

Title	Koltès : Un théâtre de la réticence : Paratexte théâtral et stratégie de résistance à la représentation théâtrale
Sub Title	演出に対する抵抗 : コルテスの戯曲の作戦
Author	Brancourt, Vincent
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2011
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.101, No.2 (2011. 12) ,p.46(211)- 65(192)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	牛場暁夫教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01010002-0065

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.

Koltès : Un théâtre de la réticence

— Paratexte théâtral et stratégie de résistance à la représentation théâtrale

Vincent Brancourt

Commençons par un sophisme : celui qui nous fera supposer qu'entre texte et scène la cohabitation ne peut aller de soi et que pour qui y songe un peu et creuse sous la croûte le conflit ne tarde jamais à montrer le bout du nez.

Le théâtre entretient au texte un rapport étrange, difficile. Pour ne prendre qu'un exemple dans l'histoire du théâtre occidental, on sait que la figure de l'auteur de théâtre — du moins telle que nous le connaissons — est apparue lentement et non sans peine en Europe dans les premières décennies du 17^{ème} siècle : en France par exemple, avec Corneille en particulier, si attentif à l'entreprise éditoriale de la publication de ses œuvres, le dramaturge acquiert une dignité littéraire qui était encore refusée à un Alexandre Hardy au début du siècle¹ et qui le dote ainsi d'une autonomie face à la scène. Dès lors, le rapport qui s'établit entre celle-ci et le texte se trouve modifié : face à l'espace scénique, le livre imprimé ouvre l'espace d'une autre scène dont l'auteur est l'unique maître².

Par ailleurs, la lecture a connu en Occident une longue suite d'évolutions complexes dont l'une des moindres n'est pas l'histoire de son intériorisation. Longtemps faite à haute voix, passant par le corps et la profération, la lecture s'est peu à peu faite silencieuse et le face à face entre le livre et le lecteur est devenu un des lieux privilégiés de la constitution de la subjectivité, conçue comme une forteresse retirée du monde³. Comme le note Reinhardt Wittman à propos du 18^{ème} siècle, « la lecture silencieuse, en intériorisant toutes les émotions, permet-

tait au lecteur de se retirer bien plus encore dans le monde de l'imaginaire. »

Dès lors, lire le théâtre nous place dans une situation étrange, discutable où ce texte originellement pensé pour la scène vient se déployer dans un espace imaginaire autre. Christian Biet et Christophe Triau ont réfléchi dans leur ouvrage, *Qu'est-ce que le théâtre ?* à la question et rappellent les oppositions qui s'établissent entre les deux modes de réception⁴ : à l'événement collectif, unique, éphémère, irréversible qu'est la représentation, la lecture se donne comme un acte solitaire dont le lecteur maîtrise le déroulement dans le temps, pouvant à tout instant interrompre sa lecture, la reprendre, revenir en arrière, relire ou même sauter certains passages.

Ce que nous aimerions faire ici, c'est réfléchir à la manière dont Koltès va jouer dans son œuvre, à plusieurs reprises, de cette liberté qui est celle du dramaturge dont l'écriture est à la fois tournée vers la représentation scénique et vers l'espace intérieur de la lecture ; réfléchir à la façon dont Koltès joue sur cette double nature de l'œuvre théâtrale, tiraillée entre performance et texte, et dont il joue le lecteur contre le metteur en scène, en quelque sorte ; et nous interroger enfin sur les enjeux qu'un tel jeu pouvait pour lui comporter. Nous ferons l'hypothèse que, ménageant dans nombre de ses pièces majeures des lieux de résistance⁵ au passage à la scène, Koltès s'ingénie à échapper à l'emprise qu'une mise en scène pourrait faire peser sur lui. Il s'agira aussi de montrer que par une série de ruses et de gestes tactiques qui viennent à proprement parler compliquer les choses, finalement cette stratégie de résistance à la représentation scénique vient s'intégrer dans une tendance plus globale de l'œuvre koltésienne qu'on pourrait définir dans un premier temps, à titre d'hypothèse, comme une résistance à l'interprétation.

Hormis un roman publié de son vivant et plusieurs nouvelles recueillies dans *Prologue* après sa mort, l'œuvre koltésienne est essentiellement théâtrale.

Pourtant, une de ses premières apparitions publiques a lieu en 1984⁶ à l'occasion de parution d'un roman écrit huit ans auparavant. Interrogé par Bernard Pivot sur le brouillage que ce dernier pense déceler entre les genres, entre théâtre et roman, Koltès met les choses au point de façon calme mais très nette : le roman et le théâtre ont peu de choses à voir ; les moyens sont fondamentalement différents : « au théâtre, on ne décrit rien ; on est tout obligé de montrer » le roman permet de « décrire [les scènes] et de les commenter ». L'affaire est entendue⁷. Pourtant, et si Pivot n'avait pas tort ? ou plus exactement, et s'il pointait ici une caractéristique de l'œuvre de Koltès que nous aimerions ici examiner ?

Dans cet article, nous nous intéresserons essentiellement aux pièces que Koltès écrit à partir *La Nuit juste après les forêts* (1977). Non seulement parce que Koltès a renié les pièces qui précèdent et qui correspondent à l'aventure strasbourgeoise du Théâtre du Quai, troupe fondée et dirigée par l'auteur, mais surtout en raison de la rupture esthétique que marque cette date : alors que dans les premières œuvres, jamais publiées de son vivant et que Koltès cherchait même à récupérer pour les détruire⁸, l'espace scénique se définit assez souvent comme un espace spécifique, se refusant à une mimésis simple⁹, les pièces sur lesquelles se bâtira la renommée de Koltès, montées pour la plupart par Chéreau, semblent se soumettre pour l'essentiel aux règles de la représentation traditionnelle telle qu'elle s'est définie dans la dramaturgie classique ou réaliste : elles représentent un lieu situable, un moment localisable dans le temps. Bien sûr, ce n'est qu'à première vue que l'espace de la représentation dans ces pièces peut être considéré comme mimétique et il est en réalité travaillé par une série de failles qui empêchent de le totaliser réellement. D'autre part, Koltès s'efforce toujours de brouiller un minimum les pistes et de donner aux lieux qu'il choisit un caractère suffisamment indéterminé¹⁰ pour qu'ils puissent accéder à ce statut allégorique qui faisait tant apprécier son œuvre à Chéreau. Mais ce qui nous importe ici surtout, c'est qu'il se donne dans un premier temps comme une totalité homogène renvoyant à un segment du réel.

Or, cet espace de la représentation, Koltès va s'ingénier à le « trouser » ; plus exactement le texte théâtral tel qu'il s'ordonne s'efforce par de multiples moyens d'excéder cet espace et de s'y soustraire. Il est possible de suivre dans l'examen des pièces appartenant à la période « revendiquée » de Koltès une évolution de cette stratégie : alors que dans *La Nuit juste avant les forêts*¹¹, la résistance à la représentation par l'installation dans l'espace écrit est encore fort discrète¹², c'est avec *Quai Ouest* qu'elle culmine et qu'elle semble surtout avoir besoin le plus de s'exhiber de façon presque provocante — geste renvoyant à la liberté souveraine de l'auteur, maître de son texte et ménageant des espaces sanctuaires qui échappent à l'emprise du metteur en scène. Les pièces qui suivront, *Retour au désert* et *Zucco*, reviendront à des choix moins voyants. C'est donc *Quai Ouest* qui nous retiendra principalement ici, même si nous ne nous interdisons pas l'examen des autres pièces. Les stratégies de résistance, les procédés¹³ mis en œuvre sont divers mais relèvent d'un même principe esthétique, celui du fragment et de l'hétérogénéité¹⁴.

Avant de les examiner, précisons qu'en recourant à de tels procédés, Koltès n'entend bien sûr pas écrire un « théâtre littéraire » — ce que Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*¹⁵ définit sous le terme de « théâtre dans un fauteuil », texte en apparence théâtral qui s'écrit dans l'oubli de la scène, « texte qui n'est pas, du moins dans sa conception d'origine, destiné à être représenté, mais à être lu ». La position de Koltès est autre : comme il le répète, son texte est fait pour la scène et ce qui nous intéresse ici ce n'est pas un oubli de la scène, mais plutôt son exact contraire, le fait que le mouvement même du texte vers la scène soit travaillé d'un mouvement inverse par lequel le texte se refuse, proprement une réticence.

Commençons par nous intéresser au traitement de la temporalité et aux éléments qui dans le paratexte viennent perturber celle du texte scénique. Au temps en apparence linéaire de la pièce — cette continuité temporelle dans *Quai Ouest* est manifestée par la marche de la lumière du jour dont Koltès faisait

d'ailleurs une des deux intrigues en compétition de sa pièce¹⁶ — s'opposera une temporalité plus longue auquel le lecteur ne pourra accéder que partiellement. Ainsi, la présentation des lieux et des personnages faite, *Quai Ouest* s'ouvre sur un court texte graphiquement distinct du reste de l'œuvre — il est écrit en italique —, de nature narrative qui rapporte comment Charles a trouvé « deux ans auparavant » un étranger que le lecteur identifiera à Abad. Sortie donc de l'économie théâtrale avant même que la pièce ne commence. Le moment de la fondation, celui de la rencontre d'Abad et de Charles, où le destin des deux vient trouver son origine est bien donné à lire au lecteur mais dans un espace romanesque cependant situé avec précision par rapport au temps de la pièce.

Une telle façon d'élargir le temps diégétique, Koltès y recourra de nouveau d'une manière plus ouvertement ludique dans *Le Retour au désert* avec la publication de ce texte de la marge qu'est « Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise » dont le titre même semble mimer le discours de l'histoire locale tout comme sa sécheresse stylistique — que ce texte soit réservé à *l'Ampli*, supplément du *Républicain Lorrain*¹⁷, journal de la ville natale de Koltès n'est pas insignifiant. Ce qui surprend ici, c'est d'abord le jeu sur les échelles temporelles : les fragments d'histoire familiale que le spectateur pouvait recueillir au fil de la pièce — la figure du père de Mathilde et d'Adrien, l'histoire de Marie et de son mariage avec Adrien, l'histoire de Mathilde et de sa grossesse — viennent s'intégrer dans un récit bien plus vaste, ces « cent ans », qui vient dire ou répéter l'histoire de la pièce tout en en soulignant les détails grotesques ou sordides : ascension et chute d'une famille de la province française qui sort du monde ouvrier pour accéder à la grande bourgeoisie locale avant de se désintégré. Si la première partie de ce texte, archéologie du drame, permet au lecteur d'intégrer les fragments présents dans la pièce, de retrouver ainsi une unité et une continuité, la seconde partie qui conte au contraire les événements qui succèdent à ceux de la pièce — mort peu glorieuse de Mathieu en Algérie, mort et disparition de Fatima dans le désert, fin d'Adrien et de Mathilde en Arizona — suit, elle, une logique toute différente, celle de l'écla-

tement et de la dispersion à l'instar des restes desséchés de Fatima que le vent pousse « jusqu'aux frontières du Mali ». La ville où la fortune de la famille serpe-noise s'enracinait dans le sous-sol minier — ces fameuses « racines » dont parlait Adrien au début de la pièce — a disparu, tout comme les deux jumeaux noirs qui devaient y « foutre le bordel ». Plus de centre. C'est la logique d'Édouard, qui à l'avant-dernière scène s'envole dans l'espace, quittant ainsi tout lieu, et celle de Mathilde, qui elle, répliquant à son frère, refusait un retour aux racines tout juste bon pour les salades, qui finalement triomphent. C'est en même temps l'unité du lieu théâtral qui vole en éclat, le récit *historique* — ou *journalistique* — dispersant ses personnages aux quatre coins du monde.

Autre principe d'hétérogénéité, l'usage des citations qu'on trouve d'abord mises en exergue de l'œuvre¹⁸ : celle de la *Genèse* accouplée à celle du chanteur de reggae Burning Spear. Hétérogénéité des deux univers culturels ici juxtaposés, au moins au niveau de la légitimité culturelle dont ils sont respectivement investis — il va de soi par contre que la culture rasta trouve une part majeure de ses sources dans le monde biblique. A ces deux citations feront écho celles qui scandent le texte, séparant les scènes — Victor Hugo, Faulkner, Melville, London, Conrad, Marivaux : ici encore hétérogénéité des univers culturels. Mais surtout en plaçant des épigraphes en tête de différentes scènes, Koltès suit une logique qui se refuse à l'espace théâtral, qui privilégie le lecteur au détriment du spectateur, qui demande au spectateur de cesser à un moment d'être spectateur et de voir à travers le regard du metteur en scène pour faire de son intériorité l'autre scène où la pièce se donnera. De plus, la citation — d'autant plus qu'ici Koltès se contente de donner les noms d'auteurs, sans préciser de quelles œuvres elles sont tirées — par essence décontextualise, introduit dans le texte une hétérogénéité. Elle joue à la surface du texte déthéâtralisé, à la façon d'un tatouage qui vient ajouter son dessin à la texture de la peau. Sans doute, les citations s'intègrent dans un réseau de thèmes récurrents et viennent faire écho au texte théâtral lui-même : ainsi la première citation de Victor Hugo vient dire la marche sans repère

de Koch dans ce milieu hostile qu'est Quai Ouest ; la citation de Marivaux, outre qu'elle pose la question du lieu inconnu, de la demeure encore inexplorée, peut être lue aussi comme un clin d'œil à Chéreau dont la mise en scène de *La Dispute* d'où elle est extraite a été particulièrement marquante. Le jeu peut continuer longtemps et faire surgir à bon compte de la signifiante ; mais, quelle que résorbée qu'elle soit par ce travail du sens faisant apparaître les résonances, subsiste irréductible l'étrangeté qu'introduisent ces textes décontextualisés, ces lumières lointaines. On notera d'ailleurs que sur six citations, quatre viennent de la littérature anglo-saxonne parmi lesquelles trois (Conrad, Melville, London) se rattachent à cette littérature d'aventure où le récit prend le risque d'affronter le grand extérieur¹⁹.

On pourrait aussi évoquer une autre pratique qui semble importée de l'écriture romanesque : les titres que Koltès parfois attribue à certaines scènes²⁰, absents de *Quai Ouest*, mais qu'on trouve dans d'autres pièces. Notons au passage que Koltès, même s'il parle de scènes, par exemple dans certaines interviews, a choisi ici encore de se défaire d'éléments qui permettent au lecteur d'identifier le texte théâtral comme tel en se débarrassant de la terminologie ordinairement utilisée pour diviser une pièce : il recourt à une simple numérotation, signale le changement de scène par une convention graphique — les étoiles dans *Quai Ouest* — ou encore par l'usage de titres, accompagnant la numérotation des scènes. C'est le cas de l'ensemble des scènes de *Roberto Zucco* — avec cette réserve nécessaire qui tient à la publication posthume du texte²¹ ; celui d'un bon nombre de scènes du *Retour au désert* — on nous permettra ici de prendre à rebours la chronologie des pièces et de cheminer de *Zucco* jusqu'à *Combat* — où alternent les titres désignant les prières musulmanes qui rythment la journée et des titres thématiques renvoyant au contenu de la scène : « Le secret dans l'armoire », par exemple, pour celle où Fatima va avouer indirectement à sa mère le nom de celle qu'elle a rencontrée dans le jardin ; enfin, la dernière scène de *Combat* : « Dernières visions d'un lointain enclos ». Scène tout particulièrement

intéressante, non seulement par sa position privilégiée dans la pièce qu'elle vient clore mais surtout parce qu'elle est constituée presque intégralement d'une longue didascalie – les seules paroles prononcées seront le « dialogue inintelligible entre Alboury et les hauteurs de tous côtés. » et celles en allemand de Léone sur le point de quitter définitivement le chantier. Texte remarquable aussi par son écriture très « littéraire »²² : cette narration double du feu d'artifice promis dès le début de la pièce par Horn et de la mort de Cal tué par les gardiens du chantier perd la fonction injonctive propre aux didascalies pour exister en soi – c'est-à-dire se refuser à la mise en scène ou du moins exister parallèlement et indépendamment de celle-ci. On notera d'ailleurs la dichotomie qui s'instaure ici dans le traitement de la langue : ce qui est donné à entendre au spectateur, c'est une langue qui existe fondamentalement dans sa matérialité — le « dialogue inintelligible entre Alboury et les hauteurs », qualifié plus loin de « langage indéchiffrable »²³ et l'allemand de Léone qui n'est pas nécessairement compris du spectateur — c'est-à-dire une parole qui est devenue à proprement parler un objet scénique concourant au même titre que l'éclairage, ici essentiel, et le jeu des acteurs au spectacle à la fois sonore et visuel que constitue cette dernière scène ; au contraire, au lecteur est offert, ouvert par ce titre qui nous installe dans une parole diégétique qui pourrait fort bien se passer du recours à la mimèsis, quelque chose qui tient du poème en prose et qui semble quasi prétendre au statut de morceau d'anthologie et appeler l'explication de texte scolaire. Ici, le titre, introduisant une rupture dans la pièce puisque cette ultime scène est la seule à en être pourvue, très littéraire lui-même, ouvre donc sur une scène qui d'une nature franchement double puisqu'elle semble pouvoir devenir toute entière spectacle scénique et dans le même temps exister toute entière comme texte littéraire ne demandant pas d'autre scène que la page et l'esprit du lecteur.

Revenons pour finir à *Quai Ouest* et peut-être à ce qui constitue dans cette pièce l'infraction la plus « scandaleuse » à la logique de la représentation. Il s'agit des trois monologues qui viennent proprement briser, à trois reprises, la

continuité du texte théâtral. C'est la brutalité de l'insertion de ces textes au sein même de la progression dramatique qui nous conduit à leur accorder une importance toute particulière. D'ailleurs, dans « Pour mettre en scène "Quai Ouest" », Koltès a tenu à préciser leur statut en indiquant clairement qu'il les destinait à la lecture :

Les passages entre guillemets et entre parenthèse, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ; 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.²⁴

A les lire, on pense nécessairement aux « Carnets de combat de nègre et de chiens »²⁵ publiés à la suite de la pièce. Dans les deux cas, en effet, nous sommes face à des fragments de monologues intérieurs — textes dont la nature fragmentaire est bien plus affirmée que le récit liminaire de *Quai Ouest* racontant comment Charles a découvert un matin Abad et lui a donné son nom ; si ce texte que nous avons évoqué précédemment est situé dans une chronologie claire (« deux ans auparavant ») qui permet de l'intégrer dans une continuité temporelle dont la pièce apparaîtra comme l'aboutissement, au contraire, le lecteur, jusqu'à un certain point pour les fragments qui constituent les « carnets » et de façon plus radicale encore pour les trois monologues de *Quai Ouest*, se trouve privé d'indice au niveau de l'énonciation — la seule information qui lui soit livrée est le nom du locuteur : Abad, Rodolphe et Fak. Nous ne savons rien par contre du lieu, du moment ni du destinataire de ces paroles, pas même s'ils sont prononcés dans la solitude ou face à un interlocuteur. On retrouve ici la même indétermination qui était celle du long monologue inaugural de l'œuvre revendiquée de Koltès : *La Nuit juste avant les forêts*.

Mais alors que les textes des « carnets » venaient s'ajouter à la pièce, s'offrant en marge de sa représentation, comme des fragments ou des éléments qui n'avaient pu être intégrés à la pièce et venaient compléter de nouvelles facettes le portrait des personnages, ici, dans *Quai Ouest*, ils investissent le corps même du texte, comme la citation précédente de Koltès le souligne clairement.

Les trois monologues ici offerts sont ceux de personnages qu'une première lecture de l'œuvre ne distingue pas comme les protagonistes²⁶. Intéressons-nous particulièrement pour commencer au premier et au dernier. Que le premier soit celui d'Abad²⁷, personnage qui refusera durant la pièce de parler, excepté à Charles à qui il ne s'adresse uniquement qu'à l'oreille, que ce monologue donne la parole à un personnage qui n'est pas encore apparu sur scène — sa présence, du moins, n'est pas signalée dans les didascalies — nous conduit à relire les remarques de Koltès où, reprenant à son compte la formulation de François Régnauld, il définit la pièce comme le négatif d'Abad, établissant entre ces deux éléments un rapport à la fois de symétrie et d'exclusion. Equivalent du jeu scénique instauré dans *Les Amertumes* entre les deux scènes distinctes (celle où l'action se déroule et celle depuis laquelle Alexis l'observe), l'effet de symétrie et de contraste entre la pièce et ici, pour nous, le monologue d'Abad est renforcé par le fait qu'Abad soit dans la pièce le destinataire des « quasi-monologues », pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld, que prononcent devant lui Charles²⁹, Cécile, Rodolphe et enfin Koch. Le silence scénique d'Abad vient s'originer dans ce monologue extra-scénique qui dit la perte, l'exil et le renoncement : perte du nom que le père arrache à l'enfant qu'il chasse ; quête finalement abandonnée d'une identité, renoncement et mutisme. Il suffit de mettre en parallèle les phrases liminaires et celles qui ferment ce monologue : « Qui es-tu ? celui qui a vu le diable, qui es-tu ? j'essaie de le dire », suit le récit de la perte, de l'exil ; enfin, le renoncement : « mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis. » Ne tentons pas à travers cette fable du nom jeté à la rivière de reconstituer l'histoire d'Abad. Ce qui se dit ici, dans les

interstices irreprésentables de la représentation, dans cet entre-deux qui vient se glisser dans l'espace scénique et ne trouve de refuge que dans l'espace du livre, c'est l'origine d'Abad, l'origine d'une identité qui n'est plus que perte. En regard, l'identité des autres personnages, les projets de départ de Charles, les combines que tentent d'élaborer Cécile, son sentiment d'impuissance, la haine de Rodolphe qui remet à Abad l'arme qui servira à tuer son fils, ces mouvements qui animent ces personnages, tiraillés entre nostalgie et projection vers l'avenir, viennent se refléter dans le silence d'Abad.

A l'opposé, le troisième monologue, celui de Fak, figure inverse de Charles, nous renvoie ici encore, mais d'une façon différente au lien étroit qui unit identité et altérité. Ce n'est plus, comme avec Abad, la contradiction fondatrice d'une identité qui s'origine dans sa perte même, perte infligée par l'autre — par le père. Ici encore pourtant, c'est la question de l'identité et de la manière dont elle est tissée par la présence de l'autre qui revient avec au centre la question du nom. La communauté qui lie le « je » de l'énonciation à l'autre et qui est vécue tout au long du monologue comme une malédiction dont il voudrait se défaire se révèle finalement dans la chute du texte le fondement même de l'identité, comme dans une version cauchemardesque de la dialecte du maître et de l'esclave : « C'est l'esclave que je ne peux affranchir, le chien que je ne peux abattre, mais au contraire, je dois m'accrocher des mains et des dents à sa laisse, car son nom, c'est le mien et je ne veux pas que soit effacée la mention de mon existence parmi les hommes, ni ma raison d'exister anéantie dans ce monde ».³⁰

Dans un au-delà de l'action, les deux monologues de Fak et d'Abad énoncent un destin : pour l'un il s'origine dans un désastre fondateur ; pour l'autre, c'est la malédiction continuée d'une condition irrévocable. Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre viennent interroger et tenter de dire le drame inextricable qui lie identité et altérité. En regard, le second monologue, celui de Rodolphe, peut sembler bien plus modeste : ce qui s'y dit, ce sont des souvenirs de guerre, de cette guerre évoquée dans la pièce elle-même : souvenir de retraite avec la

figure de Rodolphe en caporal, sous-officier pris entre la hiérarchie militaire et le soldat. Pas de drame identitaire ici, simplement les récriminations bien concrètes d'un soldat envoyé dans le froid avec un léger pantalon de toile et des espadrilles, abandonné par son armée et laissé à sa solitude. Pas d'allégorie, pas de mythe, pas d'accès à une condition fondamentale qui ferait destin, mais un récit trivial et pénétré par la réalité particulière. Mais plus essentiellement, le monologue de Rodolphe contraste clairement avec ceux d'Abad et Fak parce que ce récit est celui d'abord d'une promesse, l'annonce d'une vengeance. Ici, pas de renversement, pas de renoncement puisque la clôture répète sans la modifier l'ouverture du monologue : « Vous vous en êtes tirés comme cela, ai-je dit, couilles ou pas couilles, je vous retrouverai » reprend l'initial « Car j'avais dit, gelées ou pas gelées, on se retrouvera. » Permanence d'une volonté tournée vers le futur là où le futur n'était plus pour Abad que le temps du renoncement et pour Fak la perpétuation infinie d'une condition présente indépassable. Cette volonté trouvera dans la pièce sa réalisation absurde avec le geste de Rodolphe remettant la kalashnikov conservée si longtemps à Abad, arme laquelle le drame se dénouera.

On comprend dès lors le jeu triangulaire subtil qui s'instaure entre les trois monologues : là où ceux d'Abad et de Fak ont pour fonction de dire une condition qui définit l'horizon d'existence des personnages, la parole de Rodolphe, figure secondaire, est là pour annoncer le dénouement dont il sera un instrument central. Le jeu continue ainsi dans l'hétérogénéité de ces trois textes qui se tiennent au firmament de la pièce et en décrivent comme la carte céleste. Koltès dispose au-dessus du texte scénique des éléments qui s'offrent comme des énigmes à déchiffrer, à décoder ; non des clés qui feraient accéder au sens du texte scénique, mais des figures obscures dont la présence questionnante accompagnera la lecture de la pièce ou la vue de la représentation. Ce qui importe, c'est l'instauration de ces deux scènes qui se font face — exactement comme dans *Les Amertumes* — le lecteur et le spectateur sachant que le sens se fera dans le va-et-vient qui le conduit de l'une à l'autre. Sortir de la scène et passer dans l'écrit,

ce serait reconquérir l'impossibilité de trouver un lieu où se reposer, assumer l'intranquillité, accepter que le conditionnel du souhait de Burning Spear, le chanteur de reggae, cité en exergue de la pièce, reste conditionnel :

I would like to see the shade and tree
Where I can rest my head.

On voit que Koltès finalement reprend les jeux anciens de tension entre texte théâtral et représentation pour les investir d'une signification propre à son esthétique de l'intranquillité. Ces jeux à travers lesquels Koltès semble jouer à cache-cache avec son metteur en scène, lui offrant des éléments inassimilables qui projettent le texte sur une autre scène, celle de l'esprit du lecteur qui lui est inaccessible, excepté s'il se fait lui aussi simple lecteur — ces jeux viennent en fait s'intégrer dans une stratégie plus globale d'écriture n'ayant plus ici comme destinataire privilégié le metteur en scène mais bien le lecteur lui-même. Il pouvait sembler jusqu'ici que Koltès jouait son lecteur contre le metteur en scène, au bénéfice de ce premier : sans doute faut-il corriger et noter que l'écriture koltésienne entend brouiller finalement toutes les pistes et installer l'herméneute de son texte dans une situation inconfortable où il se verra contraint à renoncer à l'établissement d'une conclusion définitive. Dans leur étude sur le lecteur de *Quai Ouest*, Biet et Triaud notent que « le dialogue koltésien présente le personnage dans une dialectique non résolue entre le soupçon d'une identité complexe et l'opacité d'une pure superficialité. »³¹ Ajoutant, « car en fin de compte c'est avec le désir du lecteur que Koltès joue, en lui proposant l'appât d'un secret, d'une complexité et d'une profondeur du personnage, tout en la lui refusant, c'est-à-dire la laissant à son imagination. »

Nous avons insisté dans un précédent article sur le fait que Koltès en tant que spectateur attend d'une pièce qu'elle le plonge dans la fascination

qu'il a éprouvé à Tikal, au Guatemala, au Peter Rabbit de New York ou devant les icônes de Roublev à Moscou. Faire de ses pièces des objets échappant à l'interprétation, des objets ambigus et indécidables pris dans le jeu sans fin de l'interprétation, n'est-ce pas les constituer en objet de fascination et par là même faire de soi le foyer même exerçant cette fascination, exercice d'un pouvoir qui échappe à toute emprise de l'autre ?

Se constituer en objet échappant à l'interprétation : jeu de balancement, jeu de va-et-vient. On peut se souvenir, par exemple, de ce que Koltès dit dans « Un hangar, à l'ouest »³² à propos de *Quai Ouest* : impossibilité de décider de ce qui se joue vraiment dans la pièce ; le jeu de la lumière ou l'histoire de cet homme venu se perdre dans ce hangar et qui y croise cet autre homme.

Et puis, très vite, vous comprenez 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 exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra décor.

Découverte au Brésil, la capœira, telle qu'elle est évoquée dans le texte recueilli dans *Prologue*, pourrait être choisie comme figure emblématique de l'art koltésien³³ :

Parce qu'ils n'avaient pas le droit de porter des armes, les esclaves du Brésil inventèrent un art martial ; aujourd'hui, cette forme de combat est toujours enseignée et pratiquée, mais les combattants ne se touchent pas ; il s'agit maintenant de se frôler et de s'éviter en musique, et cet art s'enseigne dans des académies à Salvador de Bahia, et se pratique devant les touristes, à Rio.

Un jour, sur une place, j'ai vu deux combattants dont l'un, par inadvertance ou à dessein, a frappé l'autre. Alors, ils se sont mis tout à coup à se taper pour de bon ; le public protestait, puis s'est éloigné, écoeuré. Les deux types se sont cassé la gueule, magistralement, sans règle, sans musique, jusqu'à l'évanouissement, au milieu de la place, seuls. »

Dans ce court texte, dans ce qui se donne comme une expérience vécue, nous retrouvons l'essentiel de ce qui nous importe ici, ce mouvement de va-et-vient qui mène de l'art de combat au spectacle pour revenir au combat. Histoire de la capoeira : celle d'un art martial qui devient une danse et un spectacle pour les touristes — histoire d'une déchéance, passage d'un enjeu vital (art de défense de ceux qui n'ont rien, qui ne se possèdent même pas eux-mêmes, seul bien de ceux qui ne sont même pas maîtres d'eux-mêmes) à une activité esthétique, dégradé en curiosité touristique. Puis, l'anecdote personnelle de Koltès inverse l'évolution historique : moment du clinamen — dont la raison, de manière toute koltésienne³⁴, est laissée dans l'incertitude — qui vient rendre la capoeira à sa nature première d'art de combat. Tout comme l'œuvre théâtrale koltésien est prise entre la scène et le texte dans un mouvement qui ne saurait être arrêté.

Nous hésiterions donc pour la définition qu'il faudrait donner de cette complexité koltésienne entre deux interprétations nullement contradictoires : l'une pointant le versant narcissique du geste koltésien où l'effort pour se constituer/constituer l'objet théâtral en objet complexe échappant à l'interprétation serait stratégie de préservation de soi, ruse pour échapper à la compréhension aliénante de l'autre — un devenir énigme comme voie de salut ; l'autre privilégierait la part de jeu que comporte fondamentalement cette valse-hésitation et la jouissance offerte ainsi au lecteur-spectateur.

note

- 1 Voir par exemple Alain Viala, « Le statut de l'écrivain à l'âge classique : notes et remarques », *Histoire de la France littéraire, Classicismes 17^e-18^e siècle*, PUF, 2006. La naissance du dramaturge moderne ne tient pas seulement à la publication des œuvres — bon nombre des tragédies d'Alexandre Hardy sont pour nous aujourd'hui perdues parce qu'elles n'ont pas été imprimées — mais aussi à un niveau économique et juridique où la question des droits sur le texte représenté se pose de façon aigüe.
- 2 Il ne s'agit bien sûr là que d'un moment dans le long jeu d'échange que texte et représentation jouent dans l'histoire du théâtre occidental. Récemment, Florence Dupont a dressé de façon fort partielle une généalogie de ce rapport, faisant remonter la faute à Aristote (Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, 2007)
- 3 Voir par exemple Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, p.71 et suivantes où nous retrouvons l'exemple maintenant canonique de la surprise d'Augustin devant la lecture silencieuse d'Ambroise, à la fin du 4^{ème} siècle.
- 4 Christian Biet, Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio essais, 2006, p.536 et suivantes : « Le lecteur des textes de théâtre ».
- 5 Nous entendons ici prolonger la réflexion que nous avons commencée l'an dernier dans un numéro 51 de la *Revue de Hiyoshi* (2010) : « Vider les lieux : la scène comme un lieu qu'on déserte. ».
- 6 L'émission *Apostrophes* du 21 septembre 1984 où Koltès apparaît est consultable sur les archives de l'INA. <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CPB86005106/premiers-romans.fr.html> (consulté le 12 octobre 2011)
- 7 Cette spécificité de l'écriture théâtrale ici affirmée face à l'écriture romanesque, Koltès la réaffirmera quand il opposera dans « Un hangar, à l'ouest » théâtre et cinéma : « Non, je n'écris pas mes pièces comme des scénarios de films ; je raconterais tout autre chose et tout autrement au cinéma. [...] Je suis certain qu'aucune de mes trois pièces ne pourrait exister ailleurs que sur une scène de théâtre » (*Roberto Zucco*, p.134)
- 8 Sur ce point, voir *Bernard-Marie Koltès* par Josiane Salino, Stock, 2009.
- 9 Parmi les textes qui composent la production théâtrale de Koltès de cette période, le texte fondateur que sont *Les Amertumes*, créé en mai 1970, pose un espace scénique hétérogène, clivé entre deux zones irréductibles, celle où se déroule l'action et celle où se situe Alexis qui en est le témoin — nous

reviendrons sur ce dispositif qui s'avérera réellement matriciel. *La Marche* (1971), adaptée de la traduction qu'Henri Meschonnic a faite du *Cantique des cantiques*, se situe dans un espace abstrait que ne définit que la position respective des quatre personnages. *Procès ivre* (1971), adapté de *Crime et Châtiment*, se déroule dans un espace indéfini. Seul *L'Héritage* (1972) — qui ne sera pas joué mais enregistré (cf. Brigitte Salino, p.81) — renvoie à un espace relativement réaliste, partagé entre la maison où se déroule la pièce et la campagne qui l'entoure. *Récits morts* (1973), eux, se donnent comme le « songe d'un personnage qu'on ne connaîtra pas ». Dans *Des voix sourdes* (1974), pièce écrite pour la radio — et entretenant par là même un rapport fort ambigu à la question de l'espace représenté — Koltès définit ainsi les lieux où se déroule l'action : « scènes dans la rase campagne. / Scènes dans les maisons. / Monologues, dialogues et songes intérieurs. / Murmures confidentiels. » On le voit, l'espace scénique tel que Koltès à l'époque du Théâtre du Quai l'élabore se construit dans une rupture radicale avec celui de la représentation traditionnelle.

- 10 Jeu d'effacement des références : pas de nom dans *Quai Ouest* pour nommer New York pourtant explicitement évoqué dans les entretiens ; même chose pour le Metz du *Retour au désert*, le Nigéria de *Combat*. La disparition du Nicaragua dans le titre de *La Nuit* pourrait être sur ce point emblématique.
- 11 Dans l'émission de Frédéric Mitterand à laquelle il participe le 18 octobre 1988, Koltès affirme d'ailleurs qu'il n'a pas écrit *La Nuit* tout comme *La Solitude* spécifiquement pour la scène.
- 12 Le texte est ouvert et clos par des guillemets.
- 13 Notre travail nous conduira fondamentalement à réfléchir sur ce que Jean-Marie Thomasseau a appelé « le paratexte théâtral » (Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, n°53, février 1984) et ce que Roman Ingarden définissait comme « texte secondaire » (« Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, n°8, 1971)
- 14 Dans le chapitre que nous avons évoqué précédemment, Biet et Triaud consacrent quelques pages éclairantes à la position du lecteur dans le cas de *Quai Ouest* ; à les en croire, pour l'essentiel, ce que permet la lecture de la pièce, c'est une meilleure saisie de la logique théâtrale de Koltès. Citons ici quelques lignes qui résument bien l'approche qui est la leur : « en procédant à une analyse précise du système dialogique, en s'interrogeant simplement sur le point de savoir qui parle à qui et comment, en cherchant à construire

- des personnages classiques bravement et en échouant [...] le lecteur est parfaitement capable de conclure ici [...] au fait que Koltès construit patiemment une dramaturgie de la relativité. ». Nous ne pouvons que souscrire à une telle analyse ; cependant, dans cet article, notre approche diffère puisqu'il s'agit pour nous de tenter de saisir dans le texte écrit une stratégie koltésienne qui met en jeu le passage à la scène de ce texte même.
- 15 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002.
- 16 Nous reviendrons sur ce point. Pour *Le Retour au désert*, à la « journée » que scandent les prières musulmanes se superposent les neuf mois de la grossesse de Fatima qui la mèneront jusqu'à la naissance des deux jumeaux terribles, Remus et Romulus
- 17 Ce texte a d'abord été publié « dans *L'Ampli*, supplément du *Républicain Lorrain*, le 27 octobre 1988, à l'occasion de la création du *Retour au désert*. » (*Voix de Koltès*, Atlantica-Séguier, 2004, p.201)
- 18 *Le Retour au désert*, Roberto Zucco feront aussi usage de citations liminaires.
- 19 Dans *Le Retour au désert* et *Zucco* Koltès fera un usage plus orthodoxe, moins voyant de la citation ; le grand parachutiste noir citera de Gaulle et la scène pour ainsi centrale « Juste avant de mourir » dans *Zucco* introduira dans la bouche du personnage titre des vers de Hugo — une fois encore — et de Dante, en ouverture et en clôture. Ici il ne s'agit bien sûr plus de citations mises en exergue, de transpositions de pratiques qui sont ordinaires dans la prose écrite dans le domaine du texte théâtral. Pas d'hétérogénéité, du moins nettement affichée — il faudrait nuancer avec l'usage des guillemets, des vers, de l'italien...
- Dans *Combat*, les indications scéniques sur le lieu et les personnages sont suivies d'un texte en italique et entre guillemets qui mériterait un examen attentif mais qui s'inscrit dans la même logique que ceux que nous avons examinés jusqu'ici, à travers les citations : fondamentalement hétérogène génériquement au texte théâtral, il ne s'y rattache que par le jeu des thèmes — présence de l'Afrique, monde de violence peuplé de carnassiers...
- On évoquera enfin le texte liminaire de *Dans la solitude des champs de coton*, avec la très fameuse définition du deal, qui fonctionne comme une parodie d'ouvrage lexicographique. Ici le texte vaut de façon quasi ironique comme un éclaircissement destiné à guider le lecteur ou le futur spectateur dans le dédale du dialogue entre le dealer et le client. Tout en participant de
- 20 Dans l'article « acte », Pavis cite Diderot qui selon lui « notait déjà, sans le

savoir, la transition de l'acte au tableau, du *dramatique* à l'*épique*. » : « Si un poète a bien médité son sujet et bien divisé son action, il n'y aura aucun de ses actes auquel il ne puisse donner un titre ; et de même que dans le poème épique on dit la descente aux enfers, es jeux funèbres, le dénombrement de l'armée, l'opposition de l'ombre, on dirait, dans le dramatique, l'acte des soupçons, l'acte des fureurs, celui de la reconnaissance ou du sacrifice ». (Diderot, *De la Poésie dramatique*, 1758). Il nous semble intéressant que ce soit la possibilité de donner un titre à un acte qui précisément signale le passage du régime mimétique du régime diégétique.

- 21 Dans le texte de présentation qui justifie la publication des *Amertumes*, rédigé par François Koltès (avril 1998), *Roberto Zucco* est donné comme un des textes « pleinement assumé de son vivant ». Certains indices cependant laissent supposer que Koltès aurait probablement encore modifié le texte s'il l'avait pu : contrairement aux pièces les personnages, hormis Zucco, n'ont d'autre nom que celui de leur fonction ; un d'eux, l'enfant, est absent de la liste des personnages.
- 22 Choisissons délibérément cet adjectif assez vague mais qui correspond, pensons-nous, à la saisie intuitive que le lecteur peut avoir de la nature du texte.
- 23 « Les appels des gardes » avaient déjà fait l'objet d'une définition dès les indications scéniques (p.7) dont le caractère littéraire était ici encore évident : « bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petit cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité. »
- 24 « Pour mettre en scène "Quai Ouest" », dans *Quai Ouest*, 1985, p.104.
- 25 Les « Carnets de combat de nègre et de chiens » présentent pour l'essentiel des monologues intérieurs, de fragments de dialogues ou des récits à la première personne attribués aux personnages de la pièce : Alboury, Horn, Léone et Cal, parfois assortis de didascalies (c'est le cas pour Léone à deux reprises) précisant les conditions d'énonciation. On trouve aussi deux récits à la troisième personne à propos de la « mère de Nouofia » et de Cal ainsi qu'une description de l'aube.
- 26 A ce propos Biet et Triaud ont bien résumé le jeu de « décentrement » qui affecte la progression de l'intrigue et dont François Régnauld avait montré autrefois en quoi il était caractéristique de la dramaturgie koltésienne. (François Régnauld, « Passage de Koltès », d'abord édité dans Nanterre-

- Amandiers, *Les Années Chéreau*, Imprimerie Nationale, 1990, puis repris dans *Théâtre-Solstice*, Actes Sud, 2002, p.344-377, en particulier les pages 353 à 359). Koltès joue ici avec son spectateur ou son lecteur en faussant le fonctionnement de l'intrigue ordinaire.
- 27 Christophe Bident dans son étude sur l'ensemble de l'œuvre (*Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Farrago, 2000) a montré la parenté qui unit toute une série de personnages à travers les pièces de Koltès : à Abad vont correspondre Alexis dans les *Amertumes*, le Rouquin dans *Sallinger*, Alboury dans *Combat*, le grand parachutiste noir dans *Le Retour*, le dealer de *Dans la solitude* et enfin Zucco. Voir par exemple p.48-55.
- 28 « Pour mettre en scène "Quai Ouest" », p.108 et dans « Un hangar, à l'ouest » (*Zucco*, p.132)
- 29 A deux reprises pour Charles, deux longues tirades burlesquement contradictoires puisque dans l'une il vient assurer Abad de son indéfectible amitié et que dans la seconde il lui fait ses adieux.
- 30 *Quai Ouest*, p.96-97
- 31 p.604-5
- 32 *Roberto Zucco*, p.126.
- 33 *Prologue*, p.116. Goût de Koltès pour aller chercher ailleurs — Bruce Lee, Bob Marley, la capoeira — les figures esthétiques susceptibles de fonder sa propre esthétique. Ailleurs : hors du goût académique.
- 34 C'est la logique des meurtres de Zucco, meurtrier dans la sauvagerie est belle parce que « sans pourquoi », comme la rose d'Angelus Silésius ; le fracassant meurtre de Charles par Abad qui laissait et laisse encore Patrice Chéreau dans la stupeur. C'est proprement le déclic du tragique, assumption.