement, qu'il soit celui qui opère une assomption du corps du Noir, ou une relative dégradation du corps féminin, permet de saisir une trajectoire de réécriture du réel dans le corps. L'ultime violence que construit le récit du corps minoritaire, au-delà de la représentation théâtrale, au-delà de la représentation morale ou idéologique, touche la représentation de la vie et de la mort dans ce qu'elle pourrait avoir de plus radicale. Le corps Noir et féminin occupent une place irremplaçable, et c'est en cela peut-être que le récit de Koltès, si simple peut-être, est aussi si complexe à appréhender. Là où la simplicité est une prise di-

<sup>866</sup> Cf. « Entretien avec André Markowicz », Annexe I. issu de la thèse de Florence Bernard, op. cit.

<sup>867</sup> Dans sa traduction (édition Babel), et comme il s'en explique longuement dans la présentation de celle-ci, Markowicz travaille même à irriguer les métaphores de la marche d'allusion à Lazare, à sa sortie de la mort, à la marche dans le monde comme renaissance spirituelle.

<sup>868</sup> Idem.

recte sur le monde commence l'élaboration d'une pensée qui décape les attendus les plus admis. Le récit d'Albourny à Horn est à ce titre exemplaire. Récit allégorique, il raconte une fable dans sa simplicité la plus nue, mais peut nous permettre de comprendre les épaisseurs de sens de l'espace du corps minoritaire :

HORN. - Qui était-il, Albourny, et vous, qui êtes-vous?

ALBOURNY. - Il y a très longtemps, je dis à mon frère : je sens que j'ai froid ; il me dit : c'est qu'il y a un petit nuage entre le soleil et toi ; je lui dis : est-ce possible que ce petit nuage me fasse geler alors que tout autour de moi, les gens transpirent et le soleil les brûle ? Mon frère me dit : moi aussi, je gèle ; nous nous sommes donc réchauffés ensemble. Je dis ensuite à mon frère : quand donc disparaîtra ce nuage, que le soleil puisse nous chauffer nous aussi ? Il m'a dit : il ne disparaîtra pas, c'est un petit nuage qui nous suivra partout, toujours entre le soleil et nous. Et je sentais qu'il nous suivait partout, et qu'au milieu des gens riant tout nus dans la chaleur, mon frère et moi nous gelions et nous nous réchauffions ensemble. Alors mon frère et moi, sous ce petit nuage qui nous privait de chaleur, nous nous sommes habitués l'un à l'autre, à force de nous réchauffer. Si le dos me démangeait, j'avais mon frère pour le gratter ; et je grattais le sien lorsqu'il le démangeait ; l'inquiétude me faisait ronger les ongles de ses mains et, dans son sommeil, il suçait le pouce de ma main. Les femmes que l'on eut s'accrochèrent à nous et se mirent à geler à leur tour ; mais on se réchauffait tant on était serrés sous le petit nuage, on s'habituaient les uns aux autres et le frisson qui saisissait un homme se répercutait d'un bord à l'autre du groupe. Les mères vinrent nous rejoindre, et les mères des mères et leurs enfants et nos enfants, une innombrable famille dont même les morts n'étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du froid sous le nuage. Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun, une famille innombrable faite de corps morts, vivants et à venir, indispensables chacun à chacun à mesure que nous voyions reculer les limites des terres encore chaudes sous le soleil. C'est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l'on nous a arraché, parce que son absence a brisé cette proximité qui nous permet de nous tenir chaud, parce que, même mort, nous avons besoin de sa chaleur pour nous réchauffer, et il a besoin de la nôtre pour lui garder la sienne.

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.*)

C'est l'unique fois où sera évoqué le frère mort : or, il ne le sera que dans la place relative qu'il occupait dans la communauté. Alors que Horn demande qui il était, Albourny répond où il était, et en quoi son absence est préjudiciable pour l'équilibre même de tous. Ce n'est donc pas du frère, Nwofia, qu'il s'agit en tant que tel, de sa personnalité si précieuse, de ses qualités en tant qu'individu, de l'amour que pouvait lui porter Albourny ou sa mère, mais de l'espace qu'il occupe. Ainsi l'être est-il conçu en fonction de la communauté qu'il rend possible : corps essentiel sans lequel l'équilibre se rompt (on a pu parler plus haut d'éco-système au sujet de *Quai Ouest*). Parce que le Noir représente ici le monde conçu comme une communauté cosmique, l'équilibre des astres, des nuages et du monde habité, il est l'idéal utopique (impossible et allégorique) d'un monde où les vivants et les morts trouvent place les uns en fonction des autres, les uns par rapport aux autres, dans un jeu de non-subordination, mais au contraire, par association, coordination des êtres sur un plan non hiérarchisé. C'est cela que ne peut comprendre Horn, dont le monde fonctionne sur des logiques si différentes. Horn se conçoit « patron », et pour lui, le statut social dit sa place dans le réel : lui ordonne et se fait



obéir, appelle à lui une femme pour l'épouser, ne possède autour de lui que des clients ou des salariés : des subordonnés. Ainsi ne peuvent-ils pas cohabiter. « Il est difficile de se comprendre », depuis ces deux bords opposés de l'ordre du monde.

Pour Alboury, il n'est ni classe sociale ni raciale : un communisme plus radical encore, celui de la place qu'occupe le corps dans l'espace du monde et sur lequel peut s'appuyer l'autre, qui est l'appui à l'autre. Un communisme des esprits et des corps, donc, s'invente dans le récit — trouve dans l'écriture du récit, l'articulation du réel et de l'imaginaire pour que s'oppose à l'ordre politique et historique, un ordre poétique, fabulaire, qui lui ferait face. C'est à l'écriture que revient le rôle d'inscrire cet espace de la dualité, parce que la littérature est territoire de la coupure et de la jonction : de l'articulation.

#### NOIRS ET BLANCS

De même que Baba s'oppose à Tony, comme deux métaux inalliables ; de même que Gourian est comme l'ombre des deux, un terrain de mélange à côté d'eux ; de même le scénario est écrit en noir et blanc, et gris, bien sûr.

Et si la couleur, rarement, furtivement, intervient, rouge ou dorée, c'est non pas comme couleur d'objets, mais, au singulier, comme la couleur, un moment de l'image <sup>869</sup>.

À la conjonction du noir et du blanc, du récit et du monde, l'écriture se situe pour les mettre en relation : l'écriture comme image, ou plutôt comme un « moment de l'image » appelée ensuite, à son accomplissement, à se retourner sur le monde pour le colorer de sa propre teinte. À l'image en noir et blanc d'un film passé se substitue la volonté de travailler la couleur traversée des choses et des êtres — celle qui, en racontant, saura nommer le monde et arracher sa beauté.

---

<sup>869</sup> *Nickel Stuff* (Introduction), op. cit., p. 13.

## [RÉCIT DU MONDE ]

### Éthique de la beauté

#### Chapitre VII.

##### RACONTER L'AILLEURS

Seul, l'auteur fait l'expérience d'une déchirure qui consiste à fabriquer sa langue en propre dans la langue du commun — déchirure que rejoue l'adresse, où la communauté choisie ne s'invente qu'au prix d'une violence consistant à s'arracher d'abord d'une autre communauté, celle des appartenances normées du pouvoir, de la race, du sexe. Le récit tel que Koltès le trouve, l'invente à mesure et le creuse serait l'espace où cette déchirure est éprouvée, non pour être résorbée, mais désignée comme territoire d'une communauté nouvelle et impossible ; positive mais transitoire ; imaginaire et en partie indicible — « seul, comme on ne peut pas le dire [...], il faudrait être ailleurs [...] ». Ces déchirures du récit, dont on a pu dégager les forces motrices, les inconciliables processus d'organisation et de déconstructions, les variations et les développements, n'ont de sens que disposées dans un monde qui serait en retour l'espace de cette déchirure. Car Koltès ne fait pas de la littérature une finalité — ce qui se joue dans l'art n'est pas un jeu de l'art, une blessure esthétique qui ferait de l'écriture à la fois le moyen et la fin : au contraire. Ce dont témoigne l'œuvre est une expérience du monde dans laquelle l'œuvre s'inscrit, et le récit une manière de raconter cette expérience et ce monde. En cela se joue l'ultime blessure du récit koltésien qui donne sens à l'éthique de l'écriture : là se joue la contemporanéité intempestive de l'auteur ; son appartenance à un monde en ses fractures ; l'inscription de cette œuvre dans une culture en son hostilité même. Cette blessure porte un nom : l'ailleurs.

Si on a pu travailler cette question de l'ailleurs en termes de structuration poétique — et voir notamment comment la dynamique des récits était celle, centrifuge, d'une pulsion de fuite des personnages, d'une sortie de scène impossible, d'une aimantation extérieure —, on ne saurait comprendre les enjeux éthiques de cette structuration sans la considérer dans un

rapport au monde qui se fonde sur la blessure éthique de l'ici et de l'ailleurs, où il s'agit de trouver des moyens de sortir de la familiarité comme on s'inventerait autre, comme on ferait du récit l'espace d'un monde neuf. Considérant la genèse de son écriture, on a pu également noter combien la question des voyages avait constitué l'espace de la composition : un espace problématique, puisque toujours en mouvement.

L'expérience de l'incitation de l'écriture pouvait avoir lieu dans un endroit du monde ; son écriture dans un autre endroit ; sa reprise et sa création, dans un troisième endroit : entre l'Afrique, l'Amérique, et l'Europe, une sorte de trinité schématique d'écriture pouvait se dégager — manquerait l'Asie, espace imaginaire où Koltès n'est jamais allé, sauf à travers les films de kung-fu, qui lui donnaient sans doute une vision suffisamment altérée et esthétisée de ce « monde » pour satisfaire en lui l'expérience de cet ailleurs, et occulter tout désir de s'y rendre. L'expérience de l'ailleurs est ainsi une épreuve de l'ici qui est travaillée par de multiples contradictions que le récit met en œuvre. Expérience d'arrachements successifs, de voyages internes, d'ancrages aberrants, l'ailleurs est à la fois l'espace de l'écriture et son impossible : dès qu'on s'y établit, l'« ailleurs » devient un « ici ». Dès lors comment le maintenir dans sa dynamique ? Comme poursuivre son mouvement ? Il faut par conséquent nécessairement tricher contre lui, le truquer, l'inventer au prix de certaines violences.

Ce sont ces procédures, qui ne ressortissent plus ni d'une construction poétique, ni d'une description biographique, que l'on se propose ici d'étudier — parce qu'ils permettent de comprendre l'expérience du monde qui se joue dans le récit, et nous donnent la possibilité de se saisir du récit comme expérience du monde. Au centre de la question, ce terme de « monde », dont Koltès propose une approche singulière ; à la fin de celle-ci, son expérience qui lui donne sens, celle d'une appartenance recherchée : appartenance à ce monde que Koltès choisit, appartenance de ceux qui l'éprouvent.

### *1. Le conteur ou l'expérience du monde*

Il est de plus en plus rare de rencontrer  
des gens qui sachent raconter une histoire.  
W. Benjamin

### *Disparition du conte et mélancolie*

Tâchant de qualifier les dynamiques structurelles de l'écriture du récit, on a auparavant eu recours à la notion d'« aura » telle que le proposait Walter Benjamin. Si on l'a travaillée dans

une perspective différente de celle où, strictement, il l'entendait, on a vu qu'en l'articulant à la question de l'espace de l'œuvre de Koltès, symbolique et concret, elle pouvait en partie permettre de décrire ce qui était en jeu dans les mouvements de la fable et les désirs des personnages koltésiens, la structuration d'un arrière-monde au sein de la matérialité du plateau comme processus de fabrication paradoxale du récit. Ici, l'aura, comme dynamique du proche et du lointain, peut également nous permettre d'envisager la question du récit cette fois au-delà de sa composition, mais comme expérience du monde et de l'écriture, comme nature de l'articulation de ces deux expériences. Bien sûr, de nouveau, on verra que l'œuvre de Koltès est loin de proposer l'application concrète de la pensée de Benjamin — et même, sous bien des aspects, elle peut paraître en déplacer les enjeux, voire s'y opposer. Mais il nous semble que Benjamin situe sa réflexion à l'endroit où Koltès fait l'expérience du monde et son écriture : et là où Benjamin interroge la fracture de son temps, Koltès y travaille l'écriture en récit.

C'est dans *Le Conteur — Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*<sup>870</sup> que Walter Benjamin interroge le récit dans une perspective anthropologique, et propose dans le même temps une mise en réflexion critique de son époque, dont la nôtre — celle de Koltès — est le prolongement. Benjamin commence son propos par un constat : le conteur et l'art de conter s'appauvrissent et tendent à disparaître<sup>871</sup>, indéniablement, et irrémédiablement — le conte n'est plus qu'une forme ancienne, quasi archéologique, que les auteurs désormais ont délaissé pour dire le monde.

Vue avec un certain recul, la figure du conteur se réduit à quelques grandes lignes élémentaires. Plus exactement : celles-ci s'en dégagent, comme une tête d'homme ou un corps d'animal peuvent se dessiner dans un rocher, lorsque le spectateur se place à la bonne distance et sous l'angle convenable. Cette distance et cet angle nous sont dictés par une expérience que nous avons l'occasion de faire presque chaque jour. Elle nous apprend que l'art de conter est en train de se perdre<sup>872</sup>.

La dégradation de l'art de conter depuis le début du XX<sup>e</sup> s. va de pair avec la dégradation de l'expérience — comme si l'aura du monde comme expérience ne nous parvenait que de loin en loin, avec déperdition. L'image qu'utilise Benjamin est frappante : il considère le conteur depuis une position de regard qui reproduit en fait la position du regard de l'homme

---

<sup>870</sup> Publié en octobre 1936 dans la revue suisse *Orient et Occident* n° 3, ce texte est aujourd'hui réédité dans le volume III de la traduction française des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », rééd. 2000. Walter Benjamin, a publié en 1952, au Mercure de France, une première traduction française de ce texte, et avait choisi de l'intituler *Le Narrateur (der Erzähler)*. Pierre Rusch, traducteur de l'édition actuelle qui a revu la traduction de Maurice de Gondillac, lui a préféré *Le Conteur*, car « *der Erzähler* » désigne en allemand celui qui raconte une histoire, alors que le mot français « narrateur » tend de plus en plus à désigner une figure interne au discours, voire le représentant de l'auteur dans le récit (voir note 1. p. 114.)

<sup>871</sup> W. Benjamin développe au début de son article un propos déjà entrepris dans le texte « Expérience et pauvreté », in WALTER BENJAMIN, *Œuvres complètes*, II, op. cit., p. 365.

<sup>872</sup> Walter Benjamin, *Le Conteur*, in WALTER BENJAMIN, *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 115.

sur le conte. Or, cette position de regard (ce théâtre des apparences, dans une scénographie théâtrale où sont disposés spectateurs et décor que l'on devine), entre proche et lointain, nous semble être assez justement celle que Koltès, on le verra, recherchera pour faire l'expérience du monde. La recherche de l'angle juste, c'est la position de l'écriture, celle qui permet à l'auteur la distance et la perception, afin de fabriquer du jeu entre tête d'animal et tête d'homme à partir d'un rocher, c'est-à-dire d'élaborer des constructions miroitées de sens à partir d'un récit donné. On verra comment l'aura peut être, dans sa dégradation même, saisie par Koltès en dynamique féconde de production d'un sens ouvert, et l'insaisissable mire entre le proche et le lointain la puissance de diffusion optique du récit.

Dans son article, Benjamin établit ce constat : le monde ne se dit plus, ni ne se lit, sous la forme du conte. L'auteur déplore la brutale dévaluation du récit (comme on dit d'un indice à la bourse) — car si la côte du récit est dépréciée, c'est notre expérience du monde qui s'appauvrit. Ce constat mélancolique repose sur une définition assez souple du conte, entendu comme art d'un récit qui partagerait une expérience en offrant à la fois une histoire et sa leçon. Disons-le d'emblée : Koltès n'est pas le conteur que décrit Benjamin, pour des raisons formelles et pour ainsi dire anthropologiques. Cependant, on verra aussi que Koltès appartient au temps que décrit Benjamin, qu'il écrit dans les fractures que ce dernier dégage, et que ses récits sont enveloppés par cette mélancolie du conte, comme si les textes de Koltès nous offraient une vue mélancolique sur cette mélancolie — ce qu'on appellera le « deuil » —, doublant l'écriture du conte de l'impossibilité historique d'en écrire, puisque, soucieux de dire le monde qu'il habite, Koltès peut seulement le rejoindre dans sa disjonction historique.

### *Deux manières de faire l'expérience du monde*

Pour Benjamin, deux figures de conteur permettent d'en définir les formes et les enjeux — deux figures qui pourraient déterminer la position singulière que Koltès finalement a cherché à occuper, dans une tension qui pourra expliquer les blessures éthiques de cette position. Ces deux figures, ce sont celles du « laboureur » et du « navigateur », ou du « compagnon itinérant » et du « maître sédentaire ». Ils sont deux instants d'un devenir qui prend sa source au Moyen Âge : l'artisan parcourt d'abord le monde pour apprendre son métier, avant de se fixer dans un atelier où viendront d'autres artisans compagnons apprendre de lui les ailleurs qu'il a parcourus, dans un échange à la fois immobile et toujours en déplacement. L'expérience est celle de la mouvance, son récit celle d'un ancrage.

Le maître sédentaire et les compagnons itinérants, en effet, travaillaient côte à côte dans les mêmes ateliers, et chaque maître avait lui-même voyagé comme compagnon, avant de se fixer dans son pays d'origine ou sous d'autres cieux. Si les paysans et les marins furent les maîtres anciens de l'art de conter, l'artisanat fut sa haute école. En lui la connaissance des contrées lointaines, que rapporte celui qui a beaucoup voyagé, s'alliait à la connaissance du passé, que recueille plus volontiers le sédentaire <sup>873</sup>.

Or, ces « deux types fondamentaux » recouvrent deux images que Koltès a cherché aussi à incarner : le voyageur de l'Afrique, de l'Amérique Centrale et du Sud d'une part, celui qui à la recherche d'ailleurs, fait l'expérience de sa propre relativité dans le monde ; l'artisan du récit d'autre part, à la table de travail, qui concevait sa tâche comme un cordonnier, ou un tisserand chargé de « raconter bien » ce qu'il avait rencontré, et non d'inventer. C'est comme si Koltès avait conjoint en lui les deux statuts évoqués par Benjamin.

Dans une lettre à sa mère, le dramaturge énonce même le statut de ces deux conteurs. C'est en juillet 1977, au moment de la création de *La Nuit juste avant les forêts*, l'auteur répond à sa mère qui, on le devine, craint de ne plus comprendre son fils — ce qui est faux aux yeux de l'auteur. Celui-ci soutient l'idée qu'il y a deux manières de vivre et de faire l'expérience du monde, deux manières différentes mais non pas opposées : l'une, dans le confort affectif d'un abri (celle de la mère) ; l'autre, dans le risque d'une exposition à l'âpreté du monde (celle de l'auteur). Ces deux dispositions peuvent être tout aussi riches l'une que l'autre. C'est ici que Koltès développe l'image du voyageur et du philosophe :

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 : voilà les deux extrêmes de la connaissance ; voilà ce qui se reproduit un peu partout ; voilà (toutes proportions gardées !) la seule différence entre nous, la seule entre papa et toi, et, si elle est fondamentale, si elle exige, pour qu'on puisse se parler, un effort de compréhension énorme, elle est pourtant moins importante que toutes les autres, et ces deux types « d'explorations » sont plus proches l'un de l'autre à cause du même désir (ou « amour » en termes chrétiens) fondamental. C'est ce qui me fait penser que, pour peu que tu connaisses le monde dont je parle, tu le comprendrais de la même manière que moi <sup>874</sup>.

Entre Aristote et Lawrence d'Arabie, le « maître sédentaire » et le « compagnon itinérant », la mère de Koltès et l'auteur (ou son père — auquel ici, singulièrement, il s'associe), deux éthiques du réel distinctes se font face mais ne s'opposent pas : l'une dans l'immobilité de la pensée ; l'autre dans la mouvance et la rencontre de l'ailleurs. « 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 <sup>875</sup> ». Ce sont sur ces deux plans de l'existence que

---

<sup>873</sup> Walter Benjamin, *Le Conteur*, in WALTER BENJAMIN, *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 117. Benjamin donne l'exemple des conteurs allemands : Hebel et Gotthelf pour le premier type, Sealsfield et Gertsäker pour le second.

<sup>874</sup> Lettre à sa mère, de Paris, du 5 juillet 1977, in *Lettres*, op.cit., p. 292.

<sup>875</sup> Lettre sa mère, de Strasbourg, du 18 octobre 1976, in *Lettres*, op.cit., p. 275.

Koltès affronte l'expérience, successivement, mais aussi nourri de l'un et de l'autre, faisant même affronter ces plans, « comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête <sup>876</sup> ». Sur chacune de ces deux mers, seule importe l'exigence d'un mouvement plus profond, qui peut s'éprouver au « coin d'une cheminée » ou dans le voyage. Ce que Koltès nomme « désir », ou « amour » (transposant en vocabulaire chrétien ce qu'il éprouve plus fondamentalement à la conjonction des perspectives mystiques et politiques), c'est cette quête d'une altérité, la volonté de rejoindre l'autre. L'amour serait ici cette force de compréhension, violente épreuve intérieure qu'elle soit intime ou éprouvée au grand large. En cela, le critère de la vie, plus que l'ailleurs, est ce mouvement intérieur qui est l'appréhension amoureuse du monde : c'est elle que l'on nomme, ici, *expérience*. Le récit naît de ce mouvement, il prend la forme pour Koltès d'une rencontre au-devant du réel, mais ce n'est pas le voyage qui est la fin — on a vu qu'il détestait l'idée d'être un touriste, renonça rapidement aux séjours en Afrique pour cette raison que tout lui renvoyait l'image d'être un voyageur, statut qu'il récusa. Car le voyage n'est qu'un moyen, pour lui vécu ainsi, de l'expérience plus intime d'appréhension du monde.

Se proposant de prolonger le texte de Benjamin, Giorgio Agamben a montré, dans *Enfance et Histoire* <sup>877</sup> (sous-titrée « destruction de l'expérience et origine de l'histoire »), combien notre époque contemporaine était devenue rare en expérience. Dans les musées, il y a ceux qui ne regardent que des toiles qu'ils ont déjà vues en images pour en vérifier la réalité ; il y a ceux qui se photographient devant les toiles pour rapporter l'image de leur image, la preuve qu'ils ont vu. Se projetant dans le futur où ils regarderont cette image, ils ne font pas l'expérience première et immédiate de la toile. Cette dissociation de l'expérience et du monde annule toute possibilité du récit : il n'y aurait qu'une image, immobile, et non pas une histoire, dynamique.

Alors qu'on lui demande son avis sur une photo issue du spectacle de *Dans la Solitude des champs de coton*, Koltès récuse à tous points de vue celle-ci : trop floue, elle ne raconte pas, puisqu'on ne voit pas les visages. C'est l'image d'une image, plus que la représentation de la vie devant laquelle cette image, lorsqu'elle fut prise, se trouva. « Un dialogue, ce sont des visages <sup>878</sup> », soit la rencontre matérielle, concrète, en acte et en présence de deux corps, non pas l'impressionnisme abstrait de l'idée d'une rencontre. Surtout, Koltès termine ce court

---

<sup>876</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Strasbourg, du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 115.

<sup>877</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 387, 1994.

<sup>878</sup> Entretien avec Odile Darbelley et Michel Jacquelin, *Théâtre Public*, juillet-octobre 1987 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 82.

texte par une phrase lapidaire, définitive, qui aurait pu être la première et seule de l'ensemble : « De toute façon, il faut choisir entre le plaisir de voir les choses ou de les photographier ; moi, je préfère le premier <sup>879</sup> ». Entre l'expérience et sa réflexivité, Koltès a choisi, parce qu'il n'est de récit possible que dans le branchement au plus vif du monde, de compréhension du réel que dans un face-à-face sans médiation, de désir que dans l'affleurement au monde, et d'amour que dans ce mouvement dynamique qui n'arrête pas les choses dans une image. À l'aura dégradée — qui ne fait que dévoiler ostensiblement sa dégradation — de l'image, Koltès préfère son expérience directe, sans souvenir, sans mémoire : ce sera au récit ensuite de porter cette mémoire, on le verra. L'image est mise à mort de l'expérience. Ainsi, on comprend pourquoi c'est la photographie qui met à mort Ali :

Ali va finir par mourir, et c'est idiot, il était bien parti pour que cela ne lui arrive pas. 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. Je lui ai demandé plus tard, très récemment : mais n'as-tu vraiment rien ressenti, une décharge nerveuse, un avertissement, quelque chose par intuition ? Mais c'est un garçon trop habitué à voir mourir ordinairement les gens pour se méfier qu'une chose pareille puisse lui arriver. Alors il s'est laissé photographier par les touristes, sans savoir ce que photographier veut dire [...] Or la première fois qu'ils [*les touristes*] ont freiné et se sont mis à tourner, Ali s'est seulement arrêté de jouer du bongo, et, sur toutes les épreuves que j'ai pu récupérer, on le voit la main en l'air, l'air d'une vache, il ne savait pas qu'il allait mourir finalement lui aussi. Et c'est idiot. Ali n'avait pas besoin de cela <sup>880</sup>.

Ali n'est-il pas la figure par excellence (et par exagération...) d'un conteur sans repos, d'un Lawrence D'Arabie aux mille et une vies, d'un compagnon itinérant qui a fini par s'établir, comme maître sédentaire, dans son hammam pour y pratiquer son art (du massage et du conte) ? Pour Benjamin, la vertu du conte est de faire du récit une « sagesse », de dégager à partir des expériences rencontrées une morale, une règle de vie qui a pour elle la garantie d'être délivrée par celui qui l'a éprouvée. Ainsi s'exerce l'art d'Ali auprès de Mann, jamais avare de conseils — même si ces morales sont déliées d'un contexte qui pourrait leur donner tout le sens. Car en fait Ali, pas plus que Koltès, n'est le conteur que décrit Benjamin : charge au conteur pour ce dernier de répondre du réel et poursuivant l'Histoire, c'est-à-dire en tâchant de l'entretenir et d'en garder mémoire, d'être le vecteur d'une histoire collective capable de libérer les hommes de la fatalité de leur destin. Ali a perdu ce qui l'attachait à l'Histoire en marche — Koltès n'est pas dupe de la construction qu'il met en œuvre, à la fois dans la joie de ce personnage et dans la douleur de son histoire, lui qui sait combien l'Histoire

---

<sup>879</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>880</sup> *Prologue*, op. cit., p. 26-27. Et plus loin, p. 31 : « En ce qui me concerne, je les avais bien avertis : aucune photographie, surtout pas — et non seulement, à l'époque, par la crainte du mal qu'elles feraient naître en Ali (et que je ne fais, moi, que prolonger ; car je jure que jamais je n'aurais écrit ceci si les cars avaient filé toujours, par la perpendiculaire, là-bas, vers Babylone ; et je regrette bien maintenant, le temps tranquille mais pour toujours révolu où Ali et moi regardions l'eau noire le long du trottoir). »



comme croyance n'est justement plus qu'une fable, un mythe. Quand les touristes le prennent en photo, ils transforment le Conteur en image, opèrent une distance entre l'expérience du conte et sa représentation : entre les touristes et Ali, tout un lointain mélancolique se constitue alors ; et Ali, qui aurait pu être éternellement vivant, commence à mourir, d'une mort qui n'en finira pas, puisqu'elle n'aura jamais lieu dans le récit.

Ainsi je jure d'être innocent de la divulgation de secrets qu'Ali m'eût maudit de livrer ; 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 ; quant à Ali, il ne peut souffrir de mots écrits, puisqu'il en ignore l'existence même <sup>881</sup>.

### *Documenter le monde ou le raconter ?*

Si l'art de raconter se perd, écrit Benjamin, c'est toute une expérience du monde qui disparaît. La rupture épistémologique qui permet de dater cette disparition, Benjamin la situe au début du vingtième siècle : c'est avec la Première Guerre mondiale, l'expérience de l'impossibilité de partager l'expérience que vécurent les soldats rentrés du front. Là où le conte jadis témoignait du monde, les hommes ne pouvaient plus que témoigner de la blessure de ne pas le faire. Une forme dès lors supplanta le conte : l'information. La diffusion en masse de la propagande, et la naissance de sa forme commerciale dans l'après-guerre (la publicité), ne tardèrent pas à recouvrir l'exigence de récit que portait le conte : mais il s'agissait d'un récit qui ne disait rien d'autres que la prétention objective à dire le réel, sans pouvoir en tirer aucune leçon, ou ce que Benjamin appelle « sagesse ». Non que l'homme n'avait pas vécu une expérience profonde, mais plutôt la profondeur de l'expérience avait été telle qu'elle détruisit jusqu'à la possibilité même de lui donner forme et sens. Un langage neuf survint, et se diffusa en masse, celui du journal ; seulement, on ne partage pas un fait, on ne peut que le recevoir.

Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain.

Lorsque Koltès partit au Nicaragua, ce n'était pas seulement pour écrire sa « pièce africaine », mais, on l'a évoqué, pour aller au plus près des événements révolutionnaires, et avec l'idée d'en témoigner : partager le récit du monde quand il se fait Histoire, les relater dans sa forme la plus directe. Et pourtant, Koltès n'écrira pas sous forme informative cette Histoire. Un double recul se fait en lui et dans l'écriture : recul spatial, puisqu'il fuit rapidement les lieux des combats qu'il ne verra pas directement ; recul littéraire, car il renonce au compte-

---

<sup>881</sup> *Prologue*, op. cit, p. 31.

rendu au profit de la nouvelle, celle qui s'intitulera *II*, racontant le destin tragique de Victor assassiné par la Garde Nationale.

Je comptais t'envoyer d'ici, ma nouvelle que j'ai écrite à Managua, mais je vais la garder encore huit jours pour corrections. Je pensais qu'il était urgent de te la faire parvenir, dans la mesure où, oh l'héroïsme, j'étais l'un des rares étrangers au Nicaragua au moment des « événements », et que cette circonstance pouvait intéresser la presse. Ceci dit, sans doute rêve-je, et il vaut mieux plus de qualité et moins d'actualité <sup>882</sup>.

Ce rêve — et Koltès en a conscience d'emblée — dure moins de dix jours : peut-être a-t-il existé un premier état, journalistique, de cette nouvelle ? Toujours est-il que peu après, Koltès réalise la distance qui s'est opérée en lui et dans son écriture (malgré lui), entre le projet et le récit, entre le fait et la nouvelle.

Ce texte est-il proposable à un journal ou non ? (j'aurais pu, bien entendu, écrire une affaire sur le coup d'état proprement dit et les choses qui intéressent les gens, mais vraiment, je ne me sens pas l'âme d'un journaliste <sup>883</sup>).

Il semble qu'il y a là comme un trajet inverse à celui que lit Benjamin, qui disait combien l'Histoire en marche allait dans le sens d'un retrait du conte au profit du « journalisme ». C'est comme si Koltès œuvrait à rebours — là se situe la tension. Posant comme idéal politique le récit factuel, mais se heurtant à l'impossibilité de l'écrire en d'autres termes que littéraires, il trouve du récit fictif au lieu où il cherchait la récitation du réel. Cette déchirure entre l'histoire et son écriture, Koltès le raconte comme une blessure politique qui l'affecte.

Quand on est au Guatemala pendant la guerre civile, ou au Nicaragua pendant le coup d'État, on se trouve devant une telle confusion, devant une telle complication des choses, qu'il n'est plus possible d'écrire [...] sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel. En découvrant la violence politique de l'intérieur, je ne pouvais plus parler en termes politiques, mais en termes affectifs, et en même temps cet état de fait me révoltait <sup>884</sup>.

Formulation une fois de plus inverse à ce que dégage Benjamin, elle dit l'expérience de l'expérience : Koltès rejoint le geste du conte à travers l'Histoire, comme s'il s'agissait pour lui dans la rencontre des secousses de son temps, de la rejoindre pour mieux s'en dégager — le récit reproduirait ce mouvement même, de jonction et de disjonction. Que ce soit dans cette nouvelle, ou dans *Combat de nègre et de chiens*, ou même dans *Quai Ouest*, et les textes suivants, on aurait à chaque fois en creux l'inscription d'un questionnement historique raconté sous une forme qui empêche qu'il soit relaté en termes « journalistiques », ou factuels. Un chantier européen en Afrique (qui est né d'abord d'un projet de reportage sur les multinationales néo-coloniales), des docks désaffectés (qui pouvaient lui offrir le matériau d'une enquête sociologique sur les bas-fonds de New York), les refoulés provinciaux de la

---

<sup>882</sup> Lettre à Évelyne Invernizzi, de San Salvador (Salvador), le 5 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 347.

<sup>883</sup> Lettre à Évelyne Invernizzi, de Florès (Guatemala), le 15 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 355.

<sup>884</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Le Monde', 17 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 20.

Guerre d'Algérie (qui auraient pu donner lieu à un compte-rendu historique sur des enjeux mémoriels), ou la trajectoire d'un *serial-killer* (qui présentait la possibilité d'une œuvre documentaire sur une figure symptôme) : tous ces sujets possèdent un substrat journalistique, mais le réalisme du point de départ est à chaque fois l'objet d'un décollement narratif. Le récit né donc pour Koltès d'une expérience du réel que l'écriture transforme en expérience d'écriture, par superposition, et dans une certaine douleur (une révolte) de la jonction politique impossible, puisque l'auteur éprouve en conscience le risque de l'esthétisation, c'est-à-dire d'un usage littéraire du monde qui prend prétexte de lui pour le tromper, qui utilise les violences du réel à des fins qui d'une certaine manière le trahissent.

*Le théâtre de Koltès, la communauté blessée du conte*

Benjamin fait dès lors du roman le signe et le symptôme du déclin de l'art de conter (et le corollaire de la dégradation de l'expérience) — au conte délivré dans l'oralité de sa transmission commune a succédé un roman qui coïncide avec l'avènement de l'individualisme. Le conte sombre dans l'archaïsme, ou pire, dans l'enfantillage, quand le roman triomphe, seulement concurrencé par le journal, auquel finalement on finit par ne plus le distinguer.

Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information. Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications<sup>885</sup>.

C'est ici peut-être que Koltès — soucieux, on a vu à quel point, de faire expériences du monde et de les raconter —, se situe dans une série de nouvelles tensions. Benjamin déplore le fait que le récit des lointains soit désormais occulté par les nouvelles qui expliquent le monde proche : « Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information<sup>886</sup> ». Dans l'ambition de Koltès, une telle séparation entre le monde proche de l'actualité journalistique<sup>887</sup>, et récit lointain du merveilleux<sup>888</sup> n'existe plus. C'est au lointain que Koltès va chercher des expériences qui pourront dire, dans la transformation opérée par le récit, l'ici et maintenant d'une appartenance commune au monde. Le récit koltésien est bien cette opération de transformation de l'expérience du monde en expérience esthétique : dans le changement de nature, une même volonté de reconnaissance du monde. C'est au lointain que Koltès trouve les espaces qui sauront le mieux dire le présent et la présence :

<sup>885</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », in WALTER BENJAMIN, *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 123..

<sup>886</sup> *Idem*.

<sup>887</sup> Benjamin évoque la formule de Villemessant, directeur du Figaro : « Mes lecteurs se passionnent davantage pour un incendie au Quartier Latin que pour une révolution à Madrid ».

<sup>888</sup> Est cité en exemple « L'Aigle Blanc » de Leskov.

un coin de rue, un hôtel des confins, un dock, un chantier africain, sont toutes des images d'expériences de notre monde contemporain qui la transcendent — solitudes partagées ; désir intégral de la vie jusqu'à l'extrême limite du possible ; volonté de naissances. Ces expériences incarnées sont puisées aux bouts du monde qui sont des *extraits* du réel ; le récit les saisit dans leur ponctualité, leur localité, pour les redonner en acte, les pulvériser. Par des procédures d'écriture fantastique, la création d'espaces à la lisière du réalisme et de l'onirisme, le lointain devient proche, mais c'est un lointain inapprochable qui jamais ne laisse croire qu'il est pauvrement réaliste, journalistique : lointain qui dit le proche, proche qui ne cesse de dénoncer son lointain. L'aura de Koltès est une prise de distance qui permet qu'on le voie : un écartement du proche par le lointain ; et un rapprochement du lointain. L'aura est la faille où le récit se situe, où il est restitué. Or, cette mise en regard, n'est-elle pas celle précisément qui se joue et se représente dans l'expérience théâtrale ?

Car en dépit de ce qu'il disait de son idéal romanesque, ce n'est pas dans le roman qu'il a fait œuvre de récit, et le choix du théâtre pourrait de nouveau s'expliquer. N'est-il pas finalement le dernier lieu où le conte peut être entendu dans le silence d'une communauté assemblée autour de lui ? Il ne s'agit évidemment pas de faire du théâtre de Koltès un renouement du théâtre rituel par exemple. Le choix du théâtre s'est imposé à lui pour des raisons d'ordres poétiques, financières aussi. C'est un fait que ce choix ne s'est pas démenti quand Koltès s'est affranchi de l'une et de l'autre de ces contraintes. Le théâtre est l'espace du récit au sens où il est le territoire de son expérience immédiate : le récit comme expérience est vécu directement, au lieu où elle a lieu, dans la commune présence de sa profération. Expérience éphémère qui ne souffre d'aucune interruption, bloc d'émotions et de sensations, l'œuvre théâtrale en tant que récit se dresse comme une coupure du réel, mais puisée à elle comme expérience, le théâtre peut devenir sa propre expérience ainsi. Or, le théâtre n'est pas le conte solitaire levé dans le vide, mais la co-présence de ce récit et de son expérience ; nul théâtre sans spectateur ; nul spectateur sans le récit qui le constitue tel.

Tout au long de son article, Walter Benjamin s'appuie sur la figure de l'écrivain russe Nicolas Leskov (1831-1895), présenté comme conteur non pour « le rapprocher de nous, mais bien plutôt pour augmenter la distance qui nous sépare de lui. » Voyageur de commerce, il rencontra dans ses voyages toutes sortes de gens, ouvriers, vagabonds, fous, puissants. Quand il se retira, Leskov écrivit les histoires qu'il entendit, plaçant au centre de chacun de ces contes, la figure d'un personnage que Benjamin nomme « le juste » — homme simple et laborieux, qui fait l'expérience de la sainteté au terme d'une existence parfois excessive. Cher-

chant à dégager une morale de chacun de ses *Récits des temps anciens*, Leskov parvient à l'idéal d'un proverbe qui peut résumer chacun de ses contes.

Le conteur, c'est l'homme qui pourrait laisser la mèche de sa vie se consumer entièrement à la douce flamme de ses récits. De là l'atmosphère incomparable qui, chez Leskov comme chez Poe ou Stevenson, environne le conteur.

On voit tout ce qui pourrait rapprocher un tel conteur d'un auteur comme Koltès, on voit surtout tout ce qui l'en sépare. S'il y a, chez Koltès, la volonté de faire expérience de tout (« l'amour »), de se brûler au réel pour en arracher des fragments qui pourront faire l'objet d'un récit, le récit n'y est jamais quête d'une sagesse ou d'une morale qui finit par la recouvrir, comme le tailleur de pierre œuvre dans la matière pour à la fois la réduire et l'exprimer, faire sortir d'elle une forme qu'elle porte en elle, et que l'imagination et l'art du tailleur fait naître. « Le conteur est la figure sous laquelle le juste se rencontre lui-même », écrit Benjamin. Aucune rencontre de ce type dans l'art du récit de Koltès : aucun repli de l'œuvre sur la pensée, mais une ouverture indécidable du sens, des gestes qui cherchent plutôt la sidération du sens, la plaie ouverte de la signification. Comment faire du meurtre d'Abad la morale de l'histoire ? « Alors, quelle arme ? », demande infiniment le Client — question suspendue parce que le récit de Koltès, dans son temps où l'Histoire ne saurait elle-même se rencontrer comme telle, est une question aux adresses nombreuses. C'est un récit sans morale, relatif, non par défaut, mais comme ouverture incessante de son expérience appelée à être rejouée, hors d'elle-même. C'est enfin un récit sans borne ni terme qui pourrait lui assigner un rôle, une place : une phrase sans point, « et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie <sup>889</sup> »

## 2. *Étranger la langue*

LESLIE. — Où tu as appris ce langage, le Rouquin ? Personne ne parle comme cela, chez nous.

ROUQUIN. — Moi, je parle comme cela, pauvre con, bon dieu de merde, putain, putain, putain.

Récits des lointains du monde ainsi approché, les textes de Koltès éprouvent aussi la tension de l'ailleurs au lieu privilégié qui le constitue comme récit, dans la trajectoire de son écriture et de sa transmission : la langue. La langue comme réceptacle, comme vecteur, comme tenseur est le territoire d'une fabrication singulière sur le plan de la poétique, on l'a vu. Mais il nous faut revenir sur la conception même de la langue pour Koltès : la dimension politique de son usage qui révèle une éthique.

---

<sup>889</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 63.

Cette langue est l'objet d'approches critiques aussi nombreuses que contradictoires, on a pu l'évoquer : langue classique ou langue neuve, rhétorique formelle ou mise en mouvement de masses sensibles... Lorsqu'on l'aborde sur le strict plan de sa production interne, le risque est grand de s'en tenir à des catégories, voire à des normes. Or, si le récit est un rapport au monde, il revient à la langue de porter celui-ci, d'en être le signe et la motricité. C'est ici que les enjeux d'altération, d'altérité, de minorité prennent tout leur sens, là que ce sens peut s'entendre et se révéler.

### *Langue mineure*

Les enjeux de la littérature mineure, telle qu'on a pu la déterminer pour l'œuvre de Koltès — récits de corps et d'espaces mineurs par opposition aux corps de la majorité, aux zones tracées par le pouvoir — se situent en effet avant tout dans la langue qui l'érige. Dans leur ouvrage sur Kafka, Deleuze et Guattari déterminent la littérature mineure non dans ses thèmes ou ses ambitions militantes, mais dans la langue au sein d'une articulation problématique avec le majeur : « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure <sup>890</sup> ».

Nous devons être bilingue même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans sa langue à soi comme un étranger.

Proust dit: « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres tous les contresens qu'on fait sont beaux. »

C'est la bonne manière de lire : tous les contresens sont bons, à condition toutefois qu'ils ne consistent pas en interprétations, mais qu'ils concernent l'usage du livre, qu'ils en multiplient l'usage, qu'ils fassent encore une langue à l'intérieur de sa langue. « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère... »

C'est la définition du style. Là aussi c'est une question de devenir. Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire (quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir...).

Alors que le problème est celui d'un devenir-minoritaire: non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes.

Alors, quelle(s) arme(s) ? C'est la langue qui est ce devenir et cette arme, l'usage du monde et l'espace de son expérience — dans l'écriture, dans sa transmission, sa lecture ou sa réception. L'éblouissement dans la langue devient le moyen de la reconnaissance.

Par la force des choses, selon un langage qui vous fait reconnaître comme celui qui a peur... moi, j'ai le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître <sup>891</sup>.

---

<sup>890</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. op. cit., p. 29.

<sup>891</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 21.

En cette perspective, ce qui importe, ce n'est pas de se demander si Koltès représentait des marginaux et parlait leurs langues, mais de voir comment il a investi la majorité *dans* la langue majeure qu'est pour lui le français, une autre langue pour mieux s'en arracher, se défaire des enjeux sociologiques, écrire la relation au-delà des races et des classes, atteindre la minorité en chacun de nous que ne saurait réduire aucune approche socio-politique.

Koltès, on l'a vu, ne fut ni un marginal ni l'incarnation d'une classe minoritaire : issu de la petite bourgeoisie de province, sa « marginalité », s'il en fut une, était celle que constitua la volonté de ne vivre que d'écriture. Le choix, radical, à vingt ans, de ne jamais travailler « pour un patron » exprima cette exigence révolutionnaire — celle d'écrire dans cet affranchissement aux normes sociales du monde. C'est bien l'espace de la langue (de son écriture) qui constitua pour Koltès une non-condition sociale, un statut social privatif : écrivain, n'obéissant aux lois d'aucun marché, ne relevant d'aucune véritable catégorie *socio-professionnelle*. Koltès paya le prix, matériel, les premières années, de cette insoumission. Mais jamais l'auteur n'éprouva le souci d'un « déclassement », puisque c'était précisément contre toute idée de classement que cette vie fut choisie et traversée, dans l'unique préoccupation d'écrire sa propre langue.

Mineur ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). Mais celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue : écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi <sup>892</sup>.

Trouver la minorité en / de soi — inventer son origine —, est une conquête d'un désert à peupler, bruissant du désert de l'autre aussi, en soi, de la minorité de l'autre qu'on habite aussi, solitude traversée pour se dire et se livrer, solitude de se dire et de se partager : travail du singulier et du collectif quand un écrivain choisit les valeurs et les origines qui seront capables de raconter, d'être racontées. « Mes racines, elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues <sup>893</sup> ». La véritable expérience minoritaire, Koltès l'a avant tout conçue dans et par la langue. Il ne s'agit pas de renoncer à sa langue française, mais de l'écrire contre elle, de lui inventer des greffons inacceptables. Koltès n'a pas cessé de construire son origine comme un rapport minoritaire, un désir d'origine. L'invention de ces racines, après la fondation d'un désert en propre, d'un vide radical à partir duquel se fonder, s'est conçue ainsi dans une sorte de rêve peuplé à Barbès entre les films de kung-fu et le reggae, mais aussi les chants sacrés des liturgies russes de la rue Daru et Jean-Sébastien Bach. L'expérience totale du mé-

---

<sup>892</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. op. cit., p. 33.

<sup>893</sup> Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 13 juin 1986 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 70.

tissage est ainsi surtout celui d'un brassage du majeur dans le mineur, de la culture la plus noble à la contre-culture la plus active. Le seul critère de cohérence semble être celui d'une quête d'énergies capables de mettre en mouvement l'être affectif et de la brancher aux énergies du monde. Ce rêve de racines étrangères et mêlées se formule loin de ses origines officielles, mais fonde plus sûrement un rapport au monde. Ce rêve, c'est celui précisément que font Deleuze et Guattari autour de Kafka (et celui de Kafka sans doute aussi ; celui en somme de toute littérature mineure) : « Faire le rêve : savoir créer un devenir-mineur <sup>894</sup>. »

N'habiter que le déracinement impossible puisqu'il n'y a d'histoire possible que dans le déracinement <sup>895</sup>, l'invention d'origines *étrangères*, l'expérience qui fait de l'altérité sa nature propre : ce serait là le devenir-minoritaire — la musique reggae comme joie de la racine fuyante, impalpable, fulgurante —, ce serait aussi éprouver de langue seulement dans le refus de la langue majoritaire comme norme : chercher les contretemps, les désaccentuations essentielles du majeur et du mineur pour désaxer le rapport aux figures imposées du récit.

En mettant en avant ces rythmes propres au reggae, battement mineur contre accent majeur, Koltès a bâti une littérature de la minorité, non pas strictement dans le sens défini par Deleuze et Guattari pour Kafka, mais au sein de ce rêve-là, assaillant toute figure d'autorité et de pouvoir où qu'elles se trouvent, et dans la langue singulièrement.

#### *Altération et rehaussement : aux limites de la langue*

Si on devait suivre les trois caractères de la littérature mineure dégagés par Deleuze et Guattari, on verrait qu'ils pourraient proposer une approche possible de l'œuvre de Koltès, mais qu'ils ne suffiraient pas à dire la spécificité de cette écriture. Ces trois caractères (la déterritorialisation de la langue majeure dans un usage mineur ; l'immédiat-politique ; l'agencement collectif) sont affrontés dans l'écriture de Koltès, mais rendus impossibles par une succession de nouvelles blessures qui affectent la langue même, sa relation au monde. Car la blessure, qu'on a envisagé d'abord sur le plan politique, est aussi et surtout celle qui affecte la langue, blessure infligée par l'auteur lui-même à la langue.

Le premier caractère de la littérature minoritaire, c'est celui d'affecter la langue d'un fort coefficient de déterritorialisation : « L'allemand de Prague est une langue déterritorialisée, propre à d'étranges usages mineurs. (Dans un autre contexte aujourd'hui, ce que les Noirs,

---

<sup>894</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. op. cit., p. 50.

<sup>895</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 30.



peuvent faire avec l'américain) ». Cet usage mineur de la langue est un aspect complexe de la poétique koltésienne, fort différente de ce qui se passe chez Kafka. Il s'agit d'habiter une langue et de la miner de l'intérieure. Non pas parler une langue étrangère, mais écrire l'étrangeté de la langue familière. Cette exigence prend chez Koltès la forme de l'altération. Déterritorialisée, la langue française telle qu'il l'écrit ne cesse pas d'être contaminée par de multiples étrangetés, des métissages qui la rendent, en retour, étrangère. Cette étrangeté n'a pas pour vocation de colorer la langue d'un exotisme mimétique : il puise sa nécessité dans l'expérience même de l'écriture, celle de son étrangeté.

J'ai dû subir un phénomène d'osmose à force 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 pas la sienne <sup>896</sup>.

Vivant entre Paris et New York, écrivant la plupart de ses pièces à l'étranger, pour éprouver sa langue hors de ses propres frontières, pour écrire français dans une langue étrangère, Koltès n'eut de cesse de chercher à « être *dans* sa propre langue comme un étranger <sup>897</sup> » : Il suit ici à la lettre la formulation de Proust jusqu'à l'extrême : « écrire dans une langue étrangère » : au *milieu* d'une langue étrangère.

La langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère, aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, 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. [...] Cela apporte une modification profonde dans la langue, comme lorsqu'on fait un long séjour dans un pays étranger dont on ignore la langue et que l'on retrouve la sienne modifiée, de même que ses propres structures de pensées <sup>898</sup>.

L'altération joue ainsi sur différents niveaux. Le premier est celui de l'étrangeté. C'est ce qu'on nommera l'exigence *d'étranger la langue*, en faisant du mot *étranger* un verbe pour souligner qu'il s'agit là processus. Blessier la langue, étranger la langue, c'est autant la mêler à d'autres que de la faire parler par des étrangers : ainsi dans *Quai Ouest*, tous les personnages parlent le français sans qu'il soit la langue maternelle d'aucun d'eux — exceptés sans doute, dans la fiction, Monique et Charles, qui sont eux, « d'ici », évidemment pour renforcer le fait, par contraste, que les autres sont d'ailleurs. Cette étrangeté n'est pas un thème de la pièce, mais une dynamique qui produit des événements, que raconte l'histoire et qui permet à l'histoire de se réaliser et de se raconter.

---

<sup>896</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Le Monde', 17 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 20.

<sup>897</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. op. cit., p. 48.

<sup>898</sup> Entretien avec Alain Prique, *Le Gai Pied*, 19 février 1983 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 26.

Quand on ne peut plus parler son propre langage, la pensée elle-même change, de petits incidents qui se déroulent sans langage prennent une importance nouvelle.

Cependant, l'étrangeté de la langue ne demeure pas seulement une question de poétique, elle devient un enjeu majeur de la reconnaissance des êtres : elle pose la question simple mais violente de la relation — comment rejoindre l'autre dans sa minorité essentielle ? La déterritorialisation de la langue réside dans cet usage décentré qui fait qu'on va atteindre la minorité de la langue en soi-même et qu'on va chercher la part mineure de la langue de l'autre — en la défigurant, on pourra l'entendre différemment, s'entendre différemment et se reconnaître. Entre Léone, l'alsacienne, et Alboury, l'africain, dont la langue maternelle est le Wolof (et qui parle français), chacun parle étranger — quand ils parlent français, c'est une langue à eux-mêmes étrangère. Léone se met alors à parler étranger (en allemand), pour parler la même langue que l'autre (puisque à ses yeux, Alboury parle étranger...) : peu importe ainsi ce qu'elle dit — et qu'elle récite *le Roi des Aulnes* en allemand dans la langue de Goethe ou une leçon apprise par cœur —, seul compte le fait de parler *étranger*.

L'autre usage de l'altération, c'est celui, paradoxale qui consiste à la sur-qualifier de l'intérieur : exhiber une littéarité excessive de la langue — jusqu'à la faire paraître *comme littéraire*, mais d'une impossible littéarité puisque destinée à être *parlée*, au théâtre, et non lue, en silence. L'étrangeté de la langue vient ainsi d'une défiguration à la puissance : sorte de raffinement qui altère et rehausse violemment la valeur d'usage de la parole par un rythme extrêmement précis et musical, par une rhétorique d'une rigueur et d'une violence désarmante. Blessé la langue, c'est la parler dans sa beauté la plus impensable, la plus inouïe : c'est déjà par exemple la violence qu'inflige Genet à la langue française.

Tout au long de *Dans la Solitude des champs de coton*, les personnages échangent dans une langue d'une extrême rigueur, accordée à la tenue impeccable de la syntaxe — langue qui, ici plus qu'ailleurs, paraît *sur-écrite*, participe de l'illusion syntaxique d'une pièce qui joue, avec humour, sur sa pseudo-référence réaliste. La langue que les protagonistes parlent est en effet loin d'être celle d'un client et de son dealer, mais dans la surenchère d'images, le réseau métaphorique travaillé jusqu'à la préciosité (la métaphore animale notamment) que les deux figures creusent jusqu'à les épuiser, il y a comme un jeu avec la langue qui s'affiche, s'exhibe avec provocation, poussant la syntaxe jusque dans les limites de l'interlocutoire, limites de la langue elle-même. L'ouverture de la pièce en ce sens exemplaire de l'étrangeté travaillée qui produit le récit interne du discours : prose somptueuse pour traiter de deal. L'étrangeté est dans l'usage de la langue, non en elle-même. Or, la beauté est blessée à l'intérieur : plusieurs

commentaires l'ont souligné, la première réplique du Dealer est marquée par une faute de syntaxe <sup>899</sup> que les Éditions de Minuit ne pouvaient ignorer :

LE DEALER — 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 la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi <sup>900</sup>.

Que Koltès ait insisté pour maintenir la reprise incorrecte des pronoms relatifs « quiconque » [...] « qui » relève paradoxalement de cette approche *précise* d'une langue ciselée jusqu'à la limite des possibles de la langue. Ce qui prend le pas sur la correction orthodoxe de la langue, c'est le rythme d'une période où domine le balancement binaire de l'homme et de l'animal, couple de termes qui reviennent des dizaines de fois dans la pièce, et qui forment comme un tout, ici mis en valeur par cette déchirure de la relative en deux segments dont le second s'appuie sur la béquille *qui* pour mettre en relief l'apposition : dialectique de la faute et de la maîtrise, où l'incorrection se loge dans l'apparence de rigueur syntaxique, en surenchère. À Madeleine Comparot, qui était sa première lectrice et correctrice, il avait confié son souci de pousser la grammaire jusque dans ses retranchements <sup>901</sup> : manière de rendre hommage à la langue aussi, en l'altérant, la blesser pour la rehausser au deuxième degré, quand la perfection recherchée trouve place dans l'incorrection voulue. C'est cette altération — à la fois étrangeté radicale et rehaussement spectaculaire, rigueur fautive qui ne se laisse pas entendre immédiatement comme une faute — qui est pour Koltès sa manière de « devenir le nomade et l'immigré et le tzigane dans sa propre langue <sup>902</sup> ».

Là réside la portée éthique de l'artisanat du récit, qui n'est pas un « bien écrire » selon les standards de la langue normée (majoritaire), mais une façon de repousser la langue pour lui faire supporter ce qu'elle ne peut endosser, ce qui excède sa puissance, ce qui la dépasse : là agit l'écriture.

J'ai écrit en effaçant sans cesse. Je suis persuadé que là est notre seul travail, savoir supprimer. Trois personnes sur dix savent bien écrire, c'est la grammaire, cela n'a aucun intérêt. Nous, notre vrai boulot, c'est de savoir enlever les mauvaises choses. Quand le

---

<sup>899</sup> Voir François Bon, *Pour Koltès*, op. cit., p. 50. « À preuve que la dernière proposition devrait bien sûr s'écrire sans son dernier *qui*, la forme *quiconque qui* étant une redondance pour laquelle jamais Grévisse, Littré ni Robert n'ont noté d'exception. D'ailleurs, supprimer le *qui* en trop n'aurait pas même affaibli ce qui le justifie, à savoir cette répétition à l'identique d'une translation, *qui passe devant toi* qui détermine son premier antécédent, *désir*, par le second, *quiconque, homme ou animal*, en les égalisant, et en le triangulant : égalisant par le *désir*, premier antécédent, le désir de l'*homme* et celui de l'*animal*, juxtaposés dans le second antécédent, et donc l'animalité même du désir, évidant par la grammaire ce qu'on aurait pu simplement appliquer de *désir* à *homme* en y sauvant l'homme : la syntaxe aurait, en trimètre trois cinq cinq, gardé l'appui rythmique que l'amplification veut dissoudre, quitte au hiatus de grammaire. »

<sup>900</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 9.

<sup>901</sup> Entretien privé ; Paris, printemps 2009.

<sup>902</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. op. cit., p. 50.

matin, je parviens à gommer ce que j'ai écrit comme un cochon la veille, je me dis que ma réussite — si réussite il y a — est dans cet instinct-là <sup>903</sup>.

L'écriture n'est pas la grammaire, il est force de rétraction de la parole et de fabrication d'un verbe autre, neuf, qui se produit par négativité productrice : arracher la langue écrite, effacer ce qui appartient à la langue, atteindre le nerf de la langue maternelle et rejoindre « le sang, et la carcasse osseuse, et les muscles, tout cela qui vient du père <sup>904</sup> » : langue paternelle contre langue maternelle.

Le deuxième caractère de la littérature mineure que décèlent Deleuze et Guattari, c'est le fait que tout y prend dès lors une dimension politique. C'est le branchement de l'individu sur l'immédiat-politique :

Dans les grandes littératures l'affaire individuelle (familiale, conjugale) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond. (...) La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. (...) C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs

Cette postulation travaille, en partie et différemment, les pièces de Koltès, pour qui la localisation extrême des espaces représentés n'a de valeur que par métonymie globalisante, métaphorique. Le microcosme, par exemple du hangar de *Quai Ouest* n'a de valeur que dans sa faculté à déployer souterrainement un macrocosme qui saurait fonctionner en termes politiques : les relations entre Charles et la sœur ne s'effectuent pas sur le plan de l'affectivité, mais dans le commerce du corps — et quand Fak vient marchander le prix du désir auprès de Claire, c'est moins l'illustration d'une « petite affaire privée » que l'élaboration d'une langue où les relations entre les êtres sont dictées selon les lois d'un marché. Dans *Combat de nègre et de chiens*, le chantier (européen) entouré de mirador pour protéger les colons est ce branchement politique capable de « représenter » (théâtralement et idéologiquement) les relations de l'Europe et de l'Afrique — la localisation de l'espace et de l'intrigue ne peut avoir de sens que si elles sont travaillées dans la globalisation d'enjeux politiques qui construisent sa violence, sa nécessité poétique au sein de la langue.

Il s'agit de la même langue, mais parlée différemment par chacun. Alboury la prononce de l'extérieur, langue française issue du viol de sa langue : impeccable donc. La langue blanche, surface sans profondeur, transparence nette et évidente du tranchant dit dès la première réplique le programme du récit que Alboury ne fera que répéter tout au long de la pièce, cette nuit terrible dans les cris qu'il ne veut que faire taire :

---

<sup>903</sup> Entretien avec Anne Blancard, Radio-France International, loc. cit.

<sup>904</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 16-17.

Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps ; sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n'a rien trouvé ; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris, si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra dormir à cause des cris de la vieille ; c'est pour cela que je suis là <sup>905</sup>.

Face à lui Cal ou Horn énoncent leur français maternel, nerveux, souillé comme ceux qui se savent tous permis chez eux ; et au milieu, le français de Léone, qui appartient à l'un et à l'autre des usages, dans le précipice de la langue où elle va finalement s'abîmer.

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. 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. Je ne crois pas qu'au théâtre, on puisse parler autrement <sup>906</sup>.

Faire parler des personnages étrangers n'a ainsi pas pour but de colorer le texte, ou d'en faire un thème, mais de se saisir de l'usage théâtral de la parole en son cœur, son étrangeté essentielle qui n'est pas affaire de nationalité mais de langage. On comprend en ce sens que « C'est le langage qui est le véritable sujet de la pièce ; le langage qui vous désigne, vous enferme, ne vous permet pas de communiquer <sup>907</sup> » — le récit de *Combat de nègre et de chiens* comme de toutes les pièces de Koltès est cet *agôn* de la langue, ces questions de transferts et de déplacements, de territoires, de marginalités, d'assaut comme on investit une place, ou une part de ses ressources sur telle position boursière. Récit du langage, il raconte ainsi les multiples manières de l'affronter, de l'écrire et de l'entendre : de lui résister. En cela reproduit-il l'expérience du monde. Car l'écriture rejoue l'expérience étrange que l'on fait du réel quand on est étranger à un lieu : position essentielle pour pouvoir le raconter.

J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel, et pourtant, qui ne nous est pas étranger ; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense.

Force de branchement du local sur le politique par la reconnaissance *étrange* de ce qui ne nous est pas étranger : paradoxe et jeu contradictoire avec le mot « étranger » sur lequel repose précisément la reconnaissance de ce théâtre, la familiarité que l'on possède avec l'altérité la plus radicale.

Le troisième et dernier caractère de la littérature mineure, c'est le processus qui fait que tout s'élève à une valeur collective : il s'agit de l'« agencement collectif d'énonciation. »

L'état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain dit tout seul constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. (...)

---

<sup>905</sup> *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 9.

<sup>906</sup> Entretien avec Hervé Guibert, 'Le Monde', 17 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 18.

<sup>907</sup> Entretien avec Anne Blancard, Radio-France International, loc. cit.

C'est là que se joue véritablement l'enjeu de l'éthique minoritaire et blessée de l'écriture de Koltès. « Action commune de la parole » — sans doute le théâtre est-il ce lieu commun de l'action : il est l'action commune dans son lieu même, politique (et non dogmatique, non idéologique). C'est ainsi finalement la littérature qui produit une solidarité active, et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté,<sup>908</sup> fragile, en son dehors, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.

### *Éblouissement*

Dans *Quai Ouest*, le trajet linguistique de Cécile — et à travers lui, sa trajectoire dramatique — pourrait figurer le paradigme de cette déterritorialisation, de l'immédiat-politique et de l'agencement collectif : juste avant de mourir, celle-ci cesse de parler français pour parler espagnol, sa langue maternelle, avant de retrouver le langage immémorial du quechua. L'écriture du personnage de Cécile énonce avec clarté le mouvement interne et externe de beaucoup de personnages de Koltès qui chercheront ainsi en eux-mêmes leur propre langue, mineure en regard des langues centrales. Immédiatement politique, mais hors du cadre de la *polis*, dans l'agencement hors du temps et de l'espace des communautés sans âge, la parole se branche ainsi *immédiatement* à l'impossible communauté : c'est là encore la blessure de la parole *dés-œuvrée* de ces personnages. Il s'agit moins pour eux d'une langue seulement originaire, mais davantage d'une utopie de parole — l'espace où mourir à la majorité pour naître à sa minorité essentielle. L'étrangeté de la langue que Koltès travaille, ou plutôt élabore-t-il une étrangéification de la langue, qui peut rendre compte du processus et de son effet. C'est elle qui pourra dire, en termes dynamiques, potentiels, et narratifs, la construction, la pensée et la réception de cette langue.

Parce que je suis l'étranger qui ne connaît pas la langue... et qui agit comme ébloui<sup>909</sup>.

Cette étrangeté n'est donc pas celle que l'on pourrait croire : non une bâtardise faite d'emprunt à l'anglais, de tournures étrangères, de greffons hétéroclites, mais éblouissement. Koltès demeure attaché assez rigoureusement à une haute tenue dans la langue, non comme un étran-

---

<sup>908</sup> « C'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. » Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*. op. cit., p. 31.

<sup>909</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 33.

ger parlerait la langue française, mais comme s'il s'agissait de la saisir depuis son dehors. Le dehors de la langue, c'est ce qui permet de la voir comme langue, ce qui la dévoile en tant que parole.

Je trouve aussi que le rapport que peut avoir un homme avec une langue étrangère – tandis qu'il garde au fond de lui une langue « maternelle » que personne ne comprend – est un des plus beaux rapports qu'on puisse établir avec le langage ; et c'est peut-être aussi celui qui ressemble le plus au rapport de l'écrivain avec les mots <sup>910</sup>.

Dehors de l'étranger par rapport à la langue d'usage, dehors de l'écrivain qui écrit les mots en leur envers, sur le ventre des mots parce qu'il n'utilise pas la langue pour transmettre une information mais pour raconter la fiction d'une parole. L'auteur agit ainsi par « éblouissement » de la langue sur des personnages qui ne sont pas censés la parler ainsi. De là l'effet d'étrangeté d'entendre un Dealer et un Client parler la langue de Bossuet par exemple : étrangeté qui ressortit à la langue théâtrale elle-même, qui affiche l'aberration de sa valeur d'usage, non la réduction à des formules étrangères. Chauffant à blanc la plaque impressionnée de ses personnages par la langue, l'auteur aveugle ceux qui la parlent (qui la parlent donc malgré eux), tout en rendant visible cette parole : c'est cela que l'on nomme éblouissement. Il donne au récit cette puissance d'étrangeté qui la constitue comme dehors : comme envers d'une forme habituelle de discours. C'est l'éblouissement du discours et de l'échange qui élève la communication en dialogue, et l'histoire anecdotique, en récit ainsi rehaussé par l'étrangeté.

Il est certain qu'une plante sauvage qu'on coupe brutalement, et à qui l'on tâche de faire prendre racine dans un terreau étranger, s'y refuse et dépérit. Mais si, avec la patience d'un horticulteur, on persiste, et que, sur des générations, inlassablement, on coupe tôt les racines, on marcotte, on hybride, on taille, on bouture, il finit par apparaître, comme l'hétérosis dans l'hybridation, chez les nouveaux plants, une faculté phénoménale d'adaptation, une folie de survie telle qu'un bon jardinier mutilera une fleur par le bas, par le haut, de tous les côtés à la fois, sans que jamais l'instinct de vie soit mis en défaut, bien au contraire <sup>911</sup>.

Si le récit est un artisanat, il serait donc aussi, sur le territoire de la langue, une technique d'hybridation horticole. Ces branchements, connexions et greffes, issues des patiences du labeur, n'ont ainsi qu'une finalité : celle de fabriquer de la vie, cette « folie » de la création qui résiste, insiste, s'obstine à naître sur des plants qui ne se sont pas censés lui donner naissance. Là réside la vitalité de l'écriture, dans une langue qui invente à sa mesure des forces capables de la mettre en mouvement, racontant ces naissances comme autant de victoire sur la stérilité des terres mille fois irriguées : ce qu'invente l'écriture de Koltès, c'est dans la conquête de nouvelles terres de fiction, des nouvelles manières d'y faire répandre des pluies, de la travailler pour y faire naître des formes nouvelles de langage et de vie, ces « inventions d'incon-

---

<sup>910</sup> Deuxième entretien avec Alain Prique, *Masques*, 1<sup>er</sup> trimestre 1984 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*. op. cit., p. 44.

<sup>911</sup> *Prologue*, op. cit., p. 42.

nu <sup>912</sup> » qui réclament des noms qui ne sont pas dans le dictionnaire, et que le récit prend en charge.

Il tomba dans la nuit une petite pluie fine et silencieuse ; dès le matin suivant apparut, dans une boulette de terre oubliée au fond d'un pot, au coin de la terrasse, le germe vert d'une fleur qui, en quelque jours, sans soin, sans eau, malgré un ciel couvert et pesant, s'épanouit cependant sur le rebord de ma terrasse, 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 <sup>913</sup>.

### 3. Home et lointains

AILLEURS.

1. Dans un lieu autre que celui où l'on est.  
Ailleurs qu'au théâtre.  
Nulle part ailleurs.

Littéré

#### *Le monde comme expérience physique*

De décentrement en fuites, de sorties de soi à la jonction impossible de l'autre, des poussées aux limites de la langue jusqu'à l'invention des origines, le mouvement du récit tend à rendre impossible tout ailleurs menacé d'être à son tour un point fixe, une origine, un lieu central — à l'image d'une blessure intérieure, qui fait de l'impossible origine le mouvement de la vie même, comme le formule cette lettre dont le destinataire est, singulièrement, inconnu.

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).

Alors je pense à toi et je me dis qu'il serait bon qu'à mon retour, on se retrouve dans un restaurant polonais ou chinois, un soir, pour parler de l'Australie. <sup>914</sup>

Dans cette tension entre ici et ailleurs que raconte le récit, interstice de déploiement de l'écriture et relation au monde, il faut cependant tenter de saisir ce qui constitue l'ailleurs en tant que tel — situer le lieu de cet ailleurs non plus comme utopie idéale, mais comme expérience. L'expérience du monde dont on a parlé ne pourrait en effet avoir de sens que si l'ailleurs a été, d'une certaine manière, éprouvé, et perdu, pour pouvoir être raconté. Les textes de Koltès ne racontent en effet pas la visée d'un hypothétique règne des fins idéal, mais la perte de ce qui a été atteint, vécue et arrachée. C'est ici qu'il faut tenter de dessiner la géographie narrative de l'éthique de l'écriture.

---

<sup>912</sup> « Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles », Arthur Rimbaud, 'Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871, in RIMBAUD, *Œuvres*, 'Correspondances', p. 252.

<sup>913</sup> *Prologue*, op. cit., p. 65.

<sup>914</sup> Lettre à un destinataire inconnu, de Paris, avril 1983, in *Lettres*, op. cit., p. 466.



Le monde, qu'est-ce à dire ? Il n'est ni le dehors, qu'on a tenté de définir comme ce tout enveloppant par la parole la relation à l'autre ; ni l'autre qui est plus simplement le corps de celui qui est dressé face à soi, comme inconnaissable et livré à la reconnaissance. Le monde est pour Koltès l'objet de l'expérience, et toujours l'enveloppe de sens dans lequel l'écriture s'inscrit : monde comme temps du contemporain ; monde comme espace politique d'une appartenance commune à un même fragment ; monde plus généralement comme champ du sens.

Le monde, dans son extension, est donc présent dans l'œuvre de Koltès. Mais si j'ose, à son endroit, parler de *sens du monde*, c'est en un sens très léger du mot sens : ni celui de la signification, ni celui de la direction ou de l'orientation mais plutôt celui de l'intuition, de la disposition, comme on dit de quelqu'un, par exemple, qu'il a le *sens des affaires*. Avoir le sens des affaires, c'est, justement, avoir des dispositions, des intuitions efficaces, un mélange de savoir, de savoir-faire et de *flair* qui permet de réussir dans toutes les entreprises. Face au monde, ou dans le monde, Koltès eut et développa des intuitions efficaces, en vertu, peut-être, de ce qu'on appelle en théologie la *grâce efficace*, une grâce souvent évoquée par Pascal et que Koltès, on l'imagine, devait connaître. Je ne veux pas dire que c'est par l'intercession de Dieu, par une grâce de « première naissance », pour reprendre les termes pascaliens, qui assure à l'homme d'accomplir ses œuvres, que Koltès accomplit la sienne. Mais je dirai volontiers que Koltès a réussi cette œuvre avec une grâce personnelle qu'il a su acclimater, ou convertir, en chacune ou presque de ses tentatives dramaturgiques ou plus généralement littéraires et artistiques, en vertu d'une croyance dont l'horizon, ou les horizons, se dégagent mieux aujourd'hui<sup>915</sup>.

Pour Christophe Bident, le sens du monde porte directement l'exigence d'une relation sensible aux mouvements du monde — ce que Jean-Luc Nancy, dans l'ouvrage qui porte le même titre, nommait « l'entrée dans le sens », qui n'est pas affaire d'interprétation mais de transformation<sup>916</sup>. « “Transformer le monde” a dit Marx. “Changer la vie” a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre, pour nous, n'en font qu'un<sup>917</sup> ». L'injonction de André Breton peut aussi avoir des échos avec cette position de Koltès dans le monde, au monde, à condition (la condition est d'importance) qu'on ne fasse pas de cette transformation l'enjeu d'une action directe sur les forces agissantes du mouvement. Koltès tiendra à distance le monde dans son action militante : l'engagement politique est, dès 1978, de pure forme : action minimale, mais non pas anodine, elle se réduit à l'exercice d'une citoyenneté, celle qui voit Koltès voter lors de toutes les élections (au Parti Communiste), il se trouve que c'était sur ce point que se terminait la 'Lettre d'Afrique' à Gignoux, comme si cette fin signalait aussi la fin d'un type d'engagement.

---

<sup>915</sup> Christophe Bident, *Le Sens du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, à paraître.

<sup>916</sup> « 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. » Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 19.

<sup>917</sup> André Breton, « Discours au Congrès des écrivains pour la défense de la culture » (Dernière phrase du discours.), in A. BRETON, *Œuvres Complètes*, III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 459.

À bientôt.  
Je rentre début mars, quelques jours à Paris, puis je vais voter dans mon village.  
Bernard <sup>918</sup>.

Le souci du monde n'est pourtant pas tenu à distance, au contraire même. L'action sur le monde n'aura d'espace désormais pleinement seulement dans l'écriture, et disposera comme moyens, du récit, essentiellement : le récit serait ce mouvement d'entrer dans le monde et de mise en chantier de son intuition. Mais cette entrée dans le monde revêt une approche plus littérale encore. C'est que, dès lors que Koltès renonce à agir dans le monde comme dynamique de l'Histoire, il se rétablit en lui plus prosaïquement, plus simplement, dans la surface physique du réel : le monde comme matérialité sensible. C'est ainsi qu'on définira finalement, pauvrement, le monde : l'espace étendu de la terre. Si l'éthique du récit est un usage du monde, c'est ainsi dans l'expérience concrète, physique, sensible de sa rencontre qu'il peut avoir lieu, et prendre sens.

On avait déjà évoqué cette relation physique au réel, lorsque dans la « Lettre d'Afrique », Koltès disait se repérer dans l'ordre du monde en goûtant la terre salée, pour savoir où il était par rapport à la lagune, la terre ou la mer. Image ? Elle semble dire assez littéralement que l'inscription dans le sens du monde est un repérage quasi sensoriel, et question d'appartenance sensible, de goût, de sueur, de sang (séché), d'os rongé. Aucun récit de Koltès qui ne tire parti, comme au combat, de la situation géographique de son lieu pour disposer des forces en présence, aucun qui n'occulte l'enjeu du territoire comme conquête de terrain — parce que l'espace du monde est la situation du récit, et qu'il le détermine, il est nécessairement le lieu où l'ailleurs est cette conquête et cette force d'expansion par la langue, cette puissance d'occupation, cette présence à laquelle Koltès se branche, et vient brancher l'écriture.

Lorsqu'il se rend au Nicaragua — juste après la *nuit* et son enfoncée dans la plaie de sa blessure mystique et politique —, ce qu'il découvre est précisément l'ailleurs en sa présence, un arrière-monde devenu présent. Le Nicaragua comme miraculeusement trouvé *sous ses pieds* :

À Évelyne Invernizzi

Le Nicaragua existe, je le touche de mes deux pieds, fume ses cigarettes, et respire toute l'eau de mon corps qui va se perdre dans sa sacrée terre sèche.  
Un merveilleux cauchemar <sup>919</sup> !

Mes amours,

à Josiane et François Koltès

---

<sup>918</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Ahoada, (Nigeria), le 11 février 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 322.

<sup>919</sup> Lettre à Évelyne Invernizzi, de Managua (Nicaragua), le 25 août 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 340.

Le Nicaragua existe. Je le vois, je le touche, j'y crève de chaleur, j'y ai eu les plus belles peurs de ma vie, et je le quitte bientôt, rassuré qu'il n'y a pas, finalement, à cet endroit du monde, un immense trou <sup>920</sup>.

« Le bonheur, écrivait Kafka, c'est de comprendre que la place que tu occupes ne peut être plus grande que ce que peuvent recouvrir tes deux pieds <sup>921</sup>. » Cette présence du monde rencontrée déterminera l'écriture de tous les textes à venir et leur joie. La question de l'ailleurs ne sera plus, comme sous le regard de Pahiquial dans *L'Héritage*, une triste étendue derrière une fenêtre, où la fenêtre est à la fois le cadre qui permet de voir le monde et ce qui en sépare. Le monde désormais touché, atteint en son ailleurs, sera comme une joie de lui appartenir, d'être relié à lui par la sueur : ou l'écriture. L'éthique de l'ailleurs puise sa nécessité d'abord dans cette joie, qui ne se dit jamais aussi bien que dans les lettres à son neveu, qui venait de naître. Lui écrire est une manière de biais de donner de ses nouvelles à son frère, François. C'est aussi l'occasion d'écrire dans une langue qu'un enfant pourrait comprendre : « avec les mots les plus simples », raconter ce bout du monde qui appartient autant à l'auteur qu'à l'enfant, lorsque Koltès l'écrit.

à Emmanuel Koltès.

Guatemala, le 10 Sept. 78.

Petit mec,

Cette fois, c'est d'Amérique que je t'écris, c'est plus loin que la dernière fois ; j'ai traversé tout l'océan Atlantique pendant douze heures (d'ici, on voit la mer qu'il y a de l'autre côté, le Pacifique), et les gens, il faut leur parler en espagnol, ou alors ils ont des langues bizarres et ce sont des Indiens. [...]

Ici, c'est un tout petit bout de terre entre deux mers, avec des pays aussi petits que le Jura, qui se chamaillent tout le temps entre eux parce qu'ils ne sont pas d'accord pour savoir si tel champ appartient à l'un ou à l'autre. Pour aller d'un côté à l'autre, c'est tellement court que, quand j'étais au Nicaragua, je pouvais aller me baigner le matin dans l'océan Atlantique (celui qu'on voit en Bretagne), et le soir dans l'océan Pacifique (celui où il y a des requins). Au Nicaragua, aussi, j'ai vu un volcan : un gros trou dans la terre dans lequel la terre brûle, fait des explosions, et des fois, la lave sort complètement et va brûler les maisons ; on peut approcher tout près, il fait très chaud, il y a plein de fumée, et on a un peu peur. Aujourd'hui ici, il y a un petit tremblement de terre. Tu es assis dans un parc, à lire, et tout d'un coup, tu sens que le banc est secoué dans tous les sens ; tu te retrouves par terre, tu te retournes pour voir qui t'a poussé, et il n'y a personne ; tous les autres gens sont aussi par terre et ils rigolent. Ils regardent simplement le clocher de l'église, pour voir si il a tenu le coup ; ça leur arrive comme ça souvent.

Les Indiens font des choses très bizarres. Par exemple, quand ils viennent de leur village à cheval pour aller au marché, ils font bien attention pour voir où tombent les crottins de chevaux ; et puis, huit jours après (exactement), ils repassent par le même chemin, enlèvent tout doucement les crottes, et, en dessous, il a poussé de tout petits champignons qu'ils ramassent et ramènent chez eux ; ils les coupent en morceaux, les mélangent avec du sucre, et après, on les mange ; et alors, quand on les a mangés on fait des drôles de rêves : on voit le soleil tout noir, on voit les gens devenir bleus, on voit les arbres et les maisons qui se tordent dans tous les sens et ce rêve dure des heures et des

---

<sup>920</sup> Lettre à Josiane et François Koltès, de Managua (Nicaragua), le 26 août 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 343.

<sup>921</sup> « Le bonheur, c'est de comprendre que la place que tu occupes ne peut être plus grande que ce que peuvent recouvrir tes deux pieds. » Franz Kafka, Aphorisme 24, in *Aphorismes*, éd. Joseph K., Nantes, 2011, traduit par Guy Fillion, p. 17.

heures, c'est très drôle, et quand on se réveille, on ne se rappelle plus de rien. Ce sont des champignons magiques. Quand tu viendras avec moi en Amérique, tu en mangeras un petit bout, un tout petit bout pour ne pas rêver trop longtemps, tu verras. [...]

Dans quelques jours, je vais voir une tribu qui s'appelle les Mayas, et après, je vais aller dans un port des Caraïbes, où il y a plein de marins, des bagarres, des bateaux pour partir dans les îles, et peut-être que j'irai voir une île, et je t'écrirai après pour te dire comment c'est.

Je t'embrasse très fort.

Il fait très chaud, ils font tous la fête dans la rue avec des guitares et des accordéons, et cela va durer toute la nuit.

Embrasse aussi Frédéric, et Josiane et François.

Salut, petit mec.

Bernard

Rapporter l'inconnu à du connu, faire du Nicaragua, une sorte de « Jura », et des plages d'Amérique Centrale les mêmes rives que la Bretagne, ne servent qu'à souligner finalement la différence radicale entre les terres : l'ailleurs est d'autant plus neuf qu'il ressemble au familier, et ne s'y indentifie pas. Dès lors, raconter l'ailleurs, c'est décrire dans une simplicité nue un volcan et un tremblement de terre, et dans cette simplicité-là, dire aussi la distance qui permet qu'on la voit, décalage du regard d'un européen en Amérique redoublé par le regard d'un enfant écrit par un adulte. Le monde existe sous le regard qui témoigne d'une distance entre l'objet et le corps ; et le récit une façon d'attester de cette distance et de l'habiter. On peut ainsi raconter la drogue à un enfant, les champignons hallucinogènes ne sont que des sucreries qui produisent des rêves : l'ailleurs est aussi un goût, une morsure ; il n'a de sens aussi que si on propose de la partager.

*Où habiter le monde ? La musique reggae comme foyer, l'hôtel comme chez soi*

Mais il est impossible évidemment de s'établir dans l'ailleurs — après l'expérience de l'étrangeté dans lequel le monde se retrouve en présence, le quitter est autant une nécessité matérielle qu'une exigence éthique : celles de conserver le mouvement et la nature étrangère du lieu. L'instinct d'ailleurs, qui ouvrira la possibilité de le raconter on le verra, provient donc d'une impossible situation en son sein. Comment habiter l'ailleurs en tant que tel ? Ce ne sera pas dans un pays particulier, donc, mais dans la sensation de cet ailleurs qui fera de n'importe où un chez soi, et de chez soi, la possibilité d'un n'importe où. Cette expérience sensible de l'ailleurs et du chez soi, Koltès la trouve dans une langue qui se passe de mots (puisque la langue sépare ceux qui l'ignorent et fédère ceux qui la connaissent déjà : deux mouvements qui sont le contraire de l'expérience du monde qu'il cherche) — un langage plutôt qu'une langue : la musique. Pas n'importe quelle musique : non pas la musique européenne, clas-

sique, normée (qui restera cependant toujours pour lui expérience sacrée de la beauté en tant que telle), mais dans une musique métissée, mondialiste <sup>922</sup>, impure : le reggae.

J'ai longtemps cherché à ressentir cette émotion dont j'avais entendu parler, qui est celle qu'éprouve l'homme qui rentre à la maison. Bien sûr, je ressentais vaguement quelque chose dans le genre, en rentrant à Paris après un voyage, mais je trouvais ce sentiment plutôt con et superficiel, en tous les cas, il n'y avait pas de quoi en faire des histoires. Un jour — je ne sais vraiment plus où, très loin de Paris, dans un milieu plutôt hostile et fermé —, tout à coup, venant d'un bar ou d'une voiture qui passait, étouffées, lointaines, j'ai entendu quelques mesures d'un vieux disque de Bob Marley ; j'ai alors poussé une sorte de soupir, comme les propriétaires terriens, dans les livres, en poussent en s'asseyant le soir dans un fauteuil, près de la cheminée, dans le salon de leur hacienda. Et n'importe où maintenant, à entendre, même de loin, *Rat Race* ou *War*, je ressens l'odeur, la familiarité, et le sentiment d'invulnérabilité, le repos de la maison <sup>923</sup>.

Avec le reggae, Koltès éprouve la sensation physique de l'ailleurs n'importe où : d'habiter l'ailleurs comme foyer. Le monde, qu'on a défini comme étendue sensible trouve ici l'enveloppe qui le fait se dresser immédiatement (et provisoirement, donc, le temps d'une chanson, moins qu'une chanson même, l'espace d'un air). Le monde n'est pas pour Koltès affaire de frontières, mais d'absorption affective à ce qui enveloppe l'être qui arpente telle terre : ainsi, pour l'écrivain, la musique du monde (ainsi qu'on appelle ces musiques en Occident : *World Music* — toute musique qui n'est pas *West Music*) permettra l'appartenance au ici et au maintenant quel qu'il soit. Formulation problématique : elle dit cependant la simplicité de ce fait, qu'un voyageur qui n'est nulle part quelque part, parvient à se situer chez lui en écoutant une musique familière, qui colore l'espace du sentiment du foyer. L'usage du monde est ainsi cette manière particulière de l'habiter. Ainsi peut s'expliquer cette attraction excessive qu'il éprouvera pour la musique reggae, musique de l'ailleurs, de ses rêves d'une identité noire impossible, d'un métissage aux confins des mondes, croisement des continents.

Le texte cité provient d'un recueil de courts textes intitulé *Home* — titre qui ne saurait dire mieux cette tension radicale entre l'ailleurs et le foyer : nommer « chez soi » par la langue étrangère. Dans ce texte au statut singulier, prose brève entre la fiction et le récit autobiographique, la narration est à la fois précise et volontairement floue : si le *narrateur* ne sait plus où a eu lieu l'expérience, c'est sans doute pour dire qu'elle a pu se dérouler n'importe où, tant qu'il se trouvait loin de Paris : ce qu'il n'oublie pas, c'est le disque de Bob Marley & The Wailers, *Rastaman Vibration*, où figurent les deux titres évoqués. Koltès décrit ici assez parfaitement ce qu'était le *sound system* — ce que lui-même nommait « système musical » est en fait une pratique singulière et précise pour la diffusion du reggae, dans les années 1960 et

---

<sup>922</sup> Le disco avait pu être une répétition (une préparation) de cette joie d'écouter la même musique dans le monde et donc d'habiter le même monde que tous. « 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 ! » Lettre à Madeleine Comparot, de Guatemala City (Guatemala), le 10 septembre 1978, repris in *Lettres*, op., cit., p.

<sup>923</sup> « Home », texte non daté, in 'Prologue' et autres textes, op. cit., p. 119.

1970, à Kingston en Jamaïque. La musique était alors diffusée depuis des camions qui faisaient le tour de la ville, l'enveloppant d'un rythme et d'une mélodie à la fois continue et parcellaire, puisque jamais on ne pouvait entendre la totalité du morceau, mais seulement ces bribes, l'air en mouvement de l'air, ces mesures perçues toujours « lointaines » et « étouffées », d'une musique qui ne faisait que *passer*, circulation de la musique qui était en fait son fonctionnement même, sa puissance d'expansion, et rendait tel morceau peu important en regard de l'ambiance, toujours semblable dans les musiques de reggae, que l'ensemble faisait régner.

C'est dans cette enveloppe que Koltès habitera désormais : partie de ce tout, non pas citoyen de tel pays ou homme de tel continent, mais auditeur comme d'autres de ses semblables d'une musique qui fait de ceux qui l'écoutent les semblables, habitants d'une même terre circulant dans sa mélodie. L'appartenance au ici et maintenant est un sentiment : il dépend de ce qui entoure l'homme qui n'est pas, dans ce monde de plus en plus globalisé, lié à une terre dont il est issu — alors la musique seule peut être cette action qui réalise l'appartenance, performative : elle produit la relation, et c'est ainsi que deux hommes aux antipodes de l'espace et du temps peuvent se trouver reliés par la simple émotion d'écouter *ensemble* cette même musique, et ce qu'elle charrie, politiquement, sensiblement.

La *revendication* reggae n'est en effet pas seulement affaire de goût — mais de posture politique d'affranchissement aux normes libérales qui traversent les textes de Burning Spear par exemple ; de positionnement idéologique tiers-mondiste ; de choix éthique surtout pour une musique aux confluences de l'Afrique et de l'Amérique, entre le blues, le soul et le rock, entre le jazz et le chant d'esclave. Le reggae est pour Koltès une manière aussi de formuler métaphoriquement nombre de considérations, poétiques ou politiques, tant il lui semble pour lui un « système musical » avec des lois propres qui sont comme un reflet des lois d'un monde qu'il partage, qu'il a choisi tel pour ces lois et pour ce partage.

J'ai trouvé dans la musique du reggae un équivalent esthétique de tout ce qui m'attire chez mes écrivains préférés. 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, je préfère une musique de reggae moyenne à beaucoup de morceaux de la musique contemporaine <sup>924</sup>.

On a vu combien le reggae n'était pas seulement un goût musical : mais portait en lui une conception poétique. On voit désormais qu'il est l'espace d'un usage du monde par lequel ra-

---

<sup>924</sup> Entretien avec Alain Prique, 'Le Gai Pied', 19 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 29. Voir aussi comment ces propos valent aussi pour la phrase elle-même, sa construction prosodique (à ce sujet, Pierre Vilar, *Bernard-Marie Koltès, L'Origine en avant* — émission de France Culture, 1999)

conter devient possible. Le reggae témoigne d'une appartenance mouvante à un espace du monde qu'il occupe en relation avec la musique : la musique, si importante à ses yeux, construit un territoire plus que le lieu qu'on habite. Pour l'homme qui voyage, le reggae est une relation directe qui le met en prise à une émotion qui recentre, dans le décentrement de ses voyages, au cœur essentiel d'une vie choisie et non plus héritée d'origines forcément arbitraires. Le reggae est un foyer — espace déplacé de solitude et de partage, espace traversé qui ancre à chaque fois qu'on est environné de cette musique dans un territoire qu'on reconnaît être le sien, au-delà des frontières, comme un resaisissement dans les frontières intérieures de l'origine décidée hors toutes contingences extérieures.

Il existe un équivalent concret du reggae, un autre espace d'appartenance problématique entre l'ailleurs et le chez soi, ou plutôt un chez soi qui demeurerait ailleurs : c'est l'hôtel. En étudiant spécifiquement le récit de la *Nouvelle III.*, centré sur l'Hôtel Del Lago, on a vu comment l'hôtel pouvait être une allégorie en même temps qu'un territoire propice à une narration concrète et métaphorique <sup>925</sup>. Mais le texte qui précède cette nouvelle évoquait déjà la question de l'hôtel, situé cette fois *avant* le départ au Nicaragua : c'est au début de *La Nuit juste avant les forêts*, lorsque le locuteur confie l'usage qu'il fait des chambres d'hôtels où il vit.

[...] car je vis à l'hôtel depuis presque toujours, je dis : chez moi par habitude, mais c'est l'hôtel, sauf ce soir où ce n'est pas possible, sinon c'est bien là qu'est chez moi, et si je rentre dans une chambre d'hôtel, c'est une si ancienne habitude, qu'en trois minutes j'en fais vraiment un chez-moi, par de petits riens, qui font comme si j'y avais vécu toujours, qui en font ma chambre habituelle, où je vis, avec tous mes habitudes, toutes glaces cachées, et trois fois rien, à tel point que, s'il prenait à quelqu'un de me faire vivre tout à coup dans une chambre de maison, qu'on me donne un appartement arrangé comme on veut, comme les appartements où il y a des familles, j'en ferais, en y entrant, une chambre d'hôtel, rien que d'y vivre, moi, à cause de l'habitude — on me donnerait une sorte de petite chaumière, comme dans les histoires, au fond d'une forêt, avec de grosses poutres, une grosse cheminée, de gros meubles jamais vus, cent mille ans de vieillesse, lorsque j'y entrerais, moi, avec rien du tout et en un rien de temps, je t'en fais une chambre comme celles des hôtels, où je me sente chez moi, je cache la cheminée derrière les meubles en tas, j'escamote les poutres, je change le goût de tout, je vire tous ces objets que l'on ne voit jamais et nulle part, sauf dans les histoires, et les odeurs spéciales, les odeurs des familles, et les vieilles pierres, et les vieux bois noirs, et les cent mille ans de vieillesse avec, parce que je suis comme cela, je n'aime pas ce qui vous rappelle que je suis étranger, pour je le suis un peu, c'est certainement visible, je ne suis pas tout à fait d'ici [...] <sup>926</sup>

« Séjour dans un lieu où l'on ne fait pas sa demeure habituelle » telle est la définition que propose Littré du « voyage » — telle pourrait être aussi celle de la chambre d'hôtel. Dans ce passage le locuteur ne cesse de renverser les positions : des chambres d'hôtel, il aime en faire un foyer, et d'une chambre qu'on lui prête, une chambre d'hôtel. Ce qu'il a le plus en horreur, c'est la mémoire attachée aux lieux familiers, familiaux. C'est contre cette mémoire qu'il

<sup>925</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 8-12.

<sup>926</sup> Voir *infra*, Deuxième partie, « Poétiques du récit », Chapitre IX

lutte — or, rien de plus dépouillé de souvenirs, d'*histoires* (mais les histoires mortes des contes qui ne racontent plus rien, et surtout pas le présent, seulement des archétypes plus ou moins moraux), qu'une chambre d'hôtel où toutes les histoires sont désormais possibles, puisqu'aucune ne pourrait les déterminer. Seule la chambre d'hôtel permet qu'on se sente chez soi : c'est-à-dire nulle part, et surtout pas chez quelqu'un : espace neutre qui est celui de toutes les ouvertures à son usage.

*Villes-mondes : New-York, Babylone, Tikal*

L'ailleurs n'est ainsi pas pour Koltès l'inaccessible, un autre monde ou un outre-monde. Il s'éprouve, il s'habite, il se voit. Il est même incarné par des villes qui sont, d'une manière ou d'une autre, des villes-mondes : des villes totales, qui sont des expériences de la ville, et des villes comme expérience. En elles se révèlent finalement l'espace du récit comme relation : villes atteintes et villes perdues, villes mythiques ou trop vastes, villes incompréhensibles auxquelles on ne ferait que participer, un peu, à sa vitesse, à sa beauté, en la racontant. Parmi toutes celles qui ont fasciné Koltès, et elles furent nombreuses — on a évoqué l'importance de Strasbourg, Moscou, Paris, Prague, Lagos, ou Bahia... — trois d'entre elles surtout disent un rapport à la ville comme relation au monde.

La première de ces villes-mondes, c'est évidemment New-York. On a déjà souligné combien elle s'était imposée comme la ville de l'écriture, à partir de la fin des années 1970. Dès 1968, Koltès en avait perçu l'allure, la démesure, une ville monstre. En l'habitant, il a fait l'expérience de son étrangeté : ville cosmopolite, enclaves enchaînées par concaténation, mélange de langues que le film *Last Dragon* avait su, à ses yeux, merveilleusement saisir.

Leroy Green, héros noir admirateur d'un héros chinois, tranquillement, sans violence, sans raisonnement, mais absolument, rejette l'image du Noir : il s'habille d'une tunique de soie, mange avec des baguettes et salue par une révérence en joignant les mains. De leur côté, les habitants de Chinatown parlent anglais avec l'accent de Harlem, dansent dans la rue sur la musique funky, et s'appellent " Brother " en se tapant sur les mains. La confusion est totale lorsque Leroy se " déguise " en Noir pour s'introduire chez les Chinois. Plus personne ne ressemble à rien, on mélange tout, et quand on demande à Leroy de jouer aux dés « comme les frères de Harlem », il joue à la marelle, et on s'étonne à peine. [...] Quant au père, lui, il ne dit rien et ne peut rien dire [...] : il n'est lui, ni Chinois, ni de Harlem ; habillé aux couleurs italiennes, il vend des pizzas avec un accent du Sud. Dans toute cette bizarrerie, à quelle racine mystérieuse Leroy doit-il sa sérénité <sup>927</sup> ?

New-York récuse l'identité comme image conforme à l'idée que l'on se fait d'une communauté. Précipité du monde, elle est la ville du déracinement vécu sans douleur et qui n'étonne pas, parce qu'il est moins transgression ou subversion qu'usage joyeux de tout ce qui fonde

---

<sup>927</sup> « Le Dernier Dragon », in *Alternatives Théâtrales*, op. cit., p. 58.



les identités, ici éparpillés. Le récit de Koltès prend appui sur ces métissages mouvants pour s'y connecter et les parler. Dans une lettre adressée à Michel Guy pendant la rédaction de *Quai Ouest*, Koltès s'enthousiasme : « Je suis en train d'écrire ma meilleure pièce. New York était exactement l'île Babylone qu'il me fallait pour y parvenir ». Ce n'est pas l'écriture qui transforme New York en Babylone, mais c'est parce que Koltès fait l'expérience de New York comme d'une ville monstre et totale, d'une ville baroque, sans âge et sans histoire en ce qu'elle peut les figurer toutes, centre du monde et son extrême marge, c'est parce que ce nom de New York recèle et est recouvert par celui de Babylone que *Quai Ouest* peut devenir possible.

Babylone, justement, est la seconde ville-monde. C'est la ville maudite, la ville du deal biblique, maudite parce que dealeuse, fondé sur la marchandisation des corps et des échanges : ville koltésienne dans son mythe, lointain idéal passé, préfiguration d'un avenir aussi ; son élection (en raison de sa malédiction) est une manière de constituer ainsi une eschatologie négative : c'est la Ville Noire, dont on a vu combien elle pouvait être un idéal politique.

D'elle, on a également évoqué le mythe qu'elle constitue pour l'auteur — de *Nickel Stuff* (Baba est le pseudonyme de Babylone) à *Prologue* (qui se déroule dans Babylone, c'est-à-dire dans Barbès : on ne sait plus quelle est ville est la métaphore de l'autre), ce brassage des langues et des races est la ville que Koltès a éprouvée dans sa puissance la plus libre : pas une pièce qui n'évoque, même dans la précision du lieu de sa diégèse l'appel à cette ville. *Combat de nègre et de chiens* et *Le Retour au désert* par exemple, qui se déroulent explicitement l'une en Afrique l'autre à Metz, installent en leur sein un brassage ethnique et de langues et de cultures qui vise à miner la centralité et l'unicité du lieu de départ. Dans chacune des autres pièces, Babylone est une puissance de ville, c'est-à-dire un devenir, et un dehors. Devenir intérieur, Babylone travaille les aspects de la ville donnée pour l'éclater en figures hétéroclites, en tour de Babel où chacun des personnages est maçon de la ville, et marchand, vendeur ou acheteur. Dehors bruissant, elle est aussi ce qui entoure l'espace de la scène : de *La Nuit juste avant les forêts* à *Dans la Solitude des champs de coton* (une rue), de *Quai Ouest* (un hangar) à *Tabataba* (une cour de maison), de *Nickel Stuff* à *Roberto Zucco*, la ville est un bruit qui entoure, une rumeur à la fois lointaine et proche — que l'on mette un pied en dehors du théâtre qui figure comme un abri, et l'on pourrait s'y retrouver. *Tabataba* (qui est le nom de la ville) en explicite la structure, que *Prologue* amplifie à l'échelle plus ample. Un hangar, un hammam, une basse-cour, ce sont à la fois des espaces retranchés et enveloppés de la ville, dans la

ville. Tout autour, c'est Babylone qui commence, dès le début de la pièce et pour le temps de sa représentation, « tout Babylone [qui] devin[e], sans oser le regarder carrément, sous l'arbre, le corps recroquevillé <sup>928</sup> » de l'acteur qui va jouer le récit. Babylone est le regard porté sur la pièce : la place du roi, en quelque sorte. Babylone, c'est ainsi, aussi, par la force des choses, nous, spectateurs (ou lecteurs) de ces pièces : objet regardant, et regardé, flux croisés des regards au milieu desquels se situe le récit, et où il se raconte.

Une ville nous offrirait une synthèse de New York, son âpreté réelle, sa démesure « démente », et de Babylone, son mythe Noir, son énigme de ville inconnue : c'est au fond de la jungle centraméricaine, les ruines Mayas de Tikal. Tikal est un sanctuaire qu'on ne rejoint pas facilement : il exige une route pénible, des jours de traversée, d'abord « vingt heures de voyage en bus tapecul pour arriver à Florès [...] où on attend une journée dans un décor d'Eden », temps de jonction qu'on dirait symbolique, avant de s'enfoncer dans la chair épaisse du monde qui revêt déjà valeur d'initiation, où la route fraie une remontée dans le temps comme dans les récits métaphoriques de Conrad. Tikal enfin, lorsque Koltès en fait l'expérience, est un mystère pur. Des colonnes de pierres dressées au milieu de nulle part qui tiennent du temple et de l'autel sacrificiel, du palais ou des tombeaux : de tout cela à la fois peut-être, et donc du théâtre, surtout,.

Je ne parle pas du lieu, qui est magnifique : une forêt complètement baroque — qu'aucun décorateur du Moulin Rouge n'aurait jamais le culot d'inventer — pleine de bruits bizarres, d'animaux fantastiques (j'ai vu un tamanoir) de singes et de bêtes poilues qui vous passent devant le nez, sorties tout droit de Bosch. Vous vous promenez comme cela pendant une heure dans ce décor, et tout d'un coup, sans s'y attendre, en plein silence, on tombe sur cette 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.

C'est pour l'auteur une métaphore de ville, dont la perception est avant tout sensible, physique, olfactive. Deux lettres en témoignent directement, et toute l'œuvre y plonge ses racines mystérieuses et lui doivent sa « sérénité ». Il s'agit d'abord d'un post-scriptum (le troisième...) à une lettre de Évelyne Invernizzi :

P.S.3 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.

On se souvient que c'était aussi une rapide note, un télégramme à ses parents, qui avaient jeté dans la vitesse de l'impression, les lignes qui disaient la découverte de New-York : débordement qui impose l'écriture, récit minimum d'une révélation qui ne peut attendre d'être raconté pour que l'auteur en témoigne. Koltès racontera ensuite en détails Tikal, dans une lettre à Josiane et François Koltès :

---

<sup>928</sup> *Prologue*, op. cit. p. 7.

Chers trésors,

À présent, je sais où il faut que vous alliez sans tarder. Je vous écris depuis le fin fond de la forêt, sous un toit de chaume, et un clair de lune ! — dans une petite case pleine de moustiquaires, à 600 kilomètres de Guatemala-City, aux ruines mayas de Tikal. Dès maintenant, prostituez-vous, louez votre maison et logez dans la grange, faites-vous Bonnot, mais il faut absolument que vous voyiez cela. Évidemment, la seule carte trouvée dans le coin ne donne qu'une faible (et verdâtre) idée de la chose, mais je vous assure que moi-même avec l'inculture (archéologique) que vous me connaissez, j'ai éprouvé là une de mes plus grandes émotions esthétiques. [...] J'ai passé des heures là-dedans sans rencontrer âme qui vive, à regarder les inscriptions, me coucher sur les stèles, faire d'interminables ascensions de pierres. À peine rentré, je suis reparti aussitôt, puis encore ce soir les voir sous la lune, et demain j'y passerai le jour entier, et j'y passerai bien ma vie. Alors, je ne présume rien de ce que peuvent éprouver ceux qui s'intéressent à l'archéologie (car il y a aussi un musée, des jades, des poteries, des bijoux), mais il y a une atmosphère d'une telle épaisseur depuis la traversée de la forêt jusqu'au centre des temples qu'on en est complètement stone. [...]

Aucune contrainte on peut se balader comme on veut. 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 châteaux 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 <sup>929</sup>.

Cette ville est une « émotion esthétique » — c'est sur le terrain affectif, poétique, comme devant une œuvre, que l'expérience se joue. Il s'agit d'une « révélation », non pas d'une vérité, mais d'une énigme plutôt, de quelque chose qui appartient au passé dans la mesure seulement où la ruine est un projet d'avenir — beauté qui tient peut-être à ce fait tout aussi secret : cet avenir, nous en sommes encore le passé, et l'avenir qu'elles dessinent, nous l'ignorons. Les ruines Mayas inventent un espace qui n'a pas encore eu lieu, mais rejeté dans l'ère mythique qui n'appartient qu'à la légende. Cette légende possède un avantage sur les châteaux du Moyen Âge, qui avaient pourtant déjà tant fascinés Koltès au moment du tournage de *La Nuit perdue* : c'est qu'elle échappe la reconnaissance historique. À la perte nocturne répond peut-être ce jour plein de ruines aux soleils, dont le cri des animaux plonge loin à la fois en arrière et en avant. L'hallucination qui provient autant de la fatigue du voyageur, des odeurs de la jungle ou de la beauté du lieu est finalement la qualité même de la perception de ces vestiges intacts, sans légende dont on sache le devenir : Koltès se tient là, en conscience, devant une Histoire qui n'a pas produit un présent, qui n'est la cause d'aucune conséquence perceptible. Ces impressions, ces perceptions, ne sont pas restées lettres mortes. S'est jouée ici de manière décisive l'expérience d'un monde dans son ailleurs le plus radical : un monde éprouvé, charnellement, sur lequel on peut dormir, touché la pierre, respirer les poussières et entendre les bêtes qui l'entourent ; un monde cependant absolument coupé du monde, déchirure dont l'épaisseur de la jungle peut figurer comme un rideau de théâtre, ou comme la couverture d'un livre, qui disjoint et opère la jonction. C'est ainsi que l'expérience de Tikal, si

---

<sup>929</sup> Lettre à Josiane et François Koltès, de Tikal (Guatemala), le 17 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 359.

brève, si intense, peut se lire comme une métaphore à la puissance d'une expérience du monde et d'un geste d'écriture. Les récits de Koltès porteront cette signature, de l'étrangeté manifeste et de la concrétude physique ; de l'hallucination palpable et de l'architecture précise ; d'un passé proche et d'un lointain progressivement élaboré jusqu'à nous.

P.S. J'ai découvert le drame de ma vie : je suis déchiré entre mon rêve de confort avec bibliothèque, courtepoinette, grille-pain, quatuor à corde et vue sur paysage familial — et de violentes visions métaphoriques comme un escalier maya sous la pleine lune, montant jusqu'au vertige ! <sup>930</sup>

Blessure évoquée en conclusion de la lettre avec humour <sup>931</sup> : une joyeuse déchirure entre l'ici parisien (bourgeois) et l'ailleurs esthétique, théâtrale, fantastique (sauvages). « Épouse et n'épouse pas ta maison » avait écrit René Char <sup>932</sup>. Dans son « drame », comme il s'amuse à l'appeler (et qui recouvre, on l'a vu, une vraie déchirure), se dit la confrontation d'un rêve d'écriture et de vie, d'un rêve d'ici et d'ailleurs, d'un rêve de soi et d'autre. Il n'y a pas de dépassement dialectique à cette déchirure, celle-ci ne peut s'éprouver seulement dans la contradiction dynamique et féconde qui fait de l'un et l'autre rêve, la pulsion de l'autre, et son instinct de vie.

Quelques mois avant sa mort, au moment où il savait celle-ci proche, il tenta de rejoindre Tikal, et le lac près de Florès où il avait écrit *Combat de nègre et de chiens* peu après les visions de cette architecture sophistiquée. Trop affaibli, il ne retrouva pas ces ruines. Dix ans durant cependant, c'est de les avoir perdues en quelque sorte qui a permis qu'elles s'écrivent : non sous la forme de la restitution de ces ruines, de description de cette forme, mais dans la relation à la perte et à l'ailleurs, à l'ailleurs comme perte. Si la nuit est pour Koltès perdue, c'est dans la mesure où le rêve l'est, et nul plus que Tikal ne semble avoir figuré ce rêve, à partir duquel écrire. On sait bien qu'écrire un rêve, c'est avant tout en consigner l'oubli. Perdues, les ruines peuvent se raconter comme rêve d'un ailleurs atteint, ou plutôt rejoint, et dont il fallait bien se séparer pour l'écrire. À l'écriture ensuite de prolonger (ou de s'inscrire) dans le projet interminable et progressif des ruines du monde : avenir lointain que le présent de l'écriture, appelé à résister et à exister au-delà de la mort de son auteur, commence déjà, et lui aussi rejoint.

---

<sup>930</sup> Lettre à Josiane et François Koltès, de Tikal (Guatemala), le 17 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 359.

<sup>931</sup> Dans une autre lettre (dans un autre post-scriptum) quelques jours plus tôt, il avait confié une autre version de son rêve de confort, à Evelyne Invernizzi : « P.S. Je crois que mon véritable rêve, fondamental, est un rêve de confort, ni trop chaud, ni trop froid, avec un appareil à Griller le pain et une vue de la fenêtre, sur un petit bois familial. » Lettre de San Salvador, du 5 Sept 1978, in *Lettres*, op. cit., p.

<sup>932</sup> René Char, *Feuillets d'Hypnos, 1943-1944*, in *Fureur et Mystère*, op. cit., p. 93.

## Chapitre VIII.

### DANS LA FIN, OU LE TEMPS DE LA BEAUTÉ

#### 1. *La mise à mort de la vie par l'écriture*

De l'ailleurs, Koltès éprouve l'étrangeté essentielle qui est finalement la seule familiarité qu'il concède au monde : l'expérience d'être étranger à soi, à l'autre, et au monde permet d'habiter l'écriture depuis un dehors qui permet de renouveler un regard sur soi, l'autre, et le monde — les découvrir comme à neuf, les inventer, s'inventer soi, l'autre et le monde dans une langue (autre, c'est-à-dire, littéraire). Mais il faut nécessairement faire l'expérience aussi de la perte, d'une rupture avec l'ailleurs pour, de nouveau, l'envisager depuis son dehors même. Cette opération de jonction profonde et de sortie lointaine est celle qui permet la saisie de ce qu'on avait pu approcher en termes optiques (l'angle de perception) — il est aussi, plus fortement, un mouvement en regard de la vie et de l'art qui révèle le processus éthique de l'écriture. Ce mouvement, Koltès ne cesse de l'exercer ; il le nomme « mise à mort ».

La vie se vit d'un côté et elle s'écrit à l'inverse, c'est-à-dire que j'ai le sentiment que les choses, les expériences que je vis et les gens que je côtoie à partir du moment où je les écris, je les mets à mort en quelque sorte. C'est d'ailleurs un peu le problème, le seul problème que je me pose en tant qu'écrivain : c'est que quand je vis des expériences et quand je rencontre des gens, je sais qu'un jour ou l'autre, ils vont me servir... [*sourire*] de pâture... Enfin, je vais m'en servir pour les écrire, si je peux dire. Et 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. Et je sens des deux côtés, à la fois du côté de l'existence et 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 <sup>933</sup>.

Ici, la génétique du geste d'écriture de Koltès peut nous paraître à la fois utile et insuffisante ; on a pu dégager en effet dans un premier temps les dynamiques qui faisaient de la vie l'appui toujours premier de l'écriture — raconter prend naissance de l'expérience dans la mesure où elle l'incitait. Mais jamais l'écriture n'établissait le réel dans sa restitution, jamais l'anecdote ne pouvait suffire à rendre compte de la portée du texte, de son sens comme de sa valeur. C'est là que la notion de récit a pu intervenir pour qualifier la nature du décollement entre expérience et écriture — « récit » non comme une forme littéraire, ou genre, mais comme cette opération même de reprise et de formulation, de déprise et de déplacement, où il s'agissait de peupler une histoire, de la déployer dans un temps et un espace, d'en saisir la

---

<sup>933</sup> Entretien radiophonique avec Jacques Lemire (1981) disponible dans le CD joint à *Théâtre aujourd'hui*, n°5, Koltès, *Combats avec la scène*, CNDP, 1996, piste 12.

force et lui attribuer une forme qui pouvait l'accueillir. Cet ensemble de procédures complexes, paradoxales, Koltès l'envisage comme une « expérience de mort » de part et d'autre de la vie et de l'écriture.

Avant d'expliquer plus avant le sens de ces propos, d'une grande richesse, il faut avant tout les situer au moment où ils sont tenus. 1981, c'est l'année où Koltès commence la rédaction de *Quai Ouest* — et encore, l'écriture sera entreprise à l'automne, plus véritablement au printemps suivant. 1981, c'est donc le moment où l'auteur fait l'expérience de ce qui deviendra sa pièce : ce hangar dans lequel il rôde, les rencontres nocturnes, le regard à distance et de l'intérieur, où faire l'expérience de la vie jusque dans ses limites implique le risque de s'y brûler. Ce qu'il décrit, c'est ce moment en amont de la rédaction. Il l'a déjà éprouvé pour *La Nuit juste avant les forêts*, et *Combat de nègre et de chiens*, et c'est donc en conscience qu'il travaille la vie par provocation en fonction de l'œuvre, où l'œuvre est la visée de la vie. Ensuite le temps viendra où, dans la solitude, le retrait, et le silence, il s'agira de confier à la langue la vie pour la mettre à mort — de se confier au langage. Mais pour l'heure, c'est le moment de l'être aux aguets qui cherche sa proie.

Dans cet extrait d'entretien radiophonique, Koltès hésite sur le mot, et emporté dans son propos, il semble lâcher ces paroles (uniques dans tous ses entretiens) comme malgré lui : que la vie « serv[e] de pâture » et c'est aux yeux de l'auteur lui-même, évidemment, une forme de scandale. Vivre l'expérience non en tant que telle, mais dans une secondarité, c'est accorder à la vie le statut de prétexte, chercher à la provoquer pour en retirer de la vie — vampiriser l'existence en quelque sorte. De cela, Koltès a conscience, et c'est depuis cette prise de conscience du scandale ontologique qu'il écrit aussi. Parce que cela implique une mise en réserve, une réflexivité de la vie et de l'écriture qui empêche l'absorption pleine dans la vie et dans l'écriture, elle est une double mise en arrêt : la mise en examen de la vie empêche l'existence de se dérouler pleinement et librement, et celle de l'œuvre revient sur la vie sans cesse pour l'envisager, la dévisager, la dire et la détourner tout à la fois. Ce que Koltès nomme ici « impossible », on a essayé de le montrer, traverse l'œuvre et l'existence comme un mode d'être sur tous les plans — il permet aussi que soit renversée la négativité que pourrait impliquer ces termes de « mises à mort », de « pâture », d'« œuvre de mort », en positivité joyeuse qui donne naissance, met en œuvre justement, exerce l'impossible en pulsion de vie sur l'espace de la page, ainsi que l'écrit Christophe Bident :

Vivre la vie ou vivre l'écriture, c'est toujours vivre. Et « doser l'existence » ne se décrète pas. « Doser l'existence » n'est qu'appelé par le mouvement de l'œuvre qui arrête le mouvement de la vie, mouvement que seul le théâtre, sur la scène, peut à nouveau manifester. C'est donc parce que le sens du monde est toujours, au moins, double,

ou doublé, parce qu'il ne peut se reconnaître qu'une fois les choses mortes (éprouvées, vécues, vaincues), que le langage commun ne peut le saisir <sup>934</sup>.

Ce qui est impossible justement, c'est ce « dosage » *juste* entre l'expérience pleine et entière de la vie, et celle de l'écriture. Le « double sens du monde », celui qui appartient à l'existence vécue et celui qui ressortit à l'écriture éprouvée, est un jeu subtil entre la mort et la vie, la mise à mort de la vie dans la naissance de l'œuvre. Koltès se reconnaissait volontiers *banquier*, capitalisant sur tout ce qu'il pouvait voir, notant phrases, manières de parler, faits, ambiance. Tâche d'écrivain somme toute banale, ce pillage de la vie rejoint peu ou prou ce que décrivait Faulkner :

Non, un écrivain n'a pas à établir consciemment une analogie quelconque avec quoi que ce soit, parce qu'il vole, dérobe quelque chose à tout ce qu'il a lu, vu ou écrit. J'ai simplement écrit un *tour de force* et, comme fait tout écrivain, j'ai pris tout ce qu'il me fallait partout où je pouvais le trouver, sans aucun remords et sans avoir le sentiment de violer aucune morale ou de choquer les sentiments de quiconque, parce qu'un écrivain sent que ceux qui le suivront auront parfaitement le droit d'employer tous les trucs qu'il a appris, tous les arguments qu'il a employés <sup>935</sup>...

Mais là où l'approche de Koltès se singularise, c'est d'abord dans sa réflexivité, et dans ses renversements. L'éthique de 1981 ne sera pas définitive : et on pourrait lire la trajectoire de l'écriture comme un lent et long (et raisonné) dérèglement du dosage, où le scandale tend à se retourner. Il fallait pour cela que le récit vienne se faire d'abord sur la vie, pour que la vie s'éprouve en retour. En effet, une fois vécue, la vie devient expérience d'écriture, mais l'écriture ensuite devient une expérience de vie : le retournement qui joue au moment de *Quai Ouest* surtout, opère une révolution dans la mise à mort. Car ensuite, la littérature peut servir à intensifier l'expérience. Ce n'est plus la vie qui est mise à mort, mais l'écriture ensuite qui est en tant que telle œuvre de mort capable de renouveler la vie.

On a évoqué dans le chapitre précédent cet entretien (en fait un texte écrit par l'auteur <sup>936</sup>) sur la photographie : entre le plaisir de l'existence et celui de l'art, Koltès choisit, en 1987, le premier — la mise à distance de l'expérience esthétique quand elle fait face à l'art est elle-même mise à distance. L'écriture a servi à fabriquer de la vie, qui en retour devient la visée de l'art. C'est ce retournement qu'il importe de comprendre dans l'éthique du récit, puisque, dès lors, ce que le récit raconte est un appel à faire de l'expérience de la vie un récit capable en retour de donner les preuves de l'art. Le dosage est finalement fait en fonction de la vie, et l'impossibilité trouve ici une formule qui sera celle des dernières pièces. « L'impossible »,

---

<sup>934</sup> Christophe Bident, *Le Sens du monde*, op. cit.

<sup>935</sup> William Faulkner, Entretiens à l'Université de Virginie (1957), in *Entretiens*, Gallimard, 1964

<sup>936</sup> Entretien avec Odile Darbelley et Michel Jacquelin, *Théâtre Public*, juillet-octobre 1987 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 82.

c'est aussi le titre de l'avant-dernier chapitre d'*Une Saison en enfer* de Rimbaud <sup>937</sup>, celui qui précède le départ. Dans ce chapitre, Rimbaud dit comment, avant de se libérer des entraves spirituelles, il est passé par l'illusion religieuse, puis l'illusion philosophique, celle de la sagesse de l'Occident, alors que c'est un rêve d'Orient (« cette pureté des races antiques ! ») qui l'anime, et le pousse à « l'évasion », quand bien même tout l'attache en Occident : « Déchirante infortune ! » L'impossible est pour Koltès l'épreuve sur le plan de la vie et de l'œuvre d'une libération de sa puissance : une joie donc, qui traverse la mort, qui met la mort en arrière.

L'éthique de l'écriture est cette mise à mort répétée qui fait œuvre, et le récit un moyen de ne jamais faire de cette mise à mort un arrêt de la langue, mais au contraire, une mise en mouvement qui incite à la vie.

Mourir veut dire : mort, tu l'es déjà, dans un passé immémorial, d'une mort qui ne fut pas la tienne, que tu n'as donc connue ni vécue, mais sous la menace de laquelle tu te crois appelé à vivre, l'attendant désormais de l'avenir, construisant un avenir pour la rendre enfin possible, comme quelque chose qui aura lieu et appartiendra à l'expérience <sup>938</sup>.

Ces propos de Blanchot permettent de situer le plan de la mort ainsi dégagé par cette écriture (non que cette écriture ressortisse d'une éthique blanchotienne, on dira plutôt que son mouvement s'inscrit dans un même horizon de sens). Non pas *pour la mort*, selon la pensée de Heidegger, mais issue d'elle, l'expérience radicale de cette éthique est bien l'établissement de la déchirure et le premier mouvement de la vie, de sa conquête.

Écrire, c'est ne plus mettre au futur la mort déjà passée, mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée, et la reconnaître dans l'oubli qu'elle laisse et dont les traces qui s'effacent appellent à *s'excepter de l'ordre cosmique*, là où le désastre rend le réel impossible et le désir indésirable <sup>939</sup>.

Ce qui a lieu (prend lieu) dans ce réel impossible est le désir de l'œuvre, l'œuvre comme désir non pas issu d'un manque, mais dans sa volonté de s'arracher de l'existence donnée. Cela n'est pas sans conséquence dans le récit même de Koltès, dont chaque pièce tire naissance semble-t-il d'une mort en instance, ou d'une mort qui inaugure le récit. La perte de mama, le suicide du Rouquin, la mort de Nwofia, le suicide imminent de Koch, la mort de Marie (la première femme d'Adrien), le meurtre du père de Zucco : dans la plupart des pièces <sup>940</sup> la mort est le geste augural, la catastrophe qui précède l'histoire. Mais la mort est

<sup>937</sup> Arthur Rimbaud, 'L'Impossible', in RIMBAUD, *Œuvres, Une Saison en enfer*, op. cit., p. 112. C'est également le titre d'une section de *L'Expérience intérieure* de G. Bataille.

<sup>938</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 108.

<sup>939</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 108.

<sup>940</sup> À l'exception notable de *Dans la Solitude des champs de coton* et de *Nickel Stuff*. Mais dans la première, on peut placer la mort dans le dehors même, puisque la nuit tombe sur la ville et inaugure un temps mort, où la vie homologuée est venue s'échouer ; dans l'autre, c'est la petite mort de Tony qui commence le scénario, qui est devenu le meilleur danseur du Nickel, sa destinée accomplie, elle l'a laissé comme mort, d'orgueil et de vanité.



aussi ce qui clôt l'histoire. Barba dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville* ; Le Rouquin dans *Salinier* ; Nwofia Cal dans *Combat de nègre et de chien* ; Koch, puis Charles dans *Quai Ouest* ; Gourian dans *Nickel Stuff* ; Aziz dans *Le Retour au désert* <sup>941</sup> ; et d'une façon plus ambiguë Zucco dans *Roberto Zucco* — la mort d'un personnage est bien souvent le geste qui recouvre la pièce et la termine. Personnages secondaires ou principaux, la mort affecte moins l'agent du drame que l'action elle-même, qu'elle termine en empêchant toute continuation impossible. Exceptée la fin cyclique (et donc recommencée) de *La Nuit juste avant les forêts*, qui signe plus sûrement la mort de la parole dans son recommencement <sup>942</sup>, et *Dans la Solitude des champs de coton*, qui s'arrête juste avant l'affrontement (à mort ?) des protagonistes, toutes les pièces s'arrêtent sur la mort, cessent sur l'arrêt de mort qu'impose la fin <sup>943</sup>.

Mais de même que la mise à mort est un processus d'écriture, la mort du contre-champ augural est un processus narratif. Dans ces pièces, les morts résistent à la mort, et là se noue un des enjeux dynamiques de la mise à mort, rejoué dans le récit en tant que tel. Nombre d'articles reviennent sur ce fait singulier de la présence des morts dans les textes de Koltès, des fantômes dont l'existence n'est pas séparée des vivants, mais qui interagissent avec eux, et dont on se demande finalement ce qui les différencie. « On ne cohabite pas avec les morts sous peine de voir *ici* s'effondrer dans l'insondable *nulle part* <sup>944</sup> », écrit Blanchot. C'est ici précisément que l'œuvre de Koltès vient s'inscrire en faux avec cette pensée : la cohabitation avec les morts (le Rouquin, Marie, les spectres de *La Nuit perdue*, les ombres de mama et de la prostituée morte d'avoir avalé de la terre, tous les morts de Zucco comme autant de rémanences du spectre de son père) est signe d'une persistance de la mort dans la vie, l'espace d'un nœud qui fonde l'ici en nulle part : l'œuvre en fabrication, et la création comme repli sur sa fondation exige une mise à mort incessante pour se produire.

<sup>941</sup> Auquel s'ajoutent Mathieu, Fatima, Adrien et Mathilde, (et Edouard, « que, bien sûr, personne ne revit jamais ») dont leur mort est rapportée/racontée dans *Cent ans de la famille Serpinoise*, op. cit., p. 94-95.

<sup>942</sup> Il est vrai que Koltès avait donné comme indication à Yves Ferry de dire le texte « jusqu'à ce que mort s'ensuive », indication qu'avaient suivis à la lettre ou presque Thierry Thieu Niang et Patrice Chéreau dans leur récente mise en scène de la pièce au Louvre, en 2009. Romain Duris, qui jouait le locuteur commençait à dire le texte depuis un lit d'hôpital après un long silence, mimant peut-être un coma prolongé, et achevait la pièce en s'effondrant au dernier mot.

<sup>943</sup> Peut-être une leçon de la lecture fervente, au début de ses premières entreprises théâtrales, de Antonin Artaud ? « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même, le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eu sans cela. » Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, in ARTAUD, *Œuvres Complètes*, 'IV.', Paris, Gallimard, p. 31.

<sup>944</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 349.

Éthique singulière de la mort comme source de vie, de mise à mort plutôt, où les expériences de la vie et de l'œuvre demeurent indépendantes, parce que liées par un pacte secret avec la mort comme expérience de vie, et de la vie comme collusion avec la mort. De cela, Koltès accepte de payer le prix :

Ne t'inquiète pas de la « tristesse » qu'à juste titre tu as devinée chez moi : c'est je prix que je paie lorsque j'écris, obligé que l'on est de remuer des choses qui, le reste de la vie, restent soigneusement enfouies. 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 <sup>945</sup>.

Car ce prix concédé à la tristesse, la solitude, et d'une certaine manière à la mort de soi dans les expériences traversées pour être écrites, n'est qu'une manière d'en arracher plus de vie. Finalement, dans ce jeu « impossible », l'écriture d'un récit pourra seul permettre que du côté de la vie et de la mort s'établisse une positivité capable d'augmenter la puissance de la vie et paradoxalement de la mort. Écrire, c'est ajouter à la mort de la vie, et à la vie, un compte de morts qui, s'il ne « change rien à l'affaire <sup>946</sup> » est souvent la tension de chaque récit qui souvent met à mort la vie qu'il a levé : Le Rouquin (mort déjà, et dont la mort est rejoué) ; Koch, Cécile, Charles ; Gourian ; Aziz ; la mère de Zucco, l'Inspecteur, l'Enfant. Mais ce qui meurt avec la pièce, ce ne sont pas tant les personnages que la pièce elle-même d'avoir été accomplie, écrite : une mise à mort de soi pour l'auteur à chaque fois.

Mais si tu n'as tué qu'un seul homme, tu es seulement à égalité avec ta putain de mort, ta mort ne laissera aucune trace, rien, comme si tu n'étais même pas 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, quoi qu'il arrive ; on ne pourra jamais te tuer deux fois <sup>947</sup>.

Mourir deux fois à la vie et à son écriture — ce serait là, peut-être, survivre à sa mort dans le refus de l'œuvre, celui de l'origine, et celui de la mort. « Laisser une trace derrière [soi] » : c'est-à-dire « férocement assommer le bongo <sup>948</sup> », ou écrire ; et sous la forme d'un récit (de vies, même mises à mort), écrire serait une manière de se tuer et de faire de cette mort un ajout de soi, de se fabriquer un corps qui ne serait sujet ni à la vie ni à la mort, mais à cette forme d'existence particulière de l'art, qui n'est vivant que provisoirement, le temps de son *exécution*.

Dès lors, l'idéal de l'œuvre serait celui de raconter un enterrement, sa joie, la célébration de la vie qui l'a produite — un rite sans rituel, un spectacle branché directement à la vie (non

---

<sup>945</sup> Lettre à sa mère, de Paris, 9 avril 1983, in *Lettres*, op. cit., p. 465.

<sup>946</sup> « Un hangar à l'ouest », in *Roberto Zucco*, op. cit., 133. « L'avantage des histoires qu'on raconte, c'est de pouvoir en inventer la meilleure fin possible. On peut donc partir du principe que chacun accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir ; le nombre de morts et de blessés ne change rien à l'affaire ».

<sup>947</sup> *Quai Ouest*, op. cit., p. 75.

<sup>948</sup> *Prologue*, op. cit., p. 24.

à son institution), un sacré immanent à la vie même ; post-scriptum de l'œuvre, ce récit de Mexico :

P. S. Je viens d'assister à la fête des Morts. Une grande fête dans le village. Le cimetière était transformé en kermesse ; un orchestre y était installé et tout le monde a dansé toute la journée. Les gars, armés de bêches, creusent les vieilles tombes pour en sortir les ossements, pour qu'ils participent à la fête. Tant d'irrespect et tant de tendresse, surtout, font plaisir à voir. Je crois que si tu avais vécu avec un tel rapport envers les morts, tu n'aurais plus de crainte. J'ai pensé, pour ma part, que j'aimerais être enterré dans un lieu comme cela, loin de la froideur, des larmes et du sinistre des cimetières occidentaux<sup>949</sup>.

## 2. *Un art qui se termine*

La mise à mort de la vie a son miroir : une mise à mort plus profonde encore qui touche à l'art théâtral lui-même, et sur un plan encore supérieur, à l'histoire. Le théâtre se termine, avec lui une certaine histoire, et avec elle, l'Histoire de la production de certaines forces qui avaient permis l'élaboration de cet art et de ce monde. Ces mises à mort ne sont cependant pas des arrêts, une butée sur laquelle le langage vient s'échouer : au contraire, même. Cette fin est pour Koltès le moment privilégié du récit : c'est, de son point de vue, depuis cette fin qu'il écrit, dans cette fin, et c'est cette fin même qui se raconte. De nouveau ici s'explique le choix problématique, existentiel, éthique du théâtre en tension avec le monde d'une part et les autres arts : le cinéma ou le roman ; en regard de ce monde et de ces arts et contre eux, ou avec eux — le théâtre qui demeurera, en conflit, l'espace pourtant privilégié de l'art et de l'expérience de saisie du monde.

Venant se brancher à la fin de l'art et d'une certaine histoire, l'auteur fait de cette fin l'espace ultime du récit, puisque c'est là seul selon lui que le récit peut se faire, là qu'un récit pourra raconter l'art et l'histoire. Cette dimension élégiaque du récit (de sa position en regard du théâtre tel que le conçoit Koltès) et d'une histoire (de sa situation dans l'histoire révolutionnaire surtout) traverse l'écriture dans sa construction et sa finalité.

Je crois très sincèrement que 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 comptes les autres arts, un art qui doute de lui-même, donc, qui reconnaît mieux ce qui lui est propre<sup>950</sup>.

Propos en partie paradoxal pour un auteur de théâtre, mais au fondement même de son geste : propos double surtout, il n'établit pas pauvrement la faiblesse du théâtre comme horizon, mais en fait un moyen de son élaboration : en somme, il se saisit de la faiblesse radicale du théâtre pour y fonder sa force essentielle — méthode de combattant d'art martial. En quoi

---

<sup>949</sup> Lettre à sa mère, de San Pedro (Guatemala), le 1er novembre 1978, repris in *Lettres*, op. cit., p.

<sup>950</sup> Entretien avec Delphine Boudon, *La Gazette du Français*, n°25, avril 1986 (non revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 66.

est-il un art qui finit ? Pour Koltès, le théâtre est devenu un art qui réfléchit en lui-même ses propres conditions d'émergence et de fabrication, parce qu'il fait de la reconnaissance un retour sur ses moyens : or, cette reconnaissance le désarme. Elle agit par comparaison avec d'autres arts de la représentation qui s'élaborent au même moment et font œuvre d'une plus grande souplesse, d'un ancrage évidemment plus apte à dire le monde comme il est. Le roman et le cinéma par exemple s'ajustent aux yeux de Koltès plus profondément au monde en ce qu'ils font usage de la syntaxe technique du monde en leur sein : celle de la vitesse, du déplacement, de la succession, en un mot de la liberté plastique dans le traitement de l'histoire. « Je suis certain que, puisque le cinéma existe, le théâtre n'a plus la même fonction que jadis ; sans doute se spécifie-t-il, sans doute s'oppose-t-il au cinéma aujourd'hui comme il s'est opposé au roman <sup>951</sup>. » Si le théâtre continue de raconter les histoires comme si le cinéma lui-même n'en faisait pas (meilleur) usage, alors autant aller au cinéma, disait-il. Il ne s'agit pas ici d'un mouvement d'humeur, d'une préférence, mais d'une position ancrée sur la conception même du rôle du théâtre dans le monde et dans ses facultés techniques, et sur le temps où il s'inscrit. Lorsqu'il singe le cinéma pour raconter une histoire, le théâtre mime une plasticité qu'il ne saurait avoir — du fait de sa « pesanteur » qu'il considère comme intrinsèque —, faisant par exemple croire aux ellipses sans les justifier de l'intérieur : « alors, si on a vraiment le droit de faire cela au théâtre, le théâtre sera toujours inférieur aux autres techniques. Et dans ce cas là, moi, je préfère aller au cinéma : les moyens sont mieux maîtrisés, on ne met pas cinq minutes à changer de bobine, et on n'entend pas les acteurs se cogner dans l'obscurité contre les meubles <sup>952</sup>. » Cela rejoint en somme un peu le jugement lapidaire de Deleuze qui confiait ne pas aller au théâtre, « un art pas vraiment porté sur notre époque <sup>953</sup> ». Le théâtre est semble-t-il à la fin de son histoire parce que c'est l'histoire (des formes et des usages) qui l'a débordé.

Le doute que Koltès perçoit dans le théâtre recouvre le doute que le théâtre nourrit à son propre égard : d'où vient ce doute, et comment est-il ensuite mise en œuvre ? Koltès, en dépit d'un engagement premier, à Strasbourg, dont on a vu qu'il avait pu être total « au service du théâtre », n'a plus foi en ses ressources. Peut-être ce doute qu'il entretint provient-il justement de ces premières années, après l'expérience du Théâtre du Quai et l'échec relatif qu'il rencontra, alors qu'il s'était exercé à éprouver dans ses possibles les ressources « théâtrales » du théâtre. Après cette expérience, au sujet duquel on a pu soulever le prix des enseignements décisifs, et le sens de quelques unes de ses impasses, c'est comme lavé de cette foi qu'il af-

---

<sup>951</sup> Troisième entretien avec Alain Prique, pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 55-56.

<sup>952</sup> *Idem*.

<sup>953</sup> Entretien avec Claire Parnet, *L'Abécédaire*, op. cit.

fronte le théâtre, nourri aussi surtout d'une conscience politique plus affirmée qui fait de l'art et du théâtre en particulier, on le verra, une futilité en regard de l'histoire, gratuité qui fonde en partie ce doute du théâtre lui-même.

Là où Deleuze fait le choix de renoncer au théâtre et de ne plus s'y rendre <sup>954</sup>, Koltès au contraire, s'appuie sur cette raison même pour continuer d'en écrire. Seulement, il ne s'agit plus, on le comprend, de s'attacher à l'écrire comme si le cinéma n'existait pas, ou comme avant, de raconter de la même manière des histoires (quand bien même elles seraient d'ici et de maintenant), mais — sans non plus y raconter des histoires *comme* au cinéma — de travailler dans cette fin de l'art pour la dire, et inventer dès lors de nouvelles manières, théâtrales, de raconter. Ce serait ainsi en raison même d'une contemporanéité qu'on dirait excessive du cinéma sur le théâtre, que le choix du théâtre se fait. Le cinéma serait à ses yeux, et à l'opposé du théâtre, un art qui commence (qui commence à s'imposer comme art) ; prend en compte les autres arts et formulerait même une sorte de synthèse d'actions et de formes, réalisant le rêve ancien d'un art total — art en pleine possession de ses moyens et de sa confiance en sa suprématie, culturelle, financière, idéologique. Et ce serait donc pour ces raisons précisément qu'il faudrait choisir le théâtre, art mourant : choix de la survie sur la vie, la survivance davantage en ses terminaisons ultimes propices à l'émergence d'un chant du cygne arraché à la mort. C'est en somme un peu à l'image du choix de l'espace de *Quai Ouest*, image du théâtre : celui-ci conçu comme un dock à l'abandon sur le quai de l'Occident, bientôt détruit (promesse que fit le pouvoir en place pour s'assurer de sa réélection, on l'a vu : l'Histoire s'affermir par évacuation des lieux imaginaires du théâtre), dont l'écriture seule bientôt portera trace, signe, mémoire déposée dans des récits qui raconteront les histoires de son histoire, celle de sa production et de sa réalisation, c'est-à-dire accomplissant sans cesse sa fin en la jouant. L'écriture permet à certains lieux choisis du monde de durer, dans leur fin même, et même après elle.

Ainsi Koltès offre-t-il une réponse ouverte aux questionnements sur la crise présumée du théâtre qui menace d'être le discours théorique dominant sur les dramaturgies contemporaines : crise du personnage, crise du discours, crise du drame, etc. La crise est pour Koltès une chance, la dynamique féconde même qui permet d'écrire — en elle réside aussi la singularité de cet art qui fait qu'on l'entende. Car si le roman et le cinéma peuvent se réaliser dans le mode de formulation même du monde, dans la vitesse, la globalisation, la totalisation, le

---

<sup>954</sup> Du moins le dit-il. Il semblerait en fait qu'il continuait à se rendre au théâtre, et notamment aux spectacles proposés à Nanterre-Amandiers. Voir la thèse de Flore Garcin-Marou, « Gilles Deleuze, Félix Guattari, pour un théâtre de l'à venir », soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Denis Guénoun (2011).

théâtre jouit d'une position toute autre, d'un angle de regard décalé, ou retardé, d'une perception à l'écart ou en regard. C'est bien parce qu'il n'est pas art de la syntaxe du monde qu'il peut s'en saisir comme par revers : on reconnaît là un processus qui fabrique certaines positions poétiques de composition. La contemporanéité problématique du théâtre permet un récit altéré du contemporain, déplacé, décentré : un dégageant qui offre la possibilité d'une vision autre, neuve, capable de dire autre chose, autrement. Cette opération de décalage, de décentrage et de déplacement, on a pu la nommer « récit », et c'est cela aussi qui s'y joue : le récit que permet le théâtre ne sera pas identification, ou image (photographique) du monde qui l'enregistre, mais reformulation désaxée.

Le théâtre, qui n'est pas *encore* une forme archéologique de l'art, ni documentaire de ce que sera l'art, mais qui n'est *plus* la formulation contemporaine en miroir de son monde — comme elle l'a pu l'être dans l'histoire <sup>955</sup> — se situe dans cet entre deux qui permet au récit tel qu'on a pu l'approcher de s'établir au plus juste de ses ressources. Walter Benjamin construisait son propos sur le conte à partir de cette dégradation de l'art de raconter, déclin qui participait du mouvement de l'Histoire, celui de l'évolution des forces de production, et de l'affirmation de l'individu sur la communauté. Mais cette fin dans laquelle se situe l'art de conter (un certain art de conter) favorise une portée plus grande de l'exercice de cet art. Benjamin évoque Valéry et l'image décrite par le poète du mourant qui, touchant au terme de son existence, entre en relation avec celle-ci dans sa forme à la fois la plus communicable et la plus accomplie. C'est aussi, de manière réflexive, la dynamique de tout récit qui inscrit la mort de ses protagonistes comme horizon de sens : le début n'y est autorisé que par la fin, qui est l'initiale de la plupart des contes — ceux-ci souvent ne font que marcher à leur propre rencontre, s'accomplissant dans le fait même de se rejoindre, de se parfaire <sup>956</sup>.

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 <sup>957</sup>.

---

<sup>955</sup> « Nous devons le théâtre de tous les temps à cette extraordinaire invention de faire parler des personnages sur une scène dans des situations données. Le moment où cette forme a triomphé le plus est le moment où l'on a décidé que les personnages qui étaient là disaient cela en temps réel, sur le lieu théâtral: cela donne la règle des trois unités qui est une invention géniale et qui n'a rien à voir avec ce que l'on en raconte dans les classes concernant le Cardinal de Richelieu et des difficultés de Corneille avec *Le Cid*. L'invention du théâtre classique français, qui a défrayé la chronique dans toute l'Europe Occidentale pendant deux cents ans, est un théâtre qui vous dit que l'espace et le temps sont infinis et que vous les avez, réduits sur la scène, devant vous, pendant les deux heures de la représentation. » François Regnault, *Théâtre-Équinoxes*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 162.

<sup>956</sup> Voir le récit de Hebel, *Retrouvailles*, qu'évoque Benjamin. Une fiancée qui a perdu son amant mort au fond des mines voit le corps de celui-ci lui être rapporté intact des années plus tard. La fiancée le reconnaît, et meurt. L'histoire s'est rejointe en ses extrêmes. L'amour s'est réalisé dans l'accomplissement à la fois de la jeunesse et de la vieillesse, et l'Histoire que la fiancée a traversée a scandé une histoire intime en marche, mais qui ne peut se réaliser que dans la rencontre de sa propre mort.

<sup>957</sup> LE CLIENT. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., p. 60.

Le théâtre se termine, donc : position qui pourrait faire évidemment l'objet de multiples controverses. L'important est que celle-ci, défendue par Koltès, engage une réflexion sur l'usage même de cette fin par l'auteur. L'écriture du récit pour lui est élégiaque dans la mesure où elle s'inscrit dans le deuil de cet art en train de mourir : la mort n'est ici pas un passé, ou un avenir probable, mais un processus au sein duquel le dramaturge se tient, et dans lequel il se saisit du théâtre pour raconter des histoires, et en partie l'histoire de cette forme et de cette fin.

Pendant, et c'est là évidemment le point central et décisif, la dimension élégiaque de l'art ne revêt aux yeux de Koltès aucune importance considérable : il ne s'agit ni d'un drame absolu, ni d'une perte aux lourdes conséquences. Cette mort « tranquille » du théâtre est un effacement imperceptible, que Koltès ne déplore ni ne souhaite, mais à laquelle, tout aussi tranquillement, il assiste — qu'il assiste aussi dans une certaine mesure, à laquelle il prête assistance. Le théâtre ne manquera pas, précisément parce qu'on ne saura pas ce qui manquera. Il n'est pas arraché à l'ordre du monde par une puissance extérieure, mais s'efface parce qu'il ne s'ajuste pas, toujours selon le point de vue de l'auteur, à son temps. Sans doute l'expérience politique du monde a-t-elle favorisé cette prise de conscience, et la relativité qu'il éprouva, quant à sa place occupée dans l'histoire, se déporte sur la place de l'art elle-même dans le monde en regard de secousses plus considérables. De là cette conception du théâtre : art qui doute et sur lequel Koltès doute ; art sur le point de s'éteindre imperceptiblement ; art qui n'est  *finalement*  pas essentiel ; art relatif : futilité.

Je n'ai pas la confiance qu'ont beaucoup de gens du métier dans le théâtre — l'idée que ça peut marcher tout seul : un plateau nu, des comédiens... J'ai un grand doute à l'égard du théâtre. Ce que j'aime, c'est le spectacle. 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 sur la vie que n'importe qui. Un écrivain sait mieux comment raconter des histoires, c'est tout <sup>958</sup>.

Quelques mois plus tard, il redira ceci dans les mêmes termes ou presque — plus denses.

J'ai envie de ne pas dire des choses essentielles, j'ai seulement envie de raconter de mieux en mieux des histoires. <sup>959</sup>.

Ces propos synthétisent une position qui joint positionnement éthique et proposition poétique : la relativité du théâtre et l'art de raconter des histoires. C'est parce que le théâtre est en train de mourir et qu'il est futile, qu'il faut raconter les histoires le plus parfaitement du monde. Bien sûr, il faut en retour relativiser ces paroles : le jeu avec l'interlocuteur, à l'heure

---

<sup>958</sup> Entretien avec Delphine Boudon, *La Gazette du Français*, n°25, avril 1986 (non revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 66.

<sup>959</sup> Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 13 juin 1986 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 67.

où Koltès devenait une figure importante de la scène française, est évident, et la part de provocation importante. On ne saurait suivre jusqu'au bout l'auteur dans le sens qu'il ouvre — on a vu combien il était aussi éloigné d'un art purement ludique ou « commercial », que si le plaisir du public devenait de plus en plus central dans ses préoccupations, il n'était jamais concédé à un goût démagogique qui aurait consisté à plaire, et que l'œuvre qu'il laisse non seulement donne à penser, mais se présente comme une œuvre qui donne à penser. Au juste, « l'envie de ne pas dire des choses essentielles », ce n'est pas l'envie de dire des choses qui ne sont pas essentielles. L'important réside ici pour Koltès dans la volonté d'afficher l'extrême d'une position pour, sans doute, qu'on détourne le regard de ce que profondément il se donne tâche de dire (comme on a pu le voir sur l'écriture du secret, du miroitement des profondeurs et des surfaces) ; mais aussi afin qu'on conçoive son théâtre en regard du monde comme un geste secondaire, à l'heure peut-être où on avait tôt fait de considérer les écrivains en penseurs considérables. Koltès se méfie de ce prestige accordé selon lui en mauvaise part. C'est de cette manière qu'il défend la futilité de l'art comme une force, non un retrait : minorité qui est, de nouveau, une puissance.

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. 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. Je prends un plaisir fou à le faire et à voir le public y prendre du plaisir. Le problème, c'est que la plupart des gens qui font des métiers comme le mien prennent ça très au sérieux, ils pensent que c'est décisif dans l'histoire du monde, et ça c'est terrible <sup>960</sup>.

Double stratégie une fois encore, elle lui permet à la fois de se situer *relativement* dans l'Histoire, et de faire signe vers l'exigence *absolue* de bien raconter des histoires. Affirmer sa position d'artisans du récit minimise le sacré de l'art et son importance — c'est sur ce point précis de la relativité du théâtre que l'alliance avec Chéreau se conclut <sup>961</sup>. Elle a permis d'aller outre les différences esthétiques, certes majeures et de plus en plus marquées après *Combat de nègre et de chiens*, mais qui furent traversées, parce que la pierre de touche de la conception de l'art théâtral demeurait acquise, intangible, et soudait les deux artistes. Depuis ces « deux bateaux posés sur deux mers distinctes », le choc des machines se réalisaient ainsi, et même au-delà du profond désaccord entourant la deuxième version de *Dans la Solitude des champs de coton*.

---

<sup>960</sup> Entretien avec Michel Genson, *Le Républicain Lorrain*, 27 octobre 1988 [revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p.

<sup>961</sup> Voir sur ce point spécifiquement du rapport de Chéreau à cette question, Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : utilité et futilité », in Georges Banu (dir.), *Les cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, éditions Théâtrales / Académie Expérimentale des Théâtres, 2000, pp. 299-305.



Pourriez vous définir cette justesse où excelle Patrice Chéreau dans la compréhension de votre écriture ?

Non, cela m'est impossible si ce n'est par des définitions négatives. Avec lui, par exemple, il y a un nombre considérable de problèmes que je ne me pose pas dans le travail ; de même des choses qu'il n'est nul besoin d'expliquer. Quand je rencontre d'autres metteurs en scène à l'étranger, je suis obligé d'éclaircir ce qui me paraît précisément tellement évident et élémentaire. Avec Patrice, l'avantage est que le terrain de recherche est déjà énormément déblayé avant l'aboutissement même de la réflexion. De plus, maintenant, il commence vraiment à comprendre mieux encore ce que j'écris ; il travaille plus vite aussi ; il éprouve peut-être plus de plaisir à s'investir dans cette action. J'aime le travail de Patrice, malgré toutes les différences qui peuvent exister avec mon propre travail car nous sommes loin de nous ressembler ; nous ne nous ressemblons même pas du tout. Il monte simplement très bien les pièces que j'écris <sup>962</sup>.

L'accord profond immédiatement obtenu porte justement sur ce point d'une futilité de l'art. Comme il le dira joyeusement à Lucien Attoun au moment de l'un de ses derniers entretiens en 1988, si l'art est futile, alors le théâtre est « la futilité de la futilité <sup>963</sup> ». C'est pourquoi Patrice Chéreau monte, mieux que quiconque pour Koltès, ses pièces — il n'est question ni vraiment de technique (même si, on l'a vu, l'auteur avait admiré son travail au milieu des années 1970, et continuera de voir dans son travail une puissance esthétique unique, comme en témoigne le jugement de Koltès sur sa mise en scène d'*Hamlet* en 1988), mais d'entente sur une éthique du théâtre, sa relation au monde et sa place dans l'histoire. « Il n'y a aucune sorte de malentendu entre nous. Nous sommes différents. Il est plus pessimiste, je suis plus désespéré <sup>964</sup>. » Différents, les deux artistes le sont : tant d'éléments pourraient les opposer ; mais c'est au lieu même de la place relative du théâtre, sa faiblesse essentielle, qu'ils se rejoignent, et le souci qui en découle de raconter des histoires. Nul entretien de Chéreau où cette obsession de l'histoire ne soit absente. C'est que, puisque le jeu est gratuit <sup>965</sup>, il faut le faire le plus parfaitement du monde — précisément parce qu'il ne tient qu'à sa perfection interne de se réaliser, non à un propos extérieur, idéologique, qui pourrait le justifier.

Il faut préciser : cette gratuité n'est pas vacuité — et le jeu, s'il se pose comme arbitraire, obéit à des règles précises sans lesquelles il n'existe pas, mais surtout, construit sa nécessité comme un geste éthique en tant que tel. Il ne s'agit pas de miner le théâtre, d'en faire une arme contre lui-même, spectacle vain de son propre spectacle retourné sur sa vacuité, sa vanité. Le don qu'il propose porte en lui l'infinie ouverture d'un rapport au monde lui-même essentiel, celui qui s'efforce, par tous ses moyens, de fabriquer du présent : de se rendre présent au monde, de dresser la présence du monde comme sens de cette fin. La gratuité de sa pré-

<sup>962</sup> Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 121.

<sup>963</sup> Entretien avec Lucien Attoun, « Juste avant la nuit », op. cit.

<sup>964</sup> Entretien avec Colette Godard, pour *Le Monde*, 13 juin 1986 (non revu par Koltès), repris in *Une part de ma vie*, op. cit., p. 67-68.

<sup>965</sup> Position qui rappelle celle d'Antonin Artaud : « Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité. » *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais, p. 34.

sence rejoue en un sens, au niveau spéculaire — mais non méta-théâtrale, comme peuvent l'être certaines dramaturgies anti-théâtrales, qui n'est pas celle de Koltès. Ce qui est en jeu dans l'échange, notamment du *deal*, c'est le don du rien. Il ne consiste pas à ne rien donner, mais à donner quelque chose qui est le don même.

*Le don du rien*<sup>966</sup> est le titre d'un ouvrage de l'anthropologue, héritier de Mauss, Jean Duvignaud, dont certaines des conclusions sur l'économie de ce don semble pouvoir nommer cette éthique du théâtre élégiaque, la position de son récit. « Le sacrifice est un jeu, et l'on y fait don inutile du rien qu'on possède<sup>967</sup> », écrit-il notamment, avant de conclure : « Donner, c'est perdre. Bousiller. Sans idée de retour ou de restitution. Sans image économique... Donner parce que l'on n'est rien et que l'on donne à rien, surtout pas à cette image divine qu'interpose la société entre le donneur et le vide<sup>968</sup> » Aucune négativité en jeu ici par conséquent, au contraire : l'économie n'est pas celle de la monnaie qui marchande, mais la force somptuaire qui ouvre à l'espace du récit, l'échange sans valeur indexée sur un cours en dehors de lui ; l'échange enfin qui ne débouche sur aucune plus-value, mais fait se lever l'espace d'un temps provisoire un monde qui n'est pas le monde.

« J'ai toujours un peu détesté le théâtre, le contraire de la vie mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on peut dire que ce n'est pas la vie<sup>969</sup> » — le théâtre ne possède aucune efficacité sur le réel, hors celle de s'inscrire en son sein pour le rompre, et le donner, l'échanger. Le don ne connaît d'autre visée que de s'ériger tel, et d'inventer, on l'a vu, appartenance et espaces neufs d'une communauté choisie que le récit aura produit comme récit, comme métaphore du monde qu'il s'agira ensuite de peupler, d'inventer en retour : « Le don [*avec le symbolisme, le jeu, la transe, le rire*] est bien le “sacrifice inutile”, le pari sur l'impossible, l'avenir – le don du rien. La meilleure part de l'homme<sup>970</sup> » Le théâtre de Koltès se fonde sur cette coupure fondamentale de la vie, dans la vie, séparation qui atteste de sa mort sans doute, parce que le théâtre est délié de ses anciennes fonctions, sacrificielles, rituelles, ou « simplement » politiques ; il n'a plus pour tâche de renouer aux énergies élémentaires, de souder la communauté. Il est un lointain du monde, approché certes

---

<sup>966</sup> Jean Duvignaud, *Le Don du rien*, Paris, éditions Tétraèdre, 1997.

<sup>967</sup> Jean Duvignaud, *Le Don du rien*, op. cit. p. 181.

<sup>968</sup> Jean Duvignaud, *Le Don du rien*, op. cit. p. 213.

<sup>969</sup> « Un hangar, à l'ouest », in *Roberto Zucco*, op. cit., p. 119.

<sup>970</sup> Jean Duvignaud, *Le Don du rien*, op. cit. p. 10.

mais comme lointain, capable de densifier les expériences ou de les concentrer <sup>971</sup>. Le théâtre est surtout, comme coupure, comme futilité, et comme fin de l'histoire, le moment de l'écriture, celui de la beauté.

### 3. *Le secret de la beauté*

Or c'est peut-être dans ces moments-là qu'on produit les choses les plus belles <sup>972</sup>.

Le temps de la fin est un espace, celui qui fait ouverture dans le monde ; il est surtout propice à la diction de la beauté, qui est finalement ce que cherche le récit, ce que raconte l'histoire et ce qui est raconté dans les histoires. La beauté est la visée de l'écriture du récit, de l'écriture comme récit, du récit qui cherchera à se saisir dans cette fin. « La littérature est comme le phosphore : elle brille le plus au moment où elle tente de mourir <sup>973</sup> ». De même, Walter Benjamin dans le texte du *Conteur* terminait son propos sur cette conjonction des forces : s'il disparaît dans nos temps modernes, l'art de conter revêt une beauté neuve qui est celle des choses finissantes. Aux yeux de Koltès, plus que le cinéma ou le roman, le théâtre, parce qu'il se termine, porte en lui une beauté que ne possède aucun de ses arts. Dès lors, c'est d'une mort à la puissance qu'il s'agit, car si la littérature se retire du monde, le théâtre dans la littérature est l'art qui se retire de ce retrait. Cette puissance se redouble de nouveau, puisque pour Koltès, c'est l'histoire même d'une partie de l'Occident qui vit ses dernières heures :

Donne-moi à l'occasion des nouvelles du spectacle. J'ai vu une merveille : *Les chasseurs*, mais personne autour de moi n'a aimé... Lu aussi : *La ville et les chiens* de Vargas Llosa !!! (avais-tu lu : *Conversation à la cathédrale* ? Sinon, ne perds pas une minute, prends ton souffle et fonce à la librairie la plus proche en laissant tout tomber). On se demande après cela, les soirs de *spleen*, ce qu'une foutue civilisation occidentale, une foutue situation politique et notre culture de merde peut produire en littérature. Malgré cela, à bientôt <sup>974</sup>.

L'Occident a le visage de ce Philip Lambert, néocolonialiste et raciste, VRP de la culture française en représentation, au chantier Dumez — et et même incarnation de cette culture, de cet Occident, visage de son abjection :

---

<sup>971</sup> Il ressemble alors à un rêve de théâtre tel qu'avait pu le formuler Henri Michaux — les différences entre ces écrivains sont évidemment grandes, mais de lointains intérieurs en ailleurs, se révèlent comme une même inquiétude du réel dans sa déchirure qu'il faudrait habiter pour déplacer les perspectives :

« Au théâtre s'accuse leur goût pour le lointain. La salle est longue, la scène profonde. / Les images, les formes des personnages y apparaissent, grâce à un jeu de glaces (les acteurs jouent dans une autre salle), y apparaissent plus réels que s'ils étaient présents, plus concentrés, épurés, définitifs, défaits de ce halo que donne toujours la présence réelle face à face. / Des paroles, venues du plafond, sont prononcées en leur nom. / L'impression de fatalité, sans l'ombre de pathos, est extraordinaire. »

Henri Michaux, *Ailleurs*, 'Voyage en Grande Garabagne', II, Paris, Gallimard, Poésie/NRF, p. 19.

<sup>972</sup> Entretien avec Delphine Boudon, *La Gazette du Français*, n°25, avril 1986 (non revu par l'auteur), repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 66.

<sup>973</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro du récit*, op. cit., p. 23.

<sup>974</sup> Lettre à Bruno Boëglin, le 14 novembre 1977, repris in *Lettres*, op. cit., p.

La culture française a trente-deux ans et en paraît cinquante, elle est grosse, suante, myope, ne dit pas de gros mots, et a une étoile de rides tout autour des yeux. Le néocolonialisme donne à tous ces hommes et à toutes ces femmes un certain nombre de rides particulières, que je n'ai jamais vu ailleurs, et qui se dessinent à la verticale, du bord extérieur des yeux jusqu'au milieu de la joue, comme une traînée de larmes écartée par le vent.

Cette description sera reprise pratiquement telle quel pour servir à Koltès, dans les Carnets de *Combat de nègre et de chiens*, à dessiner le visage de Cal : les rides forment sur lui une vieillesse prématurée qui ressemble à de la tristesse, larmes coulées sur une mort déjà commencée, engagée sur le corps de ce personnage, de la culture française, de l'Occident :

Si légers qu'on dirait deux traces de doigts salis, deux plis partent de l'extrémité extérieure de chaque œil jusqu'au creux de la joue ; puis, très profondément, presque une fossette, verticale, du côté droit, près des lèvres, une ride <sup>975</sup>.

Koltès mourra l'année de la chute du Mur de Berlin, mais son écriture s'inscrit dans ce monde sur le point de basculer et de changer de paradigmes — pas seulement occidentaux, ces enjeux occidentaux ne sont de toute manière pas ceux qui constituaient ce que l'on a appelé le souci du monde de Koltès. Du moins, l'histoire, à ses yeux, est sur le point de clore une partie de son histoire, sur les questions des rapports Nord/Sud, du néo-colonialisme, ou de la mémoire, de la mondialisation... Comme la beauté est le critère qui fonde l'exigence de l'écriture, objet de la quête, et élément dans lequel l'écriture se déploie, et puisque c'est dans la fin des choses que peuvent se révéler le plus la beauté, c'est par sorte d'attraction, comme la pierre tombe, que l'auteur vient se déporter au lieu du récit.

On avait pu définir le monde comme territoire physique de la sensation — c'est en ces termes aussi que s'éprouve la beauté, non pas comme image, mais expérience sensible de l'âpreté du réel, expérience du monde en tant qu'expérience sensible, en tant que monde :

Sois à Londres quand tu es à Londres : c'est le seul moyen de faire quelque chose. Pense à Rimbaud, pense à Shakespeare, regarde la Tamise sans t'imaginer la Seine ou l'III. Touche les vieilles maisons, parcours les rues grises, promène-toi dans les parcs moites sans penser ni à la Verrière, ni à la Petite-France, ni à l'Orangerie. Ce qu'il y a de plus beau, que ce soit en France, en Angleterre, en Allemagne ou au Canada, c'est ce qu'on a sous la main, et qu'on peut toucher, et qu'on peut sentir ; c'est une beauté qui ne trompe pas, qu'elle soit grise, jaune ou bleue ; et c'est une beauté qui ne tolère pas qu'on l'étreigne en pensant à autre chose ! Et les personnes, c'est pareil <sup>976</sup>.

On retrouve là, avec des termes similaires, la description de la lagune qui servait à chercher le sens du monde, en le goûtant. La beauté est une présence au monde, une mise en présence de ce monde en soi, dans le temps de son expérience. Si l'histoire est dans sa fin et si c'est ici que peut se dire la beauté, ce ne sera pas en tant que fin agonisante de ses formes, mais au vif de sa présence : penser à Rimbaud, à Shakespeare, ne revêt ainsi aucune nostalgie de ce qui a eu lieu, mais c'est donner lieu à leur pensée au présent. Être là et co-présent au monde, à ce

<sup>975</sup> « Carnets » de *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 125.

<sup>976</sup> Lettre à Bichette, de Strasbourg, le 15 avril 1970, repris in *Lettres*, op. cit.

qu'il expose comme lieu du présent. Nul hasard si le théâtre est l'art, le seul à ce point d'intensité, d'être au présent le lieu de son présent et de l'art : espace qu'on n'étreint au lieu où il se formule — fabrique du présent.

Raconter une histoire, c'est essayer d'arracher ainsi dans le même geste le monde et sa beauté, parce que la beauté est l'arrachement sensible du monde, qu'il est son épreuve aussi, qu'il est une tâche : une écriture. Épreuve, il n'est pas contentement et satisfaction d'une forme admirable, capable de satisfaire l'être dans sa jouissance esthétique : la beauté est une violence aussi, quelque chose qui ébranle certitudes et décentrent les attendus, disposent à neuf les cartes du réel.

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...<sup>977</sup>

Se rejoue en elle les formes/forces idéales du récit, qui doit dans le décalage permettre une vision et appréhension nouvelle des êtres et des faits : la beauté porte en elle le récit même du monde, non pas seulement dans son aspect sensible, mais dans l'épreuve qu'elle fait subir à l'être qui s'attache à la trouver, la provoquer, l'arracher.

J'y suis, et, par votre faute, j'y souffre toutes les souffrances qu'un homme sensé est forcé d'endurer devant trop, trop de beauté (celle dont je parle, bien sûr ; il paraît qu'il y a aussi des cathédrales). Voici clos le Triangle des Ténèbres : New-York – Lagos – Salvador de Bahia ; territoire dans lequel j'ai grande envie et hâte de mourir.

De Salvador de tous les Saints et de tous les Péchés, je vous remercie pour les Saints, et pour les Péchés<sup>978</sup>.

Territoire de la mort, c'est-à-dire de l'endroit où se confier aux énergies les plus féroces, la beauté en tant que telle est une épreuve donc, mais aussi, comme épreuve, espace d'émancipation des mondes, de libération des identités, de travail immense contre soi — ici, avec humour, objet d'un sacrifice — : il s'agit de rejoindre la beauté, sa tâche, sa violence, en tant que tâche et violence. La beauté est aussi l'espace d'une blessure, blessure qui est même pour Koltès, sa condition, comme elle l'a été pour Jean Genet

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde<sup>979</sup>.

Deux lettres écrites, l'une à sa mère, l'autre à Michel Guy, au même moment — lors de la réaction de *Quai Ouest*, à New York, au printemps 1981 — disent cette tâche de la beauté,

---

<sup>977</sup> Lettre à Hubert Gignoux, de Ahoada, le 11 février 1978, repris in *Lettres*, op. cit., p. 346

<sup>978</sup> Lettre à Michel Guy, de Bahia, janvier 1986, repris in *Lettres*, op. cit.

<sup>979</sup> Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Gallimard, 2007. Sur la question de blessure et la comparaison entre Genet et Koltès, voir l'article de Christophe Triau, « Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète », in *Europe*, « Koltès », n° 823-824, nov. — déc. 1997, p 118.

cette épreuve d'écriture à laquelle se voue Koltès en conscience, et dans ces termes même de vocation.

Je vois aussi de si belles choses, si invraisemblables de beauté, que j'espère avoir un jour assez de talent pour m'en approprier une parcelle ; si j'y arrivais, je pourrais être le plus grand écrivain de ma génération. Mais les choses belles sont secrètes et jalouses, et il faut de la patience <sup>980</sup>.

J'ai vu des choses si belles, si belles — à Harlem, dans le West-Side, du côté des docks de l'Hudson ; ô la nuit à New-York ! — et si j'avais le talent de piquer une parcelle de cette beauté-là, je sais que je serai le meilleur 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...)

Suis-je superficiel ? Bien sûr, et je vois bien que c'est le seul moyen d'aimer cet endroit. Alors je veux trahir momentanément la Sauvagerie et l'Occident (le vieux) en échange de tant d'inconséquente beauté <sup>981</sup> !

Dans cette expérience de la beauté — nocturne, mais lumineuse cette fois — se joue ainsi en condensé toute une manière de concevoir le rôle de l'écriture, de l'écrivain, du monde et du sens du récit : la place de tout cela relative à chacun, et surtout comme en gravitation autour d'une centralité fuyante et secrète qu'est la beauté. Lointaine, la beauté est non seulement enclose dans des lieux du monde aux limites de l'expérience, mais elle est le lieu même du monde en son danger, qu'il faut approcher pour pouvoir en faire l'expérience radicale qui seule pourrait donner lieu à l'œuvre : zones excessives qui mettent en péril l'être qui l'approche, « voyage dont on ne revient pas intact <sup>982</sup> » — expériences corrosives de la mort de soi où la beauté est ici seulement, en cette mort atteinte, ou plutôt approchée, capable d'être dévisagée, saisie, emportée et « appropriée » ou « détournée ». Car la mise à mort touche évidemment la beauté en tant que telle, qui n'a lieu qu'au présent de son accomplissement : l'écriture n'est pas la photographie, qui fige en image et anéantit, mais pour éviter de la figer, le détournement de la beauté doit se produire dans un éclat du détournement en tant que tel qui permette de *conserver* son *dynamisme* : c'est cela, aussi, le récit comme élaboration de la beauté en sa saisie, détournement, par éblouissements successifs. Il s'agit de la redonner sur l'espace de la page, dans une élaboration lente, secrète et patiente parce que c'est ainsi qu'elle s'est donnée comme spectacle, c'est ainsi qu'elle pourra sur le plateau se donner à voir, enjeu d'une jouissance. Ainsi, la beauté n'est pas la qualité esthétique d'un objet, elle est sa propre expérience, une relation : ce que Koltès nomme une morale.

Je crois que la seule morale qu'il nous reste, est la morale de la beauté. Et il ne nous reste justement 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

---

<sup>980</sup> Carte postale à sa mère, de New York, le 19 mai 1981, repris in *Lettres*, op. cit., p. 441.

<sup>981</sup> Lettre à Michel Guy, de New York, mai 1981, repris in *Lettres*, op. cit., p. 439.

<sup>982</sup> Inscription sur l'enveloppe d'une carte postale à Yves Ferry, adressée de La Valette, le 24 août 1977. C'est Koltès qui souligne — in *Lettres*, op. cit.,

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 <sup>983</sup>.

Cette morale est cependant sans morale, une relation au monde dénué d'ontologie et de transcendance, sans autre jugement qu'esthétique, sans autre loi que celle qui donne mesure à la vie et à l'œuvre : une éthique. Cette éthique, Koltès l'éprouva tôt, dans l'épreuve de sa langue d'abord et de la réécriture, de l'appropriation de cette beauté donnée pour en redevenir maître, la parler en son nom. Quand il s'est agi de donner forme à cette beauté, le récit a pu fournir une structure capable de la porter et de l'emporter. Mais parce que ni le récit ni la beauté ne se réduisent à un système, une forme ou une structure, c'est dans la conjonction de ces deux exigences que s'est fondée une vie d'écriture, c'est-à-dire une vie portée à chercher dans la vie les énergies susceptibles de la raconter pour l'éprouver davantage.

Cette éthique de la beauté, on peut en trouver racine dans un recoin secret, caché, et patient d'une lettre où pour la première fois (et seule), il évoque sa lecture de Proust.

Proust, un repoussoir ? Non. Car ce sera étrangement (mais d'évidence) toujours dans les termes proustiens qu'il formulera ces questions de l'éthique de la beauté, par exemple dans les lettres éblouissantes de New-York où se formule cette conception d'une beauté « jalouse » et « patiente », « secrète » et « parcellaire » (tous termes si proustiens), fragments spatiales ou fragrances de temps — la beauté comme une amante qu'il s'agit de détourner, de pervertir aussi, d'emporter avec soi pour remplacer sa mémoire par son expérience et faire de la mémoire une expérience de la sensation :

Je vois aussi de si belles choses, si invraisemblables de beauté, que j'espère avoir un jour assez de talent pour m'en approprier une parcelle ; si j'y arrivais, je pourrais être le plus grand écrivain de ma génération. Mais les choses belles sont secrètes et jalouses, et il faut de la patience <sup>984</sup>.

J'ai vu des choses si belles, si belles — à Harlem, dans le West-Side, du côté des docks de l'Hudson ; ô la nuit à New-York ! — et si j'avais le talent de piquer une parcelle de cette beauté-là, je sais que je serai le meilleur 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...) <sup>985</sup>

C'est dans ces lettres de New-York que Koltès écrit le roman proustien du temps et de la beauté éprouvée de sa traversée. Il arrive que ce roman proustien fasse retour dans l'œuvre même, comme dans *Nickel Stuff*, au moment du récit mélancolique de Tony à Baba :

---

<sup>983</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 113.

<sup>984</sup> Carte postale à sa mère, de New York, le 19 mai 1981, repris in *Lettres*, op. cit., p. 441.

<sup>985</sup> Lettre à Michel Guy, de New York, mai 1981, repris in *Lettres*, op. cit., p. 439.

Qu'est-ce que ça t'apprend de gagner un concours ? Ça ne te montre pas que tu es le meilleur, ça te fait découvrir que les autres sont plus mauvais que toi. 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. [...] Gagner un concours, ça veut dire : plus d'espoir dans ce domaine, mon vieux, va chercher ailleurs.

Rejointe, la beauté se détruit ; accomplie, elle se résorbe — processus qui est celui des tensions du voyage lorsque l'ailleurs devient l'ici, ou de l'intimité du langage, lorsqu'un secret prononcé se transforme en son contraire qui l'anéantit pour toujours en tant que secret. « Il faudrait être ailleurs », de nouveau : la beauté n'est plus simplement un lieu du monde, ou sa perception sensible, sa sensation, mais un mouvement dans le monde qui en déplace les formes et anime le désir, appelle à son expérience littéralement infinie sans quoi il n'est plus de beauté, et la vie qui s'y absorbe se métamorphosera en existence tranquille, morte d'avoir été réalisée. Espace de la beauté sans nul doute, en tant qu'elle met en œuvre sa recherche, et qu'elle la déployait dans une langue qui pouvait être aux yeux de Koltès la beauté en tant que telle, *La Recherche du temps perdu* est l'espace aussi de cette tension, où si le calme de la vie est envisagé, le mouvement même de la vie et de l'œuvre viendront en démentir la possibilité. L'éthique de la beauté, parce qu'elle se fait et s'éprouve comme récit, ne peut se réaliser que dans son extension, son évolution, dans le temps et l'espace : jamais elle ne trouve le repos, ou seulement dans son mouvement, comme le cocher assoupi et éveillé du fragment de *Home*, dans le demi-jour de la conscience, à la lisière du rêve et de la vie, qui continue d'aller.

La position la plus humaine, il me semble, c'est celle du cocher qui attend, celle de l'assoupissement.

On n'est définitivement pas assez bien fait pour se sentir bien debout, et couché, à la longue, on s'énerve ou on devient idiot.

En position assise, avec le menton sur la poitrine, les yeux fermés — aux trois quarts ou tout à fait —, l'oreille en état de marche, les bras un peu écartés pour l'équilibre, comme ça, ça me plairait assez de passer la vie <sup>986</sup>.

Position — la métaphore décrit une position littérale pour évoquer un positionnement en regard de la vie et son activité. De la vie la plus humaine à la préférence personnelle finale, un trajet narratif, qui passe par l'impersonnel « on » et un présent indéfini, Koltès dégage ici, dans un texte au plus court, au plus simple de son énonciation, au sein d'un recueil qui se présente comme mineur, l'éthique essentielle et complexe d'une existence en mouvement et dans l'immobilité d'un inconfort travaillé en confort ; position d'humilité, d'une exigence simple, le cocher traverse le sommeil et la veille, fait du passage de la vie son trajet sans destination ici évoquée, comme si la position était la finalité du voyage — et la beauté l'enveloppe et son horizon, horizon en recul incessant, approche infinie, pulsion en avant : « L'air est immobile.

---

<sup>986</sup> « Home », texte non daté, in 'Prologue' et autres textes, op. cit., p. 119.



Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant <sup>987</sup>. »

---

<sup>987</sup> Arthur Rimbaud, *Enfance IV*, in RIMBAUD, *Œuvres, Illuminations*, p. 56.

## Chapitre IX.

ALEXIS (ET ROBERTO ZUCCO)

RACONTER : DONNER NAISSANCE AU NOM

Raconter une histoire serait ainsi pour Koltès le geste consistant à se saisir de la beauté du réel, chercher dans les fins du monde les espaces où elle pourrait s'éprouver, et être mise à mort dans l'opération qui donnera naissance à l'œuvre. L'expérience intensifiée — produite par de multiples procédures, dont la principale est son isolement dans la coupure de l'art — vise à retrouver et renouveler l'énergie puisée à la source du réel, pour y renaître. L'écriture est cette opération, et le texte l'espace de ce renversement, la scène ou le livre le moment de cette beauté : le récit, l'élément de son déploiement dans un temps et un espace créés de toutes pièces pour l'accueillir et lui donner sens sans la réduire, sans la résoudre, sans l'absorber. En tout, l'enjeu de la présence (de la mise en présence) irrigue chaque strate, chaque seuil d'un processus dont la finalité est de faire du monde une appartenance neuve.

Ces enjeux s'incarnent. Ils sont même puissamment appelés à une incarnation, en corps levés (dans la fiction) pour pouvoir faire de ce geste d'invention une éthique en acte, une saisie de l'intérieur de ce mouvement. C'est même ce qui est à l'impulsion et la finalité de l'écriture de Koltès : donner naissance, faire de la mise à mort une levée des corps. Ce mouvement peut permettre ultimement d'approcher l'éthique du récit, et le récit comme éthique de l'écriture et de l'expérience. En lui se confond le processus du récit et la tâche à laquelle s'astreint l'écrivain. Ce mouvement consiste à naître, faire naître : s'il est vrai qu'il s'agit en partie d'une métaphore, la naissance est aussi une véritable impulsion dans l'être qui donne sens au récit. Sur le plan de l'écriture, cette naissance possède son équivalent, tout aussi radical et ultime : celui de la nomination.

Les tâches de naître et de nommer sont conjointes, on le sait : les mythes et les religions associent les deux notions, et singulièrement dans notre civilisation greco-romaine, et judéo-chrétienne. Mais en tant que tâche, ils sont usages du monde et de la langue pour tout écrivain. Donner naissance à ses fictions par la lettre, inventer un verbe qui saura prendre chair de ses personnages, et finalement se donner naissance en s'inventant un nom : l'ensemble des œuvres de Koltès et cette œuvre comme ensemble peuvent se lire comme une lente élaboration de ces tâches, où il s'agit à chaque fois de naître et de trouver son nom, pour chaque personnage, et dans la trajectoire de l'écriture, d'un personnage à l'autre, d'un récit à sa fin. C'est

que, contrairement au plan transcendant, la naissance et le nom ne se situent pas à l'origine de l'être : dans l'œuvre de Koltès, c'est au terme d'un parcours que s'arrache ou s'acquiert le nom, et où naître à soi est avant tout naître au-devant de soi, laissant en arrière la naissance biologique, les liens familiaux, les identités attribuées. Ce que le récit raconte, finalement, c'est, dans la beauté, la recherche d'un nom, son invention. Geste minimal d'écriture : nommer, écrire, un mot après l'autre, la naissance d'un récit qui raconterait sa mise au monde. Dans l'idéal, un texte voudrait nommer chacun de ses mots, raconter chaque phrase l'histoire de sa naissance, et le nom de son appartenance donnée par le nom même et son invention.

Au sein de ce parcours de la naissance et du nom, deux figures s'imposent, dans la singularité de leur exemple mais aussi dans l'arbitraire essentiel que propose l'œuvre close. Il s'agit de l'*alpha* et de l'*oméga* du récit que raconte l'œuvre de Koltès, le premier et le dernier personnage : Alexis et Zucco. Deux figures essentielles de naissance, deux processus problématiques : Alexis n'est un personnage que dans une certaine mesure, celle de son silence, d'une présence retranchée au texte ; Zucco est une figure ultime et non pas dernière, puisque d'autres textes furent ébauchés et d'autres projets lui succédèrent, du moins fut-il écrit comme dépôt terminal — provisoire — d'un geste en mouvement auquel il ne revenait pas de signer la fin, fin qui ne pouvait se rencontrer qu'au dehors de soi, dans la mort de l'auteur. Aujourd'hui, Alexis et Zucco s'imposent malgré tout comme les deux termes d'un alphabet, le nom des naissances, et les deux figures d'une naissance aux noms multiples, qui racontent en elle le geste de l'écriture, et la tâche qui consiste à naître en elle.

### 1. Alexis Naître

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.

Voilà ce que je voudrais réaliser, en dépit des difficultés que je rencontrerai ; ce ne sont d'ailleurs pas tellement celles-ci qui m'effraient, mais plutôt l'angoisse de ne pas atteindre le but et de demeurer inefficace <sup>988</sup>.

La première pièce de Koltès est un dispositif, presque une installation : un jeu entre le spectacle représenté, et son propre spectacle. Ce jeu est celui d'une mise en regard du drame et d'un personnage, d'un corps plutôt, celui qu'interpréta le metteur en scène lui-même. Ce dispositif fut le moyen de la transposition de l'œuvre de Gorki, qui jouait déjà de cette mise

---

<sup>988</sup> Lettre à Hubert Gignoux, le 14 janvier 1970, de Strasbourg, in *Lettres*, op. cit., p. 107.

en regard de situations face à un enfant qui ne les saisissait pas, et dont l'auteur adulte tentait de rendre compte. Le geste de Koltès n'est pas celui de Gorki, on l'a vu. Le regard adulte est effacé dans la réécriture spectaculaire, alors qu'il était le sens du projet du romancier. Le jeune dramaturge se saisit plus frontalement des violences sur le champ de l'expérience radicale de l'enfant. Quelle est-elle ? Celle-ci vise une émancipation, une sortie de l'enfance, une libération.

Comme toujours dans ces moments de tension extrême, j'avais l'impression que des yeux et des oreilles me poussaient sur tout le corps, ma poitrine se gonflait étrangement et j'avais envie de crier <sup>989</sup>.

Cet extrait du texte de Gorki formule le mouvement général d'*Enfance*, mais aussi en partie celui des *Amertumes* : face aux violences devant lesquelles il ne peut rien, l'enfant accroît son être aux limites de son corps, développe en lui une puissance qui excède l'enveloppe de son être, jusqu'au cri muet <sup>990</sup> qu'est le surgissement final d'Alexis dans la pièce de Koltès. Ces situations extrêmes le font naître progressivement comme un corps autre, neuf, glorieux. Si le récit se clôt, comme on l'a évoqué, par l'injonction du Grand-Père qui l'envoie « par le monde <sup>991</sup> », c'est que l'espace du récit, celui de l'enfance, est désormais clos, que le corps qui outrepassé désormais les limites de cet espace exige d'autres territoires d'expansion, un autre « monde » au dehors de cette œuvre, qui pourra être d'autres œuvres, même si Gorki évoque évidemment ici plus concrètement l'apprentissage qu'il fit dans la Russie impériale où ses errances adolescentes l'entraînèrent.

Mais ce mouvement métaphorique et physique de croissance est aussi celui des *Amertumes*, et la clôture se fait au même point où l'enfant arrivé au terme de son expérience peut enfin se libérer de l'espace premier : si la pièce s'achève, c'est parce que le corps de l'enfant n'est plus le même, qu'il doit trouver un autre espace à sa mesure. Cette métamorphose de l'enfant est celui que produit le théâtre lui-même, celui de l'œuvre en tant que telle, formulée comme défi.

Essai de mise en scène, d'un part d'un « élément impressionnant », et d'autre part d'un « élément impressionné » : l'élément impressionnant étant les personnages en situations, et l'élément impressionné étant 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 – ou leur proposer le choix schématique – de l'adhésion à l'un ou l'autre des éléments <sup>992</sup>.

Se retrouvent tout entier dans l'image photographique ces jeux d'impression qui constituent à la fois la mise en scène de la pièce et l'expérience recherchée. La dialectique de l'ins-

<sup>989</sup> Maxime Gorki, *Enfance*, op. cit., p. 234.

<sup>990</sup> « Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri. » René Char, *Feuillets d'Hypnos, 1943-1944*, in *Fureur et Mystère*, op. cit., p. 109.

<sup>991</sup> Maxime Gorki, *Enfance*, op. cit., p. 320.

<sup>992</sup> *Les Amertumes*, op. cit., p. 13.

tallation, dont on a décrit la matérialité réglée avec précision par le metteur en scène / auteur, met en situation ce « développement » photographique, qui est le développement de l'enfant en croissance, de l'être à son altérité : la pellicule prend la lumière dans la violence intense d'un dehors qu'il perçoit et reçoit, laisse durer en lui suffisamment cette lumière pour l'absorber et se produire, vitesse d'obturation par séquences successives ou simultanées.

L'essai que je vous propose m'a été suggéré à la lecture d'*Enfance*, de Gorki : la succession gigantesque de scènes, d'images, de mots, empreints de démesure et qui impressionnent un Gorki réceptif, comme la lumière un papier photographique. Loin de m'attacher à la lettre, j'ai cherché à transposer cette série de chocs, mettant les spectateurs à la place de l'enfant, dans l'attente de la même réceptivité <sup>993</sup>.

Alexis sera, dans la mise en scène de Koltès, le seul élément mouvant de l'installation, se déplaçant, de praticables en praticables, circulant librement entre les spectateurs, allant sur le plateau et le quittant : le but étant que l'on comprenne que tout se déroule devant lui et comme pour lui — en ce sens rejoue-t-il le rôle du spectateur. La représentation du spectateur sur le plateau est processus d'inclusion spectaculaire qui permet à la pièce une plus grande efficacité. Elle dit aussi combien ce qui est en jeu dans la naissance d'Alexis, c'est la naissance du spectacle lui-même.

Arraché, brûlé, debout enfin, il a arrêté les éléments comme on souffle une bougie.  
Et sa voix a cloué le silence <sup>994</sup>.

La trajectoire de la pièce est par conséquent celle du spectateur et d'Alexis : elle va de la sidération première face aux scènes proprement insensées qui se déroulent sur le plateau, jusqu'à la révolte, évidente, et la colère — c'est l'érection finale du personnage qui met fin à l'expérience dans le défi qu'Alexis propose aux spectateurs : le rejoindre ou non. Dans ce texte de présentation, Koltès écrit le véritable récit de sa pièce, en surplomb de celui de Gorki, et même au-delà de l'intrigue des *Amertumes*. Il se saisit des images écrites par Gorki pour se les approprier et les traverser. Ce récit, c'est celui de l'arrachement à la brûlure, la constitution d'un visage à soi propre, la *révélation* chimique et physique de l'être à travers les épreuves empoisonnées de la vie qui conduisent au surgissement ultime d'Alexis. Celui-ci finit par s'élever métaphoriquement de la pièce, en sort, en ressort à la fois lavé par le spectacle et détruit par lui puisque désormais, il s'échappe de l'irréalité où il s'est tenu pour advenir.

Et puis enfin, et surtout, Alexis ! La clé, c'est de prendre ce personnage avant : avant l'entrée en effervescence des forces qui l'entourent, vide, mort, inexistant ; et d'assister au travail des puissances, de le voir se faire, se broyer, s'accoucher, naître enfin, et, tout en dernier, vivre. C'est, en assistant à la composition d'un être réel, assister à la décomposition de la psychologie <sup>995</sup>.

---

<sup>993</sup> Lettre à Hubert Gignoux, datée du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 114-116.

<sup>994</sup> Texte de présentation des *Amertumes* par l'auteur, in *Les Amertumes*, op. cit., p. 10-11.

<sup>995</sup> Lettre à Hubert Gignoux, datée du 7 avril 1970, in *Lettres*, op. cit. p. 114-116.

L'on pourrait ainsi lire la pièce comme une lente délivrance du personnage : délivrance dans le double sens d'un personnage délivré de lui, et délivré à nos yeux — naissance d'un personnage depuis les limbes d'une enfance muette, spectatrice du monde avant de se dresser, et d'acquérir son nom en propre. La pièce est le mouvement qui fait advenir le monde à l'enfant, celui d'un accroissement sensible de l'être à la dimension de ce dehors hostile qu'il faut cependant rejoindre pour exister, celui enfin d'un affrontement de l'expérience au terme duquel l'enfant doit naître à lui-même, par lui-même. Le texte n'évoque Alexis qu'à son terme, dans le cri de son nom lancé sur la page, en majuscule, et qui n'est même pas prononcé dans le spectacle. Comme s'il revenait au silence lui-même de dire le nom de ce nom, retranché de la scène spectaculaire, mais en allée par le monde.

#### SEIZIÈME TABLEAU

*Les personnages sont fixes, éclairés par des flashes de plus en plus rapides sur les trois différents lieux. Soudain, la lumière est violente et rouge sur l'ensemble et c'est*

ALEXIS.<sup>996</sup>

En faisant de la scène un passage de l'enfance à la vie, et du silence parlé des autres à la parole muette du plateau, hurlée sur la page (car l'enfant est l'*infans*, celui qui ne parle pas), *Les Amertumes* font advenir également la vie à l'écriture. C'est pourquoi en partie Koltès s'attribua le rôle d'Alexis dans sa mise en scène.

C'est le témoin, celui sans lequel l'action ne serait qu'un vain et écœurant gigotement, [...] celui dont la révolte finale et irrationnelle est l'accomplissement de tout ce qui (extérieurement) à lui l'a précédé. [...]

Il est sans âge, sans pesanteur encore, situé loin de l'irréalité, mais plus loin encore du grouillement brûlant et coloré dans lequel il est placé.<sup>997</sup>

Alexis, sa position intermédiaire, son recul et son engagement final, sa révolte irrationnelle mais qui donne tout son sens à la pièce — ce n'est pas celle de Gorki, ni celle des *Amertumes* ; elle appartient à quelque chose qui articule le plateau et la vie, et permet de nommer la figure de l'*écrivain*, ou de l'*auteur* (dont le sens premier, venant de *augere*, est celui qui augmente, qui accroît les possibilités du sens et de l'être) : celui qui produit les visions et dénonce l'illusion du plateau pour mieux en signaler la présence.

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 que par 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<sup>998</sup>.

<sup>996</sup> *Les Amertumes*, op. cit., p. 60. La levée de ce nom possède des échos dans le reste de l'œuvre, singulièrement dans la fin, comme si la fin est l'espace d'une déclaration : celle de Rodion à la fin de *Procès Ivre*, ou différemment, du Rouquin, qui déclare son geste (le suicide), celle de Zucco aussi, on le verra, ou d'Abad, on l'a vu...

<sup>997</sup> Texte de présentation des *Amertumes* par l'auteur, in *Les Amertumes*, op. cit. pp. 10-11.

<sup>998</sup> Texte de présentation des *Amertumes* par l'auteur, in *Les Amertumes*, op. cit., p. 10-11.

Sous la lumière rouge qui l'enflamme au dernier tableau, lumière qui sert de révélation photographique au film de la chambre noire, Alexis survient à lui-même et au monde. Il est témoin de la scène et de lui-même, témoin pour les spectateurs qui trouvent là figure de passeur et de projection interne — témoin de l'écriture, et figure de l'écrivain car ce que raconte la pièce est bien, en profondeur, le récit qui fait advenir l'écriture, fait naître l'écrivain à son monde ; il est le témoin de solitude face à la communauté rassemblée du théâtre qui l'assiste, témoigne de lui-même face à tous pour un événement qui dépasse la portée de tout témoignage. De là l'évidence qui fait des *Amertumes* plus qu'une simple ébauche servant de tremplin pour des pièces futures, et davantage qu'une tentative maladroite, mais rien moins qu'une manière de formuler la possibilité de l'écriture et de sa réception, et d'énoncer les termes présidant à la naissance d'une figure d'auteur, de se donner la possibilité de surgissement d'un nom.

## 2. Roberto Zucco

### *Tuer*

À l'autre extrémité de l'œuvre et de la vie, près de vingt ans plus tard, une autre figure de la naissance et de la violence s'écrit, en des termes bien différents d'Alexis, qui peuvent cependant être reliés grâce à cette question de la naissance et du nom.

[*Le meurtrier*] s'appelait Roberto Succo, et je garde le nom. J'ai voulu changer parce que je n'ai jamais fait de pièce sur un fait divers, mais je ne peux pas changer ce nom. Et puis après, l'idée m'est venue que le titre de la pièce sera évidemment *Roberto Succo*. Ainsi, j'aurai le plaisir de passer dans la rue et de voir sur les affiches le nom de ce mec.<sup>999</sup>

Le désir de la pièce viendrait de là : voir le nom du meurtrier écrit sur un mur pour l'arracher à la vie et le redonner dans la vie, à la surface de ces murs réels recouverts par l'affiche du théâtre. Pourtant, ce ne sera pas Succo sur ce mur, mais Zucco. D'un nom à l'autre, à peine le changement d'une consonne, à peine une cicatrice de l'écriture sur le réel, et pourtant, c'est bien tout le geste du récit qui s'y inscrit, empêche justement l'identification de l'art et du réel. Si le projet portait le désir de conserver le nom, l'écriture de fait imposa le changement, parce qu'elle l'opération même de ce déplacement. Via le décalage, ce décentrement qui pourrait paraître anodin et qui évidemment défigure absolument le réel, le métamorphose, l'élève et déchire. Ce qui s'écrit sur le mur, c'est l'autre nom — le contraire du premier, qui le porte néanmoins, charrie avec lui le souvenir d'un état antérieur et effacé du nom, comme son fan-

---

<sup>999</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 145-146.

tôme, le spectre qui vient le doubler et le prolonger : si c'est le contraire de ce nom, du moins est-il le seul nom au monde qui est capable de dire que celui-ci est le contraire de l'autre.

Le nom — seul titre de Koltès qui porte le nom de son personnage principal — portera avec lui une figure destinée à être exposée aux regards. Le théâtre devient la scène non du spectacle mais de la trajectoire de cette geste héroïque (dans le trajet du nom du réel à l'art) qui se trouve justifiée par la littérature : le fait que Koltès trouve dans l'objectivité (objectivité comme processus, comme mise en place scénique et spatiale des regards) ce qui fonde le théâtre n'est pas nouveau — déjà, dans le texte liminaire des *Amertumes* une telle approche était esquissée. Mais ici, cela va plus loin encore. Objectivant sa présence sur scène, Zucco n'est pas héros par ses actes, ou par le texte seul qui le donnerait tel : c'est le spectateur qui le constitue en héros. Le théâtre, étymologiquement, c'est le lieu d'où l'on voit et c'est ce que l'on voit — or, ce que l'on voit ici, sur chaque scène ou presque et dès le titre, dès l'affiche rêvée, c'est Zucco. Le théâtre a donc le même sens qu'un héros, défini par Koltès comme « le regard admiratif que les autres posent sur lui ». Le nom est le théâtre, le recouvre, s'y superpose. Articulée étroitement avec le sens de la littérature, la définition du héros touche à la conception même de l'histoire :

Ce qui distingue un homme comme Samson du commun des mortels, ce n'est pas tant une quelconque mission, une quelconque tâche, c'est sa force extraordinaire et le regard admiratif que les autres posent sur lui ; c'est cela qui fait de lui un héros. Autrement qu'à l'ordinaire, et pour la première fois, j'ai vu que la littérature pouvait avoir un sens <sup>1000</sup>.

L'espace littéraire de Roberto Zucco et de son histoire, est celui qui le donne comme figure impressionnée (« comme l'acide sur le métal, comme la lumière dans une chambre noire <sup>1001</sup> »), objet offert aux regards. Dans la scène finale, ce dispositif de regard est explicitement formalisé, avec la constitution d'un chœur. La première et la dernière scène, si elles se font écho dans la mise en place de l'espace, s'éloignent ainsi grandement sur ce point. À l'horizontalité de l'exposition (Zucco cheminant sur le faîte des toits de la prison), répond la verticalité de la fin (la chute ou l'envol) ; à la personnalisation des paroles au début (les deux gardiens), répond l'anonymat des voix finales. Ce chœur ne possède pas la fonction épique d'expliquer l'action, ou celle, tragique de participer au partage des passions, mais souligne de manière tautologique ce qui se passe sur scène et qui reste invisible, rendant audible l'inouï, possible l'impossible d'une chute suspendue dans le silence — on a vu combien un hiatus s'opérait entre ce que dit le chœur et l'action de Zucco. Dans cette déliaison là se situe aussi

---

<sup>1000</sup> *Une part de ma vie*, p. 113, op. cit.

<sup>1001</sup> Programme du spectacle des *Amertumes*, in *Les Amertumes*, op. cit., p. 13



l'envol (le décollement) de l'art sur le réel : Succo tombe, Zucco s'élève. C'est le chœur qui, devenu spectateur énonçant la fin sans terme de la trajectoire *performe* l'envers de l'acte même qu'il énonce, regard autant que voix qui dit le héros parce qu'il le donne à voir, et constitue, en spectateur d'un drame qui s'initie dans la dernière scène, la figure héroïque de Zucco comme nom.

L'éclat de « bombe atomique » qui clôt la pièce remplace le noir attendu à la fin d'un spectacle, mais produit le même effet : celui d'un aveuglement qui fait écran à la visibilité de la représentation et ménage la transition pour le retour d'une lumière autre sur le plateau, qui sanctionnera le retour à la vie. Le noir et la lumière ont le même rôle : faire éclater le finale, absorber le héros qui rejoue la scène d'une transfiguration mystique, empêcher que le sens de l'œuvre ne se réduise à la mort (ou à la chute ridicule de Succo), démentir le réel. Ce finale est l'ultime opération d'aveuglement que l'on retrouve dans de nombreux aspects de l'écriture : aveuglement de Y. Ferry lors de la mise en scène de *La Nuit juste avant les forêts*, aveuglement de Dealer par le désir du client (« mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, vous brûlerait votre visage <sup>1002</sup>...»), aveuglement de la nuit ou du jour dans le hangar de *Quai Ouest*, des feux d'artifice sur le chantier africain, du sens sur le secret, du mystère sur la beauté. Ici, il touche au point incandescent de la fin même et du code théâtral. Il porte sur le nom du théâtre au lieu où il se fait, et au nom du théâtre. Le finale de *Roberto Zucco*, qui remplace le noir attendu par une lumière tout aussi épaisse qu'un « mur d'obscurité » est l'ultime transgression d'une pièce qui aura renversé jusqu'à son terme les syntaxes dramaturgiques, morales et cosmiques.

De quoi Zucco est-il le nom, à travers cet aveuglement qui concentre et détourne, récit qui met l'accent sur ce qu'on ne saurait voir sans se brûler ? Si *Roberto Zucco* est le point de fuite impossible de cette dramaturgie, c'est que l'aura (ce lointain dégradé qui nous parvient comme un proche inaccessible) dont il a charge, qu'il endosse et fait résonner, est la blessure même de la communauté, une communauté qui ne peut s'établir ici, monde de pères, de mères, d'enfant, de « flic », monde de l'héritage. Zucco serait cette ouverture, bien sûr complexe, et à bien des égards insupportable, cette déchirure irrévocable de l'ici et maintenant — parce qu'ici et maintenant sont à la fois insuffisants et mortels ; parce qu'il y manque tout ce qui pourrait justifier la vie. Précisons ce point : il ne s'agit de faire une lecture noire (sombre) de la pièce, ni au contraire de faire de Zucco un personnage *positif* — précisément, Koltès renverse ces vieilles catégories, investit une autre axiologie qui serait sus-

---

<sup>1002</sup> LE CLIENT. *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit., 15.

pendue. C'est que l'ailleurs de Koltès ne témoigne pas d'une noirceur complaisante, par exemple à l'égard d'un sordide ici et maintenant dérisoire, nourri d'une fascination par les meurtriers. Utopie politique : politique en ce qu'elle invente une communauté dans cette blessure, élection impossible ; écriture non pas adossée à la mort, mais à la vie, qui essaie de s'en échapper ; appuyée sur une vitalité puissante dont l'arrachement conduit à cette en-allée. Ce que disait, en un sens (affectif, sensible, empathique) Yves Ferry à ce propos.

Ô les mamans, ô les tout-petits qui dorment dans leur lit, anges orphelins quand reviennent de la guerre les pères qui les en chassent, reprenant leur bien... Ô soldats... Zucco tue sa mère et se revêt d'un treillis, et tout s'embrouille... Qui a tué, qui est l'enfant, qui est le père ? Il y aurait, dans ce meurtre, comme un désir de n'être plus l'enfant et d'être enfin le père, enfin un homme... peut-être... celui qui a des couilles, qui en a, et qui tue... Alors, aller dans le soleil qui a un sexe, à l'Orient où il se lève, et fuir l'Occident où il retombe, impuissant et fini. Je ne sais pas. Mais il y a quelque chose, devant, qui arrive et qu'on attend, et qu'on entend, les yeux fermés, les yeux ouverts, mi-clos...

À la fin de sa vie Koltès en a fini avec l'amour adolescent, risqué, celui qui se cherche, qui demande comment et où, qui alambique et complique et mêle les anges aux voyous, les chiens, les putes, les familles et le commerce qui crée les liens qui épuisent... À la fin de sa vie, Koltès n'a plus d'attachements, il est dans le lieu qui fait peur, celui des origines et de la fin, où les mots sont là pour dire où semble aller la terre elle-même, dans l'horizon aveugle <sup>1003</sup>...

Les repères de la lagune sont ici, à ce point de confusion, tant mêlés qu'il ne s'agit pas de distinguer la mer du fleuve, mais d'embrasser toute cette complexité en tant que telle. Ainsi, est-il le nom de son geste : héros de théâtre uniquement défini par son action, qui est celle du théâtre même.

PREMIER POLICIER : Qui êtes-vous ?

ZUCCO : je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur.<sup>1004</sup>

C'est lui, l'Exécuteur que rêvait d'être le locuteur de *La Nuit* juste avant les forêts, lui aussi la répétition de — ou figure répétée par — Rodion de *Procès ivre*, le Rouquin de *Salinger*, Cal ou Alboury de *Combat de nègre et de chiens*, la Garde Nationale de *Nouvelle II*, Mariju de *Nouvelle III*, Abad de *Quai Ouest*, Tony de *Nickel Stuff* : tous figures de criminels, nonobstant leur cause, légitime ou non — tous instruments d'une tragédie <sup>1005</sup>. Il porte en lui cette mémoire d'un théâtre meurtrier qui s'exécute dans la mort pour se réaliser, comme la peste : « Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie <sup>1006</sup>. » Force de vie

<sup>1003</sup> Yves Ferry, « La nuit continuée – Bernard, Bernard-Marie, Koltès », Théâtre/Public n°183, 2006, p. 10.

<sup>1004</sup> Roberto Zucco. p. 89. op. cit.

<sup>1005</sup> Contemporain de Koltès, le cinéaste Stanley Kubrick aimait placer des figures de criminels dans chacun de ses films : ce qu'il dit à ce propos nous semble résonner avec l'entreprise de Koltès : « J'éprouve une faiblesse particulière pour les criminels et les artistes - ni les uns ni les autres ne prennent la vie telle qu'elle est. Toute histoire tragique doit être en conflit avec les choses telles qu'elles sont. » Stanley Kubrick, entretien pour News Week à propos de son film *Le Baiser du tueur*.

<sup>1006</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 45.

par la mise à mort, Zucco est l'instrument du théâtre, son bras armé. L'identité (« qui êtes vous ? ») se réduit à l'acte, et l'acte se superpose aux actes théâtraux qu'a raconté le récit, et l'intrigue à cette trajectoire : pure et injustifiée, sans que rien ne l'étaie ni n'explique, hormis cette simple évidence : « je suis un tueur ». Là se résume ce qu'il est, son métier <sup>1007</sup>, et il le dira avec défi, sans se justifier.

« Trajectoire d'étoile filante <sup>1008</sup> » en ce que celle-ci n'est arrêtée par rien (l'arrestation par la police n'est à ce titre qu'une partie de cette trajectoire, nullement son arrêt mais une sorte d'accomplissement permettant l'envol final), cette vie est exemplaire aussi en ce qu'elle ne connaît aucun exemple, est par définition exceptionnelle : exemplaire car essence du commun en puissance, et hors du commun dans sa réalisation en actes. Cette conjonction paradoxale semble à bien des égards une définition possible de la figure mythique. Épure et presque hypothèse incompréhensible, Zucco est un mythe parce qu'il tue « pour rien », en cela est-il exemplaire, c'est-à-dire, sans exemple.

Exemplaire, dans la mesure où si vous voulez, je pense qu'il ressemble à tout le monde. Dans la mesure où il suffit d'un tout petit déclic pour tuer, simplement il n'a pas tué pour une rayure à sa voiture, ni pour... (sourire) Vous voyez ? Il a tué pour rien : rien. Sans raison. Comme ça. Un petit déclic, un déraillement ; c'est un train qui déraille <sup>1009</sup>.

Cette histoire rend emblématique pour une large part un comportement qui vaut pour autre chose que lui-même : exemplaire en tant que l'écriture saura tracer une ligne capable de croiser celle déjà dessinée de l'homme sans raison, ni vengeur ni justicier. Zucco serait une postulation en actes de l'homme en puissance : paradoxe d'un homme qui ressemblerait à tout le monde, mais qui demeurerait exceptionnel parce que lui seul d'une part accomplirait les désirs inavoués de tous, et d'autre part parce que lui seul agirait sans raison, toute raison étant nécessairement basse parce qu'extérieure au geste pur de tuer. Il est bien en ce sens le double de Raskolnikov, lui aussi tueur expérimental, tueur pour l'expérience, et qui tue semble-t-il pour la seule raison de donner son nom. C'est sur ce geste, qui consiste à livrer son nom à la police, que s'achève ainsi *Procès ivre*, là où Dostoïevski offrait un épilogue rédempteur à *Crime et Châtiment*.

Nom du théâtre, nom de son exécution et du mythe, il est aussi, et c'est le sens de son écriture, le nom de son nom, celui qui s'arrache à la vie pour se mettre à mort. Comme Koltès met à mort Succo en donnant naissance à Zucco, Zucco lui-même se met à mort en révélant le secret de son nom. On a vu que sur le plan de la génétique d'écriture, cela servait l'auteur à inti-

<sup>1007</sup> Dans le manuscrit, à la question du vieux monsieur dans le métro « quel est votre métier ? », Zucco répond : « Je suis un tueur. Mon métier est de tuer les gens. »

<sup>1008</sup> *Une part de ma vie*, p. 154, op. cit.

<sup>1009</sup> Ibidem.

tuler sa pièce : mais plus profondément, il s'agit ici de donner nom, s'inventer nom contre le réel.

LA GAMINE : Zucco. Succo. Roberto Zucco.  
L'INSPECTEUR : Tu en es sûre ?  
LA GAMINE : Sûre. J'en suis sûre.  
L'INSPECTEUR : Zucco. Avec un Z ?  
LA GAMINE : Avec un Z, oui. Roberto. Avec un Z.<sup>1010</sup>

« Je suis agent secret », avait d'abord menti Zucco. Mais ce mensonge n'en était finalement pas un : agent secret de son nom, vecteur de la blessure qu'il renferme et qui conduira à sa mort, puisque son nom sera l'indice de sa présence, l'outil de sa trahison, l'instrument de sa reconnaissance. Et pourtant, dans le dialogue de la révélation, se dévoile quelque chose qui traverse ce qu'on pourrait croire tout d'abord, en termes moraux, comme une trahison ou un dévoilement : un nom secret qui ne se réduit pas au nom donné, mais à l'acte même qu'effectue le don.

LA GAMINE : Dis-moi ton nom.  
ZUCCO : Je l'ai oublié.  
LA GAMINE : menteur.  
ZUCCO. Andréas  
LA GAMINE : Non.  
ZUCCO : Angelo  
LA GAMINE : Ne te moque pas de moi ou je te crie. Ce n'est aucun de ces noms là.  
ZUCCO : Et comment le sais-tu, puisque tu ne le sais pas ?  
LA GAMINE : Impossible je le reconnaîtrai tout de suite.

La Gamine et Zucco rejouent la scène de Fak et de Claire, où on sait qu'on ne sait pas, parce que savoir annulerait la question, et dissiperait le mystère : enjeu de reconnaissance. La mort du nom ici est mise en œuvre contre le nom de Zucco, et l'assaut ne saurait avoir de fin sans cette mise à mort du mystère, c'est-à-dire du nom : de sa beauté. Zucco le pressent, ce qu'il perd avec son nom est sa vie même, le secret de sa beauté, c'est-à-dire sa vie.

ZUCCO : Je ne peux pas te le dire.  
LA GAMINE : Même si tu ne peux pas le dire, dis-le-moi quand même.  
ZUCCO : Impossible, il pourrait m'arriver malheur.  
LA GAMINE : Cela ne fait rien. Dis-le-moi quand même.  
ZUCCO : Si je te le disais, je mourrais.  
LA GAMINE : Même si tu dois mourir, dis-le-moi quand même.  
ZUCCO : Roberto  
LA GAMINE : Roberto quoi ?  
ZUCCO : Content-toi de cela.

Ce que la Gamine cherche à obtenir, ce n'est pas seulement la mort de Zucco — celle que voudront les Inspecteurs, ou son frère. Son désir à elle cherche à traverser le malheur, à l'arracher à sa fatalité pour le rejoindre là où se trouve le nom même. C'est pourquoi la capitulation de Roberto n'en est pas une : et s'il accepte sa mort ici, fatalement, il sait qu'il ne la concède

---

<sup>1010</sup> Roberto Zucco, op. cit., p. 55.

qu'au prix d'une beauté plus grande encore, qui est le mystère de leur relation, et le secret caché au monde de ce qui l'unit à la Gamine, et qui ne porte pas de nom.

LA GAMINE : Roberto quoi ? Si tu ne me le dit pas, je crie, et mon frère, qui est très en colère, te tuera.

ZUCCO : Tu m'as dit que tu savais ce que c'était qu'un secret. Est-ce que tu le sais vraiment ?

LA GAMINE : C'est la seule chose que je sais parfaitement. Dis-moi ton nom, dis-moi ton nom.

ZUCCO : Zucco.

Réponse qu'on pourrait croire insensée de la Gamine : un secret, on ne peut savoir parfaitement ce que c'est en général, on ne sait que l'objet du secret. Mais la Gamine use du mot secret différemment, c'est peut-être là aussi l'enjeu de la reconnaissance dont elle parlait au début. C'est un secret intransitif qu'elle évoque. Le secret comme mystère en tant que tel, et dont le nom serait un mot de passe, et la voie du passage, non pas la révélation de ce qui réduit la beauté à une vérité.

LA GAMINE : Roberto Zucco. Je n'oublierai jamais ce nom. Cache-toi sous la table ; voilà du monde <sup>1011</sup>.

Le geste de la Gamine arrache Zucco à la vue de tous et conserve le secret de sa présence, ce qui est plus précieux que tout. Si elle livrera son nom aux Inspecteurs, ce sera ensuite, finalement, pour sa gloire et l'ériger finalement en mythe, non pour le trahir seulement : ce sera une trahison du sens qui permet qu'il soit désigné. Toujours demeurera la tendresse de ce geste de conserver le secret, de le cacher pour l'habiter.

Ce qu'elle porte surtout en elle désormais est la mémoire du nom. Après cette scène, Zucco évoluera dans l'obsession de le perdre : à la Dame notamment, il confiera cette pensée, sa mélancolie de perdre son nom. « Je ne l'oublierai pas. Je serai votre mémoire. » répond-elle. Zucco égrène les cadavres derrière lui et répand son nom qui s'efface de lui, mais toujours d'autres seront là pour le garder. Quand Zucco s'éloigne et quitte la Dame de la Gare, les reproches qu'elle lui adresse sur l'oubli de son nom ne font qu'affirmer combien elle demeure, elle, malgré elle, mémoire de son nom : le monument de sa mémoire, le *memento mori* de sa vie. C'est aussi le rôle du théâtre que de rappeler le nom, d'être le dépôt de la langue où puiser dans l'oubli du verbe et s'y replonger.

L'ultime nom de Zucco est celui qui a incité à son écriture, et qui est à la racine de l'écriture de chaque nom et de leurs mémoires, la condition qu'on les garde en mémoire : la beauté.

Non, je ne fais pas d'enquête, je ne veux surtout pas en savoir plus. Ce Roberto Zucco 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

---

<sup>1011</sup> Roberto Zucco, op. cit. p. 26.

été prise le jour de son arrestation, où il est d'une beauté fabuleuse. Tout ce qu'il fait est d'une beauté incroyable <sup>1012</sup>.

C'est à son propos que Koltès évoque la morale sans morale de la beauté : l'éthique de la mise à mort peut se comprendre comme force vitale d'inscription d'images qui sont saisies comme un récit édifiant la beauté comme bouleversement émotionnel — du sublime en somme. La beauté d'un corps, d'un visage, d'une langue, d'une étrangeté qui fonde le désir dans son mystère, la beauté de la parole qui viendra dire ses mots, d'actes sans raison, d'amour mêlé de mort, de retournement de la mort sur soi de la même manière qu'il avait tué son père : tout ce qui entoure Succo / Zucco est pour Koltès d'une beauté excessivement esthétique parce qu'elle délivre une nécessité touchant à la composition d'une œuvre. L'écriture de Zucco doit se faire en vertu d'une même dynamique : le mettre à mort pour lui donner naissance — le récit dira à la fois la mise à mort et la naissance dans son parcours et ses images, jusqu'à dépouiller le réel de son atrocité et ne laisser paraître que la splendeur désarmée, nue, d'un corps de théâtre surgi comme au jour de la création.

*Zucco, torse et pieds nus, arrive au sommet du toit.*

(...)

UNE VOIX. — Par où as-tu 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 <sup>1013</sup>.

La beauté finale de Zucco réside dans son émancipation totale, une naissance qui joue contre tout : contre le théâtre, contre le réel, contre les lois de la physique ou du cosmique. Son échappée conjoint l'exigence d'une métamorphose et d'une renaissance, d'un effacement et d'une splendeur ; de la mort et de la vie <sup>1014</sup>. Ce que cherche Zucco, c'est d'habiter l'espace situé entre le soleil et la terre — et c'est un corps neuf qu'il trouve, invisible et inouï, un corps solaire et terrestre, affranchi des lois du corps, de la vie, et de la mort ; un corps d'écriture.

### 3. Nommer.

D'Alexis à Zucco, via Rodion, Dantale, ou Abad, Fatima, mama, Baba, l'enjeu de la nomination est central : il est au fondement du récit et à sa fin. Le geste koltésien de la nomination

---

<sup>1012</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie*, op. cit., p. 145-146.

<sup>1013</sup> *Roberto Zucco*, op. cit., p. 91-92.

<sup>1014</sup> « L'état du pestiféré qui meurt sans destruction de matière, avec en lui tous les stigmates d'un mal absolu et presque abstrait, est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité. Tout dans l'état physique de l'acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s'est rien passé. » Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 35.

recouvre tant de réalités que chaque personnage et chaque texte semble en éprouver un aspect, différent, impossible à unifier. La nomination est une tâche qui donne naissance à un personnage, une œuvre, une phrase : en ce sens elle est une opération dynamique, et revient à chaque personnage, à chaque œuvre, à chaque phrase de se nommer eux-mêmes, dans la fiction de cette écriture, qui inscrit en son sein cette trajectoire de l'écriture comme naissance de l'être à lui-même. C'est cela que raconte le récit dans sa perspective la plus haute et large, son ambition la plus démesurée : nommer les êtres qui la peuplent, les œuvres qui les portent, la langue qui la nomme en retour.

... et, avec leur goût baroque pour les majuscules, ils nommèrent aussi la nuit elle-même : la Nuit triste ; et encore, le tilleul au milieu du boulevard : l'Arbre de la Nuit triste ; et ainsi de suite. En vertu de la règle selon laquelle il convient de donner un nom propre à ce qui a déjà un nom commun, puis un surnom au nom propre, et superposer indéfiniment les appellations qui, se renvoyant l'une à l'autre, finissent par vivre leur vie et rejeter l'objet dans un âge muet et barbare où tout se désigne à l'odorat et au toucher, et où tout ce qui n'a ni parfum ni forme n'existe pas <sup>1015</sup>.

Tous les récits de Koltès suivent ce programme mythique. Ainsi, on ne séparera noms propres et noms communs que dans une certaine mesure, et une tension qui porte le nom propre vers le nom commun, le nom commun vers le nom propre. Le récit lève un monde de mots et d'images qui cherchent à gagner une autonomie esthétique en regard du monde : le mot propre sera le garant de cette autonomie — elle seule pourra permettre ensuite les relations et les échanges avec le monde, comme on a pu le montrer. Mais cette séparation entre les mots et les choses, et le développement du mot dans l'espace de la fiction est fondamental pour saisir l'enjeu du récit. Celui de fabriquer une réalité organique, avec ses lois, ses politiques, ses règles d'échanges et d'attribution. Nommer le nom, c'est l'arracher à son usage commun. Donner un nom propre au nom, c'est le singulariser absolument, faire de l'espace du récit un lieu de la singularité : de la beauté levée pour elle seule, parce qu'elle seule nous défend — « moi, je suis pour la défense ».

Koltès, s'il doute du théâtre, et même en partie de la littérature, possède une foi immodérée dans le langage. Ainsi peut se comprendre cette faculté à prendre certaines expressions de la langue française au pied de la lettre, à l'image du secret dans le placard de Marie que Fatima vient déposer. Il y a d'autres exemples, on en a cité quelques uns, de cette confiance dans les ressources du langage, qui porte en lui une mémoire et une force d'usage, la beauté qu'il nous reste : « Et il ne nous reste justement que la beauté de la langue, la beauté en tant que telle <sup>1016</sup>. » Koltès ne fait plus peser sur le langage de soupçon, ni n'entretient de

---

<sup>1015</sup> *Prologue, op. cit.* p. 7.

<sup>1016</sup> Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung* (Berlin), 25 novembre 1988 [non revu par l'auteur], repris in *Une Part de ma vie, op. cit.*, p. 113.

méfiance — toute une part de son travail consiste à en rehausser sa valeur. Si l'articulation des choses et des mots est brisée, il s'agit non plus d'attester de cette brisure, mais de renouer avec la tâche de nomination. On dirait qu'il n'y a pas chez Koltès d'innommable, mais de l'innommé : c'est-à-dire une fêlure qui engage à la nomination, un désir de nommer qui est le geste même de l'écriture, qui prend corps dans le récit. Cette tâche de la nomination par le récit est justement le propos, l'enjeu de *Prologue*. Le nom des personnages, dans la fiction ou par la fiction, est même la structure dynamique de l'œuvre : « Et si j'ai pris la peine de nommer Mann, mon objectif était de nommer Ali <sup>1017</sup>. » Nomination par rebond et ricochet, elle formule le mouvement de l'écriture, qui d'une phrase à l'autre nomme son récit. Les personnages sont comme une image de celui-ci, et nul hasard si l'attribution du nom de Mann est à la fois au début du récit, et signe sa fin — puisqu'il s'agit d'une prolepse.

Au début du récit, il est d'abord ce corps recroquevillé sous l'arbre, sans nom : homme *barbare*, littéralement, parce qu'était appelé ainsi, sous l'Antiquité grecque et par l'onomatopée barbaros, l'homme appartenant à des peuples qui, ne parlant pas la langue de l'homme libre, ne pouvait que balbutier des sons incompréhensibles échappant à l'ordre humain — âge « barbare où tout se désigne à l'odorat et au toucher, et où tout ce qui n'a ni parfum ni forme n'existe pas <sup>1018</sup>. » Cet homme pourrait ne pas exister, mais c'est un autre mal qui l'affecte dans son être : celui d'avoir tous les noms possibles. N'avoir aucun nom ou tous revient finalement au même, puisqu'il ne possède aucun nom en propre.

(...) au cours de son existence, il fut pourtant nommé d'une quantité considérable de noms, propres, communs, dignes et familiers, vulgaires, à double et triple sens, une moitié qu'il ignora toujours, et une moitié qu'il fut seul à connaître ; mais aucun ne le désigna jamais lui en particulier <sup>1019</sup>.

Cet homme a d'emblée une valeur mythique, et le récit se nimbe de l'aura *fabuleuse* des contes, jusqu'à l'évocation d'une scène, cette fin anecdotique et urbaine, moderne à bien des égards par la présence d'une américaine maquillée — mais par contamination du mythe sur le récit banal, ce dernier va se parer d'une puissance que la scène en elle-même ne porte pas. Là se joue l'humour du passage, là aussi tout le sérieux de cet enjeu de la nomination qui fait soudain exister l'homme qui reçoit son nom, quand bien même ce nom est issu d'un malentendu, ou de l'arbitraire du hasard.

Or voilà qu'un matin, par pur hasard, à une heure où pourtant il n'avait pas coutume d'être dehors, un matin où il traversait le boulevard — où seule l'heure, à vrai dire, était inhabituelle, mais non pas le claquement de ses semelles, ni le balancement de ses bras —, 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,

<sup>1017</sup> *Prologue, op. cit.* p. 49.

<sup>1018</sup> *Prologue, op. cit.* p. 7

<sup>1019</sup> *Prologue, op. cit.*, p. 8.



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, qui se contenta de sourire sans la regarder, traversa rapidement l'air chargé de cette syllabe et continua sa promenade <sup>1020</sup>.

Cette longue phrase, comme en monade de l'écriture, semble à elle seule contenir l'ensemble du texte, à la fois sur le plan stylistique et quant à l'enjeu même du récit. De cette phrase, balancée, à la fois interrompue et prolongée par des tirets qui ne cessent d'arrêter le texte pour le relancer, mimant la foulée de cette femme, étirant le suspens du nom, tirant toujours plus l'écriture vers ce qui l'achèvera et l'initiera dans ce nom, ne reste à la fin que l'éparpillement diffus d'une syllabe dans l'air, lui-même finalement nommé du nom de l'homme : Mann. Ce nom est une reprise ironique de ce qui en anglais (c'est-à-dire, dans une certaine mesure, dans la langue commune de l'humanité actuelle, dont la Babylone du récit semble sinon symbolique, du moins emblématique) se dit homme. Dans le récit, il est probable qu'il ne soit que l'interjection américaine, en passant, de la touriste — on se souvient que dans Nouvelle III, l'interjection était nécessairement anglaise <sup>1021</sup> : « hey, man ! ». Cette interjection traverse la ville et le récit du désœuvrement antérieur de cet homme (de cet *home* ?) pour rejoindre le corps qui va être ainsi nommé : man, Man, Mann. De l'homme à l'Homme se lève un homme doublement étranger au nom anglais qui devient le terme allemand, pour un individu de Babylone / Barbès où le redoublement de la consonne finale en fait peut-être un lointain (proche) neveu de mama : « le nom qu'elle m'a dit n'était pas vraiment le sien ».

Mann : terme générique, nom d'espèce, et analogique de sa condition : tout ce qui avait été refusé auparavant sert ici à refonder son nom. Est appelé 'nom propre' ce qui, par opposition au 'nom commun', désigne toute substance distincte de l'espèce à laquelle elle appartient, qui ne possède en conséquence aucune signification, ni aucune définition : vide, donc, de toute référence ; mais plein, ainsi, de sa seule évidence, de sa seule présence au monde. Mann apparaît comme un nom « étrange et commun » : commun en ce qu'il n'est que la désignation d'un quelqu'un, anonyme dans le partage d'un tel nom ; et étrange en ce que désigner un homme de ce mot, élevé par la majuscule au nom propre, singularise ce qui ne saurait l'être : unifie en un corps ce qui ne pourrait l'être. Mais le nom commun donné, issu d'une altérité radicale (la femme étrangère de couleur, la beauté passante confondue avec la ville, son parfum mêlé avec l'air du matin) devient un nom propre pouvant élever l'inconnu d'un personnage à la réalité d'une figure ; capable de transformer dans le récit l'anecdote en expérience : le récit en

---

<sup>1020</sup> *Prologue*, op. cit. p. 8.

<sup>1021</sup> 'III', in '*Prologue*' et autres textes, op. cit., p. 97.

mythe. Violent paradoxe d'un nom générique qui soudain l'épouse et s'ajuste à lui comme jamais. À partir de ce nom peut se développer toute une anthropologie imaginaire et chaotique, Mann devenant l'image d'une race où se cristallisent tous les fantasmes d'ailleurs (l'Afrique, l'Amérique, ou la Russie) et d'ici (Barbès), de toujours (les mythes de Charon, du Minotaure et de Lesbie) et de maintenant, une certaine idée de la fin de l'histoire.

Probablement sa forme la plus exacte fut-elle celle dont cette syllabe unique fut plusieurs fois, en ce temps-là, et avant cette nuit, murmurée et jetée aux téléphones publics ; et la forme écrite la plus juste, ce M que l'on peut voir encore sur un mur du boulevard <sup>1022</sup>.

Figure de la malédiction, Mann ce maudit est la figure d'élection du récit pour cette raison même, il porte avec lui la maladie que lui a transmise à sa naissance Ali, celle qui plonge ses racines aux cœurs ténébreux des premiers hommes, celles qui le relie à tous. Mann serait le personnage ainsi de tous les baptêmes : celui d'abord de son premier nom, qui restera tu, et que Mann récusera, fuira comme une Faute. Si *Prologue* est un récit mythique, il tient surtout de la Bible et du Coran son arrière-monde culturel qu'il tend à renverser : la Chute de l'Homme au pied de l'Arbre rejoue et renverse le récit religieux : la Chute n'est écrite que parce que le récit se chargera de raconter comment il se relève. L'Arbre de Vie est celui de la Tristesse, évoquant celle de la Chair : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit » disait l'épigramme biblique de *Quai Ouest*. Cette fin est un début, l'espace ouvert de la beauté et du récit qui commence. « La chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres / Fuir ! Là-bas fuir ! Je sens que les oiseaux sont ivres <sup>1023</sup>... » — pour renouveler le corps de chair, c'est dans l'anti-culture, ou la contre-culture que se fera le deuxième baptême du récit : l'interjection lancée par la touriste américaine, baptême immédiat, non rituel. Tel est le mouvement de nomination du récit : arracher à la vie un nom que l'écriture endossera, en le déplaçant, et le déploiera comme récit. On a vu que ce mouvement était celui de l'expérience de l'écriture pour Koltès, il est aussi celui qui dans le récit est le processus de l'écriture.

Dès lors (et pour le temps de son récit), *Prologue* peut manifester comme une réflexivité à l'échelle du récit de cette écriture et de ce processus. Ici, on ne réécrit pas seulement un lieu, on le pose d'emblée comme réécriture du réel : Babylone, c'est Barbès et c'est New York, c'est l'Afrique aussi, c'est la cité cosmopolite qui est le rêve réalisé par l'écriture d'un New York-Barbès, que l'écriture pose en avant de soi, comme dans le futur qui l'accomplirait : ville qui serait l'écho lointain des ruines de Tikal : « quelque chose de tellement sophistiqué, de tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est de-

---

<sup>1022</sup> *Prologue*, op. cit. p. 8.

<sup>1023</sup> Stéphane Mallarmé, « Brise Marine », MALLARMÉ, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1998, p. 15.

vant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain <sup>1024</sup>. » Du début qui donne naissance au langage (en nommant chaque objet, attribuant à chaque chose un nom propre, en propre), à la fin, qui l'éternise dans le chant du bongo, ces soixante pages décrivent une courbe fuyante, un cercle total du temps et de l'espace. On perçoit un retournement dans ces quelques pages : c'est comme si le réel et la vie étaient destinés à réécrire en retour la littérature : et ce Mann, cet homme « dont la nuit, tout Babylone devinait, sans oser le regarder carrément, sous l'arbre, le corps recroquevillé », c'est à la fois cet homme et l'homme, non en tant qu'abstraction, mais comme corps sur lequel s'écrivait, se réécrirait l'histoire (on rappellerait sa naissance et son destin, et la légende autour de son nom et son mouvement de fuite à chaque fois qu'on est sur le point de le saisir : mais cette vie se donne comme exemplaire, allégorique, mythique). Le dosage de l'existence et de l'écriture trouve une solution (un précipité) dans ce court texte au filtre du roman, mais d'un roman fait tout entier de paroles. Si on appartient à ce bout de monde que décrit *Prologue*, ce n'est pas parce qu'il évoque un coin du monde réel, mais parce qu'il en décrit sa condition et la lumière, les bruits, les désirs d'une ville dans laquelle la vie est possible.

La dernière page de ce début évoque l'instrument du père de Mann, Ali, maître dans l'art du bongo. Et c'est finalement le battement de ce bongo auquel rêve l'écriture de Koltès, que ses récits tentent toujours de réécrire. *Prologue* affirme la primauté musicale du langage, son antériorité. Cette musique est un rythme, une vibration qu'il s'agit de transposer en langage. Réécrire cette vibration, c'est se brancher au fondement et à la finalité des histoires que le monde s'échange au-dessus du précipice de l'histoire.

Car ce qui fait du bongo l'instrument supérieur et absolu d'un langage illimité et dans le temps et dans l'espace, c'est son origine antérieure à toute pensée et à tout mouvement : les battements de cœur de la mère écoutés neuf mois dans l'assourdi et liquide tranquillité de l'utérus, et qui demeurent au fondement de la mémoire, suivent, habitent secrètement, l'homme déraciné <sup>1025</sup>.

La faculté de ces pièces à dire le déracinement et à l'habiter, c'est celle de se brancher aux histoires du monde pour les réécrire et témoigner, non pour l'histoire, mais pour ceux qui l'éprouvent. Le triomphe du bongo, c'est celui d'une langue sans mots qui commence avant les mots et se termine après eux, qui raconte l'histoire de l'homme, habite son déracinement secret que l'écriture va en retour occuper. Il se confond avec le battement de cœur de l'homme, avec le tempo d'une histoire. En somme, le rêve d'une telle écriture est de réécrire

---

<sup>1024</sup> Lettre à Josiane et François Koltès, de Tikal (Guatemala), le 17 septembre 1978, in *Lettres*, op. cit., p. 359.

<sup>1025</sup> *Prologue*, op. cit. p. 68.

le battement du bongo, parce que celui-ci est déjà la réécriture du battement incessant de la vie :

C'est pourquoi ne voulant parler d'Ali, je ne parlerai donc plus de rien, laissant la parole aux chroniqueurs des apparences et de l'éphémère, sachant de toute évidence que ce Mann, et toute cette population de Babylone, et moi-même, et vous bien sûr, serons autant de fois oubliés que l'on nous a connus, davantage peut-être même, oubliés au point que notre souvenir à nous ne sera plus nulle part, ni même sur un bout de pavé battu par la pluie, ni même sur un bout de papier porté par le vent ; tandis que celui d'Ali existe dans le battement du bongo et dans celui du cœur de l'homme, dans le claquement des feuilles contre les branches, dans le bruissement des vagues sur les falaises, dans le silence glacial du vide avant la création et dans les explosions du cosmos qui empliront peut-être l'éternité <sup>1026</sup>.

Nommer est une tâche en apparence simple, modeste : c'est le geste de Charles qui recouvre le corps d'un homme trouvé sur le sol d'une couverture et d'un nom ; c'est le geste du Dealer de faire de l'autre son Client ; c'est le geste du récit de nommer Charles Charles (et non Carlos, comme le désire sa mère — l'origine est une fois encore bafouée pour être mieux inventée), et Abad, Abad par Charles, et un dealer, le Dealer.

Nommer, c'est arracher le nom au temps qui entoure, c'est capter l'air qui enveloppe le personnage et qui viendra le nommer : l'appartenance signe une relation à la terre, non au père : « Un prénom, ça ne s'invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l'air que l'enfant respire. Si elle était née à Hong-Kong, je l'aurais appelée Tsouei Taï, je l'aurais appelée Shadémia si elle était née à Bamako, et, si j'avais accouché à Amecameca, son serait Iztaccihualt <sup>1027</sup>. » Nommer, c'est ensuite appartenir à son nom, à l'autre, à la race d'hommes morts (ceux qui ont porté ce nom), d'hommes vivants (ceux qui portent ce nom), à soi-même aussi — tous les personnages peuvent s'appeler Abad, « celui qui appartient ». Abad est bien le personnage en négatif de l'œuvre, dans la mesure où l'œuvre est son négatif, paradigme d'énonciation d'une présence et d'un corps, et d'un nom avant tout : en cela le geste de Charles figure-t-il à la puissance le geste d'écrire, comme en retour celui d'Abad à l'égard de Charles à la fin de la pièce : donner naissance et mettre à mort. (mettre à mort celui qui a donné naissance). Nommer est se tuer et perdre son nom est mourir ; nommer est écrire : « j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs, pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu [...] j'ai écrit comme un fou : mama, mama, mama <sup>1028</sup>... ». Nommer est l'autre nom de raconter, parce qu'il n'est pas l'héritage d'un nom, mais son invention, sa recherche, sa fabrication lente et patiente, et secrète : « Mais les choses belles sont secrètes et jalouses, et il faut de la patience <sup>1029</sup>. »

---

<sup>1026</sup> *Prologue*, op. cit. p. 68

<sup>1027</sup> *Le Retour au désert*, op. cit. p. 16.

<sup>1028</sup> *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., 35.

<sup>1029</sup> Carte postale à sa mère, de New York, le 19 mai 1981, repris in *Lettres*, op. cit., p. 441.

Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie.  
Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les  
brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé  
d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles  
langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagi-  
nation et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée <sup>1030</sup> !

Gloire de Rimbaud. L'emportement est son mouvement propre, et sa langue, les fêtes et les drames inventés, les fleurs, les astres et les corps levés sur l'espace de pages rapides, entraînées toujours ailleurs sont ces illuminations de phrases sitôt évanouies par la force même qui les a fait surgir. Là où Rimbaud fut conduit, l'émergence neuve d'une langue qui voulait inventer la langue, il ne revient à personne de s'y porter, parce que l'expérience de Rimbaud a en un sens accompli la tâche d'avoir réalisé aussi l'abîme vers lequel elle tendait. Mais ce que Koltès a lu dans Rimbaud fut sans doute, dans cette exigence féroce d'accueillir la langue et de la faire porter là où elle ne pouvait porter, de fabriquer exprès pour elle des corps capables de doubler le corps du monde pour mieux en retour l'habiter, marcher sur elle pour prolonger la marche et le monde. Si l'on s'est saisi du geste d'écriture dans sa radicalité, il importe peu que Rimbaud fût poète et Koltès dramaturge — ni l'un ni l'autre ne l'était, catégories formées pour des statuts sans pertinence. Là où l'un comme l'autre, dans leur propre solitude, leur singularité d'écriture et dans leur monde, à leur propre mesure d'homme, ont accompli leur existence et leur œuvre, c'est dans la conquête de territoires neufs : de mots, ou de fictions ; réinvention de corps et d'amour. Le désir d'être autre, Noir, ou ailleurs, porte celui de renverser les identités, de faire de l'invention de soi une invention du monde : « On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde <sup>1031</sup> ». Là où Rimbaud s'est tu, a commencé l'expérience du monde pour lui, et l'âpre réalité. Si Koltès ne s'est pas résolu à ce silence, c'est dans l'articulation de l'expérience d'écriture et du réel, qui est le lieu du récit. Lieu coupé du réel certes, et épreuve de violence de la langue, le récit est cependant un espace où la vie et l'écriture ne sont pas l'envers l'une de l'autre, mais comme la condition de l'une et de l'autre. Raconter une histoire, c'est nommer cette appartenance à l'écriture, et le désir d'appartenir à la vie.

---

<sup>1030</sup> Arthur Rimbaud, *Adieu*, in RIMBAUD, *Œuvres, Une Saison en enfer*, p. 45.

<sup>1031</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, chapitre « Trois nouvelles, ou 'qu'est-ce qui s'est passé' », op. cit., p. 244

## CONCLUSION GÉNÉRALE

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 <sup>1032</sup> ?

Multiple et rapide, profuse et dense, secrète, éclatée, à bien des égards insaisissable, l'œuvre de Koltès n'est cependant pas de celles qui font de son mystère une opacité intimidante qui tient à bonne distance son lecteur. Au contraire. Il y aurait comme une ouverture généreuse au seuil de chaque texte et dans la langue, une force d'accueil où, à l'image d'une main qui saisit celui qui passe, la relation critique d'emblée se fait comme une entrée consentie immédiatement par l'œuvre, parce que tout dans l'œuvre l'y invite et règle son passage. Mais d'une image à son reflet, et du reflet de son reflet sur les surfaces d'un miroir mélangés de tant de reflets, ce premier pas dans l'œuvre établit le lecteur dans le trouble d'un miroitement singulier : « Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe », dit Claire à Fak à la porte du hangar de *Quai Ouest*. Réponse de Fak, définitive : « Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois ». Claire peut résister, c'est avec l'arme même du miroitement et du reflet que l'œuvre réplique toujours : « 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. »

Si la relation critique est cet affrontement entre le désir de savoir et le miroitement infini de ce qui se laisse voir pour mieux se dérober, ce jeu de reconnaissance et d'échange entre ce qui est promis et ce qui est obtenu prend chez Koltès l'allure d'un puits sans fond où ce qui se *deale* entre le sens et le mot réside dans ces jeux de miroirs, où ce qui se reflète ouvre à une image plus lointaine et moins sûre : et la voix que l'on perçoit est peut-être un écho, mais de quelle voix ? Bien sûr, on dispose de quelques ruses. « Il y a des trous dans le plafond et dans les murs, il fait moins noir dedans que dehors à cause des lumières du port qui viennent de

---

<sup>1032</sup> Carte postale à Josiane Koltès, 1989, repris in *Lettres*, op. cit., p. 522.

l'autre côté. » Il y aurait d'une part l'œuvre qu'on interroge, d'autre part la vie aux lueurs de laquelle on l'interroge et qui vient s'interroger en elle, et de chaque côté le miroir d'une langue qui appelle et fore, et creuse dans ses propres profondeurs pour dire davantage ou autre chose que ce qu'elle dit. Mais les moyens qu'elle utilise pour se dévoiler la voilent encore plus quand il s'agit de faire d'une image, d'une fiction (d'un rêve égaré), les formes d'interrogation du monde. « Si tu fermes les yeux, comment c'est dehors noir ou pas noir, ça te serait égal, tu peux faire comme si c'est plein de lumière, que tu as simplement les yeux fermés, que je te conduis, qu'on passe tous les deux là-dedans, que tu les ouvriras quand je te le dirais, et ce n'est même plus la peine de les ouvrir jamais. » — ou comment la fiction narre elle-même l'argument de sa séduction, et le jeu avec sa perception.

Du mouvement premier de la lecture quand on pénètre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, on peut dire cette force d'entraînement par laquelle précisément on entre avec la confiance des repères posés assez rigoureusement pour qu'on s'y guide, et qu'on considère les lieux, avec le jugement sûr de celui qui va « d'une fenêtre éclairée, là-haut, à une autre fenêtre éclairée, là-bas, selon une ligne bien droite qui passe à travers <sup>1033</sup> ». Mais est-ce quelque altération secondaire, ou précisément ce qui vient à travers, ou ce qui passe plus loin, ou plus haut, et dans la phrase une résistance, ce qui se refuse et accroît à la fois le désir et sa violence. « Pourquoi alors tu ne commences pas à me dire ici ce que tu as dit que tu avais à me dire ? » La réponse ne se fait pas attendre :

- Pas ici, là-dedans je te le dirai et je te donnerai quelque chose ensuite.
- Quoi ?
- Ensuite je te le donnerai <sup>1034</sup>.

C'est le change de l'objet en temps, du désir en durée différé, de l'espace en profondeur soudain redoublée, et des reflets qui se multiplient quand il s'agit de faire la lumière sur ce qui s'est joué, se joue, se déjoue. Plus tard, peut-être, l'œuvre délivrera quelque chose, ensuite, à celui qui se sera fait, peu à peu, au lieu, et, comme Claire à Fak, à celui qui aura concédé aussi quelque chose au lieu. Jamais pourtant le regard ne pourra s'accoutumer à ces lumières noires, ces trouées frayées par des rayons de lune ou de réverbère au pied duquel un homme accroupi attend. Si la perception de l'œuvre est saisie dans ce miroitement, ce double mouvement d'accueil et de trouble, c'est seulement en interrogeant aussi cette perception que le miroitement pourra être perçu comme tel, et l'œuvre approchée.

---

<sup>1033</sup> *Dans la Solitude des champs de coton*, op. cit. p. 13.

<sup>1034</sup> *Quai Ouest*, op. cit. p. 28 (et p. 25-27 pour les citations précédentes).

Aborder l'œuvre de Bernard-Marie Koltès dans son ensemble, œuvres théâtrales, romanesques, cinématographiques, proses brèves, nouvelles, articles, et péri-textes, mais aussi para-textes, entretiens et correspondances — considérer comme œuvre, tout ce que Bernard-Marie Koltès a écrit, et qui été publié —, c'est entrer dans une telle relation critique. C'est accepter ce miroitement non pour s'y perdre mais pour le faire jouer, et travailler celui-ci non comme un piège dressé mais comme un outil capable de déceler dans l'œuvre ses mouvements, ses agissements, le déplacement comme puissance d'engendrement.

Puisque l'œuvre est désormais établie comme telle, masse de textes que la critique depuis plus de vingt ans désormais a su baliser en dégagant quelques-unes des orientations les plus importantes, œuvre établie aussi dans sa totalité, offrant une vue sur un panorama maintenant déterminé avec quelques précisions, le temps de son appréhension globale est venu et avec lui celui qui permettrait d'organiser ces orientations. Mais, précisément, maintenant que tous les textes sont édités, il a fallu se défaire de deux discours sur l'œuvre : celui de la critique, et celui de l'auteur. Parce que la première a reçu cette œuvre dans un temps construit par les contingences des créations, elle s'est le plus souvent établi selon une chronologie de la réception : considérant dans l'ordre d'abord les pièces montées par Patrice Chéreau, d'une fulgurance accomplie ; puis les textes publiés aux éditions de Minuit, écriture qui pouvait informer les spectacles ; enfin, les éditions régulières des premières pièces, qui documentaient l'œuvre à venir, c'est-à-dire, passée. Dans cette appréhension où les pièces anciennes devenaient publiques *après* les œuvres récentes, c'est tout un regard biaisé qui se faisait, mais dont le biais portait en lui une justesse inestimable, celle qui accueillait des essais de jeunesse comme tels, celle qui surtout construisait le statut d'auteur de Koltès, qu'aujourd'hui personne ne conteste. Le deuxième biais portait sur le regard de l'auteur lui-même, qui dans les entretiens joue avec ce statut qu'il bâtit aussi, de l'intérieur de son œuvre, et contre elle aussi en partie. Jeu sur les origines déplacées, jeu sur un discours déplacé de l'œuvre, jeu enfin sur tout ce qui pouvait permettre de lui faire échapper à une assignation : Koltès écrivit là, peut-être, avec les journalistes, l'une de ses pièces les plus réjouissantes, les plus secrètes.

S'il a fallu remonter ces biais et essayer de les mettre à nu, ce n'était pas pour invalider l'un et l'autre regard, au contraire : ces constructions de l'œuvre par la rétrospection et depuis le point de vue des années 1983-1988 possède non seulement sa cohérence, mais aussi sa pertinence. C'est là que l'œuvre sans doute se saisit au plus juste d'elle-même, au plus près de ses forces, au plus vif de ses armes. Mais en choisissant de se placer, comme on l'a fait, au niveau du geste d'écriture, à sa racine d'impulsion, c'est une autre œuvre qu'on a voulu



mettre au jour, et sinon dévoiler, du moins explorer les mouvements de sa création. Le choix de la radicalité du geste, fait en conscience contre l'élaboration d'un point de vue en surplomb, nous a permis de replacer les discours critique et auctorial à leur place : en biais.

Dans ce dégagement, et ce positionnement, les catégories formelles et génériques devenaient inaptes à pouvoir rendre compte de l'œuvre. Ce qu'il importait de saisir, puisqu'on prit le parti d'embrasser l'ensemble de la production, c'était la transitivity du geste d'écriture, quelle que soit la forme. Koltès écrit. S'il écrit du théâtre, c'est aussi dans la mesure où il écrit du roman, des nouvelles, et des proses libres. Et si l'on considère ce geste sur ce plan de transitivity, chaque composition occupe une place relative à toutes les autres, et c'est ce territoire relatif qu'il fallait envisager, dont il fallait comprendre les champs de force et d'énergie. L'approche ne pouvait qu'être trans-générique, et pluri-disciplinaire.

Mais comment dès lors l'unifier ? Le risque était de faire de chaque texte l'œuvre isolée de l'œuvre, et si Koltès a travaillé la singularité de chacun de ses textes jusqu'à épuiser l'expérience qui les conduisait, comment en parler ensemble ? Deux éléments finalement les réunissent. La première, c'est le nom sur la couverture de ces livres, identique : le nom propre de l'auteur, qui décide par ce geste d'accueillir cette totalité en son nom, et c'est au nom de la littérature comme geste qu'il les endosse, et de la vie comme expérience qui les a produites au lieu de son corps et de sa langue, qu'il en accepte l'unité. La seconde ne pouvait être fournie que par un outil de lecture extérieur à tous les genres : ni dramatique (au risque d'imposer une grille de lecture dramaturgique sur des œuvres qui ne sont pas théâtrales), ni romanesque, ni thématique. Ce ne pouvait être qu'un levier poétique, appartenant au champ de la poétique de composition. Or, il est un enjeu qui appartient à la fois au discours de l'auteur et qui cependant est discuté par l'œuvre, une question qui traverse chacune des pièces différemment et dans une même puissance, une structuration qui irrigue à travers les thèmes et les motifs l'exigence de composition et qui est l'épreuve même de l'écriture. C'est la notion de récit.

Notion, et non concept ou structure conçue a priori, le récit, simplement, pauvrement entendu comme le fait de raconter une histoire (et l'histoire ainsi racontée) est cette prise d'entrée qui a pu nous permettre de parler de tous les textes, au-delà de la question de genre, et *in fine* d'en examiner le mouvement. Soit qu'il faisait violence à la question du récit, soit qu'il la rétablissait tout aussi violemment, chacun des textes pouvait être sujet à cette prise de vue, susceptible de recevoir cet éclairage et d'être visible à son développement, parce que Koltès, comme tous les romanciers qu'il admire, ne reçoit pas le récit comme une donnée, plutôt comme un usage qu'il faut travailler aussi contre lui. C'est parce que le récit est pour l'auteur

une question, et en même temps l'outil du questionnement, qu'il a pu paraître essentiel pour rendre compte de l'œuvre et des œuvres, pour l'interroger, les interroger.

De là, la nécessité de commencer le travail en établissant le territoire d'écriture de l'œuvre, en cartographiant au plus précis son champ d'expansion. On ne pouvait le faire qu'en suivant, texte par texte, leur écriture. Car pour comprendre dans quelle mesure la question du récit affectait chaque texte, il fallait voir comment chaque texte s'inventait, d'où il prenait naissance et sur quel espace il se déployait. Ce qu'on a appelé la génétique de l'écriture du récit était la saisie de ces naissances, successives. Le paradoxe qui se dégageait pouvait ainsi avoir quelque cohérence : chaque texte obéissait à des lois propres d'organisation, à une ambition formelle différente, à un enjeu existentiel singulier, mais d'un texte à l'autre une articulation essentielle pouvait se lire aussi, et dessinait comme une trajectoire narrative, un récit de l'écriture qui était celui de la réécriture, d'une écriture continuée.

En suivant, une année après l'autre, un texte après l'autre, l'écriture, c'est l'articulation de la vie et de la littérature qu'on a cherché à interroger, et des expérimentations à Strasbourg, avec le Théâtre du Quai, aux premiers voyages, des impasses et des errances à l'invention de la langue, d'abord contre soi dans le monologue de *La Nuit juste avant les forêts*, puis contre le monde avec la trouvaille de « l'illusion de l'hypothèse réaliste » pour *Combat de nègre et de chiens*, via l'itinérance africaine et américaine, et jusqu'à l'élaboration dans le compagnonnage avec Patrice Chéreau des cinq chefs-d'œuvres de la décennie 1980, soutenue par l'écriture souterraine et secrète de textes en apparence mineurs, mais qui racontent aussi le désir profond d'une écriture affranchie, de cinéma et de roman. Une trajectoire qui n'est pas une ligne claire, mais qui possède, dans ses hasards, une volonté farouche de s'imposer comme écrivain, et de tout sacrifier à cela, dès la décision prise à vingt ans d'accepter d'en payer le prix, de consentir à certaines morts pourvu que soient arrachées certaines naissances. Dès lors, comme écrivain, c'est la vie même qui devient matériau de l'écriture, c'est à elle qu'il vient puiser les ressources pour en faire récit — ainsi que le disait Faulkner :

Je dirais que l'écrivain a trois sources : l'imagination, l'observation, l'expérience. Lui-même ne sait pas ce qu'il prendra à chacune et à quel moment, parce que chacune de ces sources ne sont pas elles-mêmes très importantes pour lui. Il peint des êtres humains et emploie ses matériaux en les prenant à ces trois sources comme le charpentier va dans son cabinet de débarras pour y prendre une planche qui doit faire l'affaire pour un coin de sa maison <sup>1035</sup>.

Impossible ainsi de se poser la question du récit sans interroger la reformulation de sa source — car chez Koltès, il ne saurait y avoir d'écriture sans une contrainte forte qui l'exige :

---

<sup>1035</sup> William Faulkner, Entretiens à l'Université de Virginie (1957), in *Entretiens*, Gallimard, 1964

le récit est toujours contraint parce que ce qui l'a provoqué ne pouvait demeurer sans réponse. Réponse à la littérature, d'abord — trouver sa langue en travaillant celle des autres —, réponse au monde ensuite — les premiers voyages imposent un retour à soi qui permet de raconter ce rapport au monde dans la langue ainsi trouvée. Pour lui, il ne s'agit jamais de raconter une histoire, son histoire, mais « un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits » : des cris des gardes autour des chantiers coloniaux du Nigeria <sup>1036</sup> au visage de Roberto Succo placardé dans le métro <sup>1037</sup>, du jeune ouvrier rencontré à Paris en 1976 <sup>1038</sup> au dealer-mendiant croisé quelques secondes à New-York en 1983 <sup>1039</sup>, des secousses de la guerre autour du quartier arabe du Metz de l'enfance <sup>1040</sup> à la lumière traversant les hangars désaffectés de l'Hudson River <sup>1041</sup>, chaque texte trouve sa solution (chimique) dans une image (ou bruit, lumière, lieu, émotion : désir) qui fixe la nécessité ensuite et de la raconter à distance (mais à quelle distance ? C'est au récit à chaque fois de la mesurer et de la rejoindre en partie). Raconter cette image vécue, ce n'est pas la redire dans les termes de l'expérience, c'est la dérouler ou la reprendre, non pas la comprendre, mais l'habiter surtout pour, en la mettant à mort dans l'écriture, la revivre infiniment. Cela passe par des procédures de déplacements et d'intensification, de décentrement et d'articulation entre continuités et discontinuités.

C'est donc dans un deuxième temps de l'étude qu'on a pu dégager ces poétiques de l'écriture du récit : sa fabrique, son artisanat de charpentier, ou plutôt de cordonnier, pour reprendre une image chère à Koltès. Avec Paul Ricœur, dans sa lecture d'Aristote, on a cherché à déceler les logiques propres à cette écriture. Dynamiques de mise en durée contre condensation de présence ; dialogisme contre monologisme ; matérialité d'un ici contre désir d'un ailleurs — ce sont des jeux d'oppositions ou de tensions qui fabriquent une poétique, non pas contradictoire, mais traversée par de féconds hiatus, des brisures qui toutes peuvent sembler rejouer la coupure fondamentale que Koltès érige entre l'art et la vie. Le récit, chacun de ses textes le répète, ne s'identifie pas au réel, et ne peut se faire qu'en travaillant une multitude de processus de désidentification, de déréalisation, de déliaison. Déchiré fondamentalement, le récit ne se contente pas de n'être pas la vie, il ne cesse de dire qu'il ne l'est pas, qu'il ne saurait l'être sans cesser d'être récit.

---

<sup>1036</sup> *Combat de nègre et de chiens*

<sup>1037</sup> *Roberto Zucco*

<sup>1038</sup> *La Nuit juste avant les forêts*

<sup>1039</sup> *Dans la solitude des champs de coton*

<sup>1040</sup> *Le Retour au désert*

<sup>1041</sup> *Quai Ouest*

Les poétiques des textes de Koltès obéissent ainsi plus ponctuellement à des dynamismes de mouvement interne, qu'on a pu déterminer en termes de rapports : rapports de vitesse, rapport d'échelle, rapports d'intensité. Ce sont ces rapports qui permettaient le franchissement de certains seuils, comme on parle de rapport dans la mécanique automobile, métaphore privilégiée pour parler de désir et d'amour. Quand on change de rapport, on passe un seuil : on bascule sur un autre plateau. Les poétiques du récit sont travaillées par cet enjeu du franchissement, ou du passage : peu importe d'où l'on vient, et où va — il faut passer. C'est à la fois le mouvement propre des personnages et celui de la structure des récits, qui organisent ces basculements comme « les lois éternelles en mécanique », qui sont autant de « conneries provisoires <sup>1042</sup> » — lois de poétiques qu'on pose comme intangibles au moment où les corps mis en mouvement obéissent à leur principe, mais qui, dès la prochaine pièce, seront bouleversées.

Enfin, si le récit est essentiel, ou plutôt *incontournable*, ce n'est pas seulement pour des raisons autobiographiques d'écriture de soi, même dans l'écart opéré par la fictionnalisation, mais c'est parce qu'il est la forme essentielle de la perception du monde, qui n'apparaîtrait sans cela qu'en images purement affectives, et la formule principale de sa représentation, qui est une manière de se l'approprier. L'outil technique du récit est donc lui aussi un rapport du monde, une manière de l'envisager, une façon sensible de le voir et de le vivre. Le récit serait donc une élaboration et une formulation d'une position par rapport au monde, une localisation symbolique des enjeux du réel et de ses forces d'affrontement : une *technique d'approche* permettant de situer le monde en même temps que de se situer par rapport à lui. En cela, il engage un espace nécessaire qui permet son usage — usage du monde qu'intensifie l'écriture et qui ouvre à la possibilité d'une éthique.

C'est cette éthique du récit qui a été finalement travaillée, parce qu'elle est le sens même de cette écriture. Dégager une anthropologie de son geste permet d'en déterminer les appuis, les puissances, et les désirs. C'est sur le champ de l'altérité qu'on l'a envisagée parce qu'en tout cette tension anime le récit. Autre, l'auteur s'est rêvé pour écrire, et c'est autre qu'il écrit : autre se pense-t-il politiquement, et autre se conçoit-il dans sa langue, dans son corps, dans sa culture. C'est confier enfin la parole à l'autre, investir des territoires autres, traquer dans la langue son autre langue, qui fait du récit cette force d'invention d'un autre possible. Mais c'est précisément en tant qu'il n'est pas autre, qu'il habite un corps, un pays, et une langue qui ne sauraient être l'autre corps, pays et langue, que Koltès éprouve son écriture. Si

---

<sup>1042</sup> 'Un hangar à l'ouest (notes)', in Roberto Zucco, op. cit. p. 132.

ces déchirures sont évidemment source de violences intérieures, de scandales même, d'une interrogation profonde et non dénuée de noirceur sur ce qui fonde l'être de l'auteur, il n'y a pas d'écriture hors de cette déchirure. C'est moins pour la réduire qu'elle s'écrit, et au contraire, le récit vient se placer au lieu même de cette déchirure, pour la localiser, la fouiller, la raconter — et raconter dans le même mouvement les déchirures d'un temps.

Car Koltès fait du récit l'instrument qui lui permet à la fois de dire sa singularité et de confronter son époque à elle-même. Œuvre qui porte le souci du monde, elle renonce cependant à faire du contemporain un thème — nouvelle déchirure, elle lui offre la possibilité cependant d'échapper à l'assignation temporelle : récit de son temps, mais qui ne s'identifie pas à son actualité, elle travaille un contemporain problématique, intempestif, inactuel. Le récit de Koltès se saisit pourtant du monde dans un temps privilégié, celui qui lui apparaît comme une fin : ce qu'il raconte n'est pas tant le monde en tant que tel, que cette appartenance à ce temps, dans lequel l'art vient s'achever infiniment, et l'art théâtral singulièrement. C'est en cette fin que Koltès fait du récit une question politique et une scansion esthétique, et donne à son théâtre pour tâche d'affronter plus directement ces fins inachevables, de rassembler autour de lui des communautés qui ne le sont plus, ne croient plus au mythe de la communauté politiquement réalisée. Car, selon lui, le théâtre lui-même est dans la fin de son histoire : art « futile » désormais, en regard du monde, art coupé d'un rôle politique ou religieux, et qui n'a pour lui que la force de ses histoires pour se nommer et nommer le monde qui se sépare de lui.

C'est ici que l'on peut comprendre pourquoi Koltès revient malgré lui presque vers le théâtre, et pourquoi aussi il s'en détourne, tout aussi malgré lui, et sans ordre, mais dans un mouvement de balancier qui ne cessera pas. Parce que le théâtre est l'espace qui rejoue toutes les coupures, il est impossible d'y rester assigné — parce qu'il est la langue d'une communauté perdue, il est dangereux de vouloir la refonder comme auparavant. Mais parce que la blessure est l'endroit qui donne possibilité au récit, et parce que la communauté peut se fonder ailleurs et différemment dans l'instant d'un don et d'une présence, alors il est aussi le territoire toujours en conquête de l'écriture. Celle-ci cherche à s'éprouver ailleurs, dans d'autres formes littéraires, peut-être pour faire du théâtre un espace sans cesse retrouvé, qui fera ensuite de l'écriture de roman ou de prose, l'objet d'une autre conquête.

En tout, ce qui importe, et c'est l'éthique ultime, est de dégager la possibilité d'un récit de la beauté. Non la beauté nue, exsangue à bien des égards, d'un verbe lancé purement sur l'espace de la page, mais la beauté déployée en durée, capable de mondes susceptibles à elle seule

de renouveler les corps, les langues, ces mondes. Raconter la beauté, c'est lui trouver des histoires qu'elle pourrait peupler, c'est surtout dresser pour elle seule des champs de force. Finalement, ce que cherchera à dégager Koltès, ce sont ces nouveaux territoires d'appartenance : ceux que l'on reconnaît sans les avoir jamais vus, des fictions qui nomment le monde comme il l'est trop et comme il ne doit pas être, comme il ne l'est pas assez et comme il pourrait être.

Alors, « avec tant de reflets mélangés à travers le miroir, que reste-t-il de l'homme ? » Ce qui reste, c'est peut être le secret du corps qui a produit ses reflets, mais la recherche des origines n'aboutit qu'à la mise en examen de causes arbitraires, et l'on risque de se retrouver au mieux face au mystère de son évidence, au pire devant un tas de cendre qui ne raconte rien. Ce qui reste, c'est peut-être plus sûrement la fuite des images de cet homme, images multiples émanées de lui qui le doublent, le redoublent, l'évanouissent dans des images qui finissent par ne plus lui ressembler, mais à peupler l'espace d'un dehors qui raconterait leur surgissement et leur mouvement.

Mais plus que des images éparpillées, ce qui reste est un récit d'appartenance, où sont désignés au lieu où s'avance le récit des territoires reculés de soi et du monde soudain mis à portée, et qui, ainsi nommés, peuvent permettre que soit nommé aussi le fait d'y prendre part. Et dans la langue qui dresse ces espaces, le récit qui les déploie, il y aurait alors ce qui se partage, ce qui se donne et s'échange, ce qui au lieu du récit nomme le lieu où nous sommes.