



HAL
open science

””Moi, j’écris des pièces qui ne sont ni profondes, ni tragiques.”, Le suicide dans l’œuvre de Koltès”

Florence Bernard

► **To cite this version:**

Florence Bernard. ””Moi, j’écris des pièces qui ne sont ni profondes, ni tragiques.”, Le suicide dans l’œuvre de Koltès”. *Violences et désirs dans l’œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, André Petitjean, Oct 2014, Metz, France. pp.63-78. hal-01399590

HAL Id: hal-01399590

<https://hal.science/hal-01399590v1>

Submitted on 17 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« MOI, J'ÉCRIS DES PIÈCES QUI NE SONT NI PROFONDES NI TRAGIQUES¹. », LE SUICIDE DANS L'ŒUVRE DE KOLTÈS

Florence BERNARD
Aix-Marseille Université, CIELAM

On sait l'insistance avec laquelle, dans les nombreux entretiens qu'il accorde à la presse au cours des années quatre-vingt, Koltès dénie à ses pièces leur caractère sombre et désespéré, alléguant le fait que Patrice Chéreau les a créées en les colorant d'une teinte plus pessimiste que leur tonalité d'origine². Le suicide constitue néanmoins un motif récurrent sous sa plume, des *Amertumes* à *Roberto Zucco*, et semble traduire de manière particulièrement vive la détresse de nombreux personnages, confrontés à un monde où les coups, les viols, les assassinats reflètent la violence que l'auteur perçoit lui-même dans le monde qui l'entoure. Pour autant, le suicide pourrait se concevoir non tant comme la marque d'une désespérance que comme le signe d'une obstination à rester maître de son sort. C'est du moins ce que l'on peut déduire de cette déclaration de Koltès : « Mes personnages [...] sont passionnés ; ils ont *envie de vivre* et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs³. » Agressivité tournée contre soi, le suicide permettrait notamment à celui qui l'envisage de se soustraire au vouloir d'autrui, quand il ne peut lui imposer ses propres règles ni recourir au meurtre.

De fait, si, comme nous le constaterons dans un premier temps, Koltès ne tait pas, surtout dans ses premières pièces, la souffrance de celui ou – plus rarement – de celle qui s'ôte la vie ainsi que l'impact douloureux que peut avoir cette disparition sur son entourage, il refuse de faire du suicidé et, plus largement, de chacun de ses personnages, une victime. Se défiant du pathos et de l'angélisme, il pointe ainsi les ambiguïtés, les lâchetés et les ridicules de ceux qui se donnent la mort comme de ceux qui les côtoient, jusqu'à brouiller les codes d'un théâtre psychologique qu'il a toujours trouvé réducteur. Il n'en fait pas pour autant des pantins sur le mode brechtien – approche dramatique qu'il ne prisait guère plus : maniant souvent eux-mêmes l'humour au moment d'exécuter le geste qui leur est fatal, ses personnages font l'épreuve de leur propre liberté, en une mise en scène de soi qui n'exclut pas nécessairement une forme de gaieté⁴.

I. AU CONFLUENT DES TRISTESSES

Il est parfois donné au spectateur d'accéder à la mélancolie dont sont animés les personnages koltésiens qui mettent fin à leur jour. La peine de ceux que leur mort endeuille n'est pas toujours tue, elle non plus. Toutefois, leur retenue, remarquable dans un cas comme dans l'autre, atteste la réticence de l'auteur vis-à-vis de l'expression de la tristesse.

UN MAL-ÊTRE SANS EXCÈS DE LYRISME

Certes, quelques personnages font état, parfois avec fièvre, d'une forme de mal-être qui les pousse à attenter à leur vie.

¹ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, p. 138.

² Par exemple, au cours de son entretien avec Gilles Costaz (*Acteurs*, 3^e trimestre 1988, *Ibid.*, p. 88).

³ *Ibid.*, p. 134-135. C'est nous qui soulignons. Nous excepterons de notre réflexion les suicides symboliques tels que celui de Léone qui, en se défigurant à la fin de *Combat de nègre et de chiens*, met fin à sa vie de Blanche occidentale pour embrasser une existence de paria.

⁴ Ce que nous avons notamment montré dans notre article « "La joie, même dans la souffrance" : réflexions sur le comique lié à la vieillesse, au handicap et à la maladie dans l'œuvre de Koltès », *Bernard-Marie Koltès, Les Registres d'un style*, p. 129-138.

Il en est ainsi de la prostituée de *La Nuit juste avant les forêts*, dont le locuteur nous fait indirectement entendre la voix. Délaissée par l'un de ses clients, elle se décide à ingérer de la terre jusqu'à ce que mort s'ensuive en annonçant son projet avec une emphase certaine : « toi qui refroidis les morts, toi qui as la sacrée habitude de tout rendre bien froid jusque tout au fond et sans qu'on y revienne, refroidis une bonne fois la cinglée que je suis⁵ ! ». En une version atténuée de cette démarche, Anna, dans *Sallinger*, appelle de ses vœux l'aide du médecin psychiatrique qui saura apaiser définitivement ses souffrances de jeune intellectuelle désœuvrée, à coup d'analgésiques et de tranquillisants et, au besoin, par une lobotomie⁶ :

Maintenant, emportez-moi, monsieur, je me fie à vous ; oh, avec quelle confiance totale je m'abandonne à vous. [...] ne me laissez pas à cet âge imbécile où il convient de se déguiser pour tenter de plaire, et où tout ce qu'il convient de faire me déplaît souverainement. Je m'abandonne à vous.

Malgré ces deux exemples, dont il faut noter le fait qu'ils s'inscrivent dans des pièces relevant de ce que l'on appelle schématiquement la « première partie » de l'œuvre de Koltès, la tentation du suicide est le plus souvent énoncée sans lyrisme particulier. C'est sans détour et sans atermoiement que Koch révèle à Charles, au début de *Quai ouest*, les intentions qui l'ont guidé jusqu'au hangar :

CHARLES. – Qu'est-ce que vous êtes venu faire ici, alors ?

KOCH. – Mourir ; je suis ici pour mourir.

CHARLES (*bas*). – Qui c'est qui veut ta mort ?

KOCH. – Personne. Moi.

Et lorsque Charles lui demande d'éclairer le motif de son désir d'en finir, la réponse demeure aussi dénuée de sentimentalisme :

CHARLES. – Pourquoi ?

KOCH. – Pour une histoire à moi, une histoire d'argent. Je dois rendre des comptes pour l'argent qu'on m'a confié et voilà, cet argent n'existe plus. Pour vous en dire un peu, il s'agit d'argent sacré. Je ne peux pas me présenter au conseil d'administration. Une histoire de réputation, si vous voulez. Ma réputation est à l'eau. Je me fous bien qu'elle soit à l'eau, cela ne me gêne pas, mais je ne veux pas voir le plongeon⁷.

Point ici de mal de vivre mais la volonté de se soustraire aux conséquences de ses malversations. C'est la même sobriété qui préside aux prises de parole du Rouquin, dans *Sallinger*. Certes, la conversation téléphonique avec son psychiatre, à la fin de la pièce, et le diagnostic apparemment pessimiste du médecin jouent sans doute sur sa décision de se loger une balle en pleine tête quelques instants plus tard :

Dites-moi... Pensez-vous qu'aujourd'hui, là, maintenant, je suis un être normal ? (*Silence.*) S'il vous plaît, répondez ; je n'entends rien. Pardon ? (*Silence.*) Normal, oui ; j'ai dit : normal. Psychologically normal, equilibrated, able to do something, well... You understand, don't you ? (*Silence.*) Merci. Oui. J'ai compris. (*Long silence*⁸.) »

L'échange n'en a pas moins été d'une grande pondération, rendant d'autant plus inattendu le dénouement brutal de l'épisode, pourtant annoncé dès le début de la pièce⁹. Cet effet de surprise s'est déjà manifesté plus tôt dans *Sallinger*, lorsque Henry s'est brusquement jeté du pont où il conversait avec Leslie : prévisible (« Si je tombais du pont, est-ce que tu me recouvriras tout de suite ? [...] Est-ce que tu me recouvriras ?¹⁰ »), son suicide n'en reste pas moins déroutant, une longue évocation de la rencontre de ses parents venant retarder de manière apparemment inopinée la mise en œuvre de son projet. Silencieux, ou masqué par une logorrhée *a priori* hors de propos, le mal de vivre qu'expriment

⁵ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 38.

⁶ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, p. 112-113.

⁷ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, p. 21. La citation précédente se situe à la même page.

⁸ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, p. 124.

⁹ On pourrait en dire autant du suicide de Svidrigailov, dans *Procès ivre*, qui annonce son projet en des termes aussi neutres que possible : « Svidrigailov, chargeant un pistolet. – [...] « Surtout, ne vous dérangez pas. » – Entre nous, personne ne semble avoir l'intention de se déranger. Mais c'est une question de forme. « Je passe, je ne fais que passer, oui, je vous l'assure, je ne fais que passer. » (p. 74).

¹⁰ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, p. 83.

possiblement ces disparitions volontaires touche le plus souvent des êtres pris dans la fleur de l'âge, si l'on excepte Svidrigailov, dans *Procès ivre*, et Koch, dans *Quai ouest*, deux personnages dont la mort ne relève d'ailleurs pas directement d'une intense souffrance morale, comme nous l'avons en partie rappelé. Une expérience que ces jeunes gens partagent avec leur auteur : à l'âge de 26 ans, il a en effet lui-même tenté de se donner la mort. La correspondance témoigne assez peu du désarroi que suscite en lui le fait de s'engager dans des voies marginales aux yeux de ses parents, en ce qui concerne sa vie sentimentale comme professionnelle ; des motifs qui le poussent plus précisément à envisager de se supprimer un soir de décembre, il est encore moins question. Comme les personnages des pièces qu'il a déjà rédigées à cette époque et de celles qu'il écrira par la suite, Koltès ne s'étend pas particulièrement sur ses atermoiements personnels. Pendant près d'un mois, à la fin de l'année 74, sa correspondance s'espace, sans autre plainte que cette formule adressée à sa mère où point, à demi-mot, le mal de vivre : « Je ne parle pas beaucoup en ce moment ; m'en voudrais-tu pour cela¹¹ ? » Bien plus que les paroles, ce sont les silences, les non-dits, voire la violence retournée contre soi qui trahissent son désarroi. Il en va de même de ses personnages : « Cal ne dirait pas « je suis triste », il dirait « je vais faire un tour »¹². »

LE DEUIL

La perte d'un proche et l'expérience du deuil qui s'ensuit frappent de nombreux personnages koltésiens et constitue parfois même le nœud de l'intrigue ou l'une des scènes les plus marquantes de la pièce. Au point que l'auteur fait commencer deux de ses premiers ouvrages, *Les Amertumes* et *L'Héritage*, par le spectacle d'une veillée funèbre, celle d'une femme qui pleure son époux. *Combat de nègre et de chiens* est plus nettement encore construite autour de la question du deuil : c'est bien pour que les femmes de son village cessent de pleurer Nouofia qu'Alboury pénètre dans le chantier européen à la recherche de son corps. Toutefois, les morts que l'on recense dans les cas précédemment évoqués ne relèvent pas explicitement, voire pas du tout, du suicide. En effet, les décès qui ont été souhaités par les disparus eux-mêmes ne s'accompagnent pas, le plus souvent, de la réaction de leur entourage, à l'exception de deux d'entre eux : le suicide de Piotre et celui du Rouquin, respectivement dans *Les Amertumes* et dans *Sallinger*, deux pièces qui retranscrivent l'univers des écrivains Gorki et Jerome David Salinger. Dans les deux cas, la tristesse, quoiqu'exprimée, est toutefois traitée sur un mode qui prévient l'identification et le pathos. Sur qui les proches endeuillés pleurent-ils vraiment ? C'est bien la question que posent avec acuité ces deux exemples.

Dans *Enfance*, le premier volet de l'autobiographie de Gorki dont Koltès s'inspire pour sa première pièce, intitulée *Les Amertumes*, Piotr est un vieux charretier qui loue une chambre chez les grands-parents du narrateur. Tous les habitants de la maison s'affolent, crient et s'agitent, après que le cadavre du vieil homme a été découvert, éborgné par ses propres soins, dans le jardin de la propriété¹³. Plus que le chagrin, c'est la stupeur, et une forme d'horreur qu'expriment Gorki et ses proches dans ces lignes face à la manifestation obscène de cette mort. Koltès fait de ce personnage le fils du Vieux et de la Vieille, les grands-parents d'Alexis Pechkov/Maxime Gorki. Devenu ainsi, dans la pièce qui est tirée de ce récit, un membre à part entière de la famille, Piotre pourrait, par sa disparition, déclencher une réaction plus affective de la part de son entourage, même si la mauvaise entente qu'il entretient avec son frère, sa sœur et leurs parents est patente dès le début de la pièce. Or voici les dialogues échangés lorsque son cadavre est retrouvé dans le jardin familial :

¹¹ Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, p. 219.

¹² Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, p. 26. On ne sera guère étonné d'apprendre que Koltès, au retour de son séjour à l'hôpital après avoir voulu mettre fin à ses jours, en 1974, a adopté une attitude joviale, en présence de l'amie même qui l'avait retrouvé inanimé la veille dans son appartement : « Il m'a dit bonjour et puis il a ri, comme s'il ne s'était rien passé. Et on n'a jamais parlé de sa tentative de suicide. » (Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, p. 104).

¹³ Maxime Gorki, *Enfance*, p. 228 : « J'avais la tête lourde : le brouhaha des voix me donnait le vertige. Petrovna criait sans arrêt ; l'agent de police criait, lui aussi, ordonnant à Valeï d'aller je ne sais où. Quant à grand-père, il hurlait :

« Ne piétinez pas les traces ! »

Mais soudain, l'air sombre et les yeux fixés à terre, il dit d'une voix forte et autoritaire, en s'adressant au policier :

« Tu brailles à tort et à travers, mon brave ! C'est là le châtement du Ciel, c'est la main de Dieu ! Et toi, tu es là, avec tes bêtises... Ah ! vous autres ! »

Le silence se fit aussitôt et tous regardèrent le mort, en poussant des soupirs et en se signant. »

La lumière s'éteint. Temps. Murmures, cris, remue-ménage.

DES VOIX. – Ne piétez pas les traces... Faites attention. Mon Dieu, est-ce possible ? Où ça ?... Mais silence, de grâce, silence...

Silence. La lumière se fait.

E Le Vieux. La Vieille. Tziganok. Varvara. Ils regardent vers Piotre suicidé. La Vieille se signe, le Vieux ferme les yeux. Varvara et Tziganok ne bougent pas.

Puis ils avancent : le Vieux et la Vieille en titubant, Tziganok et Varvara droits.

Les trois premiers entourent Piotre. Tziganok reste sur le plateau central.

VIEUX. – C'est le châtimeur du ciel, c'est la main de Dieu.

VIEILLE. – Le diable est puissant en face de l'homme. Il avait l'air pieux, il allait à l'église, et pourtant...

Ils se courbent tous trois, comme trois pierres¹⁴.

Il est intéressant de constater que Koltès conserve, sans pratiquement les modifier, les propos de l'hypotexte. Compte tenu de la modification de statut de Piotre, ces propos deviennent étranges par leur détachement même, ce dont témoignent tout particulièrement les paroles finales de la Vieille, que l'on peine à imaginer dans la bouche d'une mère faisant le constat du suicide de son fils. Seule l'attitude des personnages, soulignée dans les didascalies, indique le coup que ce spectacle leur porte. Le tableau suivant, où ils se recueillent « *autour du corps de Piotre* », suggère encore plus nettement leur relative indifférence au malheur d'autrui. Koltès choisit en effet de représenter simultanément leur deuil et l'accident qui coûte la vie au valeureux Tziganok, accident qui se produit sous leurs yeux et auquel aucun ne semble prêter attention :

VIEILLE. – Je souffre.

TZIGANOK, *presque ahanant*. – Ce n'est pas le temps qui me manquera. Non, le temps, je l'ai.

[...]

VIEUX. – On meurt.

TZIGANOK. – ... Plus tard.

VARVARA. – On meurt.

TZIGANOK (*Son visage change*). – Plus tard.

VIEILLE. – On n'en finit pas de mourir.

TZIGANOK. – Plus tard, plus tard, plus tard.

Ils crient. Il tombe. Silence. Puis noir¹⁵.

Point d'aide, point de réaction de la part des Vieux ni de Varvara face à la tragédie qui se noue en leur présence, mais des plaintes qui, par leur détachement aveugle ou leur fatalisme, montrent que la disparition de leurs proches les confronte avant tout à l'angoisse de leur propre mort¹⁶.

Sallinger, pièce créée en 1978, en dit encore plus long sur la manière dont Koltès envisage la question de la perte : la pièce s'attache en effet au bouleversement subi par une famille d'artistes new-yorkais après le suicide du fils aîné, le Rouquin. Commande passée à Koltès en 1977 par Bruno Boëglin, cette pièce prend appui sur le travail d'une troupe à qui le metteur en scène lyonnais a demandé de s'inspirer de l'œuvre de l'auteur américain Jerome David Salinger : son roman le plus célèbre, *L'Attrape-cœurs*, récit de l'errance d'un adolescent qui a récemment perdu son frère, un garçon roux et admirable, mais aussi les nouvelles et les romans qui font intervenir la famille Glass, des comédiens de l'*upper-class* brisés depuis que le fils aîné, Seymour, s'est tiré une balle en pleine tête pendant son voyage de noces. Allie Cawfield, le frère du narrateur de *L'Attrape-cœurs*, et Seymour Glass marquent ainsi de leur empreinte le personnage du Rouquin de la pièce de Koltès, fantôme égaré sur la terre ou seulement ressurgi de la mémoire troublée de ses proches. La question du deuil irrigue toute l'intrigue, comme l'indique immédiatement la liste des personnages : « AL : Le père. [...] MA : La mère. [...] CAROLE : Veuve du Rouquin. [...] LESLIE : Frère du Rouquin [...]. ANNA : Sœur du Rouquin et de Leslie »¹⁷. Ainsi, comme le rappelle Leslie, depuis la veille, tout le

¹⁴ Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, p. 46-47.

¹⁵ Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, p. 49-50.

¹⁶ Koltès ne rend pas visible la croix qui, dans l'œuvre de Gorki, écrase de son poids Tziganok, traduisant en cela l'aveuglement des personnages, accablés par leurs pensées funestes. De nombreuses scènes de la pièce illustrent cet égoïsme forcené face à la souffrance d'autrui.

¹⁷ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, p. 9.

monde est plongé « dans ce drôle d'état où chacun s'enferme dans une pièce en tirant les rideaux et reste toute la nuit dans le vague [...] »¹⁸. »

Sa sœur Anna est cependant plus critique, interrogeant le motif des larmes versées sur le Rouquin : « Cette maison est pleine de gens qui n'arrêtent pas de pleurer ; il y a toujours une histoire pour vous faire gémir ; et, entre deux histoires, on fait le pont, un pont de larmes et de plaintes, où l'on ne sait pas trop pourquoi on pleure¹⁹. » L'accusation est plus explicite encore quelques pages plus loin, montrant que le Rouquin est pleuré comme l'a été Piotre, sur un mode d'où l'amour véritable est peut-être absent : « Regarde Ma : [...] elle a son air de drame qu'une fois pour toutes elle s'est mis sur la figure, et maintenant il y reste. [...] même plus besoin de mouchoir ; à force de le porter par tous les temps, sur le visage, son air de drame est devenu sec²⁰. » Des « larmes de l'esprit, abstraites, métaphoriques²¹ », comme elle le dira plus tard de celles qui sont répandues au sujet de son autre frère, Leslie, envoyé de force combattre au Vietnam. C'est toutefois le Rouquin lui-même qui s'insurge avec le plus de virulence contre l'inutilité et la vacuité du deuil dont il fait l'objet, en évoquant sa jeune épouse, Carole :

Tu sais qu'elle est là, l'autre conne, à la porte ? Elle est revenue, pauvre veuve, elle adore ce rôle. [...] bon dieu la conne qui pleure là comme n'importe quelle veuve. [...] elle revient, elle reste là qui pleure, ils reviennent, et trente-six fois comme cela, jusqu'à ce qu'ils en aient marre et qu'ils l'enferment une bonne fois chez les folles ; comme cela j'aurai la paix, rien à foutre d'une pauvre conne de veuve qui pleure à ma porte²².

Peu visibles ou au contraire importunes, les larmes et les plaintes face à la mort volontaire d'un proche disent assez combien Koltès rejette la complaisance face à la tristesse, sentiment dont il remet parfois en cause la sincérité dans ses pièces. Il la condamne également dans la vie, comme le laisse transparaître une lettre qu'il adresse à sa mère lorsqu'elle perd brutalement l'un de ses deux frères : « Il est tellement plus facile de pleurer et de laisser éclater sa peine²³. » L'exaspération du Rouquin dans le passage que nous venons de citer rappelle aussi avec force que son geste a constitué à se couper précisément des personnes qui déplorent à présent son absence. Ceci laisse entrevoir le fait que le personnage koltésien n'est pas tant une victime qu'un être qui cherche au besoin sa liberté dans la mort. Nous allons le montrer plus directement à présent.

II. « EN DOUCE, JE LARGUE LES AMARRES »²⁴

On peut s'amuser à reconnaître ici un discret clin d'œil au *Bateau ivre* de Rimbaud, poète dont Koltès se sent proche toute sa vie : nul doute, quoi qu'il en soit, que ce propos d'Édouard, au moment de disparaître dans les airs à la 17^e scène du *Retour au désert*, dévoile par la familiarité de sa formule la dimension facétieuse et humoristique que le dramaturge confère le plus souvent aux suicides de ses personnages. Car, pour être récurrente, l'évocation de la mort ne se déprend pas dans son œuvre d'une singulière légèreté de ton qui préserve le public de l'identification stanislavskienne comme de la distanciation brechtienne. Plus largement, le motif du suicide constitue un bon révélateur de la sensibilité d'un homme que la dérision aide, dans sa propre vie, à accepter ce qu'on appelle communément les revers de fortune et les coups du sort, jusqu'à la maladie même qui l'emportera²⁵. Si, pour le personnage koltésien, mettre un terme à ses jours est l'expression ultime de la liberté individuelle, cette liberté peut s'accompagner non seulement d'une forme de sérénité, mais encore d'une forme de joie.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25-27.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 62-63.

²³ Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, p. 40.

²⁴ Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, p. 80.

²⁵ Voir notamment sa correspondance, très éloquente sur ce point (*Lettres, op. cit.*).

PAR-DELÀ L'IDENTIFICATION ET LA DISTANCIATION

La question du suicide nous semble indissociable de la conception que Koltès se fait de son personnage. Dans l'une de ses plus célèbres lettres, écrite en avril 1970 à Hubert Gignoux, alors directeur du TNS, il affirme l'un des principes que la suite de son œuvre confirmera en dépit de l'évolution d'autres paramètres de sa dramaturgie :

J'ai toujours l'impression, face à un personnage tracé psychologiquement, de me trouver devant la X^e variation de la même chose, fruit d'un travail acharné sur ce qu'il y a de plus petit, de plus mesquin, de moins original en soi. [...] Bien au-delà d'un caractère psychologique petit, changeant, informe, il me semble y avoir dans chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd, qui modèle avec force et inévitablement une matière première fragile – et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toute façon révolté, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse²⁶.

Son personnage n'est ainsi pas défini en termes de caractère mais d'énergie, une énergie produite par des contradictions internes. Bien qu'une forme de tragédie et d'héroïsme diffus ne soient pas à exclure, on sent que ce qui intéresse Koltès est la dynamique à l'œuvre au sein d'un être bien plus que les motivations qui l'animent ou les qualités et les défauts qui le constituent. En chacun de ses personnages, le noir se confronte au blanc, sur le mode de l'indécidable, en un mélange de grandeur et de bassesse, de violence et d'innocence. Le personnage suicidaire n'échappe pas à cette règle. Voleur (Koch dans *Quai ouest*), violeur (Svidrigailov dans *Procès ivre*), quand il n'est pas aussi assassin (Roberto Zucco²⁷), il peut également, tout simplement, mépriser la souffrance d'autrui, comme le Rouquin dans *Sallinger*²⁸ ou encore Piotre dans *Les Amertumes*, amusé au souvenir du calvaire qu'un homme faisait subir à sa femme enceinte²⁹.

La disparition de ces personnages s'accompagne d'ailleurs elle-même d'une dimension comique qui les ravale en partie au rang de grotesques et atténue l'empathie que leur marche vers la mort pourrait susciter. Les commentaires incrédules qu'énonce le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* au sujet de la détresse de la prostituée, furieuse envers l'un de ses clients, prêtent ainsi à sourire, alors même que l'on connaît le devenir funeste de cette femme³⁰ ; tout comme les propos prononcés en parallèle de l'ascension – littéralement sublime – de Roberto Zucco sur le toit de la prison inscrivent en partie dans un registre trivial l'action finale de la pièce du même nom :

UNE VOIX. – Tu es un héros, Zucco.

UNE VOIX. – C'est Goliath.

UNE VOIX. – C'est Samson.

UNE VOIX. – Qui est Samson ?

UNE VOIX. – Un truand marseillais.

UNE VOIX. – Je l'ai connu en prison. Une vraie bête. Il pouvait casser la gueule à dix personnes à la fois.

UNE VOIX. – Menteur.

UNE VOIX. – Rien qu'avec ses poings.

UNE VOIX. – Non, avec une mâchoire d'âne. Et il n'était pas de Marseille.

UNE VOIX. – Il s'est fait baiser par une femme.

UNE VOIX. – Dalila. Une histoire de cheveux. Je connais³¹.

Les paroles de Monique après l'échec de la tentative de suicide de Koch disent plus directement encore le soin pris par Koltès à tourner en ridicule celui qui souhaite mettre un terme à son existence :

²⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁷ La trajectoire de Zucco tient par plusieurs aspects d'une démarche suicidaire : d'abord sur le plan social (meurtre des parents, viol, meurtre d'un policier, meurtre d'un enfant) puis plus directement, lorsqu'il entend s'élever dans le ciel depuis le toit de la prison.

²⁸ Nous l'avons montré précédemment.

²⁹ Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, p. 39. Koltès accentue le tort du personnage : dans l'œuvre de Gorki, c'est un cheval qui est ainsi maltraité. Nous songeons aussi à Svidrigailov, qui se moque du suicide d'un inconnu en ces termes : « Un pendu ? Où ça, un pendu ? Est-ce sérieux ? Un pendu ? Quelle idée, quelle étrange idée. Et moi qui faisais cela pour rire. Y aurait-il donc des gens pour le faire vraiment ? Où ça ? Montrez-le-moi, je veux le voir, je veux le voir absolument. » (Bernard-Marie Koltès, *Procès ivre*, p. 63).

³⁰ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, p. 46 : « tout le monde autour s'éloigne en regardant par-dessus l'épaule et cherchant où aller, où aller, bon dieu, si même les putes, comment croire ça d'une pute ».

³¹ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, p. 93.

« Qu'il crève donc, qu'il se noie, qu'il se ballonne le ventre, qu'il se fasse bouffer par les poissons, qu'il devienne une algue, une huître, je m'en fous ; j'en ai vraiment trop marre de ses conneries³². » Celui qui risque sa vie ou qui lui porte atteinte se situe entre le héros et le bouffon – ce qui est clairement énoncé au sujet de Koch par l'auteur lui-même³³. Ce qui n'empêche pas ce dernier de déclarer aux journalistes : « Je ne prends au sérieux que les personnages. Je les aime, et je les défends, tous, quels qu'ils soient, et pas plus l'un que l'autre³⁴. » Renvoyant dos à dos les modèles stanislavskien et brechtien dont il déplorait les limites, Koltès refuse tout autant de définir avec précision le psychisme de ses personnages que de les manipuler comme des pantins : point de fil que le personnage koltésien ne cherche à couper ou à maintenir selon son bon vouloir – fût-ce le fil même de sa vie –, malgré l'empêchement dans lequel il se trouve³⁵.

Il nous est ainsi quasiment impossible de faire toute la lumière sur les motivations qui le poussent à se donner la mort. Afin de perturber la traditionnelle approche psychologisante que le public pourrait vouloir adopter, Koltès privilégie de plus en plus dans ses pièces le hors champ, l'exécution du suicide se déroulant, comme dans *Quai ouest*, à l'abri de tout regard : le spectateur doit se contenter d'un bruit de chute dans l'eau sans savoir si Koch effectue son plongeon seul ou s'il y est poussé. Plus tard, seul le son d'une rafale de kalashnikov suggère son décès, rafale qu'il a lui-même demandé à Abad de lui administrer :

Ainsi, en ce qui concerne Koch, je pose le fait qu'il veut se suicider comme une hypothèse préalable, et lui-même est fort agacé quand on lui en demande les raisons ; car, effectivement, elles importent peu ; je peux en donner dix mille, toutes imparfaites et suffisantes. [...] De même, la mort de Koch se passe-t-elle hors scène ; uniquement pour ne pas répondre à cette question : est-ce Abad qui a tué Koch ou Koch s'est-il tué lui-même ? Répondre à cette question, ce serait refuser de voir que, dans tous les cas, le résultat est le même, pour Koch, pour Abad, pour Charles, pour Rodolphe, pour tout le monde ; Koch mort, c'est comme si Abad l'avait tué, d'un certain point de vue ; et c'est comme si Koch s'était suicidé, d'un autre point de vue. Chacun peut bien avoir son opinion sur la question, qu'est-ce que cela change³⁶ ?

Les pièces laissent d'ailleurs dans l'ombre le terme même de suicide, comme s'il s'agissait non seulement de ne pas renseigner le public sur la nature de la mort du personnage, mais encore sur sa mort lui-même. Le finale de *Roberto Zucco* est en cela exemplaire, entre chute luciférienne et ascension christique, comme l'est, à sa façon, dans la pièce précédente, la disparition d'Édouard. Koltès commente, en bottant en touche, la manière dont son personnage renouvelle l'imagerie du suicide en même temps qu'il déjoue les lois terrestres par un raisonnement scientifique d'une rigueur toute fantaisiste³⁷ :

Faire disparaître quelqu'un dans les airs, c'est un vieux truc de théâtre, qui se faisait déjà il y a trois siècles et que n'importe quel homme de théâtre devrait connaître. Au lieu de le faire, on m'envoie à la figure des histoires de métaphore de la mort. Mais on s'en fout, de la métaphore de la mort ! Je m'en fous, moi, de la mort, de toute façon. Alors comment voulez-vous que je parle d'une métaphore de la mort ? C'est une idiotie. On ne fait pas la métaphore d'une chose qui est la négation de tout³⁸.

³² Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, p. 31.

³³ « Il y a mille façons de rire. Par exemple, le personnage de Jean-Paul Roussillon, ce vieux qui ressasse les détails de son suicide, qui se jette à l'eau, qu'on repêche... [...] c'est juste un vieux ronchon ridicule. D'ailleurs, aux répétitions, Patrice, les acteurs, tout le monde s'amusaient. Je ne peux pas écrire une scène si je ne peux pas me moquer. » (*Une Part de ma vie*, p. 68-69).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, p. 115 : « Ne parlons pas des personnages considérés à la manière de Brecht : si les personnages psychologiques sont petits, ceux-ci semblent inexistantes. »

³⁶ Bernard-Marie Koltès, *Un hangar, à l'ouest, Roberto Zucco*, p. 129-130.

³⁷ C'est aussi le cas pour la prostituée de *La Nuit*, morte d'avoir avalé de la terre. Koltès évoque dans la pièce, avec une subtile ironie, un moyen de se tuer à petit feu qu'il a lui-même expérimenté, la drogue : « si la manière était inventée (à la place de la terre, une petite poudre légère, qu'on ne sent pas passer, gratuite pour tout le monde, et qui vous met à l'aise quand ça va trop loin), tout le monde se refroidirait à la moindre histoire » (Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, p. 38).

³⁸ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, p. 152. En cela, nous sommes entre la fuite, à laquelle aspire aussi son cousin Matthieu, et la tradition qui condamne les hommes de la famille Serpenoise au suicide, comme le rappelle son oncle Adrien à la page 61.

La mort de Zucco et d'Édouard reste en suspens : que peut-on dire au juste de leur sort, à part qu'ils ont disparu ? C'est sur le mode de la suggestion que les choses se jouent, l'incertitude constituant une autre manière de tenir à bonne distance le pathos. Il en va différemment, dans *Sallinger*, des suicides du Rouquin et de Henry :

Henry se lève, regarde Leslie, se penche, prend son élan, et se jette du pont. Le corps d'Henry tombe, avec un bruit sec, et se disloque sur la route. Les voitures s'arrêtent, klaxonnent, font des appels de phare. Le petit linge blanc que triturait Henry plane un instant dans l'air, et se pose doucement sur le sol. Leslie regarde de tous côtés, hésite, ramasse le morceau de tissu, et rapidement, furtivement, en couvre le visage d'Henry³⁹.

Exposition du cadavre ou du moins de l'acte suicidaire dont Koltès semble se détacher à compter des années quatre-vingt, sans pour autant renoncer à la dimension spectaculaire que constitue ce départ vers l'ailleurs de la mort : le saut dans le vide est toujours là, dans *Le Retour au désert* et dans *Roberto Zucco*. Édouard et le parricide italien partagent bien avec les personnages de *Sallinger* cet appel du vide dont parle le Rouquin en ces termes :

Par-dessus tout au monde, j'aime lever la tête et regarder les étoiles. [...] tout mon effort porte sur cela : me garder de ces gens. Ce sont des rats. Et je ne supporte pas le regard d'un rat ; [...] les rats du pouvoir comme les rats de la populace, les rats blancs, rouges ou noirs, les rats esclaves et les rats maîtres, oh, je ne vois que cela. Alors mon regard préfère se tourner vers l'espèce ailée, et les oiseaux eux-mêmes me regardent d'un air de reconnaissance, que voulez-vous⁴⁰ ?

LE JEU DE LA MORT (ET DU HASARD)

Le suicide ne constitue toutefois pas uniquement une libération, pour le personnage, il se présente parfois sous un jour ludique, comme s'il s'agissait ainsi de braver le désespoir. Ce qui rejoint le motif de la mort joyeuse, approche que Koltès vante lors de son séjour en Amérique centrale, à la fin des années soixante-dix. Il écrit ainsi à sa mère à l'époque de la Toussaint pour lui dépeindre la manière dont les Mexicains du petit village où il séjourne bêchent la terre des cimetières pour faire participer les défunts à la célébration de la fête des morts. Ce goût pour une forme de carnavalesque transparait notamment dans ses premières pièces, dont la tonalité grotesque emprunte à la littérature russe qu'il découvre à la fin des années soixante, grâce aux récits de Gorki et de Dostoïevski.

Cependant, Koltès s'aventure parfois encore plus loin sur ce terrain que les auteurs dont il s'inspire. Ainsi, dans *Les Amertumes*, un détail de la description du corps du charretier retient son attention et lui fait imaginer toute une scène de sa pièce. L'horreur prédomine, dans le passage d'*Enfance* correspondant au suicide de Piotr, et Gorki note, au sujet du vieil homme, que « Sous l'oreille droite, il avait une entaille profonde, rouge comme une bouche, d'où sortaient, telles des dents, de petits lambeaux de chair bleuâtres⁴¹. » Une esquisse de sourire, qui bouleverse le petit garçon à travers ses paupières serrées par la peur, et dont Koltès se saisit pour en tirer un monologue, où le personnage met en scène son cadavre à venir :

Bien. À présent, la posture. [...] Que reste-t-il encore ? Ah oui : replier les jambes, pour faire plus petit. (*Il rit.*) Un enfant... Je dois avoir l'air d'un enfant. (*Il grimace.*) Sauf le visage, évidemment. [...] Le plus difficile, ce sera d'entailler à droite, sans faire de tache de ce côté-là, pour que tout aille à gauche. (*Il rit.*) À gauche... la surprise doit être complète ; il faut que cela soit réussi à la perfection. Bien. Maintenant, allons-y. Surtout, pas un bruit, pas un cri⁴².

D'autres pièces rejouent cette manière de faire de sa disparition sinon une source de jouissance pour soi (Svidrigailov dans *Procès ivre*, Marie, souriante au bout de sa corde, dans *Récits morts*⁴³) du moins un moment d'extrême dramatisation auquel d'autres personnages sont conviés dans une forme de

³⁹ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, p. 84-85.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁴¹ Maxime Gorki, *Enfance*, p. 227-228.

⁴² Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, p. 46. Koltès a bien en tête le texte de Gorki : « Son bras gauche, rejeté de côté, disparaissait dans la neige. Elle avait fondu sous le cadavre qui s'était enfoncé profondément et le corps menu du charretier, sur sa couche de duvet blanc et moelleux, ressemblait encore davantage à celui d'un enfant. À sa droite, s'étalait un étrange dessin rouge qui faisait penser à un oiseau ; à sa gauche, la neige était intacte, lisse et d'une blancheur aveuglante. La tête était docilement inclinée ; le menton reposait sur la poitrine nue, écrasant la barbe épaisse et bouclée [...]. » (*Enfance, op. cit.*, p. 227)

⁴³ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts*, p. 89.

liesse. *Roberto Zucco* fait spectacle d'une marche vers la mort : la mort de son auteur⁴⁴ et celle de l'assassin parricide dont est ainsi célébré le parcours suicidaire. Le finale de cette œuvre fait de son saut le point de mire de toute la salle et des personnages présents sur la scène, prisonniers, gardiens, journalistes qui pointent sur lui leurs caméras. Mais rien de la suite n'est avéré, comme nous le savons, pied de nez à la loi de la gravité comme au principe du dénouement dramatique, en un jeu vertigineux avec les attentes du spectateur. Comme si le personnage restait le seul à maîtriser sa trajectoire. Un autre exemple, tiré de *Sallinger*, témoigne du goût du jeu et de la mise en scène qui anime encore le personnage au moment de se donner la mort. C'est en effet après avoir longuement contrefait les postures des comédiens qu'il a admirés sur le grand ou le petit écran que le Rouquin appuie sur la détente :

Le Rouquin fait tourner le pistolet de plus en plus vite, le fait passer d'une main à l'autre avec une adresse et un brillant remarquables. Puis, en fermant les yeux, il fait quelques tours sur lui-même. June, dans son coin, le regarde, l'œil brillant. Quelques instants encore, il fait des gestes de western : dégaine, pirouette, braque, menace. Puis sourit malicieusement. Sans transition, il tourne le canon de l'arme vers le milieu de son front. [...] Et le Rouquin tire⁴⁵.

Vectorisée par la télévision, le cinéma et le théâtre, cette mise en abyme nous renvoie au visage notre mortelle condition, tout en la mettant subtilement en question.

CONCLUSION

Je vois un peu le plateau comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se 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 classique⁴⁶.

Le suicide offre une issue à qui veut quitter la scène pour découvrir l'envers du décor : loin de se présenter sur le mode du renoncement, comme on pourrait s'y attendre, il s'affirme comme le signe le plus spectaculaire de l'élan vital qui anime le personnage. Koltès observe sans excès de pathos, sans angélisme mais non sans humour cette manière d'aller au bout de l'expression de soi. L'humour, dont son œuvre fait preuve en ce domaine, dit le détachement et la proximité qu'il entretient lui-même avec la tentation de mourir : se dessine ainsi en creux un portrait de l'auteur où se mêlent inextricablement la facétie et la gravité, la provocation et la pudeur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERNARD F., 2014, « "La joie, même dans la souffrance" : réflexions sur le comique lié à la vieillesse, au handicap et à la maladie dans l'œuvre de Koltès », *Bernard-Marie Koltès, Les Registres d'un style*, sous la direction de André Petitjean, Éditions universitaires de Dijon, Coll. Écritures.

KOLTÈS B.-M. :

1998, *Les Amertumes*, Paris, Minuit.

1988, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit.

2009, *Lettres*, Paris, Minuit.

2001, *Procès ivre*, Paris, Minuit.

1985, *Quai ouest*, Paris, Minuit.

2008, *Récits morts*, Paris, Minuit.

1988, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit.

1990/2001, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit.

1995, *Sallinger*, Paris, Minuit.

1999, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit.

⁴⁴ Si l'on en croit Brigitte Salino, « Quand les médicaments le perturbent trop dans le travail, il arrête certains traitements. » (p. 308).

⁴⁵ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, p. 124-125. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶ Bernard-Marie Koltès, *Un hangar, à l'ouest*, p. 134.

GORKI M., *Enfance*, traduction de G. Davydoff et P. Pauliat, Paris, Gallimard, 1976, collection Folio Gallimard.
SALINO B., *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Stock, 2009.