



HAL
open science

La mort dans l'œuvre de Koltès : Loin de la froideur et du sinistre des cimetières occidentaux”

Florence Bernard

► To cite this version:

Florence Bernard. La mort dans l'œuvre de Koltès : Loin de la froideur et du sinistre des cimetières occidentaux”. Lire et jouer Koltès aujourd'hui, Marie-Claude Hubert et Florence Bernard, Jun 2011, Aix-en-Provence, Afghanistan. hal-01314666

HAL Id: hal-01314666

<https://amu.hal.science/hal-01314666v1>

Submitted on 26 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 mort dans l'œuvre de Koltès

« Loin de la froideur, des larmes et du sinistre des cimetières occidentaux »

Florence Bernard

Aix-Marseille Université, CIELAM

La critique a insisté dès la création des pièces de Koltès sur la dimension sombre, funeste, de son univers, frappé du sceau de la violence et de la marginalité. Il est vrai que ses personnages y subissent souvent un sort fatal, dans un contexte spatio-temporel propice à l'agression : chantier à l'abandon, quai déserté par les ferries, pissotière où s'échangent des substances illicites, villes où sévissent la guerre, le terrorisme, le deal, la corruption. Tels sont, entre chien et loup, les lieux de ces rencontres brutales, qui virent à l'affrontement. Si l'évocation de la mort appelle un traitement tragique, Koltès a constamment insisté sur le rire qu'il cherchait à susciter par son écriture¹.

La nature foncièrement conflictuelle des rapports qu'entretiennent les personnages entraîne souvent la mort de l'un d'entre eux et scelle, de fait, un apaisement des tensions qui les animaient. Après avoir analysé cette dynamique, nous montrerons que les circonstances et les motifs qui président au décès sont complexes, empêchant le public de cerner la véritable nature des sentiments que le meurtrier éprouve à l'égard de sa victime. Comme nous le verrons en second lieu, cette ambivalence affecte également la tonalité du traitement que l'auteur inflige aux défunts dans son œuvre : grotesque², désacralisée par la mise à distance du pathos et par le recours au comique, la mort y semble inextricablement liée à la vie, ce qui n'est pas sans interroger la croyance de Koltès en un au-delà.

Ambiguïté des circonstances et des motifs de la mort

Exposant, dans la célèbre lettre qu'il adresse à Hubert Gignoux le 7 avril 1970, sa manière de concevoir les personnages des *Amertumes*, Koltès déclare : « L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tout constitués par différentes "puissances" qui s'affrontent ou se marient, et d'une

1 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 128 : « Je me méfie toujours d'acquiescer à ce constat que mes pièces feraient la part belle à un monde d'inquiétude ; je suis effaré quand je lis ensuite que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que je décris. »

2 Sont jetées ici les bases d'une réflexion que développe l'article suivant : « "La joie même dans la souffrance" : le comique lié au vieillissement, au handicap et à la maladie dans l'œuvre de Koltès » (colloque international « Du style à l'œuvre en passant par le registre », 18-19 octobre 2012, Biennale Koltès 2012, actes à paraître).

part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre [les] personnes sont constitués par les rapports entre ces puissances³. »

Tour à tour dominateurs et soumis, les hommes entretiennent des liens conflictuels, dans toute son œuvre. La fuite, qu'ils peuvent un temps envisager, n'est pas efficace, comme le montre *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*. Après avoir quitté précipitamment la maison familiale, les attentats de l'OAS et les malheurs qu'annonce la naissance des fils de Fatima, Romulus et Rémus, Mathilde et Adrien errent de pays en pays à la recherche de la sérénité. Lorsqu'ils l'ont enfin trouvée, aux États-Unis, des parachutistes s'abattent sur la ville, réminiscence des troubles qui les ont précisément forcés à quitter leur pays. Pas de répit en ce monde, semble énoncer Koltès dans tous ses écrits.

Par conséquent, la mort apparaît, aux yeux des personnages, comme le moyen le plus sûr d'apaiser les tensions qui les animent, tensions qui se manifestent entre eux comme en eux : « Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre⁴. » On comprend dès lors que les causes du décès soient rarement naturelles. La maladie a certes raison de quelques-uns des personnages : ainsi, dans *L'Héritage*, Constantin a contracté la vérole, Cécile, le sida⁵, et la couturière qui donne son titre à *Coco*, pièce qu'esquisse l'auteur juste avant de décéder, est mourante. Mais le plus souvent, on tue et l'on se tue. Les meurtriers sont légion : Cal, Alboury, Abad, Zucco, inspiré du criminel italien Roberto Succo, l'illustrent bien, comme avant eux Raskolnikov et Hamlet, dans les réécritures de Dostoïevski et de Shakespeare auxquelles le dramaturge se livre, au début des années soixante-dix. À la triste Ophélie, figure mélancolique empruntée à la pièce élisabéthaine, s'adjoignent les deux suicidés de *Sallinger*, Henry et le Rouquin, mais encore Piotre, Svidrigailov, Koch et Marie, dans *Les Amertumes*, *Procès ivre*, *Quai ouest* et *Récits morts*, sans parler des hommes de la famille Serpenoise, comme le rappelle Adrien à sa sœur : « [...] j'ai failli aller au cimetière pour me tirer une balle dans la tête, comme notre grand-père l'a fait quand son fils est parti à l'armée, et comme notre arrière-grand-père l'a fait pour notre grand-père⁶. »

Tous les moyens sont bons, pour mettre un terme à la vie. Supprimant ses victimes à mains nues, par arme à feu ou par arme blanche, Roberto Zucco est ainsi présenté comme l'archétype du tueur, d'autant qu'il porte atteinte aux interdits ultimes de la société : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant⁷. » Saut dans le vide,

3 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 7 avril 1970, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 115.

4 *Idem*.

5 C'est ce qu'indique la fiche bristol de ce personnage dans « Brouillons de *Quai ouest* », dactylographie et manuscrit, document non coté, non paginé, consulté au domicile de François Koltès en 2008.

6 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 62.

7 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 89.

pendaison, ingestion de poison⁸ ou de terre⁹, étouffement sous un oreiller¹⁰: les autres personnages koltésiens ne manquent toutefois pas de ressources pour parvenir à leur fin.

Diversifiées, les modalités qui entraînent la mort sont parfois assez peu définissables. La distinction entre le suicide et le meurtre est notamment difficile à opérer dans *Quai ouest*: Koch entend dès le début de la pièce se supprimer pour se soustraire au scandale de ses malversations financières et à l'emprise de Monique. Ses intentions sont claires, lorsqu'il aborde Charles:

Voudriez-vous, s'il vous plaît, m'aider à traverser ce hangar et me mener au bord du fleuve, là où l'on a une bonne vue sur le nouveau port, là où l'on prend le ferry? je suis bien trop maladroit pour me risquer à traverser seul; et m'aider à trouver deux pierres à mettre dans mes poches? Je promets que c'est tout ce que je vous demanderai¹¹.

La situation se complique quelques scènes plus tard, quand il supplie cette fois Abad de le tuer. Cette requête fait l'objet d'un soliloque où il finit d'épuiser ses arguments, pour convaincre son interlocuteur: «Faites-le vous-même, cela vous vengera et moi, cela me débarrassera. [...] (Il tend la crosse de l'arme à Abad¹².)» Qui est la victime, qui est le criminel, dans ce cas précis? L'auteur ne tranche pas: «Koch mort, c'est comme si Abad l'avait tué, d'un certain point de vue; et c'est comme si Koch s'était suicidé, d'un autre point de vue¹³.» Les lignes ont bougé, comme toujours chez Koltès. Et l'ambiguïté des intentions éclate elle aussi au grand jour.

En acceptant de le tuer, Abad rend en effet service à Koch. Cette ambivalence qui préside au meurtre est encore plus patente lorsque l'on songe à la manière dont Koltès présente, dans «Pour mettre en scène *Quai ouest*», la mort de Charles, qu'Abad supprime aussi à la fin de la pièce. Prenant à contre-pied le spectateur, qui serait tenté d'interpréter ce crime comme une vengeance – Abad empêche par là son associé de lui fausser compagnie –, l'auteur brouille les pistes en déclarant que ce personnage a cherché à «littéralement offrir la mort à l'autre¹⁴.» Un acte d'amitié, en somme.

Le public se trouve ainsi confronté à la complexité des sentiments qui animent les personnages de Koltès: est-ce l'indifférence, l'amour ou la haine qui pousse un être à en tuer un autre? L'auteur rend crédibles les trois hypothèses, comme le montre le meurtre de la mère de Zucco, en une étreinte aussi douce qu'étouffante: «Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée. Zucco se déshabille, enfle son

8 Nous pensons en particulier au personnage du délateur que l'on retrouve inerte, la bouche «remplie jusqu'aux bords de petites graines teintées de rouge», dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984, p. 153.

9 Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 37.

10 Adrien menace sa sœur Mathilde de finir étouffée sous un oreiller, «comme il est d'usage pour les femmes encombrantes» de leur famille (*Le Retour au désert*, op. cit., p. 62).

11 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 15.

12 *Ibid.*, p. 87.

13 Bernard-Marie Koltès, «Pour mettre en scène *Quai ouest*», *Roberto Zucco*, op. cit., p. 130.

14 *Ibid.*, p. 133.

treillis et sort¹⁵. » C'est de cette même ambivalence que témoigne Stevan en poignardant Hélène, tout en lui disant : « Je t'aime », dans *Des Voix sourdes*¹⁶. Renonçant à doter ses personnages de traits de caractère clairement définis, ce qui constituerait à ses yeux « un travail acharné sur ce qu'il y a de plus petit, de plus mesquin, de moins original en soi¹⁷ », Koltès emboîte le pas à Dostoïevski, dont il a lu les romans avec passion durant sa jeunesse. Et l'on peut lui appliquer les propos qu'énonce Bakhtine au sujet de l'écrivain russe : « Dostoïevski voyait [dans la psychologie] une humiliation de l'homme par la *chosification* de son âme, au mépris de sa liberté, de son "infinité", de cette absence de détermination et de solution qui, dans ses œuvres, constitue le principal objet de représentation¹⁸. » Puisque, pour Koltès, « les sentiments éternels » ne sont que « des conneries provisoires¹⁹ », on peut s'attendre à ce que la tonalité dont il accompagne les meurtres et les suicides ne soit pas plus univoque.

La tragi-comique union de la mort et de la vie

Les personnages qui évoluent dans l'œuvre de Koltès semblent posséder une conscience aiguë de leur vulnérabilité. Leur peur de mourir est patente. Elle transparaît dans l'attention que nombre d'entre eux portent à la désagrégation de leur corps, comme Consuelo qui, dans *Coco*, repasse fébrilement du rouge sur ses lèvres, tremblant à l'idée que sa « bouche ne s'effiloche et ne devienne énorme²⁰ ». À sa patronne qui la rassure, « Elle est déjà ourlée, votre bouche », la domestique réplique : « Mal, madame Coco, le travail n'est pas soigné. Cela se défait aux coins. » Cette crainte de dépérir, comme si la mort commençait son travail de sape bien avant le terme de la vie, transparaît dans une missive que l'auteur lui-même adresse à son amie Bichette, à l'âge de vingt-et-un ans :

[...] je sens déjà les rides et le dessèchement me menacer, avec tout le cortège des tares de ceux qui n'ont plus vingt ans et qui le regrettent. [...] Je redoute déjà le jour où tous ces sillons creusés dans la chair et dans le cerveau éclateront, et, en une nuit, désagrègeront toute cette carapace de fausse jeunesse et me feront pourrir sur pied, plus effectivement que la vérole ou la peste, avec cette odeur écœurante de putréfaction difficilement cachée que l'on dégage dès vingt-cinq ans²¹.

Guettant avec horreur les premiers signes de l'inévitable délabrement physique qui l'attend, le personnage koltésien craint également qu'on le

15 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 18.

16 Bernard-Marie Koltès, *Des Voix sourdes*, Paris, Minuit, 2008, p. 71.

17 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 7 avril 1970, *Lettres*, *op. cit.*, p. 115.

18 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 104-105.

19 Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 54.

20 Bernard-Marie Koltès, *Coco*, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 114.

21 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 17 avril 1969, *Lettres*, *op. cit.*, p. 93.

moleste et qu'on le tue. Pour échapper à la mort, rien de mieux que de devenir aussi évanescent qu'un spectre. Leslie, dans *Sallinger*, l'énonce clairement :

Je suis celui qui dit, les mains sur les oreilles et les yeux bien fermés : « Plus un regard sur moi, s'il vous plaît ; regardez devant vous, regardez-vous entre vous, laissez-moi passer, invisible, transparent, silencieux, posé sur un nuage ; je me glisse entre vous, et personne ne me voit²² [...] »

« Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent ». Ce souhait qu'exprime à son tour Roberto Zucco, dix ans plus tard, à la page 79 de la pièce qui porte son nom, vient confirmer l'impression que son évasion nocturne a produite sur nous, dès la première scène. Il y parcourt le toit de la prison aussi discrètement qu'un fantôme, devant les yeux incrédules des gardiens²³. En un sens, c'est comme si Zucco était déjà mort quand l'action commence, ironique manière de montrer que nul, pas même celui qui entend s'y soustraire, ne peut échapper à son destin funeste.

La frontière qui sépare les vivants, morts en devenir, des défunts, est donc mouvante, « à ne plus savoir quand un homme est mort et quand il ne l'est pas », peut-on lire dans *Prologue*²⁴. Telles ces bouches de l'Enfer auxquelles le Moyen Âge accorde encore foi²⁵, les lieux imaginés par Koltès sont propices aux apparitions spectrales. Ces « trous » au fond desquels on essaie, comme Cal, de ne pas se laisser choir, ces grands trous dégoûtants²⁶ dont on tente de s'extraire, comme Monique du hangar de *Quai ouest*, sont autant de portes ménageant un passage vers le monde des défunts. La « planque aux anges », dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, recrache ainsi tous les soirs sa cohorte de silhouettes fantomales :

Le peuplement de la nuit semblait alors surgir du petit bâtiment central, comme si ce fût là la sortie de quelque souterrain. Une ombre apparaissait, poussant la porte à deux battants, hésitait, posait le pied sur le quai, et enfin se mettait à marcher. Une autre la rejoignait, puis une autre, et bientôt une dizaine de personnages déambulaient et se croisaient comme selon un plan²⁷ [...].

Le hammam d'Ali fait lui aussi office de passage vers l'Hadès, dans *Prologue* : à la tombée de la nuit, s'y précipitent « marchant à reculons, les hommes de la race des Morts²⁸ ».

Il arrive parfois que Koltès introduise de manière encore plus directe le motif du revenant : c'est le cas dans *Sallinger* et dans *Le Retour au désert* où

22 Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995, p. 61.

23 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, op. cit., p. 12.

24 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 42.

25 « Dans leur désir de s'élever ou de descendre (dans les profondeurs terrestres, les enfers), les hommes veulent constamment entamer la surface lisse de la terre. Ils croient à l'existence de ces trous et abîmes d'un autre monde. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 343).

26 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983, p. 11 et *Quai ouest*, op. cit., p. 47.

27 Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, op. cit., p. 51-52.

28 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, op. cit., p. 33.

des êtres ressurgissent de la tombe pour prendre la parole. Leurs propos orduriers et leurs préoccupations matérielles font du Rouquin et de Marie des spectres fort éloignés de l'image éthérée et solennelle que la littérature leur a traditionnellement dévolue. La raison qui empêche la première épouse d'Adrien de « trouver le repos » depuis des années, est en effet dérisoire. Sa belle-mère lui a présenté une part de gâteau aux pommes « sur du papier journal » : « J'en garde encore la honte²⁹ [...] ». Retenus sur Terre où il n'ont pourtant plus leur place, animés d'une colère qui les prive du repos que le trépas était censé leur offrir, ils incarnent le parangon du personnage koltésien : le paria révolté.

Ainsi, contrairement à ce que l'auteur a déclaré à l'occasion, la mort n'est pas « la négation de tout³⁰ ». L'intérêt qu'il porte à la réincarnation le suggère également. La croyance en la permanence de l'âme par sa migration de corps en corps rend en effet compte de la précarité des frontières qui la tiennent recluse, sous un jour cette fois positif. En témoignent les multiples allusions à la légende de Siddharta, présentes dans *Le Retour au désert*. C'est néanmoins dans deux œuvres plus anciennes, rédigées presque à la même période, *Combat de nègre et de chiens* et *Prologue*, que cette question est abordée de manière plus directe. La fleur indéfinissable qui pousse à l'endroit où ont été répandues les cendres de l'étrange Nécata s'en fait l'illustration :

Il tomba dans la nuit une petite pluie fine et silencieuse ; dès le matin suivant apparut, dans une boulette de terre oubliée au fond d'un pot, au coin de la terrasse, le germe vert d'une fleur qui, en quelques jours, sans soin, sans eau, malgré un ciel couvert et pesant, s'épanouit cependant sur le rebord de ma terrasse, fleur bâtarde et inconnue même de l'Encyclopedia Universalis, innommable, à mi-chemin de la marguerite et de la [sic] cattleya³¹.

Et Léone, de déclarer, émerveillée, en découvrant la végétation africaine : « 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. Vous croyez aux vies antérieures, vous³² ? » À cette question sans réponse fait écho le mot que Koltès écrit à son frère et à sa belle-sœur peu avant de mourir : « In God we trust, do we³³ ? »

Que sa foi en la survivance de l'âme par-delà la mort soit sincère ou pas, Koltès a conservé jusqu'au bout sa bonne humeur, en dépit de la conscience qu'il avait d'être en sursis, sensation encore plus aiguë, sans doute, à partir du moment où il se sait atteint par le virus du sida. Cela, le comédien Isaach de Bankolé le confirme : « C'était un mec qui faisait la fête. [...] Il était dans la vie. Je n'ai jamais vu Bernard en larmes, c'était toujours le sourire. Même sur

29 Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, op. cit., p. 76. Du parangon à la caricature, il n'y a qu'un pas, on le voit, ce qui annonce notre point suivant, le traitement comique du mort et, plus largement, de la mort.

30 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 152.

31 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, op. cit., p. 67.

32 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 42.

33 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, op. cit., p. 523.

son sort, c'était la plaisanterie, l'humour. La joie même dans la souffrance³⁴. » Ce naturel joyeux transparaît dans son œuvre, contrebalançant les situations funestes dans lesquelles sont plongés ses personnages.

Le pathos y est ainsi systématiquement tenu à distance. Une mort peut à première vue faire figure d'exception, celle de Victor, tué sans raison par les hommes de la Garde Nationale, dans la première des nouvelles qui accompagnent *Prologue*. Dans leur sauvagerie, les soldats ont en effet transpercé de leurs balles la paume de ses mains. La dernière phrase du texte atténue néanmoins la réprobation du lecteur à l'encontre de cette brutalité, que la référence au corps martyrisé du Christ avait préalablement renforcée : « Il s'était appuyé contre l'arbre, avait heurté son front contre le tronc, et était tombé d'un coup – puis il avait senti disparaître doucement, comme les ondulations d'un drap d'un côté jusqu'à l'autre doucement s'éteignent lorsqu'on ne l'agite plus, tous ses regrets, et toutes ses douleurs, jusqu'à la dernière³⁵. » Le bienfait que le trépas apporte à l'enfant est manifeste, il le délivre de sa vie misérable : du travail, de la prostitution et de la solitude.

Si ce décès est relaté assez longuement, force est d'admettre que peu de morts se déroulent sous les yeux des spectateurs. *Les Amertumes* et *Dans la solitude des champs de coton* se terminent sans que l'on assiste à l'affrontement imminent des protagonistes, que l'on imagine sanglant : la question « Alors, quelle arme³⁶? » que pose le Client au Dealer fait écho à la révolte d'Alexis contre ses proches, que traduit la lumière des projecteurs baignant le plateau au moment où la pièce prend fin : « 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 ALEXIS³⁷. » De même, seuls l'arrêt de la tempête et le bruit de l'envol des oiseaux suggèrent qu'Abad vient de tuer Koch dans *Quai ouest* : « Abad pose la main sur le fusil-mitrailleur. Fin de l'aube, envol d'oiseaux, le vent se calme³⁸. » L'issue fatale reste ainsi en suspens, parfois littéralement, comme dans la scène finale de *Roberto Zucco* où le personnage saute du toit de la prison : si une voix annonce qu'il tombe, une didascalie indique que l'on ne voit rien. Point ici de cadavre au sol comme celui d'Henry dans *Sallinger*. La tonalité élégiaque n'est pas non plus de mise, le « Je ne veux pas mourir. Je vais mourir³⁹ » de Zucco apparaissant d'une grande sobriété lorsque l'on connaît l'état de santé de l'auteur au moment où il rédige ces lignes. *Combat de nègre et de chiens*, *Le Retour au désert*, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, pièces où l'on perd un être cher, pourraient se prêter aux lamentations. Les ouvertures des *Amertumes*, de *L'Héritage* et de *Sallinger*, entre veillée funèbre et confidences dans un cimetière, aussi.

34 Jean-Yves Coquelin, « Quand Abad m'a parlé », Entretien avec Isaach de Bankolé, *Europe*, n° 823-824, novembre-décembre 1997, p. 40-51, p. 50.

35 Bernard-Marie Koltès, *Nouvelle I, Prologue*, op. cit., p. 85.

36 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 61.

37 Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 60.

38 Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 87. On en revient à la question de la nature de cette mort.

39 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, op. cit., p. 49.

Pour autant, les propos tenus en présence du cadavre ou à son sujet suscitent plus la surprise et l'amusement qu'une franche mélancolie. Que l'on pense aux différents lieux où Cal a traîné la dépouille de sa victime, avant de s'en séparer, dans *Combat de nègre et de chiens*. Si le comique naît du caractère obsessionnel de son meurtrier, c'est quand même Nouofia qui, à son corps défendant, subit ces mauvais traitements répétés :

Alors je l'ai mis dans le camion, j'ai été jusqu'à la décharge et je l'ai jeté tout en haut : c'est tout ce que tu mérites et voilà ; et puis je suis rentré. Mais j'y suis retourné, Horn ; je ne pouvais pas tenir en place, les nerfs me travaillaient. Je l'ai repris sur la décharge, tout en haut, et remis dans le camion, je l'amène jusqu'au lac et je le jette dans l'eau. Mais voilà que ça me travaillait, Horn, de le laisser en paix dans l'eau du lac. Alors j'y suis retourné, je me suis mis dans l'eau jusqu'à la taille et je l'ai repêché. Il était dans le camion et je ne savais plus quoi faire, Horn : toi, je ne pourrai pas te foutre la paix, jamais, c'est bien plus fort que moi. [...] C'est alors que je trouve. Je me suis dit : les égouts, voilà la solution ; jamais tu n'iras plonger là-dedans pour le repêcher⁴⁰.

On sait que Cal fouille quand même les égouts à la recherche de sa victime. *Prologue* offre un autre exemple, littéralement grotesque, de cette mise à distance de la mort. Nécata agonise en effet sous les yeux de sa patronne. Or c'est sur le mode fantaisiste d'un accouchement buccal que la cocotte dépeint la manière dont la vie quitte peu à peu sa domestique :

Cet incroyable vacarme provenait directement de sa bouche qu'elle maintenait grande ouverte, bien qu'elle y appuyât souvent sa main comme pour contenir le chahut. Il semblait qu'il se livrait là-dedans une véritable bataille, une discussion en tous les cas bruyante comme en ont les amants, où les portes claquaient et des objets étaient violemment jetés à terre. En fait, j'avais nettement l'impression que quelque chose d'énorme ou que quelqu'un de très en colère voulait sortir de l'intérieur de sa bouche [...]. C'était bien une discussion qui avait lieu dans la caverne de sa bouche ; ses dents étaient secouées comme le loquet d'une porte, sa langue piétinée et tordue, le fond de sa gorge vibrait comme un passage de métro, mais rien, rien d'intelligible ne dépassait la limite de ses lèvres, qui se crevassaient sous l'effet de la tension⁴¹.

À la compassion se substituent l'étonnement et le rire. Koltès rejoint en effet la tradition grotesque qui présente « *l'acte de chair, l'agonie-expiration [...] et l'enfantement* » sous un jour outrancier, eux dont les symptômes sont identiques : « [...] efforts, tension, yeux exorbités, sueur, soubresauts des membres, etc⁴². » Les trois comparaisons successives du corps de Nécata avec un appartement, une caverne et une station de métro offrent une vision décalée de son agonie. Que cette mort soit triplement source de vie atténuée encore la teneur pathétique de cette description : d'abord parce que Nécata meurt en donnant naissance à Mann, ensuite parce que ses membres, découpés par les bons soins de la prostituée, sont ingérés par des oiseaux de proie, enfin parce que ses cendres, nous l'avons vu, font éclore une fleur inclassable, à l'image de la défunte.

40 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 25-26.

41 Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, op. cit., p. 17.

42 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 351.

C'est un processus sensiblement équivalent que l'on observe dans *Roberto Zucco*, lors de la scène finale et, plus encore, lors de la prise d'otages du tableau X: les propos familiers et cocasses des badauds y servent constamment de contrepoint à l'action tragique qui se joue sous leurs yeux. Si leurs interventions n'affaiblissent pas l'horreur de l'acte finalement commis par le meurtrier, qui tue un enfant d'une balle dans la tête, elles suscitent le rire durant plusieurs pages, alors même que la menace qui pèse sur les personnages est patente, comme le clame une femme, avec affectation: « Un peu de dignité. Nous sommes témoins d'un drame. Nous sommes devant la mort⁴³. » Pour autant, les disputes qui éclatent entre les passants donnent lieu à de multiples répliques désopilantes, au point de faire passer au second plan le criminel et sa victime: « Vous, là, qui avez tant souffert quand vous étiez gamin, vous dont les Allemands mettaient le pied sur votre tête en menaçant votre mère, montrez donc que vous avez des couilles, montrez donc qu'il vous en reste au moins une, même petite, même desséchée⁴⁴. » Koltès va jusqu'à tourner en dérision les sévices qui sont infligés à l'enfant. La femme qui commente l'ordre que Zucco lui a intimé souligne le caractère absurde de la situation et, partant, son ridicule, que vient renforcer la réflexion fanfaronne d'un inconnu:

ZUCCO. – Et maintenant, les mains le long du corps. Approche-toi.

UNE FEMME. – Mais comment veut-il qu'il rampe avec les mains le long du corps?

UN HOMME. – C'est possible, c'est possible. Moi, j'y arriverais⁴⁵.

Cette tonalité tragi-comique culmine dans deux œuvres, où la mort se fait elle-même joyeuse. *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise* nous apprend ainsi qu'Adrien meurt littéralement de rire: « Un soir trop humide de 1967, alors qu'ils riaient trop fort, Adrien s'étouffa et mourut dans sa chaise longue⁴⁶. » Quant à Piotre, qui se tranche la gorge, dans *Les Amertumes*, il met en scène son cadavre dans le jardin familial comme pour réserver à ses proches un spectacle délectable:

Bien. À présent, la posture. [...] Que reste-t-il encore? Ah oui: replier les jambes, pour faire plus petit. (*Il rit.*) Un enfant... Je dois avoir l'air d'un enfant. (*Il grimace.*) Sauf le visage, évidemment. [...] Le plus difficile, ce sera d'entailler à droite, sans faire de tache de ce côté-là, pour que tout aille à gauche. (*Il rit.*) À gauche... la surprise doit être complète; il faut que cela soit réussi à la perfection. Bien. Maintenant, allons-y. Surtout, pas un bruit, pas un cri⁴⁷.

Or voici comment Gorki, dont s'inspire Koltès, présente cet événement dans son autobiographie *Enfance*: « Sous l'oreille droite, il avait une entaille profonde, rouge comme une bouche, d'où sortaient, telles des dents, de petits

43 Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 64.

44 *Ibid.*, p. 65.

45 *Ibid.*, p. 60.

46 Bernard-Marie Koltès, *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise, Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 95.

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

lambeaux de chair bleuâtres. Pris de peur, je fermai à demi les yeux⁴⁸ [...]. » Aucun amusement, sous la plume de l'auteur russe, mais la restitution d'un traumatisme où l'horreur le dispute à l'incompréhension. La description de la blessure, qui peut faire songer à un sourire, a sans doute influencé le dramaturge, qui amplifie ce détail au point d'organiser toute la scène autour de lui, sur un mode très différent de celui adopté par son aîné.

Conclusion

La formidable tension qui agite le personnage suscite en lui une agressivité qu'il cherche à apaiser par le meurtre ou par le suicide. Empêchant son public de cerner les motivations qui sous-tendent ces relations conflictuelles, Koltès pose sur la mort un regard ambivalent, entre foi et athéisme, sérieux et dérision. Cet intérêt, qui emprunte aux pratiques populaires dépeintes par Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais* et dans *La Poétique de Dostoïevski* leur tonalité grotesque, leur comique macabre, transparait dans une lettre qu'il adresse le 1^{er} novembre 1978 à sa mère. Dans le petit village du Guatemala où il séjourne depuis plusieurs semaines, en effet, on célèbre les défunts d'une manière qui n'est pas sans faire écho à celle qu'il emploie dans nombre de ses œuvres :

Le cimetière était transformé en kermesse ; un orchestre y était installé et tout le monde a dansé toute la journée. Les gars, armés de bêches, creusent les vieilles tombes pour en sortir les ossements, pour qu'ils participent à la fête. Tant d'irrespect et tant de tendresse, surtout, font plaisir à voir. Je crois que si tu avais vécu avec un tel rapport envers les morts, tu n'aurais plus de crainte. J'ai pensé, pour ma part, que j'aimerais être enterré dans un lieu comme cela, loin de la froideur, des larmes et du sinistre des cimetières occidentaux⁴⁹.

48 Maxime Gorki, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1976, p. 227.

49 Bernard-Marie Koltès, Lettre du 1er novembre 1978, *Lettres*, op. cit., p. 387.