



**”La joie même dans la souffrance” : réflexions sur le
comique lié à la vieillesse, au handicap et à la maladie
dans l’oeuvre de Koltès**

Florence Bernard

► To cite this version:

Florence Bernard. ”La joie même dans la souffrance” : réflexions sur le comique lié à la vieillesse, au handicap et à la maladie dans l’oeuvre de Koltès. Koltès, les registres d’un style, André Petitjean, 2012, Metz, France. hal-01322451

HAL Id: hal-01322451

<https://amu.hal.science/hal-01322451>

Submitted on 20 Apr 2018

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 joie même dans la souffrance » : le comique lié au vieillissement, au handicap et à la maladie dans l'œuvre de Koltès

Florence Bernard

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

« 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 son sort, c'était la plaisanterie, l'humour. La joie même dans la souffrance. » (Coquelin 1997, 50). Le sida, qui s'empare de lui au milieu des années quatre-vingt, n'a pas, si l'on en croit Isaach de Bankolé, entamé la bonne humeur de Koltès. Bien sûr, ce constat appelle quelques nuances, mais les propos qu'il adresse à ses proches durant cette période, notamment par courrier, confirment sa propension à jouir de l'instant, à relater ses petites mésaventures sous un jour amusant¹, et même à tourner en dérision la maladie qui le condamne². Refus du pathos dont il use déjà en 1966 pour consoler sa mère, lorsqu'elle perd, coup sur coup, ses deux frères : « Il est tellement plus facile de pleurer et de laisser éclater sa peine. » (Koltès 2009, 40). Qu'elle se traduise par le silence ou par la plaisanterie, cette mise à distance de la souffrance endurée masque toutefois une profonde inquiétude. Ceux qui ont connu Koltès évoquent le mélange de vague à l'âme et d'enthousiasme qui le caractérisait, comme Yves Ferry qui « a toujours vu des larmes retenues, derrière les éclats de rire » de son ami (Salino 2009, 103) ou Patrice Chéreau, qui le qualifie de « desperado joyeux » (Salino 2009, 10).

Ce détour n'aurait qu'un intérêt biographique si l'œuvre n'était elle-même parcourue de cette tension. La vieillesse, la maladie, le handicap qui affectent plusieurs personnages attestent tout particulièrement l'inévitable contamination du vivant par la mort : un *Memento mori* dont la nature drolatique, pour n'avoir pas toujours été bien saisie, est néanmoins réelle. Cette déchéance et l'effroi qu'elle suscite parfois chez celui qui la subit ne rendent en effet pas pour autant les pièces de Koltès « graves et sérieuses » (Koltès 1999, 72) : de l'excès même des manifestations qu'y revêt la souffrance physique naît en effet une véritable force comique, qui emprunte au grotesque certains de ses motifs.

Plus largement, l'œuvre bafoue le politiquement correct dont nos sociétés occidentales entourent aujourd'hui les personnes âgées, handicapées ou malades, et nous parle d'un monde où les plus faibles participent, *au même titre que les autres*, à la violence inhérente aux relations humaines.

Cette dérision de l'invalidité ne fait pas pour autant des personnages qui en sont atteints de simples victimes, des bouffons malgré eux. Se donne en effet à voir en plusieurs occasions une comédie de la souffrance : la vulnérabilité affichée y relève d'un art subtil que l'individu koltésien manie pour survivre en milieu hostile.

¹ Sa correspondance regorge d'expressions du type « jolie balafre » ou « jolie peur » pour désigner des expériences malheureuses auxquelles il donne un tour plaisant (Koltès 2009, 326 et 340).

² Je songe notamment à cette lettre adressée à Claude Stratz le 1^{er} juillet 1987 : « P.-S. 4 : Chronique parisienne : une nouvelle pub me fait beaucoup rire : elle est rédigée ainsi : Sida : ne restez pas dans le Noir. Chaque fois que je passe devant, je murmure avec un accent anglais digne de la bière rousse de Georges Killian [sic] : Moi, je reste, et alors ? » (Koltès 2009, 512).

État des lieux d'un corps vulnérable

De l'angoisse de la mort, de la maladie, il est peu question dans les propos ou la correspondance de Koltès, à l'exception d'une lettre adressée en 1969 à son amie Bichette où il évoque son vieillissement futur comme un processus brutal destiné à « le faire pourrir sur pied, plus effectivement que la vérole ou la peste » (Koltès 2009, 93). Mais l'œuvre se fait l'écho de ces préoccupations. Le corps y est fréquemment menacé de délitement. Bien que l'on songe plus immédiatement aux jeunes gens qui peuplent les pièces de Koltès, nombreuses sont en effet les figures qui, de 1970 à 1988, sont marquées par ce processus plus ou moins insidieux. Si la désignation des grands-parents d'Alexis dans *Les Amertumes* renvoie explicitement à leur âge (le Vieux et la Vieille), d'autres subissent également les affres du temps avec leurs deux corollaires : la privation de la sexualité, présentée sous l'angle de l'impuissance dans *Combat de nègre et de chiens* comme dans *Quai ouest*, et la maladie (Constantin, dans *L'Héritage*, Cécile, dans *Quai ouest*, et Coco, dans la pièce que Koltès ébauche juste avant de mourir). Maladie qui n'épargne pas pour autant la jeunesse, s'emparant de Barba dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville* pour la faire ressembler, en trois jours à peine, à « une toute vieille femme » (Koltès 1984, 149)¹.

Pour prévenir cette irréversible dégradation de son organisme, le personnage inspecte ses contours, à l'affût du moindre changement : il en est ainsi de Porphyre dans *Procès ivre*, occupé à scruter dans le miroir sa perte de cheveux et son embonpoint, ou de Consuelo, dans *Coco*, qui s'applique sans relâche du rouge à lèvres, effrayée à l'idée que sa bouche « ne s'effiloche et qu'elle devienne énorme » (Koltès 1990/2001, 114). Empiètement du corps sur le monde, par ses protubérances, ou béance du corps soumis à la contamination voire à l'évidement total (« le trou va s'agrandir », craint la servante de Coco) qui fait songer à la conception du corps grotesque médiéval et renaissant décrit par Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais* et dans *La Poétique de Dostoïevski*². En témoigne, dans *Combat de nègre et de chiens*, l'obsession de Cal pour les maladies d'Afrique. À défaut du port de bonnes chaussures, il préconise de doubler la fine peau des pieds d'une « carapace » de plusieurs couches de transpiration (Koltès 1983-1989, 37), solution dont l'exagération et l'incongruité ne manquent pas de faire rire. Amusement de la contagion ou de la progression du mal que le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* fait ici naître du récit lui-même et non de la réaction du personnage, lorsque Barba entre en agonie (Koltès 1984, 143) :

« De là, elle put voir surgir, de dessous sa peau transparente comme une vitre, des chapelets de tous petits boutons, qui couvrirent bientôt son corps d'une infinité de perles rouges. Le premier naquit dans le creux du nombril, d'où elle le vit dépasser le rebord, grimper lentement le long du ventre jusqu'à la poitrine, entourer les seins et monter jusqu'à la gorge, suivi de millimètre en millimètre d'autres petites éruptions, en colonnes, qui lui couvrirent bientôt tout le devant. »

Le refus du pathos, que traduit cette évocation distanciée des premières étapes de la mort de Barba³, comme si une armée de soldats lilliputiens prenait d'assaut son corps de géante,

¹ Soudaineté du processus qui s'exprime dans la lettre à Bichette citée précédemment (Koltès 2009, 93).

² Pour plus de détails, voir le chapitre IV de F. Bernard (2010) : *Koltès, une poétique des contraires*.

³ La panique de Constantin entre quant à elle en dissonance avec le discours protocolaire qu'il continue d'adopter à l'égard de sa patronne, ce qui suscite un certain comique : « Que Madame me pardonne de ne pas porter le sourire de ma fonction. Les sourires me font baver. Un rire me ferait cracher toutes mes dents, et la langue avec. Ne souriez plus, vous non plus. Attention à vos dents. Attention à votre langue. » (Koltès 1998, 71).

transparaît également dans l'indifférence, le rudolement et la moquerie qu'essuient les plus fragiles, sous la plume de Koltès.

Dérisoire invalidité

Les personnages atteints d'invalidité se confrontent souvent à l'indifférence de leurs proches. *Prologue* voit ainsi Nécata expirer à même le sol, entre hémorragie et fièvre puerpérale foudroyante, sous l'œil distrait de sa patronne. La cocotte reste aux côtés de sa domestique mais se contente de tirer une chaise et d'ouvrir un livre. La compassion rivalise dans ses propos avec un égoïsme forcené. Ce comique de caractère rejaillit sur la situation ainsi dépeinte et en atténue la solennité (Koltès 1991, 16) :

« Je l'allongeai sur le carrelage, en plein vent, car elle dégageait une chaleur à suffoquer, et je vis bien qu'elle n'allait pas tarder à trépasser ; je m'installai donc auprès d'elle, sur mon fauteuil, décidant courageusement de la veiller jusqu'à extinction de son dernier souffle, et je feuilletai, très doucement, pour passer le temps, mon exemplaire usé de l'Encyclopedia Universalis. [...] Cependant, seigneur, impossible de lire en paix, car le chérubin qui agonisait à mes pieds le faisait avec un tel fracas ! »

De même, dans *Quai ouest*, Rodolfe prête peu d'attention à son épouse lorsqu'elle meurt, en dépit de l'inquiétude de sa fille (Koltès 1985, 98) :

« CLAIRE. – Qu'est-ce qu'elle dit, papa, qu'est-ce qu'elle dit ? »
RODOLFE. – Je ne veux pas le savoir. »

S'il demeure à proximité de Cécile et semble s'attendrir à l'écoute des paroles en quechua qu'elle prononce, « C'est l'Indienne qui se réveille. (*Il sourit.*) », il conclut par un laconique « L'Indienne s'endort », avant de manifester de la colère envers la morte : « *Rodolfe, soudain furieux, s'approche de Cécile et tire sa jupe sur ses jambes.* » (Koltès 1985, 98-99) Attitude de reproche qui amuse, par le décalage induit avec le comportement attendu, comme si, en dépit de la mort, se jouaient encore les chamailleries qui ont émaillé la vie du couple (Koltès 1985, 80).

Cette indifférence se teinte parfois d'une cruauté moqueuse. Dans *Combat de nègre et de chiens* Cal tente de détourner Léone à son profit par une perfide raillerie à l'encontre de Horn : « Qu'est-ce qu'il a en plus, est-ce que tu le sais, toi ? [...] (*avec un clin d'œil*). Mais ce qu'il a en moins, tu dois le savoir ! » (Koltès 1983-1989, 41). Les propos de Monique au sujet de Koch, qui s'est blessé à la suite de sa tentative de suicide, font encore plus directement rire à ses dépens, par l'exagération dont ils sont empreints, dans *Quai ouest* : « Qu'il crève donc, qu'il se noie, qu'il se ballonne le ventre, qu'il se fasse bouffer par les poissons, qu'il devienne une algue, une huître, je m'en fous ; j'en ai vraiment trop marre de ses conneries. » (1985, 31) Et Monique de reprendre, avec la même verve : « Il est là, vautré, malade, avec encore du sable et des coquillages dans les oreilles et au fond de la gorge, mais c'est avec lui que vous voulez parler. » (Koltès 1985, 47-48).

Les personnes âgées ne sont pas plus épargnées. Charles traite son père de « vieil imbécile¹ », avec l'assurance de celui que la santé et la robustesse physique n'ont pas encore fui, tout

¹ On relève quatre occurrences de cette formule à la page 72 de la pièce.

comme Consuelo rabaisse Coco par des images triviales d'une réjouissante fantaisie (Koltès 1990/2001, 117) :

« Car si vous comptez, madame, sur les hommes qui vous ont aimée, peut-être, peut-être, si vous le dites, mais dont il est impossible qu'ils vous aiment encore, parce que vous êtes vieille et qu'aucun homme n'a jamais aimé une face ridée, alors, c'est que votre esprit est plus boudiné encore que mes doigts et votre être tout entier fait d'une vase encore plus grossière que la mienne. »

La première pièce de Koltès, *Les Amertumes*, témoigne déjà de ce type de situation lorsque Varvara, après une longue absence, contemple ses parents à la lueur du chandelier, en mesurant la dégradation que les ans ont causée à leur physique (Koltès 1998, 43) :

« Père, que tu es devenu petit, et chauve, et ridé ! Oui, je crois que tu étais moins ridé avant. Et tes dents ? Montre-moi tes dents. Ah, le sournois ! Il n'ose pas me montrer sa bouche parce qu'il n'a plus rien dedans. [...] La taille a épaissi... Le cou a engraisé... Les seins sont tombés... Et tes jambes ? Qu'est-il arrivé à tes jambes, mère, pour qu'elles soient si bleues ? »

Outre la dureté des paroles proférées, se décèle en plusieurs occasions une véritable délectation face à la souffrance, perçue comme un divertissement de choix. La cocotte de *Prologue*, dérangée dans sa lecture par les rôles de Nécata, finit ainsi par se détourner de son livre pour observer avec intérêt sa domestique. Elle s'ingénie à décrire toutes les étapes de ce cheminement vers la mort auxquelles les analogies les plus inattendues confèrent une tonalité grotesque, par le changement d'échelle qu'impliquent les images employées¹. Le rire est une marque encore plus patente du plaisir qu'un personnage prend au spectacle de la souffrance d'autrui. *Quai ouest* voit Rodolfe réagir ainsi à la chute de sa femme, qui précède pourtant de peu son décès. C'est ce qu'illustre également dès 1970 *Les Amertumes* où Koltès radicalise la tonalité tragi-comique que Gorki manie dans son autobiographie *Enfance*. La pièce fait d'une femme enceinte, et non plus d'un cheval, la cible de sévices si sévères qu'ils entraînent la mort. Jeux cruels dont s'amuse un tiers (Koltès 1998, 39) :

« PIOTRE, *riant*. – [...] Certains soirs, il lui attachait à la ceinture une bouteille qui pendait entre ses jambes écartées. Il attendait ; et il riait. Au bout d'un certain temps, il braquait son pistolet et pan, la bouteille volait en éclats. Seulement une fois, [...] elle a reçu la balle dans la cuisse. (*Temps.*) Moi, je trouve cela cruel : lui mettre un cafard dans le cou, avec le drap par-dessus. Je le lui disais, d'ailleurs. C'était sa manière à lui de réchauffer les femmes ; ah, bien à lui ! Mais quand même... (*Il rit, se souvient, rit à nouveau.*) Quand même, quand même... »

L'absence de compassion pour la faiblesse physique, qu'elle relève de la maladie, du handicap ou de la vieillesse, semble alléguer le fait qu'« il n'y a pas d'amour », comme l'énonce le Client de *Dans la solitude des champs de coton* (Koltès 1985, 60)². L'universalité de cette maxime constitue précisément l'un des ressorts du comique koltésien. Car les plus faibles sont eux-mêmes dépourvus de pitié, ce qui rend supportable, sinon légitime, la violence du traitement qui leur est infligé. Ceci pose aussi, incidemment, la question de l'utilisation que le personnage fait de son invalidité, pour survivre dans un monde régi par des relations de pouvoir.

¹ Koltès 1991, 17. Il y est notamment question de la « caverne de sa bouche », or *Grotta* signifie précisément caverne en italien.

² Cf. les propos de Roberto Zucco (1990/2001, 48) : « Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais de l'amour, il n'y en a pas. »

Puissance, jouissance du corps souffrant

En présentant le faible comme aussi prompt à nuire que son adversaire, Koltès n'instaure aucun ordre moral et fait échapper son œuvre au sentimentalisme ou au sadisme que la pitié ou le plaisir pris à la souffrance impliquerait. Avarice, envie, corruption, racisme, mépris, égoïsme animent les « vieux » comme les jeunes, les malades et les handicapés comme les bien portants. En témoigne *Coco*, où la couturière, à l'article de la mort, agresse verbalement sa domestique : « Vous êtes, votre âme est un pot de chambre, Consuelo. Votre esprit est si borné, si petit, si lourd qu'il disparaît dans le vase de votre corps [...]. » (Koltès, 1990/2001, 116). Il en va de même dans *Quai ouest*, où les trois personnages les plus âgés, ceux que la vie a le plus abîmés, ne sont pas les moins odieux. La misanthropie de Koch n'a d'égal que l'acharnement de Cécile à le dépouiller et le désir de Rodolfe de le tuer. Dans le discours que le père de Charles adresse à Abad, le pathétique suscité par son état de santé coexiste avec la répulsion qu'inspire sa brutalité, créant un effet de comique encore accentué par la gratuité de sa requête (Koltès 1985, 76) :

« Éclate-lui la tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup ; [...] (*Il pleure.*) J'ai la main foutue, la cervelle bousillée, j'ai ma foutue main qui tremble, regarde ça, mon fils, regarde ; jamais je n'y arriverais, je suis sûr de le rater, et sa foutue grosse tête n'éclaterait pas. Toi tu peux le faire, mon fils. Aie pitié de moi, aie pitié d'un vieil homme qui s'est tout gelé, d'un vieil homme tout seul ; ne le laisse pas s'en tirer, tue-le. »

L'habitude de nuire et d'humilier ne quitte pas le malade, l'invalides et la personne âgée avec la santé et la vigueur. L'apitoiement à leur égard est encore atténué par un procédé que Koltès étend à tous les personnages que nous serions tentés d'identifier à des victimes : ils manifestent en effet très souvent une forme de gratitude envers la vie qui les malmène. La Gamine, violée par Zucco, fait ainsi taire les atermoiements de sa sœur : « Je suis malheureuse et je suis heureuse. J'ai beaucoup souffert, mais j'ai pris beaucoup de plaisir à cette souffrance-là. » (Koltès 1990/2001, 44). Cette coprésence de sentiments *a priori* antagonistes, Koltès la côtoie au cours des voyages qui le mène en Afrique ou en Amérique latine¹, après s'en être imprégné au contact des romans de Dostoïevski et de Gorki, qui reconnaît, dans *Enfance* « que les Russes, dont la vie est morne et misérable, trouvent dans leurs chagrins une distraction. Comme des enfants, ils jouent avec leurs malheurs [...]. » (Gorki 1938/2001, 263-264). La croix invisible qui entraîne Tziganok sous son poids dans la réécriture que Koltès propose de ce récit (Koltès 1998, 48-50) ne fait ainsi pas cesser son évocation des jeux de gosse qui rythment son quotidien. Le suicide de Piotre, dans la même pièce, celui de Svidrigailov dans *Procès ivre* (Koltès 2001, 74) ou du Rouquin dans *Sallinger* (Koltès 1995, 126) paraissent constituer une occasion de divertir leur entourage ou de pimenter, pour une dernière fois, leur quotidien : « [Le Rouquin] *fait des gestes de western : dégaîne, pirouette, braque, menace. Puis sourit malicieusement. Sans transition, il tourne le canon de l'arme vers le milieu de son front. [...] Et le Rouquin tire.* » L'autodestruction, ultime mise en scène de l'esprit et du corps souffrant, ne se déprend pas, du moins pour l'intéressé, d'une certaine réjouissance. La réjouissance, plus largement, de celui qui, pour être sur le point de tout perdre, possède une liberté nouvelle. C'est ce que clame la Gamine à sa sœur qui « devrait se taire devant [s]on expérience » : « Moi, je suis vieille, je suis violée, je suis perdue, je prends mes décisions toute seule. » (Koltès 1990/2001, 40). Liberté dont

¹ Il note que les Indiens, lors des tremblements de terre, « se contentent de regarder le clocher et de rigoler. » (Koltès 2009, 351). Et de louer aussi la joie de vivre des Noirs : « [...] aux pires moments de la malédiction divine le Nègre dans les plantations inventait le spiritual et le blues et tapait imperturbablement dans ses mains, pour la gloire de son tortionnaire invisible [...]. » (Koltès 2009, 468).

jouissent tout particulièrement les personnes âgées, comme Charles l'explique à son père dans *Quai ouest* (Koltès 1985, 92-93) :

« À toi, on ne peut plus faire de mal. Tu peux bien ne plus espérer conduire une voiture, tu peux bien ne plus t'inquiéter de comment tu t'habilles, tu peux bien abandonner l'idée de baiser une femme. On ne peut plus t'empêcher de faire cela, puisque tu ne le feras de toute façon plus. Mais à moi, on peut encore me faire du mal. »

La phrase que Koltès énonce au sujet de Rodolfe est peut-être à comprendre en ce sens : « Je vois mal comment on pourrait éviter de rendre Rodolfe monstrueux ; c'est un monstre parce qu'il est heureux, ce qui n'est jamais bien joli à voir. » (Koltès 1985, 105). Un état qu'Anna appelle de ses vœux, dans *Sallinger* : « rendez-moi bien vieille. » (Koltès 1995, 112). Au gré d'un retournement dont l'œuvre est coutumière¹, la faiblesse paraît donc constituer un sort enviable, en délivrant l'individu de ses craintes. Il lui suffit de se replier sur « ce territoire neutre [...], oublié, protégé » auxquels ses adversaires n'ont pas encore accès (Koltès 1995, 112). Ainsi, Rodolfe s'abrite derrière son grand âge pour ne pas donner à son fils la seule chose qu'il lui réclame, de rester dans sa mémoire : « J'oublie tout, je n'ai plus de mémoire. D'ailleurs, je t'ai déjà oublié. » (Koltès 1985, 92). Le Vieux l'emporte déjà sur sa fille d'une manière assez similaire dans *Les Amertumes*. Venue humilier son père en lui racontant comment elle s'est vendue à tous les hommes de la ville en son nom, Varvara récolte, en lieu et place de la honte et de la colère, la clémence du Vieux : « Je te pardonne. Je te pardonne. Je te pardonne. » (Koltès 1998, 45). En refusant le combat, le patriarche usé par la vie triomphe. Le comportement qu'il adopte ce faisant révèle la nature toute stratégique de sa réponse à la provocation de sa fille : « (*Il rit.*) [...] *Il s'en va en sautillant.* » (Koltès 1998, 45) Puisque la faiblesse physique permet de déjouer les attaques, de se soustraire aux relations de force qu'autrui cherche à imposer, voire de dominer plus robuste que soi, simuler la maladie et le handicap présente un notable intérêt. *Les Amertumes*, dont nous venons de parler, illustre dès 1970 ce jeu des faux-semblants lorsque Varvara entame un strip-tease grotesque pour échapper à l'époux qu'on lui promet (Koltès 1998, 52)² :

« Commence une lente métamorphose. Le visage de Varvara devient transparent. Elle arrache d'abord sa robe, qui laisse voir des dessous difformes. [...] La jambe droite de Varvara se plie, maintenant elle boite. Varvara enlève sa perruque pour montrer un crâne presque nu. [...] Successivement, Varvara enlève ses cils, ses sourcils, ses bijoux. [...] Pendant toute la scène Varvara a ri [...]. »

En révélant un corps qui n'a plus rien de désirable, elle peut espérer repousser le mari qu'on veut lui faire prendre. Varvara est-elle pour autant réellement cette créature misérable ? La vision de cette vanité clownesque laisse le public dans l'incertitude. C'est la même comédie de la souffrance que joue Al dans *Sallinger*. Au bout de six tableaux, il commente en effet sur ce mode sa foncière duplicité : « Et si vous avez vu devant vous un vieil homme chétif, maladroit, qui n'a que peu souri, et marchait en hésitant, il n'empêche pourtant que je ne suis rien de tout cela. Je suis fort comme une armée de milliers d'hommes jeunes³ [...]. » (Koltès 1995, 75). Si d'autres pièces témoignent encore de ce jeu de dupes, *Quai ouest* souligne toutefois avec une remarquable insistance cet usage de la maladie et du handicap comme d'un travestissement grâce auquel le personnage préserve une irréductible part de mystère. Cécile

¹ Cf. Bernard, « Relations et valeurs : l'insaisissable personnage koltésien » (2010).

² Épisode absent de l'œuvre de Gorki et qui fait songer à un poème de Jonathan Swift, « A young Nymph going to bed », que Koltès avait peut-être découvert au Collège Saint-Clément sous l'égide de son professeur de littérature anglaise, Jean Mambrino.

³ Cf. Koltès 1998, 28-29 : alité, le Vieux, « *comme blessé* », s'y révolte soudain contre sa femme et la roue de coups, manifestant une puissance physique insoupçonnée.

et Rodolfe se présentent ainsi comme diminués par la vieillesse, qu'aggravent, pour l'une une maladie qui ne dit pas son nom, pour l'autre les séquelles d'une guerre oubliée. Bouffons, les deux personnages le sont quand ils se plaignent au moment opportun, pour obtenir ou pour refuser de l'aide. Ainsi, Cécile n'hésite pas à peindre Rodolfe sous un jour excessivement pathétique afin d'amadouer Koch : « cet homme, monsieur, qui a perdu la moitié de ses pieds et presque toute sa force et quasiment toute sa tête dans une guerre ignorée et qui perd la vue aujourd'hui. » (Koltès 1985, 69). Les apartés en espagnol qu'elle adresse à son mari et à son fils alors qu'elle tente en vain d'apitoyer sa victime appuient la thèse de Charles qui semble avoir percé à jour la manipulation que ses parents exercent sur leur entourage : « Tu n'es pas si malade ni si vieille », dit-il à sa mère, « tu fais juste semblant pour pouvoir pleurnicher et m'empêcher de réfléchir. » (Koltès 1985, 40-41). C'est dans les mêmes termes ou peu s'en faut qu'il s'adresse à son père (Koltès 1985, 90) : « Tu es à demi sourd et à demi aveugle pour tout le monde, mais je crois bien que moi tu m'entends et tu me vois, parce qu'avec moi il n'y a pas besoin de ruse. » Et la pièce d'apporter du crédit aux soupçons du jeune homme, notamment dans cette scène où Cécile soutient Koch « sans trembler » (Koltès 1985, 75), ce que son mari commente avec admiration : « [...] Regarde la sauvage, belle et forte, qui avance. » (Koltès 1985, 76). Il en va de même du passage où Rodolfe, seul face à Abad, ôte de son pantalon l'arme qui expliquerait sa boiterie (Koltès 1985, 74) :

« Ces chiens me croient tellement abîmé par la guerre que j'arriverais à peine à marcher ; ils croient que cette guerre m'a tout gelé, les pieds, les jambes, et le cerveau ; mais, si j'ai tant de mal à marcher, cela n'a rien à voir avec la guerre ; c'est ce machin qui pèse cinq kilos et qui mesure soixante-cinq centimètres, et que je porte sur moi nuit et jour depuis la défaite. Aide-moi à m'en débarrasser, maintenant, j'en ai marre d'être vieux. »

Pour autant, Rodolfe continue de se déplacer avec difficulté dans les scènes suivantes et Cécile meurt bel et bien de son mal¹, atténuant une part de la tonalité comique que les soupçons à leur rencontre avaient contribué à entretenir. Koltès réinvestit en cela la trame de deux ouvrages auxquels la pièce fait allusion sous forme d'épigraphes : *Benito Cereno* et *Le Nègre du Narcisse*. Le narrateur de la nouvelle de Melville alterne durant tout le récit entre compassion et suspicion à l'égard du capitaine d'un navire, dont la maladie pourrait n'être qu'un leurre pour endormir sa vigilance et piller ses propres cargaisons (Melville 1855/1992, 97) :

« [...] l'Espagnol était pâle et invalide. N'importe. On avait bien vu certains fripons pousser l'habileté jusqu'à simuler une maladie mortelle. Dire que sous cette apparence de faiblesse infantile pouvait se dissimuler l'énergie la plus sauvage, et ces velours de l'Espagnol n'être que la patte soyeuse qui faisait oublier les crocs. »

Les marins embarqués à bord du *Narcisse* hésitent de la même manière face à l'état de santé de leur coéquipier James Wait (Conrad 1897/1982, 558) :

« Nous ne pouvions nous défaire de l'odieux soupçon que ce fantastique Noir simulait la maladie, qu'il n'avait cessé de tirer au flanc sans vergogne face à notre labeur, à notre mépris, à notre patience – et que maintenant il tirait au flanc face à notre dévouement – face à la mort. [...] nous le haïssions à cause du soupçon, nous le détestions à cause du doute. »

Benito Cereno et James Wait finissent par mourir, non sans avoir, du moins en ce qui concerne le nègre du *Narcisse*, prétendu feindre la maladie. Comme si, face à la dégradation, de plus en plus indéniable, de ses forces, il s'agissait de donner le change. De jouer, encore et

¹ La nature de sa maladie est tue, ce qui accentue les soupçons de simulation qui pèsent sur Cécile. Si elle tousse, comme James Wait, la fiche bristol rédigée en vue de la pièce signale qu'elle est atteinte du sida.

toujours. En adoptant tour à tour le masque de la robustesse et de la maladie, demeurer insaisissable. Hypothèse que l'on ne peut écarter en ce qui concerne Rodolfe et Cécile, et qui vient donner une profondeur insondable à ces « pitres vautrés dans les ordures » (Koltès 1985, 81)¹.

Conclusion

La souffrance est là, indéniable, dans le monde réel comme dans l'œuvre de Koltès. Comment, sinon par l'humour, supporter ce constat sans sombrer dans « la médiocrité et l'inutilité de l'abandon au désespoir » ? (Koltès 2009, 40). Point d'apitoiement, point de déférence envers les plus faibles, le plus souvent aussi peu respectueux des valeurs morales que les bien portants qui les rudoient. Telle est la condition du comique qui s'exerce à leur rencontre et qu'ils orchestrent parfois eux-mêmes, pour déjouer les assauts de l'adversaire ou pour célébrer, par bravade, les joies que la vie leur dispense, fussent-elles les joies du spectacle de la douleur, de la détresse, de la déchéance.

Peut-être faut-il voir une synthèse de cette approche de l'existence dans une lettre que Koltès adresse à sa mère en mai 1981 depuis New York : « [...] ici abondent les gens de ma « race », que je caractériserais par : l'inquiétude (fondamentale), le désespoir absolu (et sans tristesse), et le goût du plaisir. » (Koltès 2009, 441). Un jeu auquel nous sommes conviés, pour peu que nous acceptions le singulier dérèglement sur lequel il repose.

Bibliographie

Bernard, F. (2010) : *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Honoré Champion, Collection « littérature de notre siècle ».

Bernard, F. (2010) : « Relations et valeurs : l'insaisissable personnage koltésien », in Bident, Butel, Maïsetti éd., *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Peter Lang, p. 219-233.

Conrad, J. (1897/1982) : *Le Nègre du Narcisse*, traduction de Robert d'Humières révisée par Maurice-Paul Gautier, *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, Collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

Coquelin, J.-Y. (1997) : « Quand Abad m'a parlé », *Europe*, n°823-824, novembre-décembre, p. 40-51.

Gorki, M. (1938/2001) : *Enfance*, Paris, Gallimard, Collection « Folio classique ».

Melville, H. (1855/1992), *Benito Cereno*, traduction de Simone Chambon, Paris, Librairie Générale Française, Collection « Les langues modernes/Bilingue ».

Salino, B. (2009) : *Koltès*, Paris, Stock.

¹ Dans la pièce, Monique emploie ces termes au singulier pour désigner Fak.