



**: "Pas comme les poètes font de la musique des mots,
mais comme on jouerait de la batterie" La poésie dans le
théâtre de Koltès**

Florence Bernard

► To cite this version:

Florence Bernard.: "Pas comme les poètes font de la musique des mots, mais comme on jouerait de la batterie" La poésie dans le théâtre de Koltès . sous la direction de Florence Naugrette et Marianne Bouchardon. La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines, collection Rencontres n°138, série Études théâtrales n°1, Classiques Garnier, p. 55-73, 2015, La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines, collection Rencontres, série Études théâtrales. hal-01303287

HAL Id: hal-01303287

<https://hal.science/hal-01303287>

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.

« Pas comme les poètes font de la musique des mots, mais comme on jouerait de la batterie¹ » : la poésie dans le théâtre de Koltès.

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

Le théâtre de Koltès accorde un indéniable intérêt à l'ornementation du discours². Elle se traduit notamment par un métissage textuel qui l'apparente à l'esthétique contemporaine où prévaut la pratique du mélange et de l'hybridation des genres. En témoigne l'incrustation de fragments poétiques au sein du dialogue, de *La Marche* qui emprunte des pans entiers de la traduction que Meschonnic propose du *Cantique des cantiques* à *Combat de nègre et de chiens* et *Roberto Zucco* où sont prononcés quelques vers du « Roi des Aulnes » de Goethe, du « Colosse de Rhodes » de Hugo et de « Morte Villana » de Dante³. La formation de Koltès dans un établissement jésuite, le Collège Saint-Clément de Metz, où il découvre la littérature anglaise et française sous l'égide du poète Jean Mambrino, n'est pas étrangère à la culture foisonnante et au goût de la rhétorique que manifeste son œuvre. Pour autant, le lien que son écriture entretient avec la poésie ne se borne pas à cette simple qualité littéraire.

Les pièces koltésiennes relèvent en effet d'un « théâtre-poésie » qui, sans invalider la compréhension des propos tenus sur la scène, questionne subtilement notre rapport au langage. La dénonciation des limites de ce mode de communication crée les conditions mêmes de leur dépassement. Le dramaturge radicalise cette impossible fixation du sens par la polysémie qu'il introduit dans son œuvre : cet ébranlement intellectuel s'accompagne de la mise en tension de registres, d'idiomes et de sonorités qui altère et renouvelle notre perception du langage en une approche quasiment musicale.

La défiance à l'égard du langage

L'œuvre koltésienne pointe les limites du langage et en souligne le caractère trompeur, allant jusqu'à justifier le silence dans lequel certains personnages se réfugient.

Les limites des mots à cerner le réel

Reflétant une tendance partagée par nombre d'auteurs contemporains, Koltès éprouve une certaine défiance à l'égard du langage que rend notamment perceptible le recours fréquent aux

¹ Article intitulé « Comme un langage morse ou vraiment musical », *Le Monde*, mars 1983, cité dans la thèse de Jean-Marc Lantéri, *L'Œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance*, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 428.

² Christophe Bident regrette notamment qu'« [...] avec un savoir étonnant et une précision exhaustive, il exploite un nombre presque incalculable de figures de style, tant et si bien que sa phrase se charge parfois d'un tropisme classique encombrant, voire de tics dévorants. » (*Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 86).

³ Bernard-Marie Koltès, *La Marche*, Paris, Minuit, 2003, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983/1989, p. 58 et *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 45 et 50.

quasi-monologues⁴. *Combat de nègre et de chiens* et *Quai ouest* manifestent déjà son souci d'articuler les répliques de ses personnages sous la forme d'un dialogue plus serré, plus normalisé – dynamique que ses dernières pièces, *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco*, accentueront encore. Son attachement à sa « première manière » de concevoir le théâtre, comme un lieu où les paroles se croisent plus qu'elles ne se répondent, est cependant toujours vivace dans les années quatre-vingt, comme le montre *Dans la solitude des champs de coton* : Koltès y joue sur le fil ténu qui sépare le dialogue, rendu possible par les échos que font entendre les échanges du Client et du Dealer, et le monologue, auquel renvoie la longueur de chacune de leurs répliques, coulées de plusieurs pages où la parole ne permet pas plus à l'un d'énoncer la nature de son désir qu'à l'autre de le satisfaire. De cette impuissance des mots *La Nuit juste avant les forêts* témoigne avec autant d'acuité. Seul en scène, le locuteur s'adresse à un auditeur invisible, verbalisant sa difficulté à exprimer l'objet de son propos comme l'atteste le retour, légèrement infléchi, de la formule « je ne sais pas comment je pourrais te le dire » au gré de ses variantes. L'alcool, qui libère la parole en entravant le raisonnement, n'est souvent pas étranger à ce discours logorrhéique : « alors donc je disais que j'étais ivre et demandais cinq minutes, une moitié de tête encombrée de conneries, l'autre moitié toute à toi que je n'osais plus regarder tant j'étais embrouillé⁵ ». De cet abus généralisé qui frappe les personnages dès *Les Amertumes* et *Procès ivre* il est encore question dans la scène VIII de la dernière pièce de Koltès : c'est bien parce qu'il a trop bu que Zucco y « parle à un téléphone qui ne marche pas⁶ », situation qui illustre parfaitement les difficultés de communication que le langage ne parvient pas à surmonter.

Plus encore, le dramaturge remet en cause la légitimité de la langue qui « n'est pas le calque du réel et [...] lui impose, ne serait-ce que sous forme de nomenclature, un découpage qui est déjà une construction⁷. » La fondamentale inadéquation des mots à désigner leur objet est pointée dès le début de *Prologue* où les diverses appellations dont le fils adoptif d'Ali est affublé tombent sous le coup de la condamnation du narrateur :

[...] au cours de son existence il fut pourtant nommé d'une quantité considérable de noms, propres, communs, dignes et familiers, vulgaires, à double et triple sens, une moitié qu'il ignora toujours et une moitié qu'il fut seul à connaître ; mais aucun ne le désigna jamais lui en particulier⁸.

Dans ce texte où s'opère « une critique en règle de l'acte linguistique ambiant, qui dénature et occulte l'identité⁹ » des individus, le nom dont le personnage principal finit par être doté signale encore, par son caractère imprécis, tautologique, les limites du langage à cerner le monde dans toute sa complexité : « Baptême de compromis donc, où l'homme est minimalement désigné de cette appellation-miroir, tout juste traduite en anglais (en américain) : "Mann"¹⁰. » Baptême éphémère, aussi, comme s'empresse de le noter le narrateur : « Et, lorsqu'il se releva de cette nuit, il ne connaissait plus de nom, pas même celui-ci dont l'avait baptisé, ce matin bizarre, la voix basse et éblouissante d'une Américaine¹¹. » Une pensée qui fait écho à celle du linguiste et poète Henri Meschonnic, dont

⁴ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 27 : « c'est-à-dire un discours adressé à quelqu'un qui ne répond pas. »

⁵ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 44, p. 54 et p. 31.

⁶ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, op. cit., p. 49.

⁷ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p. 51.

⁸ Bernard-Marie Koltès, *Prologue et autres nouvelles*, Paris, Minuit, 1991, p. 7-8.

⁹ Jean-Marc Lantéri, « Babylone de tous les martyrs, à propos de *Prologue* », *Europe*, n°823-824, p. 108.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, op. cit., p. 9.

nous avons rappelé que le dramaturge appréciait le travail de traducteur : « Il est remarquable que la recherche de la définition, et de l'être, trouve des noms. Elle s'engouffre dans le piège connu, reconnu, qui consiste en ceci que les noms se commentent eux-mêmes. La vérité des noms se substituant à la vérité des choses¹². » Dans l'œuvre koltésienne, les mots relèvent effectivement du faux-semblant et constituent des armes langagières aptes à précipiter, ou à retarder, l'inévitable corps à corps.

Langage trompeur et renoncement à la parole

« Il n'y a pas qu'à coups de flingues qu'on se défend, dans la vie, bon Dieu. Je sais me servir de ma bouche, moi ; je sais parler et me servir des mots. Peut-être que je n'ai pas été à l'école, mais la politique, moi, je sais m'en servir¹³. » Le maniement stratégique de la parole, que Horn souhaite déployer afin qu'Alboury cesse de lui réclamer le corps de Nouofia, suscite cette réplique de Cal, plus habitué à abattre ses adversaires avec son fusil : « Je comprends, maintenant : tu discutes *pour mieux le baiser* ; c'est une méthode, je ne dis pas le contraire¹⁴. » C'est la même intention, prise cette fois-ci dans son acception littérale, que poursuit Fak lorsqu'il s'adresse à Claire, dans *Quai ouest* :

Je ne te demande pas de me dire : oui, je passe avec toi là-dedans, je te demande de ne pas me dire : non, je ne passerai pas ; je te demande donc de ne pas faire quelque chose, donc je ne te demande pas de faire quelque chose ; tandis que, si tu ne passes pas, tu refuses, donc tu fais quelque chose, et moi, je ne t'ai pas demandé de faire cela, au contraire¹⁵.

Pour autant, aucun, de Horn et de Fak, ne parvient à endormir la vigilance de son interlocuteur. La faute en revient au caractère imparfait de ce mode de communication et à l'insuffisante maîtrise de celui qui le manie. Elle transparaît dans les flatteries que Horn adresse à Alboury, trop appuyées pour qu'il ne les souligne pas lui-même avec une certaine gêne : « Et puis à la fin, tout cela fait beaucoup de compliments¹⁶. » De même, son lapsus (« Que voulez-vous : vous avez réussi à m'inquiéter ; je veux dire : à m'intéresser¹⁷ ») éveille la méfiance de son adversaire, qui le démasque froidement : « La seule chose que j'ai apprise de vous, malgré vous, c'est qu'il n'y a pas assez de place dans votre tête et dans toutes vos poches pour ranger tous vos mensonges ; on finit par les voir. » Quant à Claire, si elle accepte finalement de « passer » dans le hangar avec Fak, c'est avant tout pour mettre la main sur la tête de Delco qu'il détient et qui pourrait permettre à Charles de s'enfuir avec la voiture de Koch¹⁸. Reprenant à son compte le paradoxe d'Épiménide, la quatorzième scène du *Retour au désert* souligne cette nature spécieuse du langage sur un mode encore plus ouvertement ludique. Après avoir prévenu le public qu'elle « ne parle jamais le soir¹⁹ » en contradiction avec la didascalie qui vient d'indiquer que la « cloche » sonne « *complies, au loin* », Mathilde y déploie un discours captieux qui repose sur deux prédicats : « le soir est un menteur » et elle-même, « une menteuse ». À coup de redoublement de formules causales, elle achève sa

¹² Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006 (1^{re} édition Verdier, 1989), p. 281.

¹³ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 65.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67. C'est nous qui soulignons.

¹⁵ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 29. Cf. l'article de Samar Hage, « L'argumentation koltésienne dans *Quai ouest*, entre dysfonctionnement et sophistique », *Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes*, sous la direction d'André Petitjean, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, p. 363-380.

¹⁶ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 80. La citation suivante est extraite de la page 83.

¹⁸ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 58.

¹⁹ Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 67.

démonstration ainsi : « Alors entre le soir et moi, cela va mal, car deux menteurs s'annulent et, mensonge contre mensonge, la vérité commence à montrer l'affreux bout de son oreille [...]. » Le passage se clôt pourtant sans que l'on sache si c'est la vérité ou non qui vient de se faire entendre : « Mais silence, plus de mensonge. » Ce qui ne semble guère troubler Mathilde : puisqu'« il y a, n'est-ce pas, autant de lettres dans un oui que dans un non, on peut indifféremment employer l'un ou l'autre²⁰. »

Tous les personnages de Koltès ne jouent cependant pas de cette ambivalence des signes. Trois au moins d'entre eux se distinguent par leur mutisme. Ainsi, dès *Les Amertumes*, Alexis observe ses proches en silence, avant de les terrasser de son cri dans la scène finale, en quittant l'âge de l'*infantia*²¹. Abad, que le texte inaugural de *Quai ouest* compare à un « sanglier mort ou assoupi », est celui qui agit sans parler, tout comme Mann dans *Prologue*. S'ils ne s'expriment pas, c'est par choix, non par défaut : « Abad refuse de parler à qui que ce soit d'autre que Charles ; et encore est-il économe en mots, et lui parle-t-il à l'oreille. Je ne l'ai pas rendu muet parce que c'était plus facile, bien qu'effectivement cela le fût, mais parce que c'était incontournable²². » Le monologue de ce personnage, que Koltès rédige à la seule destination du lecteur, montre ainsi qu'il est allé à « l'école²³ ». C'est d'ailleurs précisément l'éducation, dont le vecteur essentiel est la parole, qui est la cause du renoncement de Mann à tout mode d'expression langagier. Après être passé des mains d'Ali qui « débitait la Sagesse en courtes propositions sans rapport aucun avec le contexte dans lequel ils se trouvaient tous deux – dans l'ordre strict d'un livre secret, ou alphabétique, je n'ai jamais su²⁴ », il subit en effet le même traitement de la part de la cocotte qui le recueille. Bilan de cet enseignement aberrant : ces parents de substitution « épuisèrent chez lui toutes formes de langage et jusqu'aux racines des mots qui permettent que l'homme normalement économe peut parler jusqu'à la fin de ses jours. » À ce personnage, Zucco semble emboîter le pas : « Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières²⁵. » En énonçant cela, Koltès associe le silence à la mort et institue la communication, pour imparfaite qu'elle soit, comme une nécessité vitale²⁶. Les études en linguistique qu'il fait suivre à son personnage confirment d'ailleurs qu'il n'est pas aussi hostile au langage qu'on pourrait – naïvement – le croire²⁷. À condition que l'on en fasse un usage où « le discours est un signifiant continu, selon une multiplicité de modes de signifier²⁸. » C'est la stratégie que le dramaturge adopte à l'échelle de toute son œuvre.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Dans *Les Amertumes*, Koltès s'inspire du premier volet de l'autobiographie de Gorki, *Enfance*.

²² Bernard-Marie Koltès, *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, *Quai ouest*, op. cit., p. 108.

²³ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, op. cit., p. 19.

²⁴ Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, op. cit., p. 12. Les deux citations suivantes se trouvent p. 45 et 11.

²⁵ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, op. cit., p. 49.

²⁶ Voir Samar Hage, *Bernard-Marie Koltès, l'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, Paris, L'Harmattan, 2011, coll. Univers théâtral, p. 320.

²⁷ À la différence de Zucco, le meurtrier auquel se réfère la pièce a étudié la géologie à la faculté de Parme.

²⁸ Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 243.

L'œuvre infinie

Dans son article « L'Art de déjouer les catégories²⁹ », Eva Freund rapproche la nature polysémique des textes koltésiens du concept de Neutre énoncé par Roland Barthes : relève en effet du Neutre « toute inflexion qui esquivé ou déjoue la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours³⁰. » C'est toutefois à Henri Meschonnic que nous préférons à nouveau faire référence car ses écrits artistiques comme théoriques mettent l'accent sur une *poiesis* qui entre en résonance avec le projet que poursuit le dramaturge : « le plus petit poème de rien, s'il est vraiment poème, [...] met en échec la question : *qu'est-ce que ça signifie*³¹ ? »

Contradiction textuelle, diffraction paratextuelle et suspension du dénouement

Au sein du texte prononcé sur scène, la mise en tension de certaines données contribue en effet à faire de l'œuvre une de ces « figures de l'impénétrable, de l'indécidable » que Meschonnic qualifie de poèmes. Il est ainsi fort difficile de déterminer clairement la nature des relations qui unissent les protagonistes de Koltès. Bien que ses dernières pièces jouent toujours de ce ressort, ses premiers textes théâtraux illustrent ce phénomène avec plus de relief³². Le passage de l'amour à la détestation ou de la haine à l'affection y est ainsi exprimé de manière récurrente et soudaine. *L'Héritage* en fournit un exemple. Juste après avoir fait montre de l'attachement qui le lie à Constantin, Pahiquial le rejette brutalement :

Ne m'abandonne pas. Où es-tu ? Es-tu là ? Montre-moi juste une ombre, que je puisse reconnaître ; je crois, sans toi, que je suis perdu [...]. Ah, Constantin, arrête ! Cesse de m'épier comme cela. Où es-tu ? Va-t'en [sic] ! Puisque c'est ainsi, je te renverrai. Je ne veux plus de toi ici³³.

De même, le caractère spectaculaire de la déchéance d'un personnage ou au contraire de sa montée en puissance fulgurante est exploité à plein dans *Les Amertumes* et *La Marche*. Si ce phénomène s'atténue quelque peu au fil des années, il ne disparaît pas pour autant : en témoigne notamment la dernière pièce de Koltès, *Roberto Zucco*, où le jeu de contraste entre force et faiblesse – physique et psychologique – du personnage principal nous empêche d'arrêter tout jugement à son sujet.

À cette binarité, le dramaturge ajoute peu à peu un jeu plus subtil qui se traduit par l'adjonction d'un paratexte offrant une multiplicité de points de vue sur l'action. Les *Carnets* publiés à la suite de *Combat de nègre et de chiens* proposent ainsi du cadre de l'Afrique une vision plus complexe – urbaine et villageoise, européanisée et traditionnelle – que celle que le spectateur aperçoit sur le plateau. La déclaration en apparence fantaisiste qui nie le portrait kaléidoscopique que *Quai ouest* a brossé de Cécile s'inscrit à rebours dans la même logique de déstabilisation :

²⁹ Eva Freund, « L'Art de déjouer les catégories », *Bernard-Marie Koltès, au carrefour des écritures contemporaines, Études théâtrales*, n°19, 2000, p. 140-146.

³⁰ Roland Barthes, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France : 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002, p. 711-712.

³¹ Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 109. La citation suivante est extraite de la même page.

³² Cf. le chapitre V de Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, coll. Littérature de notre siècle, 2010.

³³ Bernard-Marie Koltès, *L'Héritage*, Paris, Minuit, 1998, p. 60-61.

Il ne faut pas prendre Cécile pour une imbécile ; tout le monde, autour d'elle, s'en charge. Prendre Cécile pour une imbécile, ce serait la prendre pour une mère, pour une aristocrate en exil, ou pour une Indienne qui possède je ne sais quels pouvoirs magiques ; alors qu'elle n'est, elle le dit elle-même, qu'une mouche enfermée dans un placard, et qui crèvera à coup sûr avant qu'on ouvre la porte³⁴.

En tension, ouverte sur un ailleurs textuel que le dramaturge fait le choix de publier « pour troubler les choses³⁵ », l'œuvre joue encore de la polysémie par la suspension du dénouement qui s'exerce dans la plupart des pièces, de la première, *Les Amertumes*, à *Roberto Zucco*. Évoquant le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* et les derniers mots qu'il prononce sur la scène – « et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie » –, le comédien Yves Ferry déclare : « Il n'arrête pas de parler à quelqu'un et puis il s'en va comme si c'était notre tour finalement de prendre la parole et de parler, d'écrire pourquoi pas³⁶ ! » Le public a en effet sa part à jouer dans l'élaboration du texte, dont il est poussé à combler les manques et à construire le sens.

Citation et réécriture

Le recours à la citation au sein ou en marge de l'écrit théâtral permet également à Koltès de questionner les limites de l'œuvre. Souvent altérées elles-mêmes par quelque subtile modification, ces phrases constituent le substrat littéraire dans lequel s'enracine l'action et semblent, de fait, interagir avec elle.

L'usage paratextuel de la citation est particulièrement repérable dans *Quai ouest*. Les épigraphes de la Genèse (épisode du déluge), du *Nègre du Narcisse* de Joseph Conrad, de *Benito Cereno* de Herman Melville et de *Martin Eden* de Jack London renvoient toutes au cadre marin³⁷ dans lequel s'inscrit l'intrigue de la pièce. Le jeu de pistes auquel est convié le lecteur, avec pour tout repère une phrase et un nom d'auteur, le conduit à explorer les œuvres de ces écrivains à l'affût de similitudes, que Koltès soigne particulièrement en ce qui concerne les personnages. L'évocation de *Lumière d'août* de Faulkner met globalement l'accent sur Abad : le héros de ce roman, Joe Christmas, métis meurtrier peu loquace qui complète son salaire d'ouvrier agricole en vendant du whisky de contrebande, entretient une parenté évidente avec le protagoniste mutique de la pièce, qui vit de petits trafics avant d'éliminer Koch et Charles. *Benito Cereno* jette un autre éclairage sur ce personnage. Dans cette nouvelle, Melville relate comment un capitaine espagnol est séquestré par son serviteur noir, en apparence prévenant et soumis³⁸. Ceci n'est pas sans refléter la complexité du rapport qui unit Abad à Charles, lui aussi d'origine hispanique : otage de ses proches, il est tué par celui qui a jusque-là essuyé en silence tous ses affronts. Le lien que l'on peut établir avec *Le Nègre du Narcisse* est encore plus étroit. De James Wait, le personnage principal de son roman, Conrad nous dit en effet qu'« [...] il émanait de lui une brume noire, une influence subtile et lugubre, un je ne sais quoi de ténébreux et de glacé qui s'exhalait et se déposait sur tous les

³⁴ Bernard-Marie Koltès, *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, op. cit., p. 106.

³⁵ Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 64.

³⁶ François Koltès, « Entretien avec Yves Ferry, Louis Ziegler, Josyane Fritz, Jean-Louis Bertsch et Madeleine Comparot », *Entretiens sur Bernard-Marie Koltès*, documents établis et retranscrits par François Koltès en vue de la réalisation de son film *Bernard-Marie Koltès : comme une étoile filante*, 1995-1996, Bibliothèque-médiathèque de Metz, p. 242.

³⁷ À noter que, dans le passage des *Misérables* que cite Koltès, Hugo évoque les sables mouvants du bord de mer.

³⁸ Herman Melville, *Benito Cereno*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, coll. Les Langues Modernes/Bilingue, p. 43.

visages comme un voile de deuil³⁹. » Or dans *Pour en mettre en scène « Quai ouest »*, Koltès évoque ainsi le comédien qui sera chargé d'interpréter Abad : « Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais, lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi⁴⁰. »

Les références à ces ouvrages resurgissent parfois de manière diffuse au travers de plusieurs personnages. James Wait, qui s'est présenté à l'équipage du navire comme un homme souffrant avant de reconnaître que la paresse est à l'origine de ce mensonge⁴¹, est pourtant terrassé par un mal mystérieux. C'est Cécile, et non Abad, qui connaît ce sort dans *Quai ouest*. Elle commence en effet par se plaindre, sans être prise au sérieux par son fils : « Tu n'es pas si malade ni si vieille, tu fais juste semblant pour pouvoir pleurnicher et m'empêcher de réfléchir⁴². » Elle n'en meurt pas moins à la fin de la pièce « d'une maladie d'ici, cruelle, surnoise, sans nom⁴³ ». Pour achever de brouiller encore un peu plus les pistes, c'est encore à la mère de Charles que Koltès attribue une autre caractéristique de James Wait, sa capacité supposée à commander le soleil⁴⁴. À défaut d'offrir des clés pour appréhender plus clairement les enjeux de la pièce, ces citations nous incitent à parcourir les univers textuels qui ont nourri l'imaginaire de l'auteur, en une conception métaphorique de la lecture qui suppose de « savoir percevoir les ressemblances dans les dissemblances sans résorber celles-ci⁴⁵. »

Le sens se soustrait à notre emprise, il est toujours au-devant de nous : les citations que l'auteur place dans la bouche des personnages ne disent pas autre chose. Contentons-nous d'évoquer la scène VIII de *Roberto Zucco*⁴⁶, où le personnage principal mentionne des passages du « Colosse de Rhodes » de Victor Hugo et de *La Vita nova* de Dante. Insistant sur la culture du personnage, ces références contribuent à déconstruire le portrait de « bête furieuse⁴⁷ » que le premier tableau a brossé de lui. L'allusion à la figure du colosse contrebalance en outre la faiblesse physique et psychologique qu'il manifeste dans cette scène. Le sonnet de Dante, quant à lui, met en relief sa dimension pathétique, au moment où il appréhende la mort. En convoquant l'amour du poète italien pour Béatrice, ces quelques vers introduisent enfin une tension avec les propos pour le moins prosaïques que Zucco énonce dans le même passage : « Avec les femmes, c'est par pitié que je bande⁴⁸. »

L'œuvre s'affirme ainsi comme une entité aux frontières mouvantes que d'autres textes viennent prolonger, un *work in progress* dont le sens et la forme sont en perpétuel devenir. L'éducation que Koltès reçoit au Collège Saint-Clément de Metz l'a peut-être influencé sur ce point. Ses années d'études dans cet établissement jésuite le sensibilisent tout d'abord à la pratique de l'exercice spirituel, qui repose sur une évocation très concrète, très précise, des situations évoquées par le texte sacré sur lequel porte la méditation. Par le biais de cette mise en espace mentale, la lecture est déjà en soi une création. Les cours se font l'écho de cette pratique, les œuvres analysées en classe suscitant des écrits artistiques que relaient parfois des

³⁹ Joseph Conrad, *Le Nègre du Narcisse*, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1982, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 525-526.

⁴⁰ Bernard-Marie Koltès, *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, *op. cit.*, p. 108.

⁴¹ Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 590.

⁴² Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 41.

⁴³ *Ibid.*, p. 41. Elle souffre du « Sida » (cf. « Brouillons de *Quai ouest* », dactylographie et manuscrit, document non coté, non paginé, consulté au domicile de François Koltès en 2008).

⁴⁴ Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 525.

⁴⁵ Jérémie Majorel, « Métaphores de Koltès : Éclats d'un *Theatrum Mundi* », Koltès *maintenant et autres métamorphoses*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 168.

⁴⁶ Les vers du *Roi des Aulnes* de Goethe cités dans *Combat de nègre et de chiens* peuvent eux aussi associer tour à tour les personnages de la pièce à l'une des trois figures du poème allemand.

⁴⁷ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

spectacles⁴⁹. Les réécritures auxquelles Koltès se livre durant la première moitié des années soixante-dix⁵⁰ s'inscrivent dans cette logique : l'œuvre prise pour matrice suscite une expérience sensorielle que l'hypertexte traduit sur la scène. Ce trait, fondamental pour comprendre le rapport que ce dramaturge entretient avec la littérature, est particulièrement perceptible dans une lettre qu'il adresse à Maria Casarès au sujet de sa première pièce, *Les Amertumes* :

La fréquentation longue, difficile, écrasante des personnages que Maxime Gorki dessine dans *Enfance* m'a conduit inévitablement à un envahissement progressif, de l'esprit jusqu'au ventre, par leur énormité, leur poids, leur démesure. Et c'est l'éclatement de cette démesure qui m'a mené à un aussi grand éloignement du texte de Gorki, mais pour suivre, je crois, de plus près ou pas à pas les personnages et l'esprit de l'auteur⁵¹.

Nous le voyons, le chemin de la vérité – ici, celle de l'œuvre – passe par les affects. À la lettre du « texte » est privilégié l'« esprit de l'auteur ». Au respect et à la maîtrise technique, la subjectivité des affects. À l'adaptation, la *réécriture*, qui est *création*.

De manière plus étonnante, donc plus éclairante encore, c'est sur le même mode que Koltès conçoit la traduction. Plus que ses propres confrontations à l'exercice⁵², c'est son choix de confier à Heiner Müller le soin de traduire *Quai ouest* outre-Rhin qui atteste le mieux la singularité de son rapport au sens dont l'œuvre, et plus particulièrement ici, les mots, sont porteurs. Vertement critiqué dans son pays en raison des contre-sens que recèle son travail, le dramaturge allemand reçoit le soutien sans réserve de Koltès : « Je ne peux absolument pas juger de cette traduction. Je ne parle pas un mot d'allemand, mais je suis entièrement sûr de mon fait : cette fois, j'avais donné ma pièce non pas à un traducteur, mais à un écrivain⁵³. » Un écrivain qui lui-même, faut-il le préciser, ne « parle pas un mot » de français, autre condition propice à ce que la traduction soit, comme l'énonce Meschonnic, une « écriture, non une reproduction⁵⁴ ». Ce que confirme Carlos Bonfil, que le métier de traducteur a souvent conduit à s'entretenir de ces questions avec son ami Koltès⁵⁵ :

[...] il me disait : « il y a un rythme, il y a un rythme que tu dois respecter » Je lui disais : « c'est donc une prose poétique, non ?, de la poésie en prose ». C'est à ce moment qu'il m'expliquait que c'était cela le problème des traducteurs. Qu'un traducteur, s'il n'arrive pas à complètement saisir l'univers intérieur du poète, même s'il parle parfaitement l'autre langue, ne peut pas transmettre tout le sens, ne peut pas le *recréer* [...].

Ce sens est de l'ordre de ce que Meschonnic appelle la « signifiante », « une sémantique spécifique, distincte du sens lexical⁵⁶ ». À l'instar du linguiste pour qui « [...] ce qui transforme les mots se passe entre les mots⁵⁷ », le dramaturge conclut : « La parole tient une part considérable dans nos rapports avec les gens ; elle dit beaucoup de choses tout en empruntant bien sûr des chemins de grande complexité : "ça" dit beaucoup de choses encore

⁴⁹ C'est ce que confirment Claude Buttner, Christian Jouffroy, André Michel, Nicolas Stauder et Eugène Votz, avec la participation de Pierre-Édouard Wagner, *Saint-Clément Metz*, Gérard Klopp Éditeur, 1994, p. 122.

⁵⁰ *Enfance* de Gorki, *Le Cantique des cantiques*, *Crime et châtiment* et *Hamlet* donnent ainsi lieu entre 1970 et 1974 à quatre pièces : *Les Amertumes*, *La Marche*, *Procès ivre* et *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*.

⁵¹ Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 110.

⁵² Koltès traduit *Le Conte d'hiver* en 1988 pour Luc Bondy et *The Blood Knot* d'Athol Fugard pour Yutaka Wada, qui représente la pièce dans la Chapelle des Pénitents blancs d'Avignon, du 12 au 18 juillet 1982.

⁵³ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 108.

⁵⁴ Henri Meschonnic, « Pour une poétique de la traduction », *Les Cinq rouleaux*, Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

⁵⁵ François Koltès, « Entretien avec Carlos Bonfil », *Entretiens sur Bernard-Marie Koltès*, p. 31.

⁵⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 225.

⁵⁷ Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 68.

une fois, surtout quand “ça” ne les dit pas⁵⁸. » La fin de *Prologue* y fait explicitement référence, lorsque le narrateur explique la raison du pouvoir suprême qu’exerce sur lui le bongo d’Ali :

Car ce qui fait du bongo l’instrument supérieur et absolu d’un langage illimité et dans le temps et dans l’espace, c’est son origine antérieure à toute pensée et à tout mouvement : les battements du cœur de la mère écoutés neuf mois dans l’assourdie et liquide tranquillité de l’utérus, et qui demeurent au fondement de la mémoire, suivent, habitent secrètement, l’homme déraciné⁵⁹.

Ce rythme, porté par le poème, Koltès cherche à le transmettre par une déstabilisation intellectuelle et sensible car c’est dans le corps que prend naissance ce langage en-deçà du langage, ce *prologue* au sens littéral du terme.

Prologue

Cette origine du langage, nous y avons « accès dans tous les moments de trouble du discours. Toute incertitude et tout effort verbal nous y reconduisent. [...] Et à chaque fois, c’est aussi notre engagement subjectif dans la parole qui se rejoue⁶⁰. » L’expressivité que Koltès souhaite redonner au français passe par son altération et l’exploitation plus proprement musicale des ressources sonores du texte.

Une langue revivifiée

L’originalité, voire l’incongruité, de certaines formules a pour effet de « redonner vibration et ondulation, mobilité au langage⁶¹. » La métaphore à laquelle l’auteur recourt fréquemment participe de cette démarche, contrebalançant par son pouvoir évocateur la difficulté des mots à cerner le réel dont elle témoigne par ailleurs, ce qui la place « aux antipodes [...] d’un stylème réactionnaire, giralducien si l’on veut, qui en marquerait la date de péremption⁶². » L’omission de l’article, dans la phrase du Dealer, « J’ai mis le pied dans un ruisseau d’étable où coulent des mystères comme déchets d’animaux⁶³ », apporte quant à elle un décalage supplémentaire à la comparaison employée, introduisant une inadéquation entre la situation du personnage et l’étrange raffinement de son propos. Pour reprendre les paroles de Genet se défendant de faire parler à ses bonnes un langage au-dessus de leur condition, il s’agit peut-être pour Koltès de « savoir entendre ce qui est informulé⁶⁴ ». Le mélange des registres contribue également à cette redécouverte de la langue. Ainsi, la phrase suivante, extraite de *Dans la solitude des champs de coton*, se caractérise dans son premier mouvement par un alexandrin et une tournure impersonnelle soutenue (« Il est des mouvements que l’homme ne peut pas faire »), avant de se conclure, non sans humour, par un exemple

⁵⁸ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 132.

⁵⁹ Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, op. cit., p. 68-69.

⁶⁰ Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 90.

⁶¹ Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 224-225.

⁶² Jérémie Majorel, op. cit., p. 164.

⁶³ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 25.

⁶⁴ Jean Genet, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *L’Avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Éditions Circé, 1999, coll. Circé/Poche, p. 119-120.

scatologique : « comme de se lécher soi-même son cul ⁶⁵ ».

C'est la même démarche qui conduit Koltès à écrire ses pièces à New York, au Nicaragua ou au Portugal, expérience de rupture avec la langue qui lui donne l'impression de « la retrouver autrement. Les clichés s'effacent⁶⁶. » En témoigne le gauchissement de certains proverbes comme « il est plus facile d'attraper un homme qui passe qu'une poule dans une basse-cour », il est « sot de refuser un parapluie lorsqu'on sait qu'il va pleuvoir » ou « il faut se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion⁶⁷. » Autant d'adages qui nous conduisent à mieux percevoir la teneur pittoresque de ceux que nous utilisons au quotidien sans nous arrêter à leur sens littéral. La langue française, « colonisée par une culture étrangère », acquiert ainsi plus de « richesses expressives⁶⁸ ». À cela s'ajoute l'exploitation de ressources sonores qui tendent à faire naître « un certain type d'écoute musicale⁶⁹ ». Interrogé sur le fait que les « personnages de [ses] pièces tournent autour de quelque chose que le langage, de toute évidence, ne permet pas de saisir⁷⁰ », Koltès précise :

C'est un sujet difficile, car il pose la question de la signification des mots. Naturellement, un mot, en tant que tel, ne produit pas de sens. Pour qu'un sens apparaisse, il faut une accumulation de mots, un rythme, une musique ; la musique produit du sens, mais un mot, tout seul, isolé...

La musique, qui constitue une « forme de signification [...] au-delà ou au-dessous de la trame du langage⁷¹ », est un art que le dramaturge apprécie et a pratiqué dans sa jeunesse. Il l'évoque souvent pour faire référence à son théâtre : « Tout personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture. À partir du moment où l'on comprend le "système musical" d'un personnage, on en a compris l'essentiel et on pourrait lui faire dire n'importe quoi, il parlera toujours juste⁷². » Ceci n'est pas qu'une formule. Il s'agit véritablement d'engager l'acteur, le lecteur et le spectateur dans une expérience auditive et respiratoire particulière où le sens est perçu par les sens.

Langue et musique

Les deux premières pièces de Koltès jouent de cette dimension musicale d'une manière manifeste : si les chansons sont présentes jusqu'à *Sallinger*⁷³, c'est bien dans *Les Amertumes* et dans *La Marche* que les notations sont les plus nombreuses pour désigner la voix des comédiens. Les crescendos y sont constants et concernent le plus souvent la vitesse d'émission des répliques, le volume de la voix, son articulation, sa hauteur (« *plus fort ; un son plus aigu*⁷⁴ ») ou encore, fait plus original, l'intention de jeu d'un acteur (« *De plus en plus amoureuse, de plus en plus rapide, de plus en plus fort*⁷⁵ »). Le « moment où le corps,

⁶⁵ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 57.

⁶⁶ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 77.

⁶⁷ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 38 et 49, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 12.

⁶⁸ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 26-27.

⁶⁹ Marion Chenetier-Alev, *L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de l'Université Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 277.

⁷⁰ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 107.

⁷¹ Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, Combas, Éditions de l'Éclat, p. 76.

⁷² Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 28.

⁷³ Les bandes-sons imaginées par Chéreau comblent les attentes de Koltès (*Une part de ma vie*, op. cit., p. 142).

⁷⁴ Bernard-Marie Koltès, *La Marche*, op. cit., p. 38.

⁷⁵ Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 55.

par le rythme, est langage⁷⁶ » s'observe également lorsque le mot se confond avec le cri inarticulé. Le plus fréquemment, Koltès fait entendre le passage de la parole au hurlement, comme un brutal retour à l'état primitif. Les appels de la garde de *Combat de nègre et de chiens* constituent à ce titre une réminiscence de cette « première manière » : « bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petits cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité⁷⁷. » C'est ainsi de manière extrêmement diversifiée que sont mises en relief la spécificité du langage et la fragile frontière qui le sépare d'autres productions sonores, humaines ou animales. *Medea*, que Koltès découvre en 1968 dans la traduction de Vauthier, contribue sans doute à l'émergence de cette esthétique, que précise ici le metteur en scène Jorge Lavelli :

Le langage du comédien est pour moi comparable à celui du musicien : c'est pourquoi j'attache tant d'importance aux rythmes, aux intonations qui traduisent le sens du texte, c'est pourquoi je recherche la violence de l'expression. [...] je comprends *Medea* comme une symphonie chorale, et cela même en l'absence de musique : c'est pourquoi j'ai voulu donner tant d'importance à la voix, recherchant des comédiens ayant de l'oreille⁷⁸.

Cette quête du rythme se transforme peu à peu en ce que Michel Vinaver qualifie de répétition-variation⁷⁹ : le retour, plus ou moins différé, d'un mot, d'une expression, d'une structure phrastique sous une forme légèrement infléchie, sorte d'équivalent à la variation sur un même thème que l'on trouve en musique et qui régit plus particulièrement la fugue. Par ses études de piano et d'orgue, Koltès connaissait cette écriture contrapuntique rendue célèbre par Bach. Elle consiste en la répétition d'un thème mélodique, appelé sujet : quatre voix exposent successivement ce thème, puis, après des « divertissements » qui utilisent en règle générale des fragments du sujet, survient ce que ce que l'on appelle traditionnellement le développement. Plusieurs procédés d'écriture sont alors mis à contribution pour utiliser, voire déformer, le sujet, avant que la pièce ne se referme sur un entrelacement des voix, ou « *strette* », qui tient lieu de récapitulation. Deux œuvres dramatiques de Koltès en portent la trace de façon très nette. Dans *La Marche*, les répliques finales des personnages, alors que les deux couples ont jusque-là pris la parole à tour de rôle, semblent en effet s'inspirer de ce modèle⁸⁰ :

l'époux. – l'amour est fort comme la mort. ses flammes, des flammes de feu.
la fiancée. – les pieds n'ont plus rien de solide pour s'appuyer.
l'épouse. – toute l'eau, des fleuves ; des fleuves...
la fiancée. – protège-moi.
l'épouse. – tout l'eau des fleuves...
la fiancée. – aide-moi.
l'épouse. – toute l'eau ne pourra pas éteindre l'amour.

La composition de *La Nuit juste avant les forêts* fait elle aussi songer à cette structure musicale : le locuteur y reprend dans la dernière page les différents récits qu'il a développés jusque-là successivement, isolant cette fois quelques-uns de leurs motifs, qu'il ré-agence en les entremêlant. Après avoir fait allusion au moment qui suit son agression dans le métro (« les airs d'opéra, les femmes »), il évoque en effet « la terre froide » qu'a avalée la

⁷⁶ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 209.

⁷⁷ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 7.

⁷⁸ Jorge Lavelli, « Médée vit dans la démesure », in *Tréteaux 67, Théâtre de notre temps*, n°4, 1967, p. 34.

⁷⁹ Michel Vinaver, « Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens* », *Écritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, coll. Babel, p. 47-82.

⁸⁰ Bernard-Marie Koltès, *La Marche*, op. cit., p. 47-48.

prostituée – suicide relaté une quinzaine de pages plus tôt –, avant de mobiliser à nouveau l'épisode du métro (« la fille en chemise de nuit ») puis le personnage de la prostituée décédée (« les putes et les cimetières »). Le texte se poursuit sur cette lancée, intégrant peu à peu certains éléments des autres récits dans ce jeu d'alternance qui finit par tout confondre dans la formule « la pluie, la pluie, la pluie, la pluie », dont la rythmique élémentaire fait entendre le mouvement continu qui anime l'écriture de Koltès.

Si *Dans la solitude des champs de coton* revisite ce *modus operandi*, les paroles du Client progressant par la reprise, au gré de légers et constants déplacements, de celles de son interlocuteur, un autre phénomène a toutefois commencé à prendre de l'ampleur avec *Sallinger* : le recours à la langue étrangère. *Combat de nègre et de chiens* avec le ouolof et l'allemand, *Quai ouest* avec l'espagnol et le quechua, *Le Retour au désert* avec l'arabe, et, plus discrètement, *Roberto Zucco* avec l'italien, plongent le public dans la coulée d'un idiome qu'il ne maîtrise pas, lui faisant provisoirement délaissé le déchiffrement des signes au profit de l'écoute d'un enchaînement de sonorités. Peu compréhensibles pour la plupart d'entre nous, les mots employés ici révèlent ouvertement le rôle que le corps joue dans la communication, à travers la voix ; processus qui nous invite par extension à percevoir notre langue différemment, comme on le ferait d'un morceau de musique : « Entouré de sons qui requièrent d'autres gestes articulatoires, d'autres positions [...] des mâchoires, des lèvres, d'autres mobilisations des résonateurs, du palais, etc., le français est en mesure de faire réentendre la spécificité de ses lignes accentuelles et ses réseaux vocaliques et consonantiques⁸¹. »

Conclusion

Le caractère defectueux des mots n'incite pas Koltès à leur préférer le silence ou quelque sabir fantaisiste⁸². Pour recouvrir le réel plus qu'il ne le cerne, le langage demeure en effet pour lui « l'instrument du théâtre » : « c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum⁸³. » Dans cette défaillance réside sa force, dans ces limites, son inépuisable richesse. Empêchant toute appréhension définitive de l'œuvre, dont il diffracte le sens pour nourrir une multiplicité d'interprétations, Koltès rappelle également que les mots s'adressent, peut-être *avant* tout, à nos sens : « En-deçà du contenu constituant le plan discursif et des représentations que [le langage] induit, mais parallèlement à cette lecture première », le public fait ainsi « comme souterrainement l'expérience de participer à l'émergence originelle de la langue⁸⁴. » C'est en ce qu'elle fait résonner, dans les mots et entre les mots, « la pulsation du temps qui bat dans les veines de tout être⁸⁵ » que son écriture relève d'une poésie véritable : une poésie du corps tel qu'il cherche à se dire dans le langage, une poésie du vivant.

⁸¹ Marion Chenetier-Alev, *op. cit.*, p. 218.

⁸² Piste qu'il envisage plus ou moins sérieusement au début de la rédaction de *Combat de nègre et de chiens* : « J'ai [...] attaqué une pièce où j'invente une manière d'écrire absolument et sans discussion possible révolutionnaire, qu'aucun comédien ne parviendra jamais à apprendre ni aucun spectateur à lire, du genre : Léone : (fondant en larmes, etc.) Je mais vous oh le, mhhh, qui va et tu le hhhhhouhou ! » (*Lettres*, *op. cit.*, p. 383).

⁸³ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 131.

⁸⁴ Interview de Bernard-Marie Koltès, RFI 1983, cité par Jean-Marc Lantéri, *L'Œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance*, *op. cit.*, p. 427.

⁸⁵ Il s'agit de la dernière phrase du manuscrit de *Prologue*, composé de 9 feuilles (écrites recto-verso, non paginées). Cet ouvrage, non coté, a été consulté au domicile de François Koltès en 2008. Une étude minutieuse de l'usage que Koltès fait de la ponctuation et des silences serait à mener.