



HAL
open science

Koltès, l'oeuvre infinie

Florence Bernard

► **To cite this version:**

Florence Bernard. Koltès, l'oeuvre infinie. Parole rubate: rivista internazionale di studi sulla citazione, 2017, Citare a teatro. Storia, Spettacoli, Testi, 15, pp.193-208. hal-01587567

HAL Id: hal-01587567

<https://hal.science/hal-01587567v1>

Submitted on 14 Sep 2017

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.

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

La sposa dei ghiacci
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



FLORENCE BERNARD

KOLTÈS, L'ŒUVRE INFINIE

“Que faire de cette épaisse collection non pas de pensées mais de métaphores actives, fusant dans toutes les directions, sinon s’y mêler de tout soi-même, s’y fondre peu ou prou, en se laissant pétrir, pénétrer par leurs paradoxes lumineux? Il s’agit d’une lecture conçue comme un exercice spirituel autant que ludique, et qui a ses exigences secrètes.”

J. Mambrino, *Lire comme on se souvient, livres pour éclairer la solitude*

Bernard-Marie Koltès, tout comme Fédor Dostoïevski dont il admirait les romans, est un auteur dont l’écriture a maintes fois été qualifiée de dialogique.¹ L’art du contrepoint qu’il manie dans plusieurs de ses pièces, dont la plus représentative et la plus célèbre en ce domaine est *Dans la solitude des champs de coton* (1986) montre son intérêt pour la mise en concertation de deux voix, de deux textes, ou d’une forme de redoublement du propos qui modèle et module la progression des échanges sur le mode de la répétition-variation.²

¹ Voir M.-H. Boblet, *Du dialogique au dialogal*, dans *Relire Koltès*, Dirigé par M.-C. Hubert et F. Bernard, Presses Universitaires de Provence, 2013, pp. 97-107.

² Voir M. Vinaver, *B.-M. Koltès, “Combat de nègre et de chiens”*, dans Id., *Écritures dramatiques, essais d’analyse de texte de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, pp. 47-82.

Son attrait pour la pratique citationnelle, qui participe de ce constat, s'origine sans doute dans l'éducation qu'il reçoit durant huit années au collège jésuite de Saint-Clément, à Metz. Fondé sur une soif de connaissance universaliste, cet enseignement a très profondément nourri la culture de Koltès et accentué le goût qu'il avait pour la lecture, celles des grands mystiques (Thérèse d'Avila, Jean de la Croix),³ des romantiques (Victor Hugo, Alfred de Musset) ou encore des romanciers anglo-saxons et américains (Herman Melville, Joseph Conrad, Jack London et William Faulkner). Au-delà du plaisir qu'il prend à convoquer dans ses pièces des textes aimés et à mener son lecteur sur ce jeu de pistes, Koltès se sert souvent de la citation pour nuancer voire contredire les caractéristiques qu'il attribue aux personnages ou à l'action de ses pièces. Ces fragments textuels, qui sont parfois introduits dans les propos prononcés par les personnages ou laissés en marge des scènes sous forme d'épigraphes – à l'appréciation du seul lecteur –, viennent se mêler à sa propre prose et témoignent de son désir de faire de son œuvre, et de celle des auteurs à qui il emprunte ces mots, une entité aux contours et à la signification inassignables : mouvante, vivante, une œuvre infinie, entre érudition et facétie.

1. *De la réécriture à la citation*

Koltès passe son enfance et une partie de sa jeunesse à Metz, aux côtés de parents désireux de lui donner une instruction rigoureuse mais aussi catholique : dans la fratrie de la mère de Koltès, trois personnes se sont engagées dans les ordres. C'est donc chez les Jésuites du Collège

³ Voir Y. Ciret, *L'infini Koltès*, dans *La Bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages*, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès (octobre 2002), textes édités par J. Deville, Metz, Bibliothèque-Médiathèque, 2004, pp. 91-103.

Saint-Clément qu'il fait ses classes, y puisant la matière aux nombreuses réécritures de romans, de nouvelles, de pièces et de textes poétiques qui marquent les premières années de son parcours d'auteur.⁴ Dans cet établissement, il a notamment la chance de suivre l'enseignement de Jean Mambrino, un professeur à la démarche atypique, qui arrive devant ses élèves sans plan de cours arrêté mais animé par la passion de l'écriture, de la lecture et de l'échange.⁵ En cela, il respecte les préceptes de la compagnie d'Ignace de Loyola et de la *Ratio Studiorum* qui définit le système éducatif jésuite depuis sa publication à la fin du seizième siècle. L'exercice spirituel repose lui-même sur la lecture intense du texte religieux, opérant une mise en espace mentale des situations évoquées par le livre sacré:

“ [...] le moyen le mieux assuré de bien méditer consistera à se choisir une histoire, c'est-à-dire un épisode du Nouveau Testament relatif au Christ ou un passage de la vie des saints, à en parcourir à nouveau le déroulement, à faire surgir les divers acteurs avec leurs paroles, leurs actions et leurs passions.”⁶

Dans ce cadre tout texte devient ainsi plus largement matière à une représentation intime par le biais d'images précises, et se voit assez naturellement prolongé par l'écriture. Cette dernière se déploie parfois sous la forme d'une pièce de théâtre, développant les éléments contenus dans l'œuvre qui a servi de matrice à l'expérience de la lecture. Une telle approche, “répétition d'un discours déjà formulé, lequel, à son tour, lui sert

⁴ Voir C. Buttner, C. Jouffroy, A. Michel, N. Stauder et E. Votz, avec la participation de P.-É. Wagner, *Saint-Clément Metz*, Metz, Gérard Klopp Éditeur, 1994, pp. 121-122.

⁵ Voir J. Mambrino, *In my end is my beginning*, dans *La Bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages*, cit., p. 139.

⁶ J.-M. Valentin, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680), contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001, p. 34.

à mesurer tous les autres discours”,⁷ s’accompagne d’une initiation concrète à l’expression corporelle, au gré d’ateliers où les élèves sont répartis en académies, et marque de son sceau l’imagination de Koltès.⁸

C’est en 1967 que Koltès quitte le Collège Saint-Clément et la ville de Metz pour Strasbourg, sous couvert d’embrasser des études de journalisme qu’il délaisse très vite au profit du théâtre. Il fédère rapidement autour de lui un groupe d’amateurs et d’aspirants comédiens à qui il fait partager son enthousiasme pour les plus hauts sommets de la littérature, “les plus de quatre mille mètres”,⁹ parmi lesquels William Shakespeare, Arthur Rimbaud et Dostoïevski. Les œuvres de ces auteurs lui inspirent trois de ses premières pièces : *Procès ivre* (1971), *Intimités d’un séminariste* (1974) et *Le Jour des meurtres dans l’histoire d’Hamlet* (1974). À cela, il faut également ajouter *La Marche* (1970), qui prend appui sur le *Canticum Canticorum*, ainsi que *Les Amertumes* (1970), le premier ouvrage théâtral qu’il porte à la scène, à la suite d’une lecture de l’autobiographie de Maxime Gorki, *Enfance*. Si *La Marche* est la pièce où l’on ressent le plus l’influence de l’exercice spirituel sur l’écriture,¹⁰ c’est en présentant *Les Amertumes* que le dramaturge dévoile le mieux son *modus operandi*. S’adressant à Maria Casarès, à qui il voue une admiration passionnée depuis qu’il l’a découverte dans *Medea* de Sénèque mis en scène par Jorge Lavelli, il écrit :

“La fréquentation longue, difficile, écrasante des personnages que Maxime Gorki dessine dans *Enfance* m’a conduit inévitablement à un envahissement progressif,

⁷ Cf. *ibidem*, p. 121.

⁸ Koltès participe au cours des années Soixante à une équipe qui réalise le spectacle de marionnettes pour enfants *Pierre le sabotier*, sous l’égide de Raymond Poirson.

⁹ Cf. J. Mambrino, *In my end is my beginning*, cit., p. 139.

¹⁰ Voir F. Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, 2010, p. 115.

de l'esprit jusqu'au ventre, par leur énormité, leur poids, leur démesure. Et c'est l'éclatement de cette démesure qui m'a mené à un aussi grand éloignement du texte de Gorki, mais pour suivre, je crois, de plus près ou pas à pas les personnages et l'esprit de l'auteur."¹¹

Comme dans la pratique de la prière jésuite, l'œuvre-source constitue une expérience sensorielle intime, viscérale même : une rencontre avec un texte, avec des personnages, qui suscite un bouleversement que la pièce traduit sur le plateau. Le spectacle n'a pas uniquement pour vocation de représenter l'œuvre originale, mais aussi l'impact qu'elle a sur son lecteur. La vérité de l'œuvre se dévoile ainsi par le filtre des affects, qui s'attache, plus encore qu'à la lettre du texte, à l'esprit – et le mot n'est sans doute pas anodin – de l'auteur. De fait, il s'agit moins d'adaptation que de réécriture, un processus qui implique une part plus assumée de création.¹² Les passages directement extraits de l'œuvre-source sont ainsi fort rares dans ces pièces, à l'exception d'*Intimités d'un séminariste*, texte très court écrit rapidement à partir de la nouvelle de Rimbaud *Un cœur sous une soutane*, à l'attention d'Yves Ferry, à qui peu de temps plus tard Koltès adresse celui, autrement plus célèbre et original, de *La Nuit juste avant les forêts* (1977). Si la rencontre du guerrier et de l'ermite dans *Les Amertumes* est textuellement repris d'*Enfance* de Gorki, si quelques répliques de *Crime et châtement* resurgissent dans la bouche des personnages de *Procès ivre*, c'est bien plus une esthétique que cherche à retranscrire Koltès, c'est "une façon de considérer le texte [...] comme un pur matériau à partir duquel construire ses propres obsessions".¹³

¹¹ B.-M. Koltès, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 110.

¹² Voir F. Bernard, *Koltès, Une poétique des contraires*, cit., p. 281-321.

¹³ Cf. *ibidem*, p. 321.

La commande que le metteur en scène Bruno Boëglin passe à Koltès en 1977, *Salinger*,¹⁴ entre en résonance avec cette pratique, ce qui a sans doute contribué à faire accepter au dramaturge ce travail *a priori* peu personnel. Il s'agissait en effet d'écrire une pièce en s'inspirant à la fois des romans et des nouvelles de l'auteur américain Jerome David Salinger et des improvisations de plusieurs comédiens à partir de cette même source, improvisations qui avaient donné lieu elles-mêmes à un spectacle, *Lecture américaine, impressions d'acteurs* (1977) :

“Quel élément spectaculaire peut produire un comédien travaillant jusqu'à l'extrême sa subjectivité à partir d'un matériau qui est l'extrême contrainte : une œuvre romanesque ? [...] qu'est-ce qu'une lecture et qu'en reste-t-il lorsqu'on est détaché du souvenir de l'œuvre ? Quel est le souvenir final: est-ce un personnage, un rapport, une absence de rapports, le tableau d'un élément vital, ou même rien de tout cela, quelque chose de beaucoup plus essentiel, qui a touché au plus profond le comédien, et qu'il veut, par ce spectacle, transmettre ?”¹⁵

La réécriture rend hommage, elle altère aussi, suscitant un plaisir du décalage – et parfois de la contradiction – que le spectateur cultivé saura déceler en se remémorant le texte-source.¹⁶ Cette pratique témoigne ainsi de la conception que Koltès se fait de l'œuvre littéraire, entité sujette à déborder ses propres frontières, pour nourrir la sensibilité, la réflexion, le débat : comme un rhizome qui permet à la plante de s'étendre et de perdurer au gré d'excroissances avec lesquelles elle entretient un lien à la fois organique et tortueux, entre identité et altérité. La manière dont Koltès

¹⁴ Le titre se verra doté en 1995, dans le catalogue des Éditions de Minuit, de deux *-l-* par crainte d'un procès de la part de la famille de l'écrivain américain.

¹⁵ B.-M. Koltès, *Dossier de presse de Lecture américaine, impressions d'acteurs* et de *Salinger*, tapuscrit conservé à la Bibliothèque-Médiathèque de Metz, non paginé, non coté.

¹⁶ *La Marche*, où Koltès fait entendre, en contrepoint d'extraits du *Canticum Canticorum*, un texte de sa plume, constitue un hommage et une parodie de l'œuvre-source en proposant une version triviale de la quête amoureuse et spirituelle des époux bibliques.

considère l'œuvre comme le creuset d'un texte nouveau, se manifeste également dans son activité de traducteur : il traduit en 1982 *The Blood Knot* d'Athol Fugard pour Yutaka Wada et en 1988 *The Winter's Tale* de Shakespeare pour Luc Bondy. Il s'agit en effet d'obtenir par-là une "écriture, non une reproduction".¹⁷

La pratique de la réécriture, si naturelle au *gestus* de Koltès dans les années soixante-dix, cède peu à peu la place à l'insertion de multiples citations allographes, à la marge ou au sein de l'œuvre théâtrale. Ce phénomène s'inscrit dans le droit fil de la conception très holistique que Koltès s'est forgée de la littérature et de l'enjeu qu'il confère à l'écriture. C'est dans *Combat de nègre et de chiens* (1983) que Koltès commence à recourir à la citation, ainsi qu'il le fait dans *Quai ouest* (1985), dans *Le Retour au désert* (1988) et dans *Roberto Zucco* (1990).¹⁸ Tout comme lorsque Koltès s'inspire de *Crime et châtiment* ou de *Hamlet*, l'intégration des mots d'un autre auteur au fil de ces pièces a pour effet de poser l'œuvre comme une entité aux contours indéfinis, poreux : une œuvre ouverte sur le monde, qui accueille en son sein un ailleurs qu'activent les références à d'autres univers littéraires, impliquant d'autres intrigues et d'autres personnages. L'objet citationnel constitue une manière d'intégrer le multiple dans l'un, de recourir à la logique de la variation, car la citation

¹⁷ Cf. H. Meschonnic, *Pour une poétique de la traduction*, dans Id., *Les Cinq rouleaux (Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Parole du Sage, Esther)*, traduit de l'hébreu Édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

¹⁸ *Dans la solitude des champs de coton* ne comporte pas de citation puisque cette pièce exploite déjà, dans sa structure même, la notion de répétition et le recours à la citation. Les termes prononcés par le Dealer et le Client se font écho à la manière d'une fugue, construction qu'empruntait aussi *La Nuit juste avant les forêts* où les motifs thématiques et lexicaux, portés ici par une seule voix, se succédaient avant de se fondre dans un final très proche de la *stretta* qui clôture traditionnellement ce type de morceau musical.

provoque un “écho dialogique qui est son principe même et qui consiste à intégrer un alter ego”.¹⁹

Dans le cadre de ses cours Jean Mambrino imposait d’ailleurs à ses élèves des leçons de mémoire d’un genre bien particulier :

“ [...] il leur fallait apporter et retenir trois citations, de n’importe quel auteur, de n’importe quel siècle : poème, philosophie, mystique, roman, une simple métaphore, peu importait, ils avaient le droit de sortir des limites habituelles. [...] Alors, les élèves étaient là avec leur petit carnet et ils s’appliquaient à les noter.”²⁰

On le voit, il s’agit pour l’adolescent qu’est alors Koltès d’être sensible au plaisir et à l’étonnement qu’un texte suscite en lui et qui motive une envie de la communiquer, de la partager avec un groupe. L’insertion de citations dans ses pièces procède en partie de cette démarche. Il choisit ainsi d’isoler des passages d’œuvres aimées, empruntant à des pays, des époques et des genres aussi variés que le sont ses goûts: de l’Amérique à la Jamaïque, de l’Italie à l’Angleterre ou à l’Écosse, en passant par la France et l’Allemagne ; de l’Antiquité aux années Quatre-vingt, en passant par la Renaissance, le XVIII^e ou le XIX^e siècle ; de la Bible à la chanson, de la liturgie au roman, au théâtre ou à la poésie. Qu’elles soient placées entre guillemets ou qu’elles disent l’altérité qu’elles entretiennent avec le texte koltésien par la langue dans laquelle elles sont écrites, ces citations proposent un voyage géographique, temporel, littéraire et langagier aussi bien au spectateur qu’au lecteur : là aussi, Koltès ne propose pas de limites à la manière dont on peut accéder à son œuvre et au florilège littéraire qu’elle comporte. Avec ses épigraphes et ses monologues entre

¹⁹ Cf. F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, *Avant-propos*, dans *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 7.

²⁰ J. Mambrino, *In my end is my beginning*, cit., p. 140. Voir F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, *Avant-propos*, cit., p. 12.

parenthèses, *Quai ouest* se présente comme une pièce à lire au moins autant qu'à jouer, volonté de séduire sans limites le public dont témoigne aussi *Roberto Zucco*, dont les tableaux portent des titres. Ces références littéraires dessinent en creux le portrait de Koltès, celui d'un auteur qui fut et reste un lecteur : un extrait de la *Genesis* peut ainsi cohabiter avec une phrase issue d'un titre de *reggae*, disant au plus près le parcours d'un homme sans autres frontières ni limites que celles de ses goûts, où l'érudition avoisine la culture populaire sans démagogie et sans pédantisme. Comme l'attestent certains de ses textes ainsi que sa correspondance, Koltès est capable d'explorer toute la filmographie de Bruce Lee ou de Robert De Niro et de John Travolta, pour qui il va jusqu'à écrire des rôles (qu'ils ne joueront jamais),²¹ et de parcourir toute l'œuvre de Dostoïevski, de Rimbaud, de Shakespeare ou de Hugo. Les citations mises en exergue dans *Quai ouest* ne sont accompagnées d'aucune autre information que le nom de leur auteur : point de titre d'œuvre. À la charge du lecteur, au temps où internet n'existe pas, d'aller lire tous les romans, toutes les pièces, tous les poèmes de l'écrivain mentionné, à la recherche du passage mentionné.

2. La citation au théâtre

Témoins des influences littéraires que se reconnaît Koltès, les citations qui jalonnent certaines de ses pièces stimulent toutefois autant qu'elles désorientent leur interprétation : comme s'il s'agissait à la fois de convenir du lien que son œuvre entretient avec celle à laquelle elle se réfère, et de mesurer l'écart entre identité et altérité. Les citations

²¹ Voir B.-M. Koltès, *Nickel Stuff. Scénario pour le cinéma*, Paris, Éditions de Minit, 2009.

auxquelles recourt Koltès renvoient à ses passions de lecture, mais éclairent parfois les thématiques qui sont exploitées dans ses pièces. La référence à *Richard the Third*, en exergue au *Retour au désert*, atteste l'intérêt durable qu'il éprouve pour l'œuvre de Shakespeare :

“Why grow the branches now the root is wither'd?
 Why wither not the leaves that want their sap?
 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 ?”²²

Elle est un clin d'œil à la mise en scène que Patrice Chéreau signe la même année, et qui lui fait redécouvrir cet auteur tant aimé.²³ Elle fait écho à la tonalité de la pièce, qu'il veut plus ouvertement comique, tout en souhaitant “inquiéter un peu”,²⁴ alchimie qu'il a appréciée en traduisant, toujours dans ces mêmes mois, la comédie si sombre du dramaturge élisabéthain, *The Winter's Tale*. Elle intègre dans une tradition théâtrale les apparitions de Marthe, fantôme aux propos orduriers et à l'esprit borné, bien plus burlesque que le spectre du père de *Hamlet*, la référence permettant ici de créer un savoureux décalage pour le public lettré. Exemple qui prouve que, au-delà de la simple pièce mentionnée où il est question de lutte pour le pouvoir, ce que rejouent de manière bouffonne Mathilde et Adrien en se disputant l'héritage familial, c'est l'œuvre au sens large de Shakespeare qui est ici convoquée.

Dans la même logique d'éclairage des paramètres de l'action, la plupart des épigraphes placées en ouverture de la pièce ou de plusieurs

²² Id., *Le Retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 7. Voir W. Shakespeare, *The Tragedy of King Richard the Third*, dans *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1974, p. 726 et p. 758 (II, ii, 41-42).

²³ Voir B.-M. Koltès, *Entretien avec G. Costaz*, dans Id., *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 89.

²⁴ Cf. Id., *Deuxième entretien avec C. Godard*, ibidem, p. 95.

scènes de *Quai ouest* renvoient à l'univers aquatique et précisent ici le décor. La citation de Conrad entre de manière explicite en résonance avec une pièce dont l'action se déroule sur les bords d'un fleuve : "Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé".²⁵ Celle de Melville également : "Le second jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrait dans la baie".²⁶ Il faut cependant parfois mettre au jour le contexte de ces passages pour mieux comprendre le lien qu'elles entretiennent avec le cadre géographique de la pièce. Ainsi, la citation de London ("Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse")²⁷ est extraite du roman *Martin Eden* et correspond précisément au moment même où le marin protagoniste met fin à ses jours en se noyant en haute mer : "This hurt was not death, was the thought that oscillated through his reeling consciousness. Death did not hurt".²⁸ Les paroles de la chanson *Resting Place* du musicien jamaïcain Burning Spear ("I would like to see the shade and tree where I can rest my head"),²⁹ font également surgir le cadre insulaire des Caraïbes et donc un environnement marin. La citation de Hugo ("Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu")³⁰ est issue des *Misérables* et s'intègre à une partie qui narre l'errance de Jean Valjean dans le sous-sol de la capitale envahi par les

²⁵ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 77. Voir J. Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, dans Id., *The Nigger of the Narcissus – Typhoon – Amy Foster – Falk – Tomorrow*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 54.

²⁶ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 25. Voir H. Melville, *Benito Cereno*, dans Id., *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, selected and edited with an introduction by H. Beaver, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 217.

²⁷ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 62.

²⁸ Cf. J. London, *Martin Eden*, edited and introduced by A. Calder-Marshall, London, The Bodley Head, 1965, p. 406.

²⁹ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 5. Voir Burning Spear, *Resting Place*, dans Id., *Marcus Garvey*, London, Island Records, 1975.

³⁰ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 11.

eaux.³¹ Quant au passage de la *Genesis* que choisit Koltès (“La fin de toute chair m’est venue à l’esprit”),³² il correspond à la parole prononcée par Dieu avant le Déluge (6, 13 : “Finis universae carnis venit coram me”). La citation de Faulkner (“La nuit souffla sur lui, souffla doucement”),³³ avec celle extraite de *La Dispute* de Marivaux,³⁴ est apparemment éloignée du contexte maritime de l’action de *Quai ouest* ; mais il s’agit néanmoins d’un passage de *Light in August* dans lequel le personnage, debout dans un champ, sent la rosée se déposer sur son corps nu, ce qui fait appel de manière indirecte au motif aquatique : “The dark air breathed upon him, breathed smoothly as the garment slipped down his legs, the cool mouth of darkness, the soft cool tongue. Moving again, he could feel the dark air like water”.³⁵

Les citations confèrent ainsi à l’intrigue et aux personnages de la pièce un lustre littéraire tout en insistant sur certaines caractéristiques des personnages et du décor. Mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les citations contribuent également à jeter le discrédit ou un simple doute sur les personnages ainsi que sur l’action et sur ses repères spatiaux et temporels. Il en va ainsi, dans *Quai ouest*, des données temporelles présentes dans les extraits des romans de Melville et de Faulkner : elles entrent en décalage avec les didascalies qui les suivent directement. En effet, les mots de l’auteur de *Moby Dick* font allusion à l’aube alors que la

³¹ Voir V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1019.

³² Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 5.

³³ Cf. *ibidem*, p. 43.

³⁴ Cf. *ibidem*, p. 94 : “Qu’est-ce que c’est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l’entourent ? Où me menez-vous ?”. Voir Marivaux, *La dispute*, dans Id., *Théâtre complet*, édition établie par F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 1773. L’extrait de *La Dispute* est une allusion à un spectacle de Chéreau (1976).

³⁵ W. Faulkner, *Light in August*, New York, Vintage Books – Random House, 1990, p. 107.

nuit baigne le décor tout au long de la scène qu'ils annoncent. À rebours, le texte de Faulkner évoque la nuit tandis que le dialogue de Charles et d'Abad prend place "sur la jetée, au soleil".³⁶ Ce décalage n'est pas sans introduire une forme de malaise mais aussi d'humour, comme c'était déjà le cas dans *Le Retour au désert*.

Il en va de même dans *Roberto Zucco*. Certes, les citations de Hugo et de Dante Alighieri font passer le meurtrier pour un homme érudit ; Koltès le présente d'ailleurs comme un étudiant de linguistique à la Sorbonne, alors que Roberto Succo, dont la trajectoire folle l'a inspiré, a suivi un cursus de géologie à la faculté.³⁷ Mais le choix des poèmes et celui du moment où ils sont cités ménagent un écart propice à amuser le spectateur et le lecteur de la pièce. L'allusion à la gigantesque statue de pierre célébrée par Hugo glorifie la puissance de Zucco :

"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 brume
[...]
Enveloppé de bruit et de grêle et d'écume
Et de nuits et de vents qui se heurtent entre eux,
Je dresse mes deux bras vers l'éther ténébreux".³⁸

Sa force, pourtant avérée avant ce tableau et à nouveau soulignée plus tard dans l'œuvre, est pourtant remise en question par les coups que le Balèze va lui asséner : la citation, de fait, accentue le ridicule des

³⁶ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 43.

³⁷ Roberto Succo cite toutefois quelques mots de *Hamlet* de Shakespeare dans un message qu'il a enregistré et que la police a pu se procurer. Voir P. Froment, *Roberto Succo, histoire vraie d'un assassin sans raison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 289.

³⁸ B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, dans Id., *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba – Coco*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 45. Voir V. Hugo, *Les Sept merveilles du monde*, dans Id., *La Légende de Siècles*, Paris, Nelson, 1934, t. I, p. 273 (XII, vi).

prétentions du personnage sous couvert de l'élever au rang de figure héroïque. Le recours au sonnet de Dante donne quant à lui une certaine profondeur tragique au personnage : "Morte villana, di pietà nemica / di dolor madre antica, / giudizio incontastabile gravoso, / di te blasmar la lingua s'affatica".³⁹ Bien que ces paroles redoublent le thème du tableau dont le titre est *Juste avant de mourir*, confier à un homme qui a violé une jeune fille le soin de prononcer ce texte écrit pour célébrer la mort de la femme aimée n'est pas dépourvu d'ironie. Koltès a pleinement assumé le fait de ne pas prendre en compte d'autre morale que celle de la beauté, bien loin des considérations du poète italien qui avait pour intention d'"éveiller en nous des pensées de vertu, de désir du bien, de vision divine, de béatitude éternelle".⁴⁰ Le plaisir de l'écart que cherche à susciter Koltès tient aussi au fait de citer cette œuvre de Dante alors que plane sur la pièce, bien plus manifestement encore, le spectre d'un autre ouvrage que le dramaturge relit alors : *l'Inferno*. Le viol de la Gamine, le meurtre de la mère, celui de l'inspecteur et de l'enfant constituent bien les cercles que le personnage franchit au long de sa course jusqu'au sommet du toit de la prison d'où il s'élève ou chute, dans la lumière aveuglante des projecteurs.

La référence aux premiers vers de la ballade *Erlkönig*, dans *Combat de nègre et de chiens*, confirme enfin le double rôle que Koltès confère à la citation dans son écriture, entre clarification et opacification des données de son texte, entre légitimation de ses personnages (par l'établissement d'une forme de généalogie littéraire) et parodie lointaine et amusée de l'œuvre évoquée :

³⁹ Cf. *ibidem*, p. 50. Voir D. Alighieri, *Vita nova*, traduction, introduction et notes par H. Cochin, Paris, Honoré Champion, 1914², p. 26-27.

⁴⁰ Cf. H. Cochin, *Introduction*, *ibidem*, p. XXXVII.

“LÉONE. – Wer reitet so spät durch Nacht und Wind... Es ist der Vater mit seinem Kind. [...] Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? [...] Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? [...] Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”⁴¹

Le célèbre poème de Goethe relève du registre fantastique : l’enfant malade, que son père transporte sur son cheval à travers la forêt, délire-t-il ou est-ce son père qui est incapable de voir la créature dont son fils a perçu la menace ? À quoi rime cette allusion à un poème que Léone connaît puisqu’elle est alsacienne, et que seuls les spectateurs germanophones pourront identifier ? Intrigante, elle appelle une réflexion sur les personnages de la pièce. L’Afrique où ils vivent, si elle s’écarte en bien des points de l’Allemagne de Goethe, est toutefois souvent plongée dans la même obscurité et, dans ce cadre, le personnage d’Albourny n’est pas sans faire penser au Roi des Aulnes. Comme ce dernier, il se tapit dans l’ombre au contact d’une nature familière, et menace Horn et Cal de sa présence silencieuse. Le chef de chantier avoue son inquiétude dès le début du texte (“J’avais bien vu, de loin, quelqu’un derrière l’arbre”),⁴² ce qui le place dans la posture de l’enfant du poème (“Horn, Horn, je l’entends, là, qui respire. Qu’est-ce que je peux faire, qu’est-ce que je dois faire, moi ? Je n’ai plus d’idées, moi. Ne me lâche pas”)⁴³ et l’incrédulité de Horn est à la mesure de celle du père dans *Erlkönig*. La noirceur d’Albourny l’assimile en outre au mal :

“On dit que nos cheveux sont entortillés et noirs parce que l’ancêtre des nègres, abandonné par Dieu puis par tous les hommes, se retrouva seul avec le diable,

⁴¹ B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 58. Voir J. W. Goethe, *Erlkönig*, dans Id., *Balladen*, dans Id., *Werke*, Band I: *Gedichte und Epen*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz, München, Verlag C. H. Beck, 1981, I, p. 154.

⁴² Cf. B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, cit., p. 9.

⁴³ Cf. ibidem, p. 99.

abandonné lui aussi de tous, qui alors lui caressa la tête en signe d'amitié, et c'est comme cela que nos cheveux ont brûlé."⁴⁴

Léone aussi, qui dit avoir "un diable dans le cœur"⁴⁵ depuis qu'elle l'a rencontré, endosse tout au long de la pièce le rôle de l'enfant avec son langage volontiers puéril. À son tour le personnage de Cal assume parfois simultanément le rôle du père protecteur et du démon menaçant, face à Léone. Ce jeu aussi réjouissant qu'étourdissant avec le motif de Goethe, pour entrer pleinement en résonance avec la pièce, rend sans doute plus visible la complexité des personnages koltésiens (victimes ou agresseurs selon les points de vue) et l'absence de manichéisme dont fait preuve l'auteur à leur égard.⁴⁶

Le personnage koltésien se prête ainsi à de nombreuses lectures, la citation contribuant à faire de l'œuvre dans laquelle il évolue une entité elle-même mouvante et de la littérature une histoire sans cesse renouvelée.⁴⁷ Si pour les élèves du professeur Mambrino, par le biais des citations qu'il demandait de sélectionner et de retenir, "la littérature devenait avant tout le lieu de la manifestation de l'esprit [...] l'universalité qui entrait",⁴⁸ les passages que Koltès, à son tour, isole et intègre dans ses pièces modifient l'appréhension de l'action : les époques, les pays, les personnages se télescopent, faisant surgir l'autre aux côtés du même. L'œuvre koltésienne se fait métaphore du monde comme entité en expansion constante depuis le *Big Bang*. La citation constitue l'un des

⁴⁴ Ibidem, p. 69.

⁴⁵ Ibidem, p. 70.

⁴⁶ Voir J.-P. Ryngaert et J. Sermon, *Le personnage contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, p. 83.

⁴⁷ Les protagonistes de *Quai ouest* portent ainsi tous en eux une caractéristique empruntée aux hommes et aux femmes qui peuplent les romans des auteurs cités mais aucun, à proprement parler, ne constitue l'ancêtre de tel ou tel personnage de Koltès. Voir F. Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, cit., p. 346-349.

⁴⁸ Cf. J. Mambrino, *In my end is my beginning*, cit., p. 140.

motifs par lesquels s'exprime la tension que Koltès maintient au sein de l'œuvre entre apocalypse et jeu de dupes et qui est, peut-être, celle qu'il perçoit au cœur même de l'existence : "In God we trust, do we?"⁴⁹ Gageons que les voies qu'il suggère à son lecteur d'emprunter, pour être moins impénétrables que celles de Dieu, font planer sur son œuvre un certain esprit, où, comme dans ce dernier mot griffonné peu avant de mourir, le mysticisme le dispute à la malice.

⁴⁹ Cf. B.-M. Koltès, *Lettres*, cit., p. 523.

Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*