

Title	Vider les lieux : la scène comme lieu d'une présence problématique : À propos de quelques remarques de Koltès sur le théâtre
Sub Title	不確かな存在としての舞台 : 演劇に関するコルテスの考察について
Author	Brancourt, Vincent
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2010
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.51 (2010.) ,p.119- 129
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20101018-0119

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.

Vider les lieux : la scène comme lieu d'une présence problématique *À propos de quelques remarques de Koltès sur le théâtre*

Vincent BRANCOURT

On le sait, Koltès disait ne pas aller souvent au théâtre. Ne cherchons pas à démêler dans cette affirmation la volonté de provocation du désir sincère d'échapper au jeu du microcosme culturel parisien ; ne retenons pour l'instant que la raison donnée pour expliquer ce peu de goût : « On s'emmerde au théâtre quatre-vingt-dix-neuf pour cent du temps. Pour que je ne m'y emmerde pas, il faut que je sois saisi par une beauté ravageuse et indiscutable »¹⁾. Au cinéma, au moins, on ne s'ennuie pas. Ou encore au théâtre de boulevard, évoqué dans la suite de l'entretien²⁾. Pour ce « ravage » et cette « beauté » que Koltès demande à l'œuvre d'art, et en particulier au théâtre, on pourra bien sûr penser à la « convulsion » dont Breton, au moment de clore *Nadja*, faisait la condition incontournable de la beauté. On pourra penser encore, plus en deçà, au questionnement sur ce qui fait la réussite d'une pièce de théâtre du point de vue du plaisir du spectateur, réussite dont la condition est, selon Stendhal, dans la première partie de son *Racine et Shakespeare*³⁾, la fréquence des moments

1) « Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert », *Une part de ma vie*, Éditions de Minuit, 1999, p. 144.

2) « Quitte à aller au théâtre, je préfère aller voir du boulevard. », *op. cit.*, p. 144.

3) « Tout le plaisir qu'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur. » Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Le Divan,

d'« illusion parfaite » – même si le mot de « beauté » n'est pas prononcée et si le cadre de la réflexion est bien différent. C'est sur cette « beauté ravageuse et indiscutable » qui opère sur le mode du saisissement que nous voudrions ici nous interroger, en tentant de lier les quelques remarques où, comme ici, Koltès se pose en spectateur exigeant avec ce qui pourrait dans son œuvre relever d'une dramaturgie de la présence – dans ce sens que la question de la présence, entendue comme ce qui pourrait justement provoquer ce saisissement du spectateur, ce qui pourrait le ravager, est interrogée : en quoi l'espace scénique peut-il être le lieu de la présence ? quel est le statut de la présence dans l'espace scénique ? Dans le cadre de cet article, notre réflexion portera essentiellement sur les propos que Koltès a pu tenir sur le théâtre.

Cette présence, cette beauté, Koltès l'aura trouvée à plusieurs reprises dans sa vie ; ses entretiens et sa correspondance sont là pour en témoigner : ce sont d'abord des lieux découverts à l'occasion des voyages et dont la présence irradie la correspondance : exemplairement, les ruines précolombiennes de Tikal, découvertes durant son voyage en Amérique centrale, en 1978⁴⁾ ; le Peter Rabbit à New York, en 1981⁵⁾ ; Bahia en 1985.

1928, p. 21.

- 4) Notons à la fin de la lettre adressée à son frère et à son épouse : « le principal, c'est cette révélation de se trouver devant quelque chose qui ne fait pas une minute penser à nos ruines de châteaux ou à nos cathédrales, quelque chose de tellement sophistiqué, de tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est devant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain. » *Lettres*, Éditions de Minuit, 2009, p. 360.
- 5) « Puis je descendrai Broadway pour aller à mon bar préféré, Peter Rabbit, un lieu que j'aime plus que mon lit, que le ventre de ma mère, où il me pousse des racines sous les pieds, un lieu que le bon dieu me dirait à ma mort : connard, dessine exactement comment tu veux que ça soit pour pas te faire chier

Mais aussi cette présence et cette beauté naissent aussi parfois de la contemplation d'une œuvre d'art, comme lorsqu'il voit en 1970, Maria Casarès dans *Médée* de Sénèque⁶⁾ – de façon symptomatique, quand il évoque ce premier souvenir théâtral, Koltès évacue la pièce pour ne garder que la présence scénique de l'actrice : la rencontre avec le théâtre, ce n'est pas la rencontre avec un texte, mais avec la présence d'un corps ; il faudrait aussi évoquer les icônes d'Andreï Roublev, contemplées au Musée Tchékov, en 1973⁷⁾ ou encore les films de Bruce Lee, la découverte de la capœira, à Salvador de Bahia. Enfin, en 1988, expérience qui sera à l'origine de sa dernière pièce, ce sera la rencontre avec Succo – rencontre médiatisée par l'affiche de l'avis de recherche dans le métro et l'apparition du criminel à la télévision⁸⁾.

En fait, la rencontre de ces lieux que sont Tikal ou le Peter Rabbit participe d'une même nature esthétique que celle d'objets proprement artistiques comme la présence scénique de Maria Casarès ou les icônes de Roublev. Le site de Tikal, le Peter Rabbit, lieux où le voyage trouve son sens

l'éternité, je dessinerais exactement Peter Rabbit, encore que ça ait plutôt les couleurs de l'enfer. » *Lettres*, p. 445.

- 6) « La première fois que je suis allé au théâtre, c'était très tard, j'avais vingt-deux ans. J'ai vu une pièce qui m'a beaucoup ému, une pièce que j'ai oubliée mais avec une grande actrice, Maria Casarès. Elle m'avait beaucoup impressionné, et tout de suite je me suis mis à écrire. » « Entretien avec Jean-Pierre Han », *Une part de ma vie*, p. 9
- 7) « J'ai vu les icônes d'Andreï Roublev au musée Tchékov. J'aurais pu rester des heures devant deux visages du Christ qui s'isolaient de tout le reste, de tout Moscou même. Ces deux visages-là méritent de faire le tour du monde pour être regardés – imagine le calme de Solesmes transcrit sur quelques mètres carrés de peintures, encore plus pur, plus efficace ! » *Lettres*, p. 201.
- 8) Sur ce point, voir notre article « Image, nom dans le théâtre de B-M Koltès : héroïisation et iconicité dans *Roberto Zucco* », *Revue de Littérature Française – Meigakuronso*, 43, 2010, p. 1–33.

et qui en sont la fin, lieux où l'on pourrait s'arrêter pour toujours, impliquent une expérience du temps nouvelle où passé et avenir viennent se fondre dans un présent éternel en perpétuel mouvement : le Peter Rabbit est à la fois un lieu de plaisir régressif – « que j'aime plus [...] que le ventre de ma mère » –, le lieu de l'enracinement et le lieu qui rendrait l'éternité vivable, qui saurait l'arracher à l'ennui de la répétition ; les ruines de Tikal se présentent comme « un retournement du sens du temps », « l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain ». Ces lieux, séparés du monde comme le sont les icônes de Roublev, sont des lieux de présence – lieux de résolution des contradictions, offerts au voyageur Koltès comme des solutions rêvées. Lieux éminemment théâtraux, car Koltès s'y fait, comme devant les icônes, spectateur et spectateur fasciné ; Peter Rabbit : « Il y a toujours une magnifique femme qui fait des vocalises blues sur la musique, je la regarde la bouche ouverte et après elle me fait un clin d'œil qui me fait tomber de la chaise. »⁹⁾ ; Tikal : définissant « le drame de [sa] vie », Koltès se dit « déchiré entre [son] rêve de confort [...] et de *violentes visions métaphoriques*¹⁰⁾ comme un escalier maya sous la pleine lune, montant jusqu'au vertige. » C'est dire que Koltès, évoquant pour ses proches ces expériences fortes, y définit en quelque sorte une forme idéale de théâtre – ou plus exactement, ce qu'il peut attendre d'un certain type d'expérience esthétique, quel que soit le médium qu'elle emprunte – une forme esthétique qui serait dans le même temps une forme idéale de vie¹¹⁾.

9) *Lettres*, p. 445.

10) Je souligne.

11) Il est difficile de ne pas être sensible à la dimension mystique de ces expériences, en particulier, dans la lettre écrite après la visite de Tikal. Ce qu'offre ici l'expérience de l'errance à travers les ruines, c'est une modification radicale de l'être au monde, en particulier au niveau temporel. Un peu plus tard, le Peter Rabbit, lui, sur le mode urbain – notons en passant que la ville toute entière de New York, de façon plus diffuse, fait partie des lieux idéaux de

Après avoir examiné ces expériences esthétiques exemplaires où Koltès éprouve ce que devrait être l'art et ce que devrait être la vie, il faut maintenant revenir à la relation qu'il entretient avec le théâtre tel qu'il se fait – en particulier lorsqu'il s'agit de la mise en scène de ses œuvres – et à la façon dont il s'efforce de le définir dans certains textes qui accompagnent ses pièces pour tenter de comprendre comment il pose à nouveaux frais la question de la présence dans le cadre de l'espace scénique. Le théâtre, la remarque que nous citons en tête de cet article le disait bien, est pour l'essentiel un lieu de déception, c'est-à-dire d'ennui : lieu que la présence a déserté. Or, c'est justement sur le constat de cette désertion ou plus précisément sur le constat du statut fuyant de la présence que Koltès va construire son esthétique théâtrale. Par exemple, si le théâtre est traversé, au niveau des personnages, par des figures de la présence, des figures de fascination dont le mode d'existence pour le spectateur est bien celui du saisissement, cependant cette fascination n'est jamais donnée comme allant de soi dans l'œuvre, mais fait toujours l'objet d'une interrogation et est toujours présentée comme une réalité ambivalente¹²⁾. Si Koltès spectateur semble hanté par la nostalgie d'une œuvre faisant accéder à la présence, Koltès auteur ne peut faire de cette présence qu'un objet problématique soumis à un questionnement dont il fait héritier son spectateur. Si des lieux comme Tikal ou le Peter Rabbit offrent des expériences parfaites d'une

Koltès, tout comme Lagos ou Salvador de Bahia – viendrait figurer une version goguenarde, hédoniste du Paradis. Sarah Hirschmuller avait souligné l'importance de ce qu'elle appelait l'« axe mystique » dans l'œuvre de Koltès. « Le jeu du désir » in *Voix de Koltès*, Atlantica, 2004, p. 12–36.

12) C'est cette ambivalence que nous avons essayé d'explorer dans l'article précédemment cité, en particulier autour de la figure de Zucco.

présence et définissent ce que devrait être l'art dans sa perfection, le travail d'écriture de Koltès semble s'orienter plutôt vers une interrogation sur le lien qui peut s'établir entre scène et présence. La lecture de certains textes consacrés à *Quai ouest* éclaire particulièrement ce point, notamment au niveau de sa conception de l'espace scénique.

Si, lorsqu'il raconte sa rencontre avec le théâtre, Koltès remonte à la plénitude de l'émotion éprouvée face à la présence sur scène de Maria Casarès, d'ordinaire, le lieu théâtral pour Koltès se définit dans son rapport à l'absence ou plus précisément à la disparition, à l'évanouissement, à la désertion ou à la désertification : il s'affirme comme le lieu d'une présence toujours évanescence. Parmi les remarques qu'on trouve dans « Un hangar, à l'ouest », texte publié dans *Théâtre en Europe* et né d'un échange entre l'auteur et Alain Prique à l'occasion de la mise en scène de *Quai ouest* par Patrice Chéreau, Koltès définit « le plateau théâtral » comme « un lieu provisoire que les personnages ne cessent d'envisager de quitter »¹³⁾, et, un peu plus loin, paraphrasant Rimbaud, il affirme : « l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie ». Dans cette définition, la scène devient un espace de nostalgie, de mélancolie, travaillé et troué par un ailleurs caractérisé par sa plénitude. Mais immédiatement, dans les lignes suivantes, Koltès fait de l'espace théâtral, lieu de l'absence et du manque, le modèle de tout espace, le lieu de la présence pleine se refusant finalement dans un mouvement de recul à l'infini et le monde tout entier devenant cet espace mélancolique qu'on ne saurait plus quitter et se muant en une mosaïque de scènes théâtrales : « Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite »¹⁴⁾ ; ce qui importe, c'est que la scène se définisse comme

13) « Un hangar, à l'ouest », *Roberto Zucco*, Éditions de Minuit, 2001, p. 133.

14) *Ibid.*, p. 133–134.

un espace négatif, soumis au travail d'un désir centrifuge ; un espace fondamentalement relatif qui ne trouve sa signification que dans sa confrontation à un ailleurs hypothétique, fuyant, qui recule sans cesse, mais qui est lieu de plénitude. Son existence réelle n'importe finalement peu, l'essentiel étant que son désir transforme l'espace scénique en lieu mélancolique.

Dans d'autres notes rédigées pour accompagner la mise en scène de la même pièce, Koltès ne parle plus des personnages, mais des acteurs pour noter son agacement face à un jeu qu'il trouve toujours trop lent, et encore une fois, c'est la question du départ, de la scène comme d'un lieu à quitter que nous retrouvons, associée à celle de la vitesse : « En fait, il faudrait toujours dire le texte comme un enfant récitant une leçon avec une forte envie de pisser, qui va très vite en se balançant d'une jambe sur l'autre, et qui, lorsqu'il a fini, se précipite pour faire ce qu'il a en tête depuis toujours¹⁵⁾. » Ici encore la scène est un lieu transitoire, la tâche de l'acteur est de quitter au plus vite le plateau et le lieu où réaliser le vrai projet, où mener la vraie action – ici prosaïquement vider sa vessie – est hors-scène. La scène est toujours le lieu d'une présence, mais d'une présence fugitive, qui se dérobe, qui ne s'offre que pour mieux se refuser.

Ici, Koltès prend en quelque sorte à rebrousse-poil la logique du personnage théâtral. Êtres d'apparence et d'apparition, n'existant que par leur mise en lumière, les personnages théâtraux n'ont d'autre lieu que la scène qui n'ouvre pour eux sur aucun ailleurs. Le monde vient se résumer et se concentrer sur la scène qui devient le lieu, renvoyant au néant tout ce qui l'excède. On aura beau faire sortir les personnages, les faire quitter le plateau, les faire déambuler dans le parterre parmi les spectateurs, les arracher un temps à leur regard, à leur écoute, jamais ils n'auront quitté la

15) « Pour mettre en scène « *Quai ouest* », *Quai ouest*, Éditions de Minuit, 1985, p. 104.

scène. Celle-ci, même quand elle renvoie à un hors-scène diégétique, est le tout dont on ne sort jamais ; en cela, elle est plénitude. Et aussi bien l'esthétique classique, par son effort de concentration, que l'esthétique baroque ou romantique qui tendent à égaler l'espace scénique à celui de la totalité de l'univers œuvraient l'une comme les autres à l'établissement de cette plénitude. Ce qui annonce le mieux au contraire l'espace mélancolique koltésien, c'est probablement la dramaturgie tchékoviennne : « La pièce [il s'agit des *Trois Sœurs*], ce que nous percevons de cette tranche de vie, se situe entre une sortie du deuil et une entrée dans un nouveau deuil, entre une évocation du passé et une projection dans l'avenir »¹⁶⁾.

Pour rester plus près de notre problématique initiale, on comprend que ce qui se joue ici à travers la conception de l'espace scénique par Koltès c'est un effort pour articuler la question de la présence et celle de la scène : l'espace scénique ne peut être traversé que par la nostalgie d'une présence d'une nature fondamentalement mystique ; il n'est là de façon transitoire que pour pointer un lieu ou un temps définitivement absents.

Koltès recourt à bien des stratégies pour faire de l'espace scénique ce lieu troué, ce lieu où la présence ne peut être que fuyante, comme sur le départ ou bien refusée. Nous nous contenterons ici d'en évoquer quelques-unes relevant de la dimension textuelle. Il y a en effet nombre de procédés qui arrachent le texte à la scène pour le ramener dans l'espace du signe écrit,

16) Commentaire de Patrice Pavis à l'édition des *Trois Sœurs*, Librairie Générale Française, 1991. L'analyse de la temporalité ici esquissée par Patrice Pavis pourrait presque s'appliquer mot pour mot à celle de *La Nuit juste avant les forêts* où le temps de la parole est tendu entre le passé récent de rencontre qu'exalte cette longue tirade et l'avenir d'un projet qui ne peut pas même être dit, faute de lieu où pouvoir l'être.

résistances graphiques qui maintiennent la représentation scénique dans un en deçà que le texte théâtral excède : l'usage des guillemets qui encadrent la longue tirade de *La Nuit*, comme si la pièce était toute entière une longue citation insérée dans une narration absente ; les monologues insérés dans le texte et explicitement destinés à ne pas être représentés dans *Quai Ouest*, ceux qui viennent en annexe pour *Combat* ; cet étrange « Cent ans de l'histoire de la famille Serpenoise », publié dans *Le Républicain Lorrain* et qui vient faire éclater le cadre temporel et spatial pseudo-classique¹⁷⁾ du *Retour au désert* et intégrer le drame dans une narration, faisant vaciller la logique des genres ; et sans doute faudrait-il ajouter l'usage des langues étrangères¹⁸⁾, bloc de signifiants dont le signifié n'est présent sur scène que de façon fantomatique, promesse ou possible refusé dans le temps de la représentation à l'ordinaire des spectateurs et renvoyé au temps de la lecture – pourvu que le metteur en scène ait l'intelligence de garder cette opacité de la langue étrangère.

L'objet de telles stratégies n'est bien sûr pas d'établir une supériorité du texte théâtral sur la représentation, de perpétuer le silence peu respectueux observé par Aristote dans la *Poétique* sur la mise en scène ou de mettre à distance une scène trop envahissante ou trop spectaculaire comme Giraudoux effrayé par la scénographie allemande : en un mot, de faire du texte écrit le véritable « lieu » de l'œuvre théâtrale. Même si à propos de *Quai Ouest*, Koltès précise que « la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée », il ne s'agit pas davantage de faire cohabiter pacifiquement deux

17) Pseudo-classique, puisque, si l'unité de lieu est quasi respectée avec la maison Serpenoise, la « journée » durant laquelle se déroule la pièce, du matin au soir, scandée par les heures des prières musulmanes, s'étend en fait sur au moins neuf mois, le temps de la gestation du couple des jumeaux, Remus et Romulus.

18) La traduction, pour *Quai ouest* ou *Le Retour au désert*, en est donnée en appendice, relançant par là le jeu de l'écrit excédant la parole théâtrale.

modes d'être d'une même œuvre et de jouer sur les deux tableaux : chez Koltès, le théâtre reste ce qu'il est dans son essence, un art scénique dont le centre de gravité se situe sur le plateau. Jouant ici sur le désaccord entre la scène et le texte, l'effort de Koltès porte sur le théâtre en tant qu'art de représentation et l'enjeu de ce qu'on pourrait considérer comme des afféteries ou des préciosités est la scène elle-même comme lieu de la parole. Il s'agit d'introduire dans le texte des éléments de résistance qui se refusent au passage à la scène ou qui, passant à la scène, s'y maintiennent comme opacité, silence ou brouillage du sens ; et par là même de faire de la scène cet espace de parole qui ne peut être de pure présence, mais que vient hanter le fantôme du texte écrit. Stratégies qui cherchent à compliquer les choses, à introduire dans la logique scénique des flots de résistance qui viennent en troubler, en perturber le courant.

C'est sans doute autour des figures de fascination¹⁹⁾ qui hantent le théâtre de Koltès que se joue avec le plus de force et d'évidence ce jeu sur la présence au sein de l'espace scénique. Nous avons déjà examiné ailleurs cette question et nous n'y reviendrons ici qu'à titre de conclusion. Assurément, quelle que soit la parenté entre ces figures – en particulier Zucco – et une figure christique paradoxale et inversée comme celle du visiteur dans *Théorème* de Pasolini, Koltès se garde toujours de donner de leur présence sur scène une interprétation qui serait à proprement dit mystique. Au contraire, dans une pièce comme *Le Retour au désert* par exemple, le grand parachutiste noir et le spectre de Marie apparaîtront comme des figures de dérision : tout en exerçant une fascination certaine sur

19) Nous pensons ici à Alboury, Abad, au dealer, au grand parachutiste noir – et, toujours dans le Retour au désert, dans une moindre mesure, à Marie – et évidemment à Zucco.

les autres personnages et sur le spectateur, leur signification notamment par ce jeu de la dérision reste nécessairement problématique et impossible à fixer, comme si Koltès mettait à distance le jeu de la fascination pour en faire un des éléments comiques de cette pièce. La même chose vaudrait pour Zucco dont la mort, à la fois apothéose et chute, présente la même ambiguïté qui empêche d'immobiliser le personnage dans une interprétation univoque et qui interdit au spectateur de s'enfermer dans une fascination devant sa « beauté ravageuse et indiscutable ».

La fascination, si elle est un des horizons du théâtre de Koltès, devient dès qu'elle s'intègre dans la dramaturgie un objet problématique et interrogé comme tel. Si la scène est hantée par la question de la présence, c'est toujours sur le mode mélancolique comme une hypothèse qui vient errer ou comme une apparition qui d'emblée s'efface. Ambivalence de l'attitude de Koltès face à la fascination devant la présence : déchirement entre la tentation – en particulier pour Koltès spectateur ou voyageur – d'y croire et de concevoir la scène comme le lieu où elle prendrait chair et, pour Koltès dramaturge, une distance critique qui frappe d'ambiguïté les figures de fascination présentes sur scène ou qui les exile hors de l'espace scénique.

