



HAL
open science

Lettres : Koltès, à la lumière de la correspondance

Florence Bernard

► **To cite this version:**

Florence Bernard. Lettres : Koltès, à la lumière de la correspondance. Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes, 2011, 9782909498065. hal-04014743

HAL Id: hal-04014743

<https://hal.science/hal-04014743v1>

Submitted on 4 Mar 2023

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.

Lettres : Koltès, à la lumière de la correspondance

Florence BERNARD,
Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Introduction

Depuis le 9 avril dernier, nous avons enfin accès à l'essentiel des lettres, cartes et parfois télégrammes envoyés par Koltès et que ses multiples destinataires ont conservés. Comme ceux qui l'ont eue en main l'auront constaté, cette correspondance relève de l'affectif, sans mondanité aucune : principalement adressés à des proches au moins autant étrangers au monde du théâtre qu'investis dans ce domaine, ces documents, souvent sans prétention littéraire, dessinent les contours d'un homme et d'un auteur qui cherche à s'épanouir en marge de tout conformisme. Koltès n'y passe toutefois pas sous silence ses doutes et l'affection qu'il éprouve pour ceux qui ne font pas les mêmes choix que lui, allant même jusqu'à se dépeindre avec une jubiloire autodérision. Ces règles et ces normes dont il tente de s'affranchir tout au long de sa vie, ce sont celles qu'impose la société mais aussi celles qui régissent l'écriture : nous examinerons tour à tour ces deux dimensions, en exploitant le plus possible l'éclairage que nous offre à présent la correspondance.

I. NORMES SOCIALES

Si le regard que Koltès pose sur les institutions qui régissent la société est contestataire, il est plus nuancé que ce qu'il semble à première vue : ce trait, les lettres l'illustrent bien, et nous invitent à le déceler dans l'œuvre.

Contestation progressive des normes et des institutions sociales

Couvrant plus de trente-cinq ans de la vie de l'auteur, la correspondance témoigne de son émancipation à l'égard du milieu qui est le sien, entre un père militaire et une

mère issue d'une fratrie qui ne compte pas moins de deux prêtres. Enfant de chœur, louveteau, "Croisé"¹, Koltès reçoit une éducation chrétienne qui se poursuit au collège jésuite de Saint-Clément : discipline, rigueur morale, mais aussi ouverture sur les autres et sur le monde, tels sont les enseignements que la religion lui apporte dans sa jeunesse. Les lettres nous apprennent ainsi que sa découverte de l'Afrique se fait par le prisme du périodique catholique *Kizito*², avec d'autant plus de "plaisir" que l'un de ses oncles travaille pour la Société des Missions africaines au Togo. Lorsque sa mère s'y rend en 1965, il lui écrit ces quelques mots, fasciné par ce qu'elle décrit de ce pays dans les lettres qu'elle lui envoie :

J'espère que tu profites bien de ton voyage ; papa nous a lu ta lettre ce matin : je me suis promené en pirogue avec toi, tout l'après-midi. [...] J'ai vu les gosses qui riaient, petits cailloux noirs sur le lit du fleuve. J'ai regardé le village sur pilotis, et j'ai désiré y habiter. J'ai été surpris moi aussi du contraste des villes neuves et propres, et de la nudité et la misère des villages. J'ai tout vu par tes yeux – du moins autant que mon imagination a pu s'évader de la neige noire de la ville.³

C'est en outre grâce au réseau catholique qu'il s'est constitué au fil des ans qu'il part comme moniteur de colonie au Québec, au cours de l'été 1968 (au Camp Saint-François⁴ du Cap Rouge), le curé d'une paroisse de Brooklyn facilitant le séjour qu'il effectue à New York les semaines suivantes⁵.

La correspondance jusqu'à cette époque atteste sa foi, des prières qu'il adresse à ses parents ou à son parrain ("J'ai bien prié pour toi, et pour tes petits Noirs"⁶ lui écrit-il, à sept ans) aux remontrances qu'il se destine, en raison de sa jalousie, ce qu'il appelle "son péché d'orgueil"⁷. Le départ pour Strasbourg, après le baccalauréat, signe une prise de distance, qui n'est pas que géographique, à l'égard des valeurs familiales, à

¹Mouvement d'action catholique de l'enfance, Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Editions de Minuit, 2009, lettre du 28 novembre 1959, p. 17.

²Lettre de 1960, *ibid.*, p. 20.

³Lettre du 5 mars 1965, *ibid.*, p. 32.

⁴Lettre du 2 juillet 1968, *ibid.*, p. 62.

⁵Lettre du 18 septembre 1968, *ibid.*, p. 82.

⁶Lettre du 7 avril 1955, *ibid.*, p. 12.

⁷Lettre du 22 mars 1961, *ibid.*, pp. 24-25 : "Chaque fois que, dans la journée, tu me verras râler ou faire quoi que ce soit, discrètement tu me regardes de façon à me faire comprendre que je fais mal. Si je continue malgré tout, c'est que le démon de la jalousie est en forme. [...] Je sais que ces déclarations plutôt ténébreuses te font de la peine, mais je t'assure que, pour moi, cela me soulage, et, sans en avoir l'air, je suis en train de donner de bons coups de poings à ce terrible démon qu'est l'orgueil."

mesure que s'affirme son désir de se soustraire à un avenir professionnel confortable et que se développent ses convictions communistes, nées des préceptes chrétiens qui ont bercé son enfance. C'est de cette évolution, qui le montre plus critique à l'encontre de la religion, notamment, que rend compte la lettre suivante, où, à nouveau moniteur de colonie au Québec, il parodie le discours qu'il doit tenir à ceux dont il a la charge :

[...] je fais le con du matin au soir, et, alors que d'un côté je crève à petit feu, de l'autre je suis obligé de faire chanter :
lavieestbelleonestcontentheureuxcopainamitiéespérancefoicharitéamen, etc.⁸

Cette rupture avec le mode de vie et de pensée de sa famille se manifeste d'autant plus nettement qu'arrive l'âge du service militaire, rupture que scelle la missive que voici, adressée à sa mère :

Lorsque je parlais de désertion à Annecy, c'était sérieux ; papa ne saura jamais à quel point tout ce qui a été pour lui des "valeurs" - je le comprends d'ailleurs – non seulement n'est rien pour moi, mais en plus je veux le détruire systématiquement.⁹

Si l'œuvre reflète les opinions que Koltès développe dans sa correspondance, c'est à la manière d'"un miroir de concentration" : la mise à mal de l'autorité et des institutions y transparaît sur un mode bien plus radical que dans la plupart des lettres. L'armée, la police, la religion, les patrons, mais aussi les parents, y sont généralement traités sur un mode qui les discrédite doublement : d'abord par la mise en évidence de leur caractère nuisible, ensuite par la dérision qui s'exerce à leur encontre.

La dangerosité de l'armée est frappante, sous la plume de Koltès : il s'agit de celle des soldats mitraillant les rebelles dans *La Nuit juste avant les forêts* ou de celle du Rouquin, envoyé sur le front coréen dans *Sallinger* ; cette violence est d'autant plus condamnable qu'elle prend souvent pour cible des êtres sans défense, un petit garçon dans la première nouvelle ou les femmes du foyer d'Adrien, que le parachutiste désire violer dans *Le Retour au désert*. L'étude du traitement que subissent les forces de l'ordre confirme ces quelques remarques. Que l'on songe seulement à la manière dont le

⁸Lettre du 8 juillet 1969, *ibid.*, p. 99.

⁹Lettre du 20 juin 1969, *ibid.*, p. 97.

commissaire et l'inspecteur menacent la Gamine de coups et de torture, dans *Roberto Zucco*¹⁰. De fait, les autorités ne garantissent ni la justice ni la morale, comme l'illustre Tragard, dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, en couvrant provisoirement les agissements de Cassius parce que son père est puissant¹¹, mais encore les policiers de *Roberto Zucco*, tentés de boire et de fréquenter les prostituées durant leur service¹² et même d'envisager la perspective du meurtre : “ Il y a des fois où j’ai presque envie de tuer, moi aussi” dit l'un d'eux¹³. Bien que plus indirectement, la religion est elle aussi accusée de cautionner les inégalités sociales et la violence, comme nous le fait comprendre *Quai ouest*, lorsque Charles décrit un paradis accessible aux seuls riches¹⁴, et *Le Retour au désert*, quand la pieuse Marthe justifie les coups qu'elle a reçus de Mathilde en ces termes : “Elle ne m’a pas frappée, elle m’a châtiée parce que je suis méchante. C’était pour mon bien et j’en suis heureuse.”¹⁵. Les parents sont également dépeints sur un mode particulièrement négatif : non contents de battre leurs enfants (songeons au père et à la mère de la Gamine de *Roberto Zucco*... qui frappent leurs filles sans ménagement), ils les insultent fréquemment, comme le font Cécile et Rodolfe à l'égard de Claire dans *Quai ouest*, en la traitant à plusieurs reprises de “petite pute” et de “bâtarde”¹⁶.

L'autre moyen de déconsidérer les institutions et les représentants de l'ordre social et familial consiste à les tourner en dérision. D'abord en les destituant de leur position souveraine. Bon nombre de pièces montrent ainsi des parents soudain devenus faibles, victimes des attaques verbales et physiques de leur progéniture, jusqu'au double parricide, expression de révolte ultime, que met en scène *Roberto Zucco*. Lorsque l'issue n'est pas aussi tragique, le rire peut naître de ce renversement du rapport de force initial qui fait du puissant un être désormais vulnérable et inutile : cela, la pièce *Roberto*

¹⁰Bernard-Marie KOLTES, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 54.

¹¹Bernard-Marie KOLTES, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984, p. 16.

¹²Bernard-Marie KOLTES, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 86.

¹³*Ibid.*, p. 87.

¹⁴Bernard-Marie KOLTES, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 101 : “Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer.”

¹⁵Bernard-Marie KOLTES, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 36.

¹⁶Bernard-Marie KOLTES, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 98 pour le premier terme et p. 82 et 97 pour la seconde expression.

Zucco le montre bien. Les policiers, moqués dès le tableau de la prise d'otage, sont encore ridiculisés lors de l'évasion finale du personnage principal : “Vous avez l'air de cons, oui. (*Rires.*)”¹⁷, leur dit un prisonnier goguenard.

L'hostilité à l'égard de toute forme de pouvoir, qui se traduit dès la fin des années soixante dans les lettres de Koltès, innerve donc son œuvre. Ce constat pourrait laisser penser qu'il rejette avec intransigeance les personnes dont il ne partage pas l'opinion. La réalité est plus complexe, et c'est ce que la correspondance peut nous aider à mieux saisir au sein de l'œuvre elle-même.

Une contestation non dénuée de tendresse, de doutes et d'humour

La plupart des lettres révèlent en effet la sensibilité de Koltès, ses doutes et ses inquiétudes au sujet du mode de vie qu'il s'est choisi.

Ce qui frappe d'abord, c'est la manière dont il défend ses opinions face à sa mère : délicatesse, tendresse, respect caractérisent les échanges qu'il établit avec elle pour lui faire comprendre les raisons qui l'entraînent sur une autre voie que celle, plus sûre, qu'elle voyait tracée pour lui :

Souvent, aussi, je pense aux fois où tu me dis que je devrais faire un autre travail, plus régulier, plus rémunérateur ; je sais bien. Pourtant, [...] j'ai vraiment, et profondément – et j'aimerais tant que tu le sentes, un peu comme moi – le sentiment que c'est ma raison d'être. Rien ne pourrait remplacer cela, et rien, j'en suis sûr ne doit le mettre en minorité dans mon existence.¹⁸

Nous apprenons aussi qu'il vit d'entraide, s'endettant constamment, notamment durant les années soixante-dix, où il est contraint de rechercher avec assiduité des petits boulots peu gratifiants (barman, contrôleur dans un cinéma...). Quelques années plus tard, de 1979 à 1984¹⁹, on découvre également les démarches administratives auxquelles il doit se plier auprès du Centre National des Lettres afin d'obtenir des bourses, prix à payer pour qui souhaite se consacrer exclusivement à l'écriture. Autant d'éléments qui mettent en lumière son opiniâtreté comme ses difficultés à concilier ses

¹⁷Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸Lettre du 20 juin 1969, *Lettres*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹Lettre du 14 mai 1984, *ibid.*, p. 485.

idéaux communistes avec l'oisiveté que réclame son activité artistique. A ce titre, la lucidité dont il fait preuve le rend souvent sympathique. Conscient des contradictions qui sont les siennes, il réclame ainsi à sa mère qu'elle cesse de subvenir à ses besoins :

J'arrive au terme d'une réflexion (nécessaire!) commencée par les remarques de Ferry sur ma manière de vivre, et continuée par celles de Gignoux. [...] Comme je te le disais, il parlait de la priorité, sur tout, de mon travail d'écrivain, et que cela seul pouvait être jugé, et qu'enfin cela était la seule justification que j'avais à donner aux autres, mais il m'a dit aussi qu'à son avis, chaque homme devait être financièrement autonome, se suffire à lui-même, et ne dépendre de personne.²⁰

Craignant parfois de n'être pas à la hauteur de ses ambitions, il apparaît également moins convaincu de la non-existence de Dieu que ce que l'on pourrait croire, en témoigne ce mot écrit quelques jours avant de mourir, question qui clôt le recueil, sans vraiment le refermer : "In God we trust Do we?"²¹

Loin de donner de Koltès l'image d'un aventurier fuyant ses proches, les très nombreuses lettres qu'il rédige durant ses voyages nous permettent en outre d'accéder à son sentiment de solitude et à ses peurs, comme lorsqu'il se retrouve au Nicaragua en pleine révolution sandiniste, expérience qui lui inspire deux nouvelles. Le mois passé au Nigéria en 1978 lui fournit quant à lui la matière première de *Combat de nègre et de chiens*, la descente de Cal dans les égouts à la recherche du cadavre de Nouofia se fondant sur sa chute accidentelle dans les égouts de Lagos²²...

Enfin, c'est l'humour de Koltès qui transparait dans sa correspondance, attestant une capacité singulière à se mettre à distance et à divertir autrui de ses mésaventures. C'est ce que donne à voir les allusions souvent légères à ses difficultés matérielles, comme dans cette lettre de 1979 :

Je commence à voir l'issue de ma pièce sur les Nègres, que j'adore (ma pièce ; les Nègres aussi, d'ailleurs). Le tout dans une atmosphère d'impécuniosité (ça se dit?) qui me donne des envies de pendaison à un réverbère de la place de la Concorde.²³

C'est également le cas dans cette missive qui met le doigt sur ses contradictions avec dérision :

²⁰Lettre du 21 mai 1979, *ibid.*, p. 406.

²¹Mot d'avril 1989, *ibid.*, p. 523.

²²Lettre du 15 mars 1978, *ibid.*, p. 326.

²³Lettre du 19 avril 1979, *ibid.*, p. 411.

J'ai découvert le drame de ma vie : je suis déchiré entre mon rêve de confort avec bibliothèque, courtepoinTE, grille-pain, quatuor à cordes et vue sur paysage familial, et de violentes visions métaphoriques comme un escalier maya sous la pleine lune, montant jusqu'au vertige!²⁴

L'œuvre, dont nous avons vu qu'elle radicalisait les positions idéologiques de l'auteur, possède elle aussi cette sensibilité, comme nous aimerions brièvement le montrer.

Pour commencer, un peu à son image, les personnages de Koltès, y compris les plus révoltés, sont écartelés entre leur soif et leur crainte de quitter la cellule familiale. C'est ce qu'illustre le refus soudain de Pahiquial de quitter le domicile parental, dans *L'Héritage* :

Peur ! Mais qu'est-ce que cela me fait à moi d'être ici ou ailleurs ? Tu ne vois donc pas que c'est la même chose ; il suffit de passer la porte, et le jour se lève pour que l'on se retrouve paumés dans la ville [...]. La nuit est belle, maintenant, vue de la fenêtre.²⁵

De même, ils formulent parfois leur besoin de reconnaissance avec respect, comme Charles, dans *Quai ouest*, qui voudrait que son père le bénisse avant son départ, alors même qu'il l'a traité de "vieil imbécile" et de "vieux fou" quelques minutes auparavant²⁶ : "[...] aujourd'hui je pars et je te dis adieu, et je te demande ta bénédiction comme tu m'as appris qu'un fils doit demander à son père quand il quitte la maison."²⁷ Ces personnages révoltés ne se soustraient pas plus au regard amusé que le dramaturge porte sur l'ensemble de ses protagonistes : la déroute de Zucco, dans le tableau où il est lamentablement écrasé par le Balèze lors d'un combat si inégal qu'il en devient risible, se charge de compenser les accents plus admiratifs que la pièce qui porte son nom fait entendre à son sujet.

De leur côté, les représentants de l'ordre et les personnages les plus conservateurs d'un point de vue social et politique ne sont pas, comme c'est le cas chez Genet ou chez

²⁴Lettre du 17 septembre 1978, *ibid.*, p. 360.

²⁵Bernard-Marie KOLTÈS, *L'Héritage*, Paris, Minuit, 1998, pp. 30-31.

²⁶Bernard-Marie KOLTÈS, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 78.

²⁷*Ibid.*, p. 91.

Adamov, des pantins sans épaisseur. Le dramaturge les rend touchants au détour d'une scène, comme lorsque Marthe, après avoir présenté au public le visage caricatural d'une croyante naïve et alcoolique, énonce des paroles qui lui confèrent, soudain, une profondeur inattendue :

Ah, Joséphine, Joséphine, ma bonne amie. Si tu n'étais pas là, le monde s'écroulerait. Tire-moi de cet enfer, je t'en supplie. Tu es une sainte. Quand nous serons mortes toutes les deux, que tu seras au ciel et moi en enfer à cause de tout le mal que j'ai fait, lance-moi une corde, tire-moi jusqu'à toi, car, si toi tu ne le fais pas, qui le fera ? Ma sœur Marie ne me regardera même pas, tous les autres ont trop de malheur pour se souvenir de moi, et Aziz, le généreux Aziz, sera dans les limbes parce qu'il n'est pas baptisé, et il n'y a pas de communication entre l'enfer et les limbes. Je ne veux pas être oubliée dans l'enfer pour l'éternité comme je suis oubliée pendant ma courte vie. Promets-moi de me tirer à toi, Joséphine.²⁸

Dans une lettre bien connue adressée à Hubert Gignoux le 13 mars 1970 au sujet des *Amertumes*, Koltès justifie cette volonté de contraste par son souci d'échapper à la psychologie traditionnelle :

[...] le personnage psychologique ne m'intéresse pas – pas plus d'ailleurs que le personnage "raisonnable" (ce qui me fait redouter presque autant Stanislavsky que Brecht). Chercher dans ce texte des personnages au sens traditionnel du terme – c'est-à-dire des combinaisons plus ou moins complexes de traits psychologiques définis, et pour lesquels il conviendrait de découvrir dans quelle mesure tel trait l'emporte sur tel autre, et comment tel trait s'allie à tel autre serait une gageure, et serait sans le moindre intérêt.²⁹

Ces quelques remarques nous laissent entrevoir les libertés qu'il entend prendre également avec la tradition littéraire, comme nous allons l'exposer plus précisément dans notre seconde partie.

II. NORMES LITTÉRAIRES

Les lettres confirment le constat auquel conduit l'observation de l'œuvre de Koltès, à savoir le désir de cet auteur de dépasser les catégories littéraires pour imprimer à son écriture les marques d'une originalité frappante, en exploitant sur la scène tous les ressorts de l'expressivité.

²⁸Bernard-Marie KOLTÈS, *Le Retour au désert*, op. cit., pp. 40-41.

²⁹Bernard-Marie KOLTÈS, *Lettres*, op. cit., pp. 114-115.

Autorité littéraire et généricité

Parmi les critères grâce auxquels on a coutume de définir une œuvre, figure l'autorité, c'est à dire la paternité du texte. En réécrivant de nombreux ouvrages dans sa jeunesse, Koltès suggère qu'à ses yeux les limites d'une œuvre sont changeantes, et qu'elle ouvre sur d'autres œuvres, d'autres textes, à l'infini. De toutes ses réécritures (du *Cantique des cantiques*, de *Crime et châtiment*, d'*Un cœur sous une soutane* de Rimbaud ou de *Hamlet...*), c'est sans doute *Les Amertumes* qui est la plus évoquée dans la correspondance, car il s'agit de la première. La lettre qu'il envoie à Maria Casarès le 23 février 1970 est un témoignage essentiel de sa manière de concevoir le texte-source comme le matériau d'une rêverie :

La fréquentation longue, difficile, écrasante des personnages que Maxime Gorki dessine dans *Enfance* m'a conduit inévitablement à un envahissement progressif, 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.³⁰

Cette propension de l'œuvre à franchir ses propres frontières s'affirme au fil des années d'une autre manière, par sa capacité à accueillir en elle différents textes allographes : c'est tout particulièrement le cas dans *Quai ouest*, où sont repérables huit épigraphes, des extraits de la Genèse, de *Resting Place*, chanson de l'artiste jamaïcain Winston Rodney (connu sous le nom de Burning Spear), de *La Dispute* de Marivaux mais encore de romans, *Les Misérables* de Victor Hugo, *Martin Eden* de Jack London, *Le Nègre du Narcisse* de Joseph Conrad, *Benito Cereno* de Herman Melville et *Lumière d'août* de William Faulkner. Il faut également songer à *Combat de nègre et de chiens* et *Roberto Zucco*, où se font entendre des passages du *Roi des aulnes* de Goethe, de *La Vita nova* de Dante et du *Colosse de Rhodes* de Hugo. Autant de témoins de l'intertextualité qui baigne les pièces de Koltès et qui les nourrit de l'épaisseur d'autres ouvrages, d'autres récits, au point d'influer, directement ou non, sur la trame du texte théâtral ou sur certaines caractéristiques des personnages. comme le montre une lettre de 1983,

³⁰*Ibid.*, p. 110.

rédigée en pleine recherche sur *Quai ouest*, dans laquelle Koltès cite un passage de *Lumière d'août* de Faulkner : “Du coup, après avoir décidé de mettre ce machin de Faulkner en exergue, toute la construction de ma pièce est venue toute seule.”³¹

C'est cependant la traduction qui illustre le mieux, dans la correspondance, le rapport atypique que Koltès entretient avec la notion d'autorité littéraire : loin d'être une simple transposition d'une langue à une autre, elle constitue en effet à ses yeux une véritable création. On pourrait penser qu'il formule cette opinion uniquement lorsqu'il est le traducteur, comme lorsqu'il déclare : “[...] je n'ai pas fait, avec *Le Conte d'hiver*, un travail de traducteur – il y en a eu suffisamment avant moi – mais un travail d'écrivain.”³² Or il ne dit pas autre chose lorsqu'il s'agit de rendre *Quai ouest* accessible au public germanique. Il choisit en effet le dramaturge Heiner Müller, ne considérant pas comme un obstacle le fait que ce dernier ne parle pas français, comme il s'en explique à Stefani Hunzinger, responsable de la gestion de ses droits outre-Rhin :

[...] en dépit du plaisir que j'aurais de savoir ma pièce jouée rapidement, je sais, à long terme, le mal que pourrait faire une traduction médiocre ; [...] je ne crois possible une version en langue étrangère que si c'est un écrivain qui la prend en charge (avec les risques de transformation qu'une réécriture comporte, et que j'assume fort joyeusement : ce texte ne supporterait ni les prudences, ni le respect, ni l'absence d'imagination qui sont les qualités obligatoires d'un bon traducteur, et nous avons, tous, tout à gagner à ce que le talent d'un Heiner Müller soit une garantie contre ces défauts.³³

Fruit d'une paternité complexe, l'œuvre ne peut pas plus s'enfermer dans les bornes étroites d'un genre, aux yeux de Koltès.

L'absence de didascalie dans *La Nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton* constitue une tentative d'ouvrir le théâtre à un public de lecteurs, tout comme la présence, dans *Quai ouest*, des épigraphes que nous avons évoquées précédemment ainsi que la publication des Carnets aux côtés du texte de *Combat de nègre et de chiens* et l'utilisation de titres introduisant les tableaux du *Retour au désert* ou de *Roberto Zucco*. Le cas le plus éloquent est cependant celui de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Une lettre nous apprend en effet que Koltès envisage dès le

³¹*Ibid.*, p. 468.

³²*Ibid.*, p. 520.

³³*Ibid.*, p. 487.

départ d'y mêler les caractéristiques de plusieurs genres :

(G. trouve que c'est ce que j'ai fait de mieux, que c'est un grand pas en avant, et... je suis de son avis !) Mais c'est un gros morceau. Pour l'instant, j'écris les grands traits de l'histoire pour ne pas me perdre en route. Puis il faudra reprendre pour développer, puis, une fois encore, pour terminer la « forme ». [...] Auparavant, il faudra que je choisisse entre roman et scénario ; moi, je dis scénario, G. dit roman... L'idéal serait de faire les deux à la fois, cela se complèterait ; mais il y aura un problème de temps et ... de non-rentabilité. On verra.³⁴

Aux éléments relevant du roman, du poème et du scénario s'adjoignent également des traits apparentant le texte au théâtre. La mention des noms des personnages avant leur prise de parole au sein de nombreux dialogues, et celle d'indications mises entre parenthèses pour qualifier la voix ou les gestes du locuteur sont particulièrement perceptibles dans le passage suivant :

Lidia : A présent tu le sais : les chiens se jettent sur l'innocence comme sur la pâtée. Mais toi, secoue-toi, bouge, réveille-toi ! Que sainte Rita te sorte de ta langueur ! Allons, venge-toi ! Qui est-ce ? Comment est-il ?
Rose (marmonnant, tout en faisant mine de continuer le ménage) : Ridicule : mi-fille, mi-gamin ; inachevé, incomplet, un ridicule bouton d'homme.
Lidia : Tu l'aimes : c'est cela que tu veux dire ? Parle !
Rose (riant sous cape) : Trop tard pour les histoires d'amour, trop tard !
Lidia : Alors renonce, fais comme si cela n'était pas, reviens en arrière. Il y a tant de gens ! Regarde donc là où il faut : ce Tragard, par exemple, te court après, sais-tu ?
Rose (pouffant) : Tragard, ha, ha, ha ! Quel homme ! Voilà l'homme ! Le puissant homme !
Lidia : Le temps passera, tout s'estompera, tout deviendra flou. Et un beau jour tu diras : « comment cela a-t-il été possible ? » Tu diras : « quelle folle j'étais ! »
(On entend, par la porte entrouverte, le rire de Rose qui se multiplie sur le palier).

La volonté de Koltès de libérer son écriture des catégories traditionnelles de la littérature et du théâtre se traduit également par le soin qui est le sien de mobiliser sur la scène tout ce qui peut faire signe, en exploitant le langage moins pour sa capacité à circonscrire le réel que pour ses propriétés quasi musicales, propres à frapper les sens du public.

Par-delà le langage

³⁴*Ibid.*, p. 242.

Metteur en scène jusqu'au milieu des années soixante-dix, Koltès exploite le plateau dans sa totalité, sans se focaliser sur le seul texte prononcé par les personnages. Si certaines lettres confirment son intérêt pour l'éclairage – intérêt que les didascalies signalent dans les pièces –, c'est surtout son attachement très net au corps et à la musique que manifestent son œuvre et sa correspondance.

La dimension corporelle du jeu qu'il impose à ses comédiens est très perceptible dans ses premières pièces, plus oniriques, moins réalistes que celles que Patrice Chéreau met en scène au début des années quatre-vingt. Elle transparaît dans les indications qui dépeignent les postures des personnages, du ballet *des Amertumes* à la pantomime de *Sallinger* jouée par Leslie et sa sœur Anna dans le quatrième tableau. Elle se traduit également par la passion de Koltès pour la danse. Le scénario *Nickel Stuff*, qu'il écrit en 1984 et qu'il considère un peu comme “*Saturday Night fever N°3*”³⁵, a pour héros Tony Allen, personnage directement inspiré de Tony Manero, qui rend mondialement célèbre John Travolta en 1978. Cette fascination pour la danse, les lettres nous enseignent que l'auteur l'éprouve déjà alors qu'il n'est encore que moniteur de colonie, au Québec où il monte “un ballet moderne (style *West Side Story*) avec les plus grands, sur un air de jazz : c'est extraordinaire ; ils ont un sens du rythme que n'ont pas et de loin, les enfants de France.”³⁶. C'est le même attrait qu'il ressent encore seize ans plus tard, au Brésil, en découvrant la capoeira, la “grande découverte de ce voyage” : “C'est délirant à voir, j'y passe des heures.”³⁷

Tout comme la danse, la musique occupe une place conséquente dans la vie et dans l'œuvre de l'auteur. Ce goût, qui le pousse à suivre, durant son adolescence, des cours d'orgue³⁸, on le retrouve dans ses premières pièces (songeons notamment à l’“*air de danse, genre marche très rythmée*”³⁹ de *Procès ivre* ou au mime ponctué de coups de cymbales des *Amertumes*) ainsi que dans *La Nuit perdue*, adaptation cinématographique de *Récits morts* qu'il signe en 1973 et dont il conçoit

³⁵Lettre adressée à Bichette le 15 avril 1984, *ibid.*, p. 482.

³⁶*Ibid.*, p. 65.

³⁷*Ibid.*, p. 501.

³⁸Voir notamment lettre du 2 mars 1965, *ibid.*, p. 31 : “Je voulais [...] enregistrer sur bande mon orgue et ma sonate, mais je crains que je ne pourrai pas, car mon plâtre est très lourd, et m'empêche de beaucoup bouger.”

³⁹Bernard-Marie KOLTÈS, *Procès ivre*, *op. cit.*, p. 43.

l'accompagnement sonore en fin connaisseur :

La Passion, c'est un sacré morceau ; j'ai déjà choisi des extraits pour mon film : dans *saint Matthieu*, dans *saint Jean* (le début surtout, je ne connais rien de mieux en musique) ; et puis des bouts de la *Passacaille en ut*, et des *Suites pour violoncelle*.⁴⁰

L'intérêt que Koltès accorde à la musique dans ses textes s'estompe à compter de *Combat de nègre et de chiens*, notamment parce que Patrice Chéreau attribuait lui-même une grande importance à cette dimension, comme le dramaturge en témoigne dans l'un des entretiens d'*Une part de ma vie*⁴¹ :

Le fait que Chéreau ait mis de la musique arabe, je suis fou de ça. Et puis il y a aussi la musique de la fin, ce tube de Bardot. [...] La bande-son du *Retour au désert*, c'est pour moi la plus belle qu'il ait faite, avec celle de *Combat de nègre*...

Cette importance conférée à l'expression corporelle et à la musique s'accompagne de l'exploitation de tout ce qui peut créer des effets propres à mettre en valeur la qualité mélodique de la parole. La correspondance nous livre sur ce point des éclairages précieux. Une lettre adressée par Koltès à son frère, alors qu'il prépare *Combat de nègre et de chiens*, caricature ainsi cette tentative de bousculer les règles de l'expression verbale :

J'ai [...] attaqué une pièce où j'invente une manière d'écrire absolument et sans discussion possible révolutionnaire, qu'aucun comédien ne parviendra jamais à apprendre ni aucun spectateur à lire, du genre :

Léone : (fondant en larmes, etc.) Je mais vous oh le, mhhh, qui va et tu le hhhhouhou !

Horn : (n'y pensant plus) Comment le re. Tiens, il ? Chien dans l'é. Bordel dieu.

Ça ressemble un peu à ça. Je m'y fatigue beaucoup.⁴²

Cette démarche passe parfois par le choix de mots relevant d'un lexique spécialisé, dont le sens, souvent mal connu du public, s'efface au profit de la sonorité. C'est ce que révèle une lettre adressée à Madeleine Comparot durant l'écriture de *Combat de nègre et de chiens* : Koltès demande à son amie de dresser à son intention une « liste de

⁴⁰Lettre du 8 juin 1973 à une amie de la famille, Nicole Archen, *Lettres, op. cit.*, p. 194.

⁴¹Bernard-Marie KOLTÈS, « Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert », *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 142.

⁴²Bernard-Marie KOLTÈS, *Lettres, op. cit.*, p. 383.

matériel ecclésiastique les plus drôles (genre surplis, patène, etc.), exception faite des plus courants. »⁴³ Cette volonté de parler au moins autant aux sens qu'à l'intellect transparaît encore dans la subversion de certains proverbes : ainsi, par son étrangeté, la maxime d'Albourny dans *Combat de nègre et de chiens* (« [...] il faut se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion »⁴⁴) nous amène à reconsidérer des adages plus connus que nous utilisons sans toujours nous arrêter sur leur sens littéral, souvent tout aussi cocasse ("Il faut se méfier de l'eau qui dort").

Ensemble de sons, le langage flirte ainsi fréquemment avec le chant, avec le cri, principalement dans les pièces du début des années soixante-dix qui accordent une place de choix à la respiration, au volume et au rythme des échanges, les voix des comédiens se modulant comme autant d'instruments capables de faire entendre la langue sur un mode inhabituel : "*Le Vieux, la Vieille et Varvara sont autour du corps de Piotre. Ils murmurent (séparément) un texte de l'office des morts ; d'abord très doux et continu, puis de plus en plus fort et haché.*"⁴⁵

Si la correspondance n'évoque pas ce travail éprouvant pour les acteurs, elle donne en revanche tout son relief à l'autre moyen que le dramaturge développe au fil des années pour parvenir à ses fins : l'emploi de la langue étrangère. Présente dans *Sallinger*, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco*, elle permet, en effet, d'insister sur la spécificité vocalique et consonantique de tout système linguistique. Cette impression de se sentir à la marge d'une langue, celle des autres mais aussi la sienne, Koltès l'a éprouvée lors de ses voyages. En nous entraînant sur ses pas, dans tous les pays qu'il a traversés, la correspondance témoigne des difficultés et des plaisirs liés à cette expérience à la fois angoissante et libératrice qu'il entend communiquer à son public dans ses textes :

je viens de découvrir que la chose qui m'attire dans les voyages, est que les gens parlent une langue étrangère, et qu'il te faut la parler ; lu dans Benjamin Constant [...] que *le fait de devoir s'exprimer dans un idiome peu familier fait apparaître d'étranges phénomènes de la communication*, et puis il y a cette chose aussi, qui n'est pas rien, que toutes les

⁴³*Ibid.*, p. 400.

⁴⁴Bernard-Marie KOLTÈS, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983-1989, p. 12.

⁴⁵Bernard-Marie KOLTÈS, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 47.

bizarries sont acceptées, partant du fait que ta présence même constitue la bizarrerie maximale⁴⁶.

Conclusion

La correspondance de Koltès confirme les partis pris politiques, idéologiques et les choix esthétiques perceptibles dans ses pièces et ses textes narratifs, tous marqués par une recherche de liberté : elle possède également l'intérêt, en nous révélant les doutes, les inquiétudes et l'humour qui caractérisent cet auteur, d'attirer notre attention sur ce qui, dans son œuvre elle-même, est foncièrement réfractaire à tout dogmatisme. En cela, François Koltès a raison de dire, dans sa préface, que cette correspondance constitue la meilleure biographie que l'on puisse rêver : en dessinant les contours forcément mouvants d'une personnalité de huit à quarante et un ans, elle propose quelques fragments de la vérité d'un être, à l'image de ce que cet auteur autorise son public à savoir de ses propres personnages. Gageons donc que ce portrait incomplet, contrasté, ne lui aurait pas déplu.

⁴⁶Bernard-Marie KOLTÈS, *Lettres, op. cit.*, p. 355. C'est nous qui soulignons.