

SÉBASTIEN BOUCHARD

**KOLTÈS : ZONES D'OMBRE DANS LA CITÉ
CONTEMPORAINE**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M. A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

OCTOBRE 2006

RÉSUMÉ

L'étude *Koltès : zones d'ombre dans la cité contemporaine* propose une lecture thématique selon laquelle dans toutes les pièces de l'auteur français contemporain Bernard-Marie Koltès (1948-1989), le plateau du théâtre met en scène une cité caractérisée par le *danger*, la *destruction*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuit*. L'espace de la civilisation, dont la scène est la métaphore dans la dramaturgie de Koltès, est donc un espace de chaos. Pour sa part, le citoyen de cette cité est un étrange personnage, à l'image de la cité qu'il habite, hante, c'est-à-dire un être de *destruction*, de *danger*, d'*animalité* et de *nuit* – à moins que ce ne soit le contraire, que l'homme n'ait bâti la cité à son image. Dans ce théâtre, pour paraphraser un mot célèbre de Georges Duhamel, *la civilisation ne semble pas être dans le cœur de l'homme ; peut-être est-elle nulle part* – cela expliquerait les nombreuses et curieuses utopies que développent les personnages pour exprimer leur mal de la civilisation, voire leur mal de l'humanité.

AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier monsieur le professeur Éric Van der Schueren, directeur de recherche, grâce à qui je crois avoir un peu plus appris à lire et à écrire.

Nick et Anne Germanocos, fondateur et professeurs du programme d'étude *Ithaka, cultural studies in Greece*, pour l'amour qu'ils portent à ce qu'ils font.

Madame Hélène Touloubeeva, pour m'avoir invité à présenter cette étude sur Koltès dans le cadre d'un séminaire tenu à Érévan, en Arménie, à l'été 2005, neuf mois après en avoir rédigé la première version.

Monsieur le professeur George Steiner, pour un mot d'encouragement.

Et Christel Veyrat, pour le bonheur de la rencontre.

À ma mère

S. B.

TABLE DES MATIÈRES

	<u>Pages</u>
RÉSUMÉ	2
AVANT-PROPOS.....	3
TABLE DES MATIÈRES.....	4
INTRODUCTION.....	5
Une <i>polis</i> au cœur d'un monologue	12
Une <i>polis</i> sur le plateau du théâtre	19
Une <i>polis</i> comme inauguration du théâtre de maturité	27
Espaces de la <i>polis</i>	35
La trajectoire inversée d'Antigone.....	43
Le <i>limes</i>	51
L'intrusion.....	55
Décadence et mort de la <i>polis</i>	59
Mal de la civilisation.....	64
Stratégie d'exil permanent	68
Les utopies, là où est la vraie vie	72
Mal de l'humanité	78
Le <i>limes</i> intérieur	81
La réversibilité de la marginalité	85
Catharsis dans la civilisation.....	90
<i>Thanatos</i>	96
<i>Éros</i>	101
Les cordes de nécessité	104
De la <i>polis</i> à l'Histoire	108
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE	120

INTRODUCTION

Voici une étude sur le « théâtre de maturité » de Bernard-Marie Koltès (1948-1989), qui commence avec la rédaction du long monologue de *La nuit juste avant les forêts* (1977) et se poursuit avec les pièces *Combat de nègre et de chiens* (1979), *Quai ouest* (1985), *Dans la solitude des champs de coton* (1986), *Le retour au désert* (1988) et *Roberto Zucco* (1989). Nous n'aborderons que très sommairement la première œuvre de maturité de Koltès, son roman *La fuite à cheval très loin dans la ville* (1976) – qui, par bien des aspects, annonce les singularités du « théâtre de maturité » –, ainsi que les pièces du « théâtre de jeunesse », que l'auteur a reniées et que les Éditions de Minuit ont commencé à publier depuis quelques années.

Cette étude montre que dans le théâtre retenu de Koltès, *la civilisation* – pour paraphraser un mot célèbre de Georges Duhamel – *ne semble pas être dans le cœur de l'homme ; peut-être est-elle nulle part.*

L'analyse que propose cette étude aurait été impossible à concevoir sans quelques observations, plus isolées que générales, de nos prédécesseurs ; elle a été principalement motivée par

— la curieuse découverte faite par les conférenciers invités lors des Premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées par la Bibliothèque municipale de Metz

(la ville natale de l'auteur), le 30 octobre 1999 : les patronymes des personnages du *Retour au désert* (Plantières, Queuleu, Borny, Sablon, etc.) sont en fait des toponymes de Metz¹ ;

— une approche d'André Petitjean qui, dans son article « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest*² », identifie succinctement les caractéristiques essentielles de la spatialité dans *Quai ouest* et les classe en cinq « espaces » : espace de *destruction*, de *danger*, d'*animalité*, de *passage* et de *nuit* ;

— une lettre inédite de Koltès, dont un extrait est donné par François Poujardieu, dans son très bel article « La figure du Noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès³ », où il appert que si l'ordonnance formelle de *Dans la solitude* repose sur les fondements rhétoriques d'une joute verbale, « c'est, en grande partie, parce que son écriture s'est territorialement inscrite dans deux quartiers très opposés de New York » ;

— des révélations de Claude Stratz et de Lucien Attoun, qui ont connu l'auteur et ont suivi à l'occasion de très près son travail, sur les premiers titres de certaines œuvres de Koltès. Claude Stratz dit que le titre original du roman *La fuite à cheval très loin dans la ville* a été *La ville aux chats*⁴. Lucien Attoun dit que le titre original du *Retour au désert* a été *La ville s'éveille*⁵ ;

— des observations d'Anne-Françoise Benhabou qui, dans un remarquable article sur les singularités et les métamorphoses du plateau du théâtre chez Koltès, « Le lieu de la scène.

¹ Note explicative d'une photographie de Metz tirée de *Koltès : La question du lieu. Actes des Premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès*, organisées par la Bibliothèque municipale de Metz, le 30 octobre 1999, éd. et présentation d'André Petitjean, Metz, Presses universitaires de Metz, 2001, p. 14.

² André Petitjean, « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès », dans *Koltès : La question du lieu, loc. cit.*, p. 21-32.

³ François Poujardieu, « La figure du Noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », dans *Théâtre/Public [T/P]*, n° 168 (mai-juin 2003), p. 35-65. La citation qui suit est tirée du même article, p. 58.

⁴ Anne-Françoise Benhabou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », dans *Alternatives théâtrales [AT]*, n° 35-36, (juin 1990), p. 22.

Quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre⁶», montre que les œuvres de jeunesse ne présentent pas d'autre lieu scénique que le plateau lui-même, donné comme tel, que cet espace est abstrait et que « rien ne l'indexe sur du réel, rien n'en fait le lieu d'une représentation mimétique » – ce qui, en fait, distingue le plus radicalement le théâtre de jeunesse de celui de maturité, où la scène est le lieu d'une représentation mimétique (le chantier de *Combat*, le hangar de *Quai ouest*, la rue de *Dans la solitude*, l'intérieur bourgeois du *Retour*, le décor urbain de *Roberto Zucco*) ;

— et, *in fine*, quelques observations d'Anne Ubersfeld, dans son livre *Bernard-Marie Koltès*, sur le respect de la règle classique d'unité de temps, de lieu et d'action dans la dramaturgie de Koltès, en particulier dans *Roberto Zucco*, où pourtant l'auteur démultiplie les lieux et les actions. En fait, Ubersfeld note que « [c]haque [des scènes de *Roberto Zucco*] est une mini-tragédie avec unité de lieu, de temps et d'action, comme si le modèle de la tragédie se démultipliait⁷ ».

Nous verrons dans les lignes qui suivent que notre réflexion sur les thèmes de la *polis* et de la civilisation dans le théâtre de Koltès prend appui sur les observations présentées précédemment, en offre par ailleurs une synthèse et, parfois même, une critique implicite, en ajoutant une remarque ou en les approfondissant.

Le point de départ de notre réflexion est une observation nouvelle, mais toute simple : Koltès met toujours en scène sur le plateau du théâtre une *polis* contemporaine. On pense plus spontanément au hangar désaffecté de *Quai ouest*, à la rue obscure de *Dans la solitude*, mais aussi à la cité du chantier de travaux publics de *Combat* (dont pourtant aucun critique jusqu'ici n'a souligné le fait qu'il ne s'agit pas que d'un chantier, mais d'une

⁵ Lucien Attoun (entretien réalisé par), « Juste avant la nuit », dans *T/P*, n° 136-137 (juillet-octobre 1997), p. 24. Peut-être que d'autres titres de pièces que nous ignorons présentaient d'emblée une ville comme sujet ou cadre de l'intrigue.

⁶ Anne-Françoise Benhabou, « Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre », dans *Koltès : la question du lieu*, *loc. cit.*, p. 45-62. La citation qui suit est tirée de cet article, p. 46.

⁷ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud (Apprendre ; 10), 1999, p. 110.

« cité », comme l'écrit Koltès), et à la ville que parcourt le tueur Roberto Zucco. Au sujet de cette dernière pièce, l'auteur respecte bel et bien la règle d'unité classique comme le faisait Racine (ce qu'a montré Anne Ubersfeld) – seulement, nous dirons qu'à la différence d'un « palais à volonté » (en référence à la terminologie classique), il s'agit ici d'une « polis à volonté ».

Le lecteur comprendra qu'il eût été quelque peu moins convaincant d'aborder *tout* le théâtre de Koltès avec les thèmes de la polis et de la civilisation, sans la curieuse découverte faite lors des Premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès : bien que le cadre du *Retour au désert* soit « une ville de province française » (ce qu'annonce la didascalie initiale), l'intrigue, elle, se passe à proprement parler dans une maison bourgeoise. Cependant, si la polis du *Retour* est située au-delà du plateau, dans un espace que l'on pourrait caractériser de « prochain » (le hors-scène), il n'en reste pas moins qu'une ville de province *réelle* est transposée dans la maison – soit sur la scène – par le biais d'une série de métonymies, chacun des personnages étant une partie de Metz, la ville de province, à l'est de la France, où Koltès a grandi, au début des années soixante... Nous l'avons dit, les patronymes des personnages sont des toponymes de Metz.

Puisque dans les pièces de Koltès, une polis est toujours présente sur la scène (de façon mimétique ou rhétorique), son analyse, qui est l'objet de notre lecture, est aussi en conséquence une analyse du lieu dans l'œuvre de Koltès. La méthodologie utilisée est principalement thématique et reprend en leur donnant une pertinence nouvelle les observations d'André Petitjean sur le lieu et les caractéristiques essentielles de la spatialité dans *Quai ouest*.

Nous allons montrer que les cinq « espaces » de la *destruction*, du *danger*, de l'*animalité*, du *passage* et de la *nuît*, qu'identifie Petitjean, se retrouvent non seulement dans *Quai ouest*, mais aussi dans toutes les autres pièces de Koltès, de *La nuit* et *Combat* (écrites avant *Quai ouest*) à *Roberto Zucco*, dernière pièce de l'auteur.

Or, parce que toutes les pièces mettent en scène une *polis*, un espace de civilisation, les « espaces » de la *destruction*, du *danger*, de l'*animalité*, du *passage* et de la *nuit* ne seront pas abordés comme des « espaces », mais plus précisément comme les caractéristiques d'un espace, celui d'une *polis* – ou, plus précisément encore, celui d'une anti-*polis*, car, en fin de compte, la ville est, dans ce théâtre, plus un espace de chaos que de civilisation.

Nous allons ensuite aborder la question du personnage chez Koltès de la même façon que nous avons abordé celle du lieu. En effet, puisque l'auteur dit en entrevue, au sujet de son unique roman, *La fuite à cheval* – qui, grâce à l'introduction de la *polis* dans son œuvre, lui a permis, sans doute, de passer du théâtre de jeunesse au théâtre de maturité (hypothèse ce que nous allons développer dans le corps de cette recherche) –, avoir voulu raconter les gens comme une ville⁸, nous croyons qu'il est sans doute pertinent de « lire » les personnages de Koltès comme nous lisons ses *polis*, c'est-à-dire en cherchant chez ceux-ci ce que nous avons précédemment identifié comme étant les caractéristiques majeures des *polis* : la *destruction*, le *danger*, l'*animalité* et la *nuit*⁹. Il sera montré que les personnages de Koltès sont des anti-citoyens, à l'image de la *polis* dans laquelle ils errent : des êtres de *destruction*, de *danger*, d'*animalité* et de *nuit* – à moins que nous n'interprétions cet aspect à rebours : que l'homme n'ait bâti la *polis* à son image.

Tel qu'abordé dans cette étude, le thème de la *polis* est un principe d'organisation autour duquel se construit et se déploie tout l'univers dramatique de Koltès.

Il semble même que des villes réelles, des endroits dans des villes (nocturnes la plupart du temps), ont pu jouer le rôle des Muses pour Koltès, en étant l'élément déclencheur ou le moteur de l'écriture de certaines pièces – voire de toutes.

⁸ Koltès : « J'avais envie de raconter les gens comme je racontais la ville », *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)* [PM], éd. d'Alain Prique, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 42.

C'est ce qu'invitent à supposer une lettre inédite de Koltès, dont un extrait est donné dans l'article de François Poujardieu, et les révélations de Claude Stratz et de Lucien Attoun sur les premiers titres de certaines œuvres de l'auteur, qui évoquent à chaque fois une ville. À ces indices s'ajoutent quelques phrases jetées négligemment par Koltès dans deux entrevues avec Alain Prique, faites en 1983 et 1984, mais publiées seulement en 1997, et où l'auteur explique son « rapport étrange de fascination et d'agressivité mêlées » avec certaines villes¹⁰.

Bien que le théâtre de Koltès soit traduit en une trentaine de langues et joué dans une cinquantaine de pays, il est un « territoire nouveau ». Il n'existe pas encore d'étude portant sur tout le théâtre de maturité en général, ou qui fasse véritablement autorité, en dépit de cette très bonne introduction à la vie et à l'œuvre de l'auteur que constitue le livre d'Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, des thèses déjà soutenues et des nombreux articles publiés.

L'étude *Koltès : zones d'ombre dans la cité contemporaine* est donc une première tentative en ce sens.

Ne reste plus qu'un mot à dire sur la forme particulière de notre analyse. Parce que l'espace de Koltès prête à de nombreuses analogies avec l'espace de Racine, tel que l'a restitué et formalisé l'analyse de Roland Barthes, dans *Sur Racine*, il nous a semblé agréable et à propos de ne pas diviser cette étude en chapitres, mais en petites parties, comme dans le *Sur Racine*. Nous avons ainsi tenté d'écrire un *Sur Koltès* – toute prétention mise à part, car nous ne parlons ici que de la *forme* particulière de notre analyse, où les

⁹ Il ne sera pas question ici « d'être de *passage* » puisque le passage est une caractéristique propre aux *polis*.

¹⁰ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretien avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », dans *Alternatives théâtrales [AT]*, n° 52-53-54 (1997), p. 240. La citation est de Chéreau, qui décrit le rapport qu'entretenait Koltès avec Metz, sa ville natale, « Patrice Chéreau, retour à Koltès. Le lien durable avec un auteur contemporain » (entretien réalisé par Samra Bonvoisin), dans *Théâtre aujourd'hui [TA]*, n° 5 (1996), p. 49.

différentes idées sont présentées et développées selon un enchaînement de causes et d'effets.

Cette forme particulière donne par ailleurs à notre étude le rythme d'une intrigue dramatique classique ; nous aurions facilement pu la diviser en cinq chapitres qui auraient tenu la fonction traditionnellement accordée aux différents actes d'une intrigue classique (exposition, nœud dramatique, péripétie et dénouement), puisque nous abordons dans l'ordre les éléments indispensables à la compréhension de l'intrigue des pièces (c'est-à-dire l'exposition : ce seraient les parties intitulées *Une polis sur le plateau du théâtre*, *Une polis comme inauguration du théâtre de maturité*, *Espaces de la polis*, *La trajectoire inversée d'Antigone*, *Le limes*), la façon dont s'articulent les obstacles qui contrarient les désirs des personnages (le nœud dramatique : *L'intrusion*, *Décadence et mort de la polis*, *Mal de la civilisation*, *Une stratégie d'exil permanent*, *Les utopies, là où est la vraie vie*, *Mal de l'humanité*, *Le limes intérieur*), ce qui opère un renversement de la situation ou de notre point de vue critique (la péripétie : *La réversibilité de la marginalité*, *Catharsis dans la civilisation*, *Thanatos, Éros*, *Les cordes de nécessité*), et, *in fine*, quelques derniers éléments (le dénouement : *De la polis à l'Histoire*).

Le lecteur qui consulte la table des matières verra d'ailleurs que le rythme de l'analyse s'accélère au fil de la lecture, que les parties (tout comme les citations) sont, dans l'ensemble, de plus en plus courtes. Ce style ne s'explique pas par une maîtrise de plus en plus grande du sujet, puisque les différentes parties n'ont pas été écrites dans l'ordre de la présentation ; cette forme répond tout simplement à une ambition personnelle, celle d'écrire une recherche universitaire rigoureuse qui puisse être aussi lue et appréciée comme un objet de beauté.

Il y a de plus progression dramatique dans le sens où, contrairement au *Sur Racine* de Barthes, les causes et les effets précèdent non seulement une conclusion mais lui donnent forme, comme dans une tragédie.

Une polis au cœur d'un monologue

En 1983, Bernard-Marie Koltès accorde à Alain Prique, pour le journal *Gai Pied*, un entretien autour de *Combat de nègre et de chiens*. Sur *La nuit juste avant les forêts* – la seule pièce écrite avant *Combat* que l'auteur ne désavoue pas publiquement au début de sa collaboration avec le metteur en scène Patrice Chéreau¹¹ –, Koltès s'exprime ainsi :

C'est un texte sur le langage, je crois. C'était ma première expérience de langage pur, c'est-à-dire que j'ai écrit ça après trois ans où je n'avais rien écrit et où j'avais pensé ne plus jamais écrire parce que j'étais un peu emmerdé par l'idée de présenter des situations sur une scène¹², je ne comprenais pas très bien le sens de ce genre de choses, et je me suis raccroché au théâtre par le langage, je me suis rendu compte ou disons que ce qui m'a intéressé à un moment donné, c'était de me rendre compte que les choses importantes étaient toujours dites en dessous, non pas par l'intermédiaire du langage mais en négatif par rapport au langage. Je ne sais pas si je suis clair. Il y a un peu de ce qu'on appelle chez Tchekhov le sous-texte, mais qui est parfois même beaucoup plus que ça, et *La nuit juste avant les forêts*, c'est ça. C'est, si vous voulez, en gros : comment peut-on parler de n'importe quoi, de tout, très mal ou très joliment ou n'importe comment, tout en racontant complètement autre chose. Voilà, c'est ça qui m'intéressait, c'est ça qui m'intéresse le plus maintenant encore au théâtre¹³.

Parce qu'il parle ainsi, il est difficile de délabrynter ce que dit le locuteur de *La nuit*, qui parle de beaucoup de choses : de la pluie, d'hôtels, du fait qu'il est étranger, qu'il n'a pas de chambre, des « cons de Français¹⁴ », d'une idée de syndicat international, des salauds « qui nous font la vie qu'on a » (p. 19), de femmes – d'une blonde qui lui promettait beaucoup de plaisirs avant de l'inviter « chasser le rat » (p. 24) avec ses amis, d'une nuit passée sur un pont avec une fille, d'une pute cinglée qui s'est suicidée en avalant de la terre au milieu d'un cimetière –, du travail qu'il faut toujours aller chercher ailleurs, d'un vieux

¹¹ Koltès a déjà écrit à cette époque près d'une dizaine de pièces, dont beaucoup sont des adaptations : *Les amertumes*, d'après *Enfance* de Gorki (1970), *Procès ivre*, d'après *Crime et châtiment* de Dostoïevski (1971), *La marche*, d'après *Le cantique des cantiques* (1971), *L'héritage* (1972), *Récits morts* (1973), *Des voix sourdes* (1974), *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, d'après *Hamlet* de Shakespeare (1974) et *Sallinger [sic]*, inspirée des nouvelles de l'auteur américain Salinger (1977). En 1983, Koltès ne reconnaît plus ses pièces de jeunesse : « Les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir monter. J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde ; en fait, elles étaient surtout informelles, très élémentaires », *PM*, p. 10.

¹² « Il y a en fait moins de deux années, au cours desquelles il continue à écrire, en particulier *La fuite à cheval très loin dans la ville*. La période où il pensait "ne plus jamais écrire" a duré moins d'un an », *PM*, note infrapaginale d'Alain Prique, p. 10.

¹³ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », *loc. cit.*, p. 240. Toutes les citations suivantes et les allusions faites aux paroles échangées entre Koltès et Alain Prique, dans cette partie de notre travail, renvoient à ce court entretien réalisé en 1983 (mais alors non publié).

¹⁴ *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 [texte écrit en 1977], p. 10.

général au Nicaragua, de deux loubards qui lui ont pris son fric et cassé la gueule dans une station de métro, de sa course désespérée à travers la ville pour trouver quelqu'un qui soit « comme un ange au milieu de ce bordel » (p. 63) – ce « camarade » (p. 12) inconnu à qui il parle depuis le début, qu'il a arrêté dans la rue et qui ne dit rien –, et « toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie » (derniers mots du texte).

La nuit est un monologue – ou un quasi-monologue ou un soliloque puisqu'on ne voit jamais la personne à qui parle le locuteur, on est même laissé dans le doute de sa présence. *La nuit* est peut-être une pièce de théâtre – mais peut-être pas, son auteur en doute¹⁵. Est-ce un texte politique ? On serait tenté de le croire, car *La nuit* évoque un certain nombre de thèmes, de problèmes sociaux (pauvreté, exclusion, exploitation, violence, etc.), le locuteur est un laissé-pour-compte de la société, un marginal, peut-être un « pédé », sans travail, sans argent (il vient d'être battu et volé dans une station de métro devant des gens indifférents), sans nulle part où passer la nuit, sans protection – d'où l'idée d'un syndicat international « pour la protection des loulous pas bien forts¹⁶ » (une utopie puérile). Il annonce bien d'autres personnages de Koltès, les « [b]rutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains », comme les appelle Monique, dans *Quai ouest*¹⁷. Il appartient au quart-monde, au sous-prolétariat (bien qu'il refuse catégoriquement de travailler à l'usine), tel qu'on le retrouve, mais noir (l'exploité au superlatif), dans *Combat de nègre et de chiens*. Mais le locuteur, lui, n'est pas un Noir ; à l'époque de *La nuit*, Koltès n'a pas encore écrit au sujet des Noirs : « Il me semble qu'ils seront, inévitablement, présents, jusqu'à la fin, dans tout ce que j'écris. Me demander d'écrire une pièce sans qu'il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière¹⁸ ». Le locuteur est donc, en quelque sorte, un « nègre blanc », comme on dit, ici, au Québec¹⁹. Sa voix pourrait être celle d'un chœur d'éclopés de la société – des mises en scène de *La nuit* à plusieurs personnages ont

¹⁵ Koltès : « je ne sais pas vraiment si c'est une pièce de théâtre. Maintenant, disons. Au départ j'étais certain que c'était une pièce de théâtre. Maintenant je n'en suis plus très sûr parce qu'il n'y a pas de situation », Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », *loc. cit.*, p. 240.

¹⁶ *La nuit*, p. 17-18.

¹⁷ *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 81.

¹⁸ « Un hangar, à l'ouest », notes dans *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 140.

d'ailleurs été présentées²⁰ –, qui crient leur malaise de la société, leur détestation de ce qui est *politique* :

c'est bien pour ça que la politique et les partis, et les syndicats qu'il y a maintenant, et les flics, et l'armée, qui sont tous politiques, ce n'est pas cela que je veux, tout cela, c'est bien trop embrouillé à cause de la tête, et avec leur tête, ils vous collent à l'usine, et l'usine, moi, jamais !, pourtant de toute façon, ils finissent tous par vous coller à l'usine, tandis que l'idée que je te dis, c'est : un syndicat à l'échelle internationale – c'est très important, l'échelle internationale (je t'expliquerai, moi-même, c'est dur pour bien tout comprendre), – mais pas de politique, seulement de la défense²¹.

Ce genre de discours, proféré par qui l'on sait, sur le plateau d'un théâtre, couvre peut-être « un espace idéologique sur le plan du langage », suggère Alain Prique. Koltès dit ne pas le savoir. Mais à la question : s'agit-il d'un texte politique ? L'auteur répond, sûr de lui : « Non. Non ». Même si *La nuit* et *Combat* (qui montre les rapports de violence entre des Blancs et des Noirs en Afrique noire) se situent dans un « contexte idéologique » (le mot est de Koltès), ce n'est en aucun cas cela qui explique la genèse d'un texte :

Ce qui est générateur d'un texte, c'est clair, c'est l'émotion, le désir, des choses de ce type et rien d'autres. Alors, évidemment, à partir du moment où, par exemple, on veut parler d'un désir, comme c'est le cas de *La nuit juste avant les forêts* qui est en fait l'expression, la longue expression d'un désir unique – bien que, bien que ce soit plus compliqué, pas simple –, mais en tous les cas, un désir unique, pas très formulé et pas très clair, ni chez la personne qui l'exprime, ni pour nous – c'est ça son intérêt d'ailleurs, c'est ça qui serait le moteur de l'écriture²². Par exemple, si vous voulez, pour

¹⁹ Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Typo, 1994.

²⁰ Michel Bélaïr, « Requiem pour un homme seul. Le comédien Denis Lavant à l'Usine C dans un Koltès bouleversant », dans *Le devoir*, vol. XCV, n° 96 (les samedi et dimanche 2 mai 2004), p. E1.

²¹ *La nuit*, p. 17.

²² Il est impossible en effet d'identifier clairement ce « désir unique ». Si le locuteur dit avoir abordé l'autre parce qu'il « cherche une chambre pour une nuit » (p. 8), ou plutôt pour « une partie de la nuit » (p. 8), il n'est pas sûr que ce soit cela qu'il cherche : « je ne parle pas de chambre, camarade, de chambre pour passer la nuit, car alors les mecs les plus corrects ont leur gueule qui se ferme » (p. 13) ; d'ailleurs, il n'a pas sommeil, « et rien de plus facile à trouver qu'une chambre pour une nuit, les trottoirs sont pleins de chercheurs de chambre et de donneurs de chambre » (p. 55). S'il l'a abordé, c'est peut-être pour du feu (p. 12), « mais ce n'est pas tant pour fumer » (p. 13) et, avoue-t-il : « je ne fume même pas » (p. 13). Ses demandes ne sont peut-être bien qu'un prétexte pour l'aborder : « c'était, camarade, pour te dire : saloperie de quartier, saloperie d'habitude de tourner par ici (manière d'aborder les gens !) » (p. 12-13). L'a-t-il abordé pour lui payer un café (p. 13), une bière (p. 57), pour lui dire une idée, celle du syndicat à l'échelle internationale (p. 17), ou pour se faire payer un café, une bière ? En tous les cas, ce n'est pas parce qu'il cherche du travail (p. 13), ce n'est pas pour le draguer, il n'est pas un « pédé » : « ne me prends pas, mec, pour un pédé » (p. 33) – mais peut-on en être sûr ? –, et ce n'est pas seulement pour parler : « non, je n'en ai pas besoin comme dehors tous ces cons, je ne suis pas comme eux » (p. 55). Le locuteur prend bien soin de désamorcer chacune de ses demandes. Le lecteur trouvera au fil de cette étude quelques explications – toutes partielles – à cette curieuse manœuvre du locuteur. Disons rapidement ici que Koltès écrit un théâtre où les motifs essentiels à la claire compréhension des

prendre un des aspects de la pièce, je dirais que s'il y a un rapport de désir entre la personne qui parle et celui à qui il parle, c'est qu'il y a une manière d'exprimer son désir et de le satisfaire – entre guillemets – par les mots, par le langage exclusivement. À partir du moment où on utilise un moyen comme le langage pour faire l'amour, en quelque sorte, on parle de tout, donc on parle aussi de la politique ; on fait de la politique comme on en fait quand on baise²³.

La nuit est donc un texte écrit sur un désir. Bien qu'il ne soit « pas très formulé et pas très clair, ni chez la personne qui l'exprime, ni pour nous », ce désir semble être de nature érotique. Il y a un érotisme, un affect qui passent, note Alain Prique, quand le locuteur parle à son auditeur – qu'on ne voit pas – de son corps à lui :

je reconnais, moi, ceux qui ne sont pas bien forts, d'un seul petit coup d'œil, à cause de leur démarche, surtout, rien qu'à cette petite manière de marcher, nerveuse, comme toi, avec leur dos nerveux, et la manière de bouger des épaules, nerveuse, quelque chose dans la démarche où je ne me trompe pas, avec leur figure aussi, faite de tous petits traits, pas abîmés ni rien, mais nerveux !, comme toi : un rien dans la figure où je ne m'y trompe pas, même quand ils marchent en roulant, à la manière des jules, mais de jules pleins de nerfs, des loulous dégagés, mais venus tout droit de leur mère²⁴.

Au sujet de cet érotisme dans *La nuit*, Koltès répond à Alain Prique : « il est clair que je n'arrive pas très bien à concevoir un texte qui ne soit pas un texte érotique. Quel que soit le sujet qu'il aborde ». *La nuit* est donc un texte plus érotique que politique ; mais ces deux aspects en apparence antithétiques du discours du locuteur – le politique, ce qui est dit par l'entremise du langage ou *en positif par rapport au langage* (pour paraphraser Koltès) et l'*Éros*, ce qui est dit en dessous, non pas par l'entremise du langage mais en négatif par rapport au langage –, apparaissent intimement liés, s'enchevêtrent, se confondent (« À partir du moment où on utilise un moyen comme le langage pour faire l'amour, en quelque sorte, on parle de tout, donc on parle aussi de la politique ; on fait de la politique comme on en fait quand on baise »). En effet, cette « longue expression d'un désir unique » semble ne se faire qu'au moyen d'un discours qui fait dans le désordre une longue et étonnante déclinaison du mot politique dans la filiation chronologique de ses signifiés.

paroles, des actions, des déplacements des personnages sont tenus obscurs (« c'est ça son intérêt d'ailleurs, c'est ça qui serait le moteur de l'écriture »).

²³Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », *loc. cit.*, p. 240.

Le mot politique est emprunté (1365, Oresme) au latin *politicus* « relatif au gouvernement des hommes²⁵ » (c'est, dans *La nuit*, cette utopie dont rêve le locuteur : « l'idée que je te dis, c'est : un syndicat à l'échelle internationale²⁶ »), lui-même pris au grec *politikos* « qui concerne les citoyens, l'État » (ici, il s'agit plutôt d'un citoyen *a contrario*, un métèque : « je ne suis pas complètement d'ici, sûr que cela se voit²⁷ » ; tout autour sont les vrais citoyens de la ville, « ces cons de Français²⁸ » ; les deux partis se confrontant : « moi, seul, étranger contre eux tous²⁹ »), d'où « habiles dans les affaires publiques » (bien qu'ici ce soit l'impuissance sociale qui caractérise le locuteur : « qu'est-ce qu'on peut, toi et moi, quand ils tiennent les ministères³⁰ »), également « qui a la faveur de ses concitoyens, populaire » (ici, les paroles sont plutôt l'expression d'une défaveur : « c'est bien pour cela que la politique, et les partis, et les syndicats qu'il y a maintenant, et les flics, qui sont tous politiques, ce n'est pas cela que je veux³¹ ») et « capable de vivre en société, sociable » (ici encore, *a contrario*, puisque le locuteur est un marginal : « je cachais qui j'étais, j'adhérais à tout³² », « ils vous collent à l'usine, et l'usine, moi, jamais !³³ »). *Politikos* vient de *politês* « de la cité, de l'État », substantivé pour désigner le citoyen et, par extension, le concitoyen. *Politês* est lui-même dérivé de *polis* « cité » (c'est, dans *La nuit*, « cette drôle de ville³⁴ », « ce bordel », comme dit à la fin le locuteur). Ce que cela montre, c'est que *La nuit* n'est pas un texte théâtral qui aurait pour origine la volonté de son auteur de faire « passer » des idées politiques, d'instruire et de convaincre son auditoire dans le but de changer le monde³⁵ – rien de moins convaincant que ce discours maladroit et tortueux (qui dit « n'importe quoi » « n'importe comment »), que cette utopie risible d'un syndicat

²⁴ *La nuit*, p. 16.

²⁵ Alain Rey (sous la direction de), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éd. Dictionnaires Le Robert, t. 2, p. 2355, entrée « politique ».

²⁶ *La nuit*, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ Jamais le théâtre de Koltès n'est animé d'une telle intention. En écrivant *Le retour au désert* qui évoque, entre autres, la guerre d'Algérie, Koltès n'a pas voulu instruire et faire réfléchir son public, mais « faire rire et inquiéter en même temps », *PM*, p. 95.

international « pour la défense des loulous pas bien forts » ! Mais *La nuit* n'est pas pour autant, nous venons de le voir, un texte dénué d'éléments politiques ; cependant, ce qu'elle aborde de politique, ce sont tous ces aspects (du *politicus* au *politês*) qu'embrasse l'objet très vaste et très complexe de la *polis*. Ce qui est au cœur de ce monologue, c'est donc une *polis*, c'est-à-dire une organisation politique de la communauté humaine.

Si le locuteur « fait de la politique comme on en fait quand on baise », c'est parce que pendant qu'il parle de la *polis* (pendant qu'il dit quelque chose de politique par l'entremise du langage), il exprime un désir de nature érotique (non pas par l'entremise du langage, mais en négatif par rapport au langage). Pour illustrer cela, disons que ce que fait le locuteur de *La nuit* n'est pas sans similitude avec ce que fait Phèdre, à l'acte II, scène 5, de la pièce éponyme de Racine, théâtre avec lequel celui de Koltès présente de nombreuses analogies³⁶. La « fille de Minos et de Pasiphaé », une étrangère en terre grecque (comme le locuteur, lui, est un exilé en terre française), y exprime – non pas, pourrait-on dire, par l'entremise du langage, mais en négatif par rapport au langage – son amour à Hyppolite en réinventant – par l'entremise du langage, en positif par rapport au langage – l'épisode de la descente de Thésée dans le Labyrinthe du Minotaure. Le locuteur de *La nuit* fait de même, il exprime son désir à un inconnu en disant l'effet de malaise que produit sur lui cette « drôle de ville » où il est étranger, en racontant, en multipliant *ad nauseam* les péripéties – ou fables urbaines – qui lui sont arrivées au cours de ses errances. Les deux manières de dire le désir, l'*Éros*, se ressemblent, sont plus ou moins voilées, à la singulière différence que c'est un tout autre « Labyrinthe » que fait parcourir en imagination le locuteur de *La nuit* – celui d'une *polis* contemporaine et ses différentes zones :

toute la série de zones que les salauds ont tracées pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la

³⁶ Anne Ubersfeld note quelques-unes de ces analogies tout au long de son livre *Bernard-Marie Koltès, op. cit.* Koltès écrit ses pièces en respectant, à sa façon, la règle classique d'unité dramatique de lieu, de temps et d'action, jusqu'au *Retour au désert* (1988) et *Roberto Zucco* (1989), toutes deux d'une forme plus libre, plus éclatée. C'est qu'après sa traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare (1988), Koltès se libère des règles classiques : « Il y a eu une période dure, parce que je m'imposais des règles idiotes, des règles du théâtre classique. Vous savez, tout ce que vous apprennent les théoriciens : qu'il faut un motif pour entrer en scène, un motif pour en sortir, qu'il faut respecter le déroulement du temps. Tout ça, c'est faux et c'est idiot », *PM*, p. 151.

moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'hommes, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir, la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé³⁷.

Le locuteur est égaré au cœur de cette *polis*, comme la *polis*, elle, est au cœur de son monologue – monologue « politique » en cela seulement qu'il est *discours de la polis*. *La nuit* n'est pas politique dans le sens où le poétique (la littérature) est au service du politique, mais dans le sens où la *polis* (un objet politique) y est poétisée, devient sujet de la littérature ; car il n'y a décidément pas d'idée politique dans le théâtre de Koltès, ce que clame d'ailleurs l'auteur en 1988, alors qu'il a écrit presque tout son théâtre : *La nuit*, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton* et *Le retour au désert* ; il n'écrira plus qu'une autre pièce, *Roberto Zucco* :

il n'y a aucune idée politique, je n'ai jamais eu d'idées politiques dans mes pièces. On n'écrit pas des pièces avec des idées [...]. Moi, je veux bien faire un pamphlet politique si on veut, mais je ne fais pas de pamphlets politiques dans mes pièces. Je n'ai aucune raison d'écrire, sauf le fait d'écrire qui est la seule. Mais je démarre mes pièces sur des coups de foudre, que ce soit pour un sujet, que ce soit pour un acteur³⁸.

S'il y a un élément politique dans une pièce de Koltès, celui-ci est simplement assimilable au décor : « le contexte politique fait seulement partie de l'atmosphère dans laquelle baigne la pièce ; c'est-à-dire que, s'il est présent partout, il n'est défini ou délimité nulle part. Il faudrait peut-être le considérer comme un poids ou comme un élément du paysage³⁹ ».

Pour ce qui est de l'élément politique de *La nuit*, la *polis* n'est que le sujet d'un discours ; elle n'est pas *a priori* un élément de décor (« un élément du paysage »), car l'action de la pièce se déroule non pas dans une rue, mais plus vraisemblablement dans un café⁴⁰. Au moment où la pièce commence, le locuteur a déjà arrêté l'inconnu à qui il parle (toutes les pièces de Koltès, comme le théâtre classique, commencent, selon la règle horatienne, *in media res*) ; ils ne sont plus à ce coin de la rue, où ils se sont rencontrés.

³⁷ *La nuit*, p. 44.

³⁸ *PM*, p. 137.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰ Voir à ce sujet l'article d'Anne Thobois, « Une mémoire lourde du poids des morts », dans *T/P*, n° 136-137 (juillet-octobre 1997), p. 44-47.

Peut-être que les metteurs en scène de notre époque ne savent pas respecter ce qu'un texte dit avec trop de subtilité, peut-être qu'ils ont le droit de négliger les détails et les indices glissés çà et là par l'auteur qui ne correspondent pas à leur vision, voire à leur goût du spectaculaire ; toujours est-il que souvent, dans nombre de mises en scène de *La nuit*, le plateau du théâtre représente une rue, métonymie de la *polis* où erre le locuteur⁴¹. C'est que par une « mise en abyme » inattendue, le sujet du discours du locuteur (une *polis*) est apparu au metteur en scène, à l'équipe technique, etc., comme le cadre idéal de ce discours sur la *polis* ; l'élément politique de la pièce étant ainsi devenu, littéralement (selon un vœu de Koltès ?), *un élément du paysage*.

Une polis sur le plateau du théâtre

À partir de *Combat de nègre et de chiens* – la première « vraie » pièce de maturité de Koltès⁴² –, il y a toujours une *polis* sur le plateau de Koltès. Pour paraphraser l'auteur, disons que la *polis* d'une pièce est différente de celle des autres pièces autant – mais pas plus – que les pièces le sont précisément entre elles⁴³. Bref regard sur chacune de ces *polis*.

L'action de *Combat* se passe dans un « chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère, dans un pays d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Nigeria⁴⁴ ». Il y a deux lieux : le principal, « la cité, entourée de palissades et de miradors, où vivent les cadres et où est entreposé le matériel » (les scènes 1 à 10 et 17 à 20 s'y déroulent), et l'autre, « le chantier », à l'extérieur des palissades (les scènes 11 à 16 s'y déroulent). La première et la troisième partie de la pièce se passent donc *intra-muros*, et la deuxième, *extra-muros*. Le plateau du

⁴¹ À titre d'exemple, la célèbre – et très belle – mise en scène de *La nuit* de Kristian Frédric, avec Denis Lavant dans le rôle du locuteur, et dans les décors d'Enki Bilal, présentée dans le cadre d'une tournée mondiale à L'Usine C, à Montréal, du 6 au 12 mai 2004, dont la scénographie reproduisait une rue ou un trottoir, sous la pluie. Lorsque Koltès a créé et mis en scène sa pièce au Festival « Off » d'Avignon, en 1977, l'acteur Yves Ferry était assis à une table et ne bougeait pas (Lucien Attoun [entretien réalisé par], « Juste avant la nuit », *loc. cit.*, p. 30).

⁴² Koltès n'était pas sûr que *La nuit* soit une pièce de théâtre ; voir la note infrapaginale n° 5 de cette étude.

⁴³ *PM*, p. 121.

⁴⁴ *Combat*, p. 7. Toutes les citations suivantes de *Combat*, dans ce paragraphe, sont tirées de cette page de didascalies liminaires.

théâtre de *Combat* est une cité ouvrière qui évoque les formes d'une ville archaïque (palissades, miradors, gardes). D'ailleurs, les appels que les gardes se lancent la nuit pour se tenir éveillés : « bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petits 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 », rappellent ce que dit le garde à l'ouverture d'*Agamemnon*, dans *L'Orestie* d'Eschyle, qui veille toutes les nuits depuis dix ans pour surveiller l'apparition de la flamme annonciatrice de la victoire des Grecs : « quand je songe à siffloter, à chanter une chanson, pour en froter la plaie de mon sommeil...⁴⁵ ». Cet écho d'un texte contemporain au lointain classique grec évoque un monde archaïque que l'on pouvait croire à jamais révolu – mais ne le sera-t-il jamais ? –, d'autant plus que son intrigue rappelle le mythe antique d'Antigone : Alboury, un Noir, vient dans la cité des Blancs pour demander le corps de son frère tué sur le chantier⁴⁶. D'autre part, la cité de *Combat* évoque aussi, étrange paradoxe, les formes d'une cité moderne, car il s'agit d'une cité ouvrière, mode d'urbanité dont les balbutiements utopiques ont eu lieu au XVIII^e siècle ; on pense, par exemple, à la saline royale d'Arc-en-Senans, commandée sous Louis XV à l'architecte Claude Nicolas Ledoux. La cité de *Combat* est donc une *polis* troublante, car composite, l'aboutissement d'une industrialisation moderne ayant les formes d'une cité archaïque⁴⁷.

⁴⁵ Eschyle, *L'Orestie*, trad., et notes de Daniel Loayza, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 109.

⁴⁶ Le symbolisme des noms des personnages est un autre élément qu'ont en commun les pièces *Antigone* et *Combat*. Dans la première, Polynice est, selon l'étymologie, « l'homme aux multiples querelles » ; Étéocle est « le Vrai », « l'Exact » ou « le Fidèle » ; Antigone, « la Rebelle » ; Créon, « le Pouvoir » ; Hémon, « le Sanglant ». Dans *Combat*, une didascalie initiale précise que le nom de Nouofia signifie « conçu dans le désert » ; qu'Alboury est le nom d'un « roi de Douiloff (Ouolof) au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche » ; que Toubab (le nom du petit chien blanc de Cal) est une « appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique » ; Horn (la corne) est le cocu. Comme dans le théâtre grec, il y a dans *Combat* une véritable adéquation entre le nom et le trait dominant du caractère du personnage, ou simplement une allusion comique. On pense aussi à des personnages d'autres pièces de Koltès : à Fak « Fuck », dans *Quai ouest*, qui ne cherche qu'à « baiser » Claire ; à Fatima qui a des visions, à Mathilde qui est revenue (la chanson populaire de Jacques Brel), à Adrien qui a construit un mur pour protéger la maison familiale (clin d'œil au « Mur d'Hadrien »), dans *Le retour au désert*.

⁴⁷ Cette cité est avant tout une *polis française*. Dans sa dernière entrevue, Koltès dit que les bungalows des chantiers qu'il a visités en Afrique et dont il s'est inspiré pour écrire *Combat*, qui s'appelaient « Le Peuplier », « Le Camélia », etc., étaient de petites reproductions de la France et de certaines villes françaises : « avec une petite piscine, avec des allées aux noms ronflants... », Lucien Attoun (entretien réalisé par), « Juste avant la nuit. Entretien avec B.-M. K. », *loc. cit.*, p. 31.

La didascalie initiale de *Quai ouest* procède par métonymie, de l'englobant à l'englobé mimétique (représenté sur le plateau) : « *Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port*⁴⁸ » (Occident, grande ville portuaire, centre, fleuve, ancien port, quartier à l'abandon, hangar désaffecté)⁴⁹. Le hangar et ses environs, l'autoroute, la jetée entretiennent avec le centre de la ville un rapport métonymique ; ils sont, à cette condition, une partie de la *polis* ; voire, ils sont la *polis*, la métaphore d'un lieu où « [l]'activité humaine [se] trouve comme grandie⁵⁰ ». C'est, en tous les cas, une partie singulière d'une *polis*, abandonnée et revenue à l'état sauvage. Koltès, au sujet du hangar new-yorkais dont il s'est inspiré pour écrire *Quai ouest*, explique la métaphore que représente à ses yeux ce lieu : « Dès que l'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé⁵¹ ». La « brousse », dans *Quai ouest*, n'est pas située *extra-muros*, comme dans *Combat*, mais *intra-muros*, dans la *polis*, au cœur de la civilisation. Cette partie d'une *polis* occidentale, autrefois prospère, a été progressivement gagnée par la « brousse » ; c'est ce que raconte Monique, dans ce que nous pourrions appeler une « scène d'exposition » plus ou moins classique (autre analogie avec le théâtre du XVII^e siècle) :

Autrefois il y avait des lampadaires, ici ; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. Il y avait des parcs avec des arbres ; il y avait des voitures ; il y avait des cafés et des commerces, il y avait des vieux qui traversaient la rue, des enfants dans des poussettes ; les anciens entrepôts du port servaient de parkings et certains, de marchés couverts. C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent. Il n'y a pas si longtemps.

Mais aujourd'hui, Seigneur ! N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait là même en plein jour pourrait se faire massacrer en plein soleil et son cadavre jeté dans le fleuve sans que personne ne songe à le chercher ici⁵².

⁴⁸ *Quai ouest*, p. 7.

⁴⁹ Cette métonymie a été relevée par André Petitjean, dans son article « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès », *loc. cit.*, p. 23.

⁵⁰ *PM*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵² *Quai ouest*, p. 13.

La didascalie initiale de *Dans la solitude des champs de coton* ne donne aucune information sur le lieu de l'action – qui n'est pas, comme on pourrait le croire, un champ de coton⁵³ –, mais plutôt une définition de ce qu'est un « deal » (« *Un deal est un [...]*⁵⁴ ») ; elle annonce l'enjeu principal de la pièce, un deal éventuel entre un dealer et un client. Des indications spatiales sont cependant données çà et là dans les paroles des personnages, comme dans *La nuit*, où il n'y a pas non plus de didascalie. La rencontre du dealer et du client a lieu dans une rue, la nuit. Autour d'eux, le paysage urbain et nocturne d'une cité : des « immeubles » (p. 10, 14, 15, etc.), des « ascenseurs » (p. 13, 14, 16, etc.), des « fenêtres éclairées » (p. 10, 13, etc.). Comme dans *La nuit* et *Quai ouest*, le discours évoque une vaste *polis* qui s'étend au-delà de l'espace de la rencontre : d'autres « rues » (p. 32, 53), des « commerces homologués » (p. 18, 50, etc.), des « boîtes de strip-tease » (p. 26), des « boutiques de luxe » (p. 41), des « salons de thé » (p. 56), des « auberges » (p. 42), etc. Mais la *polis* n'est pas qu'un « élément du paysage » – nous verrons plus loin qu'elle est un élément capital dans la rhétorique du dealer et du client, qui cherchent à découvrir pourquoi leur interlocuteur est en ce lieu.

Dans le programme de la création de *Dans la solitude*, Koltès explique la rencontre hostile du dealer et du client dans une parabole, celle d'un chien et d'un chat :

Si un chien rencontre un chat, [...] il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif [...]. Il n'y a pas de raison à ce que le chat hérissé le poil et crache devant un chien inconnu, ni à ce que le chien montre les dents et grogne. Si c'était de la haine, il faudrait qu'il y ait eu quelque chose avant, la trahison de l'un, la perfidie de l'autre, un sale coup quelque part ; mais il n'y a pas de passé commun entre les chiens et les chats, pas de sale coup, pas de souvenir, rien que du désert et du froid. On peut être irréconciliables sans qu'il y ait brouille ; on peut tuer sans raison⁵⁵ ; l'hostilité est déraisonnable [...]. Selon la raison, il est des espèces qui ne devraient jamais, dans la solitude, se trouver face à face. Mais notre territoire est trop petit, les hommes trop nombreux, les incompatibilités trop fréquentes, les heures et les lieux obscurs et déserts trop innombrables pour qu'il y ait encore de la place pour la raison⁵⁶.

⁵³ Le Client : « Nous ne sommes pas, vous et moi, perdus seuls au milieu des champs », *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 55.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵ Koltès annonce ici le personnage de Roberto Zucco, qui tue sans raison.

⁵⁶ *Prologue et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 122-123.

Ce mot de Koltès est analogue à une fable de La Fontaine, car une leçon y est donnée, un enseignement qui éclaire ce que peut être véritablement la nature humaine en racontant la nature animale. Les hommes agissent comme des bêtes les uns avec les autres. Les penser comme différentes « espèces » permet de les mieux comprendre, de se prévenir d’eux. Que devient alors cette rue où se rencontrent le dealer et le client, métonymie de la *polis* ? Un territoire. Trop petit, trop peuplé d’espèces différentes pour qu’il y ait encore de la place pour la raison⁵⁷. L’homme, ici, n’est pas défini comme un animal raisonnable. Aussi la *polis* n’est-elle pas un espace de raison et de civilisation, et il ne faut pas s’étonner que Chéreau, dans son mot du metteur en scène lors de la création de *Dans la solitude*, compare la pièce de Koltès à *La jungle des villes* de Brecht⁵⁸. La cité, comme dans *Combat* et dans *Quai ouest*, est menacée par l’envahissement d’une « brousse », métaphore de ce qu’il y a de moins civilisé en l’homme qui se croit naïvement civilisé. Cette métaphore se présente par ailleurs comme une « hypothèse réaliste » beaucoup plus facile à saisir que dans *Combat*, qui se déroule en Afrique, et *Quai ouest*, qui se passe dans un lieu marginal, comme le note Chéreau :

il n’y a rien de plus concret que cette pièce-ci. Cette discussion a eu lieu réellement, ces deux-là se sont bien rencontrés, ils se sont épiés, ils se sont insultés avec une imperturbable logique, usant de tous les moyens de la joute oratoire. Vous les avez même sûrement croisés un jour ; ils ne se vouvoient peut-être pas, mais ils étaient là, en chair et en os, au coin du boulevard de Clichy et de la rue des Martyrs, entre l’avenue A et la 4e Rue Est. Seulement, quand vous les avez croisés, vous avez fait comme moi : vous avez accéléré le pas et fait un détour rapide, de peur qu’ils vous abordent, car ils avaient l’air plutôt en forme, tour à tour agressifs et souriants, et ils avaient une tête à vous réclamer quelque chose⁵⁹.

La rue de *Dans la solitude* est un espace sauvage qui échappe à la civilisation. Mais ce qu’il y a de particulier – et de récurrent – dans le théâtre de Koltès, c’est que,

⁵⁷ C’est d’ailleurs ce que Koltès faisait dire à Rodolfe, dans *Quai ouest*, p. 73 : « je te dénonce, négro, tout vieux et tout abîmé que je suis, parce qu’on est trop nombreux sur la terre pour pas assez de place ». Le mot de présentation de Koltès, glissé dans le programme de *Dans la solitude*, pourrait très bien être lu comme le « programme » de tout son théâtre puisqu’il en expose les grands thèmes (la rencontre, la méfiance, l’hostilité, etc.), ce que nous verrons tout au long de cette étude.

⁵⁸ Chéreau : « j’oserais presque citer la phrase que Brecht mettait en exergue à *La jungle des villes* : “Vous allez assister à un combat mystérieux entre deux hommes, dit-il à peu près, alors, en vrais sportifs, ne vous occupez pas de savoir pourquoi ils se battent, mais regardez si les coups sont bien portés” », extrait du programme de la création de *Dans la solitude*, janvier 1987, reproduit dans *Nanterre-Amandiers. Les années Chéreau [NA]*, Paris, Imprimerie nationale Éditions (coll. Le spectateur français), 1990, p. 164.

⁵⁹ *Id.*

étrangement, toute civilisation échappe à sa propre juridiction et n'est plus qu'une « jungle », une « brousse », voire un « désert » – car le « désert » dont il est question dans *Le retour au désert*, la pièce suivante de Koltès, n'est pas tant celui de l'Algérie (que quitte Mathilde Serpenoise, pour peut-être y retourner, à la fin, accompagnée de son frère Adrien), que celui de la France et de la ville natale que retrouve Mathilde⁶⁰. L'espace de la civilisation est un espace désertique, ce que disait d'ailleurs Camus, bien avant Koltès, lorsqu'il regrettait qu'il n'y ait plus de désert, parce qu'en fait : « le désert a délaissé les horizons lointains pour assécher la civilisation en ce qu'elle a de plus proche. Le désert est aujourd'hui au cœur de la cité parce que la barbarie est au cœur de la civilisation⁶¹ ».

Le retour a pour cadre une polis, « [u]ne ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante⁶² ». L'intrigue, cependant, ne se passe pas précisément dans cette ville de province (à l'exception de la scène 15, au café Saïfi), mais plutôt dans la maison de Mathilde Serpenoise, devant la porte d'entrée (sc. 1), dans le hall d'entrée (sc. 2), la chambre à coucher de Mathilde (sc. 3 et 12), le couloir (sc. 5 et 9), le salon (sc. 6), les cuisines (sc. 13), la véranda (sc. 11) et le jardin (sc. 4, 8 et 16), qui est entouré d'un mur (sc. 10). L'action se passe donc principalement dans ce que l'on pourrait appeler une « maison à volonté », en référence à ce que les classiques appelaient un « palais à volonté » (Koltès respectant toujours, à sa façon, la règle classique d'unité de lieu). On pourrait croire alors que *Le retour* présente une exception, puisqu'il n'y a pas de polis sur le plateau du théâtre, celle-ci n'étant que le cadre de l'intrigue – bien qu'un discours sur la polis soit filé

⁶⁰ Chéreau : « La grande idée qui sous-tend la pièce, c'est le retour aux sources, dans la haine. Il [Koltès] m'avait expliqué le choix du titre ainsi : le désert, c'est la France. La France retourne au désert (au sens où l'on dit "le désert gagne") », Samra Bonvoisin (entretien réalisé par), « Le lien durable avec un auteur contemporain », *loc. cit.*, p. 50.

⁶¹ C'est ainsi que Jean-François Mattéi interprète la phrase de Camus, dans son livre *La barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, troisième éd. augmentée, Paris, Presses universitaires de France, « Intervention philosophique », 2001, p. 300. C'est d'un dessèchement analogue dont il est question dans *Le retour au désert* ; à preuve, la citation de Shakespeare que Koltès met en exergue de sa pièce : « *Why grow the branches now the root is winther'd ? / Why winther not the leaves that want their sap ?* », qu'il traduit : « 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 ? », *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 7.

⁶² *Le retour*, p. 9.

tout au long de pièce, celle-ci étant une obsession malade des personnages (comme pour le locuteur, dans *La nuit*)⁶³.

Si la *polis* du *Retour* est située au-delà du plateau, dans un espace que l'on pourrait caractériser de « prochain », il n'en reste pas moins qu'une *polis* de province *réelle* est transposée dans la maison – soit sur la scène – par le biais d'une série de métonymies, chacun des personnages étant une partie de Metz, la ville de province, à l'est de la France, où Koltès a grandi, au début des années soixante... En effet, les personnages : Plantières, Queuleu, Borny et Sablon sont « des toponymes de Metz, que l'auteur a repris comme patronymes de ses personnages⁶⁴ ». Quant à la famille Serpenoise (Adrien et Mathilde) et au personnage de Rozérieulles (la première femme d'Adrien), « ils tirent leurs noms respectivement d'une autre rue de Metz et d'un village situé non loin de la ville ». La maison est donc une *polis* métaphorique, d'autant plus qu'il y transite une petite société complète, des notables (Plantières, le préfet de police ; Borny, un avocat ; Sablon, le préfet du département, etc.) aux larbins (Maame Queuleu, la domestique à demeure, et Aziz, le domestique journalier). La maison de Mathilde est peut-être aussi une *polis* mythique, car à la fin elle devient le lieu parodique de (re)naissance de Rémus et de Romulus, fondateurs de Rome, la Ville éternelle et civilisatrice⁶⁵. Par une ironie inattendue, on peut dire qu'Adrien a raison quand il dit à son fils, Mathieu, pour l'empêcher d'aller en ville, de sortir de la maison : « Mais tu es en ville, Mathieu, mon fils. Notre maison est en plein centre de la ville, tu ne peux pas être davantage en ville que dans notre maison. [...] Au-delà de ce mur,

⁶³ « Les rues sont dangereuses » (p. 11), « On raconte en ville » (p. 33, 34 et 35), « les cafés arabes des bas-fonds de la ville » (p. 35), « On l'a vue rôder en ville » (p. 35), « je défie cette ville, chacune de ses rues et chacune de ses maisons » (p. 38), « les bas quartiers » (p. 44), « Les jardins de cette ville sont dangereux » (p. 46), « Cette ville est pleine de gens qui meurent étouffés sous des oreillers » (p. 59), « Comment et pourquoi saurait-on comment et pourquoi les gens meurent dans cette ville ? » (p. 60), « une trop vieille tradition de la ville » (p. 62), « C'est cela qui pourrit les petites villes de province » (p. 67), « Cette ville pourrie ferait faire une dépression nerveuse à une montagne » (p. 77), « En voilà deux qui vont foutre le bordel dans cette ville » (p. 86), etc.

⁶⁴ Note explicative d'une photographie de Metz tirée de *Koltès : La question du lieu, loc. cit.*, p. 14.

⁶⁵ Le premier titre que Koltès pensait donner à sa pièce était *La ville s'éveille*, Anne-Françoise Benhabou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », dans *AT*, n° 35-36, (juin 1990), p. 22. De même, le titre de son unique roman, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, était *La ville aux chats* (*T/P*, n° 136-137 [juillet-octobre 1997], p. 24). Peut-être que d'autres titres de pièces que nous ignorons présentaient d'emblée une ville comme sujet ou cadre de l'intrigue.

c'est la jungle, et tu ne dois pas la traverser sans la protection de ton père⁶⁶». La « brousse » est donc, selon Adrien, située *extra-muros* – nous verrons cependant que dans cette pièce, comme dans toutes les autres, le chaos et la barbarie sont à l'extérieur comme à l'intérieur de la maison, et que le mur ne protège ni n'empêche rien.

La pièce suivante de Koltès, *Roberto Zucco*, s'inspire de la vie du « serial killer » Roberto Succo⁶⁷. Dans cette dernière pièce, il n'y a plus aucun respect de la règle d'unité de temps, d'action et de lieu que Koltès s'était jusqu'alors plus ou moins efforcé de suivre. C'est que depuis sa traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare, achevée en 1987, juste avant l'écriture du *Retour* (où déjà ces règles n'étaient plus suivies à la lettre), Koltès dit avoir découvert la liberté⁶⁸. Dans *Zucco*, la multiplicité des lieux, où le « héros » va du chemin de ronde d'une prison (sc. 1) au logement de sa mère (sc. 2), de la cuisine de la gamine (sc. 3) à la réception d'un hôtel de putes du Petit Chicago (sc. 4), d'une station de métro (sc. 6) à un bar (sc. 8), d'un jardin public (sc. 10) à une station de chemin de fer (sc. 12), pour revenir dans le quartier du Petit Chicago (sc. 14), se faire arrêter et remettre en prison pour une ultime évasion (sc. 15), la multiplicité des lieux, donc, devient l'expression d'une fuite jamais interrompue, comme dans le *Dom Juan* de Molière⁶⁹. Cette multiplicité est d'autant plus frappante que cette fuite de Zucco se double d'une poursuite : la Gamine, que Zucco a violée à la scène 3, essaie de retrouver son agresseur, qu'elle aime. Les scènes 4 à 12 montrent tour à tour le parcours de Zucco et celui de la Gamine, jusqu'à ce que les deux se retrouvent, à la scène 14, après une scène où ni l'un ni l'autre n'apparaît.

⁶⁶ *Le retour*, p. 24.

⁶⁷ Roberto Succo est né dans la banlieue de Venise. À l'âge de 19 ans, il a tué son père et sa mère sans raison apparente. Il a été jugé irresponsable et interné dans un établissement spécialisé dont il s'est évadé en 1986. De 1986 à 1988, il a vécu en France en commettant un certain nombre de délits et de crimes, dont le meurtre d'un policier, ce qui a fait avancer l'enquête. Il a été arrêté au nord de l'Italie. Peu de temps après sa nouvelle incarcération, il est monté sur le toit de la prison. Beaucoup de journalistes locaux sont venus et l'équipe d'une télévision régionale a même filmé Succo, qui leur parlait. Il a fini par tomber du toit, et a été retrouvé quelques jours plus tard, un matin, la tête dans un sac de plastique, suicidé de la même façon dont il avait tué son père. Pascale Froment a écrit un livre sur lui, *Je te tue, histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*, Paris, Gallimard, 1991.

⁶⁸ Koltès : « Ce mec [Shakespeare] m'a appris la liberté. Il m'a beaucoup libéré par rapport aux règles du théâtre. Quand quinze ans ont passé, quelqu'un vient le dire, et c'est fait : quinze ans ont passé. Le montage des scènes est ahurissant. [...] À lire ça, je sautais de joie au plafond. Les classiques français, au contraire, nous foutent dans la merde. Mon aversion pour eux se développe quand je lis Shakespeare », *PM*, p. 90.

⁶⁹ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 58.

Peut-être cependant y a-t-il encore dans cette pièce, malgré cette grande multiplicité des lieux, un respect différent, subtil, de la règle des trois unités du théâtre classique ? C'est ce que croit Anne Ubersfeld, qui voit dans chacune de ces scènes « un mini-drame, dont le spectateur attend la résolution, comme si chacune comportait un suspens spécial. Technique probablement empruntée au roman policier, mais dont ici la simplicité renforce l'effet. Chacune est une mini-tragédie avec unité de lieu, de temps et d'action, comme si le modèle de la tragédie se démultipliait⁷⁰ ». En fait, Koltès respecte la règle d'unité classique comme le faisait Racine – seulement, nous dirons qu'à la différence d'un « palais à volonté », il s'agit ici d'une « polis à volonté ».

Une polis comme inauguration du théâtre de maturité

Il semble donc qu'une *polis*, qu'elle soit archaïque ou moderne (ou les deux), désertée ou peuplée, calme ou tumultueuse, diurne ou nocturne, métonymique ou étendue « à volonté », peut être identifiée comme un *topos* du théâtre de Koltès (scénique et thématique). Peut-être même peut-on voir l'introduction de la *polis* dans la dramaturgie de Koltès comme l'un des éléments qui inaugure son « théâtre de maturité ».

Koltès dit avoir commencé à « écrivaitter » en 1972, et à « écrire » vraiment en 1977⁷¹. Jusqu'à cette date, l'année de la rédaction de *La nuit juste avant les forêts*, qui inaugure son théâtre de maturité – bien que Koltès ne soit pas sûr que *La nuit* soit une « vraie » pièce de théâtre⁷² –, l'auteur avait déjà « écrivaitté » une dizaine de pièces : *Les amertumes*, *La marche*, *Procès ivre*, etc.⁷³. « Écrivaitter », dit-il en 1989, l'année de sa mort : « c'était un jeu pour des copains qui montaient des pièces dans des caves, pour

⁷⁰ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 110. Koltès était un grand lecteur de romans policiers, « surtout les Américains de la Série Noire », Anne-Françoise Benhabou (entretien réalisé par), « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *loc. cit.*, p. 24.

⁷¹ *PM*, p. 150.

⁷² Voir la note infrapaginale n° 5 de cette étude.

⁷³ La note infrapaginale n° 1 de cette étude donne la liste complète des pièces du théâtre de jeunesse de Koltès. Depuis quelques années, les Éditions de Minuit ont commencé à publier ces œuvres.

rigoler⁷⁴». Lorsque l'on compare le théâtre de jeunesse et celui de maturité de Koltès, on voit, comme l'a noté Anne-Françoise Benhabou dans un remarquable article sur les singularités et les métamorphoses du plateau du théâtre chez Koltès, que les œuvres de jeunesse ne présentent pas d'autre lieu scénique que le plateau lui-même, donné comme tel, et que cet espace est abstrait, tantôt « éclaté en trois espaces distincts où les scènes se jouent alternativement ou simultanément⁷⁵ » (*Les amertumes*), tantôt, divisé par la lumière (*La marche*, où deux couples dialoguent tour à tour), tantôt, « soumis à la fragmentation et à la coexistence de morceaux de fiction » (*Procès ivre*), etc. « Voilà, conclut Benhabou, ce qu'est alors le plateau pour Koltès ; rien ne l'indexe sur du réel, rien n'en fait le lieu d'une représentation mimétique ».

Nous avons vu qu'il en va tout autrement dans son théâtre de maturité, où la scène est le lieu d'une représentation mimétique ; on pense à la cité et au chantier de *Combat*, au hangar de *Quai ouest*, à la rue de *Dans la solitude*, à la maison bourgeoise du *Retour* et à la « polis à volonté » de *Roberto Zucco*. En écrivant *Combat* (qui est, en fait, la première « vraie » pièce de maturité), Koltès dit avoir cru comprendre : « que c'était seulement si ce que je racontais avait l'apparence d'une "hypothèse réaliste" que la métaphore prenait son sens et ne devenait pas une simple fantaisie⁷⁶ ». Par contre, il serait peut-être plus juste de dire que ce nouvel intérêt pour le lieu ne trouve pas son origine dans l'écriture de *Combat*, mais dans celle de son unique roman, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, qui est à tous égards, parce qu'écrit en 1976 (donc avant *La nuit* et *Combat*), la première œuvre de maturité de Koltès : « C'est la première chose que j'ai écrite et que je reconnaisse comme une chose écrite⁷⁷ ».

⁷⁴ *PM*, p. 150.

⁷⁵ Anne-Françoise Benhabou, « Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre », *loc. cit.*, p. 46 ; les citations qui suivent sont toutes tirées des p. 46-47.

⁷⁶ *PM*, p. 14.

⁷⁷ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *La fuite à cheval très loin dans la ville* », *loc. cit.*, p. 245. *La Fuite à cheval*, en plus d'être la première œuvre de maturité de Koltès, était à l'origine une pièce de théâtre intitulée *La ville aux chats*. C'est Lucien Attoun qui a conseillé à Koltès de trouver un autre genre littéraire que le théâtre pour raconter cette histoire (*T/P*, n° 136-137 [juillet-octobre 1997], p. 24).

Alain Prique note, le premier, une topologie des lieux dans *La fuite à cheval* : « La colline aux crapules, le quai de la planque aux anges, la rue...⁷⁸ », etc. Ces lieux donnent les titres de chacun des chapitres du roman. Ils sont, croit Koltès : « les vrais modulations auxquelles je me raccroche beaucoup⁷⁹ ». Cette topologie dessine l'espace d'une *polis* – la « *fuite* » se déroulant « *très loin dans la ville* ». Il semble même qu'une ville a été l'élément déclencheur de l'écriture de ce roman (ou de cette pièce), ce que confie Koltès en entrevue, lors de la publication de son roman, en 1984, soit huit ans après l'avoir écrit :

Ce qui me pousse, ce qui m'a poussé à écrire, c'est une ville de province, la vie dans une ville de province, enfin non !... Certains endroits dans une ville de province, la nuit. Mais encore – comme toujours pour moi –, la grande motivation ce sont toujours des lieux, rarement des histoires. Ce sont presque toujours des endroits dans lesquels il se passe des histoires. Je trouve ça tellement moins simple et tellement plus intéressant de cadrer – alors là c'est un terme de cinéma –, de cadrer un endroit et de voir les histoires s'y dérouler et se plier plutôt à des impératifs de lieux plutôt qu'à des impératifs d'histoire⁸⁰.

Ce qu'il y a de singulier chez Koltès, mis à part cette volonté de raconter des lieux plus que des histoires, c'est qu'en parlant de l'élément déclencheur de son écriture (et ce, huit ans après *La fuite à cheval*), Koltès, qui a alors écrit *La nuit*, *Combat* et *Quai ouest* (et peut-être en partie *Dans la solitude*), emploie aussi bien le temps présent que le temps passé (« Ce qui me pousse, ce qui m'a poussé à écrire... ») ; peut-être est-ce là le simple signe d'une hésitation (on le croirait aisément), d'un hasard ou même d'un accident ; mais peut-être est-ce là un indice qui peut permettre au lecteur d'identifier ce qui a à la fois poussé l'auteur à écrire *La fuite à cheval* (sa première œuvre de maturité), et ce qui l'a poussé à continuer à écrire encore ? Une *polis* (« une ville de province, la vie dans une ville de province, enfin non !... Certains endroits dans une ville de province, la nuit »). Car, si le théâtre de maturité se distingue vraiment de celui de jeunesse, ce n'est pas tant parce que le plateau du théâtre devient le lieu d'une représentation mimétique (ce qu'a montré Benhabou), mais parce qu'il est l'espace mimétique précisément d'une *polis*, d'un *espace de civilisation* (la cité de *Combat*, l'espace urbain désaffecté de *Quai ouest*, la rue de *Dans*

⁷⁸ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *La fuite à cheval très loin dans la ville* », *loc. cit.*, p. 245.

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ *Id.*

la solitude, la « polis à volonté » de Roberto Zucco). L'introduction de la polis dans son théâtre est d'autant plus singulière, notable, que dans *Procès ivre*, qui est une adaptation de *Crime et châtiment* de Dostoïevski – roman où, note Benhabou, « le lieu urbain joue un rôle si fondamental qu'on a pu dire que Saint-Petersbourg en était le personnage principal⁸¹ » –, il n'y a plus aucune présence de la ville ni des déambulations de Raskolnikov, avec lequel nombre de personnages de maturité de Koltès ont pourtant en commun d'être des « flâneurs urbains » ; on pense au locuteur de *La nuit*, au client de *Dans la solitude*, à Roberto Zucco, à d'autres, et peut-être bien à Koltès lui-même⁸².

Cette « ville de province » qui a inspiré à Koltès la polis de *La fuite à cheval* est Strasbourg, bien que l'auteur ne la nomme nulle part dans son roman (les polis de Koltès sont toujours anonymes)⁸³. L'auteur y a vécu en 1970, étudiant la régie au Centre dramatique de l'Est⁸⁴. Il confie, au sujet de son rapport de haine et de fascination pour Strasbourg et de la ville dans son roman :

il y avait Strasbourg, l'image que j'ai de Strasbourg, une ville que je détestais. Mais le cimetière [du roman] est le cimetière Montmartre, et la berge c'est Strasbourg ; et la rue aussi. Il y a comme ça des villes étranges... [...] C'est une ville bizarre. Il y a comme ça des villes vraiment bizarres, je ne sais si c'est parce que je les ai connues. Une ville dont on a l'impression qu'elle est posée sur l'eau, qu'elle flotte, qu'elle dérive un peu. Paris, par moments, donne cette impression ; pas souvent, mais parfois. Paris fait ça ; il y a Strasbourg, il y a Venise, Leningrad. Des villes : on a l'impression qu'elles flottent, qu'elles dérivent. Et vraiment elle m'a fait un effet très, très fort⁸⁵.

Peut-être que Strasbourg a aussi été la ville-modèle de la polis de *La nuit*, qui donne de même cette impression d'être posée sur l'eau, de flotter, de dériver un peu, avec ses « trente et un ponts sans compter les canaux⁸⁶ ». Par ailleurs, cet élément déclencheur de

⁸¹ Anne-Françoise Benhabou, « Le lieu de la scène », *loc. cit.*, p. 46.

⁸² Koltès : « C'est vrai, j'aime flâner dans les rues, la nuit tombée. J'aime les bars où l'on fraternise en cinq minutes devant une blonde, j'aime les quartiers chauds, traversés par une foule aux accents étrangers, marginaux, sans snobisme, bohèmes sans sophistication », Michel Bataillon, « Koltès, le flâneur infatigable », dans *Théâtre en Europe*, n° 18 (septembre 1988), p. 24-27.

⁸³ « A. P. : On peut le dire que c'est Strasbourg. — B.-M. K. : Oui, oui. », Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretien avec B.-M. K. : *La fuite à cheval très loin dans la ville* », *loc. cit.*, p. 247.

⁸⁴ Yan Ciret, « Repères bibliographiques », dans *TA*, n° 5 (1996), p. 194.

⁸⁵ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretien avec B.-M. K. : *La fuite à cheval très loin dans la ville* », *loc. cit.*, p. 247.

⁸⁶ *La nuit*, p. 37.

l'écriture de *La fuite à cheval* (« une ville de province », « certains endroits dans une ville de province, la nuit ») pourrait fort bien avoir été pour Koltès l'un des éléments déclencheurs de l'écriture de *La nuit*, puisque le locuteur, tout en exprimant ce « désir unique » dont parle l'auteur, fait parcourir en imagination le labyrinthe d'une ville de province par le récit des péripéties urbaines qui lui sont arrivées, la plupart de nuit. Il est vrai que le locuteur parle d'un métro où il s'est fait battre et voler, et Strasbourg n'a pas de métro. Mais si le cimetière de *La fuite à cheval* est le cimetière Montmartre, comme le dit Koltès, peut-être que la *polis* de *La nuit* (comme celle de *La fuite à cheval*) est un montage de différents lieux de différentes villes que désirait raconter l'auteur (« la grande motivation ce sont toujours des lieux, rarement des histoires »).

La *polis* ouvrière de *Combat* est inspirée des chantiers de travaux publics que Koltès a visités en Afrique, en 1978, en particulier celui du chantier Dumez, au Nigeria, où il est allé voir des amis pendant un mois⁸⁷. L'auteur parle de son périple dans la *Lettre d'Afrique*, qu'il a écrite à Hubert Gignoux, et dans laquelle on reconnaît les thèmes majeurs du Koltès de maturité : les Noirs, la désillusion quant à la lutte des classes, le mépris de l'Occident pour les pays pauvres, etc.⁸⁸ Malgré son origine africaine, la *polis* de *Combat* est une ville de province tout ce qu'il y a de plus français :

Ce qui se passe dans la pièce, ce sont des choses que j'ai également trouvées à Paris. Ce n'est pas une enquête sur la vie sur les chantiers en Afrique. Tout cela peut aussi bien arriver dans une HLM de Sarcelles. Le lieu Afrique est en même temps une métaphore ; [...] c'est précisément ce qui m'a choqué en Afrique, sa ressemblance si fréquente avec un chantier de banlieue parisienne. En plus chaud seulement⁸⁹.

En fait, la *polis* de *Combat* n'est qu'une autre variation de cette « ville de province » dont l'auteur a voulu parler dans *La fuite à cheval* et dans *La nuit*.

Koltès a décidé d'écrire *Quai ouest* après un premier séjour à New York, en 1981. Il y a vu le lieu de son intrigue : « ce fameux hangar qui faisait face au New Jersey, sur le

⁸⁷ *PM*, p. 11.

⁸⁸ Cette lettre a été publiée dans la revue *Europe*, n° 823 (novembre 1997), p. 13-22.

West Pier, le long de l'Hudson River et qui aujourd'hui n'existe plus⁹⁰». Koltès y est même retourné pour l'écrire : « Je suis allé à New York pour la finir, car c'est aussi à New York que j'en ai eu l'idée⁹¹ ». On pourrait croire que dans cette pièce, l'auteur met en scène une ville américaine plutôt qu'une « ville de province » française. Toutefois, il en est des origines « américaines » de *Quai ouest* comme des origines « africaines » de *Combat* : elles empêchent de voir ce que la pièce a de « français » :

Il faudrait oublier que le point de départ de cette pièce est New York, ce hangar, et le spectacle de multiples races parlant une langue unique de manières différentes ; car ce n'est pas une pièce sur le sujet ; ce n'est pas une pièce "américaine" ; mes personnages, il faut les chercher du côté est de l'Atlantique, du nord au sud⁹².

La « *grande ville portuaire occidentale*⁹³ » de *Quai ouest* est, en fait, « française ».

Koltès a aussi écrit *Dans la solitude* à New York. En entrevue, il présente d'ailleurs ses deux personnages comme des Américains : « le dealer m'a été inspiré par un bluesman américain⁹⁴ », « [l]'autre est un agressif écorché, un punk de l'East Side⁹⁵ ». Pourtant, rien d'« américain » ne transparaît vraiment dans la pièce. L'élément déclencheur de l'écriture de *Dans la solitude* aurait plus été une anecdote qu'un lieu urbain précis : un dealer se vantait d'avoir sur lui toutes les drogues convoitées, alors qu'il n'en avait aucune, et en fin de compte, son offre cachait une demande puisqu'il était contraint de « faire la manche »⁹⁶. D'ailleurs, Chéreau imagine aisément la rencontre du dealer et du client survenir dans une rue de Paris tout autant qu'à New York : « au coin du boulevard de Clichy et de la rue des Martyrs, entre l'avenue A et la 4e Rue Est⁹⁷ ». Cependant, François Poujardieu a découvert, grâce à une lettre alors inédite de l'auteur, que si l'ordonnance formelle de *Dans la solitude* repose sur les fondements rhétoriques d'une joute verbale, « c'est, en grande partie, parce

⁸⁹ *Ibid.*, p. 34 et p. 37-38.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁹¹ *PM*, p. 38.

⁹² « Un hangar, à l'ouest », notes dans *Roberto Zucco*, p. 130.

⁹³ *Quai ouest*, p. 7.

⁹⁴ *PM*, p. 74.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁶ « Patrice Chéreau raconte la genèse de *Dans la solitude*... », plage n° 3 (l'02'') sur le disque compact de *TA*, n° 5 (1996).

que son écriture s'était territorialement inscrite dans deux quartiers très opposés de New York⁹⁸ :

La dernière fois que j'y étais, j'habitais dans un quartier punk. C'est-à-dire un type de gens qui m'était jusque-là le plus étranger de ce que je pouvais imaginer. Avant, j'habitais Harlem tout le temps, et là je me suis retrouvé dans l'East Side, le quartier dur. Et, je me disais, on est vraiment dans un monde, une conception à l'opposé de Harlem. Et ma première idée a été de se faire rencontrer un mec d'Harlem avec un mec de là. Alors, ça m'a beaucoup aidé. J'avais beaucoup plus de facilité à être le dealer. Je n'écrivais jamais les deux personnages le même jour. Et j'ai eu des difficultés à être le client. Il suffisait de descendre et je remontais avec plein d'idées.

En fait, *Dans la solitude* raconte elle aussi, comme toutes les précédentes œuvres de maturité (*La fuite à cheval*, *La nuit*, *Combat* et *Quai ouest*), un « endroit dans une ville, la nuit ». Une ville est donc à tout coup, en partie, soit l'élément déclencheur, soit le moteur de l'écriture.

Pour Koltès, *Le retour* est une « bizarrerie » : « C'est peut-être la pièce de quarante ans... C'est-à-dire... tout d'un coup, parler de son passé, parler de choses comme ça. De très loin en plus. Avec des souvenirs très lointains. Et puis c'est pas le même milieu. C'est pas le même milieu...⁹⁹ » L'auteur y décrit pour la première fois un monde bourgeois (celui de son enfance), écrit ses premières scènes d'intérieurs : hall d'entrée, chambre à coucher, salon, cuisine, etc. (lui qui disait ne pas vouloir écrire des histoires qui se passent à la cuisine¹⁰⁰). Mais si le milieu est différent, le cadre, lui, n'est pas nouveau : « *Une ville de province, à l'est de la France*¹⁰¹ ». Nous avons vu déjà que cette *polis* est comme une réplique de la ville natale de Koltès, Metz, que l'auteur met métaphoriquement sur la scène, en donnant comme patronymes de ses personnages des toponymes de Metz (Plantières, Queuleu, Borny, Sablon, etc.). Chéreau dit que Koltès avait avec cette ville un « rapport étrange de fascination et d'agressivité mêlées¹⁰² ». On peut supposer que ces sentiments pour Metz ont été l'un des éléments déclencheurs ou un des moteurs de l'écriture du

⁹⁷ Extrait du programme de la création de *Dans la solitude*, janvier 1987, reproduit dans *NA*, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁸ François Poujardieu, « La figure du Noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », *loc. cit.*, p. 58.

⁹⁹ Lucien Attoun (entretien réalisé par), « Juste avant la nuit », *loc. cit.*, p. 38.

¹⁰⁰ *PM*, p. 56.

¹⁰¹ *Le retour*, p. 9.

Retour, puisque des sentiments analogues à l'égard de Strasbourg avaient motivé Koltès à écrire *La fuite à cheval*.

L'élément déclencheur de l'écriture de *Roberto Zucco* a été une personne réelle (le tueur Roberto Succo), et non une ville ou un endroit dans une ville réelle. Toutefois, Koltès met peut-être en scène une « polis à volonté » inspirée d'une ville où le vrai meurtrier a frappé. Selon le metteur en scène Peter Stein, qui a créé la pièce en allemand, à Berlin, en 1990, la polis de Zucco est Toulon (une autre « ville de province, à l'est de la France »), avec son quartier le Petit Chicago (les sc. 4, 11 et 14 s'y déroulent)¹⁰³. C'est d'ailleurs à Toulon que Succo a tué un inspecteur de police, épisode que Koltès reprend, à sa manière, à la sc. 4, intitulée « La mélancolie de l'inspecteur¹⁰⁴ ». Stein note cependant quelques incohérences : Toulon n'a pas de métro (sc. 6) ; Zucco dit qu'il veut retourner à Venise, où il est né (sc. 12), pourtant sa mère dit qu'elle l'a accouché « ici », dans ce logement où il la tue (sc. 2) ; si le matricide se fait à Toulon, cela ne peut pas demeurer secret, alors pourquoi la police ignore-t-elle le nom de Zucco ? (avis de recherche anonyme à la sc. 6, interrogatoire de la Gamine à la sc. 9), etc. Ces observations soulèvent un point : cette « polis à volonté » n'est peut-être qu'un montage d'endroits de différentes villes (comme la polis de *La fuite à cheval*). De toute façon, Zucco n'est pas Succo. Koltès aimait à répéter que le théâtre, ce n'est pas la vie¹⁰⁵. Stein a cru que Koltès a eu du mal à condenser la vie compliquée de Zucco (ce qui est possible), et que, parce qu'il était forcé à l'unité de lieu (pour une raison obscure), il a choisi Toulon. Le vrai Succo a vécu en cavale pendant des années, en France et en Italie, frappant dans des villes ou des maison isolées¹⁰⁶. Ce qu'il y a

¹⁰² Samra Bonvoisin (entretien réalisé par), « Patrice Chéreau, retour à Koltès. Le lien durable avec un auteur contemporain », *loc. cit.*, p. 49.

¹⁰³ Anne Laurent (entretien réalisé par), « Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto ? Entretien avec Peter Stein », dans *AT*, n° 35-36 (juin 1990), p. 53-54. Toutes les observations de Stein auxquelles nous ferons référence dans ce paragraphe sont tirées de ces pages.

¹⁰⁴ Jean-Claude Lallias, « Dans les labyrinthes de *Roberto Zucco*. La presse entre réel et fiction », dans *TA*, n° 5 (1996), p. 134, où est repris l'article de Robert Belleret, « *Roberto Zucco* déprogrammé à Chambéry », paru dans *Le Monde*, jeudi, 9 janvier 1992.

¹⁰⁵ Koltès : « J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où on dit que ce n'est pas la vie », « Un hangar à l'ouest », notes dans *Roberto Zucco*, p. 134.

¹⁰⁶ Pascale Froment, *Je te tue, histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*, *op. cit.*

de singulier dans la pièce de Koltès, c'est justement le fait que l'auteur a voulu limiter la fuite de Zucco à un seul lieu, à une seule *polis*, qui pourrait être n'importe quelle *polis*.

Ce n'est pas tant les analogies possibles entre les *polis* de Koltès et les villes réelles dont celles-ci sont peut-être en partie inspirées, qui sont importantes. Ce que nous avons tenté ici d'énoncer comme hypothèse, c'est qu'une ville, un endroit dans une ville (nocturne la plupart du temps) a pu jouer le rôle d'élément déclencheur ou de moteur de l'écriture de certaines pièces (voire de toutes), ou que la ville apparaît comme un choix des plus singulier (*Roberto Zucco*, par exemple). Des villes, donc, peuvent avoir en partie joué le rôle des Muses pour Koltès¹⁰⁷.

Espaces de la polis

Puisque dans les pièces de Koltès une *polis* est toujours présente sur la scène, son analyse, qui est l'objet de notre lecture, est aussi en conséquence une analyse du lieu dans l'œuvre de Koltès. Cette question du lieu chez Koltès a déjà été abordée une première fois lors des premières Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès. André Petitjean, qui a ouvert les Rencontres, identifie succinctement dans sa communication, « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès », les caractéristiques essentielles de la spatialité dans *Quai ouest* et les classe en cinq espaces :

¹⁰⁷ Le thème de la *polis*, si central dans l'œuvre de Koltès, pourrait aussi être identifié comme l'un des thèmes majeurs de sa vie d'homme voyageur. Alors même qu'il se savait condamné par la maladie, en 1989, Koltès a tenté un dernier voyage avec un ami, Isaac de Bankolé (l'acteur qui avait tenu le rôle de Abad dans *Quai ouest*, du dealer *Dans la solitude* et du Grand parachutiste noir dans *Le retour*, lors de la création de ces pièces, par Patrice Chéreau), pour retrouver une cité lacustre où il avait vécu, en Amérique latine. Il a eu des problèmes à la frontière américaine à cause de l'AZT qu'il portait sur lui (Yan Ciret, « Repères bibliographiques », dans *TA*, n° 5 [1996], p. 198). Le dernier lieu que Koltès a voulu voir était une *polis* singulière, archaïque, qui, en fin de compte, s'est révélée impossible à atteindre ; cette *polis* a été pour lui comme une utopie (et nous verrons plus loin l'importance du thème de l'utopie dans son œuvre). Hervé Guibert s'inspire du dernier voyage de Koltès, sous le pseudonyme de Bruno, dans *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991 : « Il était parti [...] pour un long voyage, à Mexico, Acapulco, puis Guatemala City, retrouver une cité lacustre où il avait vécu une histoire qu'il n'avait jamais racontée à

- espace de *destruction* (vitres brisées, murs lézardés, p. 14), associé à l'*abandon* (suppression de l'éclairage public, p. 13 ; coupure de l'eau domestique, p. 17 ; fermeture de lieux publics, p. 18 ; envahissement des rats et des cafards, p. 14) et à la *déshérence sociale* (chômage, p. 32 et 38 ; trafics, p. 23 et 28 ; maladie, p. 41) ;
- espace de *danger* (« se faire massacrer » p. 13), lié à la *violence* (p. 185, p. 102 ; meurtre et viol, p. 89), à la menace (p. 11), à la peur (p. 20-26) et à l'angoisse (p. 14) ;
- espace de l'*animalité*, avec la présence d'animaux qui suscitent aversion et méfiance (« chiens sauvages », p. 11 ; « cafards », p. 14 ; « rats », p. 14 et 53) et l'assimilation des habitués du hangar à des animaux repoussants (ex. Cécile : « Nous vivons ici comme de pauvres chiens oubliés dans le noir », p. 68 ; ex. la même : « [...] nous laissant dans le noir et dans la misère noire sans eau et sans argent, tout juste bonne à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des chiens sur le trottoir », p. 38 ou p. 41) ;
- espaces de *passage* et du *mouvement*, associé, selon les personnages, à la rencontre (p. 15), à la séparation (p. 43), à la fuite (p. 21), à l'errance (p. 92)...
- espace de la *nuit* (p. 35, p. 70) associé à l'obsession du noir (p. 13, 25, 38...) et de l'obscurité (p. 15), à la perte de la vue (p. 11, 14, 25, 26...) et des repères (p. 30)¹⁰⁸.

Bien que le discours de Petitjean n'ait pour objet que la seule pièce *Quai ouest*, il n'en reste pas moins que cette lecture de la spatialité découvre des perspectives intéressantes, car ces cinq espaces, on les retrouve tous, plus ou moins, dans les autres pièces de Koltès¹⁰⁹ :

Combat de nègre et de chiens :

- espace de *destruction* (une moitié de forêt abattue, p. 22 ; suppression de l'éclairage, p. 104 ; Horn : « Vous êtes des démolisseurs et c'est tout ce que vous avez appris dans vos fameuses écoles », p. 66), lié à la *construction* (vingt-cinq kilomètres de route, un pont en construction, la cité, les puits à creuser, p. 22), et à l'*abandon* (fermeture prochaine du chantier, p. 22), à la *déshérence sociale* (chômage prochain, Alboury : « ç'aurait été bientôt une bouche de plus à nourrir », p. 10 ; maladies, Cal : « les microbes des nègres », p. 26), et à la *décadence*, le même : « Tout est pourri ici ; le chantier n'est plus comme avant ; on y entre, on en sort », p. 56 ;
- espace du *danger* (Cal : « avec le risque, ici même, en pleine cité, qu'un boubou te file un coup dans le dos, cela me fout les nerfs en l'air », p. 66), lié à la *violence* (meurtre raciste, p. 25 ; vengeance, p. 90 ; projet de viol, p. 50 ; scarification, p. 96), à la menace

personne. [...] Il a finalement atteint Guatemala City, mais il était trop faible pour aller à la recherche de cette cité lacustre dont il avait voulu absolument retrouver le paysage avant sa mort », cité par Yan Ciret, *id.*

¹⁰⁸ André Petitjean, « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès », *loc. cit.*, p. 28. Les citations de *Quai ouest* renvoient toutes à l'édition déjà citée dans cette étude.

(p. 28), à la peur (des Noirs, p. 77-79 ; des Blancs, p. 59 ; des chiens, p. 70 ; d'une émeute du village, p. 76), à la méfiance (Cal : « les gardes, je m'en méfie », p. 97) ;

— espace de l'*animalité* (dans le titre, déjà, où les Blancs sont désignés comme des « chiens »), avec la présence d'animaux qui suscitent la peur (Alboury craint les chiens : « Ce sont des bêtes mauvaises ; moi, elles me sentent de loin, elles courent après pour me mordre », p. 70), avec les comportements de Cal qui s'apparentent de plus en plus à ceux d'un chien chasseur (Cal : « [flairant]. — Odeur de femme, odeur de nègre, odeur de fougères qui réclament », p. 76 ; il « *part comme une flèche* » aux aboiements de son chien, p. 79) ;

— espace de *passage* et du *mouvement*, associé, selon les scènes, à la rencontre (p. 9, 36, 41), à la séparation (p. 14, 17, 26...), à la fuite (p. 96), à la poursuite (p. 79)...

— espace de la *nuit* (toute la pièce se déroule la nuit), associé au dénigrement de la couleur blanche et à l'amour du noir (Léone : « ma blancheur, j'ai déjà craché dessus depuis longtemps, je l'ai jetée, je n'en veux pas [...]. O noir, couleur de tous mes rêves, couleur de mon amour ! », p. 92), à l'obscurité préférable à la lumière (p. 13, 96), à la perte des repères (ratés de la lumière, p. 103-107).

Dans la solitude des champs de coton :

— espace de *destruction*, des désirs, des attentes (le client : « Car des désirs, j'en avais, ils sont tombés autour de nous, on les a piétinés », p. 51), associé à la saleté (déchets, p. 13) et opposé à la pureté des hauteurs (le même : « plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais plus la chute est dure ; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut, au milieu d'un tas de souvenirs pourrissants », p. 13-14) ; saleté prise dans un rapport métaphorique pour désigner les intentions de l'un ou de l'autre des interlocuteurs (le client : « J'ai mis le pied dans un ruisseau d'étable où coulent des mystères comme déchets d'animaux », p. 25) ;

— espace du *danger* (la rue est un « monde hasardeux », p. 24), lié au commerce illicite (le client : « il n'y a pas de commerce dans le commerce illicite, il n'y a que la menace et la

¹⁰⁹ Nous allons présenter les espaces en question de la même façon qu'André Petitjean, c'est-à-dire très schématiquement, puisque nous n'en voulons donner ici qu'une esquisse sommaire, pour les reprendre et les

fuite et le coup », p. 24), à la violence (le dealer : « Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité », p. 47-48), à la mise en garde (le dealer : « Méfiez-vous du marchand », p. 53 ; et le client : « Méfiez-vous du client », p. 59), à la peur de recevoir des coups (le même : « si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper », p. 24), à l'inquiétude (le même : « peut-être n'êtes-vous qu'un serviteur déguisé de la loi comme la loi en secrète à l'image du bandit pour traquer le bandit », p. 33), et à l'affrontement (le même : « Alors, quelle arme ? », p. 61) ;

— espace de l'*animalité* et de la *sauvagerie* (le dealer et le client sont « au milieu de grognements d'animaux dont on n'aperçoit même pas la queue », p. 15), les hommes étant tout au long du texte comparés aux animaux (plus de 11 fois dans la première réplique) ;

— espace de *passage* et du *mouvement*, associé à la rencontre, qui est désagréable (le client dit au dealer, en parlant de leur rencontre : « je veux ignorer les accidents de mon parcours », p. 13), qui est *fatale* (le dealer : « la ligne sur laquelle vous vous déplaçiez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale », p. 18), associée aussi à la séparation (p. 15), à la fuite (p. 56), à la poursuite (p. 59)...

— espace de la *nuit* (le dealer : « cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux », p. 9), associé à l'obsession du noir (la couleur de la peau du dealer) et de l'obscurité (le client : « mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? », p. 14), à un monde hasardeux et inquiétant (le client : « ténèbres, ténèbres des hommes qui s'abordent dans la nuit », p. 24) et la perte des repères (le même : « la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu », p. 20).

Le retour au désert :

— espace de *destruction* (attentat à la bombe au café Saïfi, p. 75), instauré par la guerre d'Algérie (manifestations racistes, p. 48-51 ; intrusion du grand parachutiste noir, p. 55) ;

— espace du *danger* (dans les rues, p. 11 ; dans les jardins, p. 46 ; dans la maison des amis et chez soi, p. 28 ; hors de la maison, p. 24 ; dans les bas-fonds de la ville, p. 35), lié à la *violence* (familiale, p. 18 et 37 ; raciste et fasciste, p. 48-51 et p. 87), au viol (p. 45), au règlement de compte (p. 27), au défi (Mathilde : « je défie cette ville, chacune de ses rues, chacune de ses maison », p. 38-39), à l'intrusion (du parachutiste noir, p. 55 ; de Mathilde, Adrien, à son fils : « tes ennemis sont dans ta propre maison », p. 24), à la peur des Arabes (Marthe : « On raconte en ville que les Arabes donnent des bonbons empoisonnés aux jeunes garçons et aux jeunes filles, qui se retrouvent à Marrakech dans des maisons closes », p. 35), aux menaces (p. 61), au meurtre (p. 77) ;

— espace de l'*animalité*, avec Adrien assimilé à un gorille ou à un singe par Mathilde (Mathilde : « tu es resté un singe », « tu es plus con qu'un gorille », p. 17), avec les hommes qui sont comparés à des singes, Adrien : « ils [les hommes et les singes] sont de la même famille, à des étapes différentes ; et ni l'un ni l'autre ne sait qui est en avance sur qui ; personne ne sait qui tend vers qui ; sans doute est-ce parce que le singe tend indéfiniment vers l'homme, et l'homme indéfiniment vers le singe » (p. 42), avec la maison familiale qui est comparée à une cage d'animal (p. 42), par les propos du grand parachutiste noir, pour qui les femmes sont des : « Femelles, poules, chèvres, vaches, lapines, chattes » (p. 56), et qui se désigne lui-même comme un animal : « Cachez vos chèvres, l'armée lâche ses boucs » (p. 56) ;

— espace de *passage* et du *mouvement*, associé à une rencontre conflictuelle (entre frère et sœur, p. 34-41 ; entre Arabes et Français, p. 73 ; entre maître et serviteur (p. 37) ; entre militaire et civil, p. 54-57 ; entre vivants et morts, p. 75-77), à la séparation (p. 27, 39...), à la fuite (par-delà les murs de la maison, p. 51-54 ; dans d'autres pays, d'autres villes, p. 13, 23 et 80 ; dans le cosmos, p. 78-80), à l'errance (p. 23 et 48)...

— espace de la *nuit* et du *soir* (le troisième, le quatrième, et peut-être aussi le cinquième acte se passent à des heures sombres¹¹⁰), associé au danger (p. 45), à l'exécution d'un attentat terroriste (p. 75), au meurtre (Adrien, menaçant Mathilde qui fait semblant de

¹¹⁰ La pièce présente une division traditionnelle en cinq temps : « les quatre premiers temps ont pour titre (mais non pas dans l'ordre naturel) quatre des cinq prières de la religion islamique (Sobh, à l'aube ; Zohr, à midi ; 'Ichâ, la nuit ; Maghrib, le soir) ; le dernier temps, qui coïncide avec la dernière scène de l'acte V, porte le nom de la fête qui marque la fin du Ramadan », Evelyne Piciller, « L'innocence et le bonneteau », dans *AT*, n° 35-36 (juin 1990), p. 35.

dormir : « tu finiras étouffée sous les oreillers, comme il est d'usage pour les femmes encombrantes », p. 62), à l'intrusion qui porte le chaos (p. 54) et à l'évasion (p. 51)...

Roberto Zucco :

— espace de *destruction* (Zucco défonce la porte du logement de sa mère, p. 14 ; Zucco est projeté à travers la fenêtre d'un bar, p. 45), lié à la saleté physique et morale (la Sœur : « Tout est sale, ici. Toute cette ville est sale et peuplée de mâles », p. 84) ;

— espace du *danger*, lié à l'évasion d'un meurtrier (deux fois, au début et à la fin de la pièce, p. 13 et 90), à la *violence* (meurtre de la Mère, p. 18 ; de l'Inspecteur de police, p. 30 ; de l'Enfant, p. 69), au viol (p. 28), à une prise d'otages dans un jardin public, en plein jour (p. 56), à la menace (p. 59), à la peur (p. 16), à l'angoisse (la Sœur, rapportant à la Gamine les inquiétudes de leur mère causées par sa fugue : « Ta mère a guetté à la fenêtre pendant des heures en faisant toutes les suppositions du monde, depuis le viol collectif par une bande de voyous jusqu'au corps dépecé qu'on retrouvera dans un bois, sans parler du sadique qui t'aurait coincée dans la cave », p. 19), au commerce d'enfants (p. 72), au vol (d'un fusil, p. 30 ; d'une voiture, p. 69), à une bagarre dans un lieu public (p. 45)...

— espace de l'*animalité*, avec l'assimilation de Zucco à un animal sauvage et dangereux (un des gardiens le compare à « une bête furieuse, une bête sauvage », p. 12 ; Zucco se compare lui-même à une bête : « Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros », p. 92 ; il exprime le désir de renaître chien : « J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité », p. 48 ; à la fin, il ne se définit plus comme un meurtrier, mais simplement comme un animal plus fort que les autres : « Je n'ai pas d'ennemi et je n'attaque pas. J'écrase les autres animaux non pas par méchanceté mais parce que je ne les ai pas vus et que j'ai posé le pied dessus », p. 92-93), avec l'assimilation aussi de tous les hommes à des animaux sauvages (des « rats » et des « cochons », p. 79 et 83, la Sœur : « Le mâle est l'animal le plus répugnant parmi les animaux répugnants que la terre porte », p. 83) ;

— espace de *passage* et du *mouvement*, associé, selon les personnages, à la rencontre (p. 29, 34, 56), à la séparation (p. 82), à l'errance (Zucco ne va pas d'un point à un autre, il erre d'un point à un autre), mais surtout à la fuite (cavale de Zucco) et à la poursuite (recherche de Zucco par la Gamine, les gardiens et les policiers) ;

— espace de la *NUIT* (sc. 1 à 3, 6 à 8, 13, et peut-être d'autres), associé à la vie nocturne (p. 45), aux hallucinations (p. 9), à la perte des repères (p. 34-36) ;

La nuit juste avant les forêts :

— espace de *destruction*, associé au vandalisme (graffitis, p. 36), à une profanation dans un cimetière (p. 37), au chaos de certains quartiers, certains lieux (le quartier des putes, p. 42 ; le métro, p. 59), aux forces fascistes armées dans les rues (le locuteur, c'est toujours lui qui parle : « les chasseurs de rats du vendredi soir, un commando de minets armés jusqu'aux dents, moi, seul, étranger contre eux tous », p. 24) ;

— espace du *danger* (« tout à l'heure, moi-même, j'ai failli me faire avoir », p. 18), lié à la *violence* (le locuteur a été battu et volé, p. 59), au manque de protection (d'où l'idée « d'un syndicat à l'échelle internationale », p. 17), à l'absence d'un lieu bien à soi (« je cherche une chambre, car chez moi impossible », p. 8), au fait que le locuteur est un étranger (« je cachais qui j'étais, j'adhérais à tout », p. 25), aux ennemis qu'il est impossible de voir et qui sont partout (p. 20), au suicide (p. 37), à la menace (p. 19), à la peur (p. 45), à l'angoisse (« même les putes deviennent risquées », p. 43), et à la méfiance de la société (« la politique, et les partis, et les syndicats qu'il y a maintenant, et les flics, et l'armée, qui sont tous politiques, ce n'est pas cela que je veux », p. 17) ;

— espace de l'*animalité*, avec le locuteur qui, parce qu'il est étranger, est considéré par d'autres plus forts que lui comme un animal nuisible qu'il faut exterminer (« viens avec moi, minet, ce soir, on chasse le rat », p. 22) ;

— espace de *passage* et du *mouvement*, associé à la rencontre (p. 7, 10, 34, 57), à la séparation (p. 54), à la fuite (p. 30), à l'errance (p. 14 ; « moi, quand je quitte un endroit, j'ai toujours l'impression de quitter là où c'est davantage chez moi que là où je vais débarquer », p. 49)...

— espace de la *nuit* (tout le discours du locuteur est proféré de nuit), associé à une vie nocturne très intense (la plupart des anecdotes que conte le locuteur se déroulent la nuit, p. 20, 34, 37...), et à une perte des repères (p. 44).

Ces cinq espaces, de *destruction*, de *danger*, d'*animalité*, de *passage* et de *nuit*, que l'on retrouve dans toutes les pièces de Koltès, ne sont pas à proprement parler des « espaces ». Ce sont plutôt les caractéristiques d'un espace, celui du plateau du théâtre de Koltès. Or nous savons que le plateau est l'espace d'une *polis*, mimétique ou métaphorique. La *destruction*, le *danger*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuit* sont donc les caractéristiques majeures des *polis* de Koltès, qui sont, par conséquent, des *anti-polis*. Cela nous encourage à croire que tout le théâtre de Koltès met en scène quelques zones d'ombre de nos cités contemporaines ; mais ces « ombres » – cela est des plus curieux – ne « racontent » pas que des intrigues obscures mettant en scène des personnages obscurs dans des lieux obscurs : la prise d'otages dans *Roberto Zucco*, l'une des scènes les plus effroyables de ce théâtre, a lieu en plein jour, dans un parc plein de passants...¹¹¹

¹¹¹ Deux incidents dans la vie de Koltès peuvent expliquer en partie cette vision de la *polis*.

Le premier survient en Amérique latine, à l'été 1979, peu de temps après le voyage en Afrique et juste avant l'écriture de *Combat*, la première « vraie » pièce de son théâtre de maturité. Le séjour de Koltès au Guatemala, où il a écrit *Combat*, vient tout de suite après l'arrivée des sandinistes dans la capitale du Nicaragua, où il avait eu le temps de passer quelques jours dans une ambiance de révolution. Il dit avoir été très troublé d'écrire *Combat* là-bas, à un moment de chaos politique : « Auparavant, si de Paris je pensais à l'Afrique, je croyais avoir des idées claires sur la lutte des classes, je me disais qu'il suffisait de se ramener avec sa bonne volonté pour en parler. Mais, quand on est au Guatemala pendant la guerre civile, ou au Nicaragua pendant un coup d'État, on se trouve dans une telle confusion, devant une telle complication des choses, qu'il n'est plus possible d'écrire la pièce [*Combat*] sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel. En découvrant la *violence politique de l'intérieur*, je ne pouvais plus parler en termes politiques, mais en termes affectifs, et en même temps cet état de fait me révoltait », *PM*, p. 19 ; souligné par nous. Toutes les *polis* de Koltès, de *Combat* à *Zucco*, sont confrontées de même à une *violence de l'intérieur*, ce que nous aborderons plus en détail dans la partie intitulée « *L'intrusion* », de cette étude.

L'autre incident survient quand Koltès est encore un enfant, pendant la guerre d'Algérie, alors que sa ville natale, Metz, est en insurrection et que Massu, alors nommé gouverneur militaire de la ville, et ses parachutistes sont à l'origine d'une nuit sanglante dans la ville, et de la création d'un ghetto arabe dans le quartier Saint-Eucaire (*PM*, p. 115) : « La seule chose dont je crois qu'elle m'a frappé à Metz, c'est, au moment de la guerre d'Algérie, l'arrivée de Massu [...]. Mon collègue était en plein au milieu du quartier arabe. Comme à l'époque on faisait sauter les cafés arabes, le quartier était fliqué jusqu'à l'os. On nous reconduisait littéralement jusqu'à la porte du collègue », Lucien Attoun (entretien réalisé par), « Juste avant la nuit », *loc. cit.*, p. 28. Koltès s'est inspiré de cet épisode troublant pour écrire *Le retour*.

Il est possible que ces deux expériences, survenues l'une, pendant la jeunesse de Koltès, et l'autre, avant qu'il n'écrive sa première « vraie » pièce de maturité, aient frappé ses sens, fécondé son imagination et l'aient encouragé, consciemment ou non, à écrire des pièces mettant à chaque fois en scène des *polis* où la violence vient de l'intérieur, est *intra-muros*, ce que nous développerons tout au long de cette étude.

La trajectoire inversée d'Antigone

Si, chez Koltès, l'espace de la civilisation est caractérisé par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuît*, il ne faut pas s'étonner que nombre de critiques aient parlé du plateau du théâtre de Koltès comme d'un espace de mort¹¹². De fait, on meurt beaucoup dans ce théâtre. Pourtant, lorsque dans un entretien pour *Der Spiegel*, en 1988, des journalistes demandent à Koltès s'il se penche sur la question de la mort, l'auteur répond : « Pas du tout. Je trouve que c'est terriblement banal¹¹³ ». Si on lui fait observer que dans son théâtre, on tue et on meurt, Koltès répond simplement, en parlant de *Roberto Zucco* qu'il est en train d'écrire : « Dans ma prochaine pièce, il y a encore davantage de morts¹¹⁴ ». Si le thème de la mort violente semble si futile aux yeux de Koltès, si « le nombre de morts et de blessés ne change rien à l'affaire¹¹⁵ », comme il l'écrivait déjà au sujet de *Quai ouest*, c'est, peut-être, que ce n'est pas le drame de la mort qui importe, mais le lieu où ce drame se déroule, c'est-à-dire dans une *polis* contemporaine. La *polis* est donc un espace double, composite, à la fois un *espace de civilisation* et un *espace de mort*. À bien examiner la trajectoire des personnages, on constate que ces derniers traversent une *polis*, y marchent pour y mourir ou pour y tuer. Leur trajectoire est en cela ce que nous appelons une « trajectoire inversée d'Antigone ».

Cette trajectoire ordonne tout le drame de *Combat*, dont l'intrigue est d'une simplicité classique : Alboury, un Noir, vient dans la cité des Blancs pour emporter le corps

¹¹² Pour Anne Ubersfeld, la mort violente est peut-être le thème-clé de toute l'œuvre ; voir à ce sujet l'avant-propos de son livre *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, « Le jeune homme et la mort ». Il y a toujours des morts dans les pièces de Koltès. Dans *Combat*, Cal, qui a tué Nouofia, est exécuté par les gardes. Dans *Quai ouest*, Cécile agonise sur la scène, Koch est tué par Abad ou réussit à se suicider, et Charles est tué par Abad. À la fin de *Dans la solitude*, le dealer et le client s'affrontent à mort. Dans *Le retour*, un attentat à la bombe tue Aziz et blesse grièvement les deux garçons, Édouard et Mathieu. Quant au meurtrier Roberto Zucco, il a déjà tué son père avant que l'intrigue commence, et une fois évadé de prison, il tue sa mère, un inspecteur de police et un enfant.

¹¹³ *PM*, p. 109.

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ « Un hangar, à l'ouest », notes dans *Roberto Zucco*, p. 131.

de son frère et l'honorer des rites funéraires. Si l'intrigue est simple, elle n'est pas nouvelle. Plusieurs critiques l'ont noté, l'enjeu de *Combat* ressemble à celui de l'antique mythe grec d'Antigone, où l'héroïne éponyme viole l'édit de Créon, le maître de la cité, pour ensevelir la dépouille de son frère, Étéocle. Les deux histoires, en effet, se ressemblent, car c'est dans les deux cas le corps du « frère » qui est l'enjeu, car c'est dans les deux cas l'histoire d'une individualité qui se dresse contre une cité. Il y a cependant deux différences majeures entre *Combat* et *Antigone*. La première est d'ordre ironique et concerne l'enjeu. Dans la pièce de Koltès, l'enjeu principal n'est pas vraiment le corps, mais « d'échapper à l'enjeu¹¹⁶», comme l'écrit Chéreau dans le programme de la création de *Combat*, car jusqu'à la scène 14, Horn tente par tous les moyens de ne pas avouer à Alboury que le corps est irrémédiablement perdu, que, balancé dans les égouts par Cal, il vogue sur l'une des rivières de l'Afrique. L'autre différence est la plus importante, c'est elle qui justifie notre affirmation selon laquelle la trajectoire des personnages de Koltès est une trajectoire inversée d'Antigone. Dans le mythe d'Antigone, la guerre de Thèbes s'est déroulée *extra-muros*, hors de la ville. Les espaces de la *destruction*, du *danger* et de l'*animalité* sont situés à l'extérieur de la cité aux sept portes, hors de l'espace de la civilisation. Dans *Combat*, si le meurtre initial a eu lieu *extra-muros*, sur le chantier autour de la cité (une espèce de champ de bataille), les espaces de la *destruction*, du *danger* et de l'*animalité* sont situés, eux, pour Alboury, et même pour les Blancs, *intra-muros*, dans la cité. Alboury compare d'ailleurs lui-même sa trajectoire, son intrusion dans la cité, à celle d'une « chèvre vivante dans le repaire du lion¹¹⁷ ». Mais ce n'est pas tant le « lion » (Horn, le maître de la cité) qui inquiète Alboury que le « repaire » lui-même, la cité des Blancs, qui est une *polis* carnivore, mangeuse d'hommes, une variation « africaine » de l'usine Happe-Chair de Camille Lemonnier¹¹⁸.

¹¹⁶ Extrait du programme de la création de *Combat*, février 1983, reproduit dans *NA*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁷ *Combat*, p. 12.

¹¹⁸ Horn, dans *Combat*, p. 89 : « Un ouvrier est mort, d'accord ; c'est grave, d'accord, je ne veux pas du tout minimiser la chose, pas du tout. Mais c'est une chose qui arrive n'importe où, à tout moment [...]. C'est grave mais c'est normal ; c'est la part du travail ; ça n'aurait pas été lui, ça aurait été un autre. Qu'est-ce que vous croyez ? le travail ici est dangereux ; tous, on prend des risques ; d'ailleurs, ils ne sont pas excessifs, on est resté dans les proportions, on n'a pas dépassé la limite [...]. Le travail coûte ce qu'il coûte, que voulez-vous.

L'intrigue de *Quai ouest* est construite autour de deux trajectoires. L'une, celle de Koch, est une trajectoire inversée d'Antigone ; l'autre, celle de Charles, est une trajectoire en apparence interrompue. La première déploie une métaphore analogue à celle d'*Au cœur des ténèbres* de Conrad – la comparaison est de Koltès lui-même¹¹⁹ –, où un bateau remonte une rivière au milieu de la jungle, s'enfonçant dans un monde sauvage, à la barbarie insoupçonnée ; Koch est comme ce bateau, lui aussi s'enfonce dans un monde sauvage. Cependant, à la différence d'*Au cœur des ténèbres*, la « jungle » de *Quai ouest* n'est pas naturelle mais urbaine, le lieu du hangar est un espace de *destruction*, de *danger* et d'*animalité* ; en cela, la trajectoire de Koch est une trajectoire inversée d'Antigone. Koch part des portes de la ville, traverse un quartier et un hangar abandonnés (les restes d'une ville « morte ») pour atteindre la jetée, mettre des roches dans ses poches et se jeter dans la mer. Charles, lui, en a assez de vivre dans cet espace qui est celui d'une anti-*polis*, il rêve d'aller de l'autre côté du fleuve, là d'où vient Koch, là où la *polis* est encore bien vivante¹²⁰. La trajectoire de Koch est une trajectoire de mort, celle de Charles est une trajectoire d'espairs et d'ambitions. Ces deux trajectoires, antinomiques, témoignent de deux façons de voir la *polis* vivante de *Quai ouest*. Koch, le plus vieux, riche (il a des cartes de crédit, une jaguar, etc.), l'a déjà oubliée, elle est derrière lui ; l'autre, le plus jeune, pauvre, l'idéalise, c'est une promesse, là-bas il compte se trouver un emploi de « gorille » dans un bar et gagner beaucoup d'argent.

Si la trajectoire de Charles semble, comme nous l'avons dit, interrompue, c'est parce que malgré son habileté, son courage, Charles ne parvient pas à aller de l'autre côté du fleuve, dans la *polis* vivante de *Quai ouest*. À la fin de la pièce, après que Koch a réussi enfin son suicide ou qu'Abad l'a tué, Charles est tué par Abad. Mais cette mort, nous dit Koltès, lui est offerte comme un cadeau, et Charles meurt « satisfait ou le plus satisfait

N'importe quelle société lui sacrifie une part d'elle-même, n'importe quel homme lui sacrifie une part de lui-même. »

¹¹⁹ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretien avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », *loc. cit.*, p. 244.

¹²⁰ Charles, dans *Quai ouest*, p. 60 : « De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté [...], je préfère aller là-bas ; je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas ».

possible¹²¹». « L'avantage des histoires qu'on invente, dit Koltès, c'est de pouvoir en imaginer la meilleure fin possible. On peut donc partir du principe que chacun [des personnages] accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir¹²²». La trajectoire de Charles n'est donc pas interrompue, mais accomplie. À preuve, Charles finit comme Koch, dont il rêvait de mener la vie de riche ; l'ironie est que l'envié rêve de mourir, et que l'envieux (qui pourtant au début veut vivre) meurt de la même façon que lui¹²³. On trouve des signes dans le texte de ce désir de mourir chez Charles, qui rejoint celui de Koch, et qui grandit tout au long de l'intrigue à mesure que Koch fait perdre à Charles toutes illusions sur la *polis* et l'argent en général. L'un de ces signes est le mot « foutaise ». Dans la pièce, ce mot est prononcé douze fois, toujours par Koch (c'est son tic de langage), sauf à la dernière occurrence, où c'est Charles qui le dit, juste avant de mourir¹²⁴. Lors de leur dernière rencontre, où Charles aide Koch à marcher, ce dernier lui assène à quatre reprises le mot « foutaise » pour lui expliquer ce qu'est son rêve d'argent :

Foutaises. Votre naïveté, vos goûts, tout est de la *foutaise*. Si j'avais le temps, je vous aurais fait faire un stage à la Bourse, vous y auriez perdu votre goût de la *foutaise*. Vous cesseriez d'aimer quelque chose qui n'existe pas. L'argent n'existe pas, mon pauvre ami, vous apprendriez au moins cela ; l'argent ne se met pas dans la poche, l'argent, tel que vous le concevez, c'est de la *foutaise*. Les affaires existent, c'est tout, mais vous ne connaissez rien aux affaires. Tenez, je ne voudrais même pas de vous comme chauffeur, je crois bien que vous me feriez les poches. L'argent, tel que vous l'aimez, ce sont les miettes qu'on jette aux chiens dans la cour de derrière. Votre goût de l'argent m'écoeure, vous êtes vraiment trop con, mon pauvre ami.
Prenez votre emploi de singe, oui, c'est très bien comme cela ; récupérez ces babioles que j'ai semées par là ; amusez-vous avec tout cela. Je préfère rentrer. Laissez-moi¹²⁵.

Après cette scène, où son rêve est moqué, Charles a perdu ses illusions sur la *polis* vivante de *Quai ouest*, de l'autre côté du fleuve. De plus, il est condamné à « tourner en rond »

¹²¹ Koltès : « ce qui lie Charles et Abad, et qui conduit l'un à littéralement offrir la mort à l'autre », *PM*, p. 54.

¹²² *Ibid.*, p. 53.

¹²³ C'est aussi l'interprétation qu'en fait Claude Stratz : « Jusqu'à cette scène, il faudrait le montrer comme quelqu'un qui veut vraiment s'en sortir. Mais dans cette dernière scène, il a capitulé, il fait de la provocation, il provoque Abad, comme s'il demandait à Abad de le tuer. Et Abad tire. Le désir de Charles a rejoint celui de Koch », Anne-Françoise Benhabou (entretien réalisé par), « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *loc. cit.*, p. 23.

¹²⁴ On ne retrouve pas ce mot dans aucune autre pièce de Koltès. Il apparaît douze fois dans *Quai ouest*, et c'est toujours Koch qui le prononce, excepté la dernière fois : 2 fois à la p. 16 (à Charles) ; 1 fois, p. 23 (au même) ; 1 fois, p. 24 (au même) ; 1 fois, p. 63 (à Monique) ; 1 fois, p. 68 (à Cécile) ; 4 fois, p. 80 (à Charles) ; 1 fois, p. 85 (à Cécile et à Monique, devant Charles, qui « rigole »), et une dernière fois, p. 101 (Charles à Abad, juste avant de mourir).

¹²⁵ *Quai ouest*, p. 80-81 ; souligné par nous.

puisque son père lui a refusé sa bénédiction¹²⁶. À la fin, lorsque Fak tire le corps de Koch vers l'eau, Charles fait cette ultime raillerie sérieuse d'une *polis* céleste – pendant utopique de ce qu'il croyait qu'était la *polis* réelle, et qui est surtout une auto-dérision de son idéal de réussite et de bonheur –, où tous les riches vivent au Paradis, et les pauvres, en Enfer – ici, nous sommes loin de la Cité de Dieu de saint Augustin, qui accueille tout homme, s'il a vécu sa vie terrestre en aimant Dieu jusqu'au mépris de lui-même, et ce, en dépit d'une vie de pauvreté :

Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer. Ils examinent aussi les habits. (*Examinant le costume de Koch* :) C'est un cerruti.

Au ciel, il y a des villas gardées par des doberman, avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avant les repas et même les anges, qui sont les serveurs, sont chaussés avec des weston. En enfer, on habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. (*Il rigole.*) Foutaises. Peut-être, avec une fausse fiche de paye. (*Il rigole, regarde Abad*¹²⁷.)

C'est alors qu'« *Abad dirige l'arme sur Charles et tire* ». Bien que Charles « rigole » en disant ce « Peut-être » et ce « Foutaises » sur lesquels la pièce se termine, ces mots sont aussi désespérés que le « Hélas ! » final d'Antiochus, dans *Bérénice* de Racine. *Quai ouest* est peut-être la tragédie d'un jeune homme : « Il aurait fallu naître autrement. Naître riche et idiot [...] on est mal nés et c'est tout¹²⁸ », le récit d'une éducation – Charles élève de Koch –, comme il y en a dans les romans de Balzac, que Koltès a lus et relus¹²⁹. Les raisons qui poussent Abad à tuer Charles à ce moment précis sont obscures. Mais si l'on considère que, comme le dit Koltès, Charles a accompli ce qu'il avait à accomplir, on ne peut que constater que sa trajectoire, en quelque sorte complétée, est comme celle de Koch, une trajectoire

¹²⁶ Charles supplie son père, Rodolphe, de lui accorder sa bénédiction avant son départ : « je sais que si toi tu as entendu mon adieu sans me maudire, je ne tournerai pas toute ma vie sans pouvoir me débarrasser de cette condamnation, comme ceux que leur père a maudits, c'est toi-même qui m'as appris cela », ce à quoi Rodolphe répond, indifférent : « fous-moi la paix et tourne en rond », *Quai ouest*, p. 92.

¹²⁷ *Quai ouest*, p. 101-102.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁹ Koltès a été fortement impressionné par l'obsession de l'argent dans les *Illusions perdues* de Balzac (Anne-Françoise Benhabou [entretien réalisé par], « Entre Humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *loc. cit.*, p. 24). On peut voir par ailleurs dans le couple Koch-Charles une réécriture du couple Vautrin-Rubempré, le « maître » menant son « élève » à la mort, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Le Charles de Koltès porte d'ailleurs le prénom d'un grand ambitieux de Balzac, Charles Grandet, qui fait fortune grâce au

inversée d'Antigone, car sa trajectoire rêvée (qui devait le mener de l'anti-*polis* qu'est le hangar à la *polis* vivante) le conduit à la mort, fait naître en lui le désir de mourir. Contrairement à *Combat*, où celui qui pénètre dans la *polis* court le risque d'être tué, dans *Quai ouest*, celui qui caresse simplement l'idée de se rendre dans la *polis* meurt précisément à cause de cette ambition.

La pièce *Dans la solitude* met en scène plus qu'un deal impossible, elle raconte essentiellement une trajectoire fatale dans une *polis*. Fatale pour les deux personnages de la pièce, le client et le dealer. Chacun d'eux cherche à découvrir ce qui pousse l'autre à passer par « ici » (cette rue où ils se trouvent), tente de le faire parler en lui prêtant des intentions, et cherche à se défendre en évoquant des intérêts étrangers aux suppositions de l'autre. Une trajectoire dans la *polis* est donc au cœur de la rhétorique des personnages. On ne sait pas qui, du dealer ou du client, est réellement allé vers l'autre le premier. Il n'y a pas, comme dans *La nuit*, d'indication scénographique, et la pièce commence *in media res*. Dès la première réplique, le dealer interprète ainsi le parcours du client : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir¹³⁰ ». Le client, lui, réfute, nie tout désir : « Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non en parcours » (p. 13). Le dealer n'est pas autre chose à ses yeux qu'un « accident de parcours » (p. 13). Il ajoute : « J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé » (p. 13). Mais le dealer proteste et réplique : « en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse, et que, partant, d'absolue qu'elle était, la ligne sur laquelle vous vous déplaçiez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale » (p. 18). *Trajectoire fatale*, car cette rue où se rencontrent le dealer et le client se révèle progressivement être le lieu inespéré pour trouver la mort. En effet, c'est peut-être bien

commerce des esclaves noirs, tandis que celui de Koltès trahit son ami Abad, un Noir, et échange le pucelage de sa sœur contre les clefs d'une voiture.

celle-ci que le client est venu recevoir du dealer. À la fin, lorsque la bagarre semble imminente, le dealer, blessé dans son orgueil et frustré, demande au client, après l'avoir menacé de mort, pourquoi il n'a pas voulu lui avouer son désir. Ce dernier répond : « Méfiez-vous du client : il a l'air de chercher une chose alors qu'il en veut une autre, dont le vendeur ne se doute pas, et qu'il obtiendra finalement » (p. 59). Cette « autre chose », c'est peut-être la mort, qui, d'ailleurs, lui serait indifférente : « Non, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela » (p. 60). *Dans la solitude* raconte donc une trajectoire inversée d'Antigone puisqu'une trajectoire qui mène dans la *polis* ou la traverse est fatale – en cela, l'intrigue de la pièce n'est guère différente de celle de *Quai ouest*, où un homme, Koch, traverse une cité pour se donner la mort.

Il y a deux *polis* dans *Le retour*, comme dans *Quai ouest*. L'une est sur le plateau du théâtre (nous avons vu que la maison de Mathilde est métaphoriquement une *polis*), l'autre, la « vraie », est située au-delà de l'espace du plateau. Pour les personnages, il n'y a pas de différence entre traverser le plateau ou se rendre dans la *polis* : ces deux actions dessinent une trajectoire inversée d'Antigone. Circuler dans la maison est dangereux. Mathilde y agresse Plantières, alors qu'il n'était venu que pour voir Adrien : « Je ne sors de chez moi que pour aller chez des amis, et à la préfecture, et à l'église. Est-ce que même la maison d'un ami n'est plus un lieu sûr ? Dois-je craindre de m'éloigner de chez moi ? Devrai-je avoir peur, bientôt, de violences dans ma propre maison ?¹³¹ » De plus, parce que Mathilde et Adrien se disputent à chaque fois qu'ils se croisent dans la maison, cette dernière est devenue « un enfer » (p. 32), un lieu de batailles violentes (sc. 6). La maison est aussi le lieu d'un meurtre puisque Adrien a peut-être tué sa première femme, Marie, dans le jardin. La *polis* non plus n'est pas un lieu sûr. Aziz trouve la mort en allant dans un café arabe où Adrien et ses acolytes ont posé une bombe, et les deux garçons qui l'accompagnaient, Mathieu et Édouard, sont grièvement blessés. Le grand parachutiste noir, qui, par devoir,

¹³⁰ *Dans la solitude*, p. 9.

¹³¹ *Le retour*, p. 28.

est un militaire devant protéger la *polis* et les maisons des citoyens, se donne plutôt pour mission d'y porter le chaos : « Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité » (p. 55). Il n'y a donc plus aucun espace de sécurité, ni dans la maison, ni dans la *polis*, et traverser ces espaces, c'est risquer sa vie.

En entrevue, Koltès ne cache pas son enthousiasme pour ce qu'il appelle le parcours exemplaire de Succo, dont est inspiré très librement son Roberto Zucco : « Je trouve que c'est une trajectoire d'un héros antique absolument prodigieuse¹³² » ; « Roberto Succo a fait une trajectoire d'étoile filante¹³³ ». Il n'empêche que la trajectoire de Zucco, si « sublime » soit-elle, est une trajectoire inversée d'Antigone puisque Zucco apporte la destruction et donne la mort à des personnages dans cette « *polis* à volonté » qu'il traverse, habillé de son treillis, comme dans un « parcours du combattant » : il tue sa mère après être rentré de force chez elle (sc. 2), viole une gamine (sc. 3), tue un inspecteur de police dans un bordel (sc. 4), se bagarre dans un bar (sc. 8), prend des otages dans un parc, exécute un enfant et vole une voiture (sc. 10), etc. L'autre trajectoire majeure de la pièce, celle de la Gamine, est elle aussi une trajectoire inversée d'Antigone puisqu'à la fin, la Gamine retrouve Zucco, et, le reconnaissant devant des policiers, Zucco retourne en prison, où il mourra en tentant une ultime évasion.

Même trajectoire de mort, pour le locuteur de *La nuit*, qui a la mort dans l'âme : « il y a toujours derrière ma tête, qui me reviennent tout d'un coup, des histoires¹³⁴ ». Ces « histoires », ce sont en grande partie ses péripéties parfois drôles, mais le plus souvent morbides, qui lui sont arrivées au cours de ses errances dans cette « drôle de ville » où il est étranger. À chaque coin de rue, le locuteur est tantôt menacé par la mort, tantôt confronté à elle : « tout à l'heure [...], j'ai failli me faire avoir » (p. 18). Aussi ces errances tracent-elles une trajectoire inversée d'Antigone. Le locuteur est ce « rat » que chasse une bande fasciste, « un commando de minets armés jusqu'aux dents » (p. 24) ; il est le spectateur impuissant

¹³² *PM*, p. 145.

¹³³ *Ibid.*, p. 153-154.

¹³⁴ *La nuit*, p. 53.

du suicide d'une pute qui a avalé la terre d'un cimetière ; la victime de deux « loubards » qui le battent et le volent, etc. La *polis* peut offrir la mort ou le spectacle de la mort à chaque coin de rue, si bien que le locuteur, désespéré, se demande : « où aller, où aller, bon dieu » (p. 46).

À la lecture des trajectoires des personnages, on pourrait conclure que l'une des dernières répliques du client *Dans la solitude* résume de façon exemplaire ce que signifie pour les personnages traverser ou errer dans les *polis* du théâtre de Koltès : « un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela¹³⁵ ». Les trajectoires de ces personnages sont donc des trajectoires inversées d'Antigone puisque la mort et le spectacle de la mort se rencontrent non pas au-delà de l'espace de la civilisation, mais dans cet espace, c'est-à-dire *intra-muros*.

Le limes

Les Romains, comme les Grecs avant eux, considéraient qu'il n'y avait pas de civilisation digne de ce nom sans villes¹³⁶. C'est pourquoi, d'un bout à l'autre de leur empire, les Romains ont planté un décor urbain, à l'image de cette « capitale du monde » qu'était alors Rome, l'*Urbs*, la Ville éternelle. L'empereur Auguste se vantait d'avoir laissé de marbre la ville qu'il avait trouvée en briques. Les Romains étaient des bâtisseurs, et non pas seulement des « démolisseurs », comme le dit Horn à Cal¹³⁷. Pour protéger cet espace de civilisation des invasions barbares, pour empêcher que leurs villes ne deviennent des espaces de *destruction*, de *danger*, d'*animalité*, de *passage* et de *nuit*, comme les *polis* de Koltès, les Romains ont érigé le *limes* impérial, cet immense chemin de ronde qui enclôt l'Occident tout comme, quelques siècles plus tôt, à l'extrémité de l'Orient, la Grande

¹³⁵ *Dans la solitude*, p. 60.

¹³⁶ Georges Langlois et Gilles Villemure, *Histoire de la civilisation occidentale*, Laval, Beauchemin, 1993. Toutes les observations qui suivent sont tirées des p. 83-88, « Un empire urbain. La capitale du monde : Rome ».

Muraille avait protégé la Chine de la barbarie des Mongols. L'espace de la civilisation se trouvait donc *intra-muros*, et celui de la barbarie, *extra-muros*. Assez curieusement, les *polis* de Koltès, bien qu'elles soient des anti-*polis*, ont toutes leur *limes*¹³⁸.

Dans *Combat de nègre et de chiens*, il y a les palissades et les miradors qui entourent la cité. Cette frontière de sécurité et de surveillance est raciste et sociale, elle sépare les Blancs et les Noirs (les « nègre[s] » des « chiens », comme l'annonce le titre), ceux qui ont tous les pouvoirs et ceux qui n'ont rien. Elle a aussi, comme le *limes* romain, la prétention de séparer le monde civilisé (la cité des Blancs) et le monde sauvage (la brousse, le village des Noirs) – les bruits des gardes sont une « *barrière* aux bruits de la brousse, autour de la cité¹³⁹ ».

Dans *Quai ouest*, un étrange « *mur d'obscurité*¹⁴⁰ » sépare la cité vivante du quartier abandonné, frontière encore une fois entre le monde ordonné de la civilisation et un monde sauvage et chaotique. C'est là la métaphore du « jardin » de Koltès, le quartier de *Quai ouest* étant un « carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin¹⁴¹ » – ce carré, c'est le plateau de *Quai ouest*, et le « jardin », c'est la *polis* dans laquelle se trouve cet étrange carré. Le « *mur d'obscurité* » est aussi une frontière sociale séparant les riches et les pauvres, Koch et Monique, les deux êtres « civilisés » de la pièce, qui viennent des portes de la ville en jaguar, et les autres, les « [b]rutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains¹⁴² », comme les appelle Monique, qui n'ont pas même une identité civique.

¹³⁷ *Combat*, p. 66.

¹³⁸ Cette partie de notre travail reprend certaines des dernières hypothèses d'Anne-Françoise Benhabou, dans son article « Le lieu de la scène », dans *Koltès, la question du lieu*, *op. cit.*, p. 45-63. L'auteur, au terme d'une longue démonstration, définit le lieu du plateau dans le théâtre de Koltès comme une frontière, et conclut que le mur est « la forme hyperbolique de la frontière dans le théâtre de Koltès », ce qu'elle explique brièvement, en n'abordant que quelques pièces. Nous reprenons cette riche idée pour examiner ce qu'est le mur dans les *polis* du théâtre de Koltès, en le présentant comme un *limes* ayant la fonction de protéger l'espace de la civilisation des invasions barbares.

¹³⁹ *Combat*, p. 7 ; souligné par nous.

¹⁴⁰ *Quai ouest*, p. 11.

¹⁴¹ *PM*, p. 13.

¹⁴² *Quai ouest*, p. 81.

Dans *Roberto Zucco*, le tueur franchit un *limes*, le chemin de ronde d'une prison, en s'évadant, à deux reprises (sc. 1 et 15). La prison est un espace fortifié, sécurisé (comme l'est celui de *Combat*), où sont détenus les criminels, ceux qui sont capables d'avoir « l'idée de poignarder et d'étrangler » d'abord et de « passer à l'action » ensuite¹⁴³. Au-delà des murs de la prison se trouvent la *polis*, l'espace de la civilisation, et les autres citoyens, ceux qui sont incapables d'avoir l'idée de tuer ou, du moins, de passer à l'action.

Dans *Le retour au désert*, Adrien a élevé un *limes* tout autour de la maison familiale (qui est, nous l'avons vu, une *polis* métaphorique) pour protéger son fils :

Quand mon fils est né, j'ai élevé de grands murs tout autour de la maison. Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs. Je n'enfile mes chaussures que pour l'accompagner dans ses sorties et le protéger dans la jungle. Les singes les plus heureux sont ceux qui sont élevés en cage, avec un bon gardien, et qui meurent en croyant que le monde entier ressemble à leur cage. Tant mieux pour eux. Voilà un singe de sauvé. Mon babouin à moi, du moins, je l'aurai protégé¹⁴⁴.

Ce mur est une frontière de sécurité protégeant l'espace clos de la maison de l'espace étendu, tout autour, menaçant, de la « jungle ». Les analogies avec *Combat* sont nombreuses, à la différence cependant que ce n'est pas une « jungle » ou une « brousse » réelle qui correspond à cet espace sauvage, mais bien une anti-*polis*, une « forêt », une « jungle » foisonnant d'« animaux sauvages ». Ici, Koltès fait implicitement référence au *limes* romain. Ce « Mur d'Adrien » n'est autre qu'un pastiche du célèbre « Mur d'Hadrien », que l'empereur romain a fait édifier, de l'embouchure de la Tyne au golfe de Solway, pour protéger l'Angleterre romanisée des invasions pictes venues d'Écosse, séparant ainsi ceux qui étaient « riches de civilisation » et ceux qui en étaient « pauvres ».

Comment expliquer la présence de tant de *limes* dans le théâtre de Koltès, dont les pièces se déroulent toutes à notre époque ? Peut-être faut-il croire John Berger, selon qui «

¹⁴³ *Roberto Zucco*, p. 11.

¹⁴⁴ *Le retour*, p. 41-42. Koltès semble réécrire ici l'allégorie de *La République* de Platon : ce sont les prisonniers, qui ignorent qu'ils sont prisonniers, qui sont les êtres les plus heureux.

[n]otre époque de l'histoire est celle du mur¹⁴⁵». Il paraît que lorsque celui de Berlin est tombé, on a sorti des tiroirs des projets de construction de murs partout : « Murs de béton, bureaucratiques, de surveillance, de sécurité, racistes, de zone ». Tous ces types de murs, nous l'avons vu, on les retrouve dans le théâtre de Koltès.

Partout [poursuit Berger], les murs séparent ceux qui sont désespérément pauvres de ceux qui espèrent en dépit de tout demeurer relativement riches [...]. D'un côté, toutes les armes imaginables, le rêve de guerre sans morts, les médias, l'abondance, l'hygiène, les nombreux sésames du glamour. De l'autre, les pierres, les pénuries, les vengeances, les maladies endémiques, l'acceptation de la mort et le souci permanent de survivre ensemble encore une nuit, ou peut-être une semaine.

Cette dynamique, on la retrouve dans *Combat* et dans *Quai ouest*, où il y a effectivement, d'un côté, ceux qui ont tout (les Blancs dans *Combat* ; Koch et Monique, qui viennent de l'autre côté du fleuve, de la *polis* vivante, dans *Quai ouest*) et ceux qui n'ont rien, ceux qui ont « le souci permanent de survivre [...] encore une nuit » (les Noirs de *Combat* ; ceux qui habitent l'anti-*polis*, Fak, Abad, Charles et toute sa petite famille, dans *Quai ouest*). C'est un *limes* semblable que l'on retrouve aussi dans *Dans la solitude*, qui sépare celui qui a de celui qui n'a pas : « la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie, avec moins d'injustice encore qu'il y a à être mâle ou femelle parmi les hommes ou les animaux¹⁴⁶ ». Les murs existent aussi, ajoute Berger – et c'est peut-être en cela que ses observations éclairent ce que peuvent être les différents *limes* de Koltès –, « dans les métropoles les plus riches du monde », ce dont parle précisément le locuteur dans *La nuit* :

toute la série de zones que les salauds ont tracées pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'hommes, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir, la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé¹⁴⁷.

¹⁴⁵ John Berger, « Bacon, un maître sans pitié », dans *Le Monde diplomatique*, n° 603 (juin 2004), p. 32. Toutes les citations qui suivent, sauf avis contraire, sont tirées de ce court article. Au moment où nous écrivons ces lignes, la cour de l'ONU réclame la destruction d'un mur érigé en territoire palestinien. Plus près de nous, au Québec, lors du Sommet des Amériques, tenu du 16 au 21 avril 2001, l'accès à une partie de la ville avait été interdit et un périmètre de sécurité était gardé par des policiers ; là encore, un mur – que des journalistes avaient baptisé « Le mur de la honte » – séparait ceux qui n'ont rien (la population, les manifestants) et ceux qui ont tout (les hommes politiques).

¹⁴⁶ *Dans la solitude*, p. 11-12.

¹⁴⁷ *La nuit*, p. 44.

Dans le théâtre de Koltès, le *limes*, la frontière et la zone ne sont pas seulement autour de la *polis*, mais aussi *dans* la *polis* contemporaine ; ils la traversent comme si l'ennemi, le « barbare », n'était plus l'étranger qui arrive de loin, mais quelqu'un qu'il est impossible de distinguer des autres citoyens, un passant caché parmi la population –c'est cette éventualité que mettent en scène les pièces de Koltès, où aucun personnage ne peut jamais être sûr de l'identité et des intentions réelles de l'autre qui l'aborde (l'exemple le plus significatif étant l'impasse du dealer et du client *Dans la solitude*). De plus, dans une même *polis*, la population, à tous égards, est séparée en deux, ceux qui ont tout et ceux qui n'ont rien ou, pour reprendre les mots de Koltès, « ceux qui sont condamnés » et « ceux qui ne le sont pas¹⁴⁸ ». Si, comme le dit Berger, notre époque de l'histoire est vraiment celle « de l'histoire du mur », alors le théâtre de Koltès est peut-être celui qui raconte le mieux notre époque de l'histoire.

L'intrusion

L'une des choses les plus étonnantes dans le théâtre de Koltès, c'est justement que tous ces *limes*, édifiés souvent à grand-peine, n'empêchent pas le « barbare » de pénétrer dans l'espace de la civilisation. Peut-être est-ce dû en partie au fait que le lieu du plateau (et donc de la *polis*) chez Koltès soit caractérisé par le *passage* et le *mouvement*. Une intrusion est d'ailleurs toujours à la base de l'intrigue des pièces et constitue même, dans bien des cas, le véritable événement perturbateur.

¹⁴⁸ Koltès : « De plus en plus, de façon à la fois aiguë et décisive, je divise les gens en deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. [Dans *Combat*] du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle, elle ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'être le morceau d'une âme, comme disent les nègres. Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer son sens ou sa nature : cette condamnation est dessinée derrière elle de façon immémoriale et apparemment précise. Celle des Noirs lui semble plus enviable, elle voudrait changer, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus con, plus con surtout », *PM*, p. 20-21.

Dans *Combat*, le *limes* est inefficace. Cal pleure les beaux jours de la cité : « Tout est pourri ici ; le chantier n'est plus comme avant ; on y entre, on en sort¹⁴⁹ ». Alboury est présenté, dès la didascalie liminaire, comme « un noir mystérieusement introduit dans la cité » (p. 7). Les gardes, dit ce dernier à Horn, l'ont laissé entrer. Son intrusion, sa présence dans la cité inquiète les deux Blancs, Horn et Cal. De plus, l'intrusion est double, une femme, Léone, a été amenée par Horn dans cette cité d'hommes. Ces deux intrusions ont toutes deux déjà eu lieu, avant que l'intrigue ne commence. De plus, elles semblent avoir pour effet de transformer radicalement la nature des lieux. En effet, quand, dans la scène première, Horn invite Alboury à s'asseoir à sa table, en pleine lumière, boire un whisky en attendant Léone, Alboury décline l'invitation parce que, dit-il, si les gardes, qui surveillent autant « dans le camp que dehors » (p. 12), le voient s'asseoir avec Horn, ils se méfieront de lui, car « ils disent qu'il faut se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion » (p. 12). Selon ses propres mots, Alboury se définit comme une « chèvre vivante » ; le lion, c'est Horn ; et le repaire, la cité, la *polis* de *Combat*. Cependant, à la scène 17, Horn, qui a essayé à plusieurs reprises de « s'entendre » avec Alboury, de le « sauver », qui lui a même offert en dédommagement de la mort de son frère et de l'absence de corps un certain montant d'argent, est finalement résolu à laisser Cal tuer Alboury. Il dit : « Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule » (p. 100). Selon les mots de Horn, Alboury n'est plus une « chèvre vivante », mais un « renard », l'animal sans défense est devenu prédateur ; Horn n'est plus un « lion », il n'est plus que sous-entendu dans la phrase, il est celui qui *extermine* ; Léone, un nouvel élément, est une « poule » qu'a attrapée le renard Alboury ; quant à la cité, elle n'est plus le « repaire du lion », mais un « poulailler ». La cité de *Combat*, une forteresse entourée de palissades, de miradors et de gardes, est donc devenue, à cause de l'intrusion d'un homme et d'une femme, un lieu aussi vulnérable qu'un poulailler. Le lieu de la plus grande invulnérabilité est devenu un lieu impossible à défendre, pris de l'intérieur. Ce revirement est d'autant plus souligné qu'à la fin, les gardes sauvent *in extremis* Alboury en exécutant Cal¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *Combat*, p. 56.

¹⁵⁰ L'intrusion d'Alboury est par ailleurs l'un des éléments ordonnateurs de l'écriture de *Combat* : « Le Noir qui vient chercher le corps de son frère ne m'est apparu qu'à la presque fin du travail. Je voulais que *le Noir entre dans l'endroit*, j'étais attaché à la notion d'entêtement, et d'un langage clair, d'une manière directe de

Quai ouest s'ouvre par le récit d'une intrusion. Une didascalie liminaire raconte comment, deux ans auparavant : « Charles, qui rentrait par le ferry, fut averti par les ouvriers qu'il croisait chaque matin et qui embarquaient pour travailler au port, d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar¹⁵¹ ». Cette présence, c'est Abad, qui tue Charles à la fin de la pièce. De plus, l'intrigue elle-même débute par une intrusion, celle de Koch et de Monique, qui traversent le *limes*, ce « mur d'obscurité » (p. 11) séparant la civilisation de la sauvagerie, les riches des pauvres. Ce qui est le plus ironique, c'est que Monique, qui a pourtant franchi le « *limes* » de son plein gré, ne fait que regretter l'absence d'une frontière qui empêcherait de souffrir de la promiscuité ; son rêve, un bunker réduit aux dimensions d'un cercueil :

Seigneur ! tous ces gens me dégoûtent. Je vais vivre enfermée par quatre portes de béton, je vais me barricader dès que je rentre chez moi, je me ferai passer la nourriture par un tunnel pour ne plus voir ni sentir l'odeur de cette raclure d'êtres humains ; je veux me faire couler du béton des cheveux jusqu'aux pieds avec juste un trou pour la bouche et le nez (p. 81).

Dans la solitude, une intrusion a là encore déjà eu lieu. Mais celle-ci est différente des autres, car on ne sait pas qui est réellement l'intrus. Si le client se défend des présomptions du dealer en disant qu'il *est l'étranger en ces lieux, qu'il ne connaît pas la langue ni les usages*¹⁵², il n'est pas vrai absolument que le client ne soit pas allé le premier vers le dealer, que, comme il le dit, ce dernier lui ait barré le chemin. Un territoire a peut-être été violé, une trajectoire a peut-être été interrompue.

Dans *Roberto Zucco*, une évasion ouvre la pièce et la conclut. Quand la mère demande à son fils comment il a fait pour s'évader, Zucco lui répond : « On ne me gardera jamais plus de quelques heures en prison. Jamais¹⁵³ ». Zucco semble avoir le pouvoir d'entrer et de sortir partout où il veut. Il s'évade d'abord de prison par les toits (sc. 1), entre

voir les choses. À la fin, de toutes les évidences, il n'en est resté qu'une seule. Et ce motif, issu de la pièce, a pu la faire rebondir, il n'était plus simplement un truc », *PM*, p. 18 ; souligné par nous.

¹⁵¹ *Quai ouest*, p. 9.

¹⁵² *Dans la solitude*, p. 33.

chez sa mère de force en défonçant la porte (sc. 2), entre dans la cuisine de la Gamine par la fenêtre (sc. 3), s'en va, « tranquillement, avec la tranquillité du démon », après avoir tué un inspecteur dans un hôtel de putes (sc. 4), passe la nuit dans une station de métro fermée (sc. 6), est projeté à travers la fenêtre d'un bar (sc. 8), prend deux otages, en exécute un (l'enfant) et s'enfuit avec l'autre (sa mère), en voiture (sc. 10), et, après avoir été repris, il s'évade une autre fois, par les toits encore (sc. 15). Lors de cette ultime évasion, Zucco répond aux voix admiratives qui lui demandent comment il a fait (un chœur de prisonniers et de gardiens) : « Par le haut. Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre¹⁵⁴ ». Le passage de Zucco dans la *polis* peut être lu comme la métaphore d'une force de barbarie qu'aucun *limes* ne peut arrêter ; ceci expliquerait en partie toutes ces didascalies fantastiques : « *Il apparaît* », « *Il disparaît* ». Zucco est comme le Hernani de Hugo, qui affirme : « Je suis une force qui va ! » (*Hernani*, acte III, sc. 4, vers 284).

Dans *Le retour*, le mur d'enceinte est d'autant plus inutile que, construit par Adrien pour retenir à l'intérieur et protéger son fils Mathieu, celui-ci, sous la tutelle d'Édouard, monte le mur aisément et s'en enthousiasme : « Quel monde merveilleux, et comme il est bien fait ! Même ce mur m'a l'air d'avoir été construit tout exprès pour que j'aie le plaisir de le sauter¹⁵⁵ ». L'ironie est que le danger contre lequel Adrien mettait en garde son fils ne vient pas tant du monde extérieur que de l'intérieur puisque Mathieu passe près de trouver la mort en ville, après que son père et ses acolytes ont posé une bombe au café Saïfi. De plus, on saute aussi bien le mur pour sortir que pour entrer. En effet, après l'évasion de Mathieu survient l'invasion du grand parachutiste noir, et ce, sous les yeux d'Adrien qui, au moment où le parachutiste « disparaît » (entre dans la maison), ne fait rien et n'alerte pas la maison. Mais une autre « intrusion », plus ambiguë, annoncée par Maame Queuleu dès les premières répliques, ouvre la pièce et en constitue le véritable événement perturbateur, comme dans *Roberto Zucco* : Mathilde Serpenoise revient chez elle comme une intruse

¹⁵³ *Roberto Zucco*, p. 14.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

après plusieurs années passées à l'étranger, dans sa maison où habitent maintenant Adrien, son fils et sa femme.

À bien y regarder, toutes les intrusions du théâtre de Koltès sont ambiguës, comme celle de Mathilde, car il n'est jamais certain que l'intrus ne soit pas plus chez lui que ceux qui habitent vraisemblablement ce lieu. Dans *Combat*, Alboury est un intrus dans la cité des Blancs. Paradoxalement, il se trouve « pratiquement en territoire français¹⁵⁶ ». Comme le dit Cal à Léone : « Ce n'est pas l'Afrique, ici. C'est un chantier français de travaux publics » (p. 40). Mais l'intrus véritable n'est-il pas plutôt ces Blancs qui bâtissent une cité en territoire africain ? Dans *Quai ouest*, Koch et Monique sont des intrus dans le quartier du hangar ; pourtant, ce sont eux les « autochtones », et c'est Charles, ses acolytes et sa petite famille, qui sont les « métèques »¹⁵⁷. L'ambiguïté qui plane tout au long de *Dans la solitude*, quant à savoir qui a fait intrusion dans l'espace de qui, du dealer ou du client, n'est pas propre à cette pièce mais caractéristique de tout le théâtre de Koltès. Dans la dernière pièce, *Roberto Zucco*, l'évasion de Zucco est autant une évasion (de la prison) qu'une intrusion (dans la *polis*), et Zucco, nous le verrons plus loin, n'est pas un être si différent des autres citoyens de la *polis*, qui sont eux aussi des tueurs en puissance.

Décadence et mort de la polis

Le *limes* des *polis* de Koltès ne parvient donc pas à garder l'espace de la civilisation hors d'atteinte de la barbarie, qui semble pour sa part, en définitive, faire partie intégrante de cette civilisation puisque chaque pièce commence *in media res*, alors qu'une intrusion a déjà eu lieu et que la *polis* est déjà une anti-*polis*, un espace de civilisation caractérisé par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuit*. Par ailleurs, ces sombres caractéristiques, désordres intérieurs des *polis*, sont les symptômes de la décadence et de la

¹⁵⁵ *Le retour*, p. 51.

¹⁵⁶ *Combat*, p. 82.

mort tantôt imminente, tantôt déjà commencée des *polis*, voire de l'effondrement de civilisations tout entières. Car l'intrusion n'est pas plus ce qui entraîne la décadence des *polis* que le symptôme de cette décadence.

Dans *Combat*, la cité ouvrière vit ses derniers jours. Si l'entreprise a pris la décision de la fermer, c'est parce que le gouvernement ne paie plus, dit Horn à Alboury¹⁵⁸. Et si les caisses de l'État sont vides alors que le pays est riche, c'est parce que, lui réplique Alboury, « le palais du gouvernement est devenu un lieu de débauche, là-bas ; qu'on y fait venir du champagne de France et des femmes très chères ; qu'on y boit et qu'on y baise, tout le jour et toute la nuit, dans les bureaux des ministères, voilà les caisses vides » (p. 2930). La cité agonise aussi parce qu'elle n'a plus de chef ; Horn prépare son départ et la cité n'est plus son problème : « Cal, mon petit, j'ai décidé, vois-tu, de ne même pas rester jusqu'à la fin du chantier » (p. 101). Horn n'a rien d'un Créon solide tâchant de ramener une « Antigone » à la raison (d'État) ; plutôt que d'inspirer un « sale espoir » à Alboury (le mot est tiré de l'*Antigone* d'Anouilh), Horn supplie Alboury de lui rendre l'espoir : « donnez-moi des illusions » (p. 30) – il faut dire que la raison de la cité est plus ici une déraison.

Dans *Quai ouest*, tous les habitants sont convaincus que le quartier vit ses dernières heures : « Les cafards, les rats et les cafards ont pénétré ici comme des soldats vainqueurs¹⁵⁹ ». L'eau a été coupée, comme l'électricité avant elle. C'est le signe que les autorités se sont décidées à intervenir, car « c'est la dernière chose qu'on coupe, à cause des incendies qui pourraient se répandre » (p. 17). Le quartier n'a donc plus rien à offrir à ses habitants, et c'est pourquoi Charles met tout en œuvre pour partir et abandonner sa famille. La décadence du lieu suscite et nourrit ses ambitions égoïstes. Cécile accuse Abad d'avoir causé la chute du quartier en s'y introduisant : « à cause de vous le malheur est entré chez nous » (p. 54). Cependant, il n'est pas prouvé que ce ne soit pas plutôt son intrusion à elle, à

¹⁵⁷ Ce sont les mots mêmes de Koltès : « Il y a deux autochtones – si je puis dire – et il y a six métèques, un peu de tous les horizons », Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *La fuite à cheval très loin dans la ville* », *loc. cit.*, p. 247.

¹⁵⁸ *Combat*, p. 29.

¹⁵⁹ *Quai ouest*, p. 14.

sa famille, antérieure à celle d'Abad, qui n'ait entraîné la décadence du quartier. Leur misère n'est d'ailleurs que l'effet d'une autre décadence, plus vaste, celle de leur pays d'origine (le Pérou ?), ruiné après la guerre, qu'ils ont fui : « l'argent ne valant plus rien, à quoi cela servait-il d'être notable ? » (p. 69).

La *polis* du *Retour* agonise elle aussi des suites d'une guerre, celle de l'Algérie. Toutefois, cette guerre, telle qu'elle est vécue dans la *polis* du *Retour*, n'oppose pas deux pays rivaux, mais des Français à d'autres Français. De « respectables » citoyens, Adrien, Plantières (le préfet de police), Borny (un avocat) et Sablon (le préfet du département), posent des bombes dans les cafés arabes de la *polis*. Celle-ci est donc condamnée par ses propres citoyens. De plus, une autre guerre fait rage, celle que Mathilde a déclarée à la *polis*, dans un mortel combat singulier qui n'est pas sans rappeler celui que Rastignac lance à Paris à la fin du *Père Goriot* : « je défie cette ville, chacune de ses rues et chacune de ses maisons¹⁶⁰ ». Les « barbares » du *Retour* ne sont donc pas des étrangers, mais des citoyens ordinaires. La menace est *intra-muros*, comme le dit Adrien à son fils, qui rêve de faire la guerre aux ennemis de la France : « tes ennemis sont dans ta propre maison » (p. 24). Ces deux guerres ont toutes deux pour origine une intrusion plus ou moins ambiguë, celle de Mathilde chez elle, dans sa maison et dans sa ville, et celle des Français en Algérie ou des Arabes en France...

Les destins des *polis* de *Combat*, de *Quai ouest* et du *Retour* ne sont pas en vérité bien différents de celui de Rome, l'*Urbs*. S'il est vrai que Rome a été prise de l'extérieur, que le *limes* impérial n'a pas empêché les hordes « barbares » de pénétrer dans l'espace de la civilisation, de piller et de saccager Rome, il est faux de croire que celle-ci n'était pas déjà corrompue de l'intérieur et que l'intrusion des « barbares » n'ait pas été autre chose que l'ultime symptôme avant-coureur de sa décadence et de sa mort¹⁶¹. Les *polis* de Koltès sont toutes prises de l'extérieur et corrompues de l'intérieur, comme Rome lors de son déclin. Il est fort plausible que Koltès ait voulu, avec *Le retour*, rappeler ce fait d'histoire en

¹⁶⁰ *Le retour*, p. 38-39.

¹⁶¹ Georges Langlois et Gilles Villemure, *Histoire de la civilisation occidentale*, op. cit., p. 83-88.

ridiculisant le *limes* romain (ce « Mur d'Adrien » qui n'empêche ni le fils de sortir ni le grand parachutiste noir d'entrer) et en reprenant avec humour les éléments mythiques de la genèse de Rome – la fille de Mathilde, Fatima (la Vestale Rhéa Silvia), accouchant de jumeaux noirs qu'elle baptise Rémus et Romulus, fils du grand parachutiste noir (le dieu de la guerre, Mars) –, Koltès transformant ainsi dans un coup de théâtre final sa *polis* de province en une Rome symbolique¹⁶²!

À cause de cette vulnérabilité et de cette décadence qui caractérisent les *polis* de Koltès et qui font dire à Monique, dans *Quai ouest* : « ce n'est pas le monde vivant, ici¹⁶³ », on pourrait affirmer que ces *polis* sont tantôt des « parasitopolis », tantôt des « pathopolis », et tantôt des « nécropolis », selon leur état plus ou moins avancé de décadence¹⁶⁴. Cette vision, ce doute posé à l'égard de la pérennité des civilisations est au cœur la scène 8 de *Roberto Zucco*, où Zucco récite quelques vers du poème « Les Sept Merveilles du monde » (plus précisément du « Colosse de Rhodes »), tiré de *La légende des siècles* de Victor Hugo :

C'est ainsi que je fus créé comme un athlète.
Aujourd'hui ta colère énorme me complète.
O mer, et je suis grand sur mon socle divin
De toute ta grandeur rongé mes pieds en vain.
Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume¹⁶⁵.

Dans le poème « Les Sept Merveilles du monde », chacune des Sept Merveilles vante sa beauté et chante son triomphe sur les autres Merveilles. Dans le poème qui suit, « L'épopée du ver », l'un des plus désespérés de toute l'œuvre de Hugo, le ver répond à ces Sept Merveilles prétentieuses, leur explique que leur gloire est éphémère, que, toutes, elles

¹⁶² Au moment de la rédaction du *Retour*, Koltès avait relu les *Contes et légendes de la naissance de Rome* (Anne-Françoise Benhabou [entretien réalisé par], « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *loc. cit.*, p. 24). Jean-Yves Coquelin note ces éléments de la fondation de Rome dans son article « Gémellités honteuses », dans *T/P*, n° 136-137 (juillet-octobre 1997), p. 52-60.

¹⁶³ *Quai ouest*, p. 14.

¹⁶⁴ Nous reprenons ici les stades de décadence des villes que Lewis Mumford identifie et développe dans son livre *La cité à travers l'histoire*, trad. de l'américain par Guy et Gérard Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

¹⁶⁵ *Roberto Zucco*, p. 45.

retourneront au néant. Un simple sursis, bien vain, leur est accordé. Dans *La légende des siècles*, une voix répond au ver (bien modeste, il est vrai, en comparaison du flot de parole du ver), celle du poète, le « mage » Hugo, en l'occurrence. Dans *Zucco* cependant, l'auteur Koltès ne prend pas la parole ; s'il le fait, cela ne peut être que par le truchement de ses personnages. Peut-être Zucco le fait-il pour lui, en partie. Mais Zucco n'a rien de la ferveur optimiste d'un Hugo ; au contraire, il ajoute : « Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux¹⁶⁶ ». Il n'y a donc aucune voix dans *Roberto Zucco* qui réplique au ver, au contraire de ce qui se passe dans *La légende des siècles*. En fait, le personnage de Zucco est comme le chantre de la décadence et de la mort de la civilisation : le cimetière est préférable à l'école.

Il en est donc des *polis* et de la civilisation dans le théâtre de Koltès comme de ces civilisations au sujet desquelles Valéry a écrit, au lendemain de la Première Guerre mondiale : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles¹⁶⁷ ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 49. Koltès reprend ici quelques propos du vrai Succo, tels que les traduit et les retranscrit Pascale Froment (Succo s'était enregistré sur une cassette retrouvée par les enquêteurs) : « Être ou ne pas être... Ça, c'est ce problème. Je crois que... il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire... mais... quand on croit en quelque chose, il faut se trouver quelque chose d'autre, quand on croit plus en quelque chose, il faut se trouver quelque chose d'autre. Quelque chose d'autre en quoi croire, et ça, pour continuer à vivre, pour pouvoir... voir. C'est ça, voir... qu'est-ce qui se passera. D'ailleurs le temps, le temps, ça n'existe pas. Le temps, c'est dans notre tête, dans notre façon de penser. Bon, un an, cent ans, c'est pareil... Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, les oiseaux. Ça fait chanter les abeilles. Ça fait rire les oiseaux », Pascale Froment, *Je te tue, histoire vraie de Roberto Zucco, assassin sans raison*, p. 225, cité par Anne-Françoise Benhabou, « Territoires de l'œuvre », dans *TA*, n° 5 (1996), p. 9. Koltès, au moment de l'écriture de *Roberto Zucco*, aurait peut-être été tenté de dire ces mots de Succo puisqu'il se savait condamné par la maladie. Cette scène se déroule « Juste avant de mourir » (c'est le titre de la scène), pour l'auteur et son personnage.

¹⁶⁷ Koltès a eu très jeune une conscience aiguë de la mort des êtres et des civilisations. Par exemple, dans la « Lettre d'Afrique », écrite avant *Combat*, Koltès explique brièvement que ce lieu condamné où il se trouve aurait été autrefois le site d'une civilisation incomparable : « Les coups répétés, portés par le colonialisme d'abord, par sa digne fille la dictature ensuite, aux cultures locales permettent maintenant à tout un chacun d'affirmer qu'aucune culture n'a jamais existé, et que la seule morale fut toujours ici celle de la corruption. Des recherches approfondies ont cependant mis à jour une civilisation datant du V^e siècle avant J.-C. jusqu'au III^e de notre ère, la civilisation Monk, dont la perfection des techniques, de l'art et du système de gouvernement équivaldrait à celle de l'ancienne Grèce. Ne faut-il pas qu'elle ait été soumise à un rude choc et à une perversion de grande échelle pour qu'une communauté abandonne ses morts aux fossés et à la dissolution chimique ? », « Lettre d'Afrique », dans *Europe*, n° 823 (nov. 1997), p. 17.

Mal de la civilisation

Il ne faut pas s'étonner, si l'espace de la civilisation chez Koltès est caractérisé par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuit*, si traverser cet espace signifie pour les personnages tracer une « trajectoire inversée d'Antigone », si le *limes* est inefficace et que la *polis* est toujours déjà prise de l'extérieur et corrompue de l'intérieur, décadente, il ne faut pas s'étonner, donc, si les personnages de Koltès – appelons-les « citoyens », habitants d'une *polis* – montrent tous les signes d'un malaise, d'un *mal de la civilisation*. Car la *polis* est à coup sûr une chose qu'ils voudraient fuir. Une grande part de l'art dramatique de Koltès repose sur cette dynamique entre le plateau du théâtre, qui est un lieu de civilisation inhabitable et inacceptable, une *anti-polis*, et le hors scène, qui serait – éventuellement – un espace de civilisation mieux nommé :

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est un peu comme le lieu où l'on poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici ? Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique. [...] Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer¹⁶⁸.

Le premier personnage du théâtre de maturité de Koltès, le locuteur de *La nuit*, exprime essentiellement (*en positif par rapport au langage*) ce sentiment de malaise qu'il ressent à errer dans cette « drôle de ville » où il est étranger, où il n'a pas sa place. Mais ce n'est pas que cette ville française qui suscite chez lui ce sentiment, c'est tout endroit dans le monde, un peu comme si le monde entier n'était qu'une *polis*, qu'un « bordel¹⁶⁹ » « à volonté » (comme il en est effectivement de la *polis* et du monde dans *Roberto Zucco*, la dernière pièce de Koltès) :

¹⁶⁸ *PM*, p. 55.

¹⁶⁹ *La nuit*, p. 63.

moi, quand je quitte un endroit, j'ai toujours l'impression de quitter là où c'était davantage chez moi que là où je vais débarquer, et quand on te pousse au cul de nouveau et que tu pars de nouveau, là où tu vas aller, tu seras encore davantage étranger, et ainsi de suite : tu es toujours plus étranger, tu es de moins en moins chez toi, on te pousse toujours plus loin, que tu ne saches pas où tu vas, et quand tu te retournes, vieux, que tu regardes derrière toi, c'est toujours, toujours le désert (p. 49).

Malaise aussi chez les deux « citoyens » de la *polis* ouvrière de *Combat*, Horn et Cal, qui se sentent déracinés et isolés, loin de la France, loin de toute civilisation. Paris, la Ville lumière, apparaît très tôt comme le point de fuite à partir duquel ils expriment leurs rêves, leurs regrets d'être pris « ici ». C'est là-bas que Horn est allé afin de se trouver une femme (Léone), parce que, dit-il, « [u]n homme ne doit pas finir sa vie déraciné¹⁷⁰ » ; la femme, parisienne, est rassurante comme une patrie. Cal, lui, compare la cité à un « dépotoir » : « on est le dépotoir des hommes sans qualification » (p. 63), et à un « trou » : « Je perds ma vie, au fond de ce trou ; je perds ce qui, ailleurs, seraient mes meilleures années » (p. 105). En comparaison, il idéalise Paris, qui est, selon son humeur, tantôt « le plus grand carrefour d'idées du monde ! » (p. 48), tantôt « le plus grand bordel du monde ! » (p. 52), et qui l'obsède à tout moment : « Il doit neiger, à Paris, maintenant, non ? » (p. 104). Et puis il y a toutes ces autres villes qu'il aimerait connaître : « Amsterdam, Londres, Vienne, Cracovie » (p. 54), quand il ne veut pas simplement changer de métier et travailler dans le pétrole : « Quand je vois, le soir, là-bas, les torchères du chantier de pétrole, là-bas, je resterais des heures à les regarder » (p. 63).

Il y a deux *polis* dans *Quai ouest* : la morte (sur le plateau du théâtre) et la vivante (hors du plateau, située « de l'autre côté du fleuve »). Des personnages cherchent à fuir chacune d'elles et se croisent. Koch est venu des portes de la *polis* vivante jusque dans la *polis* morte pour s'enlever la vie, parce que, dit-il, « [j]'ai connu ce quartier, autrefois. Je cherchais un endroit qui me ressemble¹⁷¹ ». Charles, lui, cherche à quitter la *polis* morte pour rejoindre la *polis* vivante :

De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de

¹⁷⁰ *Combat*, p. 21.

¹⁷¹ *Quai ouest*, p. 22.

toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté [...], je préfère aller là-bas ; je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas (p. 60).

Pour y parvenir, il est prêt à commettre nombre d'infamies : échanger la virginité de sa jeune sœur contre les clefs d'une jaguar, trahir et voler Abad, abandonner sa famille, sa mère mourante. Mais Charles n'est pas le seul à vouloir quitter la *polis* du plateau de théâtre ; sa mère et sa sœur vont jusqu'à contrecarrer ses plans pour l'empêcher de partir sans elles : Cécile crève les pneus de la voiture, Claire couche avec Fak pour avoir la tête de delco et la rendre à Monique, etc. L'envie de quitter un espace de civilisation décevant est donc l'élément qui alimente les nombreuses péripéties de *Quai ouest*.

Pour le client de *Dans la solitude*, la rue où il croise le dealer n'est qu'un lieu provisoire, qu'il ne traversait que pour se rendre ailleurs : « je suis ici, en parcours, en attente, en suspension, en déplacement, hors-jeu, hors-vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là – car dit-on d'un homme qui traverse l'Atlantique en avion qu'il est à tel moment au Groenland, et l'est-il vraiment ? ou au cœur tumultueux de l'océan ?¹⁷² » Un peu comme dans *La nuit*, la *polis* est un « labyrinthe obscur » (p. 20) d'où il est malheureusement impossible de sortir.

Dans *Le retour au désert*, le malaise causé par la *polis* est exprimé d'autant de façons qu'il y a de personnages. Adrien, Plantières, Borny et Sablon le communiquent dans leur xénophobie et leur projet terroriste en posant des bombes dans les cafés arabes de la *polis*. Mathilde, elle, fait connaître son malaise en querellant et en défiant tout le monde : « je défie cette ville, chacune de ses rues et chacune de ses maisons¹⁷³ ». Marthe nie son sentiment de malaise en s'évadant dans l'alcool et la religion. Les jeunes aussi souffrent d'être dans cette *polis* : Mathieu exprime son malaise en disant vouloir faire son service militaire à l'étranger ; Fatima, en énonçant à tout moment son rêve de retourner en Algérie ; Édouard, avec le projet loufoque de s'arracher de la gravitation terrestre en sautant dans les airs, etc.

¹⁷² *Dans la solitude*, p. 19.

¹⁷³ *Le retour*, p. 38.

C'est peut-être dans la dernière pièce, *Roberto Zucco*, que le malaise dans la civilisation est le plus manifeste, car dans cette œuvre, la multiplicité des lieux rend compte d'une fuite dans une « polis à volonté » dont Zucco n'arrive pas, finalement, à s'échapper. En errant, en retournant sur les lieux du meurtre de l'inspecteur, dans le Petit Chicago, Zucco est reconnu par la Gamine devant des policiers qui l'arrêtent. La scène finale montre son « ultime évasion » (c'est le titre de la scène), mais celle-ci s'accomplit dans la mort. S'il y a une métaphore filée tout au long de la pièce, c'est celle de la polis comme prison. En fait, la polis est une « prison à volonté » dont nul ne peut s'évader. À la scène 12, qui se passe dans une station de chemin de fer, Zucco, alors encore en cavale, dit à la Dame élégante qu'il est déjà enfermé au milieu de tous ces gens dans la polis : « Si on me prend, on m'enferme. Si on m'enferme, je deviens fou. D'ailleurs je deviens fou, maintenant. Il y a des flics partout, il y a des gens partout. Je suis déjà enfermé au milieu de ces gens¹⁷⁴ ».

La polis de Zucco n'est pas en cela une polis différente de celles des pièces précédentes. En vérité, toutes les polis sont des *espaces de prison*. Dans *La nuit*, la polis est un labyrinthe obscur dans lequel le locuteur est condamné à errer. La fuite, l'évasion sont impossibles, voire inutiles : « Partout ailleurs c'est partout pareil¹⁷⁵ ». Dans *Combat*, la cité et son chantier ne sont pour les travailleurs qu'un lieu provisoire, où ils s'arrêtent pour l'argent. Mais, comme le dit Horn : « Tous, ils rêvent de la France, mais tous restent. C'est que là où il y a du pognon, aucun coup de pied au cul ne bougera quelqu'un qu'est dans la place et qui y a goûté. Et en Afrique, du pognon, il y en a¹⁷⁶ ». Malgré sa lucidité et son projet de départ imminent, il est douteux que Horn réussisse à partir un jour, comme le lui dit Cal : « Tu ne quitteras jamais l'Afrique » (p. 55-56). Dans *Quai ouest*, personne, de Charles, Cécile ou Claire, ne parvient à aller de l'autre côté du fleuve, dans la polis vivante. À la fin, cette dernière n'a plus aucun attrait aux yeux de Charles, Cécile s'éteint « comme une mouche enfermée dans un placard qui meurt à la fin du jour sans que le placard ait

¹⁷⁴ *Roberto Zucco*, p. 78-79.

¹⁷⁵ *La nuit*, p. 50.

¹⁷⁶ *Combat*, p. 120-121.

même été entrouvert¹⁷⁷», et Claire est abandonnée par tous. *Dans la solitude*, la *polis* est encore une fois un noir dédale où l'on se perd : « la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu¹⁷⁸». La fuite est impossible, et le dealer et le client s'affrontent à mort. Quant au *Retour au désert*, le titre le dit, Mathilde n'a quitté le désert de l'Algérie que pour retrouver le désert de la France profonde. Elle est condamnée à rester une exilée :

Quelle patrie ai-je, moi ? Ma terre à moi, où est-elle ? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher ? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France ; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où on n'est pas ? J'en ai marre de ne pas être à ma place et de ne pas savoir où est ma place. Mais les patries n'existent pas, nulle part, non¹⁷⁹.

Peu importe la *polis* où les personnages de Koltès se trouvent, ils ont le sentiment d'un exil permanent. Et, comme il est impossible de dire qui est réellement le « métèque » et qui est l'« autochtone » (d'autant plus que l'intrusion qui constitue le principal événement perturbateur a toujours déjà eu lieu), chaque personnage est en fait ce que nous pourrions appeler un « étranger du dedans », le « citoyen » d'une *polis* (ce « dedans » cerné d'un *limes*) qui n'est pas la sienne, celle qui lui donnerait le sentiment d'être à sa place ; la cherchant, ils errent dans l'espace de la civilisation comme dans un *no man's land*.

Stratégie d'exil permanent

L'auteur lui-même semble partager ce sentiment d'exil permanent avec ses personnages. En entrevue, Koltès s'exprime au sujet des racines un peu comme le fait le personnage de Mathilde dans *Le retour* ; leur sentiment de malaise est analogue – on pourrait d'ailleurs dire que tous deux sont nés à Metz :

¹⁷⁷ *Quai ouest*, p. 41.

¹⁷⁸ *Dans la solitude*, p. 20.

¹⁷⁹ *Le retour*, p. 48.

Les racines, ça n'existe pas. Il existe n'importe où des endroits, à un moment donné, on s'y trouve bien dans sa peau. Il m'est arrivé de me sentir chez moi au bout du monde, dans des pays dont je ne parle pas la langue. En revanche, à Metz, ma ville natale, je suis toujours impitoyablement décalé. Mes racines, elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues¹⁸⁰.

Koltès a aussi en commun avec ses personnages une certaine « marginalité », qui pourrait expliquer ce sentiment de malaise par rapport à société dans laquelle il évolue. Comme le locuteur de *La nuit*, son premier personnage de maturité, il n'a jamais voulu travailler¹⁸¹. Comme lui, Koltès n'a jamais compris le charme des vendredi soirs¹⁸². Un autre point, plus fondamental sans doute, que Koltès partage – en partie, peut-être – avec le locuteur est l'homosexualité. Pour Koltès, homosexualité et déracinement sont liés :

Je sais que chez le pédé, en fait, tous les drames – si drames il y a –, enfin toutes les questions qui se posent ou toutes les histoires à raconter sont des histoires de déracinement. Le pédé est probablement un déraciné, c'est pour ça qu'on est plus capable que les autres de comprendre des choses, mais je ne sais pas encore de quoi est fait ce déracinement. Et tant que je ne le sais pas, je n'en parle pas. Mais je sens bien qu'il existe, parce que les points auxquels je suis sensible quand j'écris, les sujets qui m'intéressent sont toujours liés au déracinement, donc ils sont liés à moi ; et mon déracinement n'est pas ethnique, n'est pas géographique, donc il est quelque part¹⁸³.

En fait, on pourrait dire qu'il y a chez Koltès cette « volonté d'un exil permanent » dont parle George Steiner dans son livre *Extraterritorialité*, un recueil d'essais sur la littérature et la révolution du langage, où il s'interroge sur le statut extraterritorial de quelques figures de proue de la littérature du XX^e siècle : Beckett, Nabokov, Borges, qui tous trois, polyglottes et traducteurs prodigieusement doués, ont écrit dans « une langue qui n'était pas

¹⁸⁰ *PM*, p. 70. Dans le court texte « Home », extrait du « Pêle-mêle de B.-M. K. », paru dans *L'autre journal*, n° 9 (semaine du 23 au 29 avril 1986), p. 47, Koltès explique qu'il a longtemps cherché « cette émotion [...], qui est celle qu'éprouve un homme qui rentre à la maison ». Un jour, alors qu'il était « très loin de Paris, dans un milieu plutôt hostile et fermé », il s'est senti chez lui en entendant *Rat Race* ou *War* de Bob Marley. Les « racines » de Koltès ne sont pas « françaises », mais « culturelles ».

¹⁸¹ Koltès : « Le travail, au sens vrai du terme, c'est-à-dire envisagé avec les notions de patron, de salaire, etc., est une réalité que je ne connais pas, que je ne veux pas connaître. Évidemment, j'ai besoin d'argent comme tout le monde ; mais je me suis dit que je ne me lèverai jamais le matin pour aller travailler et que je n'aurai jamais de patron ; ce sont des choses que j'ai toujours refusées », *PM*, p. 131.

¹⁸² Koltès : « Si j'ai donc écrit sur le vendredi soir, veille de repos, c'est que j'ai longtemps été incapable d'apprécier ce moment ; je sortais à l'époque tous les soirs, et le vendredi soir était un phénomène qui se passait, auquel j'étais relativement étranger ; c'est pourquoi aussi il me semblait en même temps passionnant, comme un voyeur », *PM*, p. 131.

¹⁸³ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », *loc. cit.*, p. 244.

la leur¹⁸⁴». Selon l'auteur, leur « performance » suggère que l'on peut voir « dans le mouvement moderniste une stratégie d'exil permanent ».

Koltès est, comme ces trois grands, un « classique contemporain¹⁸⁵ ». Si son imaginaire ne laisse pas transparaître qu'il ait été nourri de la lecture d'un Nabokov, d'un Borges ou d'un Beckett¹⁸⁶ – mais plutôt d'un Melville, d'un London, d'un Conrad, d'un Hugo, qui sont tous des écrivains de l'exil, de l'ailleurs et du voyage¹⁸⁷ ; s'il n'a pas, contrairement à eux, écrit des œuvres originales dans une langue qui n'était pas la sienne – bien que les répliques en langues étrangères abondent dans son théâtre : en alsacien, en ouolof, en espagnol, en quechua, en arabe et en italien¹⁸⁸ ; s'il n'a pas non plus été, contrairement à eux, un polyglotte extraordinairement doué et un traducteur prodige, ne parlant l'anglais qu'imparfaitement¹⁸⁹ et n'ayant donné qu'une seule traduction, *Le conte d'hiver* de Shakespeare¹⁹⁰, Koltès est cependant leur héritier ou à tout le moins exemplairement « moderne », dans le sens où la création littéraire et la « volonté d'exil permanent » dont parle Steiner sont chez lui intimement liées, fondamentales, au cœur même des deux parts de sa vie, l'écriture et les voyages. Koltès confie justement dans une de ses premières entrevues, en 1983, ayant alors écrit déjà près d'une dizaine de pièces (son théâtre de jeunesse, *Combat* et *Quai ouest*, en partie rédigée) et voyagé aux États-Unis, au Canada, en U.R.S.S. (en voiture depuis Paris), en Amérique latine et en Afrique : « je me sens productif quand je suis en terrain étranger, c'est-à-dire quand je suis dans une position

¹⁸⁴ George Steiner, *Extraterritorialité : essais sur la littérature et la révolution du langage*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Calmann-Lévy (Pluriel lettres), 2002, p. 35.

¹⁸⁵ *Magazine littéraire*, n° 395 (février 2001), p. 19. L'œuvre de Koltès est d'ailleurs éditée par les Éditions de Minuit, tout comme celle de Beckett, maison dont on sait qu'elle a l'ambition de publier ce qu'elle croit être les « classiques » de demain.

¹⁸⁶ Selon Chéreau, Koltès redoutait que « *Dans la solitude* ne devienne une sorte d'*En attendant Godot* de Beckett, disons, pour simplifier : deux clochards métaphysiques s'épuisant dans un dialogue métaphysique », Frédéric Martel (entretien réalisé par), « Patrice Chéreau : les années Koltès », dans *Magazine littéraire*, n° 395 (février 2001), p. 23.

¹⁸⁷ *PM*, p. 29.

¹⁸⁸ L'alsacien et l'ouolof sont parlés dans *Combat*, l'espagnol et le quechua dans *Quai ouest*, l'arabe dans *Le retour* et l'italien dans *Roberto Zucco*.

¹⁸⁹ *PM*, p. 109.

¹⁹⁰ Cette expérience de la traduction a cependant bouleversé la conception que Koltès se faisait du théâtre, abandonnant ou ne respectant plus qu'à sa façon la règle classique d'unité de temps, de lieu et d'action (*PM*, p. 151).

de déraciné et ça, je ne sais pas pourquoi¹⁹¹». Koltès a écrit presque toutes ses pièces à l'étranger : « je n'écris jamais à Paris. Mes idées me viennent toujours en voyage¹⁹²». *Combat* a été écrit dans un petit village du Guatemala, « où on ne parlait même pas encore l'espagnol¹⁹³». Les pièces *Quai ouest* et *Dans la solitude* ont toutes deux été écrites à New York¹⁹⁴. L'une des scènes centrales du *Retour* lui a été inspirée par une scène de bagarre dans Marrakech¹⁹⁵. Ce que Koltès aime en voyage, c'est justement de ne pas parler sa langue maternelle :

je trouve magnifique de ne pas parler sa langue maternelle [...]. Je trouve ça complètement passionnant. J'ai eu le choc sur le plan de la langue quand j'étais en Amérique latine. J'y suis allé quatre mois ; quatre mois sans parler une fois le français ; sans rencontrer jamais personne qui parlait le français. Au bout de trois mois, quatre mois, ça tourne complètement dans la tête, on a complètement un autre système d'expression et à partir du moment où les systèmes d'expression sont modifiés, les pensées sont modifiées et la manière de réagir affectivement est modifiée. Ça permet de comprendre énormément de choses¹⁹⁶.

Et si, enfin, Koltès n'a pas écrit dans une langue qui n'était pas la sienne, contrairement à Borges, Nabokov et Beckett, il a écrit dans sa langue comme si elle n'était pas la sienne, en la mettant le plus souvent dans la bouche de personnages exilés pour qui elle n'est pas une langue maternelle :

j'essaie toujours de faire ça : écrire la langue comme elle n'est pas écrite ; comme elle est dite par les gens, un peu comme les gens s'en servent : un étranger se sert de la langue – de la langue française –, comme un prisonnier qui taperait contre son mur pour communiquer en morse avec son voisin. Il ne l'utilise absolument pas par instinct, mais vraiment comme un moyen de communication¹⁹⁷.

Par cette image d'un mur de prison, Koltès décrit la langue comme un *limes* contre lequel le personnage (ce « prisonnier ») doit cogner pour se faire entendre, communiquer. Il n'y a pas que la *polis* qui soit un *espace de prison* ; le langage est en peut-être également un. Le langage est, en tous les cas, l'écho d'une solitude, d'un malaise. Et le théâtre, parce qu'il

¹⁹¹ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », *loc. cit.*, p. 244.

¹⁹² *PM*, p. 34.

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 38 et 77.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁹⁶ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », *loc. cit.*, p. 242.

donne une place prépondérante à la parole (*La nuit* en est l'exemple le plus fameux), est le genre littéraire qui permet au mieux de faire entendre cette solitude, ce sentiment d'un exil permanent, ce déracinement et ce malaise qui taraudent le « citoyen »¹⁹⁸. Ces derniers seraient même, à en croire Koltès, les grands thèmes de prédilection de la littérature moderne :

je crois [...] qu'on ne peut plus parler, on ne peut plus raconter une histoire qui ne parle pas d'un déracinement, à aucun point de vue, c'est-à-dire que rien n'est intéressant quand il n'oppose pas la réalité d'un être – de quoi il est fait – et la réalité de ce qu'il vit ; et donc les seules choses qui sont intéressantes, ce sont toutes les formes d'un déracinement qui sont multiples¹⁹⁹.

Les utopies, là où est la vraie vie

Comme il n'est pas donné aux « citoyens » du théâtre de Koltès de quitter le plateau du théâtre pour aller dans une autre *polis*, puisque leur *polis* est aussi leur prison, ceux-ci se consolent en élaborant des utopies, toutes plus ou moins politiques, dans lesquelles la *polis* serait un espace de civilisation prospère qui pourrait répondre à leur vouloir-vivre. Chez Koltès, le lieu du bonheur est relégué dans l'espace de l'utopie, du discours, du hors-scène ; c'est-à-dire « nulle part²⁰⁰ ».

Dans *La nuit*, le locuteur expose n'importe comment l'idée puéride d'un « syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts²⁰¹ » dont il serait « l'exécuteur » (p. 17). À cette utopie politique se joint un autre lieu de bonheur, tout aussi impossible, dépourvu de tout ce qui est à la base d'une *polis* (population, argent, espaces de construction et de bruit, etc.) ; l'utopie est alors « naturelle » :

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ L'importance des dialogues caractérise même l'unique roman de Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville*.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 244.

²⁰⁰ Le mot « utopie » a probablement été formé du grec *ou-topos*, « nulle part », et *eu-topos*, « lieu de bonheur », comme le rappelle Georges Jean, *Voyages en utopie*, Paris, Gallimard (Découvertes Gallimard. Philosophie ; 200), 1994, p. 35.

ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent [...], à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on n'ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres, et alors je dirais : c'est chez moi, j'y suis bien, je me couche et tchao, mais ça, vieux, pas possible, tu as déjà vu quelque part qu'on te laisse te coucher et tchao (p. 47) ?

Ce coin de paradis rêvé, vierge de toute civilisation, se retrouve, sous différentes formes, dans toutes les pièces de Koltès. *Quai ouest* s'ouvre sur une citation liminaire du groupe Burning Spear qui est comme un écho à la plainte du locuteur et exprime tout le *mal de la civilisation* des personnages : « I would like to see the shade and tree / where I can rest my head²⁰² ». Dans *Combat*, les fleurs de bougainvilliers rappellent à Léone l'une de ses vies antérieures, heureuse, passée près d'un lac, dans un pays chaud. Pour retrouver ce lieu (ou pour ne plus jamais sentir l'odeur des Parisiens), Léone est prête à échanger Paris contre le village africain d'Alboury : « Je le jure : lorsque tu rentreras chez toi, j'irai avec toi ; quand je te verrai dire : ma maison, je dirai : ma maison. À tes frères je dirai : frères, à ta mère : mère ! Ton village sera le mien, ta langue sera la mienne, ta terre sera ma terre²⁰³ ». Dans *la solitude*, le paradis vierge de toute civilisation est annoncé dans le titre. Le dealer propose au client, pour ne pas blesser sa dignité, de lui dire la raison de son regard sur lui (du moins ce qu'il interprète ou veut interpréter pour un regard, une demande muette) : « comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, la nuit²⁰⁴ ». Mais le client reste secret ; de fait, ils ne se trouvent pas dans un « champ de coton », mais dans une *polis* : « Nous ne sommes pas, vous et moi, perdus seuls au milieu des champs » (p. 55). Le drame viendrait peut-être du fait qu'il est impossible de parler franchement dans la *polis* – ce que disait déjà le locuteur dans *La nuit* : « ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs²⁰⁵ ». Dans *Le retour*, l'ailleurs hors de la civilisation est l'espace cosmique qu'espère gagner Édouard en sautant dans les airs :

²⁰¹ *La nuit*, p. 18.

²⁰² *Quai ouest*, p. 5.

²⁰³ *Combat*, p. 92.

²⁰⁴ *Dans la solitude*, p. 31.

²⁰⁵ *La nuit*, p. 47.

si je sautais en l'air, que la Terre continue sa course dans l'espace, si je saute en l'air et ne m'y maintiens ne serait-ce que deux secondes, je devrais me retrouver, en tombant, à mille quatre cents kilomètres d'ici dans l'espace, la Terre s'éloignera de moi à une vitesse folle, elle m'aura échappée, et j'aurai échappé à la Terre²⁰⁶.

Dans *Roberto Zucco*, le tueur rêve d'aller très loin de la civilisation : « Moi, c'est ce que je préfère au monde : la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés²⁰⁷ ».

Les personnages élaborent aussi des utopies moins « naturelles », plus politiques, comme celle du locuteur avec son projet d'un « syndicat à l'échelle internationale ». Dans *Combat*, Horn se dit « un peu communiste [...], à [sa] manière²⁰⁸ ». Son projet utopique – qui est en partie une critique de celui d'Albourny, qui croit qu'il faudrait, pour régler les conflits, vivre comme on lui a dit qu'on vivait en Amérique : que « les nègres sortent le matin et les Blancs sortent l'après-midi²⁰⁹ » –, est de construire une ville qui logerait « ces fameux trois milliards d'êtres humains, dont on fait une montagne » :

j'ai calculé, moi, qu'en les logeant tous dans des maisons de quarante étages [...], dans des appartements de surface moyenne, mes calculs sont raisonnables ; que ces maisons constituent une ville, je dis bien : une seule, dont les rues auraient dix mètres de larges, ce qui est tout à fait correct. Eh bien, cette ville [...] couvrirait la moitié de la France ; pas un kilomètre de plus. Tout le reste serait libre, complètement libre. [...] Il ne resterait plus qu'à choisir l'emplacement de cette ville unique ; et le problème serait réglé. Plus de conflits, plus de pays riche, plus de pays pauvre, tout le monde à la même enseigne, et les réserves pour tout le monde²¹⁰.

L'utopie de Horn n'est pas moins naïve que celle du locuteur ou d'Albourny – ni moins prétentieuse, car c'est la France que Horn choisit pour site de la *polis* idéale. Il n'y aurait qu'à raser les anciennes villes. Selon Horn, c'est une véritable *fin de l'Histoire* qu'instaurerait cette *polis* communiste : « Le dernier conflit de cette humanité-là serait un débat théorique entre les charmes de l'hiver alsacien et ceux du printemps de la Côte d'Azur²¹¹ ». Le *mal de la civilisation* est toutefois plus vivement exprimé chez Horn que dans les utopies politiques du locuteur et d'Albourny : pour aller au-delà des problèmes

²⁰⁶ *Le retour*, p. 79.

²⁰⁷ *Roberto Zucco*, p. 25.

²⁰⁸ *Combat*, p. 34-35.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁰ *Id.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 35.

actuels, tels que les conflits ethniques et les luttes de classes, il faudrait recommencer à neuf, raser tout pour tout reconstruire. La civilisation est mal partie dès le départ, et cette condamnation est sans appel.

Dans *Quai ouest*, l'utopie est moins « virtuelle ». Pour Charles, sa sœur et sa mère, c'est la *polis* vivante, réelle, de l'autre côté du fleuve. Elle est comme la Moscou des *Trois sœurs* de Tchekhov, un idéal ardemment désiré que cependant nul n'atteint. Lorsqu'il comprend finalement que cette *polis* n'est qu'un mirage, Charles raille son rêve, l'exagère : la seule *polis* qui vaille la peine d'atteindre est, en définitive, la cité céleste et impossible à atteindre (sauf avec « une fausse fiche de paye²¹²»), où vivent les riches après leur mort. Mais nous l'avons vu, cette *polis* n'est pas moins de la « foutaise » que la précédente, réelle, de l'autre côté du fleuve ; et le désir de rejoindre l'utopie, quelle qu'elle soit, se mue en désir de mort.

Dans *Le retour*, l'utopie est à construire. C'est le grand projet terroriste de Plantières, Borny, Sablon et Adrien : « Il s'agit de faire sauter le café Saïfi²¹³ ». Il faut nettoyer la *polis* des Arabes en mettant des bombes dans leurs cafés. Là encore, un *mal de la civilisation* se fait sentir, et il n'est pas sûr que ce ne soit pas plus la xénophobie que l'ennui qui incite les hommes à commettre de tels actes barbares ; comme Adrien l'avoue à Mathilde : « Je n'ennuyais, ici, avec mon fils²¹⁴ ».

La pièce *Dans La solitude* peut être lue comme une adaptation théâtrale des *Manuscrits de 1844* de Karl Marx ; là est l'utopie. On sait que Koltès a lu Marx et qu'il a été inscrit au Parti Communiste de 1974 à 1978²¹⁵. Le drame du dealer et du client est explicitement abordé dans les *Manuscrits* : « Tout besoin est une occasion pour s'approcher du voisin avec l'air le plus aimable et lui dire : cher ami, je te donnerai ce qui t'est nécessaire ; mais tu connais la condition *sine qua non*, tu sais de quelle encre tu dois signer

²¹² *Quai ouest*, p. 102.

²¹³ *Le retour*, p. 50

²¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

le pacte qui te lie à moi : je t'étrille en te procurant une jouissance²¹⁶». Là où Marx écrit « besoin », Koltès écrit « désir » (le mot revient près de dix fois dans la première réplique). La relation entre le dealer et le client est abordée de même dans les *Manuscrits* : « Il [le dealer ?] se plie aux caprices les plus infâmes de l'homme, joue le rôle d'entremetteur entre lui [le client ?] et ses besoins, excite en lui ses appétits maladifs, guette la moindre de ses faiblesses pour lui demander ensuite le salaire de ses bons offices » (p. 186). La situation aliénante qu'analyse Marx est la même que Koltès met en scène, où « l'offre ignore la demande et la demande ignore l'offre » (p. 85) ; bien qu'il n'est pas certain que *Dans la solitude*, le dealer ait vraiment quelque chose à offrir, qu'il ne soit pas lui aussi en train de demander quelque chose. Cette lecture des *Manuscrits* peut éclairer, en partie, certains points du texte de Koltès, comme l'évocation des champs de coton (dans le titre et dans le texte), auxquels Marx fait référence de nombreuses fois tout au long de son analyse (symbole de l'homme exploité et aliéné par le travail de l'industrie) et l'explication de cette perversion du client, qui le pousse à taire son désir, à attendre que le dealer le devine, le nomme : « l'affirmation de l'objet par un autre est également sa propre jouissance » (p. 207). Mais deux phrases surtout semblent révéler que la pensée des *Manuscrits* est au cœur de *Dans la solitude*. Celle de Marx d'abord, qui apparaît à la toute fin des *Manuscrits*, un souhait suprême exprimé en ouverture : « Si tu supposes que l'homme devient humain et que son rapport au monde devient un rapport humain, tu ne peux échanger que l'amour contre l'amour, la confiance contre la confiance » (p. 212), que Koltès semble réécrire ainsi, alors que le client répond à la perturbante amitié du dealer :

Je vous préférerais retors plutôt qu'amical. L'amitié est plus radine que la traîtrise. Si ç'avait été de sentiment dont j'avais eu besoin, je vous l'aurais dit, je vous en aurais demandé le prix, et je l'aurais acquitté. Mais les sentiments ne s'échangent que contre leurs semblables ; c'est un faux commerce avec de la fausse monnaie, un commerce de pauvre qui singe le commerce. Est-ce qu'on échange un sac de riz contre un sac de riz ? Vous n'avez rien à proposer, c'est pourquoi vous jetez vos sentiments sur le comptoir, comme les mauvais commerces font de la ristourne sur la pacotille, et après il n'est plus possible de se plaindre du produit²¹⁷.

²¹⁵ Jean-Pierre Hân, « Repères chronologiques », dans *Europe*, n° 823 (novembre 1997), p. 133.

²¹⁶ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, trad. inédite de J.-P. Gougeon ; introduction et notes de Jean Salem, Paris, Garnier Flammarion, 1996, p. 186. Toutes les citations suivantes, dont les pages sont données entre parenthèses, sont tirées de cette édition.

²¹⁷ *Dans la solitude*, p. 49-50 ; souligné par nous.

Ici, Koltès déconstruit l'utopie marxienne, son vœu le plus cher, en ce qui a trait principalement à *l'humanité de l'homme et le commerce de sentiments*. Alors que Marx invite à supposer que *l'homme devient humain*, le dealer et le client de Koltès, nous l'avons vu, ne cessent de confondre l'homme et l'animal, toujours jumelés et mis sur un pied d'égalité (« l'homme et l'animal [...] »). De plus, tandis que Marx invite à supposer que *l'amour ne s'échange que contre l'amour, la confiance contre la confiance*, le client dit de même que *les sentiments ne s'échangent que contre leurs semblables*, objectant toutefois qu'il s'agit là d'un *faux commerce avec de la fausse monnaie* (manière de dire que Marx n'avait que des sentiments à proposer ?). Échanger *l'amour contre l'amour, la confiance contre la confiance*, est tout aussi ridicule qu'échanger *un sac de riz contre un sac de riz*, d'autant plus que, selon le client, « [i]l n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour » – singulière réplique sur laquelle Chéreau butait et à laquelle Koltès tenait tant, dite juste avant que les deux protagonistes en viennent à se battre. Lire *Dans la solitude* à la lumière des *Manuscrits*, c'est comprendre que depuis que Marx a écrit, l'homme n'est pas devenu plus « humain » (il est sans doute resté animal), que par conséquent, son rapport au monde ne s'est pas « humanisé », et que l'amour ne s'échangerait que contre son semblable (pour rien !) – si seulement il existait. De ce que l'on croyait connaître de la genèse de *Dans la solitude*, les *Manuscrits* de Marx n'avaient pas eu une influence majeure ; aucun critique, aucun homme de théâtre n'en parle, et Chéreau a dit que Koltès s'inspirait principalement d'une anecdote qui lui était arrivée²¹⁸. Mais on le voit, l'utopie de Marx est filée d'un bout à l'autre de *Dans la solitude*, dans la situation et dans le drame qui se joue. Koltès a peut-être écrit *Dans la solitude* avec le livre de Marx à la main ; peut-être aussi ne fait-il que paraphraser certains passages de mémoire ; toujours est-il qu'il ne fait pas qu'« adapter » la pensée de Marx au théâtre, il la critique, s'en moque, un peu comme Charles, une fois désillusionné, raille son rêve d'une *polis* céleste où les riches vivent heureux – et on sait que Koltès, au moment de *Dans la solitude*, avait perdu toutes illusions sur le Parti Communiste.

²¹⁸ « Patrice Chéreau raconte la genèse de *Dans la solitude...* », page n° 3 (1'02'') sur le disque compact de TA, n° 5 (1996).

Nous l'avons dit, pour Zucco, le projet de la civilisation est vain : « Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières²¹⁹ ». L'utopie de Zucco est encore plus alarmante que celle de Horn ; plutôt que de raser toute les villes de la France pour reconstruire la civilisation en mieux, il est préférable d'« agrandir les cimetières ». Le grand projet utopique de Zucco est en fait d'abandonner le projet de la civilisation. L'utopie se mue ici en nécro-utopie.

Dans le théâtre de Koltès, le lieu de bonheur rêvé se trouve soit en dehors de la civilisation (ce sont les utopies « naturelles »), soit dans une *polis* à venir, à transformer ou à bâtir (ce sont les utopies politiques). Il est dans tous les cas situé hors du plateau du théâtre, dans le hors-scène, dans le langage. Les utopies des « citoyens » de Koltès ont toutes par ailleurs une qualité particulière qui suffit à rendre non avendus tant d'efforts de la pensée : l'utopie du locuteur est loufoque et naïve, celle d'Albourny prône la ségrégation, celle de Horn est absurde et prétentieuse, celle de Charles est une raillerie sérieuse, celle des notables du *Retour* est raciste, celle de Marx *Dans la solitude* est cynique, et celle de Zucco est lâche. L'utopie est donc toujours une contre-utopie, ce qui éloigne encore plus à l'infini (si c'était possible) le lieu et le moment de sa réalisation. Il y a dans ce constat la particularité d'un *mal de la civilisation* de toute évidence incurable. Plus encore, il y a là le symptôme d'un échec de la civilisation à advenir comme civilisation.

Mal de l'humanité

Ce *mal de la civilisation* que l'on peut diagnostiquer chez les « citoyens » de Koltès tire sans doute son origine d'un mal plus grand, celui d'être humain. Car la civilisation n'est que la résultante de plusieurs qualités propres à l'homme (comme sa raison, son langage). Derrière le *mal de la civilisation* se cache en fait le *mal de l'humanité*. Aussi, aux délirantes utopies « naturelles » et politiques, s'ajoute un autre type de délires, où les personnages, hommes et femmes, tantôt envient l'animal, tantôt maudissent leur humanité.

²¹⁹ Roberto Zucco, p. 49.

Les hommes expriment leur malaise d'être humains en souhaitant n'être plus que des animaux. Le locuteur de *La nuit* voudrait être un oiseau mort plutôt qu'un humain vivant : « je voudrais être comme n'importe quoi qui n'est pas un arbre, caché dans une forêt au Nicaragua, comme le moindre oiseau qui voudrait s'envoler au-dessus des feuilles, avec tout autour des rangées de soldats avec leurs mitraillettes, qui le visent²²⁰ ». Zucco voudrait renaître chien pour s'éviter le malheur d'être homme : « J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité²²¹ ». Cal, nous le verrons en détail plus loin, pousse l'envie d'être un animal jusqu'à en adopter les comportements.

Les femmes, elles, expriment le malaise d'être humaines en souhaitant être délivrées de la faculté de procréer ou en la maudissant. Mathilde, dans *Le retour*, parle au nom de l'humanité quand elle dit :

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 [...]. 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 humains²²².

Mathilde voudrait que les femmes se libèrent de leur humanité en la déléguant aux animaux. Elle conclut : « Je n'étais pas faite pour être une femme ». Elle ajoute : « Mais je n'étais pas faite pour être un homme non plus ; encore moins, peut-être ». En vérité, nul personnage du théâtre de Koltès, homme ou femme, n'a le sentiment d'avoir été fait pour être ce qu'il est, et ce, qu'il soit homme ou femme, car cela implique assurément d'être humain.

²²⁰ *La nuit*, p. 54-55.

²²¹ Roberto Zucco, p. 48-49.

²²² *Le retour*, p. 67-68.

Léone, quant à elle, s'interroge, perplexe, sur ce à quoi les femmes pensent en mettant au monde un homme, blanc ou noir :

Car il s'est bien trouvé une femme pour donner la mamelle et écouter brailler l'un et l'autre sans écraser ça d'un bon coup de talon. Or elles savent bien, les chipies, que faisant l'un ou l'autre, il n'y a pas d'issue : elles feront un cogneur ou un cogné ; lequel vaut mieux que l'autre, pourront-elles me le dire ? Pourtant elles continuent à fabriquer de cela en veux-tu en voilà, sachant très bien, les sottes, qu'elles nourrissent des cogneurs qui les cogneront elles-mêmes en tout premier, ou qu'elles les font grandir pour qu'ils soient mieux cognés ! [...] mais à quoi pensent-elles donc ? Ce sont elles, je le dis, qu'on devrait écraser d'un bon coup de talon²²³.

La dernière pensée de Cécile, lors de son agonie, est de maudire sa mère, sa grand-mère et son arrière-grand-mère de s'être engendrées pour l'avoir mise au monde, elle. Ses termes sont crus : l'homme est un « chacal » qui « fornicque » avec la femme, qui, elle, ne donne pas naissance mais « met bas », comme l'on dit d'usage pour un animal :

Pourquoi, Maria, dis-moi : pourquoi avoir fornicqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria, dis-moi pourquoi avoir fornicqué avec un chacal et avoir accouché de Maria ? Et pourquoi, dis-le-moi, Carmen, avoir fornicqué pour mettre bas Dolorès qui mit bas Maria la putain, équipée de tout ce qu'il faut pour mettre bas à son tour ? Maudites soient les nuits où s'attifent les femmes pour fornicquer avec le chacal errant ; et elles se désattifent neuf mois après sur une plage désertée en criant ; maudit soit le cri des femmes au cœur de la nuit, qui accouchent d'autres femmes qui s'attiferont et se désattiferont et crieront à leur tour. Maudit soit l'instrument de la reproduction de la femme et maudit soit le dieu qui a maudit la femme par l'instrument errant de l'homme comme un chacal affamé²²⁴.

Ces délires sont, en un sens, des utopies, comme celles précédemment vues ; seulement, cette qualité particulière qui suffisait à rendre non avenus tous ces efforts de pensée dont font preuve les personnages dans leur utopie (la naïveté, l'absurdité, le racisme, etc.), se trouve réduite, se résume à une autre qualité, l'humanité. En fait, par leurs délires, les « citoyens » de Koltès semblent dire que c'est cette qualité particulière qu'est l'humanité qui suffit à rendre non avenus tous leurs efforts pour être heureux. Il ne faudrait pas simplement quitter le plateau du théâtre pour trouver un autre plateau (une autre *polis*), pour trouver le bonheur, pour avoir envie de dire comme le locuteur : « c'est chez moi, j'y suis

²²³ *Combat*, p. 122.

bien, je me couche et tchao²²⁵ » ; le défi est plus grand, plus impossible, il faudrait s'arracher de l'humanité, voire « s'élever » jusqu'à l'animalité.

Le limes intérieur

Il n'y a pas que dans les délires des personnages que l'*animalité* côtoie l'*humanité*. Toutes deux se rencontrent aussi sur la scène, c'est-à-dire dans la *polis*. Nous l'avons vu, l'espace de la civilisation, en plus d'être un espace de *destruction*, de *danger*, de *passage* et de *nuit*, est aussi un espace d'*animalité*. S'il y a un *limes* – mur, zone ou frontière –, séparant l'espace de la civilisation de la « jungle », de la « brousse » ou du « désert », celui-ci est sans utilité. L'humanité et l'animalité sont condamnées à se confondre, et on ne sait plus qui, des hommes ou des singes, est en avance sur qui²²⁶. Mais l'inefficacité de ce *limes* n'est peut-être que la métaphore de l'inefficacité d'un autre *limes*, non pas *extérieur*, aux abords de la *polis*, mais *intérieur*, en l'homme, séparant, tout comme le premier devrait le faire, le civilisé du barbare²²⁷. Il va sans dire que cet autre *limes* est tout aussi inefficace, le plus civilisé se révélant le plus bestial.

Prenons l'exemple de Cal. Il peut passer – en un sens – pour le personnage le plus « civilisé » de *Combat*, voire de tout le théâtre de Koltès. Devant Léone, qu'il veut séduire, Cal fait le paon, tente de jouer d'abord *la pantomime du civilisé* : « La femme admire la

²²⁴ *Quai ouest*, p. 103-104.

²²⁵ *La nuit*, p. 47.

²²⁶ C'est ce que dit Adrien, dans *Le retour*, p. 42 : « En cachette, les singes aiment à contempler les hommes, et, en douce, les hommes n'arrêtent pas de jeter des coups d'œil aux singes. Parce qu'ils sont de la même famille, à des étapes différentes ; et ni l'un ni l'autre ne sait qui est en avance sur qui ; personne ne sait qui tend vers qui ; sans doute est-ce parce que le singe tend indéfiniment vers l'homme, et l'homme indéfiniment vers le singe. Quoi qu'il en soit, l'homme a davantage besoin de regarder le singe que de regarder les autres hommes, et le singe de regarder les hommes que les autres singes. Alors, ils se contemplent, se jalouent, se disputent, se donnent des coups de griffes et des coups de gueule ; mais ils ne se quittent jamais, même en esprit, et ils ne se lassent pas de se regarder ».

²²⁷ Nous empruntons cette notion de « *limes* intérieur » à Jean-François Mattéi, dans son livre *La barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, troisième édition augmentée, Paris, Presses universitaires de France, « Intervention philosophique », 2001.

culture de l'homme²²⁸». Avant de la rencontrer, il annonce à Horn qu'il lui fera bonne impression : « Je trouverai l'occasion de lui baiser la main ; elle verra l'élégance » (p. 22). Il s'est peigné et rasé, ce qu'il ne fait que très rarement (p. 18). Devant elle, il pose. Il dit s'intéresser à un tas de choses (p. 47). Il a « plus de diplômes, de qualifications, d'études que Horn » (p. 50). Il aime « parler », « [s']amuser », « échanger, surtout » (p. 48). Dans ses jeunes années, il était « fou de philosophie » (p. 48), il a lu Troyat, Zola et Miller, surtout, qui l'a « complètement débloqué » (p. 48). Il s'offre de lui prêter ses livres. Il dit avoir beaucoup voyagé, avoir vu beaucoup de villes à travers le monde : « Bangkok j'ai fait ; j'ai fait Ispahan, la mer Noire ; Marrakech, j'ai fait, Tanger, la Réunion, les Caraïbes, Honolulu, Vancouver, moi ; Chicoutimi ; le Brésil, la Colombie, la Patagonie, les Baléares, le Guatemala, moi ; et finalement cette saloperie d'Afrique-là, tiens, Dakar, Abidjan, Lomé, Léopoldville, Johannesburg, Lagos » (p. 39).

Malgré ce comportement « civilisé », Cal n'en est pas moins un être analogue à la *polis*, lui aussi étant caractérisé par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité* et la *nuit*. Si Koltès dit en entrevue, au sujet de son unique roman, *La fuite à cheval* – qui, grâce à l'introduction de la *polis* dans son œuvre, lui a permis, sans doute, de passer du théâtre de jeunesse au théâtre de maturité –, avoir voulu *raconter les gens comme une ville*²²⁹, il est sans doute pertinent de « lire » les personnages de Koltès comme nous lisons ses *polis*, c'est-à-dire en cherchant chez ceux-ci ce que nous avons précédemment identifié comme étant les caractéristiques majeures des *polis* : la *destruction*, le *danger*, l'*animalité* et la *nuit*²³⁰ ; le personnage, Cal en l'occurrence, se révélant être à l'image de la *polis* qu'il habite – à moins que ce ne soit le contraire, que l'homme n'ait bâti la *polis* à son image. L'exemple de Cal :

— être de *destruction*, lié au travail de chantier (ce que lui dit Horn : « Vous êtes des démolisseurs et c'est tout ce que vous avez appris dans vos fameuses écoles. [...] Et notre Afrique, vous l'aurez complètement démolie, messieurs les salauds, démolie », p. 66) ;

²²⁸ *Combat*, p. 49.

²²⁹ Koltès : « J'avais envie de raconter les gens comme je racontais la ville », *PM*, p. 42.

²³⁰ Il ne sera pas question ici « d'être de *passage* » puisque le passage est une caractéristique propre aux *polis*.

— être de *danger*, lié à la *violence* (meurtre raciste, Cal : « Moi, je flingue un boubou s'il me crache dessus, et j'ai raison, moi, bordel », p. 77 ; projet de viol, Cal, à Léone : « Entre dans la camionnette », p. 50), à l'alcoolisme (p. 18), à la menace (Cal, parlant des Noirs : « je les tuerai tous ; bouffeurs de chiens », p. 18), à la peur qu'il inspire (à Léone, p. 59 ; à Alboury, p. 73), à la barbarie (Cal, attirant Léone dans ses bras : « Je m'amuse, bébé, ne t'inquiète pas. Nous, on n'a pas vu de femme depuis si longtemps, j'avais envie de m'amuser avec une femme. Je te donne l'impression d'un sauvage, non ? », p. 47) ;

— être d'*animalité* (dans le titre déjà, où « chiens » renvoie au chien de Cal, Toubab, et à son maître), avec une « morale » qui repose essentiellement sur l'instinct (Cal : « l'instinct, c'est comme cela que ça marche », p. 25), avec les comportements de Cal qui s'apparentent, à la sc. 12, où il revient des égouts couvert de boue noirâtre, à ceux d'un chien chasseur (Cal : « *flairant*. — Odeur de femme, odeur de nègre, odeur de fougères qui réclament », p. 76 ; il « *part comme une flèche* » au aboiements de son chien, p. 79), et même à ceux d'un bébé pleurnichard (Cal, à Horn, alors qu'ils sont sur le chantier : « (*Il pleure*.) Tu n'as pas un verre de lait ? Je voudrais boire du lait, vieux », p. 74 ; Horn l'appelle dorénavant « mon petit », p. 75) ;

— être de *nuit*, associé au plan d'éteindre le générateur pour lui permettre de tuer Alboury sans être vu par les gardes (p. 96), aux songeries d'un insomniaque (Cal se dit qu'il ne pourrait enfin dormir qu'après avoir coupé un Noir en « seize mille trois cent quatre-vingt-quatre petits morceaux », avec une machette, p. 117-118), et, dans un sens métaphorique, à une « nuit de la raison » (délire paranoïaque et raciste de Cal sur les crachats des Noirs, qui, si on les réunissait, couvriraient les terres émergées de la planète entière, p. 78-79) et à l'absence de culpabilité après le meurtre (Cal se demande pourquoi rien ne va plus : « Pourquoi je suis puni, vieux, qu'est-ce que j'ai fait de mal ? », p. 75).

À la scène 19, Cal a quelque peu recouvré ses esprits, son « humanité ». Il ne se comporte plus comme un chien chasseur. Il s'est lavé. Il s'est calmé, il croit que ses problèmes seront bientôt réglés puisqu'il va enfin pouvoir tuer Alboury avec la complicité de Horn. Il rejoue, une ultime fois, la *pantomime du civilisé* devant Léone, pour lui dire adieu et lui exprimer combien il est reconnaissant de son passage dans la cité : « à nous qui

travaillons ici, toi, tu nous as apporté un peu d'humanité » (p. 104), dit-il en lui baisant la main. Si Cal parle sincèrement, la phrase écrite par Koltès est ironique, car quelle sorte d'humanité Léone a-t-elle bien pu amener à Cal, qui s'est conduit en chien excité avec elle, qui a déjà tué et qui projette d'assassiner de nouveau (une façon de résoudre le problème du premier meurtre) ? Léone n'a pas à proprement parler amené un peu d'humanité en ce lieu ; tout au plus, sa présence a permis à Cal et à Horn de révéler leur nature véritable. Les scènes 18 et 19 montrent Horn et Cal faisant leurs adieux à Léone, qui s'est scarifié le visage à la scène 15. Ces scènes ne sont pas des dialogues, Horn et Cal parlent seuls. Chacun d'eux y exprime en un long monologue le « thème » de sa vie ; pour Horn, c'est l'entreprise ; pour Cal, c'est l'argent. Le personnage de Léone ne transforme pas les hommes par sa présence, elle leur permet seulement de se révéler à eux-mêmes, à nous, tels qu'ils sont en vérité : de bien piètres « civilisés »²³¹.

La grande majorité des personnages de Koltès sont tous plus ou moins des êtres de *destruction*, de *danger*, d'*animalité* et de *nuît*. Toutefois, nous ne reprendrons pas cette grille de lecture pour « lire » d'autres personnages. Ce que nous voulons montrer ici, c'est que les « citoyens » de Koltès ressemblent assez à Cal, le civilisé se révélant trop souvent être un animal sauvage et effroyable plus ou moins dompté par ce que nous appelons la civilisation. Zucco était un jeune homme très sage, avant de tuer son père et de le lancer par la fenêtre : « Pourquoi cet enfant, si sage pendant vingt-quatre ans, est-il devenu fou brusquement²³² ? » Dans *Le retour*, des bourgeois posent des bombes pour tuer les Arabes de la ville. Dans *La nuit*, des troupes de « forces nouvelles, fascistes, royalistes, Occident » parcourent les rues pour « chasser le rat²³³ », mettre à mal les étrangers. Il existe donc infiniment plus de « citoyens » dans le théâtre de Koltès qui acceptent la civilisation en hypocrites que de citoyens vraiment et réellement civilisés²³⁴. C'est ce que montre l'évolution de la plupart des personnages, qui dans bien des cas réécrit en négatif la fable de l'enfant sauvage trouvé dans la nature et devenant un citoyen digne de ce nom grâce à une

²³¹ C'est le mot de Chéreau : « Car sans elle, sans son voyage, nous, dans la salle, nous n'aurions peut-être rien vu », extrait du programme de la création de *Combat*, février 1983, reproduit dans *NA, op. cit.*, p. 26.

²³² Roberto Zucco, p. 17.

²³³ *La nuit*, p. 24-25.

éducation reçue dans un espace de civilisation. Les « citoyens » de Koltès, au contraire de cet enfant sauvage, se décivilisent, semblent revenir à un état sauvage alors que, paradoxalement, ils évoluent dans un espace de civilisation. C'est cet échec de la civilisation à civiliser ses citoyens que montre, entre autres, l'histoire de Cécile, dans *Quai ouest*. Enfant sauvage, elle a été trouvée par Rodolfe, qui l'a élevée :

Cette sauvage traînait dans un ruisseau ; c'est moi qui l'ai pêchée comme un têtard dans l'étang, qui l'ai lavée et habillée, qui lui ai tout appris, comment marcher, manger, rire, pleurer, appris que la terre était ronde et que le soleil tourne autour, appris une langue correcte elle qui ne parlait qu'une langue obscène, appris la religion ; et une fois nourrie, habillée, sachant cracher dans les crachoirs et se laver les doigts dans les rince-doigts, la sauvage s'est réveillée en elle et elle s'est mise à travailler à mon malheur, sans raison, pour son foutu plaisir de sauvage²³⁵.

Rodolfe conclut : « Ainsi la pourriture gagne un fruit sain, mais jamais la santé ne regagne un fruit pourri ». Il en est de ce « fruit sain » comme de la civilisation dans le théâtre de Koltès : une fois qu'elle est pourrie, jamais la santé ne la regagne. Lors de son agonie, la « sauvage » se réveille effectivement en Cécile, qui meurt en parlant français, espagnol et finalement quechua, sa langue maternelle. Il en est de même pour les *polis* de Koltès, qui d'ailleurs, nous l'avons vu, ont commencé pour la plupart, comme Cécile, leur agonie (*Combat*, *Quai ouest*, *Le retour*), quelque chose de « sauvage » se réveille, se manifeste inmanquablement chez leurs citoyens. L'inefficacité du *limes* extérieur a peut-être entraîné l'inefficacité du *limes* intérieur. Peut-être est-ce l'inverse. Toujours est-il que le « civilisé » se révèle être à l'image de la *polis* qu'il habite – à moins que ce ne soit le contraire, que l'homme n'ait bâti la *polis* à son image, car tous deux sont caractérisés par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité* et la *nuit*.

La réversibilité de la marginalité

Étant donné que les *polis* et leurs « citoyens » sont ainsi caractérisés, le plateau du théâtre de Koltès donne l'impression d'être le *monde à l'envers*, où la *polis* est une anti-

²³⁴ Nous paraphrasons ici une phrase célèbre de Freud dans *Essais de psychanalyse*.

²³⁵ *Quai ouest*, p. 91.

polis et le citoyen un anti-citoyen : « Ici, on devient presque des sauvages ; je le sais ; c'est que c'est le monde à l'envers, ici²³⁶ ». On pourrait croire alors que ce théâtre met en scène quelques zones d'ombre de nos cités contemporaines, quelques *exceptions* de lieux et de personnages. En effet, Koltès écrit surtout des intrigues se déroulant dans des lieux marginaux et dont les personnages sont tout aussi marginaux. Toutefois, à lire tout le théâtre de Koltès et en particulier ses dernières pièces, *Le retour* et *Roberto Zucco*, on constate que les personnages et les lieux, s'ils ne sont plus *a priori* marginaux, se révèlent curieusement l'être plus que les précédents personnages et lieux qui, eux, étaient du moins ce qu'ils semblaient être aux premiers abords. En fait, Koltès montre dans ses dernières pièces que la « marginalité » dont certains critiques avaient pu parler au sujet de ses personnages et de ses lieux est une notion vide de sens, à un point tel qu'elle est même *réversible*. Dans l'avant-dernière pièce, *Le retour*, Koltès réécrit en négatif la définition classique de la marginalité des personnages et dans la dernière, *Roberto Zucco*, il réécrit de même plus particulièrement celle de la marginalité des lieux.

La marginalité des personnages :

Dans ses premières pièces, Koltès semble avoir eu une prédilection pour les personnages marginaux. Le locuteur de *La nuit*, en plus d'être un étranger, est un laissé-pour-compte de la société, un marginal, peut-être un pédé, sans travail, sans argent, sans nulle part où aller, sans protection, qui fréquente le quartier des puttes, etc. Dans *Combat*, les Noirs sont perçus et traités par les Blancs comme des esclaves, des travailleurs étrangers. *Quai ouest* met en scène des apatrides, des sans-papier, des « [b]rutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains²³⁷ », comme les appelle Monique. Charles, Fak (un Asiatique) et Abad (un Noir), sont condamnés à « travailler un travail sans nom, la nuit, un travail sans fiche de paie et sans augmentation et sans honorabilité²³⁸ ». Le dealer de

²³⁶ *Combat*, p. 50. C'est ce que dit aussi Cécile, dans *Quai ouest*, p. 52 : « C'est le monde renversé ».

²³⁷ *Quai ouest*, p. 81.

²³⁸ *Ibid.*, p. 39.

Dans la solitude, en plus de travailler lui aussi un travail sans nom, la nuit, est un Noir. Pour l'auteur de ces personnages, cependant, l'étiquette de la marginalité est inappropriée :

Non, je ne pense pas que ce soient des marginalisés que je mets en scène ; ce mot ne veut d'ailleurs plus dire grand-chose, si ce n'est que quatre-vingts pour cent de la population est marginalisée²³⁹. Je ne parle que des êtres que je rencontre, et je ne fréquente pas les lieux souterrains, underground ; j'ai affaire à des lieux dits normaux, tout simplement. Je remarque que les gens ont une tendance très rapide à définir ces personnages comme marginaux alors qu'ils le sont tout autant que ceux dont ils parlent. Évidemment, je ne raconte peut-être pas d'histoires attendues ou convenues. Qui n'est pas marginaux, même chez ceux qu'on dit bourgeois ? *Le retour au désert*, pour la première fois, est une pièce qui a trait à une famille bourgeoise dont les membres sont tous tordus. Tout le monde est tordu dès qu'on s'y intéresse un peu. Ce n'est pas une question d'âge ; les personnages de mes pièces précédentes ne sont pas plus jeunes que ceux du *Retour*... Il y a des êtres jeunes et des vieux²⁴⁰.

En effet, dans *Le retour*, bien qu'il y ait encore quelques « marginaux » (un Noir, des Arabes), les personnages principaux, qui sont des bourgeois, des notables, des « gens normaux » et *a priori* « bien comme il faut », sont beaucoup plus *tordus*, que les précédents personnages prétendent « marginaux ». Mathilde et Adrien, frère et sœur, se font la guerre pour un héritage ou pour ne pas dire qu'ils s'aiment. Mathilde, une « hystérique²⁴¹ », a été une fille mère, condamnée à l'exil (l'idée étant d'Adrien) pour avoir « couché avec l'ennemi », alors qu'elle fut violée dans le jardin. En ville, on dit qu'elle se promène nue sur le balcon (p. 34). Adrien, lui, marche toujours pieds nus, même dans la bonne société, à cause de ses pieds plats qui ne supportent pas de porter des chaussures. Il a peut-être tué sa première femme, Marie, et a épousé la sœur de celle-ci, Marthe, une alcoolique dévote jusqu'à la bêtise. Il gifle tout le monde sans raison, son fils, entre autres, qu'il a élevé sans lui permettre jamais de sortir de la maison. Il pose, avec ses acolytes, tous des notables « respectables » (Plantières, le préfet de police, Borny, un avocat, et Sablon, le préfet du département), des bombes dans les quartiers arabes de la ville. Et les jeunes ne sont pas moins tordus que les vieux. Mathieu, le fils d'Adrien, est « fou et presque mongolien » (p. 30). Édouard, le fils de Mathilde, tente de s'arracher de la gravité terrestre en sautant dans les airs. Tous deux, ils sautent le mur du jardin, la nuit, pour aller dans les bordels de

²³⁹ C'est ce que dit Adrien à son fils Mathieu, qui aurait voulu être extraordinaire, dans *Le retour*, p. 25 : « C'est idiot. Il y a de plus en plus de gens extraordinaires. Au point que cela va devenir extraordinaire d'être une personne ordinaire. Alors, patiente un peu ; tu n'as rien à faire pour cela, rien ».

²⁴⁰ *PM*, p. 125.

²⁴¹ *Le retour*, p. 30.

la ville, avec Aziz, le domestique. Fatima, la fille de Mathilde, qui s'habille comme en hiver alors que c'est l'été, a des visions ; la nuit, dans le jardin, elle communique avec le fantôme de Marie ; à la fin, elle accouche de deux jumeaux noirs, alors que tout le monde ignorait qu'elle était enceinte. Quant au fantôme de Marie, il erre telle une âme en peine, ne pouvant trouver le repos éternel, car un jour sa belle famille (autrefois une famille d'ouvriers) lui a servi un gâteau sur du papier journal ! Et d'après Koltès, ces personnages, ce sont « les Français moyens²⁴² », c'est-à-dire les vrais « marginaux » : « S'il faut parler des marginaux en termes de violence, ce sont eux. Les vrais tarés, les vrais gens bizarres, ce sont les bourgeois de la province ». En fait, en écrivant *Le retour*, Koltès a prétendu vouloir montrer que : « c'étaient les autres qu'on ne considère pas comme des marginaux, qui sont des fous, des assassins ».

La marginalité des lieux :

Les premiers lieux que Koltès donne à voir sont généralement à l'image des personnages, c'est-à-dire « marginaux », isolés, situés à la périphérie des *polis*, dans un hangar et un quartier désaffecté (*Quai ouest*), dans une rue obscure (*Dans la solitude*). Le locuteur de *La nuit* évoque toute une série de lieux analogues, nocturnes : rues, carrefours, ponts, cimetière profané, quartier des putes, métro (où il se fait battre et volé), etc. Si à l'époque de la rédaction de *Roberto Zucco*, Koltès reconnaît avoir eu une « prédilection pour les lieux bizarres²⁴³ », il croit dorénavant, dans la suite de son théâtre, que « ce recours sera moins nécessaire », et d'ajouter : « je m'en servirai de moins en moins. Il me semble que tous les lieux, à un moment donné, quels qu'ils soient, deviennent marginaux. Le milieu urbain, la ville, sont espaces de marginalité ; ne serait-ce que le métro, par exemple ». Nous avons déjà identifié que la *polis* chez Koltès est un espace de *destruction*, de *danger*, d'*animalité*, de *passage*, de *nuit* et même de *prison* ; maintenant, il nous faut ajouter (ou conclure) que la *polis* est aussi (ou par conséquent) un espace de *marginalité*.

²⁴² *PM*, p. 139. Les citations qui suivent sont tirées de la même page.

Cette fable d'un espace de civilisation comme d'un espace de *marginalité* est au cœur de la dernière pièce de Koltès, *Roberto Zucco*. Il n'est pas un lieu de la « *polis* à volonté » qui ne devienne « marginal » au passage de Zucco. La prison est le lieu d'une évasion (sc. 1 et 15), le logement de la Mère le lieu d'un meurtre (sc. 2) ; la cuisine de la famille de la Gamine le lieu de la halte d'un tueur et celui d'un viol (sc. 3) ; le bar le lieu d'une bagarre, où Zucco est lancé à travers une fenêtre par le Balèze (sc. 8) ; le jardin public, en plein jour, le lieu d'une prise d'otages et de l'exécution d'un enfant (sc. 10), etc. Confronté à ce paysage urbain des plus déconcertant, le lecteur de Koltès pourrait dire de chaque lieu de cette *polis* ce que dit le Vieux monsieur de la station de métro dans laquelle il s'est perdu, après l'heure de fermeture :

J'ignorais cependant qu'elle cachait, derrière le parcours limpide que je pratique tous les jours, un monde obscur de tunnels, de directions inconnues que j'aurais préféré ignorer mais que ma sottise distraction m'a fait connaître. Voilà soudain que les lumières s'éteignent et ne laissent comme clarté que celle de ces petites lanternes blanches dont j'ignorais même l'existence. Je marche donc, droit devant moi, dans un monde inconnu²⁴⁴.

En vérité, le lecteur de tout le théâtre de Koltès est comme le Vieux monsieur²⁴⁵. Lui aussi voit des lieux familiers devenir différents, troublants, inconnus. La *polis* labyrinthique de *La nuit*, le quartier et le hangar abandonnés de *Quai ouest*, la rue obscure de *Dans la solitude*, la *polis* victime d'attentats du *Retour*, sont en fait de simples espaces de civilisation qui, par un hasard de circonstances, deviennent marginaux. La « *polis* à volonté » de *Zucco* en effectue la synthèse, les embrasse : « Par échos concentrique, écrit Jean-Claude Lallias, la pièce réfracte les grandes thématiques du théâtre koltésien. À chaque carrefour se présente le dédale des voies d'accès à sa vision personnelle de l'univers contemporain²⁴⁶ » – de la *polis* contemporaine. La marginalité est au cœur de la civilisation comme elle est au cœur du citoyen. Il suffit d'un hasard pour que le citoyen et cet espace de civilisation révèlent leur part d'ombre.

²⁴³ *Ibid.*, p. 129. Les citations qui suivent sont tirées de la même page.

²⁴⁴ *Roberto Zucco*, p. 34-35.

²⁴⁵ C'est ce qu'a déjà remarqué Jean-Claude Lallias, dans son article « Un tueur sur la scène », dans *TA*, n° 5 (1996), p. 130.

²⁴⁶ *Ibid.*

Catharsis dans la civilisation

Si même les « citoyens » qui paraissent *a priori* les plus « bien comme ils faut » sont des marginaux, si même la *polis* est un espace de *marginalité*, et si cela est ou survient sans raison « raisonnable », sans explication, peut-être alors le théâtre de Koltès met en scène des « ombres » de nos cités contemporaines beaucoup plus vastes qu'on ne pouvait le croire au premier abord ; si vastes qu'elles enveloppent à un moment ou à un autre tous les citoyens et toute l'étendue de la *polis*. Le théâtre de Koltès dans son entier serait donc une « [c]atharsis intellectuelle par laquelle le spectateur tente de circonscrire le malaise en lui et dans la civilisation²⁴⁷ », comme l'écrit Astrid Fischer-Barnicol au sujet de la seule pièce *Roberto Zucco*.

Nous avons abordé jusqu'ici le thème du *mal de la civilisation* et du *mal de l'humanité*. Bien avant Koltès, Freud, à sa façon, a tenté de circonscrire un *malaise dans la civilisation*, en présentant une théorie selon laquelle les pulsions antinomiques de la mort (*Thanatos*) et de l'amour (*Éros*) se livrent un combat éternel. Freud est un psychanalyste ; Koltès, un dramaturge. Aussi semble-t-il peu probable que les théories psychanalytiques du premier aient pu influencer le second, bien que dans les deux cas, un *malaise* soit lié à la *civilisation*, bien que l'on sait que Koltès n'avait pas de préjugés contre Freud, qu'il « admirait », voire « estimait », nous dit François Regnault, qui a assisté Chéreau dans la création des pièces de Koltès, qui a suivi parfois de très près le travail d'écriture de l'auteur²⁴⁸, qui lui a même inspiré à l'occasion quelques scènes²⁴⁹. Nous n'allons pas, dans

²⁴⁷ Astrid Fischer-Barnicol, « Théâtre du crime », dans *T/P*, n° 136-137 (juillet-octobre 1997), p. 60.

²⁴⁸ Koltès a consulté François Regnault au sujet de *Dans la solitude*, François Poujardieu, « La figure du Noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », *loc. cit.*, p. 65 (note infrapaginale n° 132).

²⁴⁹ François Regnault a fait connaître Galilée à Koltès à la suite de longues discussions sur la rotation de la Terre, la force d'attraction et la différence entre la durée du trajet en avion de Paris à New York et celle du trajet inverse (*PM*, note infrapaginale d'Alain Prique, p. 118). Dans *Le retour*, à la scène 17, « De la relativité très restreinte », Édouard tente de s'échapper de la Terre en sautant dans les airs, idée qu'il a eue après avoir lu les théories de « très anciens savants » (p. 78).

Par ailleurs, François Regnault cite le Freud du *Malaise dans la civilisation* – sans toutefois en donner la référence – dans son texte « Passage Koltès », comparant le théâtre de Koltès et celui de la tragédie antique : « Dans le tragique, les héros étaient des *sujets* aux prises avec le fait, comme dirait Freud (qu'entre parenthèses Koltès admirait aussi – je dis admirait, qui est un verbe bête – disons qu'il l'estimait, qu'il n'avait pas de préjugés contre Freud, ni d'ailleurs contre Marx, et encore moins contre Sartre !), que " *l'univers*

cette partie de notre travail, proposer une lecture psychanalytique du théâtre de Koltès, ou de *Roberto Zucco*, dont il sera plus précisément question ici. Koltès ne trouvait pas que la psychanalyse est intéressante sur un plateau²⁵⁰. Cependant, l'auteur y fait explicitement référence en exergue et à la fin de *Roberto Zucco*. La première référence est une citation de Carl Gustav Jung, qui lit une liturgie de Mithra, partie du Grand Papyrus Magique de Paris, lors de sa dernière interview à la B. B. C. : « Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l'origine du vent ; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra²⁵¹ ». C'est aussi ce que dit Zucco à un chœur de prisonniers et de gardiens admiratifs, à la fin de la pièce, juste avant de tomber des toits de la prison :

Regardez le soleil. [...] vous ne voyez rien ? Vous ne voyez pas comme il bouge d'un côté à l'autre ? [...] Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent. [...] Bougez la tête : vous le verrez bouger avec vous. [...] C'est la source des vents. [...] Tournez votre visage vers l'orient et il s'y déplacera ; et, si vous tournez votre visage vers l'occident, il vous suivra²⁵².

Roberto Zucco s'ouvre et se conclut donc par une même référence psychanalytique. Il serait naïf de croire que, par conséquent, Koltès adhère aux théories de Jung. Cependant, nous verrons dans les pages qui suivent qu'un « retour aux sources » du côté de chez Jung (en particulier le livre *Métamorphoses de l'âme et de ses symboles*, où Jung donne une explication à cette vision étonnante d'un phallus du soleil), permet de mieux saisir les thèmes du *mal de la civilisation* et du *mal de l'humanité*, et même de donner un éclaircissement au commentaire d'Astrid Fischer-Barnicol, selon qui la pièce *Roberto Zucco* est une *catharsis intellectuelle par laquelle le spectateur tente de circonscrire le malaise en lui et dans la civilisation*.

entier – le macrocosme aussi bien que le microcosme – cherche querelle au programme ” que se propose le principe de plaisir », François Regnault, « Passage de Koltès », dans *NA*, *op. cit.*, p. 329. La phrase citée de Freud (et soulignée par nous) est tirée du *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 20.

²⁵⁰ Lucien Attoun (entretien réalisé par), « Juste avant la nuit », dans *T/P*, n° 136-137 (juillet-octobre 1997), p. 41.

²⁵¹ *Roberto Zucco*, p. 6.

²⁵² *Ibid.*, p. 94-95.

Dans *Métamorphoses de l'âme et de ses symboles*, Jung raconte comment, alors qu'il était encore chef de clinique à l'hôpital du Burghölzli, il explorait en pionnier la dynamique des délires de ses patients²⁵³. Il s'interroge ici sur les étonnantes correspondances entre les délires d'un de ses patients et des visions qui, dans l'Antiquité romaine, accompagnaient le culte de Mithra, dieu solaire. Il étudie de près et cite longuement les textes publiés et discutés par les spécialistes de cette liturgie, et son attention est tout particulièrement attirée par le fait que dans les visions qui s'y trouvent rapportées, apparaît un tuyau qui descend du soleil en produisant un vent favorable :

Cette étonnante vision d'un tuyau pendant du soleil ferait dans un texte religieux comme la liturgie de Mithra une étrange impression si l'on ne donnait à ce tuyau un sens phallique : le tuyau est le lieu d'origine du vent. Au premier abord on ne saisit pas le sens phallique de cet attribut. Mais souvenons-nous que le vent, comme le soleil, est fécondant et créateur. [...]

[Or] voici la vision que j'ai observée chez un malade mental : il voit au soleil un membrum erectum (un phallus érigé). Quand il agite sa tête de-ci de-là, le pénis solaire penche aussi de-ci de-là : alors se *produit le vent*. Cette étrange idée me fut absolument incompréhensible jusqu'au moment où je connus les visions liturgiques de Mithra²⁵⁴. [...]

Ce cas remarquable²⁵⁵ m'a incité à faire quelques recherches sur des aliénés noirs. J'ai pu me convaincre que le motif d'Ixion à la roue solaire (motif bien connu) s'est présenté dans le rêve d'un Noir sans culture²⁵⁶. Cette expérience et quelques autres suffirent pour m'orienter ; il ne s'agissait pas d'une hérédité caractéristique de race, mais d'un trait généralement humain. Il ne s'agit pas non plus le moins du monde de *représentations héritées*, mais d'une disposition fonctionnelle à produire des représentations semblables ou analogues. C'est cette disposition que j'ai plus tard appelée *archétype*²⁵⁷.

²⁵³ Nous reprenons ici presque mot pour mot la présentation que donne Christian Gaillard à la partie intitulée « Imagination mythique et psychose : l'hypothèse et l'expérience des archétypes », dans *Le musée imaginaire de Carl Gustav Jung*, Paris, Stock, 1998, p. 62.

²⁵⁴ C'est en 1910 que Jung, alors occupé à des études mythologiques, eut entre les mains le livre de Dieterich, *Mithrasliturgie*, contenant une adaptation du papyrus dénommé le Papyrus Magique de Paris. Elle contient une série de prescriptions, d'invocations et de visions. Jung rapporte une de ces visions, qui est décrite littéralement comme suit : « De la même manière deviendra visible également ce que l'on appelle le tube origine du vent en service. Car tu verras comme un tube descendre du disque solaire. Et vers les régions d'Ouest, comme si c'était un vent d'Est sans fin. Mais si le sort tombe sur l'autre vent, vers les régions orientales, alors tu verras de façon semblable le regard s'orienter vers cette région ! ». Il précise : « Le mot grec *aulos* mis pour tube, désigne un instrument à vent et dans l'expression *aulos paxus*, chez Homère, "un flot épais de sang". Il est évident qu'un "flot de vent" souffle du soleil à travers le tube », Carl Gustav Jung, « La structure de l'âme », dans *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet/Chastel, 1961, p. 27.

²⁵⁵ La vision du malade de Jung est de 1906 ; la première publication du texte grec, de 1910.

²⁵⁶ Koltès a toujours mis des Noirs dans les pièces de son théâtre de maturité. Il disait : « Il me semble qu'il y en aura toujours un, même petit, même caché derrière un réverbère », « Un hangar, à l'ouest », notes dans *Roberto Zucco*, p. 140. Plusieurs critiques ont noté qu'il n'y a pas de Noirs dans *Roberto Zucco*. François Regnault, dans son texte « Passage de Koltès », dans *NA*, nous invite pourtant à le chercher ; peut-être que le Noir de *Roberto Zucco* est caché du côté de chez Jung ?

²⁵⁷ Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg, 1953, p. 190-192, cité par Christian Gaillard, dans *Le musée imaginaire de Carl Gustav Jung*, op. cit., p. 62-63.

Plus loin il précise :

Cette observation n'est pas restée isolée : il ne s'agit évidemment pas de représentations héritées, mais d'une disposition innée à former des représentations analogues, c'est-à-dire de structures universelles identiques de la psyché que j'ai plus tard appelées *inconscient collectif*. J'ai appelé *archétypes* ces structures. Elles correspondent au concept biologique de "pattern of behaviour"²⁵⁸.

Dans la dernière scène de *Roberto Zucco*, intitulée « Zucco au soleil », le tueur exécute une ultime évasion de la prison et parle du phallus du soleil. Un chœur accompagne « l'entrée » du phallus que décrit Zucco, comme il était de mise jadis dans les processions dionysiaques, qui seraient à l'origine de la comédie antique, suggère Aristote dans la *Poétique*²⁵⁹. Le personnage de Zucco est comme le coryphée de ce chœur de prisonniers et de gardiens. Il est celui qui, par son délire, cette vision finale d'un soleil pourvu d'un sexe d'où jaillirait le vent, évoque, réanime les mythes, les *archétypes* qui sont enfouis dans l'*inconscient collectif* du chœur.

Zucco lui-même se donne comme un *archétype* dont le parcours renvoie à cette « matrice de l'imagination créatrice des mythes²⁶⁰ » dont parle Jung. En effet, pour Koltès, la trajectoire de Zucco est celle « d'un héros antique absolument prodigieuse²⁶¹ ». « Et la manière dont il perpétue ses meurtres, nous fait retrouver les grands mythes, comme par exemple le mythe de Samson et Dalila. Cet assassin [...] a été trahi par une femme, comme Dalila qui coupe les cheveux de Samson, le privant de sa force²⁶² ». De plus, Zucco est l'« *archétype* » (ici dans un sens différent de celui de Jung, plus platonicien) de tous les hommes en général : « Cet homme tuait sans aucune raison. Et c'est pour cela que, pour moi, c'est un héros. Il est tout à fait conforme à l'homme de notre siècle, peut-être même aussi à l'homme des siècles précédents. Il est le prototype même de l'assassin qui tue sans

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 274 (aussi cité par Christian Gaillard, p. 64).

²⁵⁹ M. C. Howatson (sous la direction de), *Dictionnaire de l'Antiquité*, traduit par Jeannie Carlier et coll., Paris, Robert Laffont, 1993, entrée « chœur », p. 205.

²⁶⁰ Carl Gustav Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 1966, p. 219 (aussi cité par Christian Gaillard, p. 64).

²⁶¹ *PM*, p. 145.

²⁶² *Ibid.*, p. 110. Dans la pièce, la Gamine trahit Zucco en révélant son nom à la police.

raison²⁶³». Les autres « citoyens » de la pièce, eux, sont des stéréotypes, des personnages qui n'ont pas de nom, qui sont identifiés par leur rôle (comme *Dans la solitude*, le dealer et le client) : la Mère, la Gamine, la Dame élégante, le Balèze, l'Inspecteur mélancolique, etc.

Le point commun le plus essentiel que partagent Zucco et le chœur dont il est le coryphée est sans doute cette *pulsion de mort* (que Freud appelle *Thanatos*) qu'on croirait *a priori* ne caractériser que le seul tueur Zucco. La scène 10, intitulée « L'otage », la plus longue de toute la pièce, où Zucco prend en otage la Dame élégante et son Enfant dans un parc en plein jour, montre un chœur de passants aussi sanguinaires que l'est Zucco. Les choreutes se pressent par curiosité autour de la scène du crime, émettent des commentaires (comme le chœur dans le théâtre antique commentait l'action), mais prennent plaisir au drame qui se déroule : « On va rire. On va rire²⁶⁴ » ; ils se disent entre eux des grossièretés et se menacent : « Madame, je vais vous gifler si vous continuez à parler du gosse » (p. 64) ; ils trouvent des raisons de rigoler : « *L'assistance éclate de rire* » (p. 65), et interrogent naïvement les victimes, croyant ainsi leur témoigner de la sympathie : « Pauvre petit. Est-ce que ce méchant pied ne te fait pas mal ? » (p. 67). Ils n'ont rien d'un chœur de raison et de modération. Ces « citoyens », qui sont la *voix de la polis*, sont plutôt des êtres de *destruction*, de *danger* et d'*animalité*, semblables en cela à l'« archétype » Zucco, tous deux reproduisant le même "pattern of behaviour". Si Zucco est une *catharsis intellectuelle par laquelle le spectateur tente de circonscrire le malaise en lui et dans la civilisation*, c'est parce que le citoyen normal, sans histoire, anonyme, en foule, se comporte comme une Érinye. En fait, Koltès, en réinstaurant le chœur antique au théâtre, ne fait que réécrire le chœur des Érinyes assoiffées de vengeance et de sang dans *L'Orestie* d'Eschyle : « Regardez, dit la Dame élégante à Zucco, ils s'en lèchent déjà les babines. Ils adorent ça²⁶⁵ ». Cependant, l'une des différences les plus significatives entre les deux chœurs est que

²⁶³ *Ibid.*, p. 109-110.

²⁶⁴ Roberto Zucco, p. 61.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 59-60. Dans la troisième partie de *L'Orestie* d'Eschyle, *Les Euménides*, le chœur des Érinyes, qui traquent Oreste pour le châtier du meurtre de sa mère Clytemnestre, est sauvage et sanguinaire : « Car comme un chien harcèle un jeune cerf blessé / Nous suivons la piste du sang, goutte après goutte », Eschyle, *L'Orestie, Les Euménides*, trad., et notes de Daniel Loayza, Paris, GF Flammarion, 2001, vers 336-337 ; c'est ainsi que le Coryphée parle à Oreste : « toi, ma victime consacrée, nourrie par moi / Tu seras mon festin vivant, sans être égorgé à l'autel », vers 334-335.

celui d'Eschyle, bien que sanglant, a pour tâche noble de poursuivre et de traquer le matricide ; alors que celui de Koltès n'a rien à voir avec la justice, il est sanguinaire par instinct ou par plaisir pur, et ce, bien que Zucco soit un matricide et un parricide. En vérité, ce n'est pas tant par le truchement de Zucco que la *polis* devient un espace de *destruction*, de *danger* et d'*animalité* ; ceux-ci sont en fait des instincts élémentaires chez le « citoyen » le plus ordinaire. C'est ce que dit Zucco à la Dame élégante, à la scène 12, alors qu'il regarde de simples passants dans la station d'un chemin de fer :

Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal de leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. Je me demande pourquoi le signal ne se déclenche pas, là, maintenant, dans leur tête. Parce qu'ils sont tous prêts à tuer. Ils sont comme des rats dans les cages des laboratoires. Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit à leur démarche ; je vois leurs poings serrés dans leurs poches. Moi, je reconnais un tueur au premier coup d'œil ; ils ont les habits pleins de sang. Ici, il y en a partout ; il faut se tenir tranquille, sans bouger ; il ne faut pas les regarder dans les yeux. Il ne faut pas qu'ils vous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde. Tout le monde n'attend que le signal dans sa tête²⁶⁶.

Ici, on pourrait croire que Zucco a commencé à « délirer » ou qu'il drague tout simplement la Dame élégante, mais la scène précédente, la prise d'otages, justifie son affirmation. Tout citoyen porte en soi un Zucco qui n'attend que le signal dans la tête pour tuer sans raison. Aucun *limes* intérieur ne peut empêcher le « citoyen » du théâtre de Koltès de « dérailler », comme le dit le Vieux monsieur, à la scène 4 : « On peut toujours dérailler, jeune homme, oui, maintenant je sais que n'importe qui peut dérailler, n'importe quand²⁶⁷ ». Koltès n'a écrit *Zucco* que pour nous le rappeler, pour que, le temps des représentations, ce meurtrier ait sa photo partout dans la ville (que le barbare soit introduit dans la *polis*), pour que le citoyen ordinaire se trouve confronté à lui-même comme à un étranger (que ce qu'on appelle la *marginalité* soit « renversée ») : « 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'écrire²⁶⁸ ».

²⁶⁶ Roberto Zucco, p. 79-80.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

Thanatos

Cette pulsion, cet instinct de mort et d'agression – que Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, appelle *Thanatos* –, est filée dans toute l'œuvre dramatique de Koltès, de sa première pièce de maturité, *La nuit*, jusqu'à la dernière, *Roberto Zucco*. Elle peut être lue comme le symptôme ou la manifestation d'un malaise – d'une « névrose », écrivait Freud –, le citoyen étant devenu « névrosé » sous l'influence des efforts de la civilisation même à le civiliser²⁶⁹. À moins que ce ne soit plus précisément parce que la « constitution économique condamne des hommes à des métiers tellement abjects, à une dégradation tellement désolante, que la sauvagerie apparaît, en comparaison, comme une royale condition²⁷⁰ », si on en croit Marx, que Koltès a aussi lu. Toujours est-il que chez le « citoyen » de Koltès, une *pulsion de mort* se trouve tantôt projetée sur d'autres, tantôt sur lui-même²⁷¹.

Dans *La nuit*, le locuteur se voit naïvement comme un « exécuteur » : « on pourrait m'appeler l'exécuteur²⁷² », « je serai celui qui exécute, dans mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts » (p. 17-18). De plus, cette pulsion de mort et d'agression, projetée sur autrui, se retrouve chez les autres « citoyens » dont parle le locuteur : chez cette jeune femme « toute blonde, avec des reflets et des boucles » (p. 20), qui l'a invité à venir « chasser le rat » (p. 23) avec ses amis, « un commando de minets armés jusqu'aux dents » (p. 24) ; chez ce général et ses soldats « qui encerclent la forêt, là-bas, et qui font des cartons sur tout ce qui s'envole au-dessus des feuilles » (p. 50) ; chez « les mecs balèzes » (p. 52) ; chez ces deux loubards qui lui ont cassé la gueule et lui ont

²⁶⁸ *PM*, p. 110.

²⁶⁹ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.* Nous avons vu que l'« éducation » que Cécile a reçue de Rodolphe, dans *Quai ouest*, n'a pas fait d'elle une citoyenne civilisée.

²⁷⁰ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, *op. cit.*, p. 68. Il a été montré que Cal, dans *Combat*, laisse libre cours à ses pulsions et se comporte comme un chien chasseur en partie parce qu'il est malheureux de travailler avec des « hommes-bourricots, des hommes-éléphants, des bêtes de somme » (p. 63).

²⁷¹ Il se peut que chez Freud, *Thanatos*, la *pulsion de mort*, ne soit pas une pulsion d'agression, mais une pulsion violente que le malade projette toujours contre lui-même (l'alcoolisme, par exemple). Il n'en est pas de même de ce que nous appelons et identifions par *Thanatos*, qui, en l'occurrence, est une pulsion tantôt projetée vers d'autres, tantôt contre soi. Nous ne sommes pas disciples des théories de Freud, nous empruntons librement à la psychanalyse deux notions, *Thanatos* et *Éros*, afin de nommer et d'identifier deux pulsions, qui sont filées de la première à la dernière pièce de Koltès.

²⁷² *La nuit*, p. 17.

pris son argent, etc. Par ailleurs, chez d'autres « citoyens » dont parle toujours le locuteur, la pulsion de mort est retournée contre eux-mêmes. Par exemple, le locuteur raconte qu'il a suivi une pute qui s'est suicidée en avalant la terre d'un cimetière (p. 37). En fait, tous les citoyens de la *polis* s'enlèveraient la vie, croit le locuteur, s'il y avait un moyen facile :

cela me sape le moral le nombre qui en mourrait si c'était plus facile, le nombre qui irait loin s'il y avait la manière, si on n'avait pas peur de la manière, qu'on ne soit jamais sûr d'y passer [...], et que le jour où l'on aurait inventé une sacrée manière douce, et donnée à tout le monde, ce serait le massacre [...] le sacré massacre (p. 37).

Le locuteur lui-même menace son interlocuteur de se suicider, s'il le lâche avant qu'il ne lui ait dit ce qu'il a à lui dire :

tu pourrais te barrer avant, je ne suis pas le mec sensible [...], mais je me dirais alors je ne sais quoi, que je voudrais être comme n'importe quoi qui n'est pas un arbre, caché dans une forêt au Nicaragua, comme le moindre oiseau qui voudrait s'envoler au-dessus des feuilles, avec tout autour des rangées de soldats avec leurs mitraillettes, qui visent, et guettent son mouvement (p. 54-55).

Par la forme même de son discours, qui n'est qu'une unique et longue phrase, le locuteur exprime cette détresse qui le pousserait à se suicider s'il se retrouvait à ce moment précis soudainement seul, car son flot ininterrompu de paroles est le moyen par excellence de ne pas permettre à l'autre de l'interrompre, de lui refuser ce qu'il demande (c'est sans doute aussi pour cette raison que le locuteur désamorce chacune de ses demandes²⁷³), de le laisser à son sort, seul et perdu dans cette *polis* où il « tourne ». L'autre le sauve de cette envie de mourir, il est pour lui comme « un ange au milieu de ce bordel » (p. 63) qu'est la *polis*.

L'intrigue de *Combat* a pour point de départ une pulsion de mort, un meurtre. Cal a tué Nouofia, un ouvrier noir qui a voulu « quitter le chantier une heure avant²⁷⁴ » et qui, devant le refus de Cal, a craché par terre avant de s'en aller, « et à deux centimètres c'était sur la chaussure » (p. 23). Cela relève moins de la névrose que de la psychopathie, mais toujours il y a ce que nous appelons une pulsion de mort. Le meurtre, malgré ce qu'en dit Cal, a été commis sans raison « raisonnable » ; et c'est sans raison encore que Cal continue

²⁷³ Voir à ce sujet la note infrapaginale n° 12 de cette étude.

²⁷⁴ *Combat*, p. 23.

à tourmenter le cadavre de sa victime – comme un Achille furieux mutilant la dépouille de son ennemi Hector, alors qu’il n’aurait pas de raison de le faire –, en le traînant d’un lieu à un autre, dans la décharge d’abord, puis dans un lac, et finalement dans les égouts : « toi, je ne pourrai pas te foutre la paix, jamais, c’est bien plus fort que moi » (p. 25-26), dit Cal au cadavre. C’est bien d’un instinct de mort dont il s’agit ici : « Quand je l’ai vu, je me suis dit : celui-là, je ne pourrai pas lui foutre la paix. L’instinct, Horn, les nerfs. Je ne le connaissais pas, moi ; il avait seulement craché à deux centimètres de mes chaussures ; mais l’instinct, c’est comme cela que ça marche : toi, ce n’est pas maintenant que je te foutrai la paix » (p. 25). Et ce ne serait qu’en coupant un Noir avec une machette en « seize mille trois cent quatre-vingt-quatre petits morceaux tout noirs, minuscules et tranquilles » (p. 118) et en enterrant chacun d’eux, après avoir divisé la Terre en autant de parties, que Cal se demande : « Pourrais-je alors songer à dormir enfin ? » (p. 118). Il n’est donc pas possible qu’un jour cet instinct de mort s’apaise, qu’il soit moins lancinant. Le sommeil auquel aspire Cal n’est qu’une utopie de plus. Par surcroît, à la fureur de Cal répond la volonté de vengeance d’Albourny : « Si j’ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j’aurai la mort de son meurtrier » (p. 90) ; et à celle-ci répond l’autre projet qu’élaborent soigneusement Cal et Horn, de tuer Albourny ; les gardes, finalement, tuent Cal au moment où il s’apprête à faire feu sur Albourny. Dans cette pièce, tous les « citoyens » – sauf Léone, la seule femme – deviennent des assassins. Chez la femme, par contre, la pulsion d’agression est projetée contre elle-même : Léone se scarifie le visage avec un tesson de bouteille, à l’image du visage d’Albourny.

Le grand projet de Koch, dans *Quai ouest*, est de se donner la mort. En fait, une pulsion de mort ouvre et conclut l’intrigue. Au début, Koch tente en vain de se suicider (il est sorti de l’eau par Abad), alors qu’à la fin, il réussit enfin à se donner la mort (ironie : peut-être avec l’aide d’Abad). De plus, Charles, qui manifeste au début l’ambition de traverser le fleuve pour aller là où la *polis* est encore bien vivante, finit lui aussi par exprimer le désir de mourir, en regardant le corps de Koch flotter sur l’eau, mort que lui « offre » Abad²⁷⁵. Quelques autres personnages sont animés d’une pulsion d’agression.

²⁷⁵ Koltès : « ce qui lie Charles et Abad, et qui conduit l’un à littéralement offrir la mort à l’autre », *PM*, p. 54.

Cécile veut « plumer » Koch, « saigner ce vieux coq jusqu'à la dernière goutte de son sang avant qu'il n'ait pu [...] remettre son automobile en marche²⁷⁶ ». Selon elle, les hommes sont condamnés à se faire la guerre : « les sauvages entre eux se bouffent le nez, c'est connu, au lieu de s'entraider » (p. 53). Rodolfe, lui, comme il n'est pas en état de tuer lui-même, montre à Abad, qu'il choisit pour nouveau fils, comment se servir de sa kalashnikov pour tuer Koch : « Éclate-lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup [...] prend ton temps, qu'il en chie ; fais-le pour moi, mon fils, je te le demande, parce que moi, je ne peux pas le faire moi-même. (*Il pleure.*) J'ai la main foutue [...] j'ai ma foutue de main qui tremble » (p. 76). De plus, Rodolfe n'éprouve aucune sympathie lors de l'agonie de sa femme, Cécile – la marque du psychopathe –, il « sourit » (p. 98), tout simplement. Dans cette pièce, aucun personnage n'arrive à quoi que ce soit (sauf Fak à « baiser » Claire), sinon à trouver et à donner la mort, à lui-même ou à d'autres.

Dans la solitude, comme le dialogue entre le dealer et le client ne mène nulle part, à aucun deal, le dealer refusant de dire ce qu'il a à vendre : « ne me demandez pas de deviner votre désir ; je serais obligé d'énumérer tout ce que je possède pour satisfaire ceux qui passent devant moi [...], et le temps qui serait nécessaire à cette énumération dessécherait mon cœur et fatiguerait sans doute votre espoir²⁷⁷ », et le client, lui, refusant de dire ce qu'il désire : « Quant à ce que je désire, s'il était quelque désir dont je puisse me souvenir ici [...], ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir, s'il en était un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité » (p. 14-15), les deux protagonistes n'ont d'autre choix que de se battre : « Alors, quelle arme ? » (dernière phrase, p. 61) ; le dealer voulant faire payer au client le temps perdu, et le client, lui, cherchant peut-être la bagarre dès le début, et peut-être plus précisément la mort :

Méfiez-vous du client : il a l'air de chercher une chose alors qu'il en veut une autre, dont le vendeur ne se doute pas, et qu'il obtiendra finalement (p. 59). [...] Non, vous ne pourriez rien n'atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement,

²⁷⁶ *Quai ouest*, p. 38.

²⁷⁷ *Dans la solitude*, p. 12-13.

par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc ce n'était que cela (p. 60).

En fait, il est impossible de dire avec certitude si la pulsion de mort et l'agression sont la conséquence de la frustration du dealer ou du client ressentie à cause de l'échec du dialogue ou si la mort n'était pas plutôt le seul objet de désir qu'avait à vendre le dealer et que venait chercher le client ; en tous les cas, son rôle est essentiel dans la dynamique des deux personnages. Ils sont comme « un chien et un chat » : « il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif²⁷⁸ ».

Dans *Le retour*, une pulsion de mort et d'agression caractérise les rapports entre les êtres comme entre les pays. En effet, le débat violent entre Mathilde et Adrien quant à la possession de la maison – revient-elle à celle qui l'a héritée ou à celui qui l'a fait prospérer ? – offre une équivalence ironique à la problématique coloniale qui se déroule au moment du drame, à savoir la guerre d'Algérie²⁷⁹. La maison, comme les pays, est « invivable²⁸⁰ ». Mathilde n'est pas revenue en France pour fuir la guerre ; elle vient la porter dans sa ville natale : « Je ne fuis aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler » (p. 13). La ville, Mathilde la défie : « je défie cette ville, chacune de ses rues et chacune de ses maisons » (p. 38). Elle et son frère Adrien se querellent, se frappent, se menacent (parfois de mort : « Il faut respecter les traditions. Les femmes de nos familles meurent jeunes, et, souvent, sans que l'on sache exactement pourquoi », p. 62). Avec l'aide de son fils Édouard, elle agresse Plantières pour se venger de l'accusation d'avoir couché avec l'ennemi, en lui rasant les cheveux. Adrien, lui, « frappe à tort et à travers » (p. 36). Avec ses amis Plantières, Borny et Sablon, il pose des bombes dans les quartiers arabes. Mathieu, son fils, rêve d'aller en Algérie pour y faire la guerre : « Je veux faire mon service militaire, partir en Algérie et faire la guerre » (p. 22). Et ceux qui devrait défendre et protéger la *polis* se donnent plutôt pour mission d'y porter le chaos, comme le grand parachutiste noir qui dit en entrant par

²⁷⁸ *Prologue*, p. 122.

²⁷⁹ Anne-Françoise Benhabou, « Le lieu de la scène », *Koltès : la question du lieu*, *loc. cit.*, p. 37.

effraction dans le jardin de la maison : « Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité » (p. 55). Dans *Le retour*, tout prétexte est bon pour agresser son prochain, même l'« amour » : « Cachez vos chèvres, l'armée sort ses boucs » (p. 56), dit le grand parachutiste noir.

Éros

Dans le théâtre de Koltès, un instinct de *destruction*, de *danger* et d'*animalité* œuvre donc dans le cœur du « citoyen ». Mais à cette pulsion de mort et d'agression correspond la pulsion antagoniste, de vie, que Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, appelle *Éros* et qui signifie « le Désir amoureux ». Dans le théâtre de Koltès toutefois, le déploiement d'*Éros* n'est pas comparable à celui de *Thanatos*. L'auteur n'a jamais aimé les histoires d'amour :

Ça ne raconte pas beaucoup de choses. Je ne crois pas au rapport amoureux en soi. C'est une invention des romantiques, de je ne sais pas trop qui. Si vous voulez recouvrir les rapports entre deux personnes en disant c'est de l'amour, point, et on n'en parle plus... c'est un truc qui m'a toujours révolté. Déjà avant. Quand vous voyez un couple, qu'ils n'arrêtent pas de s'engueuler, qu'ils sont odieux mutuellement, et qu'on vous explique, oui, mais ils s'aiment, je sais que les bras m'en tombent ! Ça recouvre quoi, le mot « amour », alors ? Ça recouvre tout, ça recouvre rien ! Si on veut raconter d'une manière un peu plus fine quand même, on est obligé de prendre d'autres chemins. Je trouve que le deal, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça, ça recouvre tout le reste²⁸¹ !

Pour Koltès, le mot « amour » recouvre tout, donc il ne recouvre rien ; c'est une abstraction totale : « c'est le mot le plus superficiel et le plus vague que je connaisse²⁸² ». Il en est de ce mot comme du mot « marginalité » qui, parce qu'il est réversible, ne peut plus rien signifier de concret, de réel. Ce n'est pas *Éros* qui est à la base des rapports entre les « citoyens » du théâtre de Koltès ; ou du moins, s'il lui arrive de l'être, ou s'il pouvait lui arriver de l'être (Koltès laissant planer une ambiguïté), c'est parce qu'il est l'élément d'un deal, c'est-à-dire traité selon l'offre et la demande. Le deal recouvre tout, donc il recouvre aussi l'amour ; tout comme – nous l'avons vu sans toutefois aborder de front la question –, il recouvre

²⁸⁰ *Le retour*, p. 32.

²⁸¹ *PM*, p. 76.

également *Thanatos* (Koch voulant de l'aide pour mourir, le client de *Dans la solitude* venant recevoir du dealer, peut-être, sa mort, etc.).

Le flot de paroles du locuteur de *La nuit* peut être lu comme une détresse folle, mais celle-ci cache sans doute, voire explique, cette demande et cette offre d'amour qui sont dites *en négatif par rapport au langage* : la pièce se terminant au moment où l'autre à qui parle le locuteur prendrait vraisemblablement la parole, confirmerait ou non que le locuteur sera cette nuit sauvé *in extremis* par l'amour, la fraternité, la sympathie. Ce serait banaliser les relations qu'ont les « citoyens » de *Quai ouest* entre eux que de parler d'amour. Fak n'aime pas Claire, il veut la « baiser », et c'est pour qu'elle accepte de s'offrir à lui qu'il lui donne la tête de delco de la jaguar, le briquet de Koch, etc., tandis que Claire, elle, fait mine d'accepter ces objets non pas parce qu'elle est intéressée par Fak, mais parce que, entre autres, elle espère enlever ainsi à Charles, son frère, tous les moyens de partir sans elle. Cependant, il n'y a pas non plus d'*Éros* fraternel dans *Quai ouest*, et à la fin, à la longue déclaration d'amour que Claire lui fait, Charles ne dit pas un mot et s'en va, abandonnant sa famille, sa mère à l'agonie. C'est une offre très semblable que Zucco n'entend pas ou refuse d'entendre de la part de la Gamine, qui lui propose à la fin de la pièce de le servir toute sa vie. Comme le dit Zucco à un téléphone qui ne marche pas : « De toute façon, personne ne s'intéresse à personne. Personne. Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais de l'amour, il n'y en a pas²⁸³ ». C'est également ce que dit le client, à la fin de *Dans la solitude*, au moment où le deal s'avère impossible : « Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour²⁸⁴ ».

La demande et l'offre d'amour de Horn à Léone, dans *Combat*, sont peut-être les plus exemplaires de tout le théâtre de Koltès, de par leur échec spectaculaire et la métaphore qu'elles déploient. Dans leur projet de mariage, il n'y a pas d'*Éros*. Léone n'épouse Horn, beaucoup plus âgé qu'elle, que pour l'argent. De plus, des suites d'un

²⁸² *Ibid.*, p. 64.

²⁸³ Roberto Zucco, p. 48.

²⁸⁴ *Dans la solitude*, p. 60.

accident, il manque « le principal²⁸⁵ » (le mot est de Cal) à Horn. En fait, Léone n'est pour lui qu'un « caprice²⁸⁶ » (le mot est de Léone elle-même). Lorsqu'il est allé à Paris pour se trouver enfin une femme, Horn a convaincu Léone de venir le rejoindre en Afrique en lui promettant des feux d'artifice, comme il le raconte à Cal : « J'ai dit : vous aimez les feux d'artifice ? Oui, elle a dit. Alors, je lui ai donné l'adresse, l'argent pour le billet d'avion : soyez là dans un mois, le temps que le colis de chez Ruggieri puisse arriver. Oui, elle a dit. C'est comme cela que je l'ai trouvée » (p. 22). Ici, Koltès réécrit peut-être la célèbre déclaration d'amour des *Affinités électives* de Goethe, où Édouard exprime pour la première fois (en négatif par rapport au langage, pourrait-on dire) son amour à Charlotte, en donnant un spectacle de feux d'artifice pour célébrer son anniversaire. L'analogie n'est peut-être pas ici fortuite, car Léone (une Alsacienne) récite « Le roi des Aulnes », une ballade de Goethe, à Alboury qu'elle préférera à Horn²⁸⁷. Quand, à la scène dernière, Horn allume enfin ses feux d'artifice, Léone n'est pas là pour les admirer ; elle prépare ses valises dans la roulotte, car Horn la renvoie à Paris ; leur projet de mariage est annulé. Alors la métaphore change : ces feux d'artifice ne sont plus une déclaration d'amour, ils sont une mort donnée, car Horn a éteint le générateur pour permettre à Cal de tuer Alboury dans le noir, sans être vu par les gardes, mais les feux éclairent la cité, et les gardes tirent sur Cal avant qu'il ne tue Alboury. Donc, ces feux d'artifice, qui devaient être à l'origine une déclaration d'amour, la manifestation d'*Éros*, ont en fait servi *Thanatos*, en permettant aux gardes de tuer Cal. Ce qui devait être une déclaration d'amour d'un Européen à une Européenne s'est mué en don de mort d'un Européen à un autre Européen. On peut y voir la métaphore d'une Europe qui ne peut plus sincèrement s'aimer eu regard de « l'amour » qu'elle porte à l'Afrique.

L'échec de cette rencontre d'un homme et d'une femme annonce les échecs de toutes les pièces suivantes. Dans le théâtre de Koltès, *Éros* ne célèbre jamais les rencontres, comme le dit Koch dans *Quai ouest* : « la rencontre ne peut pas donner lieu à une noce²⁸⁸ ».

²⁸⁵ *Combat*, p. 50.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁸⁷ *PM*, p. 36.

²⁸⁸ *Quai ouest*, p. 87.

Selon lui – et il parle sans doute au nom de tous les « citoyens » de Koltès –, il faudrait que l'homme vive seul ; or, dans la solitude, il ne peut y avoir de civilisation, de *polis* :

Il faudrait interdire les rencontres. Il faudrait extirper la curiosité de la tête des gens. Il faudrait se haïr vraiment, mais non pas comme un homme hait une femme, en vivant à côté, dans les formes, non pas comme un pauvre type hait un homme du monde, mais comme la peau hait le vitriol²⁸⁹.

Les cordes de nécessité

Qu'est-ce alors qui peut lier les « citoyens » du théâtre de Koltès, si *Thanatos* semble l'emporter toujours sur *Éros* ? En fait, ce qui lie les hommes entre eux, ce sont les « cordes de nécessité ». Nous allons illustrer et expliquer ce propos par une lecture de Pascal. Car il nous semble que Pascal et Koltès se représentent pareillement les rapports de force entre les hommes. On sait d'ailleurs que le jeune Koltès, pensionnaire au collège Saint-Clément de Metz, lit Pascal et y revient plus tard ; « jansénisme de Pascal ; jansénisme de Racine ; le péché originel, la faute déjà là, parcourent son œuvre²⁹⁰ ». Nous ferons d'abord une lecture de la « pensée », ou « fable », de Pascal où il est question des « cordes de nécessité » ; elle sera suivie d'un bref commentaire ; ensuite, nous verrons comment la dynamique entre Charles et Abad, dans *Quai ouest* de Koltès, reprend le modèle de la « fable » pascalienne²⁹¹ ; et, *in fine*, comment cette « fidélité » de Koltès à Pascal n'est significativement que partielle.

Voici la « pensée » 668, tirée des dernières « pensées mêlées » de Pascal :

Les cordes qui attachent le respect des uns envers les autres, en général, sont cordes de nécessité. Car il faut qu'il y ait différents degrés, tous les hommes voulant dominer, et tous ne le pouvant pas, mais quelques-uns le pouvant.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 18.

²⁹¹ Nous ne traiterons que du « couple » Charles-Abad pour limiter le cadre de notre propos. Mais notre réflexion est inductive dans le sens où ce « couple » représente par essence l'ensemble des relations sociales dans le théâtre de Koltès. On pense, par exemple, à la relation du dealer et du client de *Dans la solitude des champs de coton*, dont l'écriture est achevée peu de temps après celle de *Quai ouest* ; construites selon le même schéma, elles se terminent de la même façon.

Figurons-nous donc que nous les voyons commencer à se former. Il est sans doute qu'ils se battent jusqu'à ce que la plus forte partie opprime la plus faible et qu'enfin il y ait un parti dominant. Mais quand cela est une fois déterminé, alors les maîtres, qui ne veulent pas que la guerre continue, ordonnent que la force qui est entre leurs mains succédera comme il leur plaît : les uns la remettent à l'élection des peuples, les autres à la succession de naissance, etc.

Et c'est là où l'imagination commence à jouer son rôle. Jusque-là la pure force l'a fait. Ici c'est la force qui se tient par l'imagination en un certain parti : en France, des gentilshommes ; en Suisse, des roturiers ; etc.

Or ces cordes qui attachent donc le respect à tel et à tel en particulier, sont des cordes d'imagination²⁹².

Nous employons l'expression « fable gésiaïque » pour parler de la « pensée » de Pascal, car elle raconte par le biais de l'imagination la manière dont une chose s'est formée. *La chose formée*, c'est un état de paix, assuré par les « cordes d'imagination »²⁹³. *La manière* dont la chose s'est formée, c'est la guerre, la victoire de certains, le « parti dominant », et la défaite de plus faibles qu'eux. *La qualité* des hommes qui a permis cela, c'est leur inégalité – Pascal emploie l'expression « différents degrés » pour la dire. C'est parce qu'il y a ambition (celle de dominer ses semblables), qualité et donc victoire et défaite, que « les cordes qui attachent le respect des uns envers les autres [...] sont cordes de nécessité ». Il faut comprendre le mot *nécessité* selon le sens qu'il a au XVII^e siècle en entrant dans le vocabulaire de la philosophie et de la logique ; Pascal lui-même en fixe la définition en 1656 : « état de contrainte qui restreint ou annule le libre-choix de l'homme²⁹⁴ ». C'est donc parce qu'un homme n'a pas la force ou les moyens de dominer ou de résister, que, contraint, il se soumet à plus fort que lui – le *respecte* ; de la même façon, un homme en *respecte* un autre parce qu'il a besoin de lui et qu'il lui est indispensable.

²⁹² Pascal, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 456-457.

²⁹³ Pour Pascal, l'imagination joue un très grand rôle dans la constitution d'un « État ». La présente pensée 668 ne donne pas une définition très précise de l'imagination, de son rôle et de son fonctionnement, cette notion est plutôt définie tout au long des « pensées ». La citation suivante de Pascal peut cependant donner quelques pistes de réflexion : « Qui dispense la réputation, qui donne le respect et la vénération aux personnes, aux ouvrages, aux lois, aux grands, sinon cette faculté imaginante ? Combien toutes les richesses de la terre insuffisantes sans son consentement », cité dans Hélène Sabbah (dir.), *Littérature. Textes et méthode*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1994, p. 129.

²⁹⁴ Alain Rey (sous la direction de), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, t. 2, p. 2355, entrée « nécessité ».

L'univers dramatique de Koltès met en scène de petites sociétés d'hommes qui ne sont liés entre eux que par les « cordes de nécessité » dont parle Pascal. Ce n'est jamais le respect ou la reconnaissance de « grandeurs naturelles » – pour reprendre une expression du philosophe²⁹⁵ – qui lie les hommes, mais le commerce. C'est, dans la pièce *Quai ouest*, le « business » illégal auquel Charles se livre avec son partenaire Abad. Leur alliance d'intérêts, « de nécessité », transcende le lien qui, en général, unit les membres d'une même famille : « par le pognon on est des frères²⁹⁶ », dit Charles. La métaphore est d'autant plus forte que Charles est prêt à tout pour parvenir à se libérer de sa véritable famille, qui constitue un élément négatif dans sa vie (sa mère et sa sœur qui s'accrochent à lui, son père qui le méprise, le nie et le renie). Dans *Quai ouest*, aucune « corde » n'est tressée par les liens du sang, mais plutôt exclusivement par des raisons « de nécessité » : « Il faut qu'on continue le business ensemble » (p. 44).

L'alliance d'intérêts de Charles et d'Abad semble les souder l'un à l'autre. Charles lui dit : « ou bien tu te sauves avec moi, ou bien tu te perds avec moi » (p. 44). Il l'assure de sa fidélité : « En tous les cas, moi, je ne ferai pas mon chemin sans toi, avec toi je n'aurai jamais de secrets [...], jamais je ne serai un traître » (p. 44). Mais peut-être aussi ne fait-il que profiter de la faiblesse d'Abad, dépendant de lui, car ce dernier ne veut pas parler la langue commune ; Charles, tentant de raffermir leur lien, le lui rappelle maintes fois : « tu as besoin de moi pour parler », « il n'y a que moi qui te comprends, moricaud, c'est pour ça que tu as intérêt à ce qu'on continue le business ensemble » ; il ajoute : « En fait, t'as pas vraiment le choix » (p. 44 et 45). Mais l'amitié indéfectible que jurait Charles à Abad se révèle trompeuse sitôt qu'il croit avoir trouvé un moyen sûr de quitter les lieux : « Peut-être qu'on a travaillé ensemble jusqu'à maintenant, moricaud, et c'était bien ; mais maintenant on ne peut plus travailler comme avant ; alors il est peut-être temps qu'on fasse notre business séparé. Peut-être qu'on a été comme des frères, oui, mais peut-être aussi qu'il est temps qu'on se sépare » (p. 59). Tout lien noué entre les individus sous le prétexte d'une

²⁹⁵ « Les grandeurs naturelles sont celles qui sont indépendantes de la fantaisie des hommes, parce qu'elles consistent dans des qualités réelles et effectives de l'âme et du corps, qui rendent l'une et l'autre plus estimables, comme les sciences, la lumière de l'esprit, la vertu, la santé, la force », cité dans H. Sabbah (dir.), *Littérature. Textes et méthode, op. cit.*, p. 133.

« nécessité » n'est donc pas indissoluble. Formé dans la « nécessité » pour répondre à un besoin, il se dénoue lorsque ce besoin n'est plus²⁹⁷.

L'intrigue de *Quai ouest* n'est pas, à l'instar de la « pensée » pascalienne, une « fable génésiaque », car elle ne raconte pas la manière dont quelque chose s'est formée, mais plutôt comment des événements se sont déroulés – d'ailleurs Koltès omet volontairement d'expliquer nombre d'entre eux ; il les raconte, mais ne les explique pas²⁹⁸. Ces événements sont tragiques : *Quai ouest* se termine par trois morts. Les personnages se sont fait la guerre et celle-ci n'est en aucun cas l'élément premier d'une histoire qui contera la fondation d'un pouvoir symbolique quelconque. La guerre est, en définitive, « la forme primitive du social », chez Koltès tout comme chez Pascal, à la différence que pour le dramaturge, elle reste cependant, avec le « business », l'unique forme possible du social chez l'homme.

En ce sens, on peut dire que l'univers dramatique de Koltès est un lieu où l'*imagination* ne joue plus son rôle ni social ni politique – à moins peut-être que Koltès ne dit simplement par là que l'*imagination* n'a jamais réellement joué ce rôle – ou peut-être encore que les « grandeurs naturelles » de Pascal ne sont rien d'autre que des fruits de l'*imagination* – des fruits qui ne sont pas moins douteux que les « grandeurs d'établissement ».

²⁹⁶ *Quai ouest*, p. 45.

²⁹⁷ Cette lecture de Pascal pourrait se doubler d'une autre, de Karl Marx, de ses *Manuscrits de 1844*, *op. cit.*, p. 209 : « Si l'argent est le lien qui me lie à la vie humaine, à la société et à l'homme, l'argent n'est-il pas le lien de tous les liens ? Ne peut-il pas nouer et dénouer tous les liens ? N'est-il pas non plus de ce fait le moyen universel de séparation ? Il est la vraie monnaie divisionnaire, comme le vrai moyen d'union, la force chimique universelle de la société ».

²⁹⁸ Koltès écrit toujours *sans jamais « résoudre »* : « Le théâtre m'a un peu appris cela : montrer tout ce qu'on peut d'un personnage sans définir des motifs ; en général, lorsqu'on veut donner des motifs à quelqu'un ou à quelque chose, on est à peu près sûr de se tromper, comme dans la vie. Bref, raconter le mieux possible sans jamais « résoudre » », *PM*, p. 42.

De la polis à l'Histoire

La *polis* tenait, pour Pascal, de « l'hôpital de fous » ; mais qu'en est-il de cet « hôpital », si l'*imagination* en est exclue ? Il en est comme d'un projet, qui, à proportion de la bonne volonté et du pouvoir des hommes, tend indéfiniment à se former sans jamais se former réellement. On ne peut pas parler, au sujet de la *polis* de Koltès, d'une *chose formée*, cet état de paix assuré par les « cordes d'imagination » dont parle Pascal, mais seulement d'une *chose en constante formation*, forcément caractérisée par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuît*. Mais si l'humanité ne parvient pas à aller au-delà de la guerre, cette « forme primitive du social », elle est condamnée à tourner en rond.

C'est précisément ce qui se passe dans le théâtre de Koltès. En entrevue, l'auteur avoue : « L'être humain n'arrive pas à grand-chose du tout²⁹⁹ » ; et d'ajouter : « Il est vrai que mes personnages ne changent pas, ou alors très peu, comme le reste de l'humanité³⁰⁰ ». Si elle ne change pas, objecte un critique, alors *l'humanité va tout droit au-devant de sa propre extermination*. Pour Koltès, cela est tout à fait exact :

C'est actuellement ce qui se passe, et cela va toujours plus mal. Ce n'est pas du pessimisme, c'est du réalisme élémentaire. Quand on voit, par exemple, ce qui se passe en Afrique du Sud, où rien n'a changé malgré trente ans de lutte ; ou ce qui se passe au Chili... Ce n'est quand même pas moi qui invente cette fatalité-là³⁰¹.

Cette « fatalité-là » est filée dans tout le théâtre de maturité et se manifeste principalement dans ses aspects les plus classiques, comme le début *in media res*, alors que l'événement qui est à la base du drame qui se joue est déjà survenu. Le locuteur de *La nuit* a déjà abordé l'inconnu à qui il parle. Tout ce qu'il raconte est passé ; il s'est déjà fait battre et voler dans le métro. Dans *Combat*, Cal a déjà tué Nouofia et Alboury s'est déjà introduit mystérieusement dans la cité. Dans *Quai ouest*, Koch a perdu l'argent qu'on lui avait confié et a déjà formé le plan de s'enlever la vie. Dans *la solitude*, le dealer a déjà intercepté le

²⁹⁹ *PM*, p. 105.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 106.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 107.

client – à moins que ce ne soit le contraire, que le client ne soit allé le premier vers le dealer. Dans *Le retour*, la guerre des Serpenoise remonte à la plus tendre enfance de Mathilde et d'Adrien ; c'est ce que dit Mathilde avec humour, à Adrien qui lui demande de ne pas « commencer » : « Tu appelles cela commencer, mon Adrien ? » (dernière réplique de la pièce). Et Roberto Zucco a déjà « déraillé », a déjà tué son père, en le lançant par la fenêtre.

Tout se passe comme si tout ne faisait que se poursuivre, comme il en a toujours été. L'humanité tourne en rond, d'autant plus que l'intrigue des pièces se termine toujours comme elle a commencé. À la fin de *La nuit*, le locuteur recommence à parler de la pluie sans que l'inconnu dise quoi que ce soit, le laissant à sa détresse. Le meurtre appelle le meurtre dans *Combat* ; Léone est renvoyée à Paris, d'où elle vient tout juste d'arriver. Dans *Quai ouest*, Koch réussit enfin à se suicider, peut-être même avec l'aide d'Abad, qui, pourtant – l'ironie est là –, l'en avait empêché au début ; Charles, Cécile et Claire ne quittent pas le quartier désaffecté – sinon dans la mort. Aucun deal ne se conclut *Dans la solitude*, et le dealer et le client vont s'affronter à mort. À la fin du *Retour*, Mathilde veut repartir en Algérie, quand elle apprend que sa fille, Fatima, s'est fait violée comme elle. *Roberto Zucco*, qui débute par l'évasion de la prison, se clôt sur une autre évasion de la prison.

Cette « fatalité-là » se manifeste aussi dans l'évocation, la réécriture de *topoi* historique, mythologique, philosophique ou utopique, qui opèrent tel un retour dans le temps – comme si l'humanité était condamnée à ne revivre que ce qu'elle a déjà connu, sous la forme de variations infinies. L'humanité tourne en rond en faisant du surplace. Par exemple, en écrivant le début de *Quai ouest* – où Koch, qui a pénétré dans un espace sauvage, avance de quelques pas, pose sur le sol son portefeuille, son briquet Dupont, ses boutons de manchette, ses cartes de crédit, sa bague et sa montre Rolex, pour que Charles accepte de le guider –, Koltès pensait à Christophe Colomb déposant des bijoux aux pieds

des Indiens pour se les concilier³⁰². L'intrigue de *Combat*, dont la cité ouvrière, moderne, revêt les formes d'une ville archaïque (palissades, miradors, gardes, etc.), est, nous l'avons vu, une réécriture du mythe antique d'Antigone. Dans *Le retour* plus que dans toutes autres pièces, Koltès a cherché à jouer avec des *topoi* historiques et mythologiques, en faisant de sa *polis* de province le lieu parodique de (re)naissance de Rémus et de Romulus, fondateurs de Rome, la Ville éternelle et civilisatrice, entourée d'un *limes* aux proportions d'un mur de jardin³⁰³. *Topoi* philosophique et utopique sont filés *Dans la solitude*, tel que nous la lisons à la lumière des *Manuscrits de 1844* : Marx annonçait la « fin de l'Histoire » prochaine, en présentant l'idée d'un développement historique orienté vers le progrès, menant à la fin de la lutte des classes ; cependant nous l'avons vu, le drame de *Dans la solitude* repose principalement sur le fait qu'il y a toujours cette « injustice qu'il y a à être le demandeur face à celui qui propose³⁰⁴ » ; et rien non plus ne laisse entrevoir « l'homme nouveau » dont parlait Marx dans les personnages de *Dans la solitude*, qui se conduisent comme « un chien et un chat », tandis que le commerce des sentiments se révèle absurde et impossible. *Topoi* philosophique et mythologique dans *Roberto Zucco*, dont le personnage principal est, nous dit Koltès, « tout à fait conforme à l'homme de notre siècle, peut-être même aussi à l'homme des siècles précédents³⁰⁵ » ; et d'ajouter : « la manière dont il perpétue ses meurtres, nous fait retrouver les grands mythes, comme par exemple le mythe de Samson et Dalila. [Zucco] a été trahi par une femme, comme Dalila qui coupa les cheveux de Samson, le privant ainsi de sa force ».

Si l'intrigue commence toujours *in media res*, alors que l'événement qui est à la base du drame qui se joue est déjà survenu, si elle se termine toujours comme elle a commencé, et si elle évoque, réécrit des *topoi* historique, mythologique, philosophique ou utopique, il n'est pas étonnant que dans le théâtre de Koltès, tout concoure à donner l'impression que le citoyen et la *polis* sont sous le coup d'une fatalité, au sens où un destin

³⁰² Anne-Françoise Benhabou (entretien réalisé par), « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *loc. cit.*, p. 24.

³⁰³ Claude Stratz identifie plusieurs autres *topoi* historiques et mythologiques dans *Le retour* (Rome, le roi Midas, Bouddha, etc.), Anne-Françoise Benhabou (entretien réalisé par), « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *loc. cit.*, p. 24.

³⁰⁴ *Dans la solitude*, p. 11.

mauvais s'acharne sur la civilisation – le théâtre de Koltès mettant alors en scène la *tragédie de la civilisation*. Toutefois, l'auteur ne croit pas qu'un destin – bon ou mauvais – opère dans son théâtre : « Je crois que c'est un bien grand mot pour mes personnages : *destin*. Je pense qu'on ne peut parler de cela que lorsqu'il s'agit d'un destin extraordinaire, et moi je décris des gens ordinaires³⁰⁶ ». Pour parler du sort de ses personnages, Koltès trouve plus juste d'employer la métaphore de l'homme comme d'un bouchon sur l'eau et de l'Histoire comme d'un océan ou d'une grosse vache assoupie :

L'Histoire est ainsi, qui fait son affaire, en solitaire. L'homme est dedans, comme un bouchon sur l'eau, et se laisse porter parce qu'il est bien obligé. L'Histoire ne tourne jamais au profit de l'être humain. Elle avance, elle commande, elle donne les ordres, par saccades, par secousses. « L'Histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, tape du pied avec impatience³⁰⁷ ».

En fait, le théâtre de Koltès ne met pas plus en scène la « tragédie » de l'homme dans la *polis* que celle de l'homme dans l'Histoire. Nous l'avons vu, l'auteur, en parlant de l'impossibilité pour ses personnages de fuir la *polis*, de sortir de la scène pour aller – éventuellement – dans une autre *polis* (une autre scène), évoquait dans une *mise en abyme* un curieux théâtre étendu « à volonté » qui contiendrait en lui-même toutes les *polis* de son œuvre. En vérité, l'Histoire dont parle Koltès est sans doute ce grand théâtre qui contient tous les personnages, les scènes et les *polis*.

Si Ovide, en vantant la vocation civilisatrice de Rome, a écrit *urbis et orbis – la Ville et la Terre ne forment qu'un seul lieu*³⁰⁸ –, en jouant sur les mots, à la lettre près ; et que l'on sait que la « *polis* de province » de Koltès, dans *Le retour*, est une Rome symbolique ; et que la *polis* de *Roberto Zucco*, étendue « à volonté », déploie la métaphore d'une *polis* dont les proportions sont de l'ordre du monde ; et que son théâtre met tout autant en scène le drame de l'homme dans la *polis* que celui de l'homme dans l'Histoire ; sans doute peut-on reprendre l'expression d'Ovide pour dire au sujet du théâtre de Koltès :

³⁰⁵ *PM*, p. 110 ; la citation qui suit est tirée de la même page.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 106.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 100. Koltès reprend ici ce que dit le grand parachutiste noir de l'Histoire dans *Le retour*.

³⁰⁸ Ovide, fin du 1^{er} siècle av. J.-C., *Fastae (Fastes)*, t. 2, v. 684 : *Romanae spatium est Urbis et Orbis idem* : « La ville et la Terre ne forment qu'un seul lieu » ; cité par Jean-François Mattéi, dans son livre *La barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne, op. cit.*, p. 95.

Urbis et Orbis : la Ville et la Terre ne forment qu'un seul lieu. Il en serait donc du Monde comme de la polis dans ce théâtre.

CONCLUSION

Dans *La nuit juste avant les forêts*, la première pièce de maturité de Koltès, le locuteur exprime un désir à un inconnu en disant l'effet de malaise que produit sur lui cette « drôle » de ville où il est étranger, en racontant, en multipliant *ad nauseam* les péripéties, ou fables urbaines, qui lui sont arrivées au cours de ses errances. Une *polis* est au cœur de son monologue.

Dans les pièces suivantes, qui constituent le théâtre de maturité de Koltès, il y a toujours une *polis*, un espace de civilisation, sur le plateau du théâtre : la cité de *Combat de nègre et de chiens*, le hangar désaffecté de *Quai ouest*, la rue de *Dans la solitude des champs de coton*, la ville de province du *Retour au désert*, et la « *polis* à volonté » de *Roberto Zucco*.

Il semble même que l'introduction de la *polis* dans la dramaturgie de Koltès ait joué le rôle d'élément déclencheur ou de moteur de l'écriture des pièces du théâtre de maturité, car ce n'est pas seulement le choix d'un lieu réaliste de l'intrigue qui distingue le théâtre de jeunesse de celui de maturité, mais bien que ce lieu soit celui d'une *polis*.

Puisqu'une *polis* est toujours présente sur la scène, son analyse, qui est l'objet de notre lecture, est aussi en conséquence une analyse du lieu. Ce que l'analyse montre, c'est que la *polis* est caractérisée par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuit*. La *polis* est donc une anti-*polis*.

Pour les personnages, traverser le plateau du théâtre signifie alors tracer une *trajectoire inversée d'Antigone*, puisque la mort et le spectacle de la mort se rencontrent

non pas au-delà de l'espace de la civilisation, mais dans cet espace, c'est-à-dire *intra-muros*.

Les *polis* de Koltès ont toutes un *limes* qui aurait dû les protéger, les empêcher de devenir des anti-*polis*. Mais celui-ci ne parvient pas à garder l'espace de la civilisation hors d'atteinte de la barbarie, qui semble pour sa part, en définitive, faire partie intégrante de la civilisation, puisque chaque pièce commence *in media res*, alors qu'une intrusion a déjà eu lieu – celle-ci étant d'ailleurs à la base de l'intrigue des pièces et, dans bien des cas, le véritable événement perturbateur.

Comme la *polis* est toujours déjà prise de l'extérieur et corrompue de l'intérieur, décadente ou morte, il ne faut pas s'étonner si les citoyens montrent tous les signes d'un malaise, d'un *mal de la civilisation*. Une grande part de l'art dramatique de Koltès repose d'ailleurs sur une dynamique entre le plateau du théâtre, qui est un lieu de civilisation inhabitable et inacceptable, une anti-*polis*, et le hors scène, qui serait – éventuellement – un espace de civilisation mieux nommé.

Comme il n'est pas donné aux personnages de quitter le plateau du théâtre, pour aller dans une autre *polis*, puisque leur *polis* est aussi leur prison, ceux-ci se consolent en élaborant des utopies « naturelles » (où la civilisation n'existe plus) et politiques (où la civilisation est repensée).

Parce que les utopies des personnages ont toutes une qualité particulière qui suffit à rendre non avendus tant d'efforts de la pensée (naïveté, absurdité, prétention, cynisme, etc.), l'utopie est une contre-utopie qui ne résout rien – d'autant plus que le *mal de la civilisation* tire son origine d'un mal plus grand, celui d'*être humain*. Car la civilisation n'est que la résultante de plusieurs qualités propres à l'homme (comme sa raison, son langage). Aussi, aux délirantes utopies « naturelles » et politiques, s'ajoute un autre type de délire, où les personnages, tantôt envient l'animal, tantôt maudissent leur humanité.

Ce *mal de l'humanité* n'est que le symptôme de l'inefficacité d'un autre *limes*, non pas extérieur, aux abords de la *polis*, mais intérieur, en l'homme, séparant, tout comme le premier devrait le faire, le civilisé du barbare. Le « citoyen » se révèle à l'image de la *polis* qu'il habite – à moins que ce ne soit le contraire, que l'homme n'ait bâti la *polis* à son image, lui aussi étant caractérisé par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité* et la *nuit*.

On pourrait croire que ce théâtre met en scène quelques zones d'ombre de nos cités contemporaines, quelques *exceptions* de lieux et de personnages. En effet, Koltès écrit surtout des intrigues se déroulant dans des lieux marginaux et dont les personnages sont tout aussi marginaux. Toutefois, à lire *Le retour* et *Roberto Zucco*, on constate que les personnages et lieux, s'ils ne sont plus *a priori* marginaux, se révèlent curieusement l'être plus que les précédents personnages et lieux, Koltès réécrivant en négatif la définition classique de la marginalité des personnages et des lieux. La marginalité est au cœur de la civilisation comme elle est au cœur du citoyen. Il suffit d'un hasard pour que le citoyen et l'espace de civilisation révèlent leur part d'ombre.

Le théâtre de Koltès met donc en scène des « ombres » de nos cités contemporaines beaucoup plus vastes qu'on ne pouvait le croire au premier abord ; si vastes qu'elles enveloppent à un moment ou à un autre tous les citoyens et toute l'étendue des *polis*. Le théâtre de Koltès est en fait une *catharsis intellectuelle par laquelle le spectateur tente de circonscrire le malaise en lui et dans la civilisation*. Le meilleur exemple étant *Roberto Zucco*, que Koltès a écrit pour que le temps des représentations, le meurtrier ait sa photo partout dans la ville, pour que le citoyen ordinaire se trouve confronté à lui-même comme à un étranger. La scène de la prise d'otages le montre : tout citoyen porte en lui un Zucco qui n'attend que le signal dans la tête pour tuer sans raison.

Cette pulsion, cet instinct de mort et d'agression, que nous appelons *Thanatos*, est filée dans toute l'œuvre dramatique de Koltès, de sa première pièce de maturité, *La nuit*, jusqu'à la dernière, *Roberto Zucco*. Elle est tantôt projetée sur d'autres, tantôt contre soi.

À cette pulsion de mort et d'agression correspond la pulsion antagoniste, de vie, que nous appelons *Éros*. Toutefois, le déploiement d'*Éros* n'est pas comparable à celui de *Thanatos*. Ce n'est jamais *Éros* qui est à la base des rapports entre les « citoyens » ; ou du moins, s'il lui arrive de l'être, ou s'il pouvait lui arriver de l'être (Koltès laissant planer une ambiguïté), c'est parce qu'il est l'élément d'un deal, c'est-à-dire traité selon l'offre et la demande. Dans le théâtre de Koltès, le deal recouvre tout, donc il recouvre *Éros*, tout comme il recouvre aussi *Thanatos*.

En fait, ce qui lie les « citoyens » du théâtre de Koltès, ce sont les « cordes de nécessité » dont parle Pascal. Koltès et Pascal se représentent pareillement les rapports de force entre les hommes. La guerre est, en définitive, « la forme primitive du social », chez Koltès tout comme chez Pascal, à la différence que pour le dramaturge, elle reste cependant, avec le deal, l'unique forme possible du social chez l'homme. En ce sens, on peut dire que l'univers dramatique de Koltès est un lieu où l'*imagination* (ce qui, selon Pascal, assure un état de paix dans une société) ne joue pas (ou plus) son rôle ni social ni politique.

Mais si l'humanité ne parvient pas à aller au-delà de la guerre, elle est condamnée à tourner en rond. C'est précisément ce qui se passe dans ce théâtre, dont l'intrigue commence toujours *in media res*, se termine toujours comme elle a commencé, et évoque, réécrit des *topoi* historique, mythologique, philosophique ou utopique, qui opèrent tel un retour dans le temps – comme si l'humanité était condamnée à ne revivre que ce qu'elle a déjà connu, sous la forme de variations infinies. Cependant, Koltès ne croit pas pour autant que son théâtre met en scène *la tragédie de la civilisation*. Il n'y a pas de destin, de tragédie ; il s'agit seulement de la place de l'homme dans l'Histoire. En fait, son théâtre met tout autant en scène le drame de l'homme dans la *polis* que celui de l'homme dans

l'Histoire. *Urbis et Orbis : la Ville et la Terre ne forment qu'un seul lieu*. Il en est du Monde comme de la *polis* dans ce théâtre.

Donc, dans le théâtre de Koltès, si la *polis* est une anti-*polis*, caractérisée par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité*, le *passage* et la *nuit* ; si traverser cette *polis* signifie pour les personnages tracer une *trajectoire inversée d'Antigone* ; si le *limes* ne parvient pas à protéger l'espace de la civilisation des invasions barbares ; si la barbarie fait partie intégrante de la civilisation ; si la *polis* est décadente, voire morte ; si le personnage montre tous les symptômes d'un *mal de la civilisation* ; si la *polis* est un *espace de prison* duquel il est impossible de s'échapper ; si le personnage, prisonnier, se console en élaborant de vaines utopies ; si le *mal de la civilisation* tire son origine du *mal de l'humanité* ; si le personnage est un anti-citoyen, à l'image de la *polis*, caractérisé par la *destruction*, le *danger*, l'*animalité* et la *nuit* ; si la *polis* est un *espace de marginalité* ; si le théâtre de cette *polis* est une *catharsis par laquelle le spectateur tente de circonscrire le malaise en lui et dans la civilisation* ; si *Thanatos*, le désir de tuer et de mourir, est au cœur du simple citoyen et l'emporte toujours sur *Éros* ; s'il n'y a que les *cordes de nécessité* qui lient les citoyens entre eux ; et si, *in fine*, l'Histoire tourne en rond et l'humanité va au-devant de sa propre destruction, ne serait-il pas à propos de paraphraser Georges Duhamel et de dire que dans ce théâtre, *la civilisation n'est pas dans le cœur de l'homme ; peut-être est-elle nulle part*.

Mais ce serait proposer là une conclusion bien controuvée, car elle attesterait que toute l'ironie de ce théâtre nous a échappée, que nous n'avons tristement jamais ri en le lisant, alors que Koltès ne parle jamais de son théâtre que comme d'un théâtre *ironique* : *n'ayant jamais écrit quelque chose qui soit à prendre au sérieux*³⁰⁹, *et ne pouvant écrire une scène s'il ne peut pas se moquer*³¹⁰. Chéreau lui-même le note dans chacun de ses mots du metteur en scène, lors de la création des pièces, et parle d'un théâtre *drôle*³¹¹. Le théâtre

³⁰⁹ *PM*, p. 69.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

³¹¹ *NA*, *op. cit.*, p. 26, 145, 164, 168.

de Koltès n'a rien de commun avec les chagrins de la décadence ; « entre humour et gravité³¹² », dit Claude Stratz ; pas de pessimisme, que du « réalisme élémentaire³¹³ », dit Koltès.

Conclure que dans ce théâtre *la civilisation n'est pas dans le cœur de l'homme*, ce serait affirmer ce que l'auteur n'a jamais dit ou pensé ; ce serait surtout ne pas reconnaître que Koltès a *véritablement écrit*, au sens où l'entend Roland Barthes, en parlant de la *transparence* de l'écriture de Racine, car Koltès a, comme Racine, *ébranlé le sens du monde, y a disposé une interrogation* indirecte, à laquelle, *par un dernier suspens, il s'abstient de répondre* – de « résoudre », dit Koltès³¹⁴. Dans ce théâtre, la barbarie est sans doute constitutive de l'humanité ; elle fait partie intégrante de la civilisation, certes, mais elle ne la nie pas ; pas plus non plus que l'autre ne la nie.

Tout au plus l'auteur donne-t-il en plaisantant une nouvelle définition de ce qu'est cette *modernité* dont on croit qu'elle caractérise *a priori* notre civilisation moderne ; c'est la plaisanterie qui ouvre et ferme *Roberto Zucco* – voire l'ultime plaisanterie de tout son théâtre. La première scène, qui rappelle la scène d'ouverture d'*Hamlet*, présente deux gardiens sur le chemin de ronde d'une prison, au ras des toits, qui discutent à propos des évasions. L'un d'eux affirme : « Mais il n'y a pas d'évasion ici. C'est impossible. La prison est trop moderne³¹⁵ » – et Zucco de s'échapper sans que les gardiens puissent faire quoi que ce soit. La dernière scène se passe aussi sur le sommet des toits de la prison, montrant Zucco qui, repris, s'évade de nouveau, en grimpant sur les toits. La voix d'un prisonnier ou d'un gardien dit : « C'est une prison moderne. On ne peut pas s'échapper³¹⁶ ». Une autre voix lui répond : « C'est impossible ». Une autre encore : « Strictement impossible ». Mais Zucco, encore une fois, s'est bel et bien échappé. Si, pour les gardiens et les prisonniers,

³¹² Anne-Françoise Benhabou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *loc. cit.*, p. 22.

³¹³ *PM*, p. 107.

³¹⁴ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, Points, 1979, p. 11. Koltès : « Le théâtre m'a un peu appris cela : montrer tout ce qu'on peut d'un personnage sans définir des motifs ; en général, lorsqu'on veut donner des motifs à quelqu'un ou à quelque chose, on est à peu près sûr de se tromper, comme dans la vie. Bref, raconter le mieux possible sans jamais "résoudre" », *PM*, p. 42.

³¹⁵ *Roberto Zucco*, p. 10.

toute évasion est impossible, c'est principalement parce que la prison est *moderne*. Or, Zucco s'évade – il n'en est rien pour lui de la *modernité* de la prison. Ce que l'évasion et le parcours dans la *polis* de Zucco montrent, c'est qu'il n'en est rien de la *modernité* dont on croirait *a priori* qu'elle caractérise la prison, la *polis* et la civilisation. Croire prétentieusement qu'une prison ou qu'une *polis* est *moderne* – que par conséquent, nul barbare ne peut entrer ou sortir –, c'est ne pas sentir l'absurdité d'un drôle d'oxymore, d'un qualificatif superfétatoire, car la *modernité* n'est jamais garante d'une quelconque imperméabilité à la barbarie, qu'il s'agisse d'une *polis* ou d'un cœur.

Dès lors, lire les zones d'ombre de la cité contemporaine de Koltès, c'est découvrir, comme l'a fait Alexandre Soljénitsyne (et l'on sait l'importance des auteurs russes pour Koltès), *que la ligne de partage entre le bien et la mal ne sépare ni les États ni les classes ni les partis* (le véritable *limes* n'est pas tant celui qui est « extérieur »), *mais qu'elle traverse le cœur de chaque homme et de toute l'humanité* (le véritable *limes* étant intérieur). *Cette ligne est mobile, elle oscille en nous avec les années. Dans un cœur envahi par le mal, elle préserve un bastion du bien* (Zucco, à la scène 6, ne tue pas le Vieux monsieur, mais l'aide à sortir du métro). *Dans le meilleur des cœurs – un coin d'où le mal n'a pas été déraciné.*

Lire les zones d'ombre de la cité contemporaine de Koltès, c'est découvrir surtout que par delà le « mur d'obscurité », au sein même des plus ténébreuses zones d'ombre de la *polis* et des citoyens, il y a la beauté, beauté de la langue et de la littérature, qui est donnée en entrevue par Koltès comme l'ultime morale de l'œuvre – et plus encore :

Je crois que la seule morale qu'il nous reste, est la beauté. Et il ne nous reste justement plus que la beauté de la langue, la beauté en tant que telle. Sans la beauté, la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue. Alors, préservons cette beauté, gardons cette beauté, même s'il lui arrive de n'être pas morale. Mais je crois justement qu'il n'y a pas d'autre morale que la beauté³¹⁷.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Bernard-Marie Koltès, toutes publiées aux Éditions de Minuit³¹⁸ :

- *La fuite à cheval très loin dans la ville* (1976), 1984.
- *La nuit juste avant les forêts* (1977), 1988.
- *Combat de nègre et de chiens* (1979), rééd.1990.
- *Quai ouest*, 1985.
- *Dans la solitude des champs de coton* (1985),1986.
- *Prologue* (1986) *et autre textes* (1986, 1978), 1991.
- *Le retour au désert*, 1988.
- *Roberto Zucco* (1989), 1990.

Ouvrages sur les œuvres de Koltès :

BOGUMIL, Sieghild et Patricia Duquenet-Krämer (études réunies et présentées par), *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales (Études théâtrales ; 19), 2000.

BON, François, *Pour Koltès*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.

DESPORTES, Bernard, *Koltès, La Nuit, le Nègre et le Néant*, Charlieu, La Bartavelle, 1993.

GIRKINGER, Irene, *La solitude à deux : la pièce Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*, Frankfurt am Main : P. Lang (Europäische Hochschulschriften), 2000.

PETITJEAN, André (études réunies et présentées par), *Koltès : La question du lieu. Actes des Premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès*, organisées par la Bibliothèque municipale de Metz, le 30 octobre 1999, Presses Universitaires de Metz, (CRESEF), 2001.

SÉBASTIEN, Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan (Univers théâtral), 2001.

UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud (Apprendre ; 10), 1999.

³¹⁷ *PM*, p. 113.

³¹⁸ Ne sont mentionnées ici que les œuvres qui figurent au corpus de notre mémoire ou qui sont citées. Quand la date d'achèvement du texte est différente de celle de la publication, elle figure entre parenthèses après le titre.

Numéros de revues consacrées au théâtre de Koltès :

« Koltès », *Alternatives théâtrales* [AT], numéro coordonné par Anne-Françoise BENHABOU avec la collaboration de Serge Saada, Bruxelles, Odéon-Théâtre de l'Europe, n° 35-36 (juin 1990).

« Koltès », *Europe*, Paris, n° 823 (novembre 1997).

« Koltès », *Magazine littéraire*, Paris, n° 395 (février 2001).

« Koltès, Combats avec la scène », dans *Théâtre aujourd'hui* [TA], Roger-François GAUTHIER (dir.), Paris, Centre international de documentation pédagogique, n° 5 (1996).

« Koltès », *Théâtre / Public* [T/P], Paris, n°136-137 (juillet-octobre 1997).

« Roberto Zucco », *Les Cahiers de Théâtre Jeu*, Montréal, n° 69 (1993).

Articles et entretiens publiés dans des revues et journaux :

BATAILLON, Michel, « Koltès, le flâneur infatigable », dans *Théâtre en Europe*, n° 18 (sept. 1988), p. 24-27.

BÉLAIR, Michel, « Requiem pour un homme seul. Le comédien Denis Lavant à l'Usine C dans un Koltès bouleversant », dans *Le Devoir*, vol. XCV, n° 96 (les samedi et dimanche 2 mai 2004), p. E1.

POUJARDIEU, François, « La figure du Noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », dans *Théâtre/Public* [T/P], n° 168 (mai-juin 2003), p. 35-65.

PRIQUE, Alain (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », dans *Alternatives théâtrales* [AT], n° 52-53-54, (1997), p. 240-244.

PRIQUE, Alain (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *La fuite à cheval très loin dans la ville* », dans *Alternatives théâtrales* [AT], n° 52-53-54, (1997), p. 245-250.

Articles sur la création des œuvres de Koltès au théâtre Nanterre-Amandiers :

REGNAULT, François « Passage de Koltès », in *Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau* [NA], Paris, Imprimerie nationale (coll. Le spectateur français), 1990, p. 320-334.

VINAVER, Michel, « Sur Koltès », in *Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau* [NA], Paris, Imprimerie nationale (coll. Le spectateur français), 1990, p.7-9.

Recueil d'entretiens accordés par Bernard-Marie Koltès :

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, éd. Alain Prique, Paris, Minuit, 1999.

Autres ouvrages cités ou nommés dans cette étude :

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, Points, 1979.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

MARX, Karl, *Manuscrits de 1844*, traduction inédite de J.-P. Gougeon ; introduction, notes, bibliographie et chronologie de Jean Salem, Paris, Garnier Flammarion, 1996.

MATTÉI, Jean-François, *La Barbarie intérieure : essai sur l'immonde moderne*, troisième édition augmentée, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

PASCAL, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Chevalier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980.

STEINER, George, *Extraterritorialité : essais sur la littérature et la révolution du langage*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dautat, Paris, Calmann-Lévy (Pluriel lettres), 2002.