

Les multiples facettes d'une écriture : de l'un à l'autre côté de l'Atlantique

Cyril Desclés

Chercheur, metteur en scène et éclairagiste. Directeur artistique de la Compagnie "L'Embarcadère", il est également l'auteur d'une thèse sur le *Langage dramatique de Bernard-Marie Koltès* sous la direction de Denis Guénoun (Université Paris IV).

Ainsi que de très nombreuses analyses de cette œuvre l'ont déjà souligné, l'écriture de Koltès semble fondée sur un principe de rétention, un jeu permanent entre le dicible et l'indicible. Le locuteur anonyme de *La Nuit juste avant les forêts* finit par déclarer presque au terme de son soliloque : « *et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire* »¹, comme si, malgré l'abondance considérable du flot de la parole, il y avait autre chose que le texte ne nous dit pas, qui excède la verbalisation. Tout le texte donne en effet l'impression d'être porté par *cela* qui devait être dit, qui est promis, mais qui est sans cesse remis, retenu, différé, qui s'échappe en permanence, souterrainement, dans une construction, inspirée selon l'auteur, par les fugues de Bach. C'est d'une manière programmatique, qu'à partir de *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès fait reposer son écriture sur une très nette distorsion entre ce qui émerge à la surface du discours et ce qui est véhiculé en profondeur, comme il l'explique à Alain Prique dans cette retranscription peu connue de l'enregistrement préliminaire à la version de l'entretien qui sera publié après révision :

je me suis rendu compte ou disons que ce qui m'a intéressé à un moment donné, c'était de me rendre compte que les choses importantes étaient dites en dessous, non pas par l'intermédiaire du langage, mais en négatif par rapport au langage. Je ne sais pas si je suis clair. Il y a un peu de ce qu'on appelle le sous-texte chez Tchekhov, mais qui est parfois même beaucoup plus que ça, et *La Nuit juste avant les forêts*, c'est ça. C'est si vous voulez, en gros : comment peut-on parler de n'importe quoi, de tout, très mal ou très joliment ou n'importe comment, tout en racontant complètement autre chose. Voilà, c'est ça qui m'intéressait, c'est ça qui m'intéresse le plus maintenant encore au théâtre.²

Cette déclaration met en évidence une volonté très assumée par l'auteur de creuser, dans son écriture, le revers du discours, de mettre en place des procédures d'opacification qui révèlent une proximité avec l'un des traits constants de la rhétorique et de l'art jésuites, consistant, ainsi que les définit Jean-Marie Valentin, en une « adombration » du sens³. Ces remarques

permettent d'éclairer à posteriori les premières observations qui ont été faites sur le mouvement d'exposition et de retrait alternés qui caractérise la poétique koltésienne et qui participe au *décentrement* que François Regnault signalait comme principe des constructions dramatiques de Koltès⁴.

Il s'agira donc ici de convoquer certains modèles esthétiques ou conceptuels empruntés de l'autre côté de l'Atlantique, en balayant le continent américain du Nord au Sud afin de tenter de montrer leur articulation avec cette puissance de rétention qui constitue l'une des caractéristiques les plus profonde de l'écriture de Koltès. En premier lieu, le modèle faulknérien sera évoqué car l'influence du grand romancier américain semble avoir été déterminante sur la genèse de *Quai ouest*, ainsi que l'atteste cette lettre inédite de Koltès, adressée de New York à François Regnault en mai 1983 et citée ici avec l'autorisation de son destinataire :

J'ai lu ça dans « Lumière d'août » de Faulkner : « De tout temps, j'avais vu, j'avais connu des nègres. Pour moi, ils étaient quelque chose comme la pluie, les meubles, la nourriture, le sommeil. Mais après cela, il me sembla les voir pour la première fois non comme des gens, mais comme une chose, une ombre, dans laquelle je vivais, dans laquelle nous vivions, nous, les blancs, et tous le monde. Et il me semblait voir l'ombre noire prendre la forme d'une croix. Et il me semblait voir les bébés des blancs lutter, avant même d'avoir pu respirer, lutter pour échapper à l'ombre qui était non seulement sur eux, mais sous eux, étendue comme l'était leurs bras comme s'ils étaient cloués à la croix... Je vois cela maintenant, échapper tu ne le pourras pas. La malédiction de la race noire vient de Dieu. Mais la malédiction de la race blanche c'est le noir qui, éternellement, sera l' élu de Dieu parce qu'un jour Il l'a maudit. »⁵

Ceci pour te dire que mes journées d'été à Central Park se passent dans l'incessable adoration de ma malédiction sur patins à roulettes ; et que, de même qu'aux pires moments de la malédiction divine, le nègre dans les plantations inventait le spiritual et le blues et tapait imperturbablement dans ses mains pour la gloire de son tortionnaire Invisible, de même mes tortionnaires terriblement visibles et communiabiles à gogo m'inspirent-ils des blues éhontés auxquels, une fois rentré à Paris, il me faudra impitoyablement donner l'apparence d'une pièce de théâtre.

Je t'embrasse. J'ai hâte de te revoir.

Bernard M K.

P. S. Du coup, après avoir décidé de mettre ce machin de Faulkner en exergue, toute la construction de ma pièce est venue toute seule. (Et puis, je dois te dire que passer quelques heures, par une nuit chaude, sur la jetée tout au bout du Pier donnant sur le New Jersey, avec de petites brumes bizarres, et des sirènes de bateaux, et une main qui vous prend l'épaule brusquement et la

lâche, et le bruit d'un plongeon dans l'eau, tous ces trucs-là, ça réveille des souvenirs mythologiques même dans une cervelle aussi inculte et grossièrement taillée à coup de reggae comme la mienne, des histoires de fleuves à passer et de morts et de retour sur le rivage, possible ou impossible, etc...)

Bien au-delà du seul point de départ qu'est New York habituellement mis en avant pour la genèse de *Quai ouest*, cette lettre rend particulièrement manifeste le rôle considérable que la lecture de Faulkner a pu jouer dans l'élaboration de la pièce. Koltès, on le sait, n'utilisera pas, comme exergue de sa pièce, l'extrait de *Lumière d'août* qu'il mentionne, mais c'est dans le même roman qu'il prélèvera une des épigraphes internes qui émaillent son texte (« *la nuit souffla sur lui, souffla doucement...⁶* ») et qu'il applique à Abad. En tant que personnage muet – et les notes préliminaires de Koltès que cite Claude Stratz donnent à penser que ce mutisme relève d'un échec de l'auteur à le faire parler⁷ – Abad constitue par excellence le point aveugle de *Quai ouest*, son centre vide, l'ombre qui, comme dans le roman de Faulkner, plane sur toute l'intrigue de la pièce. Mais si Abad ne parle pas dans le cadre de la pièce, on sait que Koltès lui a réservé un monologue qualifié de « romanesque », fait pour être lu. Ce monologue⁸, soustrait par des guillemets du mouvement proprement dramatique et qui, à cet égard, appartient au paratexte, semble relever d'une genèse absolument faulknerienne puisqu'il ne repose que sur le retour obsessionnel de l'expression « *J'essaie de le dire* » qui aboutit à la conclusion donnant le sens du silence d'Abad : « *Mais plus je le dis, plus je cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis.*⁹ » Or cette formule anaphorique témoignant d'une tentative de verbalisation semble directement reprise du monologue intérieur de Benji, l'idiot du *Bruit et de la Fureur* qui exprime sa difficulté à extérioriser sa parole dans ce passage :

[...] je suis allé à la grille où les petites filles passaient avec leurs cartables. Elles m'ont regardé en marchant vite, la tête tournée. J'ai essayé de leur dire, mais elles ont continué, et j'ai longé la grille, m'efforçant de leur dire, et elles ont marché plus vite. Et puis elles se sont mises à courir, et je suis arrivé au coin de la barrière, et je n'ai pas pu aller plus loin, et je me suis cramponné aux barreaux. Je les regardais, j'essayais de leur dire. [...] Elles sont arrivées. J'ai ouvert la grille et elles se sont arrêtées, la tête tournée. J'essayais de leur dire et je l'ai saisie, j'essayais de dire, et elle a hurlé, et j'essayais de dire, j'essayais, et les formes lumineuses ont commencé à s'arrêter, et j'ai essayé de sortir.¹⁰

Si, d'une manière générale, la parole des personnages koltésiens apparaît ainsi souvent écartelée entre ce désir de dire et cette détresse de ne pouvoir dire, c'est parce que l'auteur procède, comme l'a avancé Christophe Triau¹¹, par *accumulation* en évitant de nommer directement, mais en circonscrivant cet *innomé* par des couches successives de langages, en faisant apparaître, en creux,

un centre vide, cerné, mais non désigné, dessiné par son absence, de manière confuse, mais néanmoins perceptible, sous le flot du discours. Il y a, selon une formule que l'on empruntera à Catherine Marnas, un effet de *lame de fond* – un courant souterrain dont on ressent la profondeur, mais dont on ne peut pas évaluer, à la manière de cet objet insaisissable du *deal* de la *Solitude*, ce qu'il recouvre avec exactitude. On peut observer cet effet de profondeur sous la surface des mots dans ces remarques qui servent à Koltès pour entamer la conclusion de son article consacré au film de Berry Gordy, *Le Dernier dragon*, seul texte critique qu'il ait à son actif et qui, à ce titre, peut être considéré comme une tentative de poétique médiée :

Devant un plan d'eau, rien qu'à le regarder, on devine s'il est profond ou si ce n'est qu'un mince filet posé sur des cailloux. Je ne dis pas qu'on devine la profondeur exacte ; peut-être n'a-t-on pas pied. Mais on devine quand même, un peu.¹²

On remarquera que cette image rejoint de très près le principe esthétique formulé par Faulkner dans *Les Palmiers sauvages* que Koltès aurait lu avec admiration :

Parfois, quelque chose de reconnaissable monte à la surface d'eaux troubles et stagnantes, avant de retomber à nouveau jusqu'au fond.¹³

C'est en effet sur le mode *indiciel* que procèdent tant le romancier américain que l'auteur dramatique français. Koltès ne manquera d'ailleurs pas de dire son goût pour les procédures d'opacification de Faulkner qui, comme il l'expliquera à Véronique Hotte, « *n'hésite pas à être obscur durant des chapitres et des chapitres, et, dès le moment où on comprend, tout s'éclaire ; c'est cela qui est prodigieux* ».¹⁴ » Et quoique Koltès ajoute : « *Au théâtre, on ne peut user de ces façons* », Isabelle Moindrot avait bien souligné que « *de tous les arts de la parole, le théâtre était le plus apte à faire sien cette double aspiration : avancer en occultant, donner et refuser dans le même temps* ».¹⁵

On peut dès lors suivre l'hypothèse de François Regnault qui décèle chez Koltès des emprunts à la forme très faulknérienne du « *monologue intérieur* [...], si on tient William Faulkner pour l'auteur qui aura sans doute le plus profondément traversé Bernard-Marie Koltès. Il adore le Faulkner de Lumière d'août, je crois, et du Bruit et la Fureur, je sais ».¹⁶ Mais peut-être plus que l'emprunt apparent d'une forme, faut-il voir celui, plus profond, de ce à quoi tend ce procédé d'écriture et sa trouée dans le tissu traditionnel du récit. Car le monologue intérieur de Faulkner peut être considéré comme un procédé d'opacification d'un réel, impossible à signifier dans sa totalité, mais envisagé selon une approche fragmentaire, allusive et trouée¹⁷ à travers la multiplicité des *points de vue* exprimés par différents narrateurs dans le croisement des monologues que constitue le récit faulknérien. Ainsi, c'est toute l'esthétique romanesque de Faulkner qui tend à l'opacification par l'émergence d'indices fugitifs qui troublent la saisie de

l'univers représenté. Provisoirement dépourvus de sens, les indices livrés ainsi par allusion obscurcissent la compréhension du lecteur, porté à un « *vertige de l'inconnaissable*¹⁸ », pour reprendre l'expression d'Edouard Glissant. Et soudain un indice permet de lever le voile sur ce mystère obscur qui s'était établi, de dévoiler, après un temps de latence, ce qui était contenu et amassé. Camus, rapporte Édouard Glissant, « *faisant référence à la technique d'exposition et aux dialogues du Requiem, a estimé que c'est là une écriture qui balète*.¹⁹ » D'autres ont parlé d'écriture en oblique, Glissant préfère dire *écriture en différé* : « *L'œuvre de Faulkner m'a toujours paru être ainsi : une révélation différée (sans qu'il y eût là quoi que ce soit à voir avec le suspense du roman policier), qui engendre sa technique, non pas d'élucidation (psychologique, ni sociale, ni...) mais en fin de compte, d'amasement d'un mystère et d'enroulement d'un vertige - accélérés plutôt que résolus par cette folle vertu du différenciel et du dévoilement - autour d'un lieu qu'il lui faut signifier.* » Si l'on applique ces principes à la formule que Koltès attribuait à Abad (« *Plus je le dis, plus je le dis* »), on peut se demander s'il ne serait pas opportun de l'inverser : *plus je le cache, plus je le dis*.

Cette question de la nomination détournée devient évidemment centrale, radicalisée jusqu'à l'épure par Koltès dans l'échange verbal de *Dans la Solitude des champs de coton*. On pourrait supposer, comme Claude Stratz, que le titre même constitue un hommage à Faulkner²⁰. Pourtant, si Koltès a écrit très rapidement le texte proprement dit, il aurait longuement hésité sur le choix du titre, selon le témoignage de son frère François. De fait, il s'agit peut-être d'un emprunt à un autre écrivain du Sud des Etats-Unis, Carson McCullers, puisqu'une des phrases de *Frankie Adams*, mentionne : « [...] *des baraques délabrées perdues dans la solitude des champs de coton.* »²¹ »

C'est cependant un autre modèle, mexicain, qu'il est possible de convoquer pour aborder la « *conversation à double sens*²² » qui se déploie dans ce dialogue, en développant une hypothèse suggérée par Catherine Marnas, qui au cours de son travail de mise en scène de *Roberto Zucco*, en espagnol, au Mexique, avait remarqué que l'une des répliques attribuées à Zucco (« *Je songe à l'immortalité du crabe, de la limace et du hanneton*²³ ») n'était rien d'autre qu'une expression idiomatique mexicaine, utilisée pour répondre à la question : « *A quoi pensez-vous ?* », signifiant : « *Je ne pense à rien* », et qui, replacée ainsi dans la bouche de Zucco, se trouve détournée de son sens originel. De fait, des liens très forts, mais moins connus, semblent exister entre Koltès et le Mexique. Un de ses proches, Carlos Bonfil, journaliste mexicain, critique cinématographique en poste à Paris, à qui l'on doit notamment l'espagnol que Koltès met dans la bouche de Cécile au moment de sa mort dans *Quai ouest*, pourrait avoir donné accès à une pratique langagière très répandue au Mexique : l'*albur*.

Cette forme de joute verbale à mots couverts, basée sur le jeu de mots et le double sens, le plus souvent graveleux, vise à détourner des expressions

apparemment innocentes dont on peut citer quelques exemples tirés de quelques répliques d'un authentique *albur* :

A. Quihúbole San *tiago Ca Gar día* ! ¿Como estas ?

A. Salut Santiago Ca García ! Comment vas-tu ?

(La partie que nous avons soulignée et qui cache l'albur exprime : *te hago cagar*, je te fais chier.)

B. ¡ Qué *milargo* ! ¡Hacia mucho que no te veía !

B. Quelle surprise ! Il y a longtemps que je ne t'ai pas vu !

([... chier ?] sur mon pénis, *mi largo*).

A. *Más que* dito, vas a depertar al vecindario.

A. Plus bas ! Tu vas réveiller les voisins.

([... le pénis ?] tu sucés, *masque* = *masca*)

B. La noche se hizo pa' platicar mi *buey* amigo.

B. La nuit a été faite pour bavarder, mon bon ami.

(tu es un cocu, *châtre*, *buey* = *taureau châtre*).²⁴

L'expression « *correr un albur* », présente dans toute l'Amérique hispanophone désigne en général le fait de « *tenter sa chance* » et plus particulièrement de « *lancer un défi* ». Le but d'un de ces jeux de mots mexicain, en effet, est d'en appeler un autre, et ainsi de suite. L'*albur*, dès lors, se transforme en véritable joute verbale, où chacun des deux participants s'efforce de dominer l'autre, les plus virtuoses pouvant tenir des discussions entières, toutes en sous-entendus. Pratiqué aussi bien dans les cantinas, dans les taxis que dans la rue, l'albur est un véritable sport national au Mexique, qui, faisant partie intégrante de la culture du pays, donne lieu à de véritables tournois. Cette forme d'échange se trouve mentionnée dans un essai très important d'Octavio Paz qui a connu un retentissement considérable auprès des intellectuels mexicains et dont le titre, rapporté à Koltès peut sembler fortement évocateur, puisqu'il s'intitule *Le Labyrinthe de la solitude*²⁵. Pour Octavio Paz, c'est bien l'ambiguïté qui est le principe fondateur de cette pratique langagière :

Le jeu des albur – ce combat verbal fait d'allusions obscènes à double sens et qui se pratique si couramment à Mexico – laisse transparaître cette conception ambiguë. Chaque partenaire, par des pièges de langage et d'ingénieuses combinaisons verbales, essaie de vaincre son adversaire ; et le vaincu est celui qui ne trouve plus rien à répondre, qui doit avaler les paroles de son ennemi. Or ces paroles sont tissées d'allusions sexuelles agressives : le perdant est possédé, violé par l'autre. Il est la risée des spectateurs et l'objet de leurs plaisanteries. [...] Ce qui importe, c'est de ne pas « s'ouvrir » et simultanément de « fissurer », de blesser l'autre.²⁶

L'analogie entre l'albur et la forme d'échange disposée dans la *Solitude* est assurément troublante. Koltès y déploie, en effet, une langue presque précieuse, « à la manière du XVIII^{ème} siècle », qui maintient sous l'élégance de façade, une violence insidieuse toujours perceptible. De fait, c'est essentiellement sous couvert d'images que sourd cette violence, par exemple lorsque le Dealer compare le Client à une « *petite vierge élevée pour être putain*²⁷ ». Plus loin, le Dealer se présente comme un étalon, tandis que le Client est assimilé implicitement à une jument sur laquelle il pourrait se jeter. Parmi les allusions sexuelles, on peut encore relever « *le désir et l'objet du désir*²⁸ » présentées comme « *creux et saillie*²⁹ », sans qu'il s'avère nécessaire de commenter ces images. On pourra encore mentionner cette métonymie du processus de l'érection, dans la bouche du Client, si parfaite qu'elle en devient invisible : « *Je serais à vous mesurant tranquillement la mollesse du rythme de mon sang dans mes veines, avec la question de savoir si cette mollesse-là allait être excitée ou tarie tout à fait*³⁰ ». Il ne s'agit cependant pas de dire que l'on pourrait considérer, par le biais de ces images à très forte connotation sexuelle, que la *Solitude* se résoudrait en une drague homosexuelle voilée : la solution serait assurément trop simpliste. Car on peut rappeler que les allusions sexuelles emplissaient déjà les scènes de joutes verbales entre Claire et Fak dans *Quai ouest*, notamment par le moyen de l'équivoque d'un pronom d'objet³¹. Ainsi, il est visible que Claire ne saisit pas l'allusion entretenue par Fak (« *tu ferais mieux de vouloir avec moi pour être à égalité et me l'avoir regardé*³² ») puisqu'elle répond en faisant l'omission du pronom incriminé : « *moi aussi je t'ai regardé*³³ ». L'une des principales caractéristiques stylistiques qui contribuent à la dynamique et à la vivacité de ces échanges dialogués relèvent de jeux de langage fondés sur l'ambiguïté.

On saisit alors la proximité entre le langage à double-sens koltésien et l'albur mexicain. Tous deux s'appuient sur le principe « *laisser entendre, éviter de dire* » qui donne lieu à un affrontement indirect, par images interposées, mettant en place une confrontation oblique, un *agôn* biaisé, que l'on pourrait retrouver, plus au Sud du continent américain, à travers cette forme de combat esquivé que présente cet art martial brésilien, la capoeira, sur lequel Koltès a laissé une note :

CAPOEIRA

Parce qu'ils n'avaient pas le droit de porter des armes, les esclaves du Brésil inventèrent un art martial ; aujourd'hui, cette forme de combat est toujours enseignée et pratiquée, mais les combattants ne se touchent pas ; il s'agit désormais de se frôler et de s'éviter en musique, et cet art s'enseigne dans des académies à Salvador de Bahia et se pratique devant les touristes, à Rio. Un jour, sur une place, j'ai vu deux combattants dont l'un, par inadvertance ou à dessein, a frappé l'autre. Alors ils se sont mis tout d'un coup à se taper pour de bon ; le public protestait, puis s'est éloigné éccœuré. Les deux types

se sont cassé la gueule, magistralement, sans règle, sans musique, jusqu'à l'évanouissement, au milieu de la place, seuls.³⁴

La proximité entre cet art martial brésilien et l'échange verbal oblique qui se joue dans la *Solitude* est perceptible. Car selon les spécialistes, la capoeira reste une véritable lutte, maquillée sous les dehors de la danse. Koltès a raison d'y parler de combattants et non de danseurs, comme pourrait le faire penser le seul spectacle des rencontres. Ceux-ci se tourment autour, essaient de s'atteindre, par des mouvements de passes sinueuses, des mains ou des pieds, tout en évitant de se toucher : tout l'art consiste alors à contraindre l'adversaire à reculer, à lui faire comprendre que l'on *pourrait* l'atteindre et lui porter un coup fatal, et à le détourner au tout dernier moment. Il s'agit en un mot de l'impressionner avec élégance, de lui montrer que l'on pourrait, si seulement on le voulait, lui faire mordre la poussière, l'habileté et le raffinement suprême consistant précisément dans la manière dont on l'évite en retenant son coup. De son côté, l'adversaire cherche à parer le coup qui lui est destiné, non pas en l'arrêtant, mais en l'évitant, en se rejetant en arrière, sur le côté ou en se baissant tout en cherchant dans le même mouvement à faire plier l'autre combattant. Plus que le kung-fu que l'on met habituellement en avant, la capoeira pourrait être un équivalent esthétique de l'affrontement indirect que Koltès dispose dans ses pièces, un modèle du combat oblique qui porte un coup sans apparemment toucher l'adversaire selon le principe énoncé par le Client : « *tout geste que je prends pour un coup s'achève comme une caresse.*³⁵ » On comprend alors que le déploiement des longues phrases sinueuses de Koltès puisse apparaître comme une transposition du modèle de confrontation déviée que présente l'art martial brésilien. Ce sont alors les circonvolutions labyrinthiques de la phrase qui, sous couvert d'esquiver l'affrontement direct, cherchent à circonvenir leur interlocuteur par des séries d'oppositions dialectiques anticipant, pour les verrouiller en amont, toutes les possibilités de réactions et de réponse ainsi que l'illustre cette réplique de Fak :

Mais comment, s'il te plaît, tu pourrais savoir comment c'est ou pas bien puisque tu n'as jamais essayé cette chose-là avec personne ? Et que, si tu avais essayé tu dirais : ce n'est pas bien du tout, je dirais alors : tant pis, on ne passe pas. Mais comme moi je sais que si tu avais essayé tu ne dirais pas : ce n'est pas bien du tout, mais tu dirais : c'est absolument bien, et que tu passerais là-dedans sans faire tant d'histoire, je sais que tu ne sais rien, que d'abord il faut essayer et après seulement on peut dire : je sais.³⁶

On peut observer la même dynamique de verrouillage par anticipation dans la tirade du Dealer reposant sur le retournement d'une affirmation du Client :

Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu, et j'ai saisi le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d'un point à un autre ; et je ne vous aurais jamais rattrapé car je ne me déplace que lentement, tranquillement, presque immobilement, de la démarche de celui qui ne va pas d'un point à un autre mais qui, à une place invariable, guette celui qui passe devant lui et attend qu'il modifie légèrement son parcours. Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez point dévié, que toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts et qu'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 marchiez est devenue relative et complexe, ni droite, ni courbe mais fatale.³⁷

Les tours et détours de la syntaxe se déploient ainsi dans une logique profondément manipulatoire qui vise à permettre de s'arroger l'initiative de la manœuvre afin de s'ouvrir un accès chez l'adversaire, cherchant à le déstructurer dans son cerveau plutôt qu'à le détruire dans son corps. En transposant le modèle de confrontation déviée qu'il a pu observer dans l'art martial brésilien, Koltès met en scène un véritable combat mené par la médiation du langage dans lequel les protagonistes font assaut de virtuosité rhétorique jusqu'au point où leur rapport de force spéculaire menace de n'être qu'un pur vertige de parole mais qui n'en recèle pas moins un mouvement de fond dont la finalité n'est pas, à première vue, perceptible en surface. Sous ses dehors élégants, à la manière des passes sinueuses de la capoeira, la parole recouvre une efficacité redoutable qui agit en profondeur en restant investie de tout son pouvoir d'ébranler et en laissant apparaître que le coup pourrait, à tout moment, partir pour de bon.

Les quelques hypothèses esquissées ont fait apparaître trois modèles dont il peut sembler que Koltès se soit inspiré au gré de ses voyages et de ses vagabondages littéraires à travers les Amériques. On voit, dès lors, que contrairement aux pratiques postmodernes d'accumulations des citations référencées et ne valant que par ce système de référence, les éléments que Koltès emprunte sont profondément intégrés dans sa propre poétique de manière à offrir une esthétique présentant certes de multiples facettes, mais qui s'avère, en toute fin de compte, parfaitement cohérente dans ses principes. Aussi peut-on comprendre l'appellation sans cesse rebattue de « classique

contemporain » qui lui a été très tôt accolée et qui mériterait d'être réexaminée à cette lumière.

Notes :

¹ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 63.

² Alain Prique, « Entretiens avec Bernard-Marie Koltès », *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, décembre 1997-janvier 1998, p. 240.

³ Cf. Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le théâtre*, Paris, Editions Desjonquères, 2001, p. 138-140.

⁴ Cf. François Regnault, « Passage de Koltès », in *Théâtre-Solstice, écrits sur le théâtre 2*, Arles, Actes-Sud, p. 355.

⁵ La citation provient de William Faulkner, *Lumière d'août*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 318-319.

⁶ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 43. La citation provient de *Lumière d'août*, op. cit., p. 143.

⁷ Cf. Claude Stratz, « Entre humour et gravité », propos recueilli par Anne-Françoise Benhamou, *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, 1990, p. 22 : « Longtemps Koltès a cherché à le faire parler. Toujours dans ses notes, il a écrit : « Deux monologues d'A. : 1 au début, 1 à la fin. Le reste il refuse de parler. » Koltès l'a d'abord appelé Marley (« - Refuse absolument d'adresser la parole à K. - Très bavard avec Charlie ; muet avec les autres. Termine ses phrases par un point. Phrases à l'infini. »)

⁸ *Quai ouest*, op. cit., p. 19-20.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ William Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, traduit de l'américain par Maurice Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Folio », p. 72-73.

¹¹ Christophe Triau, « La dialectique de la langue », in *Voix de Koltès*, textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Bident, Anglet, Atlantica, 2004, coll. « Carnets Séguier ».

¹² B-M Koltès, « Le Dernier dragon », in *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, op. cit., p. 63.

¹³ William Faulkner, *Les Palmiers sauvages*, Paris, Gallimard, 1952, coll. « L'Imaginaire », p. 30.

¹⁴ Bernard-Marie Koltès, « Des histoires de vie et de mort », repris in *Une part de ma vie, Entretiens avec la presse*, Paris, Editions de Minuit, 1999, p. 134.

¹⁵ Isabelle Moindrot, « Le secret, le trouble et la résolution », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, op. cit., p. 84.

¹⁶ François Regnault, « Passage de Koltès », art. cit., p. 347

¹⁷. Selon Jacques Pothier, les personnages faulknériens « sont des caisses de résonances discordantes, qui n'offrent pas au lecteur la claire caractérisation du roman traditionnel. Faulkner avait pu découvrir chez les peintres exposés à Paris en 1925 cette école cubiste où les formes étaient éclatées en pans coupés d'arêtes, comme si les sujets étaient décomposés pour être recomposés sur la surface de la toile » (Jacques Pothier, William Faulkner, Paris, Belin, 2003, coll. « Voix américaines », p. 52)

¹⁸. Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio Essais », p. 190.

¹⁹. Ibid.

²⁰. Cf. Claude Stratz, « Portrait d'un homme recherché », *Séquence*, n° 2, 1^{er} trimestre 1995, p. 25.

²¹. Carson McCullers, *Frankie Adams*, Paris, Stock, 2000, coll. « Bibliothèque cosmopolite », p. 285.

²². Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 7.

²³. Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 49.

²⁴. Cf. Rodrigo Toscano, « L'albur mexicain », *Essaim, revue de psychanalyse*, n°9, « Questions de style », printemps 2002, p. 168,

²⁵. Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude*, suivi de *Critique de la pyramide*, Paris, Gallimard, 1972. L'ouvrage présente de très nombreux points de convergence avec l'esthétique de Koltès, notamment le chapitre II (« Masques mexicains », p. 29-44) ainsi que le chapitre VIII (« Dialectique de la solitude ») dont il faudrait pouvoir citer la page 167 dans son ensemble. On peut aussi mentionner les lignes qui ouvrent du « post-scriptum », p. 183 : « *Le Mexicain n'est pas une essence : il est une histoire. Ni ontologie ni psychologie. Ce qui m'intriguait [...] c'est moins le « caractère national » que tout ce que ce caractère cache : ce qui est derrière le masque. [...] D'une part, il est un bouctier, un mur ; d'autre part, un faisceau de signes, un hiéroglyphe. Dans le premier cas, c'est une défense contre le regard d'autrui, mais qui nous immobilise et nous emprisonne ; dans le second, c'est un masque qui, en même temps, nous exprime et nous étouffe.* » Ajoutons que Koltès semble s'être souvenu de la réflexion sur la pyramide lorsqu'il commente, dans l'annexe de son scénario inédit, *Nickel Stiff*, « *l'histoire du meurtre du commerçant comme une pyramide à trois côtés* », précisant : « *La vraie histoire de la mort du commerçant présente trois faces, qu'on ne découvre jamais ensemble, chacune différemment exposée à la lumière et à l'ombre* », avant de parcourir le « *tour de la pyramide* ».

²⁶. Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, op. cit., p. 39.

²⁷. Dans la solitude des champs de coton, op. cit., p. 11.

²⁸. Ibid., p. 12.

²⁹. Ibid.

³⁰. Ibid., p. 42-43.

³¹. C'est autour de cette même équivoque qu'est construit tout le monologue « romanesque de Fak (Cf. *Quai ouest*, op. cit., p. 95-97) dans lequel le pronom d'objet recouvre la désignation du sexe de l'énonciateur, la seule « clé » permettant de le saisir étant l'allusion finale : « *Car son nom, c'est le mien* » (démarquage de l'anglais « fuck »).

³². *Quai ouest*, op. cit., p. 56.

³³. Ibid.

³⁴. « Capoeira », in B.-M. Koltès, *Prologue*, Paris, Editions de Minuit, 1991, p. 116.

³⁵. Dans la solitude des champs de coton, op. cit. p. 39.

³⁶. Quai ouest, op. cit, p. 27.

³⁷. Dans la solitude des champs de coton, op. cit. p. 17-18.