

Title	Comment en finir? : Le statut précaire du récit mythique dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès
Sub Title	どうケリをつけるのか? : コルテスの「砂漠への帰還」における不安定な神話性
Author	Brancourt, Vincent
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.91, No.3 (2006. 12) ,p.40(289)- 72(257)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	鷺見洋一教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910003-0072">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910003-0072</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## Comment en finir ?

- Le statut précaire du récit mythique dans  
*Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès -

Vincent Brancourt

« ...Un des hérésiarques d'Ubquar avait déclaré que les miroirs et la copulation étaient abominables, parce qu'ils multipliaient le nombre des hommes. »

J.L. Borgès, *Fictions*.

Tarentules de feintises

La remise

Sans rancune des ovules

Aux félines Ophélie

Orphelines en folie.

Jules Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*,

« Stérilités »

La lecture que je souhaiterais ici mener de l'avant-dernière pièce de B.M.Koltès partira pour l'essentiel du point où la pièce en fin de compte aboutit ; il s'agira de se demander naïvement ce qui « reste » à la fin de la pièce dans ce désert auquel on est revenu.

*Le Retour au désert*, c'est d'abord un jeu de massacre qui, au-delà des personnages des notables gravitant autour d'Adrien, pantins sans épaisseur qui peuplent ce désert dans lequel Mathilde revient, porte plus essentiellement sur des figures qui telles que Koltès les introduit dans sa pièce s'annoncent comme porteuses de fascination et prometteuses d'un « sens » qui dans la logique de comédie choisie par l'auteur finit pourtant par se dérober. Mais par delà ce vide qu'installe la marche de l'intrigue, *Le*

*Retour au désert* œuvre finalement à la reconstitution du couple du frère et de la sœur dont il s'agira d'interroger la signification.

\* \*  
\*

*Le Retour au désert* offre au lecteur ou au spectateur plusieurs intrigues concurrentes : bien sûr, et c'est elle qui est centrale, l'histoire du retour de Mathilde dans la maison familiale, l'histoire d'un complot politique autour de quelques notables membres de l'OAS, l'histoire des apparitions du fantôme de Marie dont la mort reste inexpliquée, l'histoire de Fatima, fille de Mathilde, qui, au fil de la pièce spectatrice des apparitions de Marie, finira dans la dernière scène par devenir mère de deux jumeaux noirs, enfin celle de Mathieu, le fils d'Adrien, qui hésite entre le désir d'émancipation du carcan paternel et le repli dans le refuge familial<sup>1</sup>. Complexité et foisonnement des intrigues qui a conduit certains critiques à parler de drame baroque et shakespearien. Cependant, le mouvement même de l'œuvre conduit à un dépouillement progressif qui ne laisse en fin de compte que deux intrigues concurrentes, celle dont les protagonistes sont le frère et la sœur et celle qui a pour héroïne Fatima et qui conduit à la naissance des jumeaux.

Dans le dernier acte, Edouard, confiant dans le savoir scientifique, s'est arraché au monde terrestre pour disparaître de l'espace scénique ; l'explosion du café Saïfi a eu lieu, entraînant la mort d'Aziz ; Marie est enfin apparue pour finalement repartir vers un improbable au-delà avec une indéniable désinvolture. La pièce laisse donc, dans la dernière scène, le couple fraternel dans un face-à-face radical avec la naissance des deux jumeaux que vient annoncer Maame Queuleu, éternelle gardienne de la maison familiale. Le face-à-face d'ailleurs se résout d'emblée et laisse occuper l'espace qui a été celui de la pièce – celui de la maison familiale et

plus encore celui de la ville – au seul couple gémellaire puisque le couple fraternel, lui, déserte l'espace scénique et part au loin, s'arrachant à la pesanteur de la lignée familiale et du lieu originel, au monde des racines, celles-là même qu'évoquait Adrien au début de la pièce et que Mathilde, elle, récusait. La pièce s'achève ainsi sur une séparation, sur un abandon de l'espace scénique par le couple qui l'a occupé l'ensemble de la pièce, même quand il ne s'agissait que de se le disputer, à ce couple gémellaire qui surgit comme une ultime surprise, comme un ultime gag en fin de pièce.

## La liquidation de l'histoire de Marie : un fantôme en toc

Avec le personnage de Fatima, nous sommes au confluent des deux intrigues auxquelles nous nous attacherons tout d'abord : c'est elle qui est le témoin des apparitions successives de Marie qui culminent dans la dernière dont le spectateur de la pièce sera lui aussi le témoin ; c'est elle d'autre part qui sera la mère de ces deux jumeaux noirs à qui l'espace scénique est en fin de compte abandonné.

Pierre Katuszewski<sup>2</sup> a décrit la lente progression qui mène jusqu'à la scène avant-dernière, là où Marie apparaît enfin au spectateur ; je reprendrai dans les grandes lignes son analyse pour l'intégrer à ma réflexion. Marie est d'abord une figure légendaire évoquée par Mathilde dans la scène 2 et opposée à Marthe, sa sœur cadette et la seconde épouse d'Adrien<sup>3</sup> ; mais c'est surtout dans la scène suivante, lorsque Mathilde en parle à sa fille Fatima, que s'affirmera ce caractère légendaire en qui vient se symboliser un temps révolu et regretté :

Fatima. – (...) Cette maison est mauvaise et je m'y sens trop mal.

Mathilde. – Tu l'aurais connue du temps de Marie ! Viens dans les

draps près de moi et je te raconterai comment Marie était bonne ; je te raconterai l'histoire de Marie, mon amie, mon petit amour de Marie qui rendait cette maison si agréable et chaude.

I, 3 p.19

Puis à la fin de la même scène le spectateur comprendra que l'apparition à laquelle a assisté Fatima est justement celle de Marie. C'est dire que très vite le personnage de Marie, figure emblématique d'un passé heureux confite en hagiographie et vision offerte à la seule Fatima, est constitué pour le spectateur en l'objet d'une attente que Koltès vient satisfaire progressivement, le fantôme de Marie changeant peu à peu de statut scénique, « prenant corps » jusqu'à apparaître « réellement » aux yeux du spectateur qui partage ce privilège avec Fatima.

Or, dans la logique comique<sup>4</sup> choisie par Koltès dans *Le Retour au désert*, cette progressive présentification des apparitions qui devrait venir combler l'attente du spectateur et qui pourrait nous faire accéder à une transcendance<sup>5</sup> ne débouche, comme le notait justement Pierre Kutazewski, que sur une déception. Déjà, à mesure que cette figure du passé devenait présente et que, cessant d'être un pur objet de parole, elle échappait à sa maîtrise, le discours de Mathilde à son égard s'était inversé passant de la vénération (I, 2 mais encore durant la scène III, 8, juste avant l'explosion de haine<sup>6</sup>) au rejet violent allant jusqu'à la haine dans la scène III, 8, puis à l'indifférence et au déni d'existence dans la scène V, 16 où Mathilde nie la possibilité d'une telle apparition. Par ailleurs, cette dernière scène avec l'apparition tant attendue<sup>7</sup> et préparée si scrupuleusement par le dramaturge est court-circuitée par l'explosion du café Saïfi et l'arrivée de Mathieu blessé.

Mais plus encore c'est Marie elle-même qui ne tient pas ses promesses et ne peut que décevoir l'attente du spectateur. Mathilde, nous

l'avons vu, l'avait annoncée comme une figure parfaite et angélique qui symbolisait le passé heureux de la maison familiale. Or le personnage qui apparaît dans la scène 16 se réduit à n'être qu'une représentante aigrie et haineuse de sa classe sociale, une héritière de la grande bourgeoisie industrielle du XIXème, dont le discours n'est que le reflet de l'idéologie. D'ailleurs de façon comique l'apparition de ce fantôme déplace le clivage socio-politique qui jusqu'ici opposait d'un côté le groupe de notables avec Adrien et de l'autre Mathilde contestant l'ordre social imposé par ces derniers. Marie développe tout au long de son apparition un discours caricatural venu tout droit du *Dictionnaire des idées reçues* évoqué par Koltès, discours où la légitimité se fonde sur la notion de pureté et sur la pratique de l'exclusion du presque-semblable dans une logique aristocratique supposant l'existence immuable et transcendante des distinctions sociales :

Tais-toi. Je les connais trop bien ; Borny, Plantières, ces demi-notables, ces fils de pécores, cette bande de larbins déguisés en bourgeois. Ne crois-tu pas que j'en ai eu ma dose, de ces parvenus ?

(...)

La richesse ne change pas un homme. Cet Adrien, là, qui se cache dans les buissons derrière toi, est sorti de la boue, et il en a encore les pieds crottés. Que crois-tu qu'il était, son grand-père ? Mineur, petite sotté, mineur de fond, noir du matin au soir, dégueulasse jusque dans le lit conjugal.

(...)

Nous, nous étions la vraie bourgeoisie de cette ville ; personne n'a les mains sales chez les Rozérieulles. Mais tous ces hommes, là, dans les buissons, ils puent la roture et la nouvelle richesse. Et toi tu ne vaux pas mieux.<sup>8</sup>

V, 16, p.76

Ainsi en donnant la parole à Marie dont l'existence scénique se réduisait d'abord à n'être qu'un objet de parole ou de contemplation pour les autres personnages, Koltès opère une torsion violente au niveau de la fonction qu'il assigne à son personnage. Fantôme errant dans l'arrière-scène durant les quatre premiers actes, Marie semblait porteuse d'une vérité, ne serait-ce qu'à propos de sa mort obscure, prometteuse d'une révélation capable de briser le pur monde d'apparences et de faux-semblants qu'est l'espace scénique ; pourtant, au moment même où elle cesse de n'être qu'un spectre qui existe exclusivement comme une projection des autres personnages et du spectateur lui-même et où elle acquiert l'autonomie langagière, le personnage est tout entier rabattu dans le clan de la bourgeoisie dont elle devient l'incarnation hyperbolique et caricaturale ; au moment même où elle semble accéder à une existence scénique à part entière, elle est réduite par le dramaturge à n'être qu'un instrument au service de la satire cruelle du monde bourgeois provincial qu'il entend mener à bien.

## Récit fondateur comme trompe-l'œil

A l'antépénultième scène, la question de Marie et de la possible révélation dont elle aurait pu être la messagère est donc liquidée avec désinvolture par le dramaturge qui refuse au spectateur la satisfaction d'entendre une voix « vraiment » venue de l'arrière-monde. Le départ un peu précipité du fantôme de Marie s'accompagne non seulement de celui de Mathieu, mais aussi de celui des notables qui quittent définitivement l'espace scénique.

Edouard envolé dans l'espace à la scène suivante, Koltès concentre la dernière scène autour du couple des protagonistes, Adrien et Mathilde, qui vont assister aux allées et venues de Maame Queuleu leur annonçant la

naissance des deux fils de Fatima. C'est-à-dire qu'il reste à Koltès, pour achever la pièce, de mener à bien une double intrigue, celle du couple fraternel et celle de Fatima, mère des jumeaux noirs.

Cette nouvelle de la naissance du couple gémellaire que le spectateur ou le lecteur ne pouvait guère prévoir<sup>9</sup> s'oppose à l'apparition de Marie, deux scènes auparavant, apparition qui, elle, avait été longuement préparée par le dramaturge. Mais l'opposition entre les deux intrigues va au-delà de la différence du traitement dramaturgique des deux événements finaux. En effet, si l'apparition de Marie s'offrait comme un retour du passé et l'espoir de voir éclaircie la part d'ombre qu'il recélait, la double naissance est, elle, tournée vers l'avenir d'autant que le nom des deux enfants indique de façon on ne peut plus ostensible leur rôle de fondateur : Rémus et Romulus ! Le retour du fantôme de Marie vient marquer l'adieu au passé alors que la naissance semble promettre une ouverture vers un avenir qui excède le temps théâtral.

Plus essentiellement, cette naissance gémellaire nous fait changer de temporalité ; si avec l'apparition de Marie nous restions dans la temporalité du monde profane, celle de notre monde, que venait hanter une figure sacrée, venue du monde des morts, au contraire, l'annonce de la naissance des jumeaux, elle aussi sur le mode parodique, nous donne l'illusion d'entrer dans un temps doublement mythique, celui de la fondation de Rome et de la naissance du Christ, puisque, comme les critiques l'ont noté, on peut voir dans le grand parachutiste noir un archange Gabriel et en Fatima une nouvelle vierge.

Bien sûr, la surcharge référentielle, l'accumulation des éléments indiciels qu'on trouvait déjà avec l'apparition de Marie et qui entraîne le lecteur ou le spectateur dans un tourniquet de références incompatibles, tout comme le traitement volontairement comique de la scène avec le jeu

des allers et retours de Maame Queuleu et l'air effondré de celle-ci, tout cela nous interdit de voir dans cette double naissance autre chose que l'ouverture en trompe-l'œil d'un temps mythique, une suprême façon de malmener les grands récits fondateurs.

Si l'on accepte de jouer le petit jeu que nous propose Koltès en publiant en octobre 1988 « Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise »<sup>10</sup> dans un supplément au *Républicain Lorrain*, c'est-à-dire si on accepte de sortir de l'œuvre comme totalité close et d'en intégrer l'intrigue à un récit plus vaste – à la fois il précède la pièce et nous donne la suite des événements – que Koltès fait de l'histoire de la famille, cette impression de trompe-l'œil et de pur effet d'annonce se confirme ; si le destin ultérieur des différents personnages du *Retour au désert* – Mathilde et Adrien, Mathieu, Fatima et même la disparition définitive d'Edouard après son saut dans l'espace – est évoqué, les deux jumeaux noirs en sont curieusement absents.

Le mythique s'affiche ici de manière exhibitionniste pour dessiner un jeu parodique et grotesque. Plus que du « métissage » dont parle Catherine Brun<sup>11</sup> sans doute faudrait-il parler d'une mise à mort rageuse ou d'une tentative d'épuisement des récits mythiques affichés en tant que tels qui se mêlent pour former comme on l'a vu des figures narratives hybrides et monstrueuses<sup>12</sup>, proprement non-viables, Fatima étant dans le même moment celle qui voit apparaître la Vierge et la Vierge elle-même. D'ailleurs, dans le jeu de leur signification même, les mythes cités et mis en scène viennent s'épuiser puisque, par exemple, les figures fondatrices de Rémus et Romulus s'inversent en figures apportant le trouble et le désordre<sup>13</sup>, que Koltès abandonne d'ailleurs avant même que leur destin ne soit autre chose que cette promesse de chaos que fait Mathilde. De même, lors de son apparition, le grand parachutiste noir qui pourrait fonctionner dans la pièce comme une figure de fascination tout comme le fantôme de

Marie est d'emblée réduit à n'être, là encore tout comme le personnage de Marie, que le représentant paradoxal d'une idéologie colonialiste<sup>14</sup>. Les figures qui pourraient s'élever à une stature mythique sont ainsi dégradées, ne pouvant plus être intégrées dans la lecture de l'œuvre qu'en tant qu'instrument d'une satire d'idéologies que la pièce condamne.

Non que le mythique en tant que tel dans le théâtre de Koltès – et en ce qui nous concerne dans *Le Retour au désert* – soit limité aux seuls éléments déjà catalogués dans l'espace culturel comme tels, à ce qu'on peut définir comme des formes héritées ; simplement il faut le chercher ailleurs et s'interroger sur le statut qui peut être le sien dans la dramaturgie koltésienne. S'il est une figure « mythique » et revendiquée comme telle dans le théâtre de Koltès, c'est bien sûr celle de Roberto Zucco ; dans les nombreux entretiens concernant sa dernière pièce de théâtre, Koltès ne cesse de revenir sur le caractère mythique du personnage<sup>15</sup>, sa stature de héros. Ici l'ultime figure du théâtre koltésien assume un statut qui semblait refusé aux autres personnages de son œuvre : figure solaire dont le destin s'achève par une véritable apothéose, personnage constamment posé en icône offerte à la fascination si ce n'est à l'adoration du public – il n'est pas anodin que la pièce trouve son origine dans une image, le portrait que Koltès découvre avec fascination sur l'affiche de l'avis de recherche dans le métro et se donne comme projet de s'abolir dans ce même portrait de Zucco sur l'affiche du spectacle<sup>16</sup>. Même si le statut héroïque du personnage est éminemment problématique du fait du nihilisme dont il est porteur, il n'en reste pas moins qu'avec cette dernière pièce le théâtre de Koltès choisit de s'inscrire dans une tradition théâtrale de la monstration du héros. Plus exactement, le théâtre de Koltès ne semble pouvoir s'inscrire dans une telle tradition qu'en choisissant comme héros un personnage qui apporte la mort et dissout tout lien au point de s'abolir en une figure sans origine : *Roberto Zucco* ne sera tombeau qu'en tant qu'il est tombeau du néant

même. Le jeu de mise à mort du mythe que je notais dans la pièce qui précède et tout particulièrement du mythe clairement identifié comme tel en paraît d'autant plus intéressant, tout comme le choix d'un genre théâtral clairement défini, celui de la comédie. L'élaboration d'une figure mythique ou héroïque comme celle de Zucco semble devoir être précédée de ce travail de sape qui met à bas les récits fondateurs qui hantent encore moribonds notre culture – quel que soit ce statut, reliquat de culture scolaire, récits évangéliques ou superstitions populaires. Il se pourrait pourtant qu'avec le couple fraternel tel qu'il se reconstitue à la fin de la pièce, nous ayons une figure qui dans sa façon de s'arracher à l'écoulement du temps incarné par la lignée familiale pour s'autonomiser en unité solipsiste acquiert une valeur mythique qui la fasse survivre au désastre final. C'est ce point que j'aimerais maintenant examiner.

## La restauration de la figure mythique du couple fraternel

Figures avortées – Marie, le grand parachutiste noir –, récit inaugural en trompe-l'œil ne fondant sur nul avenir, *Le Retour au désert* semble faire tourner sur sa fin un matériel narratif ou dramatique porteur de fascination pour mieux le mettre à bas – le jeu de la parodie mettant à mal les formes et les références culturelles accompagnant la dislocation de la lignée bourgeoise.

L'histoire d'Adrien et de Mathilde, elle aussi, se donne comme un récit qui peu à peu s'évide pour finalement – c'est du moins mon hypothèse de lecture – ne laisser en fin de compte subsister que ce couple fraternel. Il s'agit maintenant de tenter de définir ce qu'implique cette refondation du lien entre le frère et la sœur.

Dans la dernière scène, Mathilde s'est dépouillée de tous les projets qu'elle annonçait lors de son retour dans la scène I, 2. « Les vieux comptes

à régler »<sup>17</sup> l'ont été bien vite, dès la scène II, 5, cessant dès lors d'être un moteur de l'action, au point qu'on pourrait penser qu'elle s'est plus débarrassée de cette vengeance qu'elle ne l'a accomplie. Elle renonce d'ailleurs à cette guerre qu'elle promettait au début de la pièce<sup>18</sup> :

Adrien. – Je croyais que tu étais revenue pour le (le bordel) foutre toi-même, Mathilde.

Mathilde. – Trop tard pour moi, mon vieux. Je me contenterai de t'emmerder, toi.

V, 18, p.86

Son intention de rester dans la maison familiale<sup>19</sup>, elle aussi, tourne court et ce retour qui n'a finalement été que temporaire, s'achève par un départ tout comme la reprise de possession de ses biens n'aboutit qu'à leur vente.

A la façon des pièces de Marivaux, *Le Retour au désert* fonctionne au niveau du personnage de Mathilde comme un lent travail de prise de conscience de ce que signifie son désir, un lent travail d'accès à la vérité de son désir. C'est Fatima qui la première dans la solitude de la nuit, notant le changement qui s'opère en sa mère, l'interroge sur ses motivations véritables : « En Algérie, tu ne t'engueulais avec personne, je t'aimais plus en Algérie qu'en France, tu étais plus forte et tu nous aimais. Est-ce parce que tu aimes t'engueuler que tu es revenue ? Dis-moi : tu aimes t'engueuler, c'est pour cela ? » (IV, 12, p.64). Ce que note ici Fatima, c'est l'effacement de la mère en Mathilde au profit de la sœur. Mais c'est surtout à la fin du même acte, au terme d'un long monologue sur lequel je reviendrai, que Mathilde livre elle-même au public le sens de son retour : « Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec. » (IV, 14, p.69)

Tout au long de la pièce, Mathilde va dépouiller peu à peu Adrien des

différents attributs qui faisaient de lui autre chose qu'un frère pour le ramener finalement à cette seule essence. Par l'exercice de sa vengeance même, elle l'arrache au monde bourgeois qui était le sien et le rend infréquentable pour ses amis<sup>20</sup>. Après son ultime tentation de résister en se débarrassant de Fatima qu'il souhaitait faire interner comme folle avec l'aide des notables de la ville (V, 16), la décision finale de partir que prend Adrien trouve d'ailleurs sa motivation dans ce vide qu'a établi Mathilde autour de son frère : « Tu m'as brouillé avec tout le monde, je n'ai plus d'amis, mon fils est mort, ou presque ; je n'ai plus rien à faire dans cette ville. » (V, 18, p.80).

Mais plus encore que cette déchéance sociale qui frappe Adrien, c'est de la dignité de *Pater familias* dont il se trouve dépouillé à la fin de la pièce. L'identité d'Adrien telle que nous la découvrons au début de la pièce se constitue autour et à travers la notion de *lignée*. Tout au loin de la pièce, le personnage existe fondamentalement en tant que représentant actuel de la famille Serpenoise, incarnation d'un principe qui le transcende et se perpétue identique au-delà de lui.

Il n'est pas surprenant qu'accueillant Mathilde, il interprète son retour comme un retour vers « les racines »<sup>21</sup>, ce que bien sûr Mathilde dément violemment en ironisant sur la métaphore végétale. Celle-ci se trouve d'ailleurs mise en place par Koltès dès l'épigraphe de l'œuvre avec la citation shakespearienne où la famille est identifiée à un arbre frappé par la mort<sup>22</sup>. Simplement à la métaphore valorisante de l'arbre qu'on trouvait dans *Richard III*, Mathilde répliquant à Adrien substitue la figure ironique et peu glorieuse de la salade. Ce qui importe par delà l'opposition entre les deux métaphores, c'est la permanence de la figure du végétal inscrit dans un sol comme image du même se perpétuant. On pourrait encore ajouter pour mieux circonscrire l'image complexe de la lignée telle qu'elle se déploie dans le discours d'Adrien tout au long de la pièce que le motif du

rapport au sol, à la terre présent dans l'image des « racines » se trouve dans la même scène dans la parabole du champ en friche qui appartient de droit à celui qui l'a cultivé, parabole à laquelle recourt Adrien pour argumenter ses droits sur la maison, ou encore dans la discussion qui oppose Adrien et Mathilde au sujet des prénoms donnés aux enfants de cette dernière. La « francité » du prénom qu'Adrien s'acharne à vouloir donner à Fatima – Caroline ! – est d'abord l'affirmation d'une inscription indépassable dans un sol que nul exil ne saurait réduire<sup>23</sup>. Ici le sol est le garant de la lignée. Ce lien au sol se donne à voir d'ailleurs de façon burlesque jusque dans les très peu vraisemblables pieds nus qu'Adrien promène tout au long de la pièce et qu'il ne chaussera que dans la dernière scène, s'arrachant ainsi à cet attachement proprement physique au sol ancestral. Enfin l'enracinement de la dynastie Serpenoise était encore métaphorisé ostensiblement par le métier de la figure patriarcale, sur lequel ironise d'ailleurs l'apparition de Marie comme nous l'avons vu précédemment : Adrien est « sorti de la boue, et il en a encore les pieds crottés. » et son grand-père était « mineur (...), mineur de fond » (V, 16, p.75). Dans chacune de ces citations, la lignée se trouve ainsi constitutivement associée à un sol dans lequel elle s'inscrit et qui lui donne sa permanence. C'est pourquoi sa dislocation passe par le départ et l'arrachement à ce sol : la reconstitution du couple fraternel à la fin de la pièce s'accompagne de la vente de la maison et de l'usine.

Dans la grande scène de conflit où Mathilde et Adrien s'affrontent, Mathilde saisit bien la nature de cette lignée où c'est fondamentalement une reproduction du même qui se joue. Répondant à son frère qui lui reproche d'« avoir fauté », elle réplique en lui reprochant son fils, Mathieu ; au-delà de la stigmatisation du caractère de celui-ci, c'est bien davantage l'idée même de reproduction qu'elle lui reproche : « Il y avait assez de lui (Adrien) pour nous encombrer, je n'avais pas besoin d'*un double* contre

qui je me heurte dans les couloirs, *un second Adrien, une caricature du premier*<sup>24</sup>. » (II, 6, p.35)

Ajoutons que la lignée qu'Adrien incarne tout au long de la pièce et qui lui donne son identité se définit non seulement comme une reproduction du même, mais plus exactement comme une reproduction d'un même intrinsèquement masculin, l'élément féminin étant ainsi repoussé dans l'inessentiel. A Mathilde qui dans la scène I, 2 justifie son retour en arguant une trop grande absence de femmes dans la maison familiale – « Car cette maison manque de femmes » –, Adrien répond :

Oh non, ma chère Mathilde, elle n'en manque pas, et il y en aura toujours trop. Cette maison est une maison d'hommes, et les femmes qui y passent n'y seront jamais qu'invitées et oubliées. Notre père l'a bâtie, et qui garde le souvenir de sa femme ? Moi-même je l'ai continuée et qui, ma pauvre Mathilde, garde le souvenir de ton existence ?

I, 2, p.15

C'est pourquoi la figure du père dans le discours d'Adrien se trouve sacralisée et qu'y porter atteinte relève d'un blasphème passible de mort. La grande scène de conflit entre Mathilde et Adrien atteint son paroxysme lorsque cette dernière s'en prend à la figure paternelle :

Adrien. – (...) Non. Je n'aimais y vivre qu'à cause de notre père, en mémoire de lui, par amour pour lui.

Mathilde. – Notre père? De l'amour pour notre père? La mémoire de notre père, je l'ai mise aux ordures il y a bien longtemps.

Adrien. – Ne touche pas à cela, Mathilde. Respecte au moins cela. Cela, au moins, ne le salis pas.

Mathilde. – Non, je ne le salirai pas, cela est déjà très sale tout seul.

Adrien. – Je la tuerai.

II, 6, p.39-40.

On comprend dès lors l'importance obsessionnelle que prend le thème de l'héritage dans le discours d'Adrien. L'héritage – en l'occurrence l'usine, puisque Mathilde a choisi la maison lors de la succession – est la matérialisation de la lignée, ce qui lui donne une forme tangible et visible. Avoir un fils et avoir un héritier pour Adrien sont une seule et même chose. Ayant appris que Mathieu finalement partira pour l'Algérie et résigné à sa mort future, il en vient à rêver un mode paradoxal d'héritage lui permettant de se passer de fils afin de préserver l'idée d'héritage en soi jusque dans l'absurde<sup>25</sup> : « Le cadavre prochain de mon fils ne m'intéresse pas. Alors, j'hérite de moi-même ; je me désigne comme héritier universel ; et personne d'autre ne touchera à mon héritage. » (IV, 12, p.61-62)

Or, nous l'avons vu, c'est à cette lignée que vient porter atteinte Mathilde et la conséquence de son retour est fondamentalement d'arracher Adrien à l'axe vertical de la lignée pour réinstaurer sur un axe horizontal, c'est-à-dire exclu de toute ascendance et de toute descendance, le couple fraternel. Dans le monologue, d'un point de vue dramatique tout à fait traditionnel<sup>26</sup>, qu'elle tient face au public à la fin de l'acte IV et au terme duquel elle explicite enfin la signification jusqu'ici tue de son retour, Mathilde développe d'ailleurs un discours où elle exprime de façon nette et violente son refus, d'abord, de l'héritage, puis de l'acte de filiation lui-même et rêve d'un mode de procréation qui ne serait plus « re-production » de l'identique, mais où chaque génération, tout en procédant de la précédente, le ferait dans un mouvement de rupture et d'affirmation d'une différence :

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

IV, 14, p.67-68

On comprend qu'ici l'héritage et le « système de reproduction » tel qu'il est soient associés, même si le passage de l'un à l'autre représente bien évidemment une radicalisation : « le système de reproduction », c'est fondamentalement la perpétuation du même, tout comme fondamentalement la fonction de l'héritage est d'affirmer au-delà de la différence des générations une identité qui s'incarne dans le patrimoine ; l'héritage, c'est le triomphe de la lignée sur l'individu, la résorption de celui-ci par celle-là. En passant de l'héritage au système de reproduction la révolte de Mathilde cesse d'avoir une valeur purement sociale et d'être tournée contre le monde bourgeois provincial qui a fait d'elle une victime, pour prendre une dimension métaphysique où ce sont les structures biologiques mêmes du réel qui se trouvent contestées. C'est cependant aux deux niveaux – social et métaphysique – la même chose qui est refusée, à savoir un mode de reproduction qui est répétition indéfinie de l'identique, ne laissant aucune place

à l'altérité, que celle-ci prenne la figure de la féminité ou de l'étranger<sup>27</sup>. Le nouveau mode de procréation rêvé par Mathilde s'affirme au contraire comme une machine à produire de l'altérité, isolant chaque élément de la lignée dans une identité singulière incommensurable à ce dont elle procède et surtout à ce à quoi elle donne naissance – faisant par là-même éclater l'identité qu'instaure la lignée. A travers les paroles de Mathilde, le nouveau système de reproduction qui se pense serait non plus producteur d'identité mais d'altérité.

Sa révolte contre l'ordre naturel s'associe à un refus symptomatique de sa féminité ; à l'extrait que nous venons de citer succède immédiatement l'affirmation suivante : « Je n'étais pas faite pour être une femme » qui n'est pas sans rappeler le reproche que faisait Fatima à sa mère au début du même acte, évoquant une Algérie où Mathilde était réellement mère. Plus encore, à ce refus de la féminité qui semble renvoyer fondamentalement à celui de la maternité fait écho la réplique adressée à Adrien lorsque tous deux se reprochent la naissance de leurs enfants :

Adrien. – Demandez-lui, Maame Queuleu, pourquoi elle en a fait deux.

Mathilde. – Dites-lui bien que moi, je ne les ai pas faits, on me les a faits.

II, 6, p.35

La réplique ici est on ne peut plus claire : la maternité est purement subie sans être assumée et encore moins revendiquée.

Ce refus de la reproduction se donne à lire aussi dans la destination que propose d'abord Mathilde à son frère, au moment de quitter la ville ; elle évoque « Andorre, Monaco, Genève, tous ces paradis pour riches, les seuls endroits du monde où il vaille la peine de vivre. » Et quand il s'agit

d'en détailler les avantages, elle ne manque pas de noter : « il n'y a pas d'enfants ou alors ils sont gardés par des nurses derrière des grillages, on est entre gens stériles, vieux, satisfaits, personne n'embête personne. » (V, 18, p.80-81).

Notons d'ailleurs que cette figure de la mère qui se retire de sa tâche maternelle répond aux figures paternelles qui traversent *Roberto Zucco*, avec le père de la gamine, et plus encore *Quai Ouest* où Rodolphe, le père de Charles, au moment où celui-ci part et lui demande sa bénédiction, la lui refuse et se débarrasse de la fonction paternelle qui est la sienne : « Comment es-tu si sûr que je sois ton père, toi, alors que je le suis pas moi-même ? De toute façon, les mères sont les papas et les mamans à la fois ; un père, c'est comme une petite averse au-dessus de l'océan, pas le temps de voir où les foutues gouttes ont filé. Et puis, je n'en ai rien à foutre. »<sup>28</sup> Si le refus d'assumer son rôle de père face à son fils passe par une valorisation de la maternité, on n'en retrouve pas moins dans la réponse de Rodolphe un même déni de filiation qui l'apparente à l'attitude de Mathilde. C'est dans *Roberto Zucco* finalement que ce refus intrinsèque de la filiation sera à la fois inversé et poussé le plus loin avec la figure parricide du héros dont le meurtre du père comme le remarque Donia Mounsef « représente un attentat contre l'origine et une atteinte portée à la filiation. »<sup>29</sup> On pourrait dire que dans *Roberto Zucco*, et de manière bien plus radicale, le personnage part de là où aboutissait Mathilde dans *Le Retour au désert*. Son entrée en scène et l'ouverture de son destin se font par cette rupture brutale du lien de filiation qui fait de lui cet être sans origine, tout comme l'était Abad dans *Quai Ouest*<sup>30</sup>.

C'est en redevenant sœur, et sœur exclusivement, que Mathilde réalise ce refus de la filiation qui semble être au cœur de son personnage. Cette rêverie où maternité et féminité étaient conjointement rejetées et où l'ordre du réel était refondé, dénoué et renoué sur un mode nouveau

débouchait sur le retour à une fraternité, elle aussi refondée et se projetant dans un irréel du passé : « J'aurais été le frère de sang<sup>31</sup> d'Adrien, on se taperait sur l'épaule, on se ferait des virées dans les bars et des parties de bras de fer, on se raconterait des histoires salaces la nuit, et de temps en temps on s'éclaterait les couilles à coup de poing dans la gueule. »

La figure du couple fraternel avait bien sûr déjà été évoquée dans la pièce ; outre le désespoir de Maame Queuleu qui rappelle à la fin de la grande scène de conflit une fraternité passée et apaisée : « Ils s'aimaient tant quand ils étaient petits »<sup>32</sup>, il faut penser à la remarque d'Adrien lors de la scène de retrouvailles où la fraternité est associée directement à un « veuvage » de l'un et de l'autre : « Et toi, tu n'as pas plus de mari que moi de femme. D'où sortent-ils, ces deux-là ? (...) Nous sommes frère et sœur, absolument. »<sup>33</sup> Ici la fraternité se fonde dans la séparation – ab-solution – d'avec le conjoint qui annonce le mouvement qui arrachera Adrien et Mathilde à leurs enfants. C'est d'ailleurs de façon significative ce mot d'Adrien qui rend possible enfin le salut qui ne pouvait se faire depuis le début de la scène. Simplement cette fraternité qui réapparaît dans la bouche de Mathilde dans le monologue clôturant l'acte IV est maintenant une fraternité refondée qui ne trouve plus son origine et sa légitimité dans la famille mais au contraire contre elle ; comme Koltès le dit dans le texte de « Home » la fraternité est double : il y a celle refusée qui s'origine dans « le sang des rois, des familles, des races » et qui n'est qu'une autre figure du même qui règne dans la reproduction sexuée inscrite au cœur de la lignée et inversement il y a aussi l'autre fraternité, celle des « frères de sang » qu'évoque Mathilde et qui définissent la relation qui unit par exemple Charles et Abad dans *Quai Ouest* où le sang est maintenant « celui qui sèche sur les trottoirs ». « Le frère de sang » serait ici le lieu d'origine où pourrait se repenser une nouvelle communauté débarrassée des malédictions que charrie avec elle la lignée familiale ; et c'est par cette

dimension fondatrice qu'il acquiert sa réelle dimension mythique.

Notons encore que dans la dernière scène, la naissance des jumeaux mythiques vient évidemment reproduire en miroir le thème du couple fraternel<sup>34</sup>, tout en intégrant le motif du conflit qui a été au centre de l'œuvre, au point que Koltès a pu définir sa pièce comme « une pièce de bagarre entre un frère et une sœur »<sup>35</sup>, si ce n'est qu'à la logique tragique qui structure le mythe et conduit à une lutte fratricide est substitué un conflit infini et dont la mort ne saurait être l'horizon, comme Maame Queuleu le note dans son exaspération durant la grande scène de dispute :

Ecorchez-vous, griffez-vous, tuez-vous une bonne fois, mais taisez-vous, sinon je vous couperai moi-même la langue en la prenant à la racine au fond de vos gorges pour ne plus entendre vos voix. Et vous vous battrez en silence, du moins, personne n'en saura rien, et on pourra continuer à vivre. Car vous ne vous battez que par des mots, des mots, des mots inutiles qui font du mal à tout le monde, sauf à vous.

II, 6, p.37

C'est-à-dire que si la lutte est inscrite au sein même du couple de manière constitutive, elle est destinée en même temps à être vaine, à être plus une fin en soi, un mode de fonctionnement du couple fraternel qu'un moyen tourné vers un but. Elle n'est en rien comme dans le mythe de Rémus et Romulus un moment transgressif nécessaire dans le récit de la fondation. Ici rien ne vient dépasser la figure du couple. N'oublions pas qu'à la fin de la pièce, Mathilde se donne comme tâche d'« emmerder » son frère.

Ce couple du frère et de la sœur que vient refonder Mathilde apparaît comme un couple où somme toute la différence sexuelle n'importe plus puisqu'il existe contre l'ordre naturel de la procréation et pour le nier. Cou-

ple incestueux comme ont pu le noter certains critiques, mais uniquement dans le sens négatif où en lui le frère et la sœur se trouvent retirés du commerce des sexes et de la reproduction sexuée. En cela, il est bien la mise à mort de cette lignée qu'incarnait Adrien. Sur ce point, on peut mettre en rapport *Le Retour au désert* et *Tabataba*, cette pièce pouvant être lue comme une épure de la nôtre ou plus exactement une variation sur le même thème en deçà de tout travail de dramatisation : ce qu'expose cette courte pièce, c'est le même couple fraternel mais qui ne se serait jamais séparé et ne se séparerait jamais, restant uni dans une même négation de l'ouverture exogamique à l'autre ; dès lors, l'intrigue dramatique qui dans *Le Retour au désert* conduit à la reconstitution du couple du frère et de la sœur n'est plus nécessaire et il suffit à Koltès de montrer un conflit entre le frère et la sœur qui s'abolit dans la pérennité du couple stérile – la présence de la moto, élément inorganique, étranger à la vie, dans la liste des personnages pointe d'ailleurs de façon symbolique et ironique la stérilité du couple.

\* \*  
\*

Et libre soit cette infortune  
Rimbaud

Examinons pour finir la dissonance qui s'établit entre la fin de la pièce et le texte que nous avons déjà évoqué, « Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise ».

En effet, la pièce s'achève par un départ, c'est-à-dire une ouverture, le destin de ce couple reconstitué du frère et de la sœur n'étant pas défini par Koltès. L'abolition de la lignée se fond dans la figure indéterminée de ce couple livré à l'errance, cette errance qui était d'ailleurs celle-là même de Mathilde au début de la pièce. Le couple fraternel se dissout dans l'indétermination et c'est ce suspens mettant fin à la pièce qui fait passer

Adrien tout entier du côté de Mathilde et d'une liberté errante. Seul d'ailleurs importe le mouvement du départ, la destination, elle, n'étant finalement pas déterminée – même si les personnages en envisagent plusieurs (Andorre, Monaco, Genève, comme nous l'avons vu ; puis Tahiti ou encore l'Algérie) sans qu'aucune ne soit retenue. La pièce s'achève sur un espace scénique vide ou vidé, déserté par ses occupants – « *Ils sortent* » - qui donnent un nouveau sens à la métaphore du titre<sup>36</sup>. L'ambiguïté du moment final s'inscrit dans le « mot d'auteur » par lequel Koltès fait prononcer à la façon d'un auteur de théâtre de boulevard à Jacqueline Mailan, l'actrice créatrice du rôle :

Adrien. – Ne commence pas, Mathilde, ne commence pas.

Mathilde. – Tu appelles cela commencer, mon Adrien ?

*Ils sortent*

V, 18, p.86

Outre le rappel de la scène des retrouvailles (I, 2) qui ouvrait la pièce et qui était toute entière construite sur l'impossibilité de commencer, le mot de Mathilde pointe l'ambiguïté de la fin de cette pièce où ce départ vaut d'abord comme une mise à mort et où la reconstitution du couple fraternel est d'abord la dissolution de la lignée. Le travail de la mise à mort a commencé depuis bien longtemps et c'est le travail de toute la pièce que d'aboutir à ce couple nu qui s'en va. En même temps, ce dernier instant est ouverture, commencement proprement indéterminé : c'est à l'état d'indistinction et d'indétermination d'Abad tel qu'il est défini dans le texte qui ouvre *Quai Ouest* que se trouvent ramenés Mathilde et Adrien ici en fin de compte. En cela, libérés des déterminations qui ont écrit leur destin – dans sa dimension socio-historique en particulier<sup>37</sup> – les personnages passent sur un plan autre qui en fait des personnages mythiques, arrachés au fil du

temps et à l'amarrage à un lieu et à une lignée. Adrien et Mathilde s'érigent en figure mythique en cela qu'ils s'installent par la fuite qui est la leur dans un destin archaïque au sens où il pose une origine fondamentalement improductive, qui n'est source de rien.

A l'inverse, « Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise » vient combler cette vacance du couple, clôturer tout ce qu'avait d'indéterminé le départ d'Adrien et de Mathilde. Ils se voient dotés par Koltès d'un destin clairement repérable et géographiquement situable. A l'errance sans amarre qui se dessinait à la fin de la pièce, se substitue un lieu d'arrivée bien défini. Les personnages arrachés à leur destin mythique sont ramenés sur terre. Citons en intégralité ce texte un peu long mais déterminant en cela qu'il modifie de manière essentielle la trajectoire sur laquelle s'achevait *Le Retour au désert* et qu'il vient réintégrer dans le monde réel des personnages qui semblaient en avoir été arrachés :

Mathilde et Adrien vendirent tout, maison et usine, par l'intermédiaire d'un notaire. Ils parcoururent les grandes villes d'Europe, mais toutes leur déplurent. Ils allèrent à Rio de Janeiro, aux Bahamas, à Las Vegas. Finalement, ils s'établirent dans une petite ville de l'Arizona, fondée, construite, administrée et organisée uniquement par des vieux. Ils eurent du mal à s'y faire admettre, mais ils trichèrent sur leur âge. Au bout de quelque temps, Adrien avait déjà pris la direction de la ville et ils passaient tous deux de longues soirées au bord de la piscine, à se moquer de l'incurable vieillesse de leurs congénères.

Un soir trop humide de 1967, alors qu'ils riaient trop fort, Adrien s'étouffa et mourut dans sa chaise longue. Mathilde le regarda longuement jusqu'à ce que ses yeux se ferment de fatigue. Puis elle se leva, s'enfonça lentement dans la nuit torride, et s'allongea sous

un palmier.

A travers ses yeux mi-clos, dans le ciel silencieux et rouge, elle aperçut une nuée de parachutistes, très haut, qui descendaient lentement. Les grands parachutistes blancs s'approchaient, mais, avant qu'ils ne soient assez bas pour qu'elle pût distinguer les hommes qui y étaient suspendus, ses yeux se fermèrent et elle cessa de respirer.

« Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise » in *Voix de Koltès*, p.212-213

On voit bien qu'ici avec cette ville c'est plus ou moins le rêve des « paradis pour riches » où « il n'y a pas d'enfants » qui se réalise. La clôture de la maison Serpenoise avec ses hauts murs élevés par Adrien vient se reproduire dans la clôture de ce village coupé du monde et construit comme négation du monde. Le rêve d'une fuite hors d'un réel soumis à la loi de la reproduction doit bien finalement s'actualiser dans ce réel même et la figure rebelle de Mathilde rentre dans le rang pour réintégrer finalement le clan des nantis, dans sa figure la plus méprisable en cela qu'elle fonde son bonheur sur l'ignorance du monde réel qui la rend possible. Ici l'utopie réalisée du « village de vieux » se donne l'envers du mythe que semblait dessiner le couple fraternel à la fin de la pièce<sup>38</sup>. Ne restent plus dès lors au couple fraternel que l'exercice cynique du pouvoir et les joies de la dérision. La pièce de théâtre s'achevait sur une sortie hors du temps, le temps du drame semblant se suspendre avec la fin de la représentation ; au contraire, le bref récit rédigé pour *Le Républicain lorrain* lui vient réinsérer le temps clos du drame dans la linéarité du temps narratif qui ne connaît ni début ni fin. Face aux prétentions du mythe et du fantasme<sup>39</sup> – que Koltès a choisi paradoxalement choisi de satisfaire, en partie<sup>40</sup> du moins dans le genre comique qui pourtant semble guère s'y prêter – le récit ici vient

réaffirmer les droits du réel.

Reste cependant le rêve final où la dernière représentante des Serpenoise voit ressurgir comme en négatif et démultiplié le grand parachutiste noir qui avait traversé comme un ange déchu l'espace du *Retour au désert*. Encore une fois l'espace terrestre et son rêve de clôture sont brisés par l'irruption d'une dimension nouvelle – verticale, celle-là même par laquelle Zucco s'échappera dans la dernière pièce de Koltès, où s'incarne le rêve d'une gravitation maîtrisée – tout comme elle était niée au moment de la fuite d'Edouard dans l'espace. Dans un ultime mouvement de balancier, Koltès, le temps d'une vision qui amène l'héroïne jusqu'à la mort, arrache Mathilde à ce monde exécré de la bourgeoisie – les nantis américains ayant remplacé les notables de la province française – pour la faire rentrer dans le monde du fantasme.

On voit que le texte écrit pour *Le Républicain lorrain* vient pour l'essentiel creuser et aggraver des éléments déjà présents dans la pièce même – comme cette concrétisation des paradis pour riches, soulignant l'aspect de comédie au détriment de ce que nous pourrions appeler un théâtre de la fascination. Au contraire, dans *Roberto Zucco*, Koltès va choisir de se placer résolument du côté de la fascination et jouer le jeu de l'héroïsation de son personnage principal – quand bien même c'est la mort et le néant qui travaillent au cœur de ce mythe moderne de *serial killer*. *Le Retour au désert* apparaît donc comme un retour de l'auteur tout autant sur son passé et son enfance que sur son propre imaginaire qu'il met à distance par le travail de la comédie.

## NOTES

- 1 On pourrait ajouter encore l'histoire d'Aziz, le journalier algérien qui travaille chez les Serpenoise et qui sera la seule victime de l'attentat terroriste perpétré par les notables et celle d'Edouard, le premier fils de Mathilde, qui disparaît à la fin de la pièce.
- 2 Pierre Katuszewski, "Le jeu du fantôme" in *Voix de Koltès*, 2005, p.133-148.
- 3 Mathilde. – (...) Epouser cela après avoir épousé la sœur! Marie, pauvre Marie. Tout ce qui était beau, et doux, et fragile, tendre, noble chez Marie est devenu ratatiné chez celle-là. (I, 2 p.17)
- 4 Koltès dans les entretiens qu'il a accordés insiste à plusieurs reprises sur la volonté d'écrire avec *Le Retour au désert* une comédie. " *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.", entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 28 septembre 1988 repris dans *Une Part de ma vie*, p.95. Il précise ensuite la spécificité du comique qu'il cherche à atteindre: "J'ai voulu mélanger les deux (la province française et la présence déformée de la guerre d'Algérie), faire rire et, en même temps, inquiéter un peu." et plus justement il indique qu'il s'agit de "tenir (...) le point d'équilibre entre la satire et l'horreur de ce que la satire décrit.", en prenant comme référence le Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* ou du *Dictionnaire des idées reçues*.
- 5 Un des enjeux de l'apparition de Marie est la révélation des causes et des circonstances de sa mort qui restent non-élucidées au début de la pièce. Marie, revenant du monde des morts, apparaissait comme porteuse d'une vérité échappant à un ici-bas, ce qui à la fois lui accorde une supériorité sur les autres personnages de la pièce et l'apparente comme les critiques l'ont remarqué au fantôme de Hamlet ou encore à celui des Nô japonais.
- 6 "laisse-moi la voir, car, depuis quinze ans qu'elle est morte, je ne suis pas fatiguée de la regretter." III, 8, p.46.
- 7 Notons aussi, fait déjà bien souligné par les critiques, que par le simple jeu référentiel des prénoms, le spectateur a très vite tous les indices à sa disposition pour comprendre qu'avec cette histoire d'apparition on se situe dans le registre de la parodie: les références viennent se télescoper, s'empiler les unes sur les autres au risque de se parasiter et de produire un brouillage généralisé du discours. Ainsi, pour reprendre très vite, Fatima est à la fois Fatima, fille du Prophète, et celle qui porte comme prénom le nom du village portugais où

la Vierge est apparue; Marie est tout à la fois la Vierge immaculée – elle est qualifiée de vierge par Mathilde tout comme l’innocence et la pureté sont ses attributs essentiels (III, 8, p.47) – et la sœur de Marthe de l’Evangile. Koltès se plaît d’ailleurs à faire souligner ces jeux de références culturelles et religieuses à ses personnages eux-mêmes, en particulier le personnage très catholique – on aimerait dire en empruntant au français parlé très “catho” – de Marthe. Je reviendrai plus loin sur le télescopage des références culturelles dans *Le Retour au désert*.

- 8 Notons que déjà dans la scène II, 5, alors qu’il vient de subir la vengeance de Mathilde, Plantières, faisant d’Adrien le responsable de son humiliation trace lui aussi une frontière au sein de la bourgeoisie de la ville qui lui permet d’exclure la famille Serpenoise; cependant ici cette frontière n’est pas comme pour Marie de nature sociale mais repose sur des critères de santé mentale : “Vous êtes une famille de fous. Une sœur hystérique, un enfant mou et presque mongolien, un neveu et une nièce malades, dépressifs, épileptiques ; comment ai-je pu croire, comment avons-nous pu, nous, la bonne société de cette ville, penser que vous auriez pu échapper aux tares de votre famille?” II, 5, p.30-31
- 9 Même si Koltès a disposé dans sa pièce plusieurs éléments qui servent d’indices et permettent *a posteriori* d’intégrer cette naissance dans l’intrigue ; on pensera aux mises en garde réitérées que Mathilde fait à sa fille sur les dangers de se promener seule dans le jardin et que sa propre histoire vient justifier (I, 3, p.19 et III, 8, p.45-46) ; il y a bien sûr aussi la scène surprenante avec le grand parachutiste noir, dont Koltès lui-même souligne la fonction dramaturgique : “Dans le cas du parachutiste noir qui apparaît dans *Le Retour au désert*, c’est un simple ressort comique, parce qu’à la fin la bonne vient annoncer que les nouveaux-nés sont noirs.” Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung*, 25 novembre 1988 in *Une Part de ma vie*, p.141.
- 10 Récemment remis à la disposition des lecteurs dans un recueil d’articles consacrés à Koltès, *Voix de Koltès*, 2005. Bien sûr, l’utilisation d’un tel texte pour lire la pièce ne va pas de soi et appelle une nécessaire prudence. Plus précisément, on pourrait noter d’emblée que sa publication opère fondamentalement un décentrement au niveau de “l’histoire” ; ce n’est plus Mathilde qui est la figure centrale, mais, comme le titre l’indique, la famille Serpenoise elle-même, Mathilde n’étant plus dès lors que celle en qui cette famille voit s’accomplir son destin.

- 11 *Le Retour au désert : un drame algérien ?* in *Voix de Koltès*, 2005.
- 12 Soulignons l'hétérogénéité même des références culturelles : on a d'une part des références présentes dès le monde de l'enfance et constitutive de l'identité même du sujet, que soit celle du milieu catholique, celui dans lequel Koltès a grandi ou la culture classique dispensée par l'éducation scolaire, de l'autre des traditions culturelles hétérogènes, que ce soit la religion musulmane, culture de l'autre dominé que nous croisons dans notre quotidien, ou encore la culture d'un autre plus lointain accessible fondamentalement par la culture livresque, avec la légende bouddhiste de Siddharta. A chaque fois, les références renvoient à des modes d'accès et de présence différents.
- 13 C'est du moins ce qu'annonce Mathilde : "En voilà deux qui vont foutre le bordel dans cette ville, mon vieux, et ce sera vite fait." P.86
- 14 Koltès s'explique à deux reprises sur ce choix paradoxal, la première fois en recourant à l'argument de la vraisemblance : "Et pourtant, on peut imaginer chez certains Noirs la nostalgie de l'époque coloniale." "Entretien avec Bertrand de Saint-Vincent", *Le Quotidien de Paris*, 18 octobre 1988 in *Une Part de ma vie*, p.99 ; la seconde, en renvoyant à une intention dramatique et comique : "Et, en plus, il fait l'éloge du colonialisme. C'est drôle parce qu'il est noir." Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert, *Die Tageszeitung*, 25 novembre 1988 in *Ibid.*, p.141.

Pour ma part, l'effet premier de ce choix me semble être de briser la figure de fascination que représente lors de son entrée en scène ce personnage ; figure inquiétante et énigmatique par la manière dont il est apparu sur scène – Adrien ne cesse de se demander comment il a bien pu pénétrer ce monde clos qu'est la maison Serpenoise – son discours, reflet d'une idéologie facile à circonscrire tout comme celui de Marie, le transforme en figure assez banale qui tient mal les promesses de son apparition. Au départ, pourtant, il appartient au groupe des personnages qui traversent le théâtre de Koltès de leur présence énigmatique et en se jouant des frontières ; il s'apparente à Alboury que Koltès définit dès la liste des personnages qui ouvre la pièce comme "un Noir mystérieusement introduit dans la cité" et qui se meut durant toute la pièce à la limite de l'ombre et de la lumière, à Abad dont l'origine n'est jamais éclaircie dans *Quai Ouest*. On pourrait encore le rapprocher de *Roberto Zucco*, figure de la fuite qui se joue des frontières qui délimitent les espaces, l'un et l'autre privilégiant la dimension verticale, le "haut" pour défier tout espace de clôture. Ainsi, Zucco lorsqu'il s'échappe pour la seconde fois de la prison, répondant à ceux qui lui demandent sa "filière" : "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." *Roberto Zucco*, 15, p.92 ; de même, le parachutiste noir répondant à Adrien : "Par le ciel, évidemment. (...) l'armée est là, bourgeois. Pas celle qui rampe sur les pavés, (...) mais celle qui veille entre la terre et le ciel. Moi, je suis descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été (...)." III, 11, p.55.

Koltès avec le grand parachutiste noir reprend une figure issue de son propre imaginaire fantasmatique comme pour lui tordre le cou.

15 "Un trajet vraiment invraisemblable, un personnage mythique, un héros comme Samson ou Goliath" *Une Part de ma vie*, p.96 ; "Ce Roberto Succo a le grand avantage qu'il est mythique", *Ibid.*, p.146 ; "Et la manière dont il perpétue ses meurtres nous fait retrouver les grands mythes, comme par exemple le mythe de Samson et Dalila.", "Je dirais que, 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." *Ibid.*, p.110.

16 "D'où vient l'idée d'une pièce sur Roberto Succo? Le point de départ, c'est l'affiche de l'avis de recherche. Je l'ai vue dans le métro, et je suis resté devant, j'étais fasciné, je ne sais pas pourquoi." *Une Part de ma vie*, p.155, suit ensuite l'évocation du "spectacle", vu à la télévision par Koltès, de Succo sur les toits s'évadant. On retrouve la même genèse rapportée dans l'entretien accordé au *Monde* en septembre 1988 (*Ibid.*, p.96).

De même, la pièce vient s'abolir dans l'image – et le nom – de son héros : "Et c'était là le but de ma nouvelle pièce : faire que, pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches. C'est ma raison d'être, ma raison d'écrire." *Ibid.*, p.110. On retrouve la même idée, mais où seul nom est mentionné, dans l'entretien avec *Die Tagezeitung* (*Ibid.*, p.146)

17 I, 2, p.13

18 "Je ne fuis aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler."

19 "Mais je ne suis pas venue pour partir, Adrien, mon petit frère. J'ai là mes bagages et mes enfants. Je suis revenue dans cette maison, tout naturellement, parce que je la possède ; et, embellie ou enlaidie, je la possède toujours. Je veux, avant toute chose, m'installer dans ce que je possède." I, 2, p.13-14

- 20 Elle me fâche avec mes amis, elle les insulte, elle les brutalise, et eux n'osent plus venir ici et me font, quand je les croise, une tête pleine de reproches. II, 6, p.34
- 21 Adrien. – Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines (...).  
Mathilde. – Mes racines? Quelles racines? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. (I, 2, p.13)
- 22 Pourquoi les branches poussent-elles encore, alors que la racine est desséchée?  
Pourquoi les feuilles ne dessèchent-elles pas, alors qu'elles sont privées de leur sève?  
Shakespeare, *Richard III*, II, 2
- 23 Au contraire, la position soutenue par Mathilde et qui veut qu'un enfant porte un prénom où se reflète la culture du lieu où il est né – et non pas celle de son père ou de sa mère – est une manière de nier le lien de filiation, d'arracher l'enfant à sa lignée pour l'inscrire au contraire dans le hasard du lieu de sa naissance.
- 24 Je souligne.
- 25 Mais déjà par cette solution absurde où l'idée d'héritage s'abolit en elle-même Adrien fait un premier pas le mène hors de la logique de la lignée.
- 26 Notons cependant que si la fonction du monologue dans le théâtre est traditionnellement de donner accès au spectateur à une "vérité" du personnage dont la prise de parole est ainsi soustraite aux conflits qui animent le drame et qui pourraient l'amener à faire de sa parole un pur moyen au service d'une fin, ici, Koltès très intentionnellement dans un jeu de tourniquet dialectique fait vaciller la confiance que le spectateur peut avoir dans la véracité des paroles de Mathilde: "Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est menteur (...). C'est pourquoi je ne parle pas le soir, pour la bonne raison que je suis une menteuse moi-même, je l'ai toujours été et j'ai bien l'intention de continuer à l'être (...). Alors, entre le soir et moi, cela va mal, 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." (IV, 14, p.67) De même, juste après avoir avoué son intention de repartir avec Adrien, Mathilde clôt ainsi son monologue : "Mais silence, plus de mensonge. Mathilde, le soir te trahit." (p.69) C'est-à-dire que ce monologue qui devrait génériquement nous donner accès à une "vérité" du personnage est tout autant dans le moment qui l'introduit que dans celui qui le conclut présenté ostensi-

- blement comme un objet truqué dont le spectateur a à se méfier. Il me semble pourtant que c'est grâce à lui que nous pouvons accéder à la compréhension du personnage de Mathilde.
- 27 Mes remarques ici s'accordent parfaitement avec celles à propos de l'étranger de Christophe Bident dans son ouvrage *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, 2000 : "L'étranger est l'alpha du commencement ; l'être secret, sacré, caché, crypté, l'alpha de la renaissance, de la renaissance par l'autre (autre manière de fuir et de nier l'origine, sexuelle et maternelle – on pensera aussi aux altérations délirantes du système de reproduction inventées par Thérèse dans *L'Héritage*, ou par Mathilde dans *Le Retour au désert*). (...) L'étranger comme paternité sans père, maternité sans mère, comme garant d'une fraternité métaphorique et mélancolique : dont il est possible, comme par fuite, d'habiter la mélancolie" p.50
- 28 *Quai Ouest*, p.93
- 29 Donia Mounsef, *Chair et Révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, 2005, p.186
- 30 Cécile s'adresse ainsi à Abad : « pourquoi es-tu parti de chez toi ? est-ce que tu as assassiné ta mère ? (...) Un homme ne quitte pas son pays avec la honte du nom de sa mère sans un crime. (...) Avec vous, venus ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres. » (p.54)
- 31 On pense ici bien sûr aux lignes souvent citées écrites à propos du mot "frère" dans "Home", recueilli dans *Prologue* : "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). Sur la notion de fraternité chez Koltès, on lira par exemple *Bernard-Marie Koltès*, Anne Ubersfeld, 1999, p.147-148. Il faudrait évidemment rapprocher la figure du couple fraternel, constitué du frère et de la sœur, tel qu'il se dessine dans *Le Retour au désert* où dans *Tabataba*, de celui qu'évoque Albouy dans *Combat de nègre et de chiens* (IV, p.32-33). Ici le couple des frères dont la dimension mythique est d'ailleurs soulignée par Albouy lui-même est donné comme la figure fondatrice de la famille, les mères apparaissant d'ailleurs secondairement. Proximité donc et différence, puisque si dans les deux cas l'ordre "naturel" familial est perverti et refusé, cette perversion dans *Combat* aboutit à une refondation d'un nouvel ordre familial autour des frères alors que dans *Le Retour* ou *Tabataba* le maintien ou la réinstauration du couple du

frère et de la sœur signifie l'éclatement et la destruction de la famille comme mode de reproduction et n'aboutit qu'à la stérilité.

Un mot aussi à propos des couples frères-sœurs que l'on trouve dans *Quai Ouest* – Charles et Claire – et *Roberto Zucco* – le frère et la gamine ; ici, la situation est fondamentalement différente de celle que nous analysons dans *Le Retour au désert* : la fonction du frère qui est d'ailleurs le "grand frère", alors que pour nous c'est Mathilde qui est l'aînée, est de protéger la virginité de sa sœur et par là-même l'honneur familial (p.34 et suivante, dans *Quai Ouest* ; V, "Le frangin", p.32-34 dans *Roberto Zucco*), c'est-à-dire que nous nous retrouvons dans une logique qui est celle du clan, qui se rapproche du châtement infligé par le père à Mathilde "pour son péché" (II, 6, p.38). N'empêche que dans *Quai Ouest* et dans *Roberto Zucco*, que la virginité de la sœur ne sera pas préservée, le frère s'avérant incapable de remplir la tâche qui lui incombe : la faillite des frères vient répondre à la démission des mères ou des pères.

32 II, 6, p.40

33 I, 2, p.17

34 Dans le monologue de la fin de l'acte IV cité précédemment, le thème des jumeaux fondateurs de Rome était déjà présent puisque le système de reproduction repensé par Mathilde s'achevait ainsi : « des étangs sortiraient les loups, et les louves accoucheraient et allaiteraient des bébes humains. » (IV, 14, p.68). Le système rêvé de Mathilde vient se fondre dans l'ordre du monde mythique narré par la légende romaine.

35 Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988, in *Une Part de ma vie*, p.133

36 La première signification de la métaphore est donnée par Koltès lui dans ses entretiens : « C'est du désert provincial qu'il s'agit. » Entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 in *Une Part de ma vie*, p.130. Notons en outre que le « retour au désert » sera proprement effectué par Fatima de façon absolument littérale dans « Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise », puisque Koltès lui invente la fin suivante : « Fatima traversa la France à pied, traversa la Méditerranée en barque, traversa l'Algérie pieds nus, s'enfonça dans le désert où elle vécut en ascète. Elle maigrit jusqu'à ressembler à un cactus, et dessécha. Sa peau, sa chair et ses os se desséchèrent au-delà de toute mesure, se réduisirent en poudre et devinrent du sable qui fut poussé par le vent jusqu'aux frontières du Mali. » (*Voix de Koltès*, p.212) C'est-à-dire qu'une fois encore, tout comme pour

- cette maternité mystérieuse, Fatima se retrouve sur les pas de sa mère
- 37 La guerre d'Algérie qui a été au cœur de la pièce avec les menées terroristes d'Adrien et ses amis notables, les inquiétudes de Mathieu souhaitant et craignant tour à tour partir pour l'Algérie, le tragique du sort d'Aziz, otage de la France comme du FLN, cette guerre d'Algérie qui ne cesse de traverser toute la pièce est renvoyée au néant dans la dernière scène par une réplique de Mathilde à Adrien qui lui parlait de « la guerre, ou de quelque chose comme ça » : « Qu'est-ce que tu me parles de guerre ? Je te parle de choses importantes. »
- 38 Tout comme dans *Combat*, au mythe fondateur du couple fraternel décliné par Albourey répondait l'utopie d'une humanité réconciliée et toute entière parquée sur le sol français que développait Horn. Chez Koltès, à la nostalgie d'un mythe mort et inhabitable répond l'horreur glacée de l'utopie.
- 39 La scène paradoxale où Edouard au mépris des lois physiques sur lesquelles il prétend s'appuyer s'envole hors de l'espace terrestre en est la parfaite illustration. Koltès a insisté dans ses entretiens sur la nécessité de recourir à « un des plus vieux trucs de théâtre » pour faire vraiment s'envoler le personnage hors de scène. Le théâtre est ici le lieu où le désir – et le fantasme – peuvent se réaliser.
- 40 J'insiste ici sur l'opposition entre « les deux fins » de l'histoire d'Adrien et de Mathilde mais le travail de dérision est déjà à l'œuvre comme nous l'avons vu dans le motif du « paradis pour riches » que déjà Mathilde envisage comme destination possible. De même, comme nous allons le voir, la mort de Mathilde, elle, nous ramène du côté d'une vision fantasmatique. S'établit dès lors entre fin de la pièce et les « Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise » un jeu subtil de contre-point.