



**HAL**  
open science

# La Didascalie dans l'œuvre de Koltès, de la représentation à la lecture

Florence Bernard

► **To cite this version:**

Florence Bernard. La Didascalie dans l'œuvre de Koltès, de la représentation à la lecture. De l'hypertrophie du discours didascalique au XXe siècle, Presses Universitaires de Provence, 2012, Textuelles. hal-01314344

**HAL Id: hal-01314344**

**<https://amu.hal.science/hal-01314344>**

Submitted on 25 Jan 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.

# La didascalie dans l'œuvre de Koltès, de la représentation à la lecture

Florence Bernard

Aix-Marseille Université

Daté de 1976, l'unique roman de Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, peut être considéré comme un tournant dans son œuvre. Il est en partie le fruit de son découragement face à une reconnaissance littéraire qui tarde à venir alors que huit pièces ont déjà été écrites. Après sa tentative de suicide, ce texte non dramatique lui permet de retrouver goût à l'écriture tout en exorcisant son expérience de la drogue. Les pièces qui voient le jour après sa rédaction portent les traces de cette rupture : ce sont elles qu'il fera figurer dans sa bibliographie « officielle », présentant longtemps *La Nuit juste avant les forêts* comme sa première production pour la scène<sup>1</sup>. L'étude des didascalies<sup>2</sup> rend particulièrement compte des modifications qui sont survenues après cette période charnière. Nous montrerons tout d'abord qu'elles témoignent d'un infléchissement de son esthétique, avant d'analyser dans quelle mesure elles révèlent, à compter de 1977, le désir de l'auteur de transgresser plus ouvertement la frontière entre théâtre et roman.

## Au service de la représentation

Les pièces de Koltès qui contiennent le plus d'indications scéniques sont celles dont il a lui-même assuré la création, de 1970 à 1973<sup>3</sup>. Cet attachement à la mise en espace de ses textes, qui, comme nous allons le montrer, porte essentiellement sur les lumières, les déplacements et la voix des comédiens, s'est ensuite reporté sur le décor, lorsque le dramaturge a cédé la place à d'autres metteurs en scène, à partir de la fin des années soixante-dix.

Les pièces de cette période sont pour la majorité d'entre elles des réécritures : *Les Amertumes*, *La Marche*, *Procès ivre*, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* et *Intimités d'un séminariste* transposent ainsi respectivement à la scène *Enfance* de Gorki, *Le Cantique des cantiques*, *Crime et châtiment* de Dostoïevski, *Hamlet*

---

1 Toutes les pièces de Koltès sont publiées aux éditions de Minuit, à l'exception d'*Intimités d'un séminariste*, qui est encore inédite.

2 Nous entendons le terme de « didascalie » au sens d'une indication scénique extérieure au discours des personnages et non verbalisée lors de la représentation.

3 C'est-à-dire *Les Amertumes*, *La Marche*, *Procès ivre*, *L'Héritage* et *Récits morts*. *Des Voix sourdes* fut écrite pour la radio. Quant au *Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, la pièce n'a été créée qu'en mars 2006, à Bouxwiller, à Strasbourg et à Cernay (Haut-Rhin) par Pierre Diependaele.

de Shakespeare et la nouvelle de Rimbaud *Un Cœur sous une soutane*<sup>4</sup>. Bon nombre d'entre elles présentent de nombreuses didascalies. Reposant sur un jeu systématisé sur les contrastes, l'esthétique qu'elles véhiculent peut être qualifiée d'onirique et trouvera son point d'orgue dans *Récits morts*, qui donne à voir le « songe d'un personnage que l'on ne connaîtra pas, mais qui subit et agit dans son rêve sous les traits et le nom de Dantale »<sup>5</sup>. Koltès s'inscrit en cela dans la mouvance de l'époque, marquée par Kantor – qu'il ne connaissait pas, d'après son frère –, mais aussi par Jorge Lavelli, dont il avait apprécié la mise en scène de *Medea* de Sénèque, dans la version de Jean Vauthier, avec Maria Casarès dans le rôle-titre<sup>6</sup>.

Les décors que dépeignent les didascalies sont peu réalistes. La scène est souvent nue<sup>7</sup>. Dans ce cadre, ce sont les propos des personnages qui permettent, à l'occasion, de distinguer dans quel espace l'action prend place. En effet, le recours aux accessoires est rare et bien souvent très rudimentaire : dans *Procès ivre* l'on compte ainsi en plus de « l'escalier » qui conduit chez Aliona ou chez Porphyre, un « tabouret », un « fauteuil », une « table » ou encore un « bureau<sup>8</sup> ». Quand une indication scénique concerne un lieu, il n'est pas dépeint : dans la même pièce, le dramaturge se contente de dire à la page 16 que « Sonia » se trouve « dans sa chambre ». Quant à l'œuvre *L'Héritage*, elle annonce le décor principal en quelques mots évasisifs, à la page 13 :

L'intérieur de la maison. Le cadavre, au centre de l'immense pièce, autour duquel s'affairent une multitude de domestiques. Anne-Agathe est dans un fauteuil, au premier plan, dos tourné, et les regarde avec impatience.

Cette neutralité du plateau permet en outre de mieux rendre poreuses les frontières entre les différents lieux, à la manière des glissements soudains qui se produisent dans les rêves entre différents espaces.

Ce jeu est particulièrement observable dans *Les Amertumes*, *La Marche* et *Procès ivre*, dont la scène est structurée par des praticables<sup>9</sup>. L'édition des *Amertumes* s'accompagne d'un schéma présentant le « lieu » ainsi :

4 *Intimités d'un séminariste*, inédit : le tapuscrit original de cette œuvre est détenu par Yves Ferry. La pièce, qui ne fait intervenir qu'un seul personnage, comme dans *La Nuit juste avant les forêts* que Koltès écrit à nouveau pour Ferry en 1977, a été créée en 1998 par le comédien, avec Philippe Sturbelle dans le rôle de Léonard.

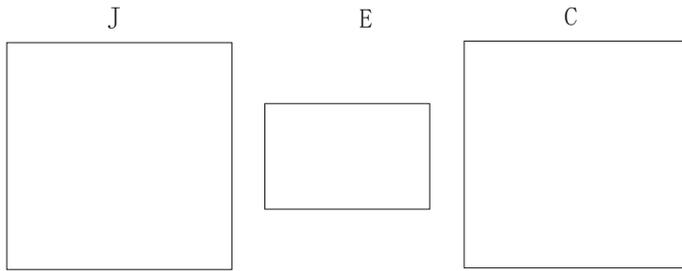
5 B.-M. Koltès, *Récits morts*, Paris, Minuit, 2008, page 9 (non numérotée).

6 Koltès lui a envoyé en 1970 un exemplaire de sa première pièce, *Les Amertumes*, avant qu'elle ne joue dans la version radiodiffusée de *L'Héritage* (1972) pour l'émission de Lucien Attoun à France Culture. Elle a également interprété le rôle de Cécile dans la création de *Quai ouest*, sous la direction de Patrice Chéreau.

7 Les moyens utilisés par la petite équipe de comédiens que le dramaturge avait réunie autour de lui peuvent également expliquer certains choix esthétiques.

8 B.-M. Koltès, *Procès ivre*, Paris, Minuit, 2001, p. 12, 23, 14, 49.

9 Les éditions de Minuit ne font pas figurer de schémas pour *La Marche* et pour *Procès ivre*, mais les comédiens Elisabeth Meyrand et Yves Ferry s'en souviennent plus ou moins précisément (cf. leurs entretiens situés en annexe de notre thèse, *Bernard-Marie Koltès, la poétique des contraires*, Université de Provence, 2008).



Ces différents espaces fonctionnent parfois de concert. La fréquente distance qui sépare les lieux qu'ils représentent est ainsi comme niée par la proximité des comédiens sur la scène, de même que l'écart temporel qui sépare à l'occasion les actions montrées sur le plateau, en une esthétique qui n'a plus rien de réaliste. C'est le cas dans *Procès ivre*. À la page 16, Raskolnikov, qui vit à Saint-Petersbourg, lit la lettre de sa sœur Dounia ; on la voit, simultanément, en train d'écrire sa missive, dans la campagne reculée où elle se trouve encore : « *Sonia dans sa chambre. Dounia écrit. Razoumihine marche. Rodion est assis sur le fauteuil. Position stable. Il lit la lettre de Dounia.* »

Si elles ne donnent pas à voir un décor précis, les didascalies ont toutefois pour fonction de structurer le plateau, grâce aux jeux de lumière auxquels Koltès a recours. Les indications sur l'éclairage contribuent à rendre plus perceptible la symbolique qui lui est attribuée. C'est sans doute dans *La Marche* que ceci est le plus manifeste. L'alternance entre la clarté et la pénombre a pour but de séparer le couple des fiancés, enténébré, cherchant à tâtons la voie de l'apaisement et de l'harmonie, du couple qui matérialise leur idéal et que baigne la lumière de la grâce divine : « *Constamment, la lumière sur les époux ; tandis que l'éclairage des fiancés est tantôt sombre, tantôt blanc*<sup>10</sup> ».

Les didascalies témoignent également de l'intérêt que le dramaturge accorde à la dimension sonore de ses premières pièces. Le ton que les comédiens doivent employer est souvent mentionné, de même que leur débit. Le volume, indiqué par exemple au moyen des mots « *à voix basse* », « *cri* » ou encore « *plus fort*<sup>11</sup> », la hauteur de leur voix, ainsi que le temps de pause qu'ils doivent marquer ne sont pas non plus laissés au hasard. Le dramaturge entend tout contrôler, dans le but d'entraîner son public dans une expérience sensorielle très proche de celle suscitée par Jorge Lavelli dans ses spectacles.

10 B.-M. Koltès, *La Marche*, Paris, Minuit, 2003, p. 45. Dans cette œuvre, Koltès se livre à une sorte de méditation sur le *Cantique* : il y confronte les personnages des époux, qui récitent une partie du texte biblique (dans la traduction de Meschonnic), aux fiancés, qui prononcent un texte de sa propre plume.

11 *Ibid.*, p. 9, 12, 27.

Voici ce que déclare le jeune dramaturge à Hubert Gignoux alors qu'il transpose à la scène l'autobiographie de Gorki, *Enfance* :

Loin de m'attacher à la lettre, j'ai cherché à transposer cette série de chocs, mettant les spectateurs à la place de l'enfant, dans l'attente de la même réceptivité. Je cherche en effet, par des moyens sinon orthodoxes, du moins aussi efficaces que possible, à placer des individus face à la même angoisse, la même incompréhension, la même stupéfaction que l'enfant Gorki, espérant ainsi les conduire à l'éclatement final inévitable<sup>12</sup>.

Le metteur en scène de *Medea*, deux ans plus tôt, ne disait pas autre chose : « Le théâtre est avant tout un spectacle qui doit faire naître chez celui qui y assiste une émotion violente : peur, rire, angoisse, stupeur, et cela sans que la raison n'intervienne. Il doit parler aux sens<sup>13</sup> ». Dans ce cadre, la voix se fait instrument : « elle murmure un chant : chaque fois tout son souffle donnant une seule note ; puis elle reprend sa respiration, et recommence sur une autre note<sup>14</sup> ». Elle vient parfois se mêler aux nombreux morceaux de musique qui accompagnent la représentation, comme à la page 24 des *Amertumes* : « Ils couvrent la voix du Vieux et commencent une espèce de mime grotesque, agressif, saccadé comme un vieux film, rythmé par le mot « partage » et par un bruit de cymbales. » Procès ivre illustre aussi ce phénomène à la page 43 : « Conversation, bruits de verre, rires, et, surtout, un air de danse, genre marche très rythmée. » De nombreux moyens ainsi sont mis en œuvre pour provoquer la réaction du public. Certains passages jouent sur des effets de *crescendo*, comme dans cet extrait de *La Marche* aux pages 11 et 12 : « bientôt le rire, porté à son paroxysme, se mue en une suite accélérée de plaintes proches de celles d'un animal qu'on égorge. rapidement, ces plaintes deviennent des cris, très hauts, très forts, pour enfin se condenser en un seul. » Il arrive que le procédé ne concerne pas, comme ici, le volume de la voix mais le rythme des échanges :

PIOTRE	Donne-les-nous.
VIEUX	Cinq cent quatre-vingt... Six cents...
MIKAÏL	Nos habits, notre maison, notre terre.
VIEUX	Sept cents... Huit cents...
PIOTRE	Notre lit, notre vin, notre pain quotidien, partage-les.
VIEUX	Mille... Quinze cents...
MIKAÏL	Partage.
VIEUX	Deux mille... trois mille...
PIOTRE	Partage.
VIEUX	Quatre mille... Cinq mille...
MIKAÏL/PIOTRE	Partage, partage, partage <sup>15</sup> .

C'est parfois le phénomène inverse, le *decrescendo*, qui est recherché, comme dans ce passage de la même pièce, à la page 53 : « *E La femme Verte est*

12 B.-M. Koltès, Lettre du 14 janvier 1970, adressée à Hubert Gignoux, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 107.

13 Jorge Lavelli, « Médée vit dans la démesure », *Tréteaux 67, Théâtre de notre temps*, septembre 67, n° 4, p. 34.

14 B.-M. Koltès, *La Marche*, *op. cit.*, p. 34.

15 B.-M. Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 24.

*maintenant seule ; elle parle d'abord très fort, puis, sans qu'elle paraisse diminuer la puissance de sa voix, le ton baisse et s'éloigne*<sup>16</sup>. » L'intérêt que Koltès portait à la musique est sans doute lié à cette particularité de son écriture théâtrale. Louis Thiry, qui l'initia à la pratique de l'orgue, évoque celui qui fut quelque temps son élève en rappelant qu'il lui faisait « jouer de la musique de Bach », mettant en lumière les « points communs entre une construction musicale et une construction littéraire<sup>17</sup> » : il mentionne le fait que, dans le cadre de son enseignement, il expliquait souvent la structure de la « fugue de Bach » en faisant allusion à « ces personnages qui entrent, qui sortent, qui se transforment », « qui vivent en quelque sorte, qui vivent devant nous et qui se modifient » et « qui se répondent ».

Comme la voix, les mouvements et les déplacements sont eux aussi très précisément dépeints. Les indications scéniques concernent souvent les postures que doivent adopter les comédiens sur le plateau. *La Marche*, mais aussi *Procès ivre*, en témoignent. Ainsi, la réécriture du *Cantique des cantiques* comprend un très grand nombre de didascalies de ce type. Nous en relevons quelques-unes, situées au début de l'œuvre, et qui désignent les fiancés :

*ils sont au sol, toujours collés à la paroi. [...] pendant le texte qui précède, les fiancés se sont rejoints au centre, en un mouvement lent et décomposé. assis, – elle sur une chaise, lui par terre – ils se tournent le dos. [...] elle regarde. [...] elle détourne son regard. [...] elle s'écrase sur sa chaise. [...] temps ; pendant lequel on les sent se tendre tous les deux, jusqu'à la rupture – soudain, ils sont tournés l'un vers l'autre, et se regardent –.*

La manière de bouger des comédiens sur la scène va parfois jusqu'à revêtir l'aspect d'une chorégraphie. Ce passage, issu des pages 31 et 32 des *Amertumes*, en est très certainement l'illustration la plus accomplie :

1<sup>er</sup> mouvement : approche.

*J Tziganok danse, magnifiquement, sans geste.*

*C La Vieille, le Vieux, Varvara, Piotre.*

*Ils avancent comme des moustiques vers une bougie, indirectement et par saccades.*

*Jeu d'échecs sans joueurs, ils se dépassent, se heurtent, se croisent, se mêlent et se démêlent. Les regards sont attentifs, un peu crispés.*

2<sup>e</sup> mouvement : communion.

*J Ils font tous le même chemin, ils progressent, reculent, et tombent. C'est le chemin de croix redit cinq fois simultanément.*

3<sup>e</sup> mouvement : méditation.

*L'ensemble s'est désagrégé. Chacun continue seul ; chaque personnage est très loin des autres. Une sensualité puissante dans les attitudes.*

4<sup>e</sup> mouvement : « ardente et étrange gaieté ».

*C'est comme une cérémonie secrète, chacun ayant son rôle, contribuant à la célébration d'un culte exaltant et mystérieux. Les expressions sont fatiguées et resplendissantes. Puis, tout disparaît. Seule, la Vieille demeure.*

16 Comme nous l'avons montré à la page 2, Koltès identifie par une lettre les trois praticables sur lesquels les personnages se déplacent : si J et C renvoient à Jardin et Cour, E signifie peut-être tout simplement « espace ».

17 François Koltès, « Comme une étoile filante », *Entretiens sur Bernard-Marie Koltès*, p. 251, document inédit conservé à la Bibliothèque-Médiathèque du Pontiffroy, à Metz et chez François Koltès.

L'influence de Grotowski, dont on sait que le dramaturge était un lecteur – mais aussi de Gurdjieff, mage des années trente dont il avait pris connaissance par l'ouvrage de son disciple Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu* –, est sans doute ici sensible, tant en ce qui concerne les préparations que Koltès imposait à ses comédiens que le déroulement de la représentation ; il s'agissait dans les deux cas de se servir d'exercices corporels pour atteindre une forme de méditation spirituelle<sup>18</sup>.

La fin des années soixante-dix voit néanmoins se renforcer le réalisme de la dramaturgie de Koltès. La dimension musicale tend à s'estomper, même si l'attention accordée aux cris des gardes africains dans *Combat de nègre et de chiens* rend compte, encore, de l'intérêt que nous avons décelé dans les premières œuvres :

*Alors s'établit, au cœur des périodes noires entre les explosions, un dialogue inintelligible entre Alboury et les hauteurs de tous côtés. Conversation tranquille, indifférente ; questions et réponses brèves ; rires ; langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés et de haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée<sup>19</sup> [...].*

Dans l'ensemble, les didascalies montrent désormais une *normalisation* des informations liées à la diction et aux mouvements des comédiens : elles sont moins longues<sup>20</sup>, et surtout moins codifiées, moins axées sur un jeu artificiel. C'est surtout la description du décor qui fait sa grande apparition à partir de *Sallinger*. Citons à titre d'exemple la description du cimetière que nous offre la page 12 :

*La lune se découvre d'un coup. Au milieu est le tombeau, comme une demeure de roi, immense, somptueux, laqué, avec des colonnes de chaque côté, et une profondeur noire au milieu. Sur le sol, quelques plaques de neige à demi fondue. Et, des marches du tombeau jusque sur la neige, une multitude de petits bouquets de fleurs rouges.*

C'est également le cas, bien que dans une moindre mesure, dans *Combat de nègre et de chiens*, deux ans plus tard. Le dramaturge prend en effet la peine de présenter le cadre spatial avant le début du premier tableau, à la page 7 : La cité, entourée de palissades et de miradors, où vivent les cadres et où est entreposé le matériel :

---

18 On songe aussi à l'influence que les lectures de Jean de la Croix, de Thérèse d'Avila et d'Ignace de Loyola – Koltès a suivi du collège au baccalauréat un enseignement jésuite – ont pu avoir sur le dramaturge : ainsi, l'exercice spirituel, qui suppose une théâtralisation mentale des textes religieux, institue l'art dramatique comme un moyen de se rapprocher du mystère de Dieu.

19 Koltès avait tout particulièrement apprécié la bande son que Chéreau avait imaginée pour cette pièce, mais aussi pour *Le Retour au désert*, dont il parle en ces termes : « 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. » in *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 142 ; on retrouve cette conscience de la dimension sonore voire chorégraphique du texte koltésien dans la mise en scène de Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton*, en 1995, où il faisait danser les personnages sur un air du groupe Massive Attack.

20 *Sallinger* comporte toutefois plusieurs passages composés uniquement de didascalies : celui qui dépeint la pantomime jouée par Leslie et Anna, ou encore celui qui, sur deux pages entières, dépeint l'affrontement muet entre Leslie et son père (B.-M. Koltès, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995, p. 92-93).

- un massif de bougainvillées ; une camionnette rangée sous un arbre ;
  - une véranda, table et rocking-chair, whisky ;
  - la porte entrouverte de l'un des bungalows.
- Le chantier : une rivière le traverse, un pont inachevé ; au loin, un lac.*

Les indications scéniques, par leur évolution, témoignent d'une sensible atténuation de la dimension onirique des premières pièces. Toutefois, l'action des œuvres plus récentes ne se borne pas à peindre sur un mode naturaliste différents milieux sociaux. L'auteur a dû faire à ce sujet de multiples mises au point, tant les malentendus ont été nombreux, en France comme à l'étranger. Voici, à titre d'exemple, ce qu'il a déclaré au sujet de *Combat de nègre et de chiens* :

Pour en revenir à l'Afrique et à ma pièce : j'étais quelque part en Afrique et j'ai découvert qu'il me suffisait de décrire cet endroit pour exprimer ce qu'il a déclenché en moi. Ce qui se passe dans ma pièce, ce sont des choses que j'ai également trouvées à Paris. [...] Le lieu « Afrique » est en même temps une métaphore<sup>21</sup>.

Il suffit en outre d'observer comment, par le recours à la pénombre, ces décors assez précis finissent par se ressembler. Penchons-nous par exemple sur *Sallinger* : la lumière qui baigne plusieurs des lieux portés à la scène, le cimetière, le pont ou encore la chambre du Rouquin, aux tableaux I, VIII, XI et XII, a pour effet d'atténuer leurs différences, rejoignant la neutralité des œuvres de jeunesse :

*La nuit est profonde. Mais il y a de très légers reflets – très légers, et de formes étranges – blancs, sur le sol.*

*Tandis qu'une lumière bleutée, intermittente comme celle des ambulances, silencieusement gagne le sol, rejaillit sur la neige, illumine les recoins jusqu'au mausolée [...] dans une suite régulière d'éclairs bleus et de ténèbres [...].*

*La pénombre envahit la rue ; le pont est éclairé, par instants, par les phares des voitures qui tournent.*

*L'éclairage fatal – bleu, intermittent – cherche Carole sous la pluie.*

*Aucune lampe n'éclaire la pièce. Mais, à travers la fenêtre, les lumières d'une ville font sur les murs, le plafond et le sol des reflets de couleurs, instables, changeants, insaisissables.*

*Les lumières de couleurs à travers la fenêtre, de plus en plus changeantes, de plus en plus insaisissables<sup>22</sup>.*

Témoins de l'infléchissement de l'esthétique koltésienne, les didascalies attestent aussi la volonté du dramaturge d'outrepasser la frontière entre les genres.

21 B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 34.

22 B.-M. Koltès, *Sallinger*, op. cit., p. 11, 21, 36, 108, 119, 126.

## La confusion des genres

En 1976, *La Fuite à cheval très loin dans la ville* rend patent l'intérêt de Koltès pour le roman, déjà perceptible dans ses nombreuses réécritures, pour la plupart issues de textes narratifs. Dans le cadre des pièces qui vont être élaborées après cette date, la didascalie apparaît comme le révélateur de la dimension littéraire du texte théâtral, objet qui n'est plus conçu dans le seul but d'être représenté.

Le développement du paratexte dans plusieurs des pièces conçues à partir de 1979 témoigne de cette modification. Avant d'entreprendre la genèse de *Quai ouest*, pièce « écrite à la fois pour être lue et pour être jouée<sup>23</sup> », il adjoint à *Combat de nègre et de chiens* ses carnets de travail dont plusieurs fragments présentent une dimension proprement narrative, comme l'illustre le passage intitulé « Sépultures d'ouvriers » :

Les femmes couvrent en cachette les corps des ouvriers morts, de branches et de palmes, pour les protéger du soleil et des vautours. Dans la journée, dans l'activité du chantier, les camions passent dessus, et la nuit venue, les femmes reviennent poser de nouvelles branches. Au bout de quelques jours et de quelques nuits, il se forme de petits monticules de branchages et de chair mêlés, qui se fondent progressivement à la terre.

Il en va de même de l'extrait intitulé « Le chantier, à la lueur d'éclairs<sup>24</sup> » ou encore de ce passage-ci que nous citons en intégralité :

Mère de Nouofia.

La mère de Nouofia, lorsqu'on l'eut prévenue de la mort de son fils sur le chantier des Blancs, décida malgré les avertissements qu'on lui donnait de se risquer jusqu'à là-bas, afin de poser des branches sur le corps pour le protéger des oiseaux. Cependant, par précaution, elle se couvrit le visage de la peinture blanche afin que la mort, qui rôdait pas [sic] là-bas, ne la reconnût pas pour ce qu'elle était.

Revenons-en aux didascalies externes pour montrer qu'elles s'inscrivent elles-mêmes parfois dans ce processus de fusion du genre théâtral et du genre romanesque. Certaines indications formulées sont en effet difficiles à porter sur le plateau, comme si, dégagé dès 1978 du souci de mettre en scène ses pièces, qu'il remet entre les mains de Moni Grego (*La Nuit juste avant les forêts*), de Bruno Boëglin (*Sallinger*), puis de Patrice Chéreau (à partir de *Combat de nègre et de chiens*), Koltès se donnait plus de liberté pour imaginer des lieux et des détails qui, par leur gigantisme ou au contraire par leur « pointillisme », ne s'accordent pas toujours aux contraintes du théâtre. Le pont de *Sallinger* outrepassa ainsi de beaucoup les limites du plateau :

*Dehors, un grand pont barre l'horizon. Des deux côtés de la rue, où passant les voitures, Leslie à gauche, Henry à droite, sont appuyés contre le mur, se regardant de temps en temps<sup>25</sup>.*

23 B.-M. Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 104-105.

24 B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983, p. 115-116 et 117.

25 B.-M. Koltès, *Sallinger, op. cit.*, p. 29.

La construction, inachevée, qui traverse le chantier de *Combat de nègre et de chiens* n'en est pas moins imposante :

*Le pont : deux ouvrages symétriques, blancs et gigantesques, de béton et de câbles, venus de chaque côté du sable rouge et qui ne se joignent pas, dans un grand vide de ciel, au-dessus d'une rivière de boue*<sup>26</sup>.

De même, le décor de *Quai ouest*, qui donne à voir le fleuve, l'autoroute et l'immense hangar où vivent Charles et les siens, est particulièrement délicat à restituer dans l'enceinte d'un théâtre : « Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar et l'autoroute déserte »<sup>27</sup>.

La présence de notations extrêmement détaillées montre également le désir de l'auteur de produire, dans ses didascalies, un texte par moments plus littéraire qu'utile à la représentation. Il en est ainsi d'un passage situé à la page 57 de *Combat de nègre et de chiens* (« au loin ; chutes de feuilles et de toiles d'araignée ») mais aussi de celui qui prend place aux pages 106 et 107 : « Cal pointe son fusil haut, vers la tête ; la sueur coule sur son front et ses joues ; ses yeux sont injectés de sang. » Déjà, la page 60 témoignait de ce parti pris :

*Tout à coup un tourbillon de sable rouge portant des cris de chien couche les herbes et plie les branches, tandis que monte du sol, comme une pluie à l'envers, une nuée d'éphémères suicidaires et affolés qui voile toute clarté.*

Cette indication tirée de la page 102 de *Quai ouest* n'est pas plus simple à restituer sur le plateau : « *Abad* tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête. » Enfin, les didascalies permettent parfois d'accéder aux sentiments et aux pensées intimes des personnages, comme ici dans *Combat de nègre et de chiens*, ce qui n'est a priori pas compatible avec le genre théâtral :

*Dans des chuchotements et des souffles, dans des claquements d'ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom, puis elle sent la douleur d'une marque tribale gravée dans ses joues*<sup>28</sup>.

La didascalie souligne ainsi par son contenu littéraire ce processus d'effacement de la frontière entre théâtre et roman, que vient renforcer la publication d'un paratexte conséquent et diversifié : aux Carnets publiés à la suite de *Combat de nègre et de chiens*, il faut en effet ajouter les titres des actes ou des scènes du *Retour au désert*, ceux des tableaux de *Roberto Zucco* tout comme les épigraphes qui rythment *Quai ouest* et font s'entrouvrir l'action sur des univers souvent romanesques<sup>29</sup> qui lui tiennent lieu d'échos déformés, du *Nègre du Narcisse* de Conrad à *Lumière d'août* de Faulkner, de *Benito Cereno* de Melville à *Martin Eden* de London et aux *Misérables* de Hugo.

26 B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 7.

27 B.-M. Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 14. Patrice Chéreau reconnu s'être fourvoyé en suivant de près les indications de l'auteur : « [...] pour une des pièces les plus ambitieuses de Bernard, notre volonté de bien la servir, notre conviction de tenir un auteur exceptionnel, nous a entraînés dans une sorte de folie des grandeurs. Le gigantisme du décor, son caractère excessif, la complexité du déplacements des conteneurs sur les rails, le choix de la grande scène de Nanterre ont fait du mal à la pièce, écrasant le texte [...] » (cité par Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 53).

28 B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 42.

29 Nous exceptons de cette liste les allusions à *La Dispute* de Marivaux, à la chanson « Resting Place » de l'album *Marcus Garvey* de Burning Spear et à l'extrait de la Genèse.

Il arrive toutefois que Koltès joue également de l'absence de didascalie pour repousser la frontière entre les genres. *La Nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton* n'en comportent ainsi aucune. Voici ce que le dramaturge déclare au sujet du plus récent de ces deux textes :

[...] 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. Je n'ai pas eu les soucis des pièces, qui sont énormes. Et là, j'ai eu une telle liberté, un plaisir en me disant : si ça ne se monte pas... [...] Je l'ai écrit pour le plaisir. Mais je savais que Chéreau le monterait, parce qu'il me demandait beaucoup ce que j'écrivais. Et je me disais : lui, à mon avis, il est capable de le faire. Mais je ne me suis pas du tout soucie de ça. À cause de la dramaturgie, la proportion du plaisir et de la difficulté, il y a un moment où ça bascule, et c'est navrant. C'est marrant de temps en temps de se remettre à écrire sans souci, juste pour le plaisir d'écrire. J'avais oublié que je pouvais en avoir. Et là, je l'ai retrouvé<sup>30</sup>.

La disparition des indications scéniques est compensée par les informations contenues dans les répliques. Ce sont elles qui définissent le cadre spatial. On apprend ainsi que le locuteur de *La Nuit...* parle depuis un café au jeune homme qu'il a abordé :

Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé, et maintenant qu'on est là, que je ne veux pas me regarder, il faudrait que je me sèche, retourner là en bas me remettre en état [...] même si on ne le veut pas, il est difficile de ne pas se regarder, tant il y a de miroirs, dans les cafés, les hôtels<sup>31</sup>.

Il en va de même pour *Dans la solitude des champs de coton*. Nous savons que le Dealer accoste son Client dans la rue : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir<sup>32</sup> ». Le cadre temporel est lui aussi déterminé par le biais des paroles des personnages. Comme celle de *La Nuit juste avant les forêts*, l'action de *Dans la solitude des champs de coton* se déroule à « l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre », une « heure d'obscurité<sup>33</sup> ».

Troublante, par sa présence ou son absence dans les pièces de Koltès à compter de la fin des années soixante-dix, c'est enfin dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville* que la didascalie met à jour la porosité de la frontière entre les genres, signalant cette fois-ci l'intrusion du théâtral dans le romanesque. En effet, certains dialogues obéissent à une présentation dramatique. C'est ainsi que l'on observe des indications concernant les déplacements des personnages, leur intonation, leur gestuelle ou encore l'expression de leur visage :

30 B.-M. Koltès, « Entretien avec François Malbosc », *Bleu-Sud*, mars-avril 1987, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 75.

31 B.-M. Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 7-8.

32 B.-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 9.

33 *Ibid.*, p. 9-10.

Le policier de droite (d'une voix douce : Le reconnaissez-vous ?

Rose (l'œil brillant) : C'est lui, c'est bien lui !

Le policier de droite : Est-ce que vous portez plainte ?

Rose : Oui, je porte plainte, bien sûr, je porte plainte (Pointant son doigt vers Cassius). Voyez la marque qu'il porte sur la main ! Voyez la trace de la morsure<sup>34</sup> !

Si plusieurs échanges se composent selon la norme du genre romanesque, sans la présence des noms des personnages avant leur intervention ou de ces notations que l'on qualifierait aisément de scéniques, nombreux sont les passages qui rendent compte du parti pris que nous venons de mettre en évidence. Lorsque Barba, alitée, reçoit la visite de sa mère Lidia, tandis que Rose, la voisine, s'active dans son propre appartement, le lecteur visualise en effet la scène comme sur un plateau :

Lidia : À 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<sup>35</sup>).

À en croire la correspondance de l'auteur, la confusion des genres est intrinsèque au projet de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* :

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 ». Cela fera quelques mois de travail ; mais je ne m'ennuie pas avec mes personnages. 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<sup>36</sup>.

C'est certainement dans cette œuvre que l'attrait de Koltès pour le roman (dont il est un grand lecteur), pour le théâtre (qui semble correspondre à son impulsion créatrice) et pour le cinéma<sup>37</sup> se fait le plus visible, la didascalie

34 B.-M. Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984, p. 22.

35 *Ibid.*, p. 105.

36 Lettre du 12 mars 1976 adressée à Nicole Archen (B.-M. Koltès, *Lettres, op. cit.*, p. 242). « G » désigne Hubert Gignoux, à qui Koltès demandait son avis à cette époque lorsqu'il écrivait.

37 Rappelons que Koltès a écrit plusieurs synopsis ou scénarios et qu'il a réalisé le film *La Nuit perdue* à partir de sa pièce *Récits morts*, en 1973.

lui permettant de déjouer les catégories et de proposer une écriture qui, du moins partiellement, s'affranchit des contraintes formelles caractéristiques de chacun de ces modes d'expression artistique<sup>38</sup>.

Les didascalies renseignent le lecteur sur l'évolution de l'esthétique de Koltès, qui passe d'un onirisme manifeste à un réalisme plus affirmé. Elles rendent également compte du rapport conflictuel qu'il entretient avec le théâtre, dont il tente, de manières diverses, de repousser les limites en empruntant au roman : à la réécriture, qui domine ses pièces écrites dans les années soixante-dix, il préfère peu à peu la création, sans renoncer à instiller dans ses textes dramatiques cette étrangeté générique par le biais des titres donnés aux scènes, actes ou tableaux du *Retour au désert* et de *Roberto Zucco* ou encore par le recours à l'intertextualité, décelable notamment dans les épigraphes de *Quai ouest* qui rattachent l'intrigue à la littérature américaine. Toutefois, les deux dernières pièces de Koltès marquent un infléchissement de son écriture : son emploi de la didascalie, plus normalisé, moins littéraire, essentiellement destiné à faciliter la mise en scène, témoigne peut-être, plus largement, d'un apaisement du rapport qu'il entretient avec le langage dramatique. La traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare qui a immédiatement précédé la rédaction de ces deux pièces n'y est certainement pas étrangère : « Ce fut une expérience incroyable ; je referai une traduction de Shakespeare pour mon seul plaisir. Ce mec m'a appris la liberté. Il m'a beaucoup libéré par rapport aux règles du théâtre. Quand quinze ans ont passé, quelqu'un vient le dire, et c'est fait : quinze ans ont passé. Le montage des scènes est ahurissant. Shakespeare nous dit aussi qu'il ne faut pas s'emmerder avec les décors<sup>39</sup>. »

En lui permettant de traiter de manière plus ludique certaines des contraintes qui jusque-là lui avaient pesé (la question de l'unité de temps et de l'unité de lieu, principalement), ce travail a peut-être changé sa façon d'aborder d'autres paramètres de l'écriture dramatique, au rang desquels figure la didascalie.

---

38 Notons que les romans que Koltès lit avec passion, ceux de Gorki ou de Dostoïevski, sont réputés pour contenir une part importante de dialogues et une teneur dramatique manifeste, qui leur a valu une postérité sur les planches tant en Russie qu'en France.

39 B.-M. Koltès, « Entretien avec Gilles Costaz », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 90.