

Koltès : la fuite, l'exil et l'extase

Pierre Tordjman

Number 30, Fall 2001

Entre théâtre et cinéma...

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041470ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041470ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tordjman, P. (2001). Koltès : la fuite, l'exil et l'extase. *L'Annuaire théâtral*, (30), 41–58. <https://doi.org/10.7202/041470ar>

Article abstract

This article finds in the mysteries of Eleusis the necessary form and content needed to interpret the relation between Bernard-Marie Koltès' plays and the images which motivated his writing. This reference makes it possible to unite politics, mysticism and theatre in a body of work which has always shown its characters both struggling in the mire and having extatic visions. Into the gap between these two conflicting types of images, which constitute a virtual film, a kind of off screen narration of Koltès' work, would appear a meditation on the meaning of "salvation".

Pierre Tordjman
Université de Paris 8

Koltès : la fuite, l'exil et l'extase

...profession : cherche à apercevoir la lumière essentielle...
Bernard-Marie KOLTÈS, *Sallinger*¹

L'époptie, béatitude contemplative, terme du deuxième degré de l'initiation aux mystères d'Éleusis², était précédée de différentes mises en scène destinées à produire un sentiment d'extase chez le sujet, le myste. On tentera ici de montrer comment les pièces de théâtre de Koltès sont de telles mises en scène, et que leur efficacité contemplative tient au défilé des images de ce monde, ponctué par des apparitions sublimes, le tout formant un film virtuel, que l'on peut considérer comme le hors-champ de son théâtre.

« **P**uis-je sauver mon âme ? » « Salut » et « âme » sont des mots qui nous ont déshérités. Leurs promesses nous ont trahis, à moins que nous n'ayons pas su leur être fidèles, et il semble impossible de les envisager sans ironie. Cependant, nous portons encore leur fardeau. Ces mots, en nous, pèsent comme une malédiction muette, sourde, dont pourtant une

1. *Sallinger*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 110.

2. Les mystères d'Éleusis, un des cultes les plus anciens (possiblement dès le xv^e siècle avant J.-C.) et les plus importants de la Grèce, avaient lieu dans un temple (le *Téléstérion*) situé à Éleusis près d'Athènes. Lors de ce culte de Déméter, les participants recevaient une initiation qui avait pour objet le salut de leur âme. Ces mystères comprenaient une composante dramatique essentielle ponctuée par une théophanie. Celle-ci concluait l'initiation des Grands Mystères, quand le *myste*, l'initié, était conduit à l'*époptie*, la contemplation d'un épi de blé qui aurait représenté Dionysos, le dieu qui meurt et qui renaît. Voir Paul Foucart, *Les mystères d'Éleusis*, Paris, Auguste Picon, 1914, réimpression Pardès, Puiseaux, 1999 et Edward Will, *Le monde grec et l'Orient*, Paris, PUF, 1991, p. 576-583.

réminiscence nous est accessible dans le théâtre de Koltès. C'est du mystère de cette réminiscence dont il s'agira ici, ainsi que du cours de sa pensée intérieure, avec ses deux bandes parallèles : le défilé sonore et la procession des images, pellicule virtuelle d'une pensée de ce qu'on devra appeler un *théâtre de la résurrection*³.

Le théâtre de Koltès serait ce *Télestèrion* obscur où nous aussi avançons muets et presque aveugles. Muets comme les futurs initiés et comme se doit d'être le spectateur. Aveugles, non seulement parce que la contemplation idéale n'est jamais qu'une vision passagère, mais aveugles surtout des images des cadavres que Koltès lui-même a vus lors de ses nombreux voyages⁴, images des décombres du colonialisme dont les rebuts refluent pourtant jusqu'à nos portes et y cognent avec persistance. Ces images, Koltès préfère les mettre en paroles que nous les montrer, ainsi fidèle à la maxime classique : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un discours nous l'expose⁵. » D'autre part, il nous expose à des visions sublimes indiquant une promesse de salut. Ces deux pôles visuels, celui de l'effroi terrifiant et celui de la contemplation béatifiante, sont l'en-deçà et l'au-delà de ce que nous voyons au théâtre de Koltès. Ce sont aussi les deux pôles de la vision du *myste* à Éleusis dont l'initiation était essentiellement un spectacle, et c'est cette dimension dramatique qui justifie notre transposition de la cérémonie de ces mystères dans l'interprétation que nous donnons du théâtre de notre auteur. Il est important de noter que ces représentations initiatiques avaient lieu dans un espace fermé et relativement obscur (le *Télestèrion*) contrairement aux représentations dramatiques ordinaires. Le lieu d'initiation était donc plus proche de nos théâtres contemporains. Il comprenait des gradins où pouvaient être accueillis environ 3 000 spectateurs initiés, au centre desquels évoluaient les *mystes* en transe. Dans la première partie du spectacle initiatique, les *mystes* pouvaient observer et entendre des images et des paroles terrifiantes frappant leur imagination, provoquant en eux des états de stupeur, de transe ou d'excitation. Cela correspondrait pour nous au premier pôle visuel du théâtre

3. Pensons à cette description du personnage principal de *Sallinger* : « mort de la veille » !

4. Koltès décrit ainsi ce qu'il a vu au Nigeria : « Les bords de route sont jonchés de carcasses de voitures jamais ramassées. Lorsque le conducteur et les passagers sont morts – ce qui est souvent le cas, étant donné la vitesse à laquelle on roule ici –, si l'accident se passe à proximité d'une ville, la police déverse sur les cadavres un acide qui réduit les corps à un tas de cendres, et le tout reste comme cela; si l'accident a eu lieu plus loin dans la brousse, tantôt une bonne âme de passage met le feu à la voiture et aux corps, tantôt recouvre les corps d'une feuille de bananier; tantôt les cadavres restent au soleil et l'on roule au milieu d'apparitions régulières de corps gonflés exposés depuis des semaines au soleil et aux oiseaux carnassiers » (« Lettre d'Afrique », *Europe*, novembre-décembre 1997, p. 18).

5. Boileau, *Art poétique*, III, 51.

de Koltès, tout en renvoyant assez directement au sixième tableau de *Les amertumes* qu'une didascalie décrit ainsi : « *C'est comme une cérémonie secrète, chacun ayant son rôle, contribuant à la célébration d'un culte exaltant et mystérieux* » (1998 : 32). La seconde partie avait lieu dans une autre salle, sorte de chapelle, où les *mystes* étaient amenés à contempler certains mystérieux *objets sacrés* éclairés par une lumière vive. Puis, au moins un an plus tard, lors d'une cérémonie ultérieure, second degré de l'initiation, on donnait à contempler l'image finale d'un épi de blé symbolisant probablement Dionysos, et ainsi le thème de la résurrection. Cette dimension contemplative renverrait au second pôle visuel que nous comprendrons comme étant le moment proprement mystique de l'œuvre de Koltès. Ainsi, bien avant la caverne de Platon, on retiendra une expérience mystique et artistique fondamentale où cinéma et théâtre trouvent une généalogie ou une archéologie qui les unit.

On supposera ici de la part de notre lecteur une certaine connaissance de l'œuvre de Koltès. Cet article est surtout une invitation à relire l'œuvre au-delà de la glorification de la marge qu'y ont trouvée ses critiques – sachant bien qu'une marge glorifiée est une marge pacifiée⁶; au-delà de ce dernier grand succès de la littérature française et de sa langue que Koltès n'a jamais revendiquée, bien au contraire; au-delà du drame psychologique du petit moi occidental qui envahit nos scènes et nos écrans; au-delà des explications sociologiques et familiales qui tentent de nous reconstruire un auteur sur mesure pour un nouveau chapitre de l'histoire de la littérature française⁷.

6. Je fais ici référence à un premier colloque international sur Koltès organisé par la ville de Metz (sa ville natale) en octobre 1999, où, avant les interventions d'universitaires, une élue locale prenait la parole pour corriger Koltès qui, critiquant la province, n'avait pas compris qu'avec la nouvelle Europe, il faut désormais parler de « régions » ! Ironie du sort, ce colloque s'intitulait « Koltès : la question du lieu ». Les déclarations de Koltès sur le lieu de sa naissance sont assez claires, tant dans son œuvre que dans ses entretiens : « Metz. Voilà, ouais, vraiment la France profonde » (Priquet, 1997 : 244). Au sujet de sa pièce *Le retour au désert* – où le désert signifie la province française –, dans un entretien avec Colette Godard (Koltès, 1999 : 95), il déclarait : « L'égoïsme, l'immobilisme, l'arrogance et, souvent, la méchanceté des Occidentaux en général, des Français en particulier, et de la province surtout, sont à la fois drôles et pas drôles du tout. Voilà ce que j'ai voulu raconter. »

7. Inutile de citer Lacan, comme le fait Anne Ubersfeld (1999 : 15) pour expliquer l'homosexualité dont Koltès avait pourtant dit : « La question homosexuelle est une question sur laquelle j'ai de moins en moins d'opinions... La chose sur laquelle je m'appuie, ce sont mes désirs, mais pas dans leur particularité homosexuelle » (Priquet, 1997 : 244). Enfin, avant de parler de l'homosexualité d'un auteur, méditons cette déclaration du personnage de *La nuit juste avant les forêts* (1977 : 59), au moment où il se fait « casser la gueule » dans le métro après s'être fait voler son portefeuille : « personne ne réagit, personne ne croit au fric, tout le monde croit au pédé ». Pour un bon échantillon assez représentatif des travaux critiques sur Koltès, on pourra lire « Territoires de l'œuvre », d'Anne-Françoise Benhamou, dans *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, « Combat avec la scène », Paris, CNDP, 1996, p. 7-40, qui donne le ton officiel sur l'auteur dans cet ouvrage publié par le ministère de l'Éducation nationale.

Les deux pôles du hors champ de la scène

Bien avant de se pencher sur ce qui se négocie sur la scène du théâtre de notre auteur, parlons de son envers, de son hors-champ et de sa nature double, en deçà et au-delà de l'espace dramatique. Parlons de ces images qui sont comme les deux bornes inconscientes de son théâtre; la borne « inférieure » représentant le train meurtrier des images de notre monde, la borne « supérieure » représentant la résurrection de nos âmes perdues avec ces images éblouissantes qui offrent aux spectateurs une béatitude contemplative. Sur scène, Koltès nous montrerait donc un drame dont l'envers serait double.

Premièrement, il y a l'horreur ordinaire de notre monde.

Quand on pense qu'il y a des mômes qui passent TOUTE leur journée à faire l'aller jusqu'au puits et le retour du puits... on se dit mais comment on peut encore s'intéresser à des problèmes sentimentaux... des choses comme ça ! Ils passent leurs journées à ça... et ils meurent à la fin... en ayant passé leur vie entière à chercher de l'eau. Je vous jure que ça vous remet à votre place. Je dis pas qu'on est obligé d'y penser tout le temps... parce qu'on deviendrait fou... Ou alors il faudrait être un saint... se dépouiller de tout et aller vivre là-bas... etc... Et mourir avec eux... Mais c'est quand même une chose essentielle ça ! Pour moi, l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout... J'écrirais pas s'il y avait pas ça. S'il y avait pas cette espèce de souvenir derrière la tête qu'on est d'incroyables privilégiés, qu'on est pas intéressants, qu'on est rien (Attoun, 1997 : 30).

Sur ces images du monde, qui motivent ou obsèdent l'écriture, on a aussi ce témoignage recueilli par Michel Genson : « Je ne veux plus remettre les pieds dans le tiers-monde, aller en Afrique, ça devient une souffrance permanente, à me dire constamment : mais qu'est-ce que je fous là ? On y occupe la place odieuse des gens riches, des voyeurs... Je ne veux plus y retourner, j'ai emmagasiné suffisamment d'images pour écrire toute ma vie là-dessus... » (Koltès, 1999 : 117).

Cette réminiscence de derrière la tête, ce hors-champ de la scène et de la conscience, c'est une révolution qui se trame dans *L'héritage*, ce sont les situations coloniales du *Retour au désert*, de *Sallinger* ou de *Combat de nègre et de chiens*. Mais surtout, c'est la signification du titre de *La nuit juste avant les forêts*, nuit de la rencontre de celui qu'on aperçoit au coin d'une rue, que l'on prend par le bras, que l'on appelle camarade, à qui l'on parle d'un « syndicat à l'échelle internationale – c'est très important, l'échelle internationale (je t'expliquerai, moi-même, c'est dur pour bien

tout comprendre) » (1988 : 17), nuit de la terreur aux abords des forêts au Nicaragua, où l'on tire sur tout ce qui bouge. Celui qui a conscience de cette dimension essentielle est en marge du monde occidental, et Koltès le savait bien : « moi, il y a toujours derrière ma tête, qui me reviennent tout d'un coup, des histoires de forêt où rien n'ose bouger à cause des mitraillettes » (p. 53). À ceux qui nous accusent de confondre la subjectivité de l'auteur, avec celle, empirique, de Koltès et/ou avec celle du « moi » de *La nuit*, nous devons répondre que sur cette essentielle échelle internationale, ils ne font qu'un. « C'est très clair : je hais les Français, je hais les Occidentaux. C'est pas un truc philosophique. Je les hais profondément » (Attoun, 1997 : 28). Cela renvoie directement à « ces cons de Français » de *La nuit*, ceux qui ne parlent que de mode, de politique et de bouffe, ceux qui sont tellement dépourvus d'imagination qu'ils reconnaissent tout de suite un étranger (p. 11).

On peut aussi considérer cette autre affirmation de Koltès empirique : « Mais tous les jours, tous les jours, je deviens fou, moi... Dans le métro, dans le bus, tout ça... C'est des tueurs, c'est des tueurs en puissance, tous, tous, tous. Et ils tuent d'ailleurs, hein... C'est pas simplement en puissance, c'est qu'il y en a plein qui tuent. Les voisins qui tirent sur les gens qui cassent une voiture... Non, non, c'est vraiment des tueurs les Occidentaux... » (Attoun, 1997 : 30). Comment ne pas retrouver ces mots dans la bouche de Zucco en fuite ? « Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchants. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. Je me demande pourquoi le signal ne se déclenche pas, là, maintenant, dans leur tête » (1990 : 79). Comment cette dimension politique et fondamentale a-t-elle pu passer au second plan chez la majorité des critiques ? Il ne suffit pas de voir comment l'image alternative d'un jeune homosexuel marginal obnubile les esprits, ni de se désoler de ce que la critique universitaire était avide d'un auteur contemporain officialisé par son succès en France et dans le monde entier. C'est que la plupart de ceux qui ont écrit sur Koltès n'ont pas eu le courage élémentaire qu'a eu Patrice Chéreau, le principal metteur en scène de Koltès. Courage qui consistait à énoncer l'évidence : la réalité dont parle Koltès n'a rien à voir avec les salons littéraires ou universitaires, ni même avec ce qui peut se montrer au grand public, au théâtre ou à l'écran. Koltès disait bien : « je crois que le théâtre est un art mort, qui est mourant complètement. Alors vous allez me demander pourquoi j'en fais... C'est une question que je ne me pose pas... Je ne comprends plus les codes du théâtre. Ce sont des choses qui me sont tout à fait étrangères. Je me sens très, très mal à l'aise avec le public de théâtre. Je déteste le public de théâtre, ce qui fait que si je le fréquente et que j'écris, et que je me souviens pour qui j'écris, j'arrête tout de suite » (Priqué, 1997 : 243). En fait, Koltès s'éloigne autant du théâtre qu'il

s'éloigne de la culture française⁸. Ce monde public de la culture que constitue le théâtre moribond se tient à une distance du théâtre de Koltès qui est égale à celle qui sépare Chéreau de Koltès :

Ma rencontre avec Koltès, déclare Patrice Chéreau, a changé mon point de vue, ma façon de lire les textes. Et même ma façon de regarder dans la rue. Parce qu'il avait des clés que je n'avais pas. Une sorte d'intransigeance dans la vie quotidienne qui me surprenait souvent. Il avait un sens aigu de la justice et de l'injustice, je dirais même, un sens injuste de la justice... Ce n'était pas ma façon et j'étais ébloui par sa façon d'analyser ce qui se passait autour de lui. L'exigence des textes de Koltès... il m'obligeait à me confronter à des choses auxquelles je n'étais pas habitué... J'ai monté *Combat de nègre et de chiens*, qui se passe en Afrique. Il fallait qu'on montre des petits Blancs, et puis les Noirs, et la pièce a été écrite pour les Noirs... La même saison, j'ai fait *Les paravents*. Je me suis retrouvé non seulement avec Genet, mais avec 30 Algériens dans la distribution. Je n'étais pas préparé à ça. Quand brusquement les deux spectacles se sont joués ensemble, il n'y avait plus de différence entre les coulisses et la rue. À l'arrêt du bus en face, on ne savait pas si c'était des acteurs du spectacle ou la population de Nanterre. C'était d'une grande violence et ça dépassait le Théâtre même (Laurent, 1991 : 36).

Il y a quelque chose d'incommensurable dans le théâtre de Koltès. La politique mondiale, l'échelle internationale et ses images meurtrières, voilà qui produit des lignes de force pressurant la scène, l'entourant d'images qui n'y sont pas mais qui la motivent, ou plutôt qui l'obsèdent et dont elle est transie, et auxquelles répondent ces images appartenant à cet autre envers de la scène, celles qui procurent au *myste* une béatitude contemplative.

Si la scène est portée par des images absentes, elle n'en est pas pour autant passive. Elle a pour vocation, et ce, depuis *Les amertumes* jusqu'à *Zucco*, de propulser le champ du visible vers l'au-delà, vers une limite qui justifie notre comparaison avec l'expérience mystique et contemplative de l'*épopée*. Avant de citer quelques-unes de ces nombreuses apparitions, variant du spectre à l'authentique théophanie de *Zucco* sur le toit de sa prison, en passant par des hallucinations et un décollage dans les cintres (Koltès, 1988a : 78-80), justifions le passage de la politique au mysticisme, c'est-à-dire le passage des images de mort qui sous-tendent la scène à ces images miraculeuses qui orientent les pièces vers une thématique de la résurrection, comme dans la contemplation finale des mystères d'Éleusis. Cette

8. « Je ne vais presque jamais au théâtre. D'une part, je n'aime pas beaucoup le public du théâtre, et, d'autre part, je comprends rarement les mises en scène, tout cela est vraiment trop français » (entretien avec Alain Prique, repris dans *Une part de ma vie*, p. 27).

justification provient de Koltès lui-même, invoquant à deux reprises⁹ saint Jean de la Croix dans les fragments de correspondance publiés il y a deux ans (1999a). « Je fais là, à l'intérieur d'un cadre "politique", exactement un trajet qui ressemble, chapitre après chapitre, à la *Nuit obscure* de Jean de la Croix, avec la monstruosité du mal qui augmente sans limite au fur et à mesure où l'on veut s'engager dans le sens inverse » (1999a : 97). Pour Koltès, ce mal qui augmente, c'est la conscience accablée par l'évidence de la politique à l'échelle internationale. Pour saint Jean de la Croix, ce sont les tourments de plus en plus sévères que traverse l'âme qui doit se séparer de ses puissances sensibles, tourments qui plongent l'âme dans une obscurité – nuit des sens, puis nuit de l'esprit – qui, telle une ascèse¹⁰, l'affaiblit pour ensuite la fortifier : « L'obscurité dont l'âme parle ici concerne [...] les convoitises et les puissances sensibles, intérieures et spirituelles; toutes, en effet, une fois dans cette nuit perdent leur lumière naturelle; car elles doivent en être dégagées afin d'être aptes à recevoir la lumière surnaturelle » (1984 : 163). Et cette expérience est proprement ineffable : « Aussi alors même que l'âme eût le plus vif désir de l'expliquer, et apportât toutes les explications possibles, cette contemplation obscure resterait toujours un secret et une chose indicible » (p. 174). Des propos que Koltès semble reprendre quand il écrit à sa mère : « Et de penser aux accidents de l'existence ne peut qu'éloigner de la contemplation de cette réalité qui est une partie de soi-même, et non le fruit d'événements. Il faut apprendre une autre manière de penser, qui est contemplative : qui ne cherche ni l'explication ni la compréhension, moins encore cette forme de jugement qu'est le remords; c'est une manière de penser qui ne peut être que muette » (1999a : 99).

Dans ce que Koltès appelle le *désert de la province française*, les provinciaux ne se détournent de l'horreur coloniale que pour mieux en tirer les dividendes. À l'opposé de cette attitude égoïste, dans son théâtre foudroyant, le spectateur est soumis à une ascèse, contrepartie nécessaire d'une extase qui ne se réduit pas à une connaissance, comme l'indiquait Aristote à propos des mystères : « Il est inutile que les initiés apprennent quelque chose, mais il faut qu'ils éprouvent et soient mis dans un certain état, c'est-à-dire qu'ils soient capables de s'y trouver¹¹. » À quoi semble faire écho ce que Koltès écrivait dans le programme de sa première pièce, une

9. La première est une lettre de 1976, probablement du printemps; la deuxième est du 1^{er} mars 1975 (1999a : 93 et 97, respectivement).

10. « Nous sommes tous très cyniques; il n'existe pas de bonté absolue, si ce n'est chez les moines ou les ascètes. Peut-être est-ce la seule solution de vie, et ce serait les moines les vrais marginaux » (entretien avec Véronique Hotte, repris dans *Une part de ma vie*, p. 132).

11. Fragment paraphrasé par Edward Will, *op. cit.*, p. 581-582.

adaptation d'*Enfance* de Gorki, *Les amertumes* : « Le théâtre est un jeu. Si l'on veut y participer, il faut en connaître les règles... Il s'agit avant toute chose de décanter, de se purifier au maximum des encombrements de l'intelligence à fleur de peau, décentralisée jusqu'à l'extrême. Il s'agit de retrouver les facultés de perception premières, et d'autant plus profondes qu'elles sont premières. Il s'agit de chercher la compréhension parfaite, c'est-à-dire celle qui ignore l'exégèse et la justification » (1998 : 9-10). Et cette disposition intuitive est essentiellement visuelle, comme aux mystères d'Éleusis, puisque dès sa première pièce, le personnage principal est fulgurant dans son unique apparition finale, décrite ainsi par la didascalie qui représente le seul texte du dernier tableau de *Les amertumes* : « *Les personnages sont fixes, éclairés par des flashes de plus en plus rapides sur les trois différents lieux. Soudain, la lumière est violente et rouge sur l'ensemble et c'est ALEXIS* » (p. 59).

L'auteur commente lui-même dans le programme ce rapport de l'image au jeu de la scène : « Démonteur du mécanisme, explorateur des règles du jeu, origine et aboutissement du jeu lui-même, le personnage d'Alexis se situe hors de l'action, puisque l'action n'existe qu'en opposition à lui » (p. 10). On donnera quelques éléments des règles du jeu qui préside à la production de cette extase après ces quelques remarques supplémentaires sur le parcours subjectif de l'initiation dramatique que représente ce théâtre.

Le parcours du *myste*

On peut résumer le parcours du *myste*, depuis *Les amertumes*, *La nuit juste avant les forêts*, jusqu'à *Roberto Zucco* (pièces écrites, respectivement, en 1970, 1977, 1988) par cette citation de Plutarque :

L'âme, au moment de la mort, éprouve la même impression que ceux qui sont initiés aux Grands mystères... Ce sont d'abord des courses au hasard, de pénibles détours, des démarches inquiétantes et sans termes à travers les ténèbres. Puis, avant la fin, la frayeur est au comble; le frisson, le tremblement, la sueur froide, l'épouvante. Mais ensuite une lumière merveilleuse s'offre aux yeux; on passe dans des lieux purs et des prairies où retentissent les voix et les danses; des paroles sacrées, des apparitions divines inspirent un respect religieux. Alors l'homme, dès lors parfait et initié, devenu libre et se promenant sans contrainte, célèbre les Mystères, une couronne sur la tête; il vit avec les hommes purs et saints; il voit sur la terre la foule des non-initiés s'écraser et se presser dans le borbier et les ténèbres et, par crainte de la mort, s'attarder dans les maux, au lieu de croire au bonheur de là-bas¹².

12. Stobée, *Florilège*, t. IV, p. 107, éd. Meineke = fragment, t. V, p. 9, éd. Didot, traduction Foucart, *op. cit.*, p. 393.

Combien de personnages de Koltès tentent ou ne tentent pas, dans le noir, d'échapper à l'humidité, ruisselants de pluie (*L'héritage*, *Procès ivre*, *La nuit*, *Quai Ouest*, *La fuite à cheval*, *Sallinger*, *Prologue*) ? La course, la fuite et les détours pénibles, présents dans presque toutes ses pièces¹³ ne sont-ils pas une constante fondamentale que l'on devrait mettre en rapport avec ses souvenirs de « derrière la tête »¹⁴, ses images du monde qui nous rendraient fous ? « Ces histoires-là, si on s'écoute, si on se laisse aller, cela vous rend cinglé –, parce que la terre des cimetières, celle qui touche les cercueils : 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 suis¹⁵ ! » Fuir l'horreur de cette terre, de son borborygme, pour la prairie chère aux mystiques d'Éleusis comme aux orphiques, n'est-ce pas aussi ce que désire la première personne de *La nuit juste avant les forêts* ? « Il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent et cette saloperie de pluie, à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres, et alors je dirai : c'est chez moi, j'y suis bien, je me couche et tchao... » (1988 : 47).

La fin de *La nuit* représente cette fuite tout en annonçant la résurrection finale, presque impossible :

Je me dis : quel bordel, les airs d'opéra, les femmes, la terre froide, la fille en chemise de nuit, les putes et les cimetières, et je cours, je ne me sens plus, je cherche quelque chose qui soit comme de l'herbe au milieu de ce fouillis, les colombes s'envolent au-dessus de la forêt et les soldats les tirent, les raqués font la manche, les loubards sapés font la chasse aux rats, je cours, je cours, je cours, je cours, je rêve du chant secret des Arabes entre eux, camarades, je te trouve et je

13. Nous verrons plus loin comment *Dans la solitude des champs de coton* ne constitue pas complètement une exception, même si personne n'y court, même s'il n'y a ni fuite ni détour. Disons déjà que cela tient à ce que les personnages sont sur scène depuis le début jusqu'à la fin. Contrairement au soliloque de *La nuit*, où l'unique personnage ne quitte jamais la scène, leur confrontation ne permet pas l'évocation des réminiscences qui saisissent les personnages, comme, par exemple dans *Sallinger* ou *Quai Ouest* à propos de la guerre, souvenirs qui leur donnent envie de fuir jusqu'à ce qu'une apparition les arrête : Alexis, le rouquin, Abad, le camarade de la nuit, la lumière blanche qu'annonce Thérèse dans *L'héritage*.

14. « mais par-dérrière la tête, c'est toujours triste comme je ne sais pas comment je pourrais te le dire... » (1988 : 54).

15. Cette incantation est celle d'une prostituée, un hymne à la mort dont nous attendrions tous qu'elle nous délivre de ce monde. Elle contient presque ce *Ô* emphatique que nous imaginons à son début, ce qui, en introduisant une ponctuation qui se laisse entendre, donnerait à peu près ceci : *Ô* toi qui refroidis les morts, / toi qui as la sacrée habitude de tout rendre bien froid / jusqu'au fond et sans qu'on y revienne, / refroidis une bonne fois la cinglée que je suis... (1988 : 38).

te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dit rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, là pluie, la pluie... (1988 : 63).

Koltès a su comment le dire, plusieurs fois, mais c'est Zucco qui le pointe, avant de sauter du toit de sa prison, se faisant ainsi l'ange, non pas de la mort, comme l'a cru Anne Ubersfeld (1999 : 9), mais de la vie sublime, rayonnant du principe de toute vie : « Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil; c'est de là que vient le vent » (Koltès, 1990 : 94).

L'absence du cinéma dans ce théâtre de la résurrection

Ce parcours de fuite, vers l'exil, l'extase et l'*épopée* est un parcours profondément théâtral, même si dans la vie et l'esthétique de Koltès le cinéma a été présent, ne serait-ce qu'à travers le scénario inédit de *Nickel Stuff* (1985) et la tentative de réalisation que fut *La nuit perdue* (1973). Mais c'est plutôt en tant que spectateur que Koltès tenait au cinéma : « Je n'ai jamais été spectateur assidu au théâtre. Mais je vais presque tous les jours au cinéma. Et par conséquent, j'ai une écriture un peu "cinéma"¹⁶ » (1999 : 32). Cette écriture est un peu cinématographique, selon Koltès, dans la mesure où elle multiplie les points de vue, surtout dans son roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*¹⁷ (Priqué, 1997 : 245). Mais plus tard, il affirmera : « Je ne tournerai jamais un film, précisément parce que je suis trop solitaire... Moi je ne veux pas un mec qui... regarde par-dessus mon épaule, qui me demande un synopsis... » (Attoun, 1997 : 41). L'écriture est une expérience intime, quelle que soit la dimension politique des images motivant la scène et les passions des personnages, tout comme à Éleusis où l'expérience mystique n'est pas moins intime parce que le culte était aussi une fête où participaient des milliers d'Athéniens et de Grecs.

Mais l'absence du cinéma peut surtout s'analyser comme une conséquence de cette initiation théâtrale à la contemplation d'une résurrection sublime, qui a dû soustraire les images de ce monde mortel, obscur, froid et/ou humide afin de nous donner l'intuition visuelle de cet ange qu'ont incarné Zucco et d'autres personnages.

16. Entretien avec Michael Merschmeier pour *Theater Heute*, Berlin, 1^{er} trimestre 1983, repris dans *Une part de ma vie*, p. 32.

17. Dans cet entretien avec Alain Priqué réalisé en 1976, Koltès affirme assez clairement la distinction qu'il voit entre écriture cinématographique, romanesque et dramatique.

Cette absence est en partie nécessaire à cause de la discontinuité iconique qu'il y a entre un cadavre en décomposition et l'objet d'une contemplation idéale (soleil, ange, camarade...). Chez Koltès, il y a un théâtre au service d'une initiation d'un certain genre, où nous avons affaire à un monde sans âme. On cherche : « moi, j'ai cherché », une puissance, « quelqu'un qui soit comme un ange », de résurrection, « au milieu de ce bordel ». Et pour que celle-ci soit authentique, il faut que cette résurrection soit celle de l'humanité à l'échelle *internationale*, avec toute l'horreur du bourbier de l'existence terrestre, « la terre froide ». Entre l'extrémité que constitue la mort sans rédemption possible et celle que représente la grâce que procure la contemplation d'un ange, il y a une opposition absolue.

Ces deux extrémités, qui appartiennent principalement au registre du visuel, doivent être méditées dans leur discontinuité radicale, car elles sont réellement hétérogènes l'une à l'autre. Cette méditation peut difficilement avoir lieu dans un film qui réunirait sur une même pellicule et un même écran des images entre lesquelles la pensée ne peut imaginer une quelconque cohérence. C'est cette discontinuité – entre l'image du bourbier de la terre froide qui motive les courses frénétiques et celle d'un symbole de résurrection offert à la contemplation par une grâce – qui ouvre l'espace de la scène. Les bords de cette scène peuvent être conçus comme des réminiscences, celles, du bord « inférieur », des images du chaos terrestre, et celles, du bord « supérieur », d'une contemplation issue de *La nuit obscure*. La scène de Koltès, que Chéreau a su tracer, est celle d'une interruption militante qui énoncerait la maxime suivante : « Ne te détourne de l'horreur de ce monde que pour en porter la promesse éternelle. » Cette interruption entre la trahison occidentale et une promesse universelle est chez Koltès une rupture dans le régime des images dont nous sommes capables. C'est cette rupture qui, sur une scène de théâtre, nous donne à méditer la distance que doit parcourir la pensée entre ces deux extrémités que sont, d'une part, ce qu'on répugne à voir et, d'autre part, ce dont on n'ose rêver.

C'est pourquoi je propose ici de dire que ces images constituent un film virtuel qui borne la visibilité de la scène, que ce film en constitue le hors-champ, le hors-champ du monde, scindé entre, d'une part, ce que tout le monde a vu ou a pu voir et, d'autre part, ce que certains pourront voir : « Heureux qui possède, parmi les hommes, la vision de ces mystères. Mais celui qui n'est pas initié aux rites saints n'a pas le même destin, quand il séjourne mort, dans les moites ténèbres¹⁸. » Ces moites ténèbres de l'Afrique et de l'Amérique latine, nous y séjournons tous, que

18. *Hymne homérique à Déméter*.

nous voyons ou non les cadavres dont Koltès a dit : « Tout est là pour que l'explosion ait lieu, et l'explosion semble impossible¹⁹ » (1997 : 18). L'impossible possibilité de l'explosion, voilà ce que produit l'ouverture de l'espace dramatique de Koltès; et l'idée même de cette explosion est en fait une extase, une sortie de notre condition terrestre dont la possibilité n'est pas garantie par l'horreur du borborygme, mais par de diaphanes apparitions miraculeuses. Tout ceci n'est pas absolument inaccessible au cinéma, mais la scène théâtrale chez Koltès semble être la solution dramatique entre deux régimes d'images dont la discontinuité est nécessaire pour penser la question de la grâce ou du salut sur notre terre. En d'autres termes : comment la pensée peut-elle accepter la coprésence d'un cadavre et d'un ange ? Le rituel dramatique, comme le rituel initiatique d'Éleusis, est ce qui peut tenter d'articuler cette disjonction radicale par l'expérience d'un lieu où les images renvoient à des visions qui lui sont extérieures.

Les conditions de l'extase contemplative

Parlons un peu de l'exil qui bien souvent est la condition nécessaire de l'idéal et de son extase (de l'exotisme le plus plat jusqu'aux aspirations sublimes des mystiques). La fuite en est, chez Koltès, la dimension militante – alors que chez Jean de la Croix, elle est la métaphore de la sortie du corps qu'effectue l'âme pour s'unir à Dieu²⁰ (1984 : 25). Cette fuite ne constitue pas une identité nomade, fuyante, mais elle est ici l'inscription sensible de la négation, de l'opposition. Fuir passe par une délimitation brutale entre celui qui fuit et ce/ceux qu'il fuit : « en bas sont les cons qui stationnent... » (Koltès, 1988 : 7). Si l'on ne fuit pas vers un autre lieu, on ne fait pas non plus de la fuite une identité mineure²¹. La fuite est une opposition active à tout ce qui, restant sur un territoire ou un autre, renonce à l'idéal. Mais pour Koltès, l'idéal, c'est justement ce à quoi l'on ne renonce pas, des personnages universels, des lieux génériques²² (1999 : 15), valables pour tous, des motifs

19. Lettre à Hubert Gignoux, 11 février 1978.

20. « Par une nuit profonde, / Étant pleine d'angoisse et enflammée d'amour, / Oh ! l'heureux sort ! / Je sortis sans être vue, / Tandis que ma demeure était déjà en paix. / J'étais dans les ténèbres et en sûreté / Quand je sortis, déguisée par l'escalier secret... » (Cantique de l'âme, poème de Jean de la Croix, dont *La nuit obscure* constitue le commentaire inachevé.)

21. Comme celle que revendiquent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980.

22. « Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartient à tous » (entretien avec Jean-Pierre Han pour *Europe*, repris dans *Une part de ma vie*).

dramatiques à la hauteur de ce que vit l'humanité. C'est pourquoi le monde fait retour dans son écriture (Afrique, Amérique du Sud, travailleurs immigrés, étrangers plusieurs fois exilés...) et rend désormais impossible que son œuvre soit identifiable comme appartenant à une littérature française, ou à quelque autre partie du monde. L'humanité concrète est le sujet contemporain de toute littérature nécessairement apatride. Toute littérature nationale aujourd'hui ne sera que le renoncement à cet idéal. Tel est, non pas le message, mais l'œuvre de Koltès : invalider toute littérature territoriale.

Il faut, bien sûr, mettre cela en relation directe avec ce qu'il dit lui-même : « La présence des immigrés est ce qui nous maintient à un niveau intellectuel à peu près correct. Pour moi la Suisse, c'est le cauchemar absolu²³ » (1999 : 127). Cette présence des immigrés est à mettre au compte d'une dissolution de l'identité à la fois nationale et linguistique. Quant à la nation, Koltès disait : « La grandeur d'un pays est une sottise infernale²⁴ » (1999 : 99). Ne mettons donc pas son œuvre au compte de la culture française. Quant à la langue française, c'est comme langue étrangère qu'elle intéresse Koltès, parce que c'est dans l'exil de la langue, et non pas seulement dans celui de l'étranger, que l'écriture a un sens. Nous avons plusieurs témoignages de Koltès lui-même, quand cela ne serait pas immédiatement lisible dans une œuvre où apparaissent directement dans le texte des langues comme l'allemand, l'anglais, l'arabe, l'espagnol, le quechua ou le ouolof. Ce n'est pas ici une question de style²⁵ (1999 : 120), une vulgaire coquetterie d'écrivain « moderne ». Ce recours à l'étrangeté de la langue semble être une nécessité. C'est qu'en tant qu'elle n'est plus langue natale, une langue altérée n'est pas motivée par les automatismes d'un terroir, mais par l'urgence de la communication : « un étranger se sert de la langue – de la langue française –, comme un prisonnier qui taperait contre son mur pour communiquer en morse avec son voisin. Il ne l'utilise pas par instinct, mais vraiment comme un moyen de communication²⁶ » (Prique, 1997 : 242). C'est cette distance, entre la langue que l'on parle et la pensée étrangère à la langue parlée, qui libère la pensée de celui qui parle en lui imposant une relation instrumentale :

23. Entretien avec Véronique Hotte, repris dans *Une part de ma vie*.

24. Entretien avec Bertrand de Saint-Vincent, repris dans *Une part de ma vie*.

25. « Et qu'on ne me parle pas de mon style, je n'en sais rien ! Ce sont les personnages qui inventent un style à chaque pièce » (entretien avec Michel Genson, repris dans *Une part de ma vie*).

26. On trouve un autre témoignage de cette conviction de Koltès dans cette déclaration sur *Combat de nègre et de chiens* : « Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat » (entretien avec Hervé Guibert, « Comment porter sa condamnation », repris dans *Une part de ma vie*, p. 21).

« Quand on ne peut plus parler son propre langage, la pensée elle-même change, de petits incidents qui se déroulent sans langage prennent une importance nouvelle²⁷ » (1999 : 34).

Revenons brièvement, pour finir, au Koltès désormais classique, celui de *Dans la solitude des champs de coton*, qui est pourtant une pièce à part dans une œuvre dramatique assez stable quant à sa forme et à ses intentions. Cette pièce est dépourvue de fuite et n'est jamais ponctuée par aucune apparition. Elle est tout entière dans le travail de la scène dont les deux bords ont été retranchés. Qu'y reste-t-il ? Le deal ! Celui-ci est présent dans toutes les pièces de Koltès, dès *Les amertumes* – où il ne s'agit que de régler des comptes de famille, comptes de culpabilité ou d'héritage –, et jusqu'à *Roberto Zucco* – où, par exemple, deux sœurs se disputent et pèsent le poids du malheur dans leur vie (scène VII), ou bien quand le frère discute du prix de sa petite sœur qu'il vend à un mac (scène XI, intitulée « le deal »). La scène est ce lieu où les personnages règlent les comptes de leurs histoires, pris qu'ils sont entre l'Histoire du monde-bourbier et ce qui n'a pas d'histoire, le salut de leur âme. C'est ce qui permet de comprendre pourquoi les pièces de Koltès ne parlent pas de politique²⁸, puisqu'elles ne parlent qu'entre la politique et la grâce; et ce qui s'y dit est l'ensemble des élucidations négociées par des personnages entre leurs compromis terrestres et leur puissance d'immortalité. C'est de cette puissance, je crois, que témoignent ces deux passages dont on ne trouvera pas d'équivalent dans *Dans la solitude des champs de coton* :

LÉONE. – C'est quand j'ai vu les fleurs que j'ai tout reconnu; j'ai reconnu ces fleurs dont je ne sais pas le nom; mais elles pendaient comme cela aux branches dans ma tête, et toutes les couleurs, je les avais déjà dans ma tête. Vous croyez aux vies antérieures, vous²⁹ ? (1989 : 42)

ZUCCO. – J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelle pour l'éternité. Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a

27. Entretien avec Michel Merschmeier, repris dans *Une part de ma vie*.

28. Nombreuses sont chez Koltès les déclarations comme celles-ci : « De quoi parle *Combat de nègre et de chiens* ? Je ne sais pas vraiment... Elle ne parle pas, en tous les cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis. Elle parle simplement d'un lieu du monde » (entretien avec Jean-Pierre Han, repris dans *Une part de ma vie*, p. 11).

29. Ces fleurs sont celles des bougainvilliers, dont Koltès disait, ailleurs : « L'image qui me vient, la seule qui me rassure un peu, est celle de la promenade du soir, où je marche seul dans l'enceinte du camp fermé de barbelés à hauteur d'homme, sous les bougainvilliers... » (1997 : 14).

rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux (1990 : 48-49).

Si notre analyse a une quelconque valeur pour cerner la nature du théâtre de Koltès, on dira que la scène de *Dans la solitude* est la scène la plus abstraite de Koltès, celle qui n'est pas motivée, ou peu, par les images du borbier terrestre – on y trouve peu de réminiscence mondaine, seulement une vague référence récurrente à « l'homme et l'animal » –, et ne tend vers aucune extase – on n'y trouve aucune apparition ou hallucination provenant d'un autre monde. La pièce finit par le choix des armes après le constat d'une abstraction irrémédiable entre les deux seuls personnages, le dealer et le client : « LE DEALER. S'il vous plaît, dans le varcarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu ? LE CLIENT. Je n'ai rien dit; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien dit, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'ai pas deviné ? LE DEALER. Rien. LE CLIENT. Alors, quelle arme ? » (1986 : 61). Dans *Roberto Zucco*, le frère qui vend sa sœur à un mac, dans une scène intitulée « Le deal », qualifie d'« abstraction » le prix fixé dans un échange. « Je trouve que le deal, expliquait Koltès, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça, ça recouvre vraiment tout le reste³⁰ » (1999 : 76). Et cela recouvre tout le reste, parce que c'est une abstraction des échanges entre les êtres humains.

Il ne s'agit pas dans cet article de circonscrire les effets proprement théâtraux chez Koltès, mais de montrer qu'un film virtuel s'y trame comme l'envers fondamental de sa scène. Il est donc important de saisir ce point dans l'unique pièce qui semble être en exception, tout en faisant remarquer que Koltès, à l'origine, ne la destinait pas au théâtre³¹. Trop abstraite, cette pièce ne contient pas de références au film virtuel que nous trouvons partout ailleurs. Trop abstraite, elle est en même temps l'abstraction concentrée de tous les rapports que les personnages entretiennent entre eux dans toute l'œuvre. Le deal, situation qui semble éminemment concrète, est en fait une puissance d'abstraction vertigineuse. Sans son envers visuel,

30. Entretien avec François Malbos, repris dans *Une part de ma vie*. Ailleurs, Koltès déclarait : « La manière commerciale d'envisager les rapports humains me paraît le plus proche de la réalité » (entretien avec Véronique Hotte, repris dans *Une part de ma vie*, p. 127).

31. « Non, c'est un dialogue. Alors, savoir si on peut monter un dialogue au théâtre ? Chéreau va prouver que oui. Mais, non, ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes » (1999 : 75) (entretien avec François Malbos). Koltès disait qu'il n'avait écrit ce texte que pour le plaisir, sans aucun souci de dramaturgie, ce qui confirme son statut d'exception.

la scène de cette pièce n'a pas la vocation complète d'initiation dont nous pouvons dire qu'elle fait système dans le théâtre de Koltès. *Dans la solitude* est, si l'on peut dire, trop théâtrale pour appartenir au théâtre de Koltès; trop théâtrale dans la mesure où, entièrement vouée à la scène, elle ne comprend pas cette tension initiatrice entre les deux pôles visuels que nous avons indiqués à plusieurs reprises. Mais c'est elle, paradoxalement, qui a promu l'image de son théâtre, à juste titre dans la mesure où le deal y est omniprésent, mais aussi parce que le public et la critique sont complaisants. Cette pièce ne rappelle aucune mauvaise image, elle se prête facilement à la glorification de la marge et n'exige aucune discipline du salut. Elle peut donc être lue comme le spectacle d'une délectation occidentale pour l'*underground*, puisque le deal y est déconnecté de la vocation ascétique que recouvre sa puissance d'abstraction.

Dans les négociations perpétuelles qu'ils engagent, les personnages de Koltès (sauf pour *Dans la solitude*, où les deux rôles ne sont plus que des positions subjectives expérimentales) mettent en jeu leur destin et leur identité. Leur existence semble être une série de compromis avec le monde, et c'est ce que résume admirablement le premier dialogue entre Mathilde (revenant d'Algérie) et Adrien (industriel) dans *Le retour au désert*. Chacun négocie sa place dans l'héritage, place qui elle-même se détache sur fond de guerre d'Algérie. La situation familiale est l'ensemble des négociations rendues possibles, ou plutôt nécessaires, par les compromis que chacun a fait avec l'Histoire³². Les négociations sont en fait des renégociations de la place concrète de chacun dans la société. S'abstraire du compromis social, voilà la motivation purement théâtrale de tant de personnages, même si d'autres leur résistent. Ce deal, qui tourne pour ainsi dire à vide dans *Dans la solitude*, est l'opérateur d'abstraction, l'ascèse qui permet à la scène d'être susceptible d'apparitions ou de réminiscences visuelles, effroyables puis contemplatives. Ces réminiscences ou ces hallucinations visuelles n'appartiennent pas nécessairement à des personnages, comme Zucco se remémorant la neige qui tombe sur les lacs gelés en Afrique (1990 : 25, 48) ou comme ses frayeurs quand il voit en imagination des tueurs autour de lui (p. 79). Elles peuvent appartenir à la scène, c'est-à-dire à la pièce en général, comme celle de Zucco sur le toit de sa prison, du Rouquin dans *Sallinger*, ou du parachutiste noir dans *Le retour au désert*. Ces apparitions ou ces visions peuvent généralement être assimilées à des réminiscences en tant qu'elles renvoient à une supposition hors de la scène. Koltès disait : « Je vois un peu le

32. « Mais ce qui m'importe, au-delà de la colonisation, c'est la manière dont elle illustre le ballottage de l'homme par l'histoire... L'Histoire est ainsi, qui fait son affaire, en solitaire. L'homme est dedans, comme un bouchon sur l'eau, et se laisse porter parce qu'il est bien obligé » (1999 : 100) (entretien avec Bertrand de Saint-Vincent).

plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter... Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vraie vie³³ » (1999 : 54-55). Et la vraie vie, j'en suis convaincu, pour Koltès, ce sont ou bien les images du borbier terrestre, ou bien celle de cette contemplation muette dont saint Jean de la Croix lui communiqua la passion³⁴.

Cet article trouve dans les mystères d'Éleusis la forme et le contenu essentiels à l'interprétation de la relation qu'entretiendrait le théâtre de Bernard-Marie Koltès avec les images qui motivent son écriture. Cette référence permet d'unir politique, mysticisme et théâtre dans une œuvre qui n'a cessé de renvoyer ses personnages aux images d'un borbier dans lequel ils se débattent ainsi qu'à celles d'une contemplation extatique. Ce serait dans l'écart qui sépare ces deux types d'images, qui constituent un film virtuel représentant comme le hors-champ de ce théâtre, que s'installerait la scène d'une méditation de ce que pourrait signifier aujourd'hui l'exigence de *sauver son âme*.

This article finds in the mysteries of Eleusis the necessary form and content needed to interpret the relation between Bernard-Marie Koltès' plays and the images which motivated his writing. This reference makes it possible to unite politics, mysticism and theatre in a body of work which has always shown its characters both struggling in the mire and having extatic visions. Into the gap between these two conflicting types of images, which constitute a virtual film, a kind of off screen narration of Koltès' work, would appear a meditation on the meaning of "salvation".

Après avoir été instituteur, Pierre Tordjman enseigne la philosophie au lycée à Paris.

33. Entretien avec Alain Prique, repris dans *Une part de ma vie*.

34. Cette évolution du visuel qui borne la scène peut aussi se saisir à partir des indications que donne Koltès sur les éclairages auxquels il était extrêmement sensible. Par exemple, *Sallinger* (1995) commence par l'indication « *La nuit est profonde.* » En passant par des indications telles que « *L'éclairage fatal – bleu intermittent – cherche Carole sous la pluie* » (p. 108), pour finir par « *Les lumières de couleurs à travers la fenêtre, de plus en plus changeantes, de plus en plus insaisissables. Et le Ronquin tire* ».

Bibliographie

- ATTOUN, Lucien (1997), « Juste avant la nuit » (entretien avec Bernard-Marie Koltès du 22 novembre 1988, diffusé sur France Culture le 14 avril 1990), *Théâtre/Public*, n° 136-137, p. 24-43.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1984), *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1985), *Quai Ouest*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1986), *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988), *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988a), *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1989), *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990), *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1991), *Prologue*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1995), *Sallinger*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1997), « Lettre d'Afrique », *Europe*, novembre-décembre, p. 13-22.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1998), *Les amertumes*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1998a), *L'héritage*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie : entretiens, 1983-1989*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999a), *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs. Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1958-1976)*, Metz, Bibliothèque-Médiathèque de la Ville de Metz.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (2001), *Procès ivre*, Paris, Éditions de Minuit.
- LAURENT, Anne (1991), « Rencontres avec Patrice Chéreau », *Théâtre/Public*, n° 101-102, p. 33-41.
- PRIQUE, Alain (1997), « Entretien avec Bernard-Marie Koltès », *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, p. 240-244.
- SAINT JEAN DE LA CROIX (1984), *La nuit obscure*, traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Paris, Seuil.
- UBERSFELD, Anne (1999), *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)