



HAL
open science

Seuils et frontières : la question du passage dans "Le retour au désert" de Bernard-Marie Koltès

Célia Bruck

► **To cite this version:**

Célia Bruck. Seuils et frontières : la question du passage dans "Le retour au désert" de Bernard-Marie Koltès. Littératures. 2011. <hal-01878201>

HAL Id: hal-01878201

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01878201v1>

Submitted on 20 Sep 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.



HAL Authorization



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-memoires-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

BRUCK

Célia

Master 2 Littératures, Cultures, Spiritualités

UE 101 : Mémoire

Sous la direction de Mme Marie SCARPA

SEUILS ET FRONTIÈRES : LA QUESTION DU PASSAGE DANS *LE RETOUR AU DESERT* DE Bernard-Marie KOLTES

Année 2010 / 2011

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Le retour au désert a été écrit en 1988 par Bernard-Marie Koltès et mis en scène la même année par Patrice Chéreau. Lorsqu'il commence l'élaboration du *Retour au désert*, Koltès traduit le « Conte d'hiver » de Shakespeare. Cette traduction influence l'écriture de la pièce, notamment dans son traitement du comique et du tragique, et dans son recours au fantastique. Contrairement à ses autres pièces où l'expérience immédiate est le principal matériau, *Le retour au désert* prend pour sujet principal la famille et le passé. Une famille, qui, justement, fait écho à la sienne, et qui, à la certitude de sa mort certaine, essaye de se rapprocher de l'auteur. La nostalgie et les souvenirs, jusqu'ici mis de côté par Koltès, se rappellent ainsi à lui. Cette « bizarrerie »¹, comme il aime la définir, est « la pièce de quarante ans »² où l'auteur éprouve le besoin de « parler de son passé »³. Même si l'action se déroule dans les années soixante, « dans une ville de province, à l'est de la France »⁴, à savoir Metz, ville natale de l'auteur, *Le retour au désert* prend comme toile de fond l'Algérie et la guerre qui s'y déroule. Toutefois, Koltès se défend d'avoir fait une pièce sur la guerre d'Algérie. Il déclare dans un entretien accordé à Michel Genson pour le quotidien, *le Républicain Lorrain* :

« Avoir voulu montrer comment, à douze ans, on peut éprouver des émotions à partir des événements qui se déroulent au dehors. En province, tout se passait quand même d'une façon étrange : l'Algérie semblait ne pas exister »⁵.

Même si la référence à la guerre d'Algérie semble tragique, le dramaturge assure que la pièce est la première dans laquelle il a voulu que le comique prédomine. Il ajoute :

« *Le retour au désert* est [...] une comédie sur un sujet qui n'est peut-être pas tout à fait -ou seulement- un sujet de comédie : mais on n'est pas obligé de se

¹ Bernard-Marie Koltès, « Juste avant la nuit », entretien avec Lucien Attoun, *Théâtre/Public*, n° 136-137, 1997, p. 38.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ B.-M. Koltès, *Le retour au désert* suivi de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, Paris, Minuit, 1988, p. 9.

⁵ B.-M. Koltès, « Entretien avec Michel Genson », *Le Républicain Lorrain*, 27 octobre 1988, repris dans *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 115.

soumettre aux règles du genre. La province française -que j'ai bien connue,- les histoires de famille, d'héritage, d'enfants illégitimes, d'argent, sont des sujets en or pour faire rire ; la présence lointaine, diffuse, déformée, de la guerre d'Algérie l'est beaucoup moins. J'ai voulu mélanger les deux, faire rire et, en même temps, inquiéter un peu »⁶.

Le retour au désert met ainsi en scène la famille Serpenoise et se divise en cinq parties, qui font référence à cinq prières musulmanes. Comme un écho ironique à la chanson de Brel, « Mathilde est revenue », la pièce commence par le retour de Mathilde Serpenoise, aînée de la famille Serpenoise, dans la propriété familiale, occupée depuis son départ par son frère Adrien. Pendant quinze ans, elle est exilée en Algérie, suite à son épuration organisée par son frère et ses trois comparses, Plantières, Borny et Queuleu. Elle est accusée d'avoir fauté avec un Allemand et a sa tête rasée. Si Mathilde revient en France, c'est pour porter la guerre et régler quelques comptes. Histoires d'une famille bourgeoise dans une province française sur fond de vendetta, tel est le matériau principal du *Retour au désert*. Pourtant, la famille traditionnelle se révèle être une famille où « tous les membres sont tordus »⁷, constituée de personnages en marge, en adéquation avec un lieu ensauvagé dans lequel ils évoluent. La frontière entre le domestique et la sauvagerie est parfois mince. Koltès joue sur les mots et trouble la frontière entre la normalité et la marginalité ou plutôt ce que la doxa considère comme normal ou en marge. L'auteur remet en question cette frontière en prétendant que « les gens ont une tendance très rapide à définir ces personnages comme marginaux alors qu'ils le sont tout autant que ceux dont ils parlent »⁸, car pour lui, « quatre-vingt pour cent de la population est marginalisée »⁹, tout comme il lui semble « que tous les lieux, à un moment donné, quels qu'ils soient, deviennent marginaux »¹⁰. La notion de marge, figure temporelle et spatiale de l'entre-deux, chère à l'ethnocritique, est ainsi prépondérante dans l'œuvre de Koltès.

⁶ B.-M. Koltès, « Deuxième entretien avec Colette Godard », *Le Monde*, 28 septembre 1988, repris dans *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 95.

⁷ B.-M. Koltès, « Entretien avec Véronique Hotte », *Théâtre/Public*, novembre-décembre 1988, repris dans *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 125.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., p. 129.

Nous étudierons *Le retour au désert* dans une perspective ethnocritique. L'ethnocritique peut se définir comme l'étude de l'orchestration interne des différents systèmes culturels à l'œuvre dans l'œuvre. Nommée pour la première fois en 1988, cette discipline peut être considérée comme « l'application de la pensée ethnologique contemporaine à un « objet » particulier, la littérature »¹¹. Ethnologie de la littérature donc, elle articule une poétique de la littérature et une ethnologie du symbolique. L'ethnocritique analyse les faits culturels dans le texte, tente de « re-culturer » la culture du texte, tout en échappant à une « dé-textualisation ». Elle peut être caractérisée comme l'étude de l'orchestration interne des différents systèmes culturels à l'œuvre dans l'œuvre. Elle reprend l'hypothèse culturologique qu'il y a du lointain dans le tout proche, de l'étranger dans l'apparemment familier, du populaire dans le savant, de « l'autre dans le même » en somme (et vice versa)¹². L'ethnocritique a, en effet, pour objet l'étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires telle qu'elle peut se manifester dans la configuration d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides, (les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, etc.)¹³. Chaque texte propose une variante de ces systèmes culturels. L'œuvre littéraire est métissée culturellement et l'ethnocritique étudie cette polyphonie culturelle, ces jeux entre les différents systèmes culturels dans l'œuvre. C'est donc bien la culture *du* texte qui est analysée. Ainsi :

« L'ethnocritique analyse la mémoire longue d'une communauté discursive et la productivité culturelle singulière d'une réécriture aux significations propres et nouvelles »¹⁴.

La communication est une problématique fondamentale chez Koltès. L'auteur prône la communication entre les peuples, les civilisations, les cultures. Il met en évidence, dans ses pièces, la notion de passages entre les peuples, d'une cosmologie à une

¹¹ Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 7.

¹² J.-M. Privat, « A la recherche du temps (calendaire) perdu », *Poétique*, n° 123, septembre 2000, p. 301.

¹³ J.-M. Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiquesS », 2010, p. 8.

¹⁴ J.-M. Privat, « Le Retour et ses discours », *Sciences du texte et analyse de discours, Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, J.-M. Adam et Ute Heidmann (éd), 2005, p. 197.

autre. *Le retour au désert* met particulièrement en exergue le passage d'un individu vers cette figure de l'« autre » et questionne également le passage du personnage d'un état à un autre. Une des problématiques chères à la discipline concerne ce passage. « Passage » vient du latin *passus*, qui signifie le « pas ». Il désigne « un déplacement, une enjambée, un cheminement, un processus de transformation en train de s'opérer, et non déjà effectué »¹⁵ et souligne donc l'idée de mouvement, de métamorphose. Le passage se décompose en trois phases, qui ont été théorisées par Van Gennep¹⁶, et qui mettent en évidence un avant (période de séparation), un pendant (l'entre-deux) et un après (l'agrégation). Tentatives de passage des personnages, passage d'un espace à un autre, passage à cette figure de l'« autre », tels sont quelques exemples des différents passages illustrés dans le texte. Le passage, dans la pièce, est à la fois matériel et symbolique et est lié à la transgression. Partant de ces différents travaux de recherche, cette lecture ethnocritique du *Retour au désert* analysera donc la question du passage à travers les seuils et les frontières. Associées à ces concepts de passages et de seuils, nous verrons également comment la liminarité et la marge s'appliquent à l'espace et aux personnages. Ces passages, transgressions de frontières, franchissement de seuils sont tout autant d'éléments qui mettent également en valeur le métissage entre les hommes, une hybridation qui est également à l'œuvre dans l'œuvre notamment avec le syncrétisme culturel présent dans la pièce. Nous pouvons ainsi nous demander de quelles manières ces passages se manifestent-ils à travers ces notions de frontières et de seuils ? Comment rendront-ils compte de la polyphonie culturelle de la pièce ? Comment *Le retour au désert* met-il en scène la construction de l'identité individuelle et sociale du personnage, le passage d'un statut à un autre ? Le théâtre de Koltès trouve ses fondements dans la culture jésuite et est alimenté par les différents voyages et rencontres qu'effectue le dramaturge. La pièce, particulièrement, est influencée par les impressions de Koltès sur la guerre d'Algérie. Le texte, par ces références à la province messine, à l'Algérie, à la culture populaire et savante, est métissé culturellement. L'ethnocritique analyse la dialogisation culturelle à l'œuvre dans les œuvres littéraires. Nous étudierons ainsi, dans un premier temps, la polyphonie culturelle présente dans l'œuvre. Puis, nous nous intéresserons, dans un second temps, à la trajectoire des personnages au regard de

¹⁵ Martin de la Soudière, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, pp. 5-30.

¹⁶ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, A. et J. Picard, 1981.

ces notions de seuils et de frontières. Nous analyserons la construction de l'identité individuelle et sociale des protagonistes et verrons de quelles manières nous pouvons les qualifier de personnages liminaires. Nous examinerons également les relations qu'entretiennent les membres de la famille Serpenoise et mettrons en exergue que la communication est difficile dans un foyer qui fait l'apologie de l'entre-soi. Nous terminerons cette étude par le questionnement de la dualité des personnages, entre excès d'identité et présence d'étrangeté.

PARTIE 1 : LA POLYPHONIE CULTURELLE DANS LE *RETOUR AU DESERT*.

La polyphonie culturelle est importante dans l'œuvre de Koltès et se traduit à différents niveaux. Cette première partie s'interrogera, tout d'abord, sur la question du passage, à la fois matériel et culturel dans *Le retour au désert*. Au même moment que le lecteur franchit le seuil de la lecture, Mathilde Serpenoise franchit le seuil de la demeure familiale. La fonction du seuil nous est rappelée par Richard Bonnin¹⁷ :

« Le seuil fonde les espaces. Le seuil existe dès lors qu'on a eu l'intention de séparer un lieu du reste du monde : un dedans, espace fini et clos, aux qualités choisies et contrôlées. L'intérieur est ce lieu, où se cristallise l'intime, où se construit l'identité, où se réalisent la protection et la sécurité recherchées »¹⁸.

L'entrée de Mathilde dans la maison égrène différents seuils successifs : le mur, le jardin et la porte. Habituellement, ce processus d'entrée se déroule rapidement. Lorsque l'on passe le seuil de la maison, on réalise, en effet, un rituel à son insu sans pour autant changer de statut ou de catégorie sociale. Pourtant, dans la pièce, le franchissement de la maison familiale des Serpenoise n'est pas un acte habituel. Après quinze années d'exil, Mathilde revient récupérer son héritage. Son retour et son entrée mettent en évidence l'ensauvagement d'une *domus* qui devrait normalement être un espace familial, et traduisent ainsi la subversion de l'opposition traditionnelle entre *domus* et *saltus*. L'arrivée de la propriétaire en titre introduit alors un bouleversement total. La temporalité est désordonnée, les lieux deviennent poreux, l'intérieur et l'extérieur s'entremêlant, malgré le mur de protection érigé. L'essence du lieu koltésien correspond alors à « ce fil du rasoir qu'on appelle frontière »¹⁹. Le retour de ce qui devrait ne pas être, d'une exilée, entraîne ainsi l'abolition des frontières de la maison, de la France, ou encore celles entre les vivants et les morts avec notamment le retour de Marie, décédée il y a plus de quinze

¹⁷ Richard Bonnin, « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale », *Communications*, n° 70, 2000, pp. 65-92.

¹⁸ Ibid., p. 66.

¹⁹ André Petitjean (dir.), *Koltès : la question du lieu*, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, Metz, CRESEF, 2001, p. 12.

ans. Les lieux permettent alors un retour de mémoire, et font le lien entre l'histoire individuelle des protagonistes et l'Histoire de la France et de l'Algérie. Ils sont également la transposition spatiale d'un métissage culturel. Le franchissement des seuils et des frontières est alors une mise en abyme de la polyphonie culturelle de la pièce.

CHAPITRE 1 : La maison familiale, *domus* ensauvagée.

1. Les notions de *domus* et de *saltus*.

Le retour au désert situe son action dans un seul et unique lieu : celui de la demeure familiale. L'action commence in medias res avec un dialogue entre Maame Queuleu, la domestique à demeure, et Aziz, le domestique journalier, qui annonce le retour de Mathilde Serpenoise. Nous apprenons dès la première didascalie qu'« un mur entoure le jardin »²⁰. Ce mur établit ainsi une frontière entre l'intérieur de la propriété et l'extérieur. Il replie la maison sur elle-même, la coupe du dehors et l'enferme, donc, dans ses propres frontières. Seul le jardin représente une possibilité d'évasion, bien que restreinte. Les premières répliques de la pièce se déroulent au seuil de la maison, « devant la porte d'entrée ouverte »²¹, seuil qui sera franchi par Mathilde et ses deux enfants, et qui lui permet de passer de la sphère de l'externe à celle de l'interne, de l'étranger au privé, au familial. Marie Scarpa²² affirme que « l'une des premières lignes de démarcation est sans doute celle qui sépare l'espace de la maison ; la *domus*, à son extérieur ; le *campus* et le *saltus* »²³. Elle définit ainsi la *domus* comme « l'espace familial (là où demeure la famille au sens large), le lieu de vie et de la vie (le lieu de la reproduction) »²⁴ qui s'opposerait au *saltus*, se caractérisant comme « l'espace des confins, des marges ensauvagées »²⁵. Même si les différentes notions de *domus* et de *saltus* sont opposées, il n'en demeure pas

²⁰ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op.cit., p. 11.

²¹ Ibid.

²² M. Scarpa, *L'Eternelle jeune fille, une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009.

²³ Ibid., p. 208.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

moins que les frontières entre les deux éléments ne soient pas aussi nettes qu'elles le devraient, mais qu'elles soient bien poreuses. Daniel Fabre²⁶ rend compte de cette porosité entre la frontière du domestique et du sauvage :

« A l'analyse serrée, l'opposition de l'extérieur et de l'intérieur, du familier et du mal connu, du très proche et du plus lointain, de l'identique et du différent -qui s'expriment fréquemment dans le langage du domestique et du sauvage- ne livre que des accentuations pragmatiques et qui font flèche de tout bois [...] Il suffit que la nuit tombe sur le plus domestiqué des territoires pour que les camps d'ombre de l'anomie s'installent ici et là, désappropriant l'espace, le bouleversant rituellement parfois, l'ensauvageant toujours »²⁷.

Dans *Le retour au désert*, la maison familiale ne correspond pas aux principes de la domus. Même si elle est voulue domestiquée par Adrien et inerte à toute forme d'intrusion et d'ensauvagement, la demeure des Serpenoise n'a rien de civilisé. Malgré la présence d'un mur entourant le jardin et la maison, la porte d'entrée, à l'arrivée de Mathilde, est déjà ouverte, ce qui laisse présager une faille dans le système de protection instauré par Adrien. L'espace intérieur devient donc vulnérable et fragile. Car, contrairement au mur qui sépare le public et le privé :

« La porte est la négation, locale et très particulière, de la frontière, de la limite, du mur. Elle est le percement qui permet le passage, à certaines conditions, du seuil »²⁸.

Cette porte ouverte permet donc l'interaction du domaine étranger avec celui du domestique. Ainsi, et malgré toutes les dispositions d'Adrien pour la protéger, la maison sera ensauvagée de différentes manières. Si Adrien a voulu se protéger de toute forme extérieure d'intrusion, il a également voulu éviter que sa sœur ne revienne. Une première forme d'ensauvagement se met ainsi en place avec le personnage de Mathilde. Car l'unique fille de la famille Serpenoise est en rupture avec l'ordre imposé par les hommes de la famille. Dans *Cent ans de la famille Serpenoise*, nous apprenons que Mathilde tombe enceinte à deux reprises. Pas mariée, violée à deux reprises (elle s'endort dans le jardin puis se rend compte

²⁶ Daniel Fabre, « Limites non frontières du Sauvage », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, pp. 427-444.

²⁷ Ibid., p. 441.

²⁸ R. Bonnin, op. cit., p. 67.

qu'elle est enceinte), mère de deux enfants nés de pères inconnus, Mathilde bouleverse les codes de la famille bourgeoise et catholique traditionnelle. Elle ne suit pas la trajectoire qui lui était assignée, et ne devient pas ce qu'elle aurait dû être, ce que son père et son frère auraient voulu qu'elle devienne. Voulant l'écarter du clan Serpenoise, elle est « accusée d'avoir couché avec les Allemands »²⁹ par son frère et d'autres notables de la ville ; elle subit une épuration et est contrainte de s'exiler en Algérie. Marie Scarpa souligne que « la jeune fille est par définition un *saltus* dans la *domus*, elle est symbolique de la part d'ombre, de l'humidité, du sang »³⁰. Mathilde, jeune fille, était donc un *saltus* dans la *domus*, tout comme sa fille Fatima l'est, du moins au début de la pièce. Paradoxalement, si Mathilde peut être perçue comme une forme d'ensauvagement dans la maison par son passé et par l'intrusion de l'Algérie entraînée par son arrivée, elle permet également un retour du civilisé dans cette *domus*. Outre l'enfermement total dans lequel vivent Adrien et Mathieu, père et fils se comportent comme des sauvages, éloignés de toute civilisation et de toute socialisation. Ils prônent une suprématie masculine, nient toute présence d'un ailleurs. Le retour de Mathilde et de ses deux enfants conduit particulièrement Mathieu à prendre conscience qu'une vie existe en dehors de ces murs. Leur retour est donc à la fois synonyme d'en-domestication et d'ensauvagement. En voulant imposer sa propre loi, Mathilde amène un redoublement de la violence et des sévices. La maison est donc ensauvagée par les personnages mais également par leurs nombreuses altercations. Brigitte Purkhardt remarque dans « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir »³¹ qu'il existe chez Koltès trois genres d'espaces métaphoriques : la rue de la révélation, le labyrinthe de la revanche et le carrefour des confrontations. Nous retrouvons cette figure du labyrinthe dans la pièce. Le labyrinthe se définit comme :

« Le lieu où l'on tourne sans cesse en rond, et où l'on erre dans un réseau de couloirs, et qui abrite des missions de régénération au moyen de règlements de comptes »³².

²⁹ B.-M. Koltès, op. cit., p. 94.

³⁰ M. Scarpa, op. cit., p. 209.

³¹ Brigitte Purkhardt, « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir », *Cahier de Théâtre Jeu*, n° 87, Montréal, Québec, juin 1998, pp. 71-98.

³² *Ibid.*, p. 81.

Unique lieu de l'action, la maison est, en effet, la source et le théâtre des conflits entre la sœur Mathilde Serpenoise et le frère Adrien. Elle est à la fois le support de la tension fraternelle et également une des sources de la tension quotidienne familiale. Les disputes incessantes errent effectivement dans toutes les pièces de la maison. Comme deux enfants, le frère et la sœur ne cessent de se chamailler et ignorent tout de ce qui se passe en dehors de leur domus. Marie-Paule Sébastien, dans *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*³³, met en lien la maison et le retour à l'enfance. Elle note que, « pour l'enfant, la maison n'est pas un dedans opposé au dehors. La maison est le tout, le seul espace »³⁴. Cet aspect se vérifie avec Adrien qui affirme à Mathieu que leur « maison est en plein centre de la ville »³⁵, qu'il ne peut « pas être davantage en ville que dans *leur* maison »³⁶ car le monde se trouve dans cette maison. Être possesseur de la maison revient ainsi à posséder l'autre. La demeure familiale « suscite *les* personnages, qui se définissent par les postures qu'*ils* occupent dans *leur* relation au lieu »³⁷. Leur évolution dans la maison passe par la reconnaissance des pièces et objets. Mathilde assure :

« J'entends bien me souvenir que le lit dans lequel je coucherai est à moi, que la table où je mangerai est ma table, que l'ordre ou le désordre que je mettrai dans les salons seront un désordre juste et légitime... Et moi je sais, après quinze années et dix années de plus à coucher ailleurs, je sais que j'entrerai dans ma chambre les yeux fermés »³⁸.

La chambre constitue l'intimité propre de l'individu, elle n'est dévolue qu'à un seul individu, d'où la reconnaissance de Mathilde pour sa chambre. Chaque pièce est définie par une fonction, chaque franchissement de pièce sera l'occasion d'une nouvelle dispute : le salon pour se disputer, les couloirs pour s'affronter, la chambre à coucher pour se confier ; reste alors le jardin pour pouvoir s'évader et observer les apparitions du spectre Marie.

³³ Marie-Paule Sébastien, *Koltès et l'espace théâtral*, L'Harmattan, Paris, 2001.

³⁴ Ibid., p. 93.

³⁵ B.-M. Koltès, op. cit., p. 22.

³⁶ Ibid.

³⁷ A. Petitjean (éd.), *Koltès : la question du lieu*, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, Metz, CRESEF, 2001, p. 41.

³⁸ Ibid., p. 15.

2. Le jardin familial, parodie du jardin d'Eden.

Tout comme la demeure familiale, le jardin a un statut particulier. Il représente une échappatoire limitée pour les personnages qui veulent s'évader, au sens propre comme au sens figuré, de l'enfermement dans lequel ils vivent. Pour Adrien, qui a mis en place cette isolation, le jardin est synonyme d'Eden. Il le considère comme étant le centre du monde. Face aux différentes envies d'évasion de son fils Mathieu, il lui conseille de rester plutôt dans le jardin puisqu'il « n'y a pas plus d'air dans toute la ville que dans ce jardin »³⁹. Le jardin est censé représenter un lieu de passage, un espace d'entre-deux, de transition, entre l'enfermement dans lequel se situe la maison et l'ouverture possible du monde extérieur. Pourtant, il est lui-même enclavé dans cet espace clos délimité par le mur d'enceinte, ce qui empêche les différents protagonistes d'évoluer comme ils le souhaiteraient. De plus, le jardin est associé à l'obscurité. En effet, toujours plongé dans le noir, il permet des rencontres soudaines, dangereuses et surnaturelles. Ce paradis terrestre, comme le considère Adrien, est ainsi, à plusieurs reprises, désacralisé par Mathilde pour qui « les jardins de cette ville sont dangereux »⁴⁰. Si les personnages pensent trouver un espace de liberté et de parfaite quiétude, le jardin est, en réalité, l'espace où se déroulent les pires malheurs du clan Serpenoise. Pour s'éloigner de la maison et rompre l'emprisonnement dans lequel elle vivait, Mathilde se réfugiait à plusieurs reprises dans le jardin afin de rejoindre sa voisine et amie Marie Rozérieulles. Ce qu'elle ignorait, c'est que ce qu'elle pensait être un instant de liberté allait la conduire à une nouvelle isolation. La sœur d'Adrien s'est allongée « pour sombrer dans un profond sommeil »⁴¹, et suite à ses escapades, elle est tombée enceinte à deux reprises et a accouché d'Edouard et Fatima. Elle met alors plusieurs fois en garde sa fille Fatima de ne pas rester trop longtemps dans le jardin :

« Fatima, je ne veux pas que tu traînes dans ce jardin la nuit. Fatima, moi-même j'y ai traîné jadis, et j'y ai traîné une nuit de trop et cela a donné ton frère, et je n'ai même pas vu le visage de celui qui m'a fait ce cadeau-là. Fatima, il y a des gens qui sautent le mur et guettent une femme qui s'égare là, et, après, tu te retrouves avec un cadeau dont tu n'as pas voulu. Les jardins de cette ville sont

³⁹ Ibid., p. 22.

⁴⁰ Ibid., p. 43.

⁴¹ Ibid., p. 93.

dangereux, car il y a la garnison, et les militaires sautent les murs des jardins pour faire des cadeaux »⁴².

Ainsi, lorsque les personnages franchissent le seuil du jardin, ils franchissent également le seuil de la sexualité. Toutefois, pour Mathilde comme pour Fatima, ce passage sera à chaque fois perverti. Le jardin se définit alors comme le lieu où se trouve la plus grande intensité narrative. Cette imbrication du clos et de l'ouvert conduit effectivement à un changement des destinées des personnages. Outre les viols et grossesses successives de Mathilde, le jardin abrite les apparitions du spectre Marie. Le fantôme de la première femme d'Adrien survient à Fatima chaque fois que celle-ci se trouve dans le jardin. Ces différentes apparitions uniquement à la fille de Mathilde prévoient, de manière prophétique, le viol et la grossesse future de cette dernière. Il semble que Marie se rend toujours visible à Fatima derrière le noyer, arbre principal dans le jardin. D'après une croyance populaire, le noyer est maléfique. Il serait ainsi dangereux de dormir sous un noyer sous peine de nausées, maux de têtes et de risques d'être visitée par le Diable. Il est ainsi difficile de ne pas faire de parallèle entre les viols de Mathilde et Fatima, qui s'assoupissent près de l'arbre, et l'apparition de Marie derrière ce même noyer. L'arbre de la Vie du jardin d'Eden est ainsi désacralisé et transformé en lieu où sont permis des viols. Théâtre de la répétition de l'histoire des Serpenoise, ce jardin voulu comme un paradis terrestre, un nouvel Eden est, en réalité, le lieu où se sont déroulés les différents sévices de la famille Serpenoise : des viols, le suicide de la tante Armelle qui s'est pendue à un arbre du jardin, et l'apparition d'un fantôme. Tout comme la demeure familiale, le jardin tente de faire table rase du passé. Toutefois, l'arrivée de Mathilde et l'apparition fantomatique de Marie fait resurgir ce passé et ce retour du désert entraîne un retour des femmes.

3. Le retour du spectre : retour des femmes oubliées.

Le fantôme est celui, qui, mort, vient dans le monde des vivants. Il vient dans le lieu où vit sa famille et perturbe le temps de celle-ci. Le spectre de Marie revient au sein de la maison familiale et fait ressurgir le passé, car Marie est morte il y a plus de quinze ans. Le fantôme peut être considéré comme un personnage liminaire : Marie ne fait, en effet, plus partie du monde des vivants mais elle n'est pas non plus encore

⁴² Ibid., pp. 45-46.

agrégée au monde des morts. Elle reste donc en marge et erre, ne sachant pas bien où est sa place. Marie a subi une mauvaise mort, une mort brutale et prématurée, ce qui expliquerait son retour parmi les vivants. Morte « mystérieusement »⁴³ et probablement tuée, elle revient hanter les vivants et leur rappelle leur passé. Le fantôme n'apparaît qu'à Fatima. La fille de Mathilde parle ainsi avec un mort et dialogue avec lui. Sorte de messenger des âmes, elle est l'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts. Elle assure le passage entre ce que lui dit Mathilde, la vivante, et ce que lui répond Marie, la revenante. La première apparition de Marie a lieu hors scène, dans le jardin. Reliant les vivants et les morts, Fatima, passeuse de frontières, porte en elle la marque de cette particularité. Elle ressent effectivement, tout au long de la pièce, une importante sensation de froid, « un froid terrible »⁴⁴. Outre ce froid, la vision du spectre est placée sous le signe de l'angoisse comme en témoigne le bouleversement physique de la jeune fille, défigurée : « Quelle tête fais-tu, Fatima ? Dis-le, ton secret, dis-le ; il te gonfle la figure, il te sort par les yeux ; dis-le-moi, ou tu vas exploser »⁴⁵. Le prénom Fatima fait écho à Fatima, la musulmane, fille de Mahomet, mais également au nom d'une ville du Portugal où en 1917, trois petits bergers, Lucie, François et Jacinthe, ont été témoins de plusieurs apparitions de la Vierge. Les différentes manifestations de Marie à Fatima ainsi que le titre de la scène « Le secret dans l'armoire » font écho aux trois secrets que la Vierge Marie confie à Lucie, un des trois enfants présents lors de l'apparition à Fatima. Les diverses visions du fantôme conduisent à créer l'attente chez les personnages et chez le spectateur. Il est d'usage qu'un fantôme apparaisse soit au début d'un récit pour évoquer un passé indicible, ou bien en fin de récit pour apporter une solution. Nous pouvons penser, de fait, que si Marie revient, c'est pour régler des comptes, se venger de celui ou de ceux qui l'ont tuée. Pour les autres personnages, le bref retour de Marie parmi les vivants constituent également divers enjeux : enjeu de vengeance, tout d'abord, pour Adrien, qui, pour rendre la pareille à son ami Plantières, tondu par Mathilde, décide de se servir des apparitions de Fatima pour l'enfermer. Puis, désir de vérité pour Mathilde et Fatima qui souhaitent connaître les circonstances de sa mort. Toutefois, aucune de ses deux volontés ne sera exaucée. En effet, Plantières ne sera pas vengé et personne ne connaîtra les circonstances de la mort de Marie. Le fantôme

⁴³ Ibid., p. 94.

⁴⁴ Ibid., p. 46.

⁴⁵ Ibid., p. 19.

déçoit toutes les espérances, son discours ne sera qu'une déclamation de haine envers son ancien mari qui « a encore les pieds crottés »⁴⁶ et Borny et Plantières, « ces demi-notables, ces fils de pécores, cette bande de larbins déguisés en bourgeois »⁴⁷. Elle critique également Mathilde, « cette idiote qui a pris la part d'héritage la plus petite [...] Maintenant, elle n'est rien, rien du tout »⁴⁸. Puis, elle s'en prend à elle-même, regrettant cette mésalliance avec Adrien, elle qui faisait partie de « la vraie bourgeoisie »⁴⁹, et déclare que sa dignité a souffert. Marie, dont le nom de jeune fille, Rozérieulles, laissait suggérer l'innocence et le sacré du rosaire a donc été sali par le nom des Serpenoise. « La couronne de roses s'est transformée en couronne d'épines »⁵⁰. Elle exprime alors son dégoût envers « l'infâme gâteau »⁵¹ que sa belle-mère lui avait présenté sur du papier journal. Le discours du fantôme n'est donc qu'une critique de la société et de « ces hommes [...] qui puent la roture et la nouvelle richesse »⁵². Son meurtre devient ainsi sans importance contrairement à l'humiliation et au déshonneur qu'elle dut subir chez sa belle-famille à cause d'un gâteau aux pommes. Marie ne débite ainsi que des mesquineries puis repart. Sa dernière réplique est à ce titre ironique : « Je file, je suis pressée. Crois-tu que je n'ai que cela à faire ? »⁵³. Si Marie disparaît, c'est parce que l'explosion du café Saïfi, et la mort d'Aziz qui ont lieu peu de temps auparavant, sont plus importantes que ce qu'elle pourrait dire. Si autrefois les fantômes revenaient pour annoncer le futur ou dire des vérités, ils reviennent avant tout aujourd'hui pour rappeler le passé. Face aux personnages qui veulent oublier le passé et le présent, le retour du spectre Marie fait ainsi resurgir les souvenirs.

Même si Marie est la seule vraie morte de la pièce, d'autres personnages féminins, comme Mathilde et Marthe, font figures de mortes mal enterrées et sont à leur manière, synonymes de revenantes. Mathilde comme Marie sont abîmées physiquement par Adrien (Mathilde ayant été tondu et Marie assurément morte

⁴⁶ Ibid., p. 75.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 76.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ *La bibliothèque de Koltès, Réécritures et métissages*, Actes des 2^e rencontres internationales Bernard Koltès, Bibliothèques-médiathèques Ville de Metz, octobre 2002, J. Deville (éd), Metz, 2004, p. 83.

⁵¹ B.-M. Koltès, op. cit., p. 76.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., p. 77.

« étouffée sous un oreiller »⁵⁴), qui voudrait régner seul en maître dans la demeure familiale, et qui souhaiterait imposer un monde d'hommes. Les femmes y sont même oubliées tel qu'il le déclare à Mathilde :

« Elle n'en manque pas et il y en aura toujours trop. Cette maison est une maison d'hommes, et les femmes qui y passent n'y seront jamais qu'invitées et oubliées [...] Tiens-toi dans ta propre maison comme une invitée [...] »⁵⁵.

L'excès de femme dans cette maison, souligné par l'adverbe « trop », laisse à penser que les femmes sont condamnées à disparaître. Mathieu annonce, en effet, que « cela fait un certain temps »⁵⁶ qu'il est privé de femmes, « car elles ne viennent pas à la maison »⁵⁷. Comme son père, il met en évidence un système patriarcal, où les femmes sont absentes ; il affirme que « la famille n'existe que pour l'héritage, de père en fils »⁵⁸. Adrien ajoute d'ailleurs qu'« il faut respecter les traditions »⁵⁹ :

« Les femmes de nos familles meurent jeunes, et, souvent, sans que l'on sache exactement pourquoi. Il est bien temps, pour toi ; tu es, comme dit Maame Queuleu, encore jeune ; quand on dit de quelqu'un qu'il est encore jeune, c'est qu'il est déjà vieux. Peut-être tu te pendras à un arbre du jardin, comme l'a fait notre tante Armelle ; ou peut-être que tu te jetteras dans le canal, tranquillement, sans qu'on s'y attende, après avoir plié soigneusement tes habits au bord de l'eau, comme l'a fait la douce, la discrète, la silencieuse Ennie. Ou alors, tu finiras étouffée sous les oreillers, comme il est d'usage pour les femmes encombrantes »⁶⁰.

Une tradition que César Serpenoise, le père d'Adrien et Mathilde, avait déjà mise en place : il séquestrait la mère de ses enfants, qui meurt après la naissance d'Adrien « sans qu'aucun médecin n'ait été appelé à son chevet »⁶¹, une mort conforme à cette tradition d'élimination des femmes. Mais ces trépas n'inquiètent personne. Adrien

⁵⁴ Ibid., p. 62.

⁵⁵ Ibid., p. 15.

⁵⁶ Ibid., p. 44.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid., p. 43.

⁵⁹ Ibid., p. 62.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., p. 92.

déclare ainsi que « ces affaires n'ont jamais fait d'histoires ; les autorités sont complaisantes, ici ; c'est une trop vieille tradition de la ville ; on a tous des amis compréhensifs »⁶². Ces paroles du fils Serpenoise ne font qu'accentuer l'idée du complot concernant le meurtre de Marie ; un assassinat qu'il aurait lui-même orchestré avec ses amis de l'Office d'action sociale tout comme la tonsure de Mathilde. Mais au lieu de reconnaître ces meurtres et ces violations, il préfère les inscrire sur le compte de la fatalité et feint de ne pas les comprendre. Toutefois, malgré les diverses tentatives d'expulsion d'Adrien, ces figures féminines, trop vite oubliées, veulent prendre leur revanche et viennent hanter la maison. Marthe, tout d'abord, la seconde femme d'Adrien et sœur de sa première femme Marie, n'est que le double antithétique de sa sœur, une « caricature »⁶³, une « reproduction bon marché »⁶⁴ qui ne cesse durant toute la pièce de demander à boire. Mathilde la décrit ainsi en opposition à Marie, « tout ce qui était beau et doux, et fragile, tendre, noble chez Marie est devenu ratatiné chez celle-là »⁶⁵. Mais même opposée à sa sœur, elle prend sa place et représente celle qui fut tuée par Adrien. Puis, Fatima, traitée de folle par ce dernier, rompt son fantasme de la race blanche et pure par sa grossesse. Fantôme qui fait son retour, ou juste vivantes trop vite oubliées qui reviennent, les femmes dans *Le retour au désert* sont toutes le symbole de revenantes qui basculent la quiétude de la maison et bouleversent les codes.

CHAPITRE 2 : Des lieux poreux, transpositions spatiales d'un métissage culturel.

La marge est une figure inhérente aux lieux dans l'œuvre de Koltès. Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, dans leur étude ethnocritique de *Combat de nègre et de chiens*⁶⁶, définissent l'espace de marge, à partir des analyses de Van Gennep et de Turner, comme :

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., p. 17.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ J.-M. Privat et M. Scarpa, « *Combat de nègre et de chiens* ou les fantômes de l'Afrique », *Bernard-Marie Koltès, Textes et Contextes*, A. Petitjean (dir.), Metz, Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours de l'Université Paul Verlaine-Metz, coll. « Recherches Textuelles », 2011.

« Le lieu où se contestent et parfois se renégocient les structures et les valeurs qui organisent d'ordinaire la culture du groupe, sa « cosmologie ». Qu'il est, simultanément, le lieu où s'effectuent les passages dans une vie d'un état ou d'un statut à l'autre, soit un lieu intermédiaire où se vivent les épreuves et les transformations qui matérialisent ces franchissements (réussis ou non). C'est donc un espace-temps caractérisé essentiellement par l'entre-deux et l'inversion »⁶⁷.

Nous montrerons ainsi en quoi les lieux dans lesquels évolue la famille Serpenoise sont marqués par la marge et la porosité, et comment cette porosité permet l'interaction de l'Algérie et de la France dans un même lieu. Carrefours des peuples orientaux et occidentaux, les lieux permettent alors un retour de mémoire.

1. Porosité des lieux.

Le lieu principal de la pièce et où l'action se déroule est la maison familiale, héritage de Mathilde à la mort de son père. Même si la propriété est possédée par Mathilde, c'est Adrien, le frère cadet, qui l'habite depuis l'exil en Algérie de cette dernière, survenu quinze ans auparavant. Ce dernier annonce à sa sœur, à plusieurs reprises, avoir embelli la maison et l'avoir fait prospérer. Le frère de Mathilde y a en effet apporté de nombreuses modifications. Et le premier changement qu'il a effectué et qui n'est pas des moindres, concerne ce mur d'enceinte autour de la maison. Adrien a effectivement édifié de hauts murs afin de protéger son fils d'une menace extérieure comme il l'explique dans son monologue :

« [...] Quand mon fils est né, j'ai élevé de grands murs tout autour de la maison. Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs »⁶⁸.

D'ailleurs, les occurrences à ces fortifications sont omniprésentes dans la pièce et constituent un véritable leitmotiv, car pour Adrien, « au-delà de ce mur, c'est la jungle »⁶⁹. Cette véritable enceinte, construite par celui-ci, a circonscrit les limites des pièces de la demeure familiale, « de la chambre au salon, du salon au grenier, du

⁶⁷ Ibid., p. 304.

⁶⁸ B.-M. Koltès, op.cit., pp. 41-42.

⁶⁹ Ibid., p. 24.

grenier au jardin »⁷⁰. De ce périmètre de sécurité, rien ne doit pouvoir entrer ou sortir, rien ne doit filtrer. Cette prison familiale est un lieu clos sur lui-même et sur la famille. Mais ce cocon sera envahi par une menace à la fois intérieure et extérieure en la personne de Mathilde, accompagnée de ses deux enfants. Le franchissement du seuil de la maison par cette dernière est synonyme de transgression. Une transgression qui s'avère paradoxale puisque Mathilde est à la fois la propriétaire de la demeure, et en est également étrangère puisqu'elle l'a abandonnée après son départ. Elle doit donc violer les frontières de son propre territoire. Ce passage est effectué grâce à Aziz, l'immigré algérien, qui sert de passeur à cette revenante d'Algérie. Son retour va déranger la quiétude voulue par Adrien et déstabiliser le maître des lieux. Celui-ci, lors de l'arrivée de sa sœur, est placé « en haut de l'escalier »⁷¹ et feint, par cette position, la possession d'un territoire qu'il ne possède pourtant pas, tandis que Mathilde, qui est la propriétaire légitime de l'habitation reste placée en bas de l'escalier, ce qui ne fait qu'accentuer la notion de transgression de la maison. En voulant se réinstaller dans la maison, Mathilde transforme l'ordre établi par son frère en désordre. Celle qui « vient porter la guerre »⁷² souhaite instaurer la transparence en voulant « ôter toutes les portes de cette maison »⁷³ pour pouvoir tout voir quand elle le veut et « pouvoir entrer partout à l'heure »⁷⁴ qu'elle désire. En souhaitant abattre les murs et ôter les portes, Mathilde veut à la fois abolir les frontières de la maison avec l'extérieur mais plus généralement abolir les frontières du microcosme provincial en s'opposant à la bourgeoisie traditionnelle. Sa volonté de supprimer toutes les portes de la maison nous laisse également penser que Mathilde repartira de la demeure et fera le chemin inverse à son entrée. L'intérieur de la maison devient alors bien plus menaçant que l'extérieur dont Adrien se méfiait tant. Les ennemis ne semblent pas être hors de la maison mais bien à l'intérieur. Ainsi, le danger et le désordre ne viennent pas d'une étrangère au sens propre mais de la propriétaire elle-même, celle dont aucun mur, ni aucune protection ne pouvait mettre en garde ou empêcher de rentrer. Mathilde veut vivre et refuse de se cogner contre ces murs. Son retour entraîne donc l'interaction de l'intérieur et de l'extérieur

⁷⁰ Ibid., p. 23.

⁷¹ Ibid., p. 12.

⁷² Ibid., p. 13.

⁷³ Ibid., p. 34.

⁷⁴ Ibid.

et pose le problème de la porosité des frontières. La maison familiale est un lieu clos mais qui laisse cependant passer. En témoignent les portes du couloir constamment laissées entrouvertes dans un lieu qui se veut pourtant le moins accessible possible. Le dedans et le dehors s'imbriquent et la marge, figure spatiale et temporelle de l'entre-deux, caractérise les lieux. L'opposition entre l'intérieur et l'extérieur est ainsi subvertie et une dialectique du clos et de l'ouvert est mise en place. Un des lieux caractéristique de cette porosité est la véranda, où se situe notamment la onzième scène de la troisième partie. Espace intermédiaire, ne faisant partie ni totalement de l'intérieur, ni totalement de l'extérieur, la véranda se définit dans cet entre-deux. Ainsi, avec son arrivée, Mathilde permet à l'extérieur de pénétrer à l'intérieur de la maison. Toutefois, ce n'est pas la première fois que l'extérieur s'infiltré dans la maison. En effet, il n'est pas inutile de rappeler que les géniteurs inconnus des enfants de Mathilde se sont introduits mystérieusement dans le jardin de la propriété familiale alors que celle-ci s'était assoupie. De plus, lors de son entrée, Mathilde dialogue avec Aziz en arabe, elle permet donc l'intrusion de la langue arabe dans la maison et son infiltration au sein de cette famille traditionnelle bourgeoise. L'ailleurs qu'Adrien voulait tant éviter parvient ainsi à pénétrer. La descente du ciel du parachutiste noir en est une autre manifestation. Apparu soudainement, il surprend Adrien qui se demande par où celui-ci a pu entrer :

« Comment êtes-vous entré ?⁷⁵ [...] Comment êtes-vous entré ? [...] N'êtes vous pas venu pour nous apporter la sécurité ?⁷⁶ [...] Par où est-il entré, non de dieu ? »⁷⁷.

Disparaissant aussi vite qu'il est apparu, le parachutiste remet en cause les fortifications de la maison par son apparition inattendue mais aussi par le discours qu'il tient à Adrien : « car tu crois peut-être que l'épaisseur de tes murs te protège ? »⁷⁸. Ces fortifications, synonymes de protections et de défenses pour Adrien, semblent donc inutiles et n'empêchent pas à divers inconnus l'accès de la demeure. Les multiples apparitions et disparitions des protagonistes, vivants comme morts, puisque Marie s'introduit également à plusieurs reprises dans le jardin,

⁷⁵ Ibid., p. 54.

⁷⁶ Ibid., p. 55.

⁷⁷ Ibid., p. 57.

⁷⁸ Ibid., p. 55.

soulignent la facilité de pénétrer dans le cocon familial. L'accès à la demeure est de ce fait bien plus aisé qu'il n'y paraît puisqu'elle laisse passer ce qu'elle ne devrait pas. La sécurité de la maison, pourtant revendiquée par Adrien, est ainsi remise en question tout au long de la pièce. En effet, Fatima déclare qu'« il s'y passe des choses trop étranges »⁷⁹. Elle avoue la détester et la trouver bien plus dangereuse que son pays natal, l'Algérie :

« Je n'aime pas cette maison, je n'aime pas le jardin, ni la rue [...] Il fait froid la nuit, il fait froid le jour, le froid me fait peur davantage que la guerre [...] Moi je suis née là-bas, je veux y retourner, je ne veux pas souffrir en pays étranger »⁸⁰.

Une méfiance qui s'avère justifiée puisque Fatima sera enceinte et mettra au monde des jumeaux, à la fin de la pièce, sans pourtant être sortie de la maison. Une grossesse qui fait écho à celles de sa mère et qui contribue à affirmer l'inutilité des hauts murs encerclant la maison, et à accentuer la porosité de la demeure. Outre Fatima, Mathilde provoque la maison et nargue ses habitants :

« [...] Je te défis, Adrien ; et avec toi ton fils et ce qui te sert de femme. Je vous défie, vous tous dans cette maison, et je défie le jardin qui l'entoure et l'arbre sous lequel ma fille se damne et le mur qui entoure le jardin »⁸¹.

De même, Plantières, assailli par Mathilde qui souhaite se venger de son épuration, doute de la sécurité de la propriété : « Est-ce que même la maison d'un ami n'est plus un lieu sûr ? »⁸².

La porosité est donc omniprésente dans la pièce et entraîne l'interaction du clos et de l'ouvert. La sécurité des lieux est ironisée par Mathilde, qui engendre l'intrusion de l'ailleurs dans cette prison familiale, pourtant si protégée par Adrien. La maison bourgeoise devient ainsi malgré elle le carrefour où se rencontrent plusieurs civilisations : les morts côtoient les vivants, les Orientaux côtoient les Occidentaux, les nomades, tels que Mathilde, habitent avec les autochtones tels Adrien.

2. La présence de l'Algérie dans *Le retour au désert* : entre espace

⁷⁹ Ibid., p. 18.

⁸⁰ Ibid., p. 64.

⁸¹ Ibid., p. 38.

⁸² Ibid., p. 28.

métaphorique et espace réel.

Dans un entretien accordé à Michel Genson pour le quotidien régional, *Le Républicain Lorrain*, en 1988, Koltès déclare ne pas avoir tenu :

« A écrire une pièce sur la guerre d'Algérie mais à montrer comment, à douze ans, on peut éprouver des émotions à partir des événements qui se déroulent au dehors »⁸³.

Il ajoute qu'en province « l'Algérie semblait ne pas exister, et pourtant les cafés explosaient et on jetait les Arabes dans les fleuves »⁸⁴. Nous pouvons noter, à travers cette citation, une dialectique entre une guerre qui a réellement eu lieu, et ce qui a été occulté par le peuple français, à savoir la référence lointaine de l'Algérie. Dès lors, on comprend mieux pourquoi, dans la pièce, la présence de l'Algérie oscille entre références métaphoriques et éléments réels. Koltès rend présente, tout d'abord, cette dimension orientale par la structure du texte, notamment par les noms donnés aux cinq parties de la pièce : « Sobh », « Zohr », « 'Ichâ », « Maghrib », « Al-Îd Aç-Caghîr », qui font référence à cinq prières musulmanes et aux fêtes de fin de ramadan. Ce bouleversement de la temporalité occidentale coïncide avec le retour d'Algérie de Mathilde. Ce retour inopiné aboutit à une multiplication des références concernant l'Algérie. En effet, nous avons vu précédemment que le retour de Mathilde avec ses enfants engendre l'intrusion de l'ailleurs dans la maison familiale. Non seulement, elle permet l'entrée de la langue arabe, langue du colonisé, mais en plus, elle permet à l'Algérie d'être présente par différentes références dans l'esprit et les paroles des autres personnages de la pièce. Lorsque Mathilde parle en arabe à Aziz au début de la pièce, ou que ce dernier converse avec Saïfi, le patron du café, dans sa langue maternelle, cela entraîne le retour d'un refoulé national. La langue des colonisés est représentée, excluant cette fois les colonisateurs puisqu'ils ne peuvent pas la comprendre. Les exclus écartent, à leur tour, ceux qui se sont appropriés leur territoire. Jusqu'à l'intrusion de Mathilde, l'Algérie, lieu qui existe réellement, semblait pourtant ne pas être, car il était absent de l'esprit des habitants de la maison. La venue de Mathilde réveille ainsi les consciences. Dès les premières

⁸³ B.-M. Koltès, « Entretien avec Michel Genson », op. cit., p. 115.

⁸⁴ Ibid.

scènes, cet ailleurs est évoqué par Adrien : « [...] Bientôt tu pourras retourner en Algérie, au bon soleil de l'Algérie [...] Comment fais-tu, avec ce foutu soleil d'Algérie, pour rester lisse et blanche ? »⁸⁵. Synonyme d'un ailleurs qui semble ne pas exister ou synonyme d'un ailleurs proche et menaçant, le sens de l'Algérie ne cesse d'être diversifié dans les paroles des personnages. Pour Adrien, l'Algérie n'existe pas, tout comme la guerre qui s'y déroule. Face à son fils Mathieu qui désire combattre en Algérie, il remet en question l'existence de cet ailleurs lointain :

« Qui t'as dit qu'il y avait une guerre en Algérie ? [...] Qui t'as dit que l'Algérie existait ? [...] De toute façon, l'Algérie n'existe pas et tu auras l'air d'un imbécile »⁸⁶.

L'Algérie symbolise pour lui un ailleurs menaçant, un danger pour la sécurité de son fils. Au contraire, pour Mathieu, l'Algérie représente une échappatoire, un ailleurs attrayant, une manière pour lui de pouvoir sortir de sa prison familiale, et un espoir de devenir quelqu'un d'extraordinaire : « Je veux être admiré par les enfants, je veux que les garçons me regardent avec envie, je veux que les femmes me draguent [...] Je veux être un héros »⁸⁷. Si pour le père et le fils Serpenoise, l'Algérie constitue un ailleurs inconnu voire inexistant, pour Fatima et Mathilde, elle symbolise au contraire un ailleurs proche et rassurant par rapport à une France inconnue de Fatima et pleine de rancune et d'humiliation pour Mathilde. Aziz, le seul personnage de la pièce d'origine algérienne et immigré algérien, qui pouvait renseigner Mathieu, a oublié comment était l'Algérie et s'obstine à ne pas s'en souvenir : « J'ai oublié [...] Même avec un effort, j'ai complètement oublié »⁸⁸. Que l'Algérie soit célébrée au détriment de la France, ou au contraire qu'elle soit remise en question, elle est toujours présentée par rapport à la France et se dessine dans ce rapport France/Algérie. Plus particulièrement, c'est le lieu central de la pièce, la maison familiale, qui est signe de cette dialectique entre Orient et Occident, Algérie et France. Chantal Regairaz⁸⁹ considère la maison comme une métonymie de la terre algérienne dont la propriété est discutée :

⁸⁵ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 17.

⁸⁶ Ibid., pp. 22-23.

⁸⁷ Ibid., p. 23.

⁸⁸ Ibid., p. 65.

⁸⁹ Chantal Regairaz, *Le théâtre de la guerre d'Algérie : Pour des raisons de cœur de X. Pommeret, Les paravents de J. Genet, Djebels de D. Lemahieu, Le retour au désert de B.-M. Koltès, 1994-1995.*

« Dans les deux cas, -maison comme territoire- il y a appropriation illégitime puis revendication d'une légitimité de la propriété en considérant des progrès effectués sur ce lieu. Les colons ont apporté du progrès et Adrien a « embelli » la maison de Mathilde »⁹⁰.

Un parallèle est ainsi mis en place entre la maison et la terre algérienne. Le problème d'héritage entre la sœur et le frère -la maison revient-elle à celui qui l'a héritée ou à celui qui l'a embellie- rejoint ainsi un conflit historique plus vaste entre l'Algérie et la France.

3. Les lieux dans *Le retour au désert* comme symboles de mémoire.

La maison familiale est un lieu où les souvenirs résident. En parlant de la maison, les protagonistes refont le passé et changent le monde ; la maison sert alors de médiation. Le retour de Mathilde s'accompagne d'un retour du passé qui s'opère dans toutes les pièces de la demeure : du hall d'entrée jusqu'à la chambre à coucher en passant par le couloir ou encore les cuisines. Ainsi, ce n'est qu'à travers cet espace du foyer familial que le temps du passé peut se concrétiser et devenir une expérience vive. En effet, avant l'intrusion de Mathilde, au début de la pièce, la mémoire semble refoulée. Un des personnages principalement responsable de cette occultation de la mémoire est Adrien. A multiples reprises, celui-ci nie ce qui n'est plus. Adrien refuse le monde extérieur, que ce soit l'existence de l'Algérie, l'évidence d'une guerre entre Français et Algériens ou simplement ce qui se passe au-delà des fortifications construites pour se protéger de l'extérieur. Pour lui, la guerre coloniale n'existe pas. « Le mur est censé garantir la séparation du privé et du public, de l'histoire familiale et de l'Histoire des peuples »⁹¹. Pourtant, l'intrusion de la propriétaire légitime dans la maison familiale fait renaître la mémoire oubliée et

⁹⁰ Ibid., p. 275.

⁹¹ Catherine Brun, « *Le retour au désert* : un drame algérien ? », *Voix de Koltès*, C. Bident, R. Salado et C. Triau, Anglet, Atlantica, Coll. « Carnets Séguier », 2004, p. 87.

conduit à la remémoration des souvenirs familiaux et historiques, souvenirs facilités par la porosité des lieux. La chambre à coucher rappelle particulièrement les souvenirs du passé. Dans la troisième scène de la première partie, intitulée « Le secret dans l'armoire », Fatima déclare à sa mère avoir « rencontré quelqu'un »⁹² dans le jardin mais n'avoir pas le droit de dire son nom, ce qui rappelle à Mathilde ses expériences passées : « Je les connais ces secrets, ces rencontres dans le jardin la nuit et neuf mois après, ce n'est plus un secret, mais un scandale »⁹³. Mathilde suggère donc à Fatima de dire son secret dans l'armoire de la chambre à coucher et c'est dans cet espace personnel que Mathilde entend le nom de Marie. Le retour du spectre coïncide avec le retour de Mathilde. Marie était le témoin de ses malheurs, c'est d'ailleurs elle qui l'a aidée à fuir la France pour l'Algérie. Ses différentes apparitions dans le jardin ou la chambre à coucher forcent Mathilde et Fatima à être confrontées aux secrets du passé et notamment à la tonsure de Mathilde et à son humiliation. Si elle revient, c'est pour prendre sa revanche, comme elle le déclare dès la première scène, « après quinze années sans malheur, les souvenirs me sont revenus, et la rancune, et le visage de mes ennemis »⁹⁴. La propriété familiale devient ainsi le théâtre de la vengeance et des vieilles rancœurs. Si son départ pour l'Algérie avait fait scandale, il en sera de même pour son retour : remplie de haine envers ceux qui ont causé son humiliation, à savoir les amis d'Adrien, -Plantières, Borny et Sablon-, et encore traumatisée par son épuration, Mathilde souhaite avant tout leur rendre la pareille :

« Je suis Mathilde et je vais vous raser les cheveux [...] Vous connaîtrez le plaisir qu'il y a à sortir dans la rue avec une tête bosselée et blanche, avec la nudité de la tête, qui est la pire des nudités [...] Alors, vous découvrirez combien il est dur d'habiller un crâne »⁹⁵.

Selon Adrien, si Mathilde rentre en France, c'est avant tout pour une question d'héritage et non pour se venger de son épuration. Mais, même si Adrien préfère occulter cet événement, pour Mathilde, l'héritage n'est qu'un prétexte pour un conflit plus vaste. En effet, la question relative à la propriété de la maison familiale

⁹² B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 18.

⁹³ Ibid., p. 19.

⁹⁴ Ibid., p. 13.

⁹⁵ Ibid., p. 27.

renvoie à celle des intérêts coloniaux de la France en Algérie. Cet héritage familial et provincial entre le frère et la sœur fait implicitement référence à l'héritage public et national de la France, principalement concernant son héritage colonial. Le conflit entre Mathilde, la propriétaire légitime de la maison, et Adrien, qui s'est attribué la demeure après le départ de sa sœur, fait implicitement référence aux colons français qui ont voulu « s'approprier » l'Algérie. La maison, qui est un lieu de mémoire privé, devient ainsi également lieu de mémoire public. A travers le mépris qui s'est installé entre Mathilde et les trois notables de la pièce se devine la haine entre une France hybride et métissée et une France catholique et traditionnelle. Dans toute la pièce, les actions ou paroles à l'encontre directement ou indirectement des émigrés algériens sont multiples. Outre la négation de l'existence de l'Algérie et de la guerre qui s'y déroule, Adrien et ses trois comparses mettent au point l'explosion du café, « même s'il y a du monde dedans »⁹⁶. Indigné par la décision de son fils de partir en Algérie, Adrien considère déjà ce dernier comme un mort :

« Mathieu est mort, ou, en tous les cas, c'est tout comme [...] Il est déjà pratiquement massacré dans un fossé algérien [...] Le cadavre prochain de mon fils ne m'intéresse pas »⁹⁷.

Il semble alors que pour Adrien, la perte de son fils à la guerre ou dans un attentat semble inévitable. Cependant, Edouard et Mathieu ne seront que blessés et ce sera finalement Aziz, l'émigré d'Algérie, qui sera la victime expiatoire de cet attentat. Le caractère brutal et injuste de l'attentat est alors accentué lorsque l'on sait que les tenants de l'Organisation d'Action Sociale sont décrits comme des personnages burlesques et ridicules, mais qui sont pourtant les tenants du pouvoir et les investigateurs de ces actes atroces. A travers cet acte, Koltès condamne la gratuité des actes commis par des Français à l'égard des Algériens. La guerre entre Mathilde et Adrien n'est qu'une version dégradée et burlesque de la guerre fratricide entre le peuple algérien et le peuple français. La fin de la pièce où les deux frères et sœurs semblent a priori réconciliés et partent ensemble pour l'Algérie ne sera qu'une entente, un apaisement parodique d'un conflit intenable.

⁹⁶ Ibid., p. 51.

⁹⁷ Ibid., p. 61.

CHAPITRE 3 : Populaire et savant.

L'ethnocritique est une approche qui vise à expliciter les enjeux culturels des textes littéraires. Ce qui l'intéresse, c'est :

« La réappropriation et la textualisation de pratiques culturelles et symboliques dynamique des échanges culturels à l'œuvre dans le texte ; en bref, elle veut rendre sensible à la polyphonie culturelle du texte, qui est aussi présence de formes de cultures subalternes, minorées, populaires dans la littérature savante, cultivée, légitime »⁹⁸.

Nous montrerons dans ce troisième chapitre comment les différentes cultures à l'œuvre dans la pièce se dialogisent entre elles, comment le texte rend compte de cette influence provinciale et orientale, et de quelle manière la pièce met en place le métissage de la culture populaire et savante.

1. Présence de différentes cultures :

a. La province française : Metz.

Dans cette étude de la polyphonie culturelle du *Retour au désert*, il convient de commencer notre analyse par le cadre spatial de la pièce, à savoir la province lorraine et plus particulièrement Metz. Koltès ne dit pas explicitement que l'action du *Retour au désert* se déroule à Metz. Toutefois, la didascalie initiale nous informe que la pièce a pour cadre spatial « une ville de province, à l'est de la France »⁹⁹. Les personnages de la pièce ont ainsi pour nom des toponymes messins, noms de quartier -Borny, Plantières, Queuleu et Sablon- et nom de ville à proximité de Metz : Rozérieulles. Nous savons que Koltès est né et a vécu jusqu'à sa majorité à Metz. Il commence à rédiger *Le retour au désert* en 1986 mais situe la pièce au début des années soixante, plus exactement en novembre 60¹⁰⁰, en plein cœur de la guerre d'Algérie. A cette époque, Koltès est collégien au collège jésuite St Clément, situé

⁹⁸ M. Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 267.

⁹⁹ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁰ Ibid., p. 94.

en plein cœur du quartier « arabe » du Pontiffroy. Même si le Pontiffroy est un quartier d'immigrés, le collège St Clément est très bourgeois : « on y croise des fils de généraux, de nobles, de bonnes familles de la région et de personnalités (ceux d'André Malraux y seront un temps) »¹⁰¹. Dès son enfance donc, Koltès est confronté à ce multiculturalisme et est « baigné dans une ambiance qui n'était pas celle d'une bonne ville française traditionnelle »¹⁰². Au début des années soixante, un double évènement trouble le jeune Koltès. Le premier a lieu en 1960 ; le père de Koltès, officier en Petite Kabylie depuis plusieurs années, démissionne de l'armée et revient en France auprès de sa famille. Cependant, le retour paternel est amer ; d'un côté, un père qui a des maîtresses et, qui, voulant reprendre son rôle de pater familias, se montre très autoritaire avec ses fils et colérique. De l'autre, une mère désabusée qui pleure « tout le temps »¹⁰³. Les liens entre père et fils sont rompus, le père revenu demeure un étranger. Puis, en 1961, suite à une altercation à cause d'une femme, deux hommes du Front de Libération Nationale tirent dans une vitrine avec un fusil mitrailleur, tuant un serveur et un parachutiste, et en blessant un autre. Quelques mois plus tard, le général Massu revient d'Algérie et est nommé gouverneur militaire de la ville, ce qui accentue les manifestations de haine à l'égard des immigrés. A partir de cet évènement, s'ensuivent des nuits de violence : des bars explosent, des corps disparaissent noyés. Le quartier du Pontiffroy est alors bouclé, la rupture entre les messins et immigrés, établie. « Il y avait cette violence-là, à laquelle un enfant est sensible et à laquelle il ne comprend rien. Entre douze et seize ans, les impressions sont décisives »¹⁰⁴ dira Koltès plus de vingt ans plus tard, « je crois que c'est là que tout se décide. Tout »¹⁰⁵. C'est dans ce contexte particulier d'une ville de province française qui ressent au loin les éclats de la guerre d'Algérie que Koltès place l'action du *Retour au désert*. Une province qu'il déteste mais qui lui est familière et le rappelle à l'enfance. Face au temps qui passe et à l'aube de ses quarante ans, Koltès ressent le besoin de parler de son passé. Il mêle ainsi références réelles et souvenirs d'un enfant messin pendant des affrontements entre messins et algériens avec un objectif clair : raconter la France pendant la guerre d'Algérie. Koltès

¹⁰¹ Brigitte Salino, *Koltès*, Stock, Paris, 2009, pp. 25-26.

¹⁰² Ibid., p. 25.

¹⁰³ Ibid., p. 22.

¹⁰⁴ B.-M. Koltès, « Entretien avec Michel Genson », op. cit., pp. 115-116.

¹⁰⁵ Ibid., p. 116.

s'inspire de son enfance, de son passé à Metz pour nourrir *Le retour au désert*. Il s'est notamment inspiré de l'hôtel-restaurant où il aimait se rendre avec quelques camarades lorsqu'il était au collège St Clément, *La Ville d'Alger*, tenu par Mr Hocine, et l'a renommé le « café Saïfi »¹⁰⁶. Il déclare d'ailleurs qu'il avait « déjà tendance à avoir une sympathie pour les Arabes »¹⁰⁷ et ajoute :

« Avec des copains, on allait en douce dans des cafés algériens, et les Algériens étaient terrorisés quand ils nous voyaient débarquer, évidemment. Ils avaient peur d'avoir des histoires. On faisait de grandes opérations de séduction pour pouvoir rester¹⁰⁸ [...] A treize-quatorze ans, on n'a pas d'idées politiques, sauf de réaction. Oui, quand même, il y avait ça, parce que les conversations, à table, c'était quelque chose. On avait donc un réflexe, obligatoirement »¹⁰⁹.

Même s'il n'a pas de conscience politique à cette époque, Koltès prend conscience des événements notamment grâce aux émotions qu'il éprouve étant enfant. Le retour au désert de Mathilde met en abyme non seulement le retour au désert messin, mais également le retour au passé dans « cette ville pourrie »¹¹⁰ qui « ferait faire une dépression nerveuse à une montagne »¹¹¹. Une envie de raconter « le souvenir de la laideur des choses »¹¹², à un moment où débutent le débat sur l'identité nationale et la montée du Front National. Koltès considère la province française comme le cercueil de toutes ambitions, sourde, aveugle, mais voix et oreilles d'un pays, mémoire obstinée, têtue et hargneuse du peuple et de l'histoire. Il avoue se sentir à Metz « toujours impitoyablement décalé »¹¹³ et ne pas supporter :

« L'arrogance, l'égoïsme, la sûreté d'eux-mêmes des Français [...] Mais la province est un peu la caricature de cet esprit français-là. Elle est là, elle ignore

¹⁰⁶ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁷ B. Salino, op. cit., p. 33.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid., pp. 33-34.

¹¹⁰ B.-M. Koltès, op. cit., p. 77.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² B.-M. Koltès, « Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino », *L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989, repris dans *Une part de ma vie*, p. 148.

¹¹³ B.-M. Koltès, « Entretien avec Colette Godard », op.cit., p. 70.

les lois de Galilée, elle pense vraiment que le monde tourne autour d'elle, que le soleil tourne autour d'elle [...] Je suis stupéfait quand je retrouve des gens que j'ai quittés il y a vingt-cinq ans. Ils sont pareils, on dirait que le monde ne passe pas devant eux, que les événements ne viennent pas jusqu'à eux »¹¹⁴.

Cette province, Koltès la transpose dans sa pièce avec cette ville nourrie de « larbins déguisés en bourgeois¹¹⁵ [...] qui puent la roture et la nouvelle richesse »¹¹⁶. Une province qui ignore ce qui se passe en dehors de ses frontières, faite de réunions dangereuses entre membres de l'« Office d'action sociale »¹¹⁷ qui mettent en place plusieurs complots, comme la tonsure de Mathilde ou encore l'explosion du café arabe. La figure principale de la province se situe dans le personnage d'Adrien, caricature du français moyen devenu bourgeois de province que Koltès déteste tant. Ces provinciaux estiment que leur ville est le centre du monde tel Adrien, archétype du nouveau riche, qui dira notamment que :

« La province est le seul endroit du monde où l'on est bien. Le monde entier envie *notre* province, son calme et ses clochers, sa douceur, son vin, sa prospérité. On ne peut rien désirer, en province, car on a tout ce qu'un homme désire. Ou alors il faut avoir la tête dérangée, préférer la misère à l'opulence, la faim et la soif plutôt que le rassasiement, le danger et la peur plutôt que la sécurité¹¹⁸ [...] Un bon Français n'apprend pas les langues étrangères. Il se contente de la sienne, qui est largement suffisante, complète, équilibrée, jolie à écouter ; le monde entier envie notre langue »¹¹⁹.

Adrien met ainsi en exergue l'équilibre qu'assurent la province française et la langue française. Cependant, il semble être le seul personnage à considérer la province d'une manière uniquement positive. Au début de la pièce, Maame Queuleu prie Aziz de se dépêcher à fermer la porte d'entrée car « les rues sont dangereuses »¹²⁰. De même, Mathieu désire partir car « on y voit toujours les mêmes têtes et il n'arrive

¹¹⁴ B.-M. Koltès, « Entretien avec Michel Genson », op. cit., p. 116.

¹¹⁵ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 75.

¹¹⁶ Ibid., p. 76.

¹¹⁷ Ibid., p. 31.

¹¹⁸ Ibid., p. 24.

¹¹⁹ Ibid., p. 25.

¹²⁰ Ibid., p. 11.

jamais rien »¹²¹. L'équilibre qu'Adrien louait sera rompu avec le retour de Mathilde et de ses enfants. Face à ces provinciaux qui nient l'existence d'un ailleurs et d'une guerre, Koltès oppose cette exilée hybride, la seule qui a su fuir la province qu'elle déteste et qui permet de réveiller les consciences et de ne pas oublier qu'un ailleurs existe. Chaque personnage sera alors tenté de quitter cette douce province pour un ailleurs désiré. Le comble de ce déséquilibre instauré par Mathilde se manifestera avec le départ d'Adrien pour l'Algérie. Celui qui prônait la centralisation se décentre à son tour pour atteindre le nouveau centre du monde : l'Orient.

b. L'ailleurs nié : l'Algérie.

Si Koltès place l'action du *Retour au désert* en novembre 1960, en plein cœur de la guerre d'Algérie, c'est pour se souvenir d'une guerre qu'il a, enfant, vécu de loin, « et ne comprenant rien »¹²². Il déclare s'être rendu compte après « de ce que ça avait été, et l'importance de la chose *lui* a semblé énorme »¹²³. *Le retour au désert* retrace ainsi la trajectoire de personnages qui, comme les provinciaux en 1960, ne s'intéressaient guère à ce qui se passait en dehors des frontières de leur ville. Malgré la situation historique de la pièce, la guerre d'Algérie n'est représentée qu'en filigrane à travers les paroles des protagonistes et l'appréhension qu'ils en ont. Nous avons vu précédemment que les références à l'Algérie se manifestent avec le retour de Mathilde en France. Toutefois, la guerre qui sévit dans le pays qu'elle vient de quitter ne semble pas être sa principale préoccupation. Ainsi, quand Adrien lui rétorque :

« Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines ; tu as bien fait. La guerre sera bientôt finie et bientôt tu pourras retourner en Algérie, au bon soleil de l'Algérie »¹²⁴.

Celle-ci lui répond :

¹²¹ Ibid., p. 24.

¹²² B.-M. Koltès, « Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino », op. cit., p. 148.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 13.

« Quant à cette guerre-là, mon cher Adrien, je m'en fiche. Je ne fais aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler »¹²⁵.

Elle ajoute qu'elle ne considère pas la guerre comme un événement important, « Qu'est-ce que tu me parles de guerre ? Je te parle de choses importantes »¹²⁶. La guerre d'Algérie est alors reléguée au second plan au profit d'une guerre fraternelle et puérile au sujet d'un héritage. Au début de la pièce, l'Algérie est éludée et passée sous silence. Tout au long de la pièce, l'Algérie est considérée comme un lieu désertique par les provinciaux que sont Adrien et Marthe. Adrien fait de multiples références au « soleil brûlant de l'Algérie »¹²⁷, à « ce foutu soleil d'Algérie »¹²⁸, à « la peau brunie et ridé »¹²⁹ d'une « vieille Arabe »¹³⁰. De plus, face aux insistances de son fils d'aller en Algérie, Adrien préfère nier son existence et considérer le désert algérien comme le lieu du massacre prochain de son fils. De la même manière, Marthe prétend :

« On raconte en ville que les Arabes donnent des bonbons empoisonnés aux jeunes garçons et aux jeunes filles, qui se retrouvent à Marrakech dans des maisons closes »¹³¹.

Mais paradoxalement, c'est en niant et en voulant éluder toute présence de l'Algérie qu'elle est rendue omniprésente. Son spectre hante la famille Serpenoise, chaque personnage est directement ou indirectement lié à l'Algérie. Koltès, à travers *Le retour au désert*, réhabilite et essaie de donner de l'importance à une guerre et à un pays dont les provinciaux n'avaient pas conscience et dont ils se désintéressaient. C'est à travers les personnages d'Adrien et de Marthe que Koltès condamne l'attitude des provinciaux à l'égard du peuple algérien. La province s'est concentrée sur elle-même et est restée trop à l'écart des problèmes coloniaux. Ainsi, au fil du texte, l'Algérie n'est plus le lieu désertique contrairement à la province, mais devient

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid., p. 81.

¹²⁷ Ibid., p. 13.

¹²⁸ Ibid., p. 17.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid., p. 35.

le lieu du désir. Mathieu ne désire qu'une seule chose, y aller. Fatima, elle, souhaite y retourner et en fait d'ailleurs le vœu plusieurs fois :

« Maman, je veux rentrer en Algérie. Je ne comprends rien aux gens d'ici. Je n'aime pas cette maison, je n'aime pas le jardin, ni la rue, ni aucune des maisons ni aucune des rues. Il fait froid la nuit, il fait froid le jour, le froid me fait peur davantage que la guerre [...] Je t'aimais plus en Algérie qu'en France, tu étais plus forte et tu nous aimais [...] Moi, je suis née là-bas, je veux y retourner, je ne veux pas souffrir en pays étranger, maman »¹³².

Le paroxysme sera atteint lorsqu'Adrien décidera de fuir vers l'Algérie accompagné de sa sœur. Algérie niée ou Algérie désirée, chaque membre de la famille Serpenoise appréhende différemment l'Algérie. Reste cependant un personnage qui est en retrait de ces références à l'Algérie, et qui est pourtant le seul à y être confronté directement : Aziz. Aziz est né et a grandi en Algérie mais il travaille comme domestique journalier en France. Paradoxalement, celui qui a un lien direct avec l'Algérie déclare ne pas se souvenir de ce pays et ne pas être un Arabe. Se sentant exclu de la France comme de l'Algérie, il avoue ne pas savoir où est sa place et se considérer comme un « couillon »¹³³ :

« Aziz, on ne se souvient de son nom que pour lui demander de l'argent. Je passe mon temps à faire le couillon dans une maison qui n'est pas à moi, à entretenir un jardin, à laver des planchers qui ne sont pas à moi. Et avec l'argent que je gagne, je paie des impôts à la France pour qu'elle fasse la guerre au Front, je paie des impôts au Front pour qu'il fasse la guerre à la France. Et qui défend Aziz, là-dedans ? Personne. Qui fait la guerre à Aziz ? Tout le monde [...] Le Front dit que je suis un Arabe, mon patron dit que je suis domestique, le service militaire dit que je suis français, et moi, je dis que je suis un couillon [...] Je me fous de l'Algérie comme je me fous de la France [...] Je suis un vrai couillon »¹³⁴.

Le discours d'Aziz témoigne de la difficulté des immigrés à se définir avec leur double culture, essentiellement durant un conflit qui oppose les deux nations. Aziz reste dans cet entre-deux, qui est le statut de l'immigré. Il n'est chez lui nulle part, et

¹³² Ibid., pp. 63-64.

¹³³ Ibid., p. 73.

¹³⁴ Ibid.

souffre de cette fracture identitaire. Car, chaque partie, que ce soit la France qui s'évertue à conserver l'Algérie comme colonie, ou le Front de Libération Nationale qui souhaite combattre le colonialisme, réclame l'appartenance d'Aziz, mais uniquement dans le but de servir ses propres intérêts. L'explosion du café Saïfi, qui interviendra plus tard dans le récit et qui fait référence à un évènement réel, sacrifie Aziz et contribue à le considérer comme la victime innocente et expiatoire de cet affrontement entre l'Algérie et la France comme l'ont été des milliers d'Algériens. Aziz, dont le nom va de A à Z, finira « Mort tout à fait mort »¹³⁵. Mais, même ces évènements ne dérangeront pas la vie tranquille et paisible des provinciaux. Derrière le comique de l'affrontement sororal enfantin entre Mathilde et Adrien, et l'apparition grotesque de Marie, l'explosion du café et la mort d'Aziz passent inaperçues, ce qui ne fait qu'intensifier la condition tragique des immigrés. La mort d'Aziz, comme la guerre, est définitivement reléguée à l'arrière plan.

2. Un métissage religieux.

a. Présence de la religion catholique.

La religion catholique a tenu une place très importante dans l'enfance de Koltès et a été partie intégrante de son apprentissage. Koltès était issu d'une famille très catholique pratiquante et avait deux oncles prêtres. Il était enfant de chœur, louveteau et appartenait à un mouvement d'action catholique de l'enfance. Il a reçu une éducation chrétienne et était élève dans un collège jésuite. Les lettres qu'il adressait à sa mère lorsqu'il était en pension au collège jésuite témoignent d'un profond attrait pour la religion catholique : il multiplie les allusions à Dieu, à sa communion, ou encore à son scoutisme. C'est après son baccalauréat, lors de son départ pour Strasbourg qu'une rupture s'effectue chez le dramaturge. Une rupture qui sera géographique et surtout morale, et qui signe l'émancipation de l'auteur. *Le retour au désert* rend compte de son éloignement pour la religion, et met en évidence la dérision qu'opère Koltès envers le catholicisme. La religion catholique est représentée par la bourgeoisie traditionnelle dont les figures sont Adrien et Marthe. Lorsque ce dernier

¹³⁵ Ibid., p. 78.

apprend que sa nièce s'appelle Fatima, il s'insurge de ce prénom qu'il juge trop métissé :

« J'ai oublié le nom de tes enfants [...] Fatima ? Tu es folle. Il va falloir me changer ce prénom ; il va falloir lui en trouver un autre. Fatima ! Et que dirai-je, moi, quand on me demandera son nom ? Je ne veux pas faire rire de moi [...] Au moins pendant ton séjour, au moins ici, au moins devant les amis. Appelons-la Caroline »¹³⁶.

Il lui propose donc de la rebaptiser avec un prénom plus traditionnel, plus « français », qu'il pense plus présentable pour une ville de province et moins choquant. A travers cette étroitesse d'esprit dont fait preuve Adrien, Koltès met en cause la province et sa frilosité envers des personnes non françaises. Le changement de prénom serait un moyen pour ce représentant de l'étroitesse provinciale de limiter cette intrusion étrangère et de convertir ces métissés au catholicisme. Cependant, loin d'en faire l'apologie, Koltès tourne en dérision la religion catholique afin de la destituer de sa position souveraine. Ainsi, lorsqu'Adrien convoque la Bible, c'est pour gifler son fils : « En voilà une seconde qui annule la première. C'est une vieille loi de l'Evangile »¹³⁷. De même, Maame Queuleu remet en cause l'ordre religieux et le partage entre ciel et terre :

« Je ne sais pas, ma pauvre Marthe, je ne sais pas si le ciel existe [...] S'il existait, on en aurait bien un écho, ici, une petite impression, l'ombre du ciel sur la terre, des bouts, un petit reflet. Mais il n'y a rien, que des bouts de l'enfer »¹³⁸.

De plus, Catherine Brun¹³⁹, qui se réfère à François Regnault, remarque que Koltès détourne des figures mythiques du catholicisme : l'apparition de Marie à Fatima fait référence à la Visitation, la descente du grand parachutiste noir à la Salutation angélique, l'envol d'Edouard symbolise l'Ascension et la naissance des jumeaux Rémus et Romulus à la Nativité. Mais la principale manifestation de cette dérision se dessine dans le couple sororal biblique de Marthe et Marie. Koltès donne, en effet, une représentation parodique du couple antithétique des deux sœurs de Lazare.

¹³⁶ Ibid., p. 16.

¹³⁷ Ibid., p. 77.

¹³⁸ Ibid., p. 41.

¹³⁹ C. Brun, op. cit., p. 101.

Marthe et Marie sont présentes dans l'Évangile selon St Luc (10, 38-42). L'épisode biblique met en scène l'arrivée de Jésus dans la demeure des deux sœurs. Si Marthe est très affairée aux tâches domestiques alors que Jésus est présent chez elle, Marie est contemplative et préfère écouter le discours de Jésus. Dans la pièce, Marthe et Marie sont mariées à Adrien. Ce dernier épouse d'abord Marie, puis à la mort de celle-ci, il se tourne vers sa sœur, Marthe. Si, dans la Bible, les deux sœurs ont un comportement très différent, elles sont également opposées dans *Le retour au désert*. Marthe est catholique et a peur des musulmans. Ainsi, quand elle rencontre Fatima et Edouard qui ont vécu en Algérie, elle les assomme de références bibliques afin de connaître leur culture religieuse :

« Sainte Vierge [...] Ont-ils lu la Bible ? Cette petite est bien grande ; fait-elle ses dévotions à Notre-Dame de la Salette ? Connaissent-ils Mama Rosa, la sainte ?¹⁴⁰ [...] Je l'ai calmé, Dieu du ciel. Je connais une invocation particulière dont le démon a une sainte horreur¹⁴¹ [...] C'est une apparition, j'en suis sûre. Mais seule l'innocence a des yeux pour la voir. C'était ainsi à La Salette, rue du Bac, au mont de Tepeyac, partout. Mama Rosa, Mama Rosa, il y a une sainte dans mon jardin »¹⁴².

Mais ces dogmes bibliques et croyances populaires se résument à de simples paroles enfantines tenus dans la bouche d'une alcoolique inséparable de sa « bouteille de porto »¹⁴³. Car si Marthe représente l'image d'une dévote catholique, elle n'en demeure pas moins alcoolique. Koltès figure en Marthe la caricature de la bigote provinciale. Cette mise à mal de la religion continue avec l'aval de la violence. Marthe cautionne ainsi les coups que lui assène Mathilde, « Elle ne m'a pas frappée, elle m'a châtiée parce que je suis méchante. C'était pour mon bien et j'en suis heureuse »¹⁴⁴. Si Marthe apparaît comme un personnage pieux, sa sœur, Marie, est un personnage plus contrasté. Au début de la pièce, le souvenir de Marie est élogieux, Mathilde dresse un portrait élégiaque de son « petit amour »¹⁴⁵ et souhaite montrer à sa fille à quel point « Marie était bonne »¹⁴⁶. L'image pieuse et dévolue de Marie est

¹⁴⁰ B.-M. Koltès, op. cit., p. 16.

¹⁴¹ Ibid., p. 33.

¹⁴² Ibid., p. 78.

¹⁴³ Ibid., p. 40.

¹⁴⁴ Ibid., p. 36.

¹⁴⁵ Ibid., p. 19.

¹⁴⁶ Ibid.

conforme à celle d'une Marie biblique. Toutefois, la description d'une femme bonne et généreuse s'atténue au fil du texte et est oubliée lors de l'apparition de son spectre. En effet, le discours du fantôme n'est que l'affirmation de sa vengeance envers Adrien et de son dégoût pour ceux qu'elle considère comme des nouveaux riches. Sainte Marie se transforme donc en langue de vipère, imbue d'elle-même et méprisante envers son entourage. Elle injurie ainsi sa nièce en la traitant de « petite sottise »¹⁴⁷ et considère Mathilde comme « une idiote qui n'est rien du tout »¹⁴⁸. Mais la différence la plus évidente avec le modèle sororal biblique se situe dans le rapport des deux sœurs à la religion catholique. Car, contrairement à Marthe qui tente de convertir ses neveux à sa religion, Marie est le témoin du métissage religieux de la pièce. Le fantôme de Marie ne se rend visible qu'à Fatima, fille de Mahomet, et lui confie un secret, élément qui parodie un événement réel : les trois secrets que la Vierge Marie révèle à Lucie, un des trois enfants présents lors de l'apparition de Marie à Fatima, ville du Portugal. Marie était le témoin des viols de Mathilde dans le jardin de la maison familiale. Ses apparitions à Fatima, la fille de Mathilde, qui aime rêvasser dans le jardin, pressentent la grossesse de cette dernière car elles font écho à l'annonciation faite à Marie par l'archange. Si Marie dans *Le retour au désert* est assimilée à sa sœur Marthe, elle est, dans la Bible, une figure qui fait référence non seulement à la sœur de Marthe, mais également à la mère de Jésus. L'intrusion du personnage de Marie, -figure et prénom qui font à la fois écho à Marie, la sœur de Lazare, mais également à Marie, la mère de Jésus-, s'adressant uniquement à Fatima, permet de faire le lien entre religion catholique et musulmane et de nourrir le métissage religieux du texte. Fatima peut, en effet, être considérée comme un double de la Vierge. Andrea Grewe¹⁴⁹ note qu'à aucun moment dans la pièce, il n'est explicitement dit ou expliqué que le parachutiste noir est le père des enfants de Fatima. Il n'y a d'ailleurs aucune trace d'expérience sexuelle. Nous pouvons ainsi supposer que Marie a transmis la maternité à Fatima. Fatima, contaminée par Marie, a donc été également immaculée. Cette naissance au lien divin engendre la création d'un nouveau monde : un monde peuplé d'immigrés et où les femmes sont omniprésentes tel que le concevait Koltès. Marie, mère de Jésus, figure féminine, symbole du

¹⁴⁷ Ibid., p. 75.

¹⁴⁸ Ibid., p. 76.

¹⁴⁹ Andrea Grewe, « Réalité, mythe et utopie dans *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *Cahiers de l'Association Internationale Française*, Paris, n° 46, mai 1994, p. 199.

catholicisme devient dans *Le retour au désert*, Marie, figure d'hybridation, grand-mère de jumeaux métissés.

b. Présence de la religion musulmane.

Le métissage religieux se poursuit avec diverses références à l'Islam. L'action de la pièce est placée sous le signe hybride d'un temps ritualisé. Si le texte est situé géographiquement dans la province française catholique, il est placé dans une temporalité islamique avec les cinq prières de l'Islam. La pièce est effectivement rythmée par les prières quotidiennes de la religion musulmane, le cadre temporel musulman englobant ainsi l'univers chrétien. Ce bouleversement de la temporalité occidentale est introduit par le retour de Mathilde d'Algérie. Cette temporalité musulmane perturbe la tranquillité des provinciaux et sème l'étrange dans la vie des personnages. « Sobh »¹⁵⁰ (l'aube) signale l'arrivée de Mathilde dans la maison familiale et met en place son désir de vengeance. « Zohr »¹⁵¹ (vers midi) introduit la guerre entre le frère et la sœur. « 'Ichâ »¹⁵² (la nuit) entraîne les rapprochements incestueux et met en place les complots ainsi que l'apparition du parachutiste noir. Enfin, « Maghrib »¹⁵³ (le soir) est synonyme de dénouement, il met en exergue successivement les monologues de Mathilde et d'Adrien, l'explosion du café, les blessures de Mathieu et d'Edouard, l'envolée de ce dernier ainsi que la mort d'Aziz. De plus, la dernière partie de la pièce est placée sous le signe de l'« Al-'îd açaghîr »¹⁵⁴, nom de la fête qui marque la fin du ramadan, qui annonce l'épilogue et signe la réconciliation du frère et de la sœur. Le trouble temporel est absolu puisqu'il manque une prière, celle de l'après-midi, Assr, et que les prières ne respectent pas l'ordre dans lequel elles sont accomplies dans la journée. Le syncrétisme religieux est accentué lorsqu'un double appel à la prière se manifeste à travers la tradition musulmane de Maghrib, et celle, chrétienne, des cloches « sonnant complies, au loin »¹⁵⁵ qui permet les confessions successives de la sœur et du frère. L'affirmation de la religion musulmane se poursuit avec le personnage de Fatima. Comme nous

¹⁵⁰ B.-M. Koltès, op. cit., p. 11.

¹⁵¹ Ibid., p. 32.

¹⁵² Ibid., p. 43.

¹⁵³ Ibid., p. 59.

¹⁵⁴ Ibid., p. 80.

¹⁵⁵ Ibid., p. 67.

l'avons vu précédemment, Fatima, dans *Le retour au désert*, porte un prénom évocateur pour la religion musulmane. En nommant sa fille Fatima, Mathilde choisit un prénom en adéquation avec le lieu dans lequel est née sa fille, et non avec celui dans lequel vit la famille Serpenoise. Son association dans la pièce avec Marie alimente ce métissage religieux. Le prénom Fatima fait référence au prénom de la fille du prophète, mère de deux garçons ; Hassan et Hosséïn. Tout au long de la pièce, Fatima n'aspire qu'à une chose : retourner en Algérie, terre de naissance et de quiétude. Son discours est d'ailleurs à rapprocher des préceptes d'exécution des prières islamiques. Elle attache, en effet, beaucoup d'importance à l'aube ainsi qu'à la lueur, cette « toute petite lueur, la toute première lumière de l'aube »¹⁵⁶ tout comme les prières réclament une précision extrême quant à la lumière et à l'ombre pour leur accomplissement. De plus, la révélation de la grossesse de Fatima ainsi que son accouchement interviennent lors de la fête de la fin du ramadan qui correspond au neuvième mois du calendrier lunaire islamique au cours duquel le Coran a été révélé à Mahomet. La fin du ramadan, qui est normalement consacrée à la méditation, à la purification, est ici désacralisée par l'annonce de cette grossesse inattendue et par la réconciliation brutale de Mathilde et d'Adrien. Fatima, qui, comme Marie, est considérée comme une Vierge, une image de sainteté, a reçu en dot, d'après une tradition persane, toute l'eau du monde et est morte le mois du ramadan. Un destin qui est prophétique et qui laisse présager la mort de la fille de Mathilde, ou, plus particulièrement son dessèchement, puisque :

« Sa peau, sa chair et ses os desséchèrent au-delà de toute mesure, se réduisirent en poudre et devinrent du sable qui fut poussé par le vent jusqu'aux frontières du Mali »¹⁵⁷.

La souillure de Fatima est ainsi estompée, laissant en évidence la sainteté du personnage. Religion catholique et musulmane s'entremêlent donc, sans pour autant qu'un personnage soit réellement croyant. Le catholicisme côtoie l'islam tout comme le savant côtoie le populaire.

3. Polyphonie culturelle.

¹⁵⁶ Ibid., p. 18.

¹⁵⁷ Ibid., p. 94.

a. Culture populaire.

La polyphonie culturelle présente dans *Le retour au désert* se poursuit avec le syncrétisme de la culture populaire et de la culture savante. Culture populaire et savante ne forment pas deux blocs monolithiques, comme il était longtemps supposé, mais se dialogisent l'une l'autre. Cette conception binaire masquait « les phénomènes de dynamique culturelle et d'appropriation conflictuelle de traits culturels hétérogènes »¹⁵⁸ et oubliait donc que les deux cultures s'influencent et s'entrecroisent. La lecture ethnocritique s'intéresse à cette polyphonie culturelle et reprend l'hypothèse culturologique qu'il y a du populaire dans le savant. Nous continuerons ainsi d'analyser la polyphonie culturelle de la pièce à travers l'étude de ces deux cultures. La culture populaire peut se définir comme « l'ensemble des pratiques, des croyances, des productions symboliques des classes populaires »¹⁵⁹. Elle se traduit notamment dans la pièce à travers les différentes références à Metz et à son folklore. Le renvoi à Metz est représenté, tout d'abord, à travers les toponymes employés par Koltès pour nommer les personnages. Que ce soit le patronyme de la famille Serpenoise, celui des Rozérieulles, du préfet de police Plantières, de l'avocat Borny ou bien du préfet de département Sablon, tous sont empruntés à des quartiers de Metz ou à des communes entourant l'agglomération messine. L'étymologie des Serpenoise, particulièrement, est associée à la légende de Saint Clément¹⁶⁰, évangéliste de Metz. Au III^e siècle, des dragons occupent l'amphithéâtre de Metz, tuant hommes et bêtes, et empêchant n'importe quelle intrusion ou sortie de la ville, excepté l'entrée du moine Clément. Les messins lui promettent alors de se convertir si celui-ci arrive à mettre fin aux ravages des serpents. Il s'oint donc de l'huile sainte ; les serpents ne résistent pas. Clément lie son étole autour du cou du plus grand d'entre eux, et l'emmène jusqu'à la Seille. Le serpent lui obéit, suivi par les autres. Le moine a vaincu les serpents, la population messine se convertit et reçoit le baptême. Il faudra cependant attendre le XIII^e siècle pour que l'origine du mot de Serpenoise soit mise en relation avec la légende de Saint Clément. Il n'est pas inutile de rappeler que le

¹⁵⁸ J.-M. Privat, *Bovary Charivari*, op. cit., p.11.

¹⁵⁹ M. Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, Paris, CNRS, 2000, p. 77.

¹⁶⁰ J.-M. Privat (dir.), *Dans la gueule du dragon*, Sarreguemines, édition Pierron, coll. « Une ethnologie en Lorraine », 2000, p. 20.

collège où étudiait Koltès portait le nom du Saint et que l'auteur ne pouvait ignorer cette légende. Le moine Richer, dans son histoire de l'abbaye de Senones, écrite entre 1250-55 et 1257, explique que la porte où se tenait le serpent a reçu le nom de « porta serpentina »¹⁶¹, devenue donc porte Serpenoise. Le patronyme Serpenoise est donc directement lié, par son signifiant, à la légende des serpents et dragons de Metz. Le serpent est réduit, dans la religion chrétienne, au symbole de la mort et du mal puisqu'il trompe Eve en la faisant manger le fruit défendu. Il est, de plus, considéré comme le maître des femmes et est liée à leur fécondité. Selon certaines croyances, les femmes de certaines régions d'Europe redoutaient qu'un serpent ne s'introduise dans leur bouche pendant leur sommeil et ne les rende enceintes¹⁶². Un rapport à la fécondité violée, souillée, qui est présent chez les Serpenoise, puisque Mathilde et Fatima seront violées sans s'en rendre compte. Le motif du serpent et son rapport au mal est au centre de cette famille nourrie par les vices, les meurtres, l'épuration, le désir de fratricide. Elle peut alors être considérée comme un « nid de vipère »¹⁶³ dans lequel des hommes s'entre-tuent. Le motif du serpent renvoie également aux notions de régénération, de retour du même, que nous développerons dans la seconde partie de notre étude. Le toponyme Serpenoise n'est pas le seul, dans *Le retour au désert*, à être en adéquation avec les caractéristiques des personnages. Comme les Serpenoise, Sablon, Plantières et Borny réfèrent à Metz et plus précisément à ses quartiers. Une inclination pour Metz qui est accentuée par l'absence de prénoms de ces protagonistes, puisqu'effectivement, contrairement aux autres individus, ils sont uniquement désignés par leur nom. Cet attachement à l'agglomération se lit ainsi à la fois dans le toponyme, mais également dans le discours des personnages. Comme leur ami Adrien, Sablon, Plantières et Borny prônent la tranquillité et la plénitude de leur ville de province. Sablon, dont l'origine vient de « sable » qui fait référence à la présence de sablonnières où ont été découverts des restes précieux de l'époque gallo-romaine, suggère la notion de désert. Un parallèle peut alors être établi entre le désert des sables et celui de la province. Le retour au désert provincial et à la terre natale de Mathilde est ainsi mis en exergue par le toponyme Sablon. Ce motif de la terre est renforcé avec la référence à Plantières. Plantières, dont le substantif vient du latin *plantea* qui signifie plante, introduit la métaphore du végétal. Comme le sable, la

¹⁶¹ Ibid., p. 32.

¹⁶² Jean Chevalier, Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont, Coll. « Bouquins », 1982, p. 876.

¹⁶³ A. Grewe, op. cit., p. 192.

plante est associée à la terre. Telle la plante qui a ses racines dans le sol de la terre, Plantières est enraciné dans le sol de sa province. Cet enracinement est alors à mettre en opposition avec le caractère nomade de Mathilde qui remet en question ses racines. Elle déclare ainsi ne pas être une salade : « J'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol »¹⁶⁴. Les racines du végétal font ainsi écho aux racines d'une personne pour sa patrie, et soulève, par ce parallèle, la question de l'appartenance à une ville ou un pays. Mathilde, contrairement à Sablon et Plantières, n'est pas fixée dans le sol puisqu'elle a déjà quitté Metz, chose que ne pourraient envisager Adrien et ses amis. Cet antagonisme entre les autochtones Sablon et Plantières, et la nomade Mathilde, se poursuivra jusqu'à la fin de la pièce lorsque cette dernière affirmera n'avoir jamais défait ses valises. Mathilde déclarera d'ailleurs à ce propos qu'elle n'appartient à aucune patrie et qu'elle se sent étrangère partout où elle va. Son déracinement est inscrit dans son discours, et la caractérise comme une métissée, une hybride. Ces différences entre nomades et autochtones sont d'ailleurs à rapprocher de l'histoire de Caïn, l'exilé et fuyant, et Abel, l'autochtone, couple fraternel antagoniste que nous mettrons en parallèle avec le couple Mathilde et Adrien. Les références à la culture populaire et à Metz se dessinent également à travers l'influence jésuite dans l'écriture de Koltès. C'est, en effet, l'enseignement jésuite que Koltès reçoit lorsqu'il est au collège Saint Clément qui lui donne envie de bien écrire. Les jésuites étaient les diffuseurs de la rhétorique latine à travers cette éducation dont ils eurent le monopole en Europe. Koltès a beaucoup étudié le théâtre au collège, les jésuites le considérant comme un instrument pédagogique. Il a vu de nombreuses pièces et participé à plusieurs ateliers. Même s'il affirmait avoir découvert le théâtre après avoir vu sur scène Maria Casares interpréter Médée, il s'avère que ce soit principalement cette influence jésuite qui lui donne le goût pour le théâtre. Dans une lettre à sa mère, datée de 1968, il déclare :

« Me voici à la veille de me mettre au service du théâtre. Je crois en avoir pesé tous les dangers, en avoir mesuré tous les inconvénients. Et pourtant je prends ce risque avec bonheur, malgré le gouffre qui me guette si j'échoue »¹⁶⁵.

¹⁶⁴ B.-M. Koltès, op. cit., p. 13.

¹⁶⁵ B.-M. Koltès, *Lettres de Saint Clément et d'ailleurs*, Ed des bibliothèques et médiathèques de Metz, 1999, p. 56.

De ces enseignements jésuites et plus particulièrement des joutes oratoires d'érudit, qui mettaient face à face deux élèves qui construisaient une argumentation, le dramaturge en retient un profond goût pour la rhétorique. Il affirme :

« Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi un vrai dialogue est toujours une argumentation »¹⁶⁶.

Il suffit alors d'observer les dialogues entre Adrien et Mathilde pour se rendre compte que la rhétorique est au centre de leur discours. L'influence jésuite se poursuit avec l'importance accordée à l'image, notamment par l'emploi de métaphores. De nombreuses métaphores, comme celle du végétal quand Mathilde dit qu'elle n'est pas une plante, ou la métaphore agraire lorsqu'Adrien compare la propriété à un « champ en fiche »¹⁶⁷ qu'il cultive, ou encore celle animale, Adrien se comparant lui-même à un singe, s'entrecroisent donc dans le texte. Outre l'attrait aux métaphores, le langage est un des traits caractéristiques de l'éducation jésuite. La manière de prier des jésuites se retrouvent alors dans les soliloques et monologues des personnages. Nous dénombrons trois monologues dans la pièce ; celui d'Adrien, de Mathilde et d'Edouard. Ces adresses à des personnes absentes, comme le monologue de Mathilde à Adrien, ou à des personnes endormies, d'Adrien à Mathilde, sont des demandes d'amour, des demandes vers l'autre. Mais le plus souvent, ces demandes restent sans réponses. Pour Koltès, le langage est « l'instrument du théâtre »¹⁶⁸. A travers la guerre que s'adonnent le frère et la sœur, une « bagarre verbale »¹⁶⁹ se met en place : une querelle où l'accumulation et l'amplification règnent, et que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue. Pour nourrir ces bagarres de langage entre Adrien et Mathilde, Koltès déclare s'être inspiré d'une querelle de rue observée à Marrakech :

¹⁶⁶ B.-M. Koltès, Entretien avec Hervé Guibert, « Comment porter sa condamnation », Le Monde, 17 février 1983, repris dans *Une part de ma vie*, p. 23.

¹⁶⁷ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁸ B.-M. Koltès, Entretien avec Véronique Hotte, op. cit., p. 132.

¹⁶⁹ Ibid., p. 134.

« Ce genre de scène déjà prend considérablement appui sur le langage : les copains s'attroupent, s'indignent, agacés, puis tentent en vain des « Arrêtez ! » avant de s'éloigner. Ce sont de telles structures qui me font travailler la manière, encore, dont se fabrique une scène. Une bagarre n'est pas simplement faite d'un poing sur la gueule, elle suit aussi les trois mouvements logiques de l'introduction, du développement et de la conclusion »¹⁷⁰.

Le langage est utilisé également pour faire surgir le politique et observer la lutte que s'adonnent le français et l'arabe. Les premières répliques de la pièce sont en arabe, excluant ainsi le lecteur et le spectateur français qui ne comprennent pas les paroles de Mathilde et d'Aziz. Cette forme de provocation de Koltès dissimule pourtant un procédé archaïque du théâtre, à savoir le quiproquo, puisque Aziz critique la sœur d'Adrien sans savoir qu'elle est en face de lui. Cette méprise est masquée par l'emploi de l'arabe. Koltès utilise donc plusieurs langues, dont essentiellement la langue de l'immigré, une langue sous-évaluée, proscrite. En l'employant, l'auteur change les règles, en excluant ceux dont la langue maternelle est le français, et en mettant en avant la langue de « l'autre », celle qui est pourtant déniée. Les paroles initiales de Mathilde et d'Aziz permettent également le métissage de l'arabe et du français, puisque l'immigré comme la femme altérée et étrangère parle aussi bien la langue du colonisé que celle du colonisateur. La mise en exergue de plusieurs langues dans le texte contribue à nourrir la polyphonie culturelle du texte et souligne l'importance accordée à sa dimension orale. Associée à cette oralité, la sonorité de la pièce est importante et est introduite par le retour de l'exilée Mathilde qui peut être considéré comme charivarique. Jean-Marie Privat définit le charivari, dans son ouvrage de référence *Bovary Charivari*¹⁷¹, comme :

« Une pratique populaire qui stigmatise avant tout, bruyamment et parfois très brutalement, très méchamment, tout individu qui enfreint, d'une manière ou d'une autre, le code dominant de la morale sexuelle ou conjugale traditionnelle »¹⁷².

Il est donc « un vacarme orchestré de bruits oraux et instrumentaux discordants »¹⁷³. Nous l'avons remarqué, l'arrivée de Mathilde entraîne un véritable bouleversement,

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ J.-M. Privat, *Bovary Charivari*, op. cit.

¹⁷² Ibid., p. 49.

¹⁷³ Ibid., p. 75.

une vraie rupture avec la tranquillité et le calme de la province. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que le retour de celle qui vient porter la guerre est très bruyant. L'entrée de la sœur d'Adrien permet de discerner un dysfonctionnement dans la demeure, cacophonie dont le charivari se fait l'écho. Cette entrée met en exergue le chaos et le désordre qui règnent dans la maison depuis le départ de Mathilde, notamment à cause du remariage incestueux de son frère avec la sœur de sa défunte épouse, mais permet également l'éclosion de la relation incestueuse et charivarique d'Adrien et de Mathilde. Nous analyserons davantage ces relations dans la seconde partie de notre analyse. Les références aux divers bruits, cris, insultes sont innombrables. Ainsi, Maame Queuleu ne cesse de déplorer les « disputes »¹⁷⁴ du frère et de la sœur, leurs « chamailleries »¹⁷⁵, les « éclats de voix »¹⁷⁶ d'Adrien, la « colère »¹⁷⁷ de Mathilde, ou encore leurs voix qui « deviennent chaque jour plus fortes et plus criardes »¹⁷⁸, qui « traversent les murs et font tourner le lait à la cuisine »¹⁷⁹. Les voix humaines font donc partie de ce charivari. Outre les cris du couple fraternel, les « pleurs »¹⁸⁰ de Marie, les sanglots de Mathieu ainsi que les rumeurs qu'évoque Marthe, -« on raconte en ville que les Arabes donnent des bonbons empoisonnés aux jeunes garçons et aux jeunes filles, qui se retrouvent à Marrakech dans des maisons closes »¹⁸¹-, participent à la dimension charivarique de la pièce. Le texte alterne les scènes bruyantes avec les scènes silencieuses. Ces silences ne font qu'intensifier le vacarme engendré par le frère et la sœur. Paradoxalement et ironiquement, alors que c'est lui qui fait le plus de bruit, le couple Serpenoise ne cesse de réclamer le silence. Ainsi, après le calme des bouderies de Mathilde et Adrien, surviennent le tintement des « cloches sonnantes complies »¹⁸² ainsi que les gémissements de Fatima qui « se plaint du froid »¹⁸³. L'apothéose du bruit a lieu quelques scènes plus loin, avec l'explosion du café Saïfi. La tension sonore est

¹⁷⁴ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 32.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid., p. 33.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid., p. 37.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid., p. 47.

¹⁸¹ Ibid., p.35.

¹⁸² Ibid., p. 67.

¹⁸³ Ibid.

notamment intense dans le dernier acte qui se déroule dans un tumulte général. Il laisse ainsi entendre simultanément les conversations d'Adrien avec Borny et Plantières et celles de Mathilde avec sa fille, les plaintes acerbes de la revenante Marie, -un retour qui est, lui aussi, sonore-, les gifles de Mathieu, le claquement de dents de Fatima et s'achève avec les cris de naissances des jumeaux particulièrement « gueulards »¹⁸⁴ et les pleurs de désespoir de Maame Queuleu. La guerre du début de la pièce se poursuit avec le « bordel »¹⁸⁵ que vont « foutre »¹⁸⁶ Rémus et Romulus. Des échos à la culture populaire et savante sont donc omniprésents : là où culture populaire il y a, mise en présence de culture savante il y aura.

b. Culture savante.

La culture savante est évoquée à travers la référence aux jumeaux fondateurs de Rome, Rémus et Romulus. Koltès introduit le mythe dans le domaine du privé, en donnant une dimension mythologique à l'aventure nocturne et à la grossesse d'une jeune provinciale. Le mythe intervient dans une petite ville de province où habituellement il ne se passe rien. L'accouchement de Fatima, évènement prosaïque, et sans importance pour les autres personnages, prend aussi une dimension sacré grâce aux prénoms des jumeaux. La grossesse et l'accouchement de Fatima sont annoncés lors de la dernière scène, alors que Mathilde et Adrien s'affrontent une ultime fois. L'annonce de cette grossesse surprise tarde d'ailleurs à venir. Il ne faudra pas moins de trois irruptions de Maame Queuleu pour entendre la sentence ultime : « Ils sont, ils sont... [...] Noirs, Monsieur ; ils sont tout noirs, et le cheveu crépu »¹⁸⁷. Les pleurs de la domestique à demeure, après la révélation de leur peau noire et l'emploi de l'adjectif « étrange »¹⁸⁸ qu'elle utilise pour qualifier les prénoms des nouveaux-nés, laisse présager le désarroi et le désastre qu'engendre une telle naissance. Maame Queuleu est le seul personnage à s'occuper de l'accouchement de Fatima. Le fait que ce soit elle seule qui accouche Fatima est un écho de plus de Koltès aux grossesses de Mathilde ainsi qu'à la légende romaine. Lorsque Mathilde était enceinte d'Edouard et

¹⁸⁴ Ibid., p. 85.

¹⁸⁵ Ibid., p. 86.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid., pp. 86-87.

¹⁸⁸ Ibid., p. 84.

qu'elle était enfermée par son père, c'est Maame Queuleu qui la gardait, et quand Edouard est sorti du ventre de sa mère, c'est encore elle qui « s'occupa de tout »¹⁸⁹. De même que les prénoms des jumeaux permettaient d'introduire une dimension mythique à l'accouchement de Fatima, le toponyme Queuleu établit un lien entre culture populaire avec la référence à un quartier de Metz et culture savante avec la légende mythologique des fondateurs de Rome. Queuleu est étymologiquement associé au loup, queuleu faisant allusion à la côte où l'on marchait à la file, en référence à la queue-leu-leu, c'est-à-dire à la manière dont les loups ou *leux* marchaient les uns derrière les autres. Comme les jumeaux romains Rémus et Romulus qui étaient, d'après la légende, élevés par une louve, les jumeaux noirs de Fatima seront, eux aussi, éduqués par la louve de la famille Serpenoise, Maame Queuleu. Puisque Mathilde et Adrien fuient et que Fatima retourne en Algérie, il ne reste qu'elle pour s'occuper des jumeaux. Les nouveau-nés sont seuls, la voie est ainsi libre pour fonder une nouvelle ère. Cette naissance symbolique est procréée par une mère blanche, née d'un père inconnu en Algérie mais d'origine française, qui porte un prénom musulman et qui veut sans cesse retourner en Algérie, et par un supposé parachutiste noir descendu de nulle part, d'origine africaine mais qui prône la colonisation. Ce métissage qui caractérisait Fatima, Mathilde et le parachutiste, définit, par conséquent, les jumeaux. La fin du *Retour au désert* met ainsi en évidence la naissance d'une autre race, fruit de l'hybridation de l'hybride. Celui qui sera à l'origine de cette nouvelle race n'est autre que le parachutiste noir alors descendu du ciel, tel « un petit flocon de neige en plein été »¹⁹⁰. Son discours pro-colonisateur mais toutefois teinté de négritude, reprise du discours du Général de Gaulle du 30 janvier 1944, est annonciateur de la fin de la pièce, sans pour autant éveiller des soupçons chez Adrien. Il prévient effectivement ce dernier que son petit monde volera « en éclats d'un seul coup de flingue »¹⁹¹ qu'il lui mettra « entre les deux yeux »¹⁹². Il annonce également son désir de voir des femmes et sa volonté de transformer ces « dames »¹⁹³ en « femmes »¹⁹⁴. Celui qui demandait « où sont les femmes ? »¹⁹⁵ et qui

¹⁸⁹ Ibid., p. 93.

¹⁹⁰ Ibid., p. 55.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid., p. 56.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

sentait « qu'il y a de la femme par ici »¹⁹⁶ vient donc brouiller les frontières. Cette double naissance des jumeaux noirs rompt la pureté raciale auquel Adrien tenait tant et soulève les frontières entre Blancs et Noirs et Français et Arabes. La présence du peuple noir était déjà annoncée par Aziz et Saïfi, personnages pourtant victimes des occidentaux. Ils sont :

« D'une part, des étrangers et à l'Occident, ils représentent l'opposant, l'antagoniste, l'autre dont la différence devrait chambouler les certitudes de la civilisation et remettre en cause la validité de ses canons. D'autre part, devant la cécité et l'inertie qui résultent d'une telle confrontation, ils s'érigent en juges, voire en justiciers pour condamner les tares occidentales incoercibles et en supprimer les propagateurs »¹⁹⁷.

Face à ces immigrés qui ont été sacrifiés, Koltès propose un nouvel ordre et choisit de sacrer le peuple noir comme le grand vainqueur de la pièce. Cette naissance n'est donc qu'un pied de nez à ces occidentaux endogames, racistes. Elle prédit l'engendrement d'un nouveau peuple et l'espoir d'une nouvelle génération. Les jumeaux, comme leurs prédécesseurs seront donc à l'origine d'une nouvelle mythologie mais nègre cette fois. Leur existence célèbre l'affirmation d'une civilisation future et la mort de l'ancienne. Cependant, s'ils sont différents parce qu'ils sont noirs, ils sont semblables à leurs aïeux par leur appellation. Ce sang neuf, créateur d'une mythologie de l'Orient, d'une Rome métissée, adopte, en effet, les mêmes prénoms que ceux qui ont fondé l'Occident. Cette nouvelle création n'est donc qu'une ultime répétition. La référence mythologique des prénoms Rémus et Romulus annonce donc un nouveau conflit, une nouvelle lutte fratricide et une nouvelle histoire des violations des frontières. La naissance est, elle aussi, placée sous le signe d'un éternel retour, comme le sera la pièce.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ B. Purkhardt, op. cit., p. 75.

PARTIE 2 : TRAJECTOIRE ET CONSTRUCTION DES PERSONNAGES.

Le passage ne concerne pas seulement le franchissement des lieux mais touche aussi le statut des personnages et leur identité personnelle. Cette seconde partie s'intéresse ainsi aux protagonistes et au traitement de la famille Serpenoise. Koltès déclare que « *Le retour au désert*, pour la première fois, est une pièce qui a trait à une famille bourgeoise dont tous les membres sont tordus »¹⁹⁸. La pièce interroge, en effet, le caractère liminaire des personnages et met en évidence leur problème d'identité. Un problème d'identité qui est lié à un problème d'entre-deux, à ce passage de l'individu d'un pôle à un autre. Koltès rend compte de cet entre-deux, à travers la figure de la marge, pour évoquer ses personnages. Car, pour l'auteur, les vrais marginaux sont les bourgeois de province :

« S'il faut parler de marginaux en termes de violence, ce sont eux. Les vrais tarés, les vrais gens bizarres, ce sont les bourgeois de la province. J'ai voulu montrer que c'étaient les autres qu'on ne considère pas comme des marginaux, qui sont des fous, des assassins »¹⁹⁹.

Les protagonistes remettent en question la fonction du personnage. Chaque personnage a habituellement un rôle d'après la fonction familiale qu'il occupe. Cependant, les membres de la famille Serpenoise échappent à leur rôle. Ainsi, Adrien, le père, et Mathilde, la mère, ne se définissent pas par le rôle familial qui leur incombe. Plus généralement, c'est toute la famille qui échappe à son propre rôle. La famille est normalement le noyau de toute société évoluée. Pourtant, dans *Le retour au désert*, ces liens familiaux sont transgressés. Les relations parentales et fraternelles, que nous étudierons, témoignent de ces difficultés pour le personnage à être à sa place, à savoir où se situer et à se tenir à bonne distance les uns des autres. Le personnage koltésien est alors soit dans l'excès, soit dans le déficit. La pièce met en scène nombre de binômes, de couples qui explorent une question prépondérante

¹⁹⁸ B.-M. Koltès, « Entretien avec Véronique Hotte », op. cit., p. 125.

¹⁹⁹ B.-M. Koltès, « Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert », *Die Tageszeitung*, 25 novembre 1988, repris dans *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit. p. 139.

chez Koltès : celle du rapport à l'autre, de la construction de l'individu par rapport à un « autre ». La famille est close et incestueuse, les relations sont charivariques, ce qui ne fait qu'accentuer la part de sauvagerie présente dans la *domus* et chez les personnages. Ceux-ci laissent éclater au jour leur animalité et hybridité, particulièrement Adrien et Mathilde, enfermés dans leur relation incestueuse. Les Serpenoise se parfent dans ce cumul de l'identique. Cependant, l'excès du même prôné par Adrien et les provinciaux est bouleversé par l'altérité présente chez Mathilde. La construction des personnalités se jouent alors dans leur dualité. Entre identique, ambivalence et hybridité des personnages, la pièce introduit et questionne la notion d'altérité et d'étrangeté.

CHAPITRE 1 : Des personnages liminaires ?

La notion de liminarité a été définie par Van Gennep, qui, dans son ouvrage de référence *Les rites de passage*, identifie principalement trois phases qui constituent le passage d'un état à un autre. Il distingue ainsi les rites « préliminaires, les rites de séparation du monde antérieur »²⁰⁰, les « rites liminaires, les rites exécutés pendant le stade de marge »²⁰¹ et enfin les « rites postliminaires, les rites d'agrégation au monde nouveau »²⁰². Ces rites de passage permettent ainsi de suivre l'évolution et la trajectoire des personnages. Plus particulièrement, Van Gennep définit la période de marge comme « une situation spéciale »²⁰³, il explique que :

« Quiconque passe de l'un à l'autre, (*sous-entendu d'un état à un autre*), se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de *marge* [...] »²⁰⁴.

²⁰⁰ A. Van Gennep, op.cit., p. 27.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid., p. 24.

²⁰⁴ Ibid.

De même, Marie Scarpa reprend et développe cette définition de Van Genneep :

« La phase liminaire est donc la phase des épreuves et des transformations où l'individu, écarté de son groupe et de son statut antérieurs, joue la construction de son identité »²⁰⁵.

Elle ajoute :

« Que tout personnage se trouve sans doute amené à traverser une ou plusieurs étapes de « marge » [...] Mais [...] Que certains d'entre eux précisément ne la traversaient pas du tout, ne « passaient » pas et c'est à ces figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, « inachevées » [...] Que nous proposons de réserver l'étiquette de « personnage liminaire »²⁰⁶.

La marge est donc une situation d'entre-deux où l'individu ne peut être défini ni par son statut antérieur ni par son futur statut et où la construction de son identité :

« Se fait dans l'exploration des limites, des frontières sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc »²⁰⁷.

Le personnage liminaire est ainsi un personnage qui « ne passe pas » et qui reste dans cet état de marge. Un état de marge, qui est censé n'être normalement qu'une étape, mais qui constitue pour le personnage liminaire un état définitif. Il peut être alors non initié, mal initié, sur-initié ou les trois en même temps. Je tenterai donc de montrer, dans cette première sous-partie, en quoi les personnages du *Retour au désert* peuvent être qualifiés de personnages liminaires.

²⁰⁵ M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, octobre 2009, p. 27.

²⁰⁶ Ibid., pp. 27-28.

²⁰⁷ Ibid., p. 28.

1. La sœur Mathilde Serpenoise et le frère Adrien Serpenoise, couple fraternel antagoniste.

a. Mathilde Serpenoise.

La suite du *Retour au désert*, intitulée « Cent ans de la famille Serpenoise » évoque l'enfance et l'adolescence de Mathilde Serpenoise. Née de César Serpenoise, « directeur général des Aciéries Serpenoise »²⁰⁸ et d'« une obscure repasseuse »²⁰⁹ que son père tenait enfermée dans sa maison, nous apprenons qu'elle était une adolescente « quasi muette, sombre et renfermée »²¹⁰, sans cesse provoquée par son frère. A deux reprises, elle tombe enceinte alors qu'elle s'était assoupie dans le jardin de la propriété familiale. Elle ne connaît pas les géniteurs de ses enfants et ne suit ainsi pas le schéma classique qui précède une grossesse. En effet, Van Gennep décrit la grossesse comme une période de marge, puis il ajoute au sujet de l'accouchement que :

« Les rites de l'accouchement ont pour objet de réintégrer la femme dans les sociétés auxquelles elle appartenait antérieurement, ou de lui assurer dans la société générale une situation nouvelle, en tant que mère, surtout s'il s'agit d'un premier enfantement et d'un garçon »²¹¹.

Les rites de l'accouchement ont donc pour objet de protéger la mère et l'enfant. Toutefois, il en sera tout autre pour Mathilde : effectivement, celle-ci ne se rend pas compte de sa grossesse et après son premier enfantement, au lieu d'être protégée, elle est condamnée « à manger à genoux à la table familiale »²¹². Parce qu'elle a perdu sa virginité, de plus avec deux inconnus, le destin de Mathilde échappe à son père. Marie Scarpa²¹³ met en évidence que la virginité chez Koltès est :

²⁰⁸ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 92.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ A. Van Gennep, op. cit., p. 57.

²¹² B.-M. Koltès, op. cit., p. 93.

²¹³ M. Scarpa, « Celle-là n'est pas une femme ordinaire, non », *Siècle 21*, n° 18, 2011, pp. 154-163.

« Un objet d'échange ; ce qu'elle semble signifier surtout, avec intensité, c'est la possibilité de conserver entier, un tant soit peu, le plus longtemps possible, le cercle familial »²¹⁴.

Mathilde rompt alors le désir paternel d'appropriation des femmes dans ce cercle familial clos et exclusif. Ainsi, lorsque Mathilde apprend deux ans plus tard qu'elle est à nouveau enceinte, afin d'échapper à de nouveaux sévices, elle préfère quitter précipitamment le domicile familial et fuir vers l'Algérie. Lorsqu'elle revient en France la première fois, elle est accusée d'avoir couché avec les Allemands. Elle a sa tête rasée et, victime de cette épuration, elle doit à nouveau fuir pour l'Algérie. Cet événement la conduit à se voir différemment et à se considérer comme « autre » et pose le problème de l'identité. Nous retrouvons ici l'une des caractéristiques du personnage liminaire, dans la mesure où « le personnage liminaire, faisant le détour par l'autre comme tout un chacun, ne parvient pas à revenir de cette altérité »²¹⁵. En effet, née en France, de parents français, Mathilde est pourtant considérée comme une intruse, une étrangère et se questionne sur ses origines :

« Quelle patrie, ai-je, moi ? Ma terre, à moi, où est-elle ? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrai me coucher ? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France ; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ? J'en ai marre de ne pas être à ma place et de ne pas savoir où est ma place. Mais les patries n'existent pas, nulle part, non »²¹⁶.

Tout le paradoxe de Mathilde se situe dans ce discours. Etrangère lorsqu'elle est en Algérie, elle l'est « encore plus »²¹⁷ en France. Elle ne sait pas qui elle est, et se définit plus par son altérité que par son identité. Mathilde est effectivement altérée. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce point dans le quatrième chapitre de notre étude. Nous pouvons ainsi remarquer qu'elle n'est pas définie dans la pièce par son statut de femme mais qu'elle est, au contraire, masculinisée. Les rôles entre la sœur et le frère ainsi que leurs statuts sont inversés. Plusieurs occurrences montrent que Mathilde, la

²¹⁴ M. Scarpa, « Celle-là n'est pas une femme ordinaire, non », *Siècle 21*, n° 18, 2011, p. 160.

²¹⁵ M. Scarpa, « Le personnage liminaire », op. cit., p. 29.

²¹⁶ B.-M. Koltès, op. cit., p. 48.

²¹⁷ Ibid.

femme, tient un rôle masculin. Celle qui « vient porter la guerre »²¹⁸ dans la maison est aussi l'aînée, elle tient donc ce rôle de grand frère, et infantilise Adrien :

« Mon petit frère »²¹⁹, « Adrien, tu m'emmerdes [...] Je suis l'aînée, bien sûr, mais j'en ai assez de te voir m'imiter en tout [...] Et maintenant que notre père est mort, c'est moi que tu veux imiter »²²⁰.

Mathilde manifeste également dès son retour ses différents désirs : vouloir se réinstaller dans sa demeure et être revenue régler des comptes. Nous relevons d'ailleurs de multiples occurrences de verbes de volonté et d'affirmation dans les discours de Mathilde : « Je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec²²¹ [...] Je la possède. Je veux, avant toute chose m'installer dans ce que je possède »²²². Elle s'affirme ainsi bien plus que son frère : elle se venge de Plantières en lui rasant les cheveux comme il l'avait fait quinze ans auparavant, et se bat à multiples reprises avec son cadet. Elle n'hésite pas non plus à frapper Marthe. Elle avoue également n'être « pas faite pour être une femme »²²³ et remet ainsi en question sa féminité au profit d'une masculinité :

« J'aurai été le frère de sang d'Adrien, on se taperait sur l'épaule, on ferait des virées dans temps en temps on s'éclaterait les couilles à coups de poings dans la gueule »²²⁴.

De plus, elle n'aime pas les enfants qu'elle considère comme des tares :

« La vraie tare de nos vies, ce sont les enfants ; ils se conçoivent sans demander l'avis de personne, et, après, ils sont là, ils vous emmerdent toute la vie [...] Il faudrait changer le système de reproduction tout entier : les femmes devraient accoucher de cailloux : un caillou ne gêne personne, on le recueille délicatement, on le pose dans un coin du jardin, on l'oublie »²²⁵.

²¹⁸ Ibid., p. 13.

²¹⁹ Ibid., p. 14.

²²⁰ Ibid., p. 84.

²²¹ Ibid., p. 69.

²²² Ibid., p. 14.

²²³ Ibid., p. 68.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid., pp. 67-68.

Elle renie donc son rôle de mère, ce qui constitue pourtant le propre de l'identité féminine. Cette forme de déni de maternité se vérifie lors de l'annonce par Maame Queuleu, la domestique à demeure, de la grossesse et de l'accouchement imminent de sa fille Fatima : « Eh bien accouchez-la, tirez, couper le cordon. Vous savez bien faire toutes ces choses-là, non ? »²²⁶. La naissance est alors relayée au second plan, Mathilde préférant continuer ses chamailleries avec Adrien. Lorsque les jumeaux de Fatima naissent, elle choisit de quitter la France, laissant le soin à sa fille de se débrouiller seule avec eux, puisqu'elle prédit qu'ils vont « foutre le bordel »²²⁷. Si Mathilde est masculinisée et qu'elle renie sa féminité et sa maternité, c'est parce qu'elle n'a pas été éduquée pour devenir une femme selon la tradition. Dans la sixième scène de la première partie de la pièce, face aux incessantes disputes entre le frère et la sœur, Maame Queuleu suggère à Mathilde de dépenser ses forces dans une autre activité. Elle lui propose de broder et de faire de la couture. Cette évocation à la couture est significative. En plus de pouvoir dompter Mathilde en lui faisant travailler l'aiguille, l'initiation à la couture est synonyme d'initiation au statut de femme. Les femmes qui savent coudre utilisent des aiguilles et sont des femmes qui ont de l'expérience, d'où l'expression « avoir du fil à l'aiguille ». Elles se distinguent des jeunes filles, qui ne savent pas coudre et qui ne se servent que d'épingles puisqu'elles n'ont pas encore été initiées. Yvonne Verdier²²⁸ décrit le séjour chez la couturière comme un rite de passage indispensable pour toute jeune fille qui tend à devenir femme. La couturière doit apprendre aux jeunes filles les travaux d'aiguille, en les aidant à acquérir leur nouveau statut de « fille bonne à marier »²²⁹ et en les initiant à leur future vie de femme et d'épouse. Il s'agit alors d'acquérir une certaine maîtrise de la couture, mais également une « initiation à la vie amoureuse »²³⁰. Toutefois, l'initiation chez Mathilde est un échec. A plus de cinquante ans, Mathilde ne sait pas broder, elle ne s'en intéresse absolument pas et préfère se quereller avec son frère comme le prouve sa réponse à Maame Queuleu : « Broder, Maame Queuleu ? Ai-je une tête à broder ? Silence, je l'entends qui vient »²³¹.

²²⁶ Ibid., p. 82.

²²⁷ Ibid., p. 86.

²²⁸ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

²²⁹ Ibid., p. 208.

²³⁰ Ibid., p. 242.

²³¹ B.-M. Koltès, op. cit., p. 33.

Mathilde reste donc un personnage en marge puisque son processus d'éducation à la féminité n'a pu être effectué. Elle n'a eu aucun repère féminin et maternel qui l'a aidée à se construire. Sa mère était elle-même cloîtrée par son mari, le père de Mathilde, et n'avait aucune existence au côté de ses enfants. Elle n'a pu élever sa fille, mourant deux ans après sa naissance, après avoir accouché d'Adrien. Tous les éléments caractérisant habituellement une femme, tels que la féminité, les grossesses, la maternité sont ici remis en question et reniés. Après avoir exploré les limites du genre féminin et masculin puisqu'elle avoue n'être « pas faite pour être une femme »²³² et se rêve « frère de sang d'Adrien »²³³, elle affirme n'être « pas faite pour être un homme non plus »²³⁴ car « ils sont trop cons »²³⁵. Non initiée à devenir une femme, mal initiée sexuellement puisqu'elle a été violée à deux reprises, séquestrée par son père et épurée à cause de son frère, Mathilde a su résister en refusant de devenir celle que son père et son frère, hommes de la famille, voulaient qu'elle devienne. Mathilde est dans la marge et le revendique, elle assure ainsi savoir « de quel pied *elle* boîte »²³⁶. Elle n'a pas franchi les seuils successifs qui permettent de se construire une identité. Elle est « autre » car elle ne revient pas de cette altérité connue en Algérie. La comparaison d'Adrien avec une cruche fêlée est significative. Mathilde a été brisée par différentes épreuves. Tondue, violée, elle a été écorchée. Elle peut alors être considérée comme un personnage transgressif, car elle franchit des limites et des frontières au sens propre comme au sens figuré. Au sens propre, car elle est la seule de la famille à avoir franchi la frontière géographique de la maison mais également celles du pays dans lequel elle est née, la France. Au sens figuré, car elle franchit les frontières et les limites de son statut et de son rôle de femme tel qu'il est appréhendé dans une famille bourgeoise traditionnelle. Par cette transgression, Mathilde peut alors être considérée comme « sur-initiée ». Marie Scarpa définit le personnage sur-initié comme « le fondateur d'un ordre nouveau. Porteur de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits »²³⁷. Il fait vaciller l'ordre ancien, « en contestant les catégories et

²³² Ibid., p. 68.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid., p. 82.

²³⁷ M. Scarpa, op. cit., p. 34.

les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie »²³⁸. Dès son retour, Mathilde souhaite ainsi renverser l'ordre établi par Adrien et établir son propre système : un monde où les femmes sont omniprésentes et ont le pouvoir. Même si elle réussit dans une certaine mesure cette tentative de renversement du monde ancien, puisqu'elle éloigne les amis d'Adrien, qu'elle introduit un véritable chaos et qu'elle sera aussi à l'origine, même indirectement, de ce nouveau monde peuplé de métissés mis au monde par Fatima, Mathilde renonce à ce qu'elle a entrepris pour n'être qu'avec Adrien. Née femme mais ayant un comportement d'homme, elle tente d'échapper aux convenances dans lesquelles elle aurait dû être enfermée. Elle est une femme plurielle : née en France mais contrainte à l'exil en Algérie, influencée par différentes cultures, son double statut traduit son ambivalence et fait d'elle une étrangère en Algérie comme en France. Mathilde bouleverse les codes et se construit à travers ces différentes rencontres. Même si Mathilde reste figée sur les seuils, son altérité et son ambivalence « autorisent une véritable compétence »²³⁹. Ainsi à la fin de la pièce, Mathilde a une fonction de médiatrice et devient « passeur ». Mathilde peut ainsi faire « passer » son frère. Elle lui permet ainsi de mettre ses chaussures et de partir de la maison. Pourtant tellement fixé dans sa province, il la quitte pour l'Algérie. Mathilde contribue à faire de lui un déraciné, comme elle.

b. Adrien Serpenoise.

Si Mathilde est masculinisée, Adrien, lui, est infantilisé. Il se caractérise comme un personnage risible, de type moliéresque : il est têtu, xénophobe et très étroit d'esprit. Nous apprenons au début de la pièce qu'il a érigé de grands murs tout autour de la maison pour protéger son fils, Mathieu, de l'extérieur, car pour Adrien, au-delà de ces murs « c'est la jungle »²⁴⁰. Il explique qu'il ne voulait pas :

« Que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs [...] Les singes les plus heureux sont ceux qui sont élevés en cage, avec un bon gardien [...] Voilà un singe de sauvé. Mon babouin à moi, du moins, je l'aurai protégé »²⁴¹.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ M. Scarpa, op. cit., p. 34.

²⁴⁰ B.-M. Koltès, op. cit., p. 24.

²⁴¹ Ibid., pp. 41-42.

Cet enfermement d'un fils par son père fait référence à la légende de Siddharta, enfermé par son père dans un jardin idyllique pour éviter de connaître la souffrance du monde. Cette allusion contribue à accentuer les appréhensions bourgeoises et provinciales envers l'extérieur et l'étranger, et à nier l'existence d'une guerre coloniale. En effet, Adrien est traumatisé par le désir de son unique fils de partir combattre en Algérie. Lui qui a toujours voulu le tenir à l'écart de la moindre menace venant de l'extérieur de la maison, lui cache l'existence de la guerre en niant l'existence d'un pays : « Qui t'as dit qu'il y avait une guerre en Algérie [...] Qui t'as dit que l'Algérie existait ? Tu n'es jamais sorti d'ici »²⁴². Et quand Mathieu rétorque que c'est Edouard qui lui en a parlé, Adrien affirme qu'« Edouard est un mythomane »²⁴³ et qu'il lui dérange la tête. Si Adrien tient son fils enfermé dans une prison familiale, c'est parce que lui aussi a une peur phobique de l'extérieur et de l'inconnu. Adrien cherche à ériger son pouvoir et régner en maître dans un monde qu'il veut uniquement d'hommes. La construction de cette maison résulte de cette volonté d'expulser les femmes mais également de sa crainte de la vie. Face à cette « jungle »²⁴⁴ qui est synonyme de fécondité et de renouvellement, Adrien veut imposer un ordre immuable. Il ne sort donc de la propriété familiale que pour aller travailler :

« Je ne connais rien, moi, en dehors d'ici. Je ne suis jamais sorti. Même mon service militaire, je l'ai fait au coin de la rue à cause de mes pieds qui me font souffrir, et je rentrais tous les soirs à la maison »²⁴⁵.

Adrien est présenté comme un enfant. Outre Mathilde, qui, comme nous l'avons vu précédemment, l'infantilise, Marthe, sa femme, ne le considère pas non plus comme un adulte : « Il faut être gentille avec mon Adrien ; c'est un enfant, il est maladroit »²⁴⁶. Il multiplie, en effet, les querelles avec sa sœur concernant l'héritage de la maison et sa possession, et passe son temps à comploter avec trois autres notables de la ville, -Plantières, Borny et Queuleu- pour éloigner Mathilde de sa

²⁴² Ibid., p. 22.

²⁴³ Ibid., p. 24.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid., p. 80.

²⁴⁶ Ibid., p. 33.

demeure et faire enfermer Fatima. Il avoue lui-même n'être « pas tout à fait un homme »²⁴⁷ et se sentir « bien dans sa peau de singe »²⁴⁸. La métaphore animale est omniprésente dans le discours d'Adrien. Adrien est moitié homme, moitié animal, il est à mi chemin entre ces deux représentations. Cette référence aux moitiés d'hommes nous fait établir un parallèle avec les moitiés d'hommes décrites par Françoise Héritier²⁴⁹. L'anthropologue met en exergue que si l'on effectuait une césure verticale sur le corps d'un homme, on remarquerait que chaque partie de notre corps, droite comme gauche, est asymétrique. Mi homme, mi enfant ; mi humain, mi-animal ; le frère de Mathilde est en déséquilibre. Un déséquilibre accentué par un défaut physique. Comme les primates auxquels il se réfère, Adrien reste toute la pièce pieds nus, signe qui souligne sa tare. Il est incapable de porter des chaussures car elles le font souffrir, il reste bloqué dans ce stade originel et primitif et est incapable de franchir le seuil du civilisé. Les chaussures sont considérées comme des symboles d'affirmation sociale et d'autorité. « Marcher avec des chaussures, c'est prendre possession de la terre »²⁵⁰. Contrairement à ce qu'Adrien se répète à dire, il n'est pas le propriétaire de la maison mais seulement le locataire. Il n'est qu'un usurpateur car la vraie propriétaire est Mathilde et elle porte des chaussures. Elles sont également un signe de liberté, en opposition aux esclaves qui marchaient pieds nus. Les chaussures sont donc le signe qu'un homme s'appartient à lui-même, qu'il se suffit et qu'il est responsable de ses actes. Adrien, lui, est esclave de son immobilité. Il entretient un rapport exclusif avec le sol. Refusant incessamment de sortir, « je ne sors pas, Mathilde, je ne sors pas »²⁵¹, son entêtement à rester pieds nus concrétise son attachement à sa maison et plus généralement à sa province. Adrien est empêché de vivre et est en décalage par rapport à sa vie, un décalage qui est souligné par sa boiterie. Ainsi, à plusieurs reprises dans la pièce, Adrien évoque ses pieds plats, un détail significatif, puisque cette spécificité entraîne la claudication. Cette claudication signale un corps mal achevé qui ne fait qu'accentuer cet état de marge dans lequel se trouve Adrien, puisque la boiterie est significative de cet état d'entre-deux. Ce motif de la

²⁴⁷ Ibid., p. 41.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Françoise Héritier, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », Terrain n° 18, mars 1992, pp. 5-14.

²⁵⁰ Jean Servier, *Portes de l'Année*, Paris, Robert Laffont, 1962, p. 123.

²⁵¹ B.-M. Koltès, op. cit., p.17.

chaussure ainsi que sa boiterie nous amènent à établir un parallèle avec le conte de Cendrillon. Lorsque Cendrillon perd sa chaussure, elle boîte et est dans cet état d'« entre-deux ». Elle ne pourra sortir de cet état de marge seulement grâce à la reconnaissance par le prince de la pantoufle perdue. Le soulier est, en effet, le symbole du franchissement du seuil et permet la mobilité. Adrien n'a non seulement pas de chaussures mais en plus il boîte. Reclus dans son immuabilité, il ne peut ni ne veut sortir de la maison. Il reste en déséquilibre entre deux états et est incapable de s'agréger à la société. Même ses deux mariages témoignent de cet état de marge et de son inaptitude à quitter le foyer familial. Sa première femme était Marie Rozérieulles, sa voisine et meilleure amie de Mathilde. Marie, qui, après le premier accouchement de Mathilde s'inquiétait de ne plus la voir, décida de courtiser Adrien, qui « étourdi par tant de vigueur, finit par l'épouser au bout de quelques mois »²⁵². Ce mariage n'est donc pas un mariage d'amour, puisque Marie s'est unie à lui simplement par intérêt, mais il apparaît comme une union dissonante. Après la disparition plus que mystérieuse de sa première femme, Adrien épouse sa sœur cadette, Marthe, et avoue :

« J'ai longtemps hésité entre les deux, et puis j'ai épousé la plus vieille, à cause des convenances. Finalement, j'ai aussi épousé la deuxième ; comme cela, il n'y a plus rien à épouser »²⁵³.

A la fin de la pièce, Adrien se retrouve seul : son fils part et il est brouillé avec ses amis, tout son univers est détruit. Ce père trop autoritaire, qui est lui-même resté un enfant, décide alors de sortir, mais cet enfant qui ne connaît rien aura besoin de l'aide de sa grande sœur. Il ne mettra effectivement ses chaussures qu'à la fin de la pièce pour sortir définitivement de la maison, l'enfilement de ses souliers sera forcément synonyme de départ définitif et mettra fin à sa claustration volontaire. Il quitte la maison et sa province avec Mathilde qui l'entraîne à effectuer ce passage de l'intérieur à l'extérieur.

2. Fatima et Edouard, les enfants de Mathilde, témoins d'un ailleurs.

²⁵² Ibid., p. 93.

²⁵³ Ibid., p. 63.

Fatima et Edouard sont les deux enfants de Mathilde, nés tous deux d'un père inconnu alors que leur mère s'était assoupie dans le jardin de la propriété familiale. Ils ne connaissent donc pas leur origine, ce qu'Adrien ne manquera pas de souligner, « D'où sortent-ils, ces deux-là ? Tu ne le sais pas toi-même »²⁵⁴ et représentent un ailleurs qui est l'Algérie.

a. Fatima.

Fatima subit son statut de jeune femme née à l'étranger. Conçue en France par un père inconnu, elle est née et a grandi en Algérie, en étant toujours perçue comme une étrangère. Par sa filiation particulière, nous pouvons observer une distance vis-à-vis de la société. Adrien essaiera d'ailleurs de renier son identité en la renommant « Caroline », un prénom plus en adéquation avec la morale de la province française :

« Il va falloir me changer ce prénom ; il va falloir lui en trouver un autre. Fatima ! Et que dirai-je, moi, quand on me demandera son nom ? Je ne veux pas faire rire de moi. [...] Au moins pendant ton séjour, au moins ici, au moins devant les amis. Appelons-là Caroline »²⁵⁵.

Son prénom est en osmose avec le pays dans lequel elle est née et a grandi, mais pas dans le pays dans lequel elle revient. Fatima n'est, en effet, à sa place ni en Algérie ni en France. Elle évoque plusieurs fois son mal-être en France, « je ne veux pas souffrir en pays étranger »²⁵⁶ et son envie de retourner dans son pays natal. Elle est victime d'une fracture identitaire provoquée par l'incertitude de son appartenance culturelle. L'Algérie est un pays de religion majoritairement musulmane. Nous pouvons donc supposer qu'elle n'a pas été baptisée. Le baptême pour Van Gennep est une :

« Etape préliminaire qui rend l'enfant pur, le débarrasse du péché originel, de Satan et des démons ; ce sont donc des rites de séparation du monde d'avant la naissance et d'élimination de l'impureté contractée en naissant de ses ancêtres et

²⁵⁴ Ibid., p. 17.

²⁵⁵ Ibid., p. 16.

²⁵⁶ Ibid., p. 64.

de sa mère ; ils le rendent apte à recevoir l'agrégation au monde chrétien
[...] »²⁵⁷.

L'absence de baptême chez les enfants dans une famille catholique comme l'est la famille Serpenoise, les destine à une existence lamentable et à l'incapacité de pouvoir s'agréger à la société. Une chaîne de manquements des rites de passage, qu'ils soient sacrés (chrétiens) ou profanes (coutumiers) se constitue alors. Fatima n'est sûrement pas baptisée et n'accomplit sans doute pas sa première communion, ce qui marque une fracture d'autant plus nette dans la tradition bourgeoise et familiale. Marthe les assaille d'ailleurs de questions concernant leur éducation religieuse : « Ont-ils lu la Bible ? Cette petite est bien grande ; fait-elle ses dévotions à Notre-Dame de la Salette ? Connaissent-ils Mama Rosa, la sainte ? »²⁵⁸. Son statut d'étrangère, qui l'inscrit dans une culture exotique et principalement orale, la défavorise donc. Fatima, par sa pluralité et sa double culture, est donc tenue à l'écart de la communauté, et maintenue dans cet entre-deux, entre Orient et Occident. Un déchirement accentué par la sensation de froid que Fatima ressent. Ecartelée entre deux mondes, entre le froid de Metz et le chaud du désert, entre les apparitions du fantôme de Marie et le destin de sa mère, la destinée de Fatima semble toute tracée. Nous apprenons, en effet, dans la dernière scène que Fatima est enceinte et que son accouchement est imminent. Pourtant, à aucun moment dans la pièce, nous n'avons la présence d'une relation sexuelle. Pas d'initiation sexuelle au sens propre donc, puisque Fatima, elle-même, n'était pas consciente lors de la procréation, elle ne s'en rendra d'ailleurs compte qu'au moment de son accouchement. Elle n'a pas d'initiation complète et se définit comme étant mal initiée. L'annonce de sa grossesse et de son accouchement passent d'ailleurs au second plan entre deux querelles d'Adrien et Mathilde. Maame Queuleu, qui les informe de cette grossesse, a d'ailleurs du mal à imposer ses propos. La proclamation de la grossesse et de l'accouchement de Fatima se fait en trois temps : « votre fille était enceinte, Madame, et elle accouche »²⁵⁹, « il y en a deux [...] Elle les a baptisés [...] Rémus et

²⁵⁷ A. Van Gennep, *Manuel de Folklore français contemporain*, Tome premier, Chapitre II Du Berceau à la tombe, A. et J. Picard, 1977, p. 125.

²⁵⁸ B.-M. Koltès, op. cit., p. 16.

²⁵⁹ Ibid., p. 82.

Romulus »²⁶⁰, « ils sont noirs et ont le cheveu crépu »²⁶¹. Cette naissance est tellement démesurée et insoupçonnée qu'elle vient faire oublier toute autre préoccupation quelle qu'elle soit. Elle est également une répétition ; Fatima, comme sa mère, donne vie à deux enfants sans père. Il y a donc à la fois un écho au passé et une anticipation sur l'avenir.

b. Edouard.

La description physique d'Edouard nous est évoquée par les propos de Mathieu. Le caractère chétif et la maigreur de son corps sont soulignés par celui-ci :

« A quoi sert d'être malin si on est fragile ? [...] Tu es léger comme un bébé [...] Comment veux tu tenter les femmes avec ces petits bras rachitiques et ce cou de héron ? [...] »²⁶².

Force est de constater que c'est la faiblesse qui règne sur ce pauvre corps. Ce petit corps chétif peut être assimilé à celui d'un enfant. Edouard a, en effet, l'aspect physique d'un enfant fragile. Ce portrait par Mathieu l'inscrit donc dans le versant péjoratif de l'enfance. Il existe une dissonance entre ses « petits bras rachitiques »²⁶³, sa légèreté de bébé et « sa grosse cervelle »²⁶⁴ car si ce dernier a un physique d'enfant fragile, c'est en revanche un véritable génie. Edouard est donc un personnage en décalage qui n'a pas effectué le passage de l'état d'enfant à celui d'adulte. De plus, Mathieu compare son corps à « un petit corps de serpent »²⁶⁵. Outre la référence au nom de famille Serpenoise, le serpent est symbole de renouvellement et de régénération. Comme le note Gaston Bachelard :

« Le serpent qui se mord la queue n'est pas un fil replié, un simple anneau de chair, c'est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort »²⁶⁶.

²⁶⁰ Ibid., p. 84.

²⁶¹ Ibid., p. 86.

²⁶² Ibid., p. 52.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1969, chap. VIII « Le serpent », p. 280.

Edouard explique d'ailleurs le principe de cette régénération :

« [...] Ce corps auquel tu portes tant de soin se renouvelle sans arrêt, ces cellules que tu entretiens au prix de tant d'efforts partiront demain avec l'eau et le savon ; et, au bout de sept ans, plus rien de toi ne restera de ce sont tu es fait aujourd'hui ; il n'aura servi à rien de passer deux heures chaque matin à l'entraînement »²⁶⁷.

Le serpent ne meurt donc pas mais renaît d'une nouvelle manière, avec une nouvelle peau. C'est d'ailleurs ce qui passe avec Edouard. Il souhaite renoncer à toute appartenance, il s'oppose à tous ces gens qui s'attachent à leur planète « avec leurs mains, les ongles de leurs pieds, leurs dents, pour ne pas la lâcher et qu'elle ne les lâche pas »²⁶⁸. Lui n'est pas lié à la Terre ou à sa patrie. Edouard n'a effectivement pas de repères dans ce monde et ne s'y reconnaît pas. Son monologue est une révolte contre l'étroitesse provinciale à laquelle il oppose l'infini de l'univers. Fatima déclare d'ailleurs à sa mère que la tête de son frère « est en train de flancher, il y a du jeu dans ses rivets, et il ne marche pas droit »²⁶⁹. Edouard dévie donc et cette déviance s'exprime par son refus de rester dans sa patrie et par son exil de la terre. Il peut être considéré comme « sur-initié »²⁷⁰. Nous pouvons rappeler que le personnage sur-initié est décrit comme : « le fondateur d'un ordre nouveau. Porteur de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits »²⁷¹. Edouard a, en effet, une pensée cosmique et remet en question les fondamentaux de la croyance populaire :

« Les habitants de cette planète [...] Croient que leur alliance avec leur planète est irrémédiable, comme les sangsues croient sans doute que c'est la peau qui les retient, alors que, si elles lâchaient leurs griffes, tout cela se séparerait et voltigerait dans l'espace chacun de son côté »²⁷².

²⁶⁷ B.-M. Koltès, op. cit., p. 53.

²⁶⁸ Ibid., p. 79.

²⁶⁹ Ibid., p. 63.

²⁷⁰ M. Scarpa, op. cit., p. 34.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² B.-M. Koltès, op. cit., pp. 79-80.

Il transgresse donc les frontières et les lois cosmiques. Il imagine un autre ailleurs dans lequel il disparaît. Comme le serpent, sa disparition dans l'espace ne sera pas une disparition définitive mais une régénération, un retour infini. Ainsi, contre la nature, Edouard propose une autre solution : celle du cosmique, l'envol vers d'autres horizons. Etouffé dans ce vieux monde où « la Terre est un peu molle, un peu lente, sans énergie »²⁷³ et dans les arcanes de la famille bourgeoise traditionnelle, il s'envole vers un nouveau monde. Sur-initié, Edouard fait aussi figure de « passeur ». « Grand frère »²⁷⁴, il permet ainsi à Mathieu de se détacher de son père et de s'affirmer comme être humain. Porteur de nouvelles connaissances, Edouard aide l'initiation sexuelle de son cousin, quoique pervertie, et son franchissement du mur de sa prison dorée.

3. Mathieu, fils et double imposé d'Adrien.

Mathieu est un jeune homme de « pas encore trente ans »²⁷⁵ décrit par son cousin Edouard comme ayant de « gros muscles, mais une toute petite cervelle »²⁷⁶. Cette description en chiasme des deux cousins nous permet de noter, que contrairement à Edouard, où l'intelligence domine, chez Mathieu ce sont les muscles qui s'imposent. Edouard ne comprend d'ailleurs pas comment son cousin « a pu se débrouiller jusqu'à présent »²⁷⁷. Toutefois, Mathieu n'est jamais sorti de la maison familiale, sauf pour aller dans l'usine de son père ou à l'église. Confiné, étouffé, Mathieu voit en ses cousins Fatima et Edouard, une possibilité d'ouverture et de libération. Ils apportent, avec eux, leurs connaissances de l'Algérie, la guerre, les femmes et vont entraîner la volonté de libération de Mathieu. Ce gentil benêt, dont la claustration est une négation de son être, veut ainsi apprendre à se considérer comme être humain à part entière. Il émet ainsi le souhait de sortir de la propriété dès la première partie de la pièce :

²⁷³ Ibid., p. 80.

²⁷⁴ M. de la Soudière, op.cit., pp. 23-27.

²⁷⁵ Ibid., p. 44.

²⁷⁶ Ibid., p. 52.

²⁷⁷ Ibid.

« Je sors [...] Je sors de la maison, je sors du jardin, je sors complètement [...] Il me manque de sortir²⁷⁸ [...] Je veux prendre l'air [...] Je veux m'en aller [...] Je veux quitter cette maison, quitter cette ville, quitter ce pays [...] Je ne suis jamais sorti d'ici²⁷⁹ [...] Je veux voyager [...] Je veux faire mon service militaire [...] Je veux être parachuté au-dessus de l'Algérie »²⁸⁰.

Cette demande peut être considérée comme un leitmotiv puisqu'elle sera le fil conducteur de Mathieu. A travers ce désir obstiné de sortie et d'extériorisation, Mathieu exprime son envie de rompre l'enfermement que son père a souhaité, ainsi que son envie de s'émanciper du foyer paternel. Ce jeune homme tenu à l'écart dans la propriété familiale, n'a, en effet, à presque trente ans, jamais été initié. Emprisonné par Adrien, qui croyait le protéger, cet enfermement a, au contraire, desservi Mathieu et l'a conduit à rester en marge de la société. Cette mise en marge conduit à en faire un marginal : il est au « pied du mur », -au sens propre, comme au sens figuré-, il reste bloqué au seuil de la maison, au seuil de cette enceinte. Mathieu est effectivement resté trop longtemps sous l'emprise de son père, qui a voulu faire de lui son double. Complètement aliéné à ce dernier, il cherche ainsi son identité et ne s'est pas encore affirmé. Mathilde le compare d'ailleurs à « une énorme, une gigantesque faute, un double contre qui elle se heurte dans les couloirs [...] Un second Adrien, une caricature du premier »²⁸¹. Il n'a jamais travaillé, n'a jamais quitté le domicile familial et vit dans une très grande solitude. Il dit d'ailleurs que « cela fait un certain temps qu'il est privé de femmes à regarder, car elles ne viennent pas à la maison »²⁸². La seule femme qu'il voit est Maame Queuleu, qui le connaît depuis sa naissance. Aussi, quand il voit Fatima, qui est pourtant sa cousine, Mathieu essaye de « se serrer »²⁸³ contre elle et de la « toucher »²⁸⁴. Cette forme d'inceste témoigne de son incapacité à se reconnaître dans une filiation et de son non-respect des distances entre sa cousine et lui. Mathieu est dans la transgression et remet en question la notion d'héritage : « A partir de quand est-on étranger l'un de l'autre ? Combien de générations faut-il

²⁷⁸ Ibid., p. 21.

²⁷⁹ Ibid., p. 22.

²⁸⁰ Ibid., p. 23.

²⁸¹ Ibid., p. 35.

²⁸² Ibid., p. 44.

²⁸³ Ibid., p. 43.

²⁸⁴ Ibid.

franchir pour que les liens de famille soient coupés ? »²⁸⁵. Il dépasse donc les limites puisqu'il ne respecte pas cette dimension familiale et cette distance. Il ne fait pas la distinction entre une femme qui fait partie de sa famille et une avec qui il peut se marier. Il déclare d'ailleurs ne pas comprendre pourquoi toutes les femmes sont nommées femmes alors qu'elles ne se ressemblent pas. Fatima, puis Edouard et Aziz, le domestique journalier, vont donc lui apprendre qu'il existe des « endroits, où l'on voit les femmes et où elles se laissent toucher »²⁸⁶. Mathieu avoue ne pas savoir que cela existe alors que « cela fait plus de vingt-cinq ans qu'il habite dans cette ville »²⁸⁷. Edouard et Aziz vont donc permettre son initiation sexuelle. Assis sur le rebord du mur, avant d'aller « au bordel »²⁸⁸, Mathieu est entre deux mondes. Il a derrière lui le monde clos voulu par son père et découvre « un monde merveilleux, et [...] Bien fait »²⁸⁹ au delà du mur. Il ajoute que « même ce mur a l'air d'avoir été construit tout exprès pour que j'ai le plaisir de le sauter »²⁹⁰. En passant de l'autre côté, il franchit enfin le mur de la maison et le seuil de l'initiation sexuelle. Initiation qui sera toutefois pervertie par l'infamie de la prostitution et de l'argent, puisqu'il devra payer cette initiation mais également les plaisirs d'Edouard et d'Aziz. Mathieu est donc mal initié et reste un personnage en marge. Ses tentatives d'affirmation de soi et d'émancipation seront des échecs. En effet, nous avons vu précédemment que Mathieu souhaitait s'émanciper de son père au début de la pièce, et partir faire la guerre en Algérie. Toutefois, une fois son affectation reçue, son désir de partir se transforme en souhait de rester. Nous retrouvons un parallèle entre le début de la pièce et la fin. Face aux « je veux partir [...] Je veux sortir d'ici [...] Je veux aller en Algérie »²⁹¹ s'opposent les :

« Je ne veux pas me battre. Je ne veux pas mourir. Comment veux-tu que je me marie, que j'aie des enfants, que je devienne vieux et sage si je meurs bientôt ? [...] Je ne veux pas mourir [...] Je ne veux pas souffrir »²⁹².

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid., p. 51.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid., p. 53.

²⁸⁹ Ibid., p. 51.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid., pp. 21-23.

²⁹² Ibid., pp. 64-66.

Qui plus est, pour ne pas aller combattre, le fils d'Adrien évoque sa particularité familiale, à savoir ses pieds plats. Cette claudication, qui fait écho à celle de son père, ne fait que souligner davantage sa fonction de personnage liminaire. Pour ce personnage velléitaire, toutes les excuses sont bonnes pour justifier son refus de partir : Mathieu a peur et c'est cette peur qui l'empêche de franchir avec bravoure les différentes étapes. L'horizon de son départ qui se dessine rompt le lien avec l'univers rassurant de son enfance, qui l'a toujours tenu écarté d'une vie d'adulte. Enfin libéré de l'enfermement paternel, Mathieu fait marche arrière et aspire à y retourner. Mais son père l'ayant déjà oublié, il est forcé de partir tout de même. Il ne meurt pas à la guerre comme l'avait prédit son père, mais lors d'un accident de voiture : après « une cuite forcenée dans un bordel »²⁹³, il veut prendre le volant alors qu'il ne sait pas conduire et s'écrase dans un ravin avec ses camarades. Sa mort sera à l'image de sa vie : un personnage bloqué au seuil de sa vie.

CHAPITRE 2 : La famille Serpenoise.

1. Les figures parentales.

Habituellement considérées comme les porteurs de l'ordre et de la morale, les figures parentales sont, dans *Le retour au désert*, présentées comme tenants d'une forte ambiguïté envers leurs progénitures. Mère trop détachée ou père trop possessif, il s'avère difficile pour ces personnages, qui sont en marge eux-mêmes, de trouver leur place et la bonne distance entre leurs enfants et eux-mêmes.

a. Mathilde et ses enfants.

La figure maternelle du clan Serpenoise est présentée à travers le personnage de Mathilde. Mathilde n'a pas été initiée à devenir une femme, n'a pas reçu une éducation pour s'épanouir en tant que tel et est, au contraire, masculinisée. Ne pouvant s'apprécier comme figure féminine, il est alors encore plus difficile pour cette dernière de se sentir mère surtout lorsque l'on sait qu'elle n'a pas connu la sienne. Elle n'a donc pas eu de repère, de modèle pour se concevoir comme mère.

²⁹³ Ibid., p. 94.

Difficile pour un personnage qui a un passé lourd de trouver ses marques. Ce problème avec la maternité est intensifié par sa mauvaise initiation sexuelle. En effet, ce mauvais passage des rites est à l'origine du comportement ambigu de Mathilde envers ses enfants. Nous savons que Mathilde a été violée alors qu'elle dormait dans le jardin de la propriété familiale. Une première fois, à « l'automne de l'année 1930 »²⁹⁴, un assouplissement qui a entraîné la naissance d'Edouard. Puis, une seconde fois, en « 1933 »²⁹⁵ où elle est tombée enceinte de Fatima. Ces deux viols l'ont humiliée et n'ont fait que développer un sentiment de haine et de dégoût envers ce corps de femme qu'elle n'a pu contrôler. Nous l'avons vu précédemment, ces deux grossesses l'ont aussi conduite à être reniée par sa famille. « Sévèrement punie »²⁹⁶, « condamnée par son père à manger à genoux à la table familiale »²⁹⁷ lorsqu'elle était enceinte d'Edouard, elle a préféré fuir et s'est exilée en Algérie lors de sa deuxième grossesse. Les grossesses de Mathilde sont donc synonymes de sévices et d'exclusion, ce qui a contribué au rejet de ses enfants. Le détachement de Mathilde est accentué par le vocabulaire qu'elle emploie quand elle parle d'eux. Elle les compare ainsi à des scandales, « je les connais ces secrets, ces rencontres dans le jardin la nuit, et neuf mois après, ce n'est plus un secret, mais un scandale »²⁹⁸, mais également à de simples choses :

« Fatima, je ne veux pas que traînes dans ce jardin la nuit. Fatima, moi-même j'y ai traîné jadis, et j'y ai traîné une nuit de trop et cela a donné ton frère, et je n'ai même pas vu le visage de celui qui m'a fait ce cadeau-là »²⁹⁹.

Ses enfants, elle ne les a pas désirés : « Dites- lui bien que moi, je ne les ai pas faits, on me les a faits »³⁰⁰. Elle ne veut pas d'enfants qui lui « chieront dans les pattes »³⁰¹. Résultats d'« une nuit de trop »³⁰², elle se décharge, se déresponsabilise ainsi de tout lien envers sa progéniture et ne cesse de la renier. Ce rejet de Mathilde pour la conception de ses enfants va se répercuter dans sa relation avec eux. Une relation qui

²⁹⁴ Ibid., p. 92.

²⁹⁵ Ibid., p. 93.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Ibid., p. 93.

²⁹⁸ Ibid., p. 19.

²⁹⁹ Ibid., pp. 45-46.

³⁰⁰ Ibid., p. 35.

³⁰¹ Ibid., p. 61.

³⁰² Ibid., p. 45.

est à l'image de sa vie : libre et sans attachement. Mathilde n'a, en effet, pas d'attache et n'est ancrée dans aucune culture ni aucune patrie. C'est une femme déracinée qui ne se sent nulle part chez elle. Elle voyage de pays en pays, ses deux enfants avec elle, ne sachant dans quel pays elle se sentira chez elle. Comme elle, Edouard et Fatima n'ont pas de patrie et se rattachent à leur mère comme seul point de repère. Pourtant, si Mathilde est revenue à Metz, ce n'est pas pour reconstruire sa famille mais pour se réapproprier son frère. Elle dévoile ainsi au fil de la pièce la vraie raison de son retour : récupérer son frère : « Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec »³⁰³. Elle délaisse dès lors de plus en plus ses enfants pour Adrien. Mère virile et loin d'être maternelle, elle rejette alors une nouvelle fois ses enfants, affichant clairement son déni pour la maternité et sa préférence à être avec son frère. Elle passe ses journées à se chamailler avec lui, ne se rendant pas compte que sa progéniture en souffre. Edouard et Fatima pâtissent ainsi des retrouvailles houleuses entre leur mère et leur oncle. Fatima, notamment, confie :

« Ton frère, il serait complètement à poil si tu le lâchais. Pourquoi ne veux-tu pas le lâcher ? Qu'est-ce que tu y gagnes, sinon de te désintéresser de tes enfants ? Car tu ne nous regardes même plus, tu es trop occupée à t'engueuler, et Edouard, le pauvre Edouard, a sa tête qui est en train de flancher, il y a du jeu dans ses rivets, il ne marche pas droit et tu ne remarques rien. Tu t'en fous ? Maman, je veux rentrer en Algérie [...] Pourquoi veux-tu rester, alors que tu t'engueules avec ton frère toute la journée ? En Algérie, tu ne t'engueulais avec personne, je t'aimais plus en Algérie qu'en France, tu étais plus forte et tu nous aimais [...] Moi, je suis née là-bas, je veux y retourner, je ne veux pas souffrir en pays étranger, maman »³⁰⁴.

Ses retrouvailles avec son frère conduisent Mathilde à privilégier ainsi son rôle de sœur au détriment de son rôle de mère. Elle dénigre ainsi, à plusieurs reprises, ses enfants et le fait d'être mère :

« La vraie tare de nos vies, ce sont les enfants ; ils se conçoivent sans demander l'avis de personne, et, après, ils sont là, ils vous emmerdent toute la vie, ils attendent tranquillement jouir du bonheur auquel on a travaillé toute notre vie et dont ils voudraient bien que l'on n'ait pas le temps de jouir [...] Il faudrait

³⁰³ Ibid., p. 69.

³⁰⁴ Ibid., p. 64.

changer le système de reproduction tout entier : les femmes devraient accoucher de cailloux : un caillou ne gêne personne, on le recueille délicatement, on le pose dans un coin du jardin, on l'oublie. Les cailloux devraient accoucher des arbres, l'arbre accoucherait d'un oiseau, l'oiseau d'un étang ; des étangs sortiraient des loups, et les louves accoucheraient et allaiteraient des bébés humains »³⁰⁵.

Elle renverse aussi les lois de la nature, son discours appuyant sa vision de l'enfantement comme un malheur qui l'a surprise alors qu'elle n'avait rien demandé. Le paroxysme du détachement de Mathilde envers ses enfants sera atteint lors de la dernière scène lors de l'accouchement de sa fille. Alors que cette dernière a de plus en plus besoin de sa mère, Mathilde préfère fuir, l'abandonnant et la laissant seule avec nouveau-nés. Il est, en effet, difficile pour elle de se considérer comme une future grand-mère alors qu'elle est incapable de se voir femme et mère. Sa fuite apparaît alors presque sans surprise. Débarrassée de ses enfants puisque Edouard disparaît dans les airs et voulant éviter un nouveau « bordel »³⁰⁶, elle se tourne alors vers son frère, seul aussi. Mathilde peut enfin être seule avec Adrien et vivre la relation exclusive dont elle rêve.

b. Adrien et Mathieu.

Contrairement à Mathilde, absente dans son rôle de mère, Adrien se comporte en véritable tyran envers son fils. Ayant écarté Marie, sa première femme et mère de Mathieu, puisque l'on comprend qu'il l'a tuée, Adrien assume seul l'éducation de son unique fils. Véritable père maternel, il assouvit à travers Mathieu son désir d'hégémonie. Adrien possède Mathieu, il est sa chose et ne peut imaginer un quelconque détachement entre eux. Ainsi, lorsque ce dernier émet le souhait de se distancer de son père, Adrien tente de se réapproprier son fils en usant de pronoms possessifs et de structures d'emphases pour montrer le lien indestructible qui les unit :

³⁰⁵ Ibid., p. 68.

³⁰⁶ Ibid., p. 86.

« Tu sors, Mathieu, mon fils ? [...] Je voudrais savoir pourquoi mon fils a un tel air de comploteur si tôt le matin³⁰⁷ [...] Mais tu es en ville, Mathieu, mon fils [...] Répète une seconde fois, Mathieu, mon fils³⁰⁸ [...] Mathieu, mon fils, tu as la tête dérangée ce matin³⁰⁹ [...] Mais on peut vivre avec cela, Mathieu, mon fils »³¹⁰.

Il fait de Mathieu son double, un second lui, comme en témoignent leurs caractéristiques corporelles. Alors que Mathieu prétend ne pas avoir les pieds plats, son père affirme que puisque lui a les pieds plats, il est donc naturel et logique que sa progéniture ait la même particularité : « J'ai les pieds plats, tu les as donc aussi »³¹¹. Mathieu, totalement aliéné à son père assurera alors à Aziz, à la fin de la pièce, « Mon père a les pieds plats, donc moi aussi ; c'est obligatoire »³¹². Adrien règne en maître sur la demeure familiale. Il y a installé sa loi, ses règles. Il a ainsi réussi à confiner son fils, à le tenir à l'écart du monde extérieur. Obsédé par l'enfermement, son discours est à mettre en parallèle avec la légende de Siddharta :

« Quand mon fils est né, j'ai élevé de grands murs tout autour de la maison. Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs [...] Les singes les plus heureux sont ceux qui sont élevés en cage, avec un bon gardien, et qui meurent en croyant que le monde entier ressemble à leur cage. Tant mieux pour eux. Voilà un singe de sauvé. Mon babouin à moi, du moins, je l'aurai protégé »³¹³.

Comme pour Siddharta, que son père tenait enfermé dans un jardin idyllique pour qu'il ne connaisse pas les souffrances extérieures, Adrien veut éviter à son fils toute douleur et tout malheur. Le mur qui entoure la maison sert alors de rempart pour persuader son Mathieu qu'il n'existe rien au-delà des murs. Il ne cesse de nier toute possibilité de vie. S'il continue à vouloir enfermer et cloîtrer son fils, c'est non seulement pour le garder près de lui, mais surtout parce qu'il est lui-même incapable

³⁰⁷ Ibid., p. 21.

³⁰⁸ Ibid., p. 22.

³⁰⁹ Ibid., p. 23.

³¹⁰ Ibid., p. 25.

³¹¹ Ibid., p. 23.

³¹² Ibid., p. 65.

³¹³ Ibid., pp. 41-42.

de sortir. Adrien est asocial et se parfait dans cet enfermement. Il a contraint son fils à se resserrer sur lui-même ; il infantilise ainsi ce grand benêt de trente ans qui ne connaît rien à la vie. Il agit comme un père castrateur qui s'emprisonne avec son fils dans la sauvagerie. Adrien a recentré sa famille, il s'est créé son propre monde, limité dans l'espace de la propriété familiale et composé uniquement de son fils et lui. Ainsi, quand Mathilde revient d'Algérie, elle ébranle ce petit monde clos et masculin qu'il s'était construit. Pire, son arrivée et celle de ses cousins conduisent Mathieu à vouloir quitter son père et partir faire la guerre. Chose impensable pour Adrien qui tente alors par tous les moyens de dissuader son fils : par la parole tout d'abord, en le persuadant que la maison est au centre de la ville, en niant l'Algérie et sa guerre. Puis, par la violence, en le giflant à trois reprises. Voulant partir mais ne sachant pas comment faire, la tentative de détachement de ce fils surprotégé sera un échec. Ce grand enfant de presque trente ans a toujours vécu dans l'ombre de son père, il est donc impossible pour lui d'être initié. Tandis que Siddharta quittait son jardin pour connaître la cruelle vérité de la vie, Mathieu franchit le mur du jardin pour voir des prostitués. Le fils a osé s'opposer à son père, la sanction est sans appel. Comme nombre de personnages koltésiens, Adrien est soit dans le déficit, soit dans l'excès. Si son caractère possessif était poussé à l'extrême, il en sera de même de sa dépossession. L'affranchissement du fils est insupportable pour le père, ce qui conduit ainsi à le considérer comme mort :

« Mathieu part à l'armée [...] Quoi qu'il en soit, il va aller en Algérie, il se fera massacrer dans le bled et on le ramènera en morceaux avec les honneurs. Alors je n'aurai plus d'héritier [...] Mathieu est mort, ou, en tous les cas, c'est tout comme, il est déjà pratiquement massacré dans un fossé algérien, alors maintenant je m'en fous ; je ne vais quand même pas m'intéresser à un futur mort, je ne suis pas du genre à aller sur sa tombe en disant : S'il était vivant... Le cadavre prochain de mon fils ne m'intéresse pas »³¹⁴.

Un discours prophétique, puisque Adrien voudra lui-même tuer son propre fils. Il planifie effectivement avec ses amis Borny, Sablon et Plantières l'explosion du café Saïfi. Ce que ses amis ne savent pas, c'est qu'Aziz, Edouard et Mathieu se trouveront à l'intérieur au même moment. Aussi, quand ils apprennent la blessure de Mathieu, ils s'en veulent et regrettent leur complot « Ah, si nous avions su, mon pauvre Adrien ! Ton propre fils ! De nos mains ! Mais que faisait-il donc là-bas ? Si

³¹⁴ Ibid., p. 61.

nos avons su... »³¹⁵. Mais, ce qu'ils ignorent, c'est qu'Adrien, lui, le savait, « Mais moi je le savais, mes pauvres amis, je le savais »³¹⁶. Tel Abraham qui s'abat sur un Isaac innocent, Adrien, après avoir essayé d'anéantir son fils symboliquement, tente de le tuer physiquement. Dépossédé de son fils et détrôné dans son despotisme, il abdique et décide de se tourner vers la seule personne sur qui il peut vraiment compter : sa sœur. Il lui confie ainsi son destin. Du statut de père, Adrien devient un frère à part entière. Il s'approprie dorénavant Mathilde. Le parallélisme entre le début de la pièce et la fin est, à ce titre, significatif : les « mon fils »³¹⁷, « Mathieu, mon fils »³¹⁸ du début sont devenus « ma chère sœur »³¹⁹, « Mathilde, ma sœur »³²⁰, « ma petite sœur »³²¹.

2. La question de la fraternité dans le Retour au désert.

« L'avantage provisoire du mot « frère » sur tout autre mot désignant ce qui lie quelqu'un à quelqu'un, c'est qu'il est dépourvu de toute sentimentalité, de toute affectivité ; ou, en tous les cas, on peut facilement l'en débarrasser. Il peut être dur, agressif, fatal, presque dit avec regret. Et puis il suggère l'irréversibilité et le sang (pas le sang des rois, des familles ou des races) [...] Mais celui qui sèche sur le trottoir »³²².

C'est en ces termes que Koltès détermine la fraternité. Les relations entre frère et sœur ou entre sœurs sont privilégiées dans l'œuvre du dramaturge. Outre ces liens fraternels, l'auteur propose un autre type de fraternité, celui qui unit deux personnes qui n'ont rien en commun. Nous analyserons donc ces différents rapports.

³¹⁵ Ibid., p. 78.

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Ibid., p. 21.

³¹⁸ Ibid., p. 22.

³¹⁹ Ibid., p. 82.

³²⁰ Ibid., p. 83.

³²¹ Ibid., p. 84.

³²² B.-M. Koltès, *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 121.

a. Mathilde et Adrien, couple fraternel antithétique.

La relation fraternelle principale dans la pièce est celle d'Adrien et de Mathilde. Une relation qui est complexe au vu du parcours identitaire des personnages ; des liens compliqués se sont en effet dessinés dès l'enfance des deux protagonistes. Le texte annexe au *Retour au désert, Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, introduit déjà une relation inégale entre le frère et la sœur, une forme de rivalité. Mathilde est décrite comme « une adolescente sombre, renfermée et quasi muette »³²³, tandis que son frère est dépeint comme étant « bruyant et violent »³²⁴ et s'amusant « de longues heures à la provoquer »³²⁵. Vivants sous le même toit, mais « sans se voir », sauf à l'heure des repas où Adrien dévisage Mathilde qui ne lève plus les yeux sur lui, ils deviennent comme chien et chat. Mathilde est l'aînée et est le personnage principal de la pièce. Si son enfance et sa jeunesse sont plus développées que celles d'Adrien, c'est qu'elle a déjà subi beaucoup de malheurs par rapport à son frère qui coule une enfance paisible. Alors qu'elle semble téméraire, puisqu'elle ose partir lorsqu'elle apprend sa nouvelle grossesse, redoutant de nouvelles punitions de son père, Adrien est considéré comme passif et jaloux. Le frère cadet est relégué à la seconde place. Très peu d'indications concernent ainsi Adrien. On apprend seulement qu'il est né en 1910, qu'il a épousé Marie car « il fut étourdi par tant de vigueur »³²⁶ et qu'il a hérité de l'usine familiale, Mathilde ayant choisi la maison. Une situation insupportable pour Adrien, qui, jaloux que son père ait laissé sa sœur choisir sa part d'héritage avant lui, et rageur qu'elle lui ait demandé de quitter les lieux, humilie cette dernière et la contraint à la fuite. Ce différent de succession sera alors la cause de leur haine mutuelle. Même s'ils sont nés de mêmes parents, Adrien et Mathilde sont différents. Elle est virile, dominante, lui, peureux et dominé. Le retour au désert, c'est le retour de Mathilde ; la propriété familiale, la sienne, Adrien n'est qu'un usurpateur. Le déséquilibre des rôles accentués par l'importance accordée à la sœur aînée est mis en évidence par la présentation des personnages. Mathilde est introduite par son prénom et patronyme « MATHILDE SERPENOISE »³²⁷, alors qu'Adrien est présenté par le

³²³ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 92.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Ibid., p. 93.

³²⁷ Ibid., p. 9.

lien familial qu'il a avec Mathilde, « ADRIEN, son frère »³²⁸. La hiérarchie de l'exposition des deux protagonistes souligne la subordination du frère à la sœur. L'antagonisme entre le couple fraternel est alors mis en exergue dès les premières répliques entre les deux enfants Serpenoise. Alors qu'ils ne se sont pas vus depuis quinze ans, la conversation débute sur la question de l'héritage de la demeure, ce qui entraîne des chamailleries enfantines comme s'ils s'étaient quittés la veille. A chaque affirmation d'Adrien, Mathilde remet en question voire nie ses allégations pour les remplacer par leur contraire. La joute verbale entre les deux personnages, chère à Koltès, sous-tend l'affrontement physique qui suivra. Cette « bagarre verbale », proche de la stichomythie, met en relief leurs différences. Ainsi, quand Adrien dit à Mathilde :

« Mathilde, ma sœur, te voici de nouveau dans notre bonne ville. Es-tu venue avec de bonnes intentions ? Car, maintenant que l'âge **nous a calmés un peu**, on pourrait tâcher de ne pas nous chamailler, pendant **le court temps** de ton séjour. J'ai pris l'habitude de ne plus me chamailler pendant les quinze années de ton absence, et ce serait dur de s'y remettre »³²⁹.

Celle-ci répond en renversant les termes employés par son frère pour signaler son court séjour :

« Adrien, mon frère, mes intentions sont excellentes. Et si l'âge **t'a calmé**, j'en suis très contente : les choses seront plus simples pour **le très long temps** que je compte passer ici. Car moi, l'âge, au lieu de me calmer, **m'a beaucoup énermée** ; et entre ton calme et mon énervement, tout devrait bien se passer »³³⁰.

Il ajoute alors : « tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont **tes racines** ; tu as bien fait »³³¹. Mathilde rétorque :

« Mes racines ? **Quelles racines** ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol [...] Et, si j'ai mis si longtemps à venir régler ici ces quelques comptes, c'est que trop de malheurs m'avait rendue

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid., pp. 12-13.

³³⁰ Ibid., p. 13.

³³¹ Ibid.

douce ; tandis qu'après quinze années sans malheur les souvenirs me sont revenus, et la rancune, et le visage de mes ennemis »³³².

Adrien remet en question la possibilité d'ennemis de sa sœur et rajoute :

« Mais si, comme je le crois, **tu es venu** ici contempler ta part d'héritage **pour repartir** ensuite, eh bien, contemple, vois comme je m'en occupe bien, admire comme je l'ai embellie, cette maison, et, lorsque tu l'auras bien regardée, touchée, évaluée, nous préparerons ton départ »³³³.

Un départ qui n'est pas à l'ordre du jour pour la propriétaire puisqu'elle annonce :

« Mais **je ne suis pas venue pour repartir**, Adrien, mon petit frère. J'ai là mes bagages et mes enfants. Je suis revenue dans cette maison, tout naturellement, parce que je la possède ; et, embellie ou enlaidie, **je la possède toujours**. Je veux, avant toute chose, m'installer dans ce que je possède »³³⁴.

Mais Adrien met en doute cette possession avec une pointe d'ironie :

« Tu possèdes, ma chère Mathilde, tu possèdes : c'est très bien. Je t'ai payé un loyer, et j'ai considérablement donné du prix à cette mesure. **Mais tu possèdes, d'accord.** »³³⁵.

Le frère et la sœur ne se mettent pas d'accord et finissent par vouloir tout recommencer. Un éternel recommencement à l'image du retour de la fille Serpenoise. Car si Mathilde possède la maison, elle possède aussi son frère. Son retour au désert est également un retour à l'enfance. Les disputes incessantes entre le frère et la sœur sont un jeu pour posséder l'autre. Le frère et la sœur sont restés des enfants, comme le déplore Maame Queuleu :

« Etes-vous encore des enfants ? Ne pouvez-vous trouver un moyen terme à toute chose ? Ne savez-vous donc pas que grandir, c'est trouver un moyen terme

³³² Ibid.

³³³ Ibid.

³³⁴ Ibid., pp. 13-14.

³³⁵ Ibid., p. 14.

à toute chose, abandonner son entêtement, et se réjouir de ce que l'on peut obtenir ? [...] Grandissez, il est temps »³³⁶.

Malgré la séparation et les conflits, rien n'a changé entre Mathilde et Adrien. Même si elle a vécu des années en Algérie, sa « peau est toujours aussi lisse et blanche »³³⁷ et, même si Adrien s'est embourgeoisé, il continue à ne pas porter de chaussures. Ne dialoguant pas, ils ne peuvent se comprendre et ne cessent de s'affronter. Maame Queuleu, excédée par les incessantes chamailleries et querelles verbales « qui font du mal à tout le monde »³³⁸ finit même par leur suggérer un affrontement physique :

« Frappez-vous, défigurez-vous, crevez-vous les yeux, qu'on en finisse. Je vais aller chercher un couteau, pour aller plus vite. Aziz ? Apporte-moi le grand couteau de la cuisine, et prends-en deux pour faire bonne mesure ; je les ai aiguisés ce matin, cela ira plus vite. Ecorchez-vous, griffez-vous, tuez-vous une bonne fois, mais taisez-vous »³³⁹.

Nouveaux Caïn et Abel, la communication s'avère effectivement impossible entre l'autochtone et la nomade. Comme les frères bibliques, leur relation est basée sur la jalousie et la rivalité, jusqu'à l'envie de meurtre de l'autre. Mais, alors que dans la Bible, c'est l'aîné qui tue son jeune frère, dans *Le retour au désert*, c'est le jeune frère qui voudrait tuer son aînée. C'est ainsi qu'Adrien avertit sa sœur, tandis qu'elle dort, qu'elle pourrait finir « étouffée sous les oreillers, comme il est d'usage pour les femmes encombrantes »³⁴⁰. Ce conflit rythme ainsi toute la pièce, jouant avec leurs nerfs. Et le premier qui perd pied est Adrien, il rompt la symétrie de leur échange et accuse Mathilde d'être revenue « pour faire du mal »³⁴¹. Une petite victoire pour l'aînée qui, face à l'agressivité et la haine de son cadet, reste calme et impassible. Elle reprend alors la tentative de paix essayée par son frère peu de temps avant, mais, celui-ci ne voulant plus essayer, s'approche de Mathilde et descend de l'escalier. Un changement de posture qui bascule la position de force dans lequel il souhaitait paraître et montre la perte de son semblant de domination, comme l'ascendant que

³³⁶ Ibid., p. 32.

³³⁷ Ibid., p. 17.

³³⁸ Ibid., p. 37.

³³⁹ Ibid., pp. 36-37.

³⁴⁰ Ibid., p. 62.

³⁴¹ Ibid., p. 15.

Mathilde aura sur lui. Car la sœur domine son frère : cette femme virile est venue pour le récupérer et écarte tous ceux qui peuvent entraver sa conquête. Confinés dans cette volonté de dominer l'autre, Adrien et Mathilde détruisent tout sur leur passage et ne voient pas ce qui se passe en dehors de leur bulle. Mathilde éloigne les amis de son frère et Adrien souhaite faire enfermer Fatima pour atteindre sa sœur. Paradoxalement, ce perpétuel duel les rapproche et les coupe du reste du monde. Le frère et la sœur se cherchent pour mieux se retrouver, car le couple infernal est indissociable : il est difficile pour Adrien de s'imaginer sans Mathilde et inversement. Ils écartent tout ce qui peut se trouver sur leur chemin, condamnant ainsi leurs enfants. Entre la haine et l'amour, il n'y a parfois qu'un pas que le couple infernal franchit. La frontière des sentiments est poreuse, et la rancune laisse place à l'amour. Libérés de leurs enfants, la sœur et son frère se sont retrouvés et peuvent enfin se consacrer à une relation exclusive tant espérée. Si, au début de la pièce, Mathilde avait franchi le seuil de la maison seule avec ses deux enfants, elle le refranchira, lors de l'épilogue, dans le sens inverse, mais cette fois accompagnée de son frère.

b. Marthe et Marie, représentation parodique du couple biblique.

Les couples fraternels ou sororaux dans *Le retour au désert* font écho aux frères et sœurs dans la Bible. Si la relation fraternelle d'Adrien et Mathilde rappelle celle de Caïn et Abel, celle de Marthe et Marie, par leurs prénoms et leur lien familial, fait écho aux sœurs présentes dans la Bible. Les sœurs Rozérieulles sont issues d'une famille bourgeoise catholique. La référence au couple biblique accentue le caractère religieux des sœurs Rozérieulles, déjà liées phonétiquement à la religion par le rosaire. L'épisode du Nouveau Testament narre l'arrivée de Jésus chez les deux sœurs de Lazare. Si Marie écoute la parole du Seigneur, assise à ses pieds, Marthe, elle, est préoccupée par de nombreuses tâches, et réclame l'aide de Dieu afin que sa sœur vienne l'assister. Les sœurs bibliques ont donc deux comportements antagonistes et deux attitudes opposées. Marthe peut être perçue comme la figure de la préoccupation matérielle, bruyante et agitée, tandis que Marie représente l'attention spirituelle, silencieuse et modeste. Le récit de la Bible met en évidence qu'il n'y a pas de relation directe entre les deux sœurs, leur relation est manquée. La demande de Marthe à Jésus est une demande d'amour : Marthe veut sa sœur pour

elle et avec elle. Elle souhaite rétablir le lien qu'il existe entre sa sœur et elle. Mais, contrairement à Marthe, Marie délaisse la relation familiale au profit d'une relation divine. Elle est celle qui a choisi la « meilleure part » : elle privilégie l'écoute de Jésus là où sa sœur favorise la relation sororale. La relation entre les sœurs Rozérieulles est également une relation manquée. Comme dans la Bible donc, le rapport entre les deux sœurs n'est pas direct. Marie est morte, et même lorsque son spectre réapparaît, il ne s'adresse pas à Marthe. Seule cette dernière pourrait alors évoquer le lien qui les unit, chose qu'elle ne fera pourtant pas. Le dialogue s'avère donc impossible entre les deux sœurs. Le lien sororal entre Marthe et Marie n'est, en effet, représenté qu'à travers les paroles des autres personnages. Les deux sœurs ne se ressentent pas comme rivales puisqu'à aucun moment, elles ne s'expriment vis-à-vis de l'autre. La relation antagoniste entre Marthe et Marie ainsi que leur rivalité sont établies par l'intermédiaire d'un autre couple fraternel, très proche d'elles, celui de Mathilde et d'Adrien. Adrien a été successivement marié à Marie puis à Marthe. Mathilde connaît ainsi parfaitement les deux sœurs puisqu'elles sont devenues ses belles-sœurs. C'est principalement elle qui fait revivre le souvenir de la défunte Marie et décrit Marthe. Mais la sœur et le frère Serpenoise ne les considèrent pas de la même manière, ce qui ne fait qu'approfondir la tension conflictuelle déjà omniprésente. Pour Adrien, les deux sœurs sont semblables. Il déclare que Marthe « vaut l'autre, oui, elle vaut bien l'autre » et ajoute :

« D'ailleurs, j'ai longtemps hésité entre les deux, et puis j'ai épousé la plus vieille, à cause des convenances. Finalement, j'ai épousé aussi la deuxième ; comme cela, il n'y plus rien à épouser »³⁴².

Une pensée qui contraste avec celle de sa sœur, puisqu'elle dresse un portrait antithétique de ses belles-sœurs. Marie apparaît, au début de la pièce, comme un personnage saint. Mathilde multiplie les références positives concernant son amie : « mon amie, mon petit amour de Marie qui rendait cette maison agréable et chaude »³⁴³. Louée pour sa beauté et sa gentillesse, elle s'est même employée à séduire Adrien « énergiquement, inlassablement »³⁴⁴ pour pouvoir continuer à voir son amie Mathilde. Mais le portrait de Marie s'assombrit. Au fil de la pièce, sa

³⁴² Ibid., p. 63.

³⁴³ Ibid., p. 19.

³⁴⁴ Ibid., p. 93.

représentation devient critique et le souvenir de la défunte femme d'Adrien est écorché. La douce Marie devient une « sainte nitouche »³⁴⁵ à la « petite figure innocente à la merde »³⁴⁶. Le paroxysme de sa méchanceté est atteint lors de sa dernière apparition. Elle traite alors Mathilde d'« idiote »³⁴⁷ et critique avec ferveur son ancienne belle-famille. Si elle revient, c'est simplement parce qu'elle, bourgeoise de bonne famille, n'a pas supporté que sa belle-mère lui présente son gâteau sur du papier journal. A l'opposé, Marthe est présentée, dans un premier temps, avec des termes peu louangeurs. Décrite par Mathilde comme une « vieille femme »³⁴⁸, elle est dépeinte par cette dernière en opposition à sa sœur : « Epouser cela après avoir épousé la sœur ! [...] Tout ce qui était beau, et doux, et fragile, tendre, noble chez Marie est devenu ratatiné chez celle-là »³⁴⁹. Marthe est alors qualifiée de « caricature »³⁵⁰, de « reproduction bon marché »³⁵¹, de « laideur »³⁵², contrairement à Marie où la beauté et la noblesse dominaient. Pourtant, si l'image de Marie était flatteuse au début de la pièce et négative à la fin, celle de Marthe évolue dans l'autre sens. Considérée comme une idiote dont tout le monde se fout, Marthe est une image pieuse et charitable. Incapable du moindre mal, elle veut le bien de tous les personnages et souhaite la paix du foyer. Garante de la religion catholique, elle multiplie les références à la religion catholique :

« Sainte Vierge, comme elle a grandi ! [...] Ont-ils lu la Bible ? Cette petite est bien grande ; fait-elle ses dévotions à Notre-Dame de la Salette ? Connaissent-ils Mama Rosa, la sainte ?³⁵³ [...] Un miracle est toujours possible, il faut y croire »³⁵⁴.

Elle se repent aussi de ses péchés : « Elle ne m'a pas frappée, elle m'a châtiée parce que je suis méchante. C'était pour mon bien et j'en suis heureuse »³⁵⁵. Superstitieuse,

³⁴⁵ Ibid., p. 47.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Ibid., p. 76.

³⁴⁸ Ibid., p. 12.

³⁴⁹ Ibid., p. 17.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Ibid., p. 16.

³⁵⁴ Ibid., p. 35.

³⁵⁵ Ibid., p. 36.

elle fait des invocations particulières « dont le démon a une saint horreur »³⁵⁶ et emploie un vocabulaire manichéen pour décrire un monde fait d'« anges »³⁵⁷, et du « diable »³⁵⁸. Mais l'image biblique est moquée, car l'unique personnage qui prêche la bonne parole est alcoolique. Femme « oubliée » par les autres comme elle le déclare, elle noie son chagrin et sa solitude dans l'alcool. La demande d'amour faite au Seigneur par Marthe dans la Bible se transforme dans la pièce en requête permanente d'alcool auprès de Maame Queuleu. A travers la référence aux sœurs bibliques, et par le portrait qu'il en fait, Koltès parodie la religion catholique. Marthe apparaît ainsi comme une caricature du catholicisme, et devient la figure d'« un catholicisme infantile et parodique ; son babil absurde est comme l'écho de paroles entendues pendant l'enfance et remémorées »³⁵⁹. Le couple biblique est subverti, Marie la Sainte est devenue une peste, snob, à l'origine d'un métissage religieux et Marthe, la sœur affairée, s'est transformée en dévote inséparable de sa bouteille de porto. Antithétiques l'une de l'autre, elles seront cependant réunies dans leur intimité par Adrien.

c. Utopie du fratriarc.

La famille est au centre du *Retour au désert*. Relations parentales, fraternelles ou sororales, Koltès met en scène les différents rapports qui existent au sein d'une famille et montre la difficulté à se considérer comme parents ou comme frère et sœur. Les relations entre frères et sœurs, ou entre sœurs, sont omniprésentes dans la pièce et constituent un lien primordial. Les rapports parents-enfants sont, eux, comme nous l'avons vu, démissionnaires. Entre un père tyrannique qui préfère tuer son fils et une mère qui n'a pas le moindre instinct maternel et qui voudrait renier le propre de la femme, la relation entre le père et son fils, et la mère et ses enfants, est impossible. La sphère familiale est donc ébranlée. L'absence d'amour parental ou l'excès d'amour des parents envers leurs progénitures contribue à l'échec de ces relations et est remplacée par l'espoir d'un nouvel amour véritable : celui entre

³⁵⁶ Ibid., p. 33.

³⁵⁷ Ibid., p. 34.

³⁵⁸ Ibid., p. 35.

³⁵⁹ Joëlle Gras, « Le jardinier obstiné », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, 1995, p. 38.

frères. Stefano Monzani, dans son article sur le fratriarcat dans les œuvres de Koltès³⁶⁰, prend particulièrement l'exemple de Mathilde et affirme ainsi :

« Le *lien fraternel* supprime radicalement le *lien vertical* filiationnel chez Mathilde. L'histoire du rejet parental à l'égard de la fille salie se répète donc de façon inchangée d'une génération à l'autre, mère et fille se trouvent être *comme des sœurs* qui partagent le même destin »³⁶¹.

Les parents ne se comportent pas comme des parents, ils ne remplissent pas le rôle qui leur incombe. Ces grands enfants sont enclins à rester dans ce lien de fraternité qui les unit. Pour rendre compte de la distinction entre ces rapports familiaux, Monzani reprend la double division qu'opère Koltès concernant les types de liens humains :

« Un premier type correspondrait à celui des relations familiales, des liens de consanguinité selon les deux axes complémentaires de la *verticalité* (relations de filiations) et de l'*horizontalité* (relations fraternelles). Le deuxième type de lien, celui des relations « fraternelles » consisterait au contraire en la recherche d'une proximité physique avec autrui, en dehors de tout sentiment et de toute affectivité présentés par l'auteur comme étouffants »³⁶².

Il enchaîne en déclarant qu'autrui est perçu dans ce cas « comme un *prolongement narcissique* de soi ou comme un *double* »³⁶³. Pour l'auteur, la fraternité est le lien privilégié entre les humains. Il assure à ce propos que :

« L'avantage provisoire du mot « frère » sur tout autre mot désignant ce qui lie quelqu'un à quelqu'un, c'est qu'il est dépourvu de toute sentimentalité, de toute affectivité ; ou, en tous les cas, on peut facilement l'en débarrasser. Il peut être dur, agressif, fatal, presque dit avec regret. Et puis il suggère l'irréversibilité et le sang (pas le sang des rois, des familles ou des races) [...] Mais celui qui sèche sur le trottoir »³⁶⁴.

³⁶⁰ Stefano Monzani, « L'utopie du fratriarcat », *Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B-M Koltès, Cahiers de psychologie clinique*, n° 27, 2006, pp. 141-162.

³⁶¹ Ibid., p. 152.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ B.-M. Koltès, *Prologue*, op. cit., p. 121.

A l'échec des liens du sang, Koltès propose donc les liens de sang entre deux personnes que rien ne rapprochait. La recherche d'un « frère » constitue « la suite de la quête d'*individuation* et d'*autonomisation* des personnages koltésiens une fois franchies les limites du huis clos familial »³⁶⁵. Ce qu'ils ne peuvent trouver dans le cocon familial, les protagonistes essaient de le chercher autrement et autre part. Il en va ainsi des liens entre Mathieu et Edouard. Ses deux cousins sont l'opposé l'un de l'autre, que ce soit physiquement ou mentalement. Edouard, décrit comme ayant un corps frêle mais une grosse cervelle, a grandi en Algérie, et a été éduqué avec une grande liberté par une mère sans attachement. A contrario, Mathieu, musclé mais idiot, a vécu en province française dans une maison bourgeoise et dans le culte de l'enfermement mis en place par son père. Même si tout les divise, ces deux êtres vont se rapprocher et devenir amis. Oublié par son père, Mathieu voit en son cousin son passeport pour la liberté et son individualisation. Edouard sert surtout de grand frère à Mathieu et lui apprend la vie. Plus que cela, il devient son initiateur. Sans l'aide et la présence d'Edouard, Mathieu n'aurait jamais voulu et pu s'émanciper. Les deux cousins sont liés par cette initiation, passeur et initié deviennent indissociables. Ce lien indestructible qui semble être supérieur à tout autre lien est également présent chez Marie et Mathilde. Elles sont nées la même année, et sont devenues, au fil du temps, confidentes. Marie a été le témoin des malheurs de Mathilde et l'a soutenue dans ses différentes épreuves. Elles sont comme deux sœurs qui partagent les mêmes secrets et franchissent les obstacles. C'est d'ailleurs parce qu'elle savait que son mari était à l'origine de l'épuration de son amie que Marie est morte. Toutefois, leur lien survivra au meurtre de Marie et ne sera rompu que lorsque cette dernière réapparaîtra. C'est cette fraternité, ces liens de sang que Koltès met en exergue dans ses pièces. Au-delà de ces relations entre frères de la même famille ou frères de sang, le terme de « frère » « désigne également, chez l'auteur, l'utopie d'un rapprochement entre races »³⁶⁶, avec comme figures de proue, la figure du Noir et *du noir*, qui apparaissent comme les symboles d'un fratriarcat. Koltès considère d'ailleurs le comédien Isaac de Bankolé, comme un frère, un alter ego noir. Monzani affirme :

³⁶⁵ S. Monzani, op. cit., p. 153.

³⁶⁶ Ibid.

« Le noir chez Koltès apparaît comme une source puissante de valeurs partagées, de salut et de fraternité par son rappel des racines profondes de notre humanité commune [...] C'est le Noir qui est porteur d'un espoir d'une nouvelle famille universelle, d'un véritable fratriarcats »³⁶⁷.

C'est effectivement lorsqu'il fait nuit que les élans de fraternité sont les plus fréquents. Nous pouvons songer à Mathilde qui exprime son désir de reconquérir son frère uniquement le soir, à Edouard et Mathieu qui sont réunis à travers leur volonté de voir les prostituées. Monzani fait ainsi un parallèle entre la nuit et le personnage du Noir. Dans la pièce, l'unique figure du Noir est présentée sous les traits du parachutiste noir. Nostalgique d'un monde colonial, il est essentiellement porteur de troubles. Son apparition soudaine, la nuit, laisse surgir l'aspect menaçant de ce militaire. Il prévient Adrien que sa fortune et l'épaisseur de ses murs voleraient « en éclats d'un seul coup de flingue »³⁶⁸ qu'il lui mettrait « entre les deux yeux »³⁶⁹. Censé protéger les citoyens, il ajoute que si l'on veut obtenir la sécurité, « il faut d'abord porter le trouble »³⁷⁰. Se décrivant comme « le cœur et les poumons de ce monde »³⁷¹, le parachutiste « excité, excité, excité »³⁷² veut perturber cette terre et n'ayant plus de repère, il annonce qu'il tirera « sur tout ce qui bouge »³⁷³. Celui qui montait la garde sur les frontières va pourtant les bouleverser, et c'est cet ébranlement qui sera à l'origine d'un nouveau monde porté par les jumeaux Rémus et Romulus. Car si les relations verticales ont été des échecs, les relations fraternelles sont célébrées. La pièce se termine ainsi avec la victoire de deux couples fraternels sur la famille. Mathilde et Adrien, débarrassés de toute entraves, qu'elles soient internes à leur famille, -puisqu'ils ont exclu leurs enfants- ou externes, vivront toujours ensemble à travers le monde, se moquant « de l'incurable vieillesse de leurs congénères »³⁷⁴. Rémus et Romulus, eux, « vont foutre le bordel dans cette ville »³⁷⁵ et créeront un nouveau monde métissé en Occident. Mais comme pour leurs aînés,

³⁶⁷ Ibid., p. 156.

³⁶⁸ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 55.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid., p. 56.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid., p. 95.

³⁷⁵ Ibid., p. 86.

cet espoir de fratriarcat sera indissociable des luttes que se mèneront les frères noirs Rémus et Romulus.

CHAPITRE 3 : Cumul de l'identique à son paroxysme...

1. L'inceste.

« Je me suis toujours dit que je ne parlerai jamais de l'amour en tant que tel ; pour moi, c'est une abstraction totale, c'est le mot le plus superficiel et le plus vague que je connaisse »³⁷⁶.

a. Motif de l'enfermement et utopie de l'endogamie.

La famille Serpenoise vit dans un enfermement total, à la fois concret et symbolique. Absolument reclus, les différents membres de la famille sont attachés au sol de la maison. Les protagonistes sont cloîtrés : géographiquement, puisque le mur autour de la maison les isole du reste de la ville, mais également et surtout, socialement, puisque cette isolation contribue à faire du clan Serpenoise une famille close. Boris Cyrulnik³⁷⁷ développe cette représentation de la famille close. Il met en évidence que dans ce type de famille les rôles ne sont pas définis. Dans une famille dite « normale », chaque individu a sa place et une fonction précise alors que dans une famille close, les repères sont troublés. Ainsi, nous ne savons pas qui est qui, qui fait quoi et qui doit dire quoi. L'interaction avec l'extérieur n'existe pas, la famille n'organise ni sorties, ni fêtes familiales. Les règles sociales sont, en outre, oubliées par l'autorité parentale. La confusion est alors au centre de la sphère familiale. Un chaos que nous retrouvons chez les Serpenoise et qui a été entretenu par Adrien. César Serpenoise, le père de Mathilde et d'Adrien, instaurait déjà cet enfermement, puisqu'il tenait enfermée la mère de ses enfants. Adrien poursuit ce qui a été établi par son père, en écartant son fils de toute socialisation. La mère de celui-ci est morte et sa belle-mère demeure transparente. De plus, les distances entre frère et sœur, et cousin et cousine ne sont pas respectées. Mathieu essaye de séduire sa cousine, en se serrant contre elle et en la touchant. Il lui déclare avoir envie « de *la* regarder comme

³⁷⁶ B.-M. Koltès, « Entretien avec Delphine Boudon », op. cit., p. 64.

³⁷⁷ Boris Cyrulnik, « Le sentiment incestueux », *De l'inceste*, F. Héritier, B. Cyrulnik, A. Naouri, Paris, Odile Jacob, 1994, pp. 56-62.

il n'a jamais regardé de femme »³⁷⁸. Un comportement que Fatima juge étrange puisqu'elle lui rappelle qu'ils sont cousins et qu'il ne faut pas se toucher comme il la touche lorsque l'on est de la même famille. Mais Mathieu ne veut rien entendre car, pour lui, ils ne sont pas de la même famille :

« La famille n'existe que pour l'héritage, de père en fils. Tu n'hériteras pas de mon père, je n'hériterai pas de toi ; donc, si l'envie me prend de te toucher, je ne vois pas où est l'obstacle. Nous ne sommes pas venus par la même femme, tu ne connais pas ton père et moi je connais le mien ; rien ne nous réunit »³⁷⁹.

S'il est pour lui normal de toucher sa cousine, c'est parce qu'il a été élevé dans ce culte du patriarcat, où les femmes sont inexistantes. Il n'opère aucune discrimination sexuelle à l'égard d'un proche parent comme les anthropoïdes³⁸⁰ auxquels se compare son père. Isolé de toute communication, et de toute sociabilité, Mathieu n'a aucune conscience de ce qui lui est interdit ou permis. Plus généralement, ce sont les provinciaux, qui, dans la pièce, sont les tenants de cet isolement et de cette claustration où l'endogamie semble être la politique. Plantières, notamment, pour éviter d'être tondu par Mathilde, se défend en affirmant que tous les membres de sa famille se ressemblent car sa famille pratique l'endogamie. Françoise Héritier définit l'endogamie comme le mariage « au-dedans d'un groupe défini par une règle sociale (clan, lignage, village, etc.) »³⁸¹. Elle ajoute que « l'endogamie dite locale est le fait de se marier en tant que faire se peut dans une aire de familiarité définie par l'espace »³⁸². Les Plantières poussent l'endogamie à son paroxysme puisqu'ils se marient entre eux. Le comble du resserrement est donc atteint puisque les Plantières sont incestueux et stagnent dans cet archaïsme. Ils oublient les distances qui, normalement, interdisent tout rapport et, de ce fait, brouillent toute distinction. Cette utopie et apologie de l'endogamie se poursuit avec Adrien qui souhaite avant tout conserver un ordre immuable où le changement n'existe pas et où l'intrusion de l'étranger est à bannir. Il emprisonne son fils afin qu'il ne connaisse l'extérieur et qu'il ne le laisse pénétrer. Il prône la pureté raciale et l'héritage entre hommes pour

³⁷⁸ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 44.

³⁷⁹ Ibid., p. 43.

³⁸⁰ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton & Co, 1967, p.36.

³⁸¹ F. Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, Paris, Odile Jacob, 1994, p. 371.

³⁸² Ibid.

éviter qu'une tierce personne ne s'infiltré dans son clan et ne rompe ce fantasme. Il sera, presque sans surprise, au centre de deux types d'inceste. Un premier que nous qualifierons d'inceste symbolique entre sa sœur et lui, puis, un second que nous considérerons comme un inceste du deuxième type.

b. Un inceste symbolique ; une relation fraternelle ambiguë.

Lorsque l'on parle de la relation entre Adrien et Mathilde, l'ambiguïté est de mise. L'exclusivité rime avec fusion et passion. Le retour de Mathilde entraîne la poursuite de cet amour d'enfance qui avait été interrompu. Dès leurs premières paroles, le frère et la sœur se rappellent qu'ils sont seuls. Même si Adrien est marié à Marthe, celle-ci ne semble pas exister à ses yeux. Adrien et Marthe ne forment aucun couple. Ils ne sont jamais ensemble, Adrien ne se préoccupant guère de sa femme et l'ignorant totalement :

« Mathilde : Adrien, Adrien est-il vrai que tu as épousé ceci ?

Adrien : Quoi donc ?

Mathilde : Celle-là, derrière toi. Tu dois bien savoir ce que tu as épousé, non ? »³⁸³.

Il ne sait même pas qu'elle boit, en témoignent les modalisateurs qu'il emploie, « peut-être, il paraît, pas devant moi en tout cas »³⁸⁴ et il ne s'en intéresse d'ailleurs pas. Il est ainsi inconcevable pour Mathilde de considérer Marthe comme sa belle-sœur. Elle annonce à son frère, « Non, je ne la regarderai jamais comme ta femme. Marie est morte, tu n'as plus de femme »³⁸⁵. Ce à quoi lui rétorque Adrien, « Et toi, tu n'as pas plus de mari que moi de femme »³⁸⁶. Une absence de conjoints qui rassemble donc le frère et la sœur : « nous sommes frères et sœurs, absolument »³⁸⁷. Mathilde et Adrien ne peuvent être en couple avec une autre personne car les couples dans la famille ne réussissent pas. Leur père séquestre leur mère jusqu'à sa mort mystérieuse. Ils n'ont eu aucun modèle de couple conjugal et ne peuvent en avoir

³⁸³ B.-M. Koltès, op. cit., p. 16.

³⁸⁴ Ibid., p. 17.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Ibid.

une image saine. N'ayant aucune expérience matrimoniale concluante, -Mathilde n'ayant jamais été marié et Adrien ayant épousé les deux sœurs Marthe et Marie pour qu'il n'y ait plus rien à épouser-, ils se complaisent et se réfugient alors dans cette querelle fraternelle omniprésente. La guerre que les deux protagonistes se livrent est semblable à une guerre de couple, à un déchirement conjugal. Les mots durs, le combat verbal et physique, sont autant de stratagèmes utilisés par Mathilde pour se rapprocher et capter l'attention de son frère. Une des premières manifestations de l'intérêt de Mathilde pour Adrien a lieu quand Mathilde, qui faisait l'éloge de Marie, commence à la fustiger :

« Fiche-moi la paix, Marie [...] Qu'est-ce que tu fichais là ? Qu'est-ce que tu fichais, toujours près de moi, toujours entre Adrien et moi, toujours près d'Adrien ? Tu l'as eu ; tu t'es collée à lui, tu t'es collée à moi ; qu'est-ce que tu fiches à nous coller tous les deux tout le temps ? »³⁸⁸.

A travers ce discours, s'affirme la jalousie de Mathilde. Marie est celle qui l'a empêchée de vivre cet amour exclusif avec son frère. Mais la manifestation d'amour de la sœur aînée avance masquée. Elle se reprend et comme à son habitude, emploie le terme de « gorille »³⁸⁹ pour qualifier son frère. Son monologue, semblable à une confession, puisque les cloches sonnent complies, continue à semer le doute. Cette déclaration cultive en effet l'ambiguïté, et porte le trouble quant à la vérité de ses propos :

« Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est un menteur ; l'agitation extérieure n'est que la marque de la tranquillité de l'âme, le calme des maisons est traître et dissimule la violence des esprits. C'est pourquoi je ne parle pas le soir, pour la bonne raison que je suis une menteuse moi-même, je l'ai toujours été et j'ai bien l'intention de continuer à l'être [...] 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 »³⁹⁰.

La frontière entre la vérité et le mensonge est mince. Mathilde poursuit par livrer au lecteur son conseil pour réussir sa demande d'amour. Elle affirme :

³⁸⁸ Ibid., p. 47.

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ Ibid., p. 67.

« Ne dites jamais à quelqu'un que vous avez besoin de lui, ou que vous vous ennuyez de lui, ou que vous l'aimez, parce qu'alors il pense tout de suite que c'est une raison suffisante pour se croire arrivé, pour prétendre porter le pantalon, pour s'imaginer tenir les rênes, pour prendre des airs de petit malin ; il ne faut jamais rien dire, rien du tout, sauf dans la colère, car alors on dit n'importe quoi. Mais, lorsqu'on n'est pas en colère, comme maintenant, et à moins d'être une fichue bavarde, il vaut mieux se taire »³⁹¹.

Un conseil qu'elle va s'appliquer à elle-même lorsqu'elle se retrouve seule avec son frère à la fin de la pièce :

« Adrien : Ainsi donc, tu t'ennuyais en Algérie, Mathilde ?

Mathilde : Je m'ennuyais, oui.

Adrien : De moi ?

Mathilde : Je m'ennuyais, Adrien »³⁹².

Prudente, Mathilde reste fidèle à ses principes et demeure vague. Elle ne révèle pas à Adrien que leur éloignement était la cause de son ennui. Il en est de même avec Adrien qui, lui aussi, n'avoue pas à sa sœur qu'elle lui manquait :

« Adrien : Moi aussi, je m'ennuyais.

Mathilde : Mais tu es resté ici, toi. Pourquoi te serais-tu ennuyé ?

Adrien : Je m'ennuyais ici.

Mathilde : Tu avais ton fils.

Adrien : Qu'est-ce que cela change ? Je m'ennuyais, ici, avec mon fils »³⁹³.

Une déclaration d'amour pudique, donc, entre le frère et la sœur qui pensent que le dévoilement de leurs sentiments signifierait la victoire de l'autre. La séduction entre les deux protagonistes se confirme. La nostalgie incestueuse a été entretenue après leur tragique séparation. Mathilde, tant masculinisée, laisse enfin entrevoir une infime trace de féminité avec son désir de plaire à un homme, mais pas n'importe quel homme : son frère. Elle a réussi à séduire Adrien qui remarque « Comme te voilà jolie, Mathilde, ma sœur »³⁹⁴. Elle le questionne à nouveau afin qu'il confirme sa précédente affirmation, « Suis-je vraiment aussi jolie que tu le dis ? Encore jolie,

³⁹¹ Ibid., p. 68.

³⁹² Ibid., p. 82.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Ibid., p. 83.

veux-je dire ; encore un peu jolie, disons ? »³⁹⁵. Il lui donne la réponse qu'elle voulait entendre, « Tu l'es, Mathilde, absolument »³⁹⁶. Mathilde a réussi, son frère est avec elle et pour elle. Les deux enfants terribles, qui « s'aimaient tant quand ils étaient petits »³⁹⁷ peuvent partir, rien ne les empêche, le plus important est qu'ils soient uniquement eux deux, libres de vivre leur relation. Une relation incestueuse, symboliquement, car il n'y a pas mention de relations sexuelles entre le frère et la sœur, mais leur lien est suffisamment passionnel pour évoquer ce terme d'inceste. Adrien, assimilé à un singe, puisqu'il aime s'y comparer, ne peut faire de distinction sexuelle à l'égard d'un proche parent, entre l'interdit et le permis. L'appartenance mutuelle entre le couple est alors totale : Mathilde a retrouvé son Adrien et Adrien a retrouvé sa Mathilde. Le frère et la sœur incestueux retournent dans le désert, toujours en marge de la société. Le désert est lui-même un territoire de marge, une zone neutre où l'on « flotte entre deux mondes »³⁹⁸. Ils n'ont pas su trouver les bonnes distances. La fusion est totale, l'inceste contribue à ce surplus du même, frère et sœur ne forment plus qu'un.

c. L'inceste du deuxième type entre Adrien, Marthe et Marie.

Nous apprenons, dès le début du récit, qu'Adrien a été marié deux fois : une première avec Marie Rozérieulles, puis, une seconde fois à la mort de Marie, avec sa sœur, Marthe. Ce type d'union a été théorisé par Françoise Héritier, sous le nom d'*inceste du deuxième type*, « par opposition à l'*inceste du premier type*, conforme à la définition usuelle, mais trop étroite, de l'inceste »³⁹⁹. Alors que l'inceste du premier type désigne une relation sexuelle entre consanguins directs tels un père et sa fille, une mère et son fils ou un frère et sa sœur, l'inceste du deuxième type met en contact deux consanguins du même sexe par l'intermédiaire d'un partenaire commun, telles deux sœurs avec le même homme ou une mère et sa fille avec un partenaire semblable. Les consanguins de même sexe n'ont pas de rapports sexuels entre eux, mais le partage d'un même partenaire introduit entre eux une intimité charnelle. Le plus souvent, cet inceste a lieu dans un même lieu et en un même

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid., p. 40.

³⁹⁸ A. Van Gennep, op. cit., p. 24.

³⁹⁹ F. Héritier, op. cit., p. 11.

temps. Pour appuyer cette distinction entre les deux types d'inceste, Françoise Héritier reprend le mythe d'Œdipe, prototype de l'inceste du premier type entre le fils et sa mère. Mais en s'attachant plus précisément à l'histoire relatée dans *Œdipe roi* de Sophocle, nous remarquons que Jocaste, la mère, a pour partenaire à la fois le père, Laïos, et le fils, Œdipe. L'inceste du premier type comprend ainsi un inceste du second type. Dans *Le retour au désert*, lorsque Marthe partage la couche d'Adrien, c'est comme si elle couchait avec sa sœur Marie. En se mariant, le mari et la femme deviennent une seule chaire, et ne forment qu'un, selon le principe de l'*una caro* énoncé par Basile le Grand, évêque de Césarée⁴⁰⁰. Le mari « devient » la chair de son épouse et inversement. Les deux sœurs partagent, elles aussi, une identité substantielle. Ainsi, en épousant la sœur de sa femme, Adrien épouse d'une certaine manière sa propre sœur. Cet inceste engendre donc un cumul d'identique, un excès de semblable, considéré comme néfaste. Françoise Héritier note que :

« L'existence d'un inceste du deuxième type nous conduit à concevoir la prohibition de l'inceste comme un problème de circulation de fluides d'un corps à un autre. Le critère fondamental de l'inceste, c'est la mise en contact d'humeurs identiques. Il met en jeu ce qu'il y a de plus fondamental dans les sociétés humaines : la façon dont elles construisent leurs catégories de l'identique et du différent. C'est en effet sur ces catégories qu'elles fondent leur classification des humeurs du corps et le système de prohibition/sollicitation qui régit leur circulation. L'opposition entre identique et différent est première, parce qu'elle est fondée, dans le langage de la parenté, sur ce que le corps humain a de plus irréductible : la différence des sexes »⁴⁰¹.

Elle ajoute que :

« Les cumuls d'identique sont généralement sanctionnés par divers maux individuels ou collectifs, au premier rang desquels vient la stérilité selon deux modes apparemment contradictoires mais concourant au même effet : par dessèchement ou par liquéfaction »⁴⁰².

⁴⁰⁰ F. Héritier, « Une même chair », *Les deux sœurs et leur mère*, op.cit., pp. 93-144.

⁴⁰¹ Ibid., p.11.

⁴⁰² Ibid., p. 13.

L'inceste a donc des conséquences sur les systèmes d'alliance mais également sur la circulation des humeurs du corps⁴⁰³. Les effets de l'inceste sont de différentes qualifications. Tout d'abord, il peut y avoir des conséquences juridiques qui se manifestent par des moqueries, des insultes pouvant aller jusqu'à l'ostracisme, ou encore par la mise à mort en particulier par le feu, car l'inceste provoque une accumulation d'identique, donc de chaleur, ce qui conduit à une brûlure plus importante. L'inceste peut aussi avoir des conséquences sur la vie quotidienne, soit par la sécheresse, soit par les inondations. La sécheresse peut être exprimée par la stérilité féminine, mais aussi celle des troupeaux ou celle de la terre, notamment par l'arrêt des pluies. L'inondation occasionne des débordements de fleuves, des raz-de-marée, des déluges de pluie. Enfin, les conséquences sociales se caractérisent par des émeutes, des guerres et des combats fraternels qui manifestent la haine d'identiques entre eux. Adrien a épousé les deux sœurs, puis a choisi sa sœur. Veuf, remarié avec la sœur de la défunte, incestueux donc à double niveaux, le frère Serpenoise est au centre de couples dissonants qui vont à l'encontre de l'ordre moral, et que nous pouvons qualifier de charivariques. En plus du vacarme et du chaos qui parcourent la pièce, conséquences de ces dysfonctionnements conjugaux traditionnels chez les Serpenoise, de ces rites de passages illégitimes et mutilés, il n'est pas étonnant de retrouver les conséquences de l'excès d'identique, énoncées précédemment, dans le texte annexe à la pièce, *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*. Outre la guerre fraternelle que se livrent Mathilde et Adrien et qui sera poursuivie par les jumeaux Rémus et Romulus, il semble que certains effets néfastes que nous venons de citer s'abattent sur les protagonistes. Ainsi, Mathieu meurt brûlé dans l'incendie de sa voiture, et est donc atteint par un excès de chaleur que nous avons évoqué auparavant. Sa cousine, elle, est victime d'une forme de sécheresse, puisqu'elle retourne dans le désert d'Algérie et dessèche :

« Sa peau, sa chair et ses os desséchèrent au-delà de toute mesure, se réduisirent en poudre et devinrent du sable qui fut poussé par le vent jusqu'aux frontières du Mali »⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Ibid., pp. 223-224.

⁴⁰⁴ B.-M. Koltès, op. cit., p. 94.

Enfin, l'histoire finale d'Adrien et de Mathilde est touchée à la fois par l'excès d'humidité et par l'excès de chaleur. Le soir de leur décès est « trop humide »⁴⁰⁵, la nuit est « torride »⁴⁰⁶ et le ciel est « rouge »⁴⁰⁷. La pièce entière oscille entre l'extrême froideur dont se plaint plusieurs fois Fatima, et un excès de chaleur témoin de l'atmosphère pesante qui règne sur la pièce : la fin de la pièce se déroule « en plein milieu de l'été »⁴⁰⁸. Les personnages évoquent à plusieurs reprises la « chaleur de l'air »⁴⁰⁹, la « tiédeur du temps »⁴¹⁰. Ainsi, Adrien, après avoir exploré les limites de la consanguinité avec sa sœur, a entraîné l'excès d'identique en prenant pour épouses deux sœurs.

2. Le retour du même.

Le motif du retour est signalé dès le début de la pièce, dans le titre, et laisse supposer que le même et l'identique vont parcourir la pièce du début à la fin. Le retour de Mathilde n'entraîne pas une nouvelle histoire, un nouveau début, mais bel et bien un recommencement du passé. Véritables métaphores filées, le recommencement et la répétition sont visibles à différents niveaux. Le retour du même est tout d'abord inscrit dans le patronyme des Serpenoise, à travers la métaphore du serpent. Andrea Grewe⁴¹¹ note que l'image du serpent qui se mord la queue symbolise l'éternel retour du même. Cette forme cyclique est, en effet, omniprésente dans *Le retour au désert*. Toute la pièce est construite sur cette notion de cycle, introduite par les rites cycliques. Ces rites furent organisés par Luc de Heusch, qui a proposé une triple catégorisation des rites, et sont repris par Pierre Centlivres :

« Supposent un temps circulaire, l'« éternel retour » des saisons et des événements cosmiques ; par leur célébration, la communauté tout entière inscrit sa permanence dans la récurrence des phases de l'année ou la renaissance des

⁴⁰⁵ Ibid., p. 95.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 81.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 52.

⁴¹⁰ Ibid., p. 45.

⁴¹¹ A. Grewe, « Réalité, mythe et utopie dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *Cahiers de l'Association Internationale Française (CAIEF)*, Paris, n° 46, mai 1994, p. 193.

êtres mythiques fondateurs [...] Les rites cycliques doivent déboucher sur le retour du statu quo ante et assurer la continuité du cycle »⁴¹².

Le temps dans la pièce est ainsi circulaire. Les années ne semblent pas avoir d'impact sur Mathilde puisqu'elle déclare à Plantières, alors que celui-ci la traite de « vieille folle de la famille »⁴¹³, « je ne suis plus vieille »⁴¹⁴. Telle Médée sur qui le temps n'a pas d'effet, le temps avec Mathilde paraît réversible, car, comme le remarque Adrien, elle conserve toujours sa peau lisse. Le temps tourne sur lui-même, comme les personnages, qui restent des enfants. Si les protagonistes ne peuvent avancer et échouent ou stagnent dans leurs initiations, c'est parce qu'ils sont ancrés dans cette répétition. En témoigne le caractère identique des caractéristiques corporelles et du destin des membres de la famille. Mathieu est alors considéré comme un deuxième Adrien, un double du second, pire, une « caricature »⁴¹⁵ qui aurait le même défaut physique : les pieds plats. Plantières souligne d'ailleurs que les membres de la famille ne peuvent se soustraire aux tares de leurs prédécesseurs : « vous êtes une famille de fous [...] Comment ai-je pu penser que vous auriez pu échapper aux tares de votre famille ? »⁴¹⁶. De même, le destin se répète pour les femmes de la famille Serpenoise. La mère de Mathilde était tenue enfermée par son mari alors qu'elle était enceinte. Vingt ans plus tard, c'est au tour de Mathilde d'être enceinte. César Serpenoise la tient alors recluse dans la demeure familiale, comme il l'avait fait précédemment pour sa femme. De la même manière, Fatima est violée, comme sa mère, alors qu'elle s'est assoupie dans le jardin de la demeure familiale : mêmes circonstances, mêmes conditions, même lieu. Mère et fille ne franchissent donc pas le passage de la filiation à l'alliance lorsqu'elles franchissent l'accès à la sexualité. Les deux femmes perdent leur virginité par le viol et rompent ainsi l'utopie de l'entre-soi et de l'exclusivité des figures patriarcales Serpenoise. Les enfants semblent alors n'être que des seconds Adrien et Mathilde, des copies de leurs parents, qui répèteraient le lien fraternel de leurs aînés. Ainsi, Mathieu fait des avances à Fatima alors qu'elle est sa cousine. Un désir de relation incestueuse qui n'est pas sans rappeler l'ambiguïté entre leur père et leur mère. La famille

⁴¹² Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », *Communications*, Paris, n° 70, 2000, pp. 36-37.

⁴¹³ B.-M. Koltès, op. cit, p. 29.

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Ibid., p. 35.

⁴¹⁶ Ibid., p. 30.

Serpenoise est généralement encline dans les traditions, symboles de la réitération et du retour du même. Adrien, principalement, et son fils, ne cessent de vouloir « respecter les traditions »⁴¹⁷ de la famille. Il rappelle alors celle concernant la mort précoce des femmes de la famille ainsi que l'habitude qu'ont les pères à se tirer une balle dans la tête quand leurs fils partent à l'armée :

« D'abord, 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-père »⁴¹⁸.

L'apologie de l'identique sera menée par Plantières, qui, pour persuader Mathilde que ce n'est pas lui qui l'a tondu quinze ans auparavant, rappelle que sa famille pratique l'endogamie, ce qui entraîne la perte de repère au sein de sa famille. Les frères se ressemblent à s'y tromper, les centaines de cousins se confondent, car « tout ce qui naît ressemble à tous les autres, au point que les mamans ne savent plus qui est à qui »⁴¹⁹. Le paroxysme du même est donc atteint dans une famille où l'inceste est une pratique habituelle. Respect des traditions, développement des mêmes tares, même destin, *Le retour au désert* met également en scène les mêmes actions. Ainsi, Mathilde qui a été épurée à cause de son frère et de Plantières qui l'accusa « de complaisances avec l'ennemi »⁴²⁰ décide de prendre sa revanche sur ce dernier en pratiquant la même torture. Loi du talion oblige, Mathilde veut lui faire subir la même humiliation dont elle a été victime. Parallèlement, Adrien, qui, lui, souhaite venger Plantières de la tonsure pratiquée par sa sœur, essaye de faire enfermer Fatima pour se débarrasser de Mathilde, comme il l'a fait il y a ça plus de quinze ans. L'omniprésence des mêmes chamailleries fraternelles et du même esprit de vengeance caractérise le couple infernal. L'un et l'autre n'hésitent pas à évoquer une faute originelle pour prouver la culpabilité de l'autre, tel Adrien qui prétexte que sa sœur a fauté, « toute jeune déjà »⁴²¹ car « c'est l'appel de la nature »⁴²². Une faute originelle, synonyme de fatalité, qui ressemble à l'hamartia d'une tragédie grecque,

⁴¹⁷ Ibid., p. 61.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Ibid., p. 30.

⁴²⁰ Ibid., p. 31.

⁴²¹ Ibid., p. 35.

⁴²² Ibid.

et qui serait la cause de toute cette répétition et de ce surplus d'identique. La fin de la pièce met en exergue cette dimension cyclique, puisqu'elle conclut non sur un commencement mais sur un recommencement :

« Adrien : Ne commence pas, Mathilde, ne commence pas.

Mathilde : Tu appelles cela commencé, mon Adrien ? »⁴²³.

Mathilde retourne en Algérie, mais cette fois, accompagnée de son frère. Si le frère et la sœur partent, c'est pour être réunis, pour se complaire dans cette quête de l'autre qui est le même que soi. Le frère et la sœur retournent en enfance. La fin de la pièce est un écho au début. Histoire fraternelle il y avait, histoire fraternelle il y aura. La naissance des jumeaux sera l'apogée du même, soulignant le redoublement des disputes et de la lutte fratricide, mais mettant également en évidence la notion de doubles, de couples, qui est indissociable de ce retour du même.

3. La notion de couple dans *Le retour au désert*.

Le retour au désert ne présente aucun couple au sens traditionnel du terme, à savoir un homme avec une femme. Toutefois, la pièce contient une multitude de binômes, ce qui souligne l'importance du chiffre deux. Les protagonistes semblent, en effet, fonctionner comme des doubles. Plusieurs types de couples sont à relever. Des couples familiaux, tout d'abord, qui lient deux membres de la même famille, où l'un peut être considéré comme le double de l'autre. Ainsi, Mathilde et Adrien sont indissociables, Mathieu est la copie subordonnée à son père, Fatima partage le même destin que sa mère. Au-delà de ces binômes familiaux, des relations en miroir sont présentes dans la pièce. Certains personnages paraissent être le reflet d'autres protagonistes. Ils se ressemblent, fonctionnent par paires, comme le reflet à un miroir et rendent compte de cette dualité. Mathilde et Marie, par exemple, participent à cet effet de miroir. Les deux femmes sont nées toutes les deux la même année, à la même heure, à quelques maisons d'écart, dans le même quartier. Beaucoup de similitudes réunissent donc les deux femmes dès leur naissance. Non liées par le sang, les deux femmes sont cependant plus proches l'une de l'autre qu'avec leur propre frère et sœur. Elles apparaissent comme des jumelles avec une destinée

⁴²³ Ibid., p. 86.

commune. *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise* établit ainsi un rapport entre Mathilde et Marie dès leur plus jeune âge. Elles deviennent très vite amies, et sont soudées par les épreuves que traverse Mathilde. Elles se soutiennent, Marie allant jusqu'à séduire « énergiquement, inlassablement, sans précaution »⁴²⁴ Adrien pour continuer à voir son amie. Lors de sa deuxième grossesse, c'est à nouveau avec l'aide de Marie que Mathilde pourra fuir. Son second exil coïncide avec la mort de sa belle-sœur, de même que son retour correspond à celui de Marie. Comme auparavant, Marie ne sera plus seulement le témoin des malheurs de son amie mais deviendra celui du viol de Fatima. Sœurs de cœur, jumelles par leur destin, les deux amies devenues belles-sœurs sont inséparables. Mathieu et Edouard, les cousins radicalement différents, vont eux aussi devenir inséparables, mais d'une manière autre que l'étaient Mathilde et Marie. Même s'ils ont des trajectoires opposées, les deux cousins vont être rassemblés par l'initiation de Mathieu. Nous l'avons déjà évoqué, Edouard permet l'initiation sexuelle de son cousin. Même si cette initiation est salie par la prostitution, et que, de fait, Mathieu est mal-initié, Edouard fait figure de médiateur, de passeur. Il peut même être apparenté symboliquement à un parrain qui fait entrer Mathieu dans la socialisation. Il contribue à son passage de la sphère du domestique à la sphère sociale, du monde de l'enfance et de l'ignorance dans lequel il était confiné à celui des adultes et de la vérité. Edouard est celui qui a les pieds qui ne touchent pas le sol, il outrepassé les frontières et les limites, il est alors aisé pour ce sur-initié de faire passer Mathieu. Leur lien devient indéfectible. Les couples et binômes sont ainsi omniprésents dans *Le retour au désert*. Ces jeux de miroir parcourent la pièce tels deux personnes qui ne font qu'une, comme le reflet à un miroir. Il semble même que chaque personnage soit un personnage incomplet, asymétrique, une moitié d'homme, qui a besoin d'une autre moitié pour trouver un équilibre et former, enfin, un tout. Cette image de la moitié d'homme, coupée verticalement, est prise comme exemple par Françoise Héritier dans l'article du même nom⁴²⁵. Cet article met en évidence que nos deux moitiés du corps ne sont pas homogènes et que, de fait, nous sommes nous-mêmes des jumeaux. Chaque moitié cherche son complément. Nous pouvons alors reprendre cette image et l'élargir au personnage entier. Comme ces moitiés d'hommes dont traite Françoise Héritier, ces binômes rassemblent ces moitiés d'individus et constituent un tout. Une fois le

⁴²⁴ Ibid., p. 93.

⁴²⁵ F. Héritier, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied » », op. cit..

couple réuni, l'équilibre est enfin rétabli. Le dernier couple par lequel s'achève la pièce rend compte de ce caractère à la fois identique et asymétrique. Les jumeaux sont à la fois identiques et différents, le même engendrant l'autre. Ils sont physiquement doubles mais structurellement uniques. Ils interrogent ces notions de dualité et d'unité. La réciprocité et la subordination caractérisent ainsi ces binômes. Lévi-Strauss met en exergue que ces systèmes de moitiés peuvent ainsi « exprimer non seulement des mécanismes de réciprocité mais aussi des rapports de subordination »⁴²⁶. Il rajoute que « même dans ces rapports de subordination toutefois, le principe de réciprocité est à l'œuvre ; car la subordination elle-même est réciproque »⁴²⁷.

CHAPITRE 4 : ... Ou retour de l'altérité improbable ? Des personnages hybrides symboles de l'« étrangeté ».

1. Zoomorphisme des personnages.

L'animalisation des personnages était déjà présente dans une précédente pièce de Koltès, *Les Amertumes*, qui s'inspirait d'*Enfance* de Gorki, et, qui avait déjà recours à ce procédé. Chaque personnage était alors apparenté à un animal au regard d'une ressemblance physique animale : la grand-mère ressemblait par exemple à un ours, des enfants à des poussins. Ce recours au bestiaire a également lieu dans *Le retour au désert*. Koltès renverse l'anthropomorphisme et attribue à ses protagonistes des caractéristiques animales. Ainsi, Mathilde a un « bec »⁴²⁸, et son fils Edouard, a non seulement un « cou de héron »⁴²⁹, mais également « un petit corps de serpent »⁴³⁰, symbole de la régénération de son corps et de sa renaissance. Un autre personnage à être témoin de ce zoomorphisme est Maame Queuleu, qui peut être comparée à une louve. Outre l'étymologie de son nom qui, comme nous l'avons déjà observé, est associé au loup, Maame Queuleu est la louve parfaite du nouveau système de

⁴²⁶ Cl. Lévi-Strauss, *Histoire de Lynx*, Paris, Plon, 1991, p. 313.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ B.-M. Koltès, op.cit., p. 45.

⁴²⁹ Ibid., p. 52.

⁴³⁰ Ibid.

reproduction qu' imagine Mathilde. La sœur d'Adrien préférerait effectivement que les femmes accouchent de cailloux et suggère que ce soit les louves qui accouchent et allaitent des bébés humains. Maame Queuleu, après s'être occupé des enfants Serpenoise, sera, fidèle à la légende romaine, une véritable louve protectrice pour Rémus et Romulus. L'animalisation des personnages continue avec le discours du parachutiste noir. Celui-ci animalise les femmes et les compare à des « poules, chèvres, vaches, lapines, chattes »⁴³¹. Lui-même se considère comme un bouc venu chasser les chèvres. Ces appellations négatives et stéréotypées assimilent le parachutiste à un prédateur qui cherche sa proie. Ce parallèle qui infériorise les femmes et les compare à du simple bétail témoigne de son esprit réducteur et instaure une forme de sauvagerie. Une bestialité que nous retrouvons avec la principale forme d'animalisation de la pièce, à savoir celle instaurée avec un singe. Le premier à être comparé au primate est Adrien. A peine avait-elle franchi le seuil de la porte que sa sœur déplorait qu'il soit resté un singe et l'insultait en affirmant qu'il est « plus con qu'un gorille »⁴³². La comparaison est régressive, tout comme le discours que tient Adrien. Dans son monologue, Adrien poursuit le parallèle établi avec l'ancêtre de l'homme et renverse la théorie de Darwin sur l'évolution. Il avoue se sentir « bien dans sa peau de singe »⁴³³ et évoque la dualité entre l'homme et l'animal. Il ne sait pas où se situer et doute de son identité : « Peut-être suis-je [...] A mi-distance entre le singe et l'homme »⁴³⁴. Il s'oppose à sa sœur qui, elle, est sûrement « plus humaine »⁴³⁵ que lui et « plus rusée »⁴³⁶. Selon lui, donc, la ruse serait de l'ordre de l'humain tandis que la violence -puisqu'il affirme cogner plus fort- serait de l'ordre de l'animal. Toutefois, cette répartition sera remise en question à la fin de la pièce. Adrien généralise l'animalité qu'il a en lui, il déclare : « Je n'ai pas envie de jouer à l'humain, je ne vais pas commencer maintenant. D'ailleurs, je ne sais pas comment on fait, je n'en ai que trop peu rencontré »⁴³⁷. Il enchaîne en nous parlant d'un autre singe, son fils, et explique comment il a voulu protéger ce

⁴³¹ Ibid., p. 56.

⁴³² Ibid., p. 17.

⁴³³ Ibid., p. 41.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Ibid.

« fils de singe »⁴³⁸ de la sauvagerie externe. Il souhaite que son singe soit un singe de zoo, enfermé dans une cage avec un gardien, car pour lui, ce sont les plus heureux. Les singes et les hommes entretiennent une relation de réciprocité et de dépendance puisqu'ils se contemplent, s'envient. Mais si les singes de Bouddha rêvent d'être des hommes mais n'y parviennent pas, Adrien, lui, renonce à être humain par peur d'être déçu, « Je suis un singe agressif et brutal, et je ne crois pas aux contes de Bouddha. Je ne veux pas espérer le soir, car je ne veux pas pleurer le matin »⁴³⁹. Il redouble alors l'allusion à la violence et masque la violence qu'il a en lui par sa moitié animale. Ainsi, la sauvagerie n'est pas là où on l'attend. Adrien considère l'extérieur comme sauvage. Toutefois, la sauvagerie se trouve être dans sa propre maison, l'animalité qui y règne bascule la sphère du domestique dans la bestialité. Le frère et la sœur se comportent comme chien et chat. Ils sont, en effet, comme deux bêtes qui se battent le même territoire. Le chien et le chat sont à l'opposé l'un de l'autre mais s'attirent irrémédiablement. Entre eux, tous les coups sont permis :

« C'est comme une forêt en flammes traversée par une rivière : l'eau et le feu se lèchent, mais l'eau est condamnée à noyer le feu, et le feu forcé de volatiliser l'eau »⁴⁴⁰.

Seul « l'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups »⁴⁴¹. Mathilde rend également compte de cette sauvagerie lorsqu'elle explique à Plantières, qu'une fois qu'il aura les cheveux rasés, il verra dans le miroir « un singe qui singe vos grimaces »⁴⁴². La tonsure fait ici régresser l'humain et le prive de son statut d'homme. L'homme nu, sans ses caractéristiques propres, redevient ce qu'il était avant : un primate. L'animalité rend ainsi compte de cette hybridité qui caractérise les personnages koltésiens et introduit une étrangeté qui les définit.

2. Des personnages hybrides, symboles de l'« étrangeté ».

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ Ibid., p. 42.

⁴⁴⁰ B.-M. Koltès, « Si un chien rencontre un chat », *Prologue*, op.cit., p. 123.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 27.

L'étrangeté des personnages se lit à plusieurs niveaux. Elle se traduit, tout d'abord, dans leurs corps. Le corps est souvent disproportionné comme c'est le cas pour Edouard qui a une grosse cervelle mais des petits bras rachitiques et un cou de héron. Une disproportion visible également chez Mathieu, qui lui, a une toute petite cervelle mais de gros muscles. Ces corps disproportionnés entraînent un déséquilibre. Il en est de même avec les pieds plats d'Adrien et de Mathieu qui affirment cette situation d'entre-deux. Le corps dans *Le retour au désert* est déséquilibré et est aussi poreux. Florence Bernard, dans son ouvrage *Koltès, la poétique des contraires*⁴⁴³, s'est intéressée aux appendices du corps tels que les cheveux, les mains ou encore les pieds, qu'elle considère comme des zones de porosité. Elle démontre l'importance accordée à ces extrémités du corps qui pose la problématique des frontières entre le corps et le monde extérieur. La chevelure, notamment, est un motif récurrent et essentiel. Les cheveux sont signes de puissance et de force. Cependant, dans la pièce, ce ne sont pas les cheveux qui sont mis en évidence mais plutôt leur absence. Deux personnages, en effet, subissent une tonsure : Mathilde, dans un premier temps, qui est la victime initiale, puis son accusateur, Plantières. La tonsure signifie la perte de puissance, l'abandon des désirs et des biens temporels et marque l'abstinence sexuelle. Elle implique un sacrifice pénitentiel de soi-même, un renoncement à sa personnalité. Koltès déplorait ainsi qu'Isaach de Bankolé se soit coupé les cheveux, et lui disait que « Quand on a des cheveux, on peut les cacher, on peut faire des tas de choses avec. Surtout, on peut exister. Quand on n'en a pas, on ne peut rien faire »⁴⁴⁴. La tonsure, comme l'explique Mathilde, met à la fois en exergue le « crâne lisse [...] Et obscène »⁴⁴⁵ d'une « tête bosselée et blanche »⁴⁴⁶ qui souligne l'étrangeté du crâne et aussi la manière de se voir autrement et de se sentir étrange et étranger. Mathilde avoue, à la suite de cet événement, ne plus s'être reconnue dans le miroir. Elle affirme à Plantières : « Vous vous regarderez dans la glace le matin et vous verrez un horrible vieillard, un étranger répugnant, un singe qui singe vos grimaces »⁴⁴⁷. Elle insiste également sur la lenteur de la repousse des cheveux :

⁴⁴³ Florence Bernard, *Bernard-Marie Koltès, la poétique des contraires*, Paris, Champion, 2010.

⁴⁴⁴ B. Salino, op. cit., p. 74.

⁴⁴⁵ B.-M. Koltès, op. cit., pp. 27-28.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 27.

⁴⁴⁷ Ibid.

« [...] Vous vous concentrerez pour faire pousser plus vite ; vous tirerez sur les premières pousses pour faire aller plus vite ; et vous verrez que cela ne va pas plus vite, que cela a un rythme insupportable de lenteur, que les journées sont longues, et les semaines longues, et les mois longs à porter un crâne obscène, et vous préférerez qu'on vous ait coupé les couilles »⁴⁴⁸.

Mathilde s'est donc découverte « autre », elle est entrée dans le monde de l'autre. Sa tonsure, signe corporel distinct qui la caractérise à vie, met en évidence son altérité et son étrangeté. Elle est hybride, femme masculinisée, elle met en évidence une confusion des genres, qui a été introduit par sa perte de virginité. La perte de virginité permet traditionnellement le passage d'un état de vie d'enfant à un état de vie d'adulte. Mais avec Mathilde, et, plus tard, avec sa fille, ce passage ne sera pas volontaire, comme il devrait l'être, mais sera subi. Le passage dans la vie de femme est alors difficile pour la sœur d'Adrien. Femme homme, autre, étrange, étrangère, elle remet en question, tout au long de la pièce, ses origines, et nie l'importance des racines familiales, « Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol »⁴⁴⁹, comme Koltès les a lui-même niées, « les racines, ça n'existe pas »⁴⁵⁰. *Le retour au désert* en finit donc avec la famille traditionnelle, et plus particulièrement avec le modèle de la famille bourgeoise et nucléaire. Mathilde est une femme libre, non agrégée à un monde, c'est une véritable révolution qu'elle accomplit car, comme elle le déclare, si elle revient c'est pour porter la guerre et « régler quelques vieux comptes »⁴⁵¹. Elle ne se contente pas d'inverser les valeurs de l'ordre et du désordre, mais elle invente un autre ordre, un ordre mixte qui ébranle et qui remet en question les catégories établies :

« [...] Cependant, j'entends bien me souvenir que le lit dans lequel je coucherai est à moi, que la table où je mangerai est ma table, et que l'ordre ou le désordre que je mettrai dans les salons seront un ordre et un désordre justes et légitimes »⁴⁵².

⁴⁴⁸ Ibid., p. 28.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 13.

⁴⁵⁰ B.-M. Koltès, « Deuxième Entretien avec Colette Godard », op. cit., p. 70.

⁴⁵¹ B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, op. cit., p. 13.

⁴⁵² Ibid., p. 15.

En ayant perdu sa virginité, même malgré elle, cette mère de deux enfants de pères inconnus brise les désirs paternels et fraternels d'un cercle familial exclusif. Elle déconstruit le fantasme français de la pureté raciale prôné par Adrien, et remet en question l'ethos de son frère. Son hétérodoxie s'oppose à l'endogamie voulue par son frère, et menace la famille et sa descendance. Son exil en Algérie a alors accentué son altérité, elle s'est ainsi métissée. Partie depuis des années en Algérie, cette dernière est pourtant « restée lisse et blanche »⁴⁵³, elle parle arabe avec Aziz lors de son entrée dans la maison familiale mais revient très vite à sa langue maternelle. Elle « déteste le porc »⁴⁵⁴ mais boit aussi bien du « café »⁴⁵⁵ que du « thé »⁴⁵⁶. Caractérisée comme « une cruche fêlée »⁴⁵⁷ par son frère, cette femme plurielle est devenue hybride. Adrien déplore qu'elle ait trop voyagé et affirme que « les voyages troublent l'esprit, ils déforment le regard »⁴⁵⁸. Contrairement au discours d'Adrien, qui lui n'a pas franchi de seuils et donc a échappé à toute forme de sociabilité,

« Des seuils, des lieux, des espaces et leur disposition ordonnent et façonnent la sociabilité, le rapport à l'autre et à son territoire, bref, concourent à la gestion de l'altérité »⁴⁵⁹.

Par le franchissement des frontières géographiques de la France et de l'Algérie, Mathilde s'est ouverte à « l'autre ». La rencontre d'une culture étrangère avec d'autres mœurs n'a fait que renforcer cette altérité déjà présente chez elle. Un autre personnage qui participe à l'élaboration d'une « étrangeté » est le parachutiste noir. Celui-ci déclare :

« On me dit que les frontières bougent comme la crête des vagues [...] Et alors tout est remis en un autre ordre et plus personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays ni ses frontières. Il ne sait plus ce qu'il doit garder. Il ne sait plus qui est l'étranger »⁴⁶⁰.

⁴⁵³ Ibid., p. 17.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 32.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 18.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 33.

⁴⁵⁷ Ibid., p. 62.

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ M. de la Soudière, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, p.16.

⁴⁶⁰ B.-M. Koltès, op.cit., p. 57.

Il remet en question l'identité des peuples à travers le bouleversement des frontières de la fin de l'empire colonial. S'il regrette cette période coloniale avec « la douceur des lampes à l'huile, la splendeur de la marine à voiles, les vérandas et le cri des crapauds-buffles »⁴⁶¹ et tient le discours colonialiste des blancs, il n'en demeure pas moins qu'il participera à l'hybridation de la famille Serpenoise. La descente du parachutiste noir dans la maison familiale marquera la fin de la race pure et blanche et sera, au contraire, porteur d'une négritude. Il sera le principal élément qui fera éclater la famille et qui provoquera le départ précipité de Mathilde et d'Adrien. L'indispensabilité d'une « étrangeté » est mise en exergue dès le début de la pièce avec une citation de Richard III de Shakespeare, où la reine Elisabeth annonce la mort de son fils :

« *Why grow the branches now the root is wither'd ?*

Why wither not the leaves that want their sap?

Pourquoi les branches poussent-elles encore, alors que la racine est desséchée ?

Pourquoi les feuilles ne dessèchent-elles pas, alors qu'elles sont privées de leur sève ? »

Si les branches poussent encore et que les feuilles ne sont pas desséchées, c'est parce qu'elles ont eu de nouvelles racines et une nouvelle sève. Cette métaphore de l'arbre, symbole de l'existence, met en abyme la nécessité d'une nouvelle sève, de nouvelles racines pour la France, et c'est cette nécessité de « l'autre », et plus particulièrement des immigrés, que parcourt *Le retour au désert*. L'étranger est celui qui permet une renaissance. Pour Koltès, l'avenir ne se voit pas en blanc, mais est teinté de noir. L'auteur, enfant déjà, avait une sympathie pour les immigrés. Il s'intéressait davantage aux étrangers qu'aux Français. Il avoue :

« Avoir très vite compris que c'était eux le sang neuf de la France ; que si la

France vivait sur le seul sang des Français, cela deviendrait un cauchemar, [...]

La stérilité totale sur le plan artistique et sur tous les plans »⁴⁶².

Il précise dans un entretien accordé à Véronique Hotte à propos de la mise en présence dans la pièce des Noirs et des Arabes au côté de Blancs :

⁴⁶¹ Ibid., p. 56.

⁴⁶² B.-M. Koltès, « Entretien avec Michel Genson », op. cit., p. 116.

« Quand à la mise en présence des Noirs et des Arabes dans mes pièces, elle me semble d'une telle évidence ! [...] Le seul sang qui nous vienne, qui nous nourrisse un peu, c'est le sang des immigrés. On commence à le reconnaître aujourd'hui ; il faut le reconnaître encore davantage. Je peux tout autant parler des Blancs, mais il est vrai que le sang de notre peuple, aujourd'hui, est noir et arabe [...] Le sang neuf naît de cette présence des Noirs et des Arabes ; il ne naît pas de la France profonde qui est le désert ; là, rien ne vit et, s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des immigrés [...] Pour moi, la Suisse, c'est le cauchemar absolu »⁴⁶³.

A travers l'altérité et l'étrangeté des personnages, Koltès exprime son propre dégoût pour la province et son amour pour l'« autre », autre en soi, autre que soi tel un étranger. Koltès s'est lui-même confronté à l'altérité et à l'étranger, il s'est métissé et assure que ses racines, « elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues »⁴⁶⁴. L'autodestruction de la famille pousse ses membres à aller vers l'étranger, comme l'auteur souhaite amener le lecteur à considérer l'étranger et à aller vers lui. Se rappeler comme un autre ou s'imaginer autrement, chercher sa propre étrangeté, semblent être ainsi le propre de l'identité chez Koltès, car au fond « tout un chacun est étranger »⁴⁶⁵.

⁴⁶³ B.-M. Koltès, « Entretien avec Véronique Hotte », op. cit., pp. 126-127.

⁴⁶⁴ B.-M. Koltès, « Entretien avec Colette Godard », op. cit., p. 70.

⁴⁶⁵ B.-M. Koltès, « Entretien avec Véronique Hotte », op. cit., p. 126.

CONCLUSION

Nous avons interrogé la notion de passage à travers le franchissement des seuils et la transgression des frontières. *Le retour au désert* commence par le franchissement du seuil de la propriété familiale par Mathilde. Au même moment que la sœur d'Adrien franchit ce seuil, le lecteur franchit le seuil de la pièce et entre, comme Mathilde, dans cet univers koltésien. Nous sommes alors immédiatement confrontés à cette problématique du passage puisque Mathilde est la propriétaire de l'habitation, mais entre dans la maison comme une étrangère. Cette arrivée sera alors une transgression, comme sera d'ailleurs le parcours de Mathilde. Son retour engendre l'interaction de l'intérieur avec l'extérieur, de la porosité, donc, des frontières. Elle met en évidence et accentue l'ensauvagement de la demeure, habitée par l'usurpateur Adrien et permet, même malgré elle, la présence de l'Algérie jusque là totalement occultée. Lors de son entrée dans la demeure, Mathilde utilise la langue du colonisé, l'arabe, et se place donc du côté des immigrés, des métissés. Dès lors, le conflit qui oppose la sœur et le frère, quant à l'héritage de la demeure, fait écho à la guerre que se livrent le colonisateur France et le colonisé Algérie. Mais la pièce met en évidence une porosité entre les deux pays, entre l'*ici* d'Adrien et le *là-bas* de sa sœur, à travers la propriété des Serpenoise, qui apparaît alors comme une transposition spatiale d'un métissage plus global. Le retour de Mathilde permet, en effet, la dialogisation, l'hybridation de la religion chrétienne et musulmane, du populaire et du savant ; il est une mise en abyme de la polyphonie culturelle dans la pièce et démontre que le texte est bien un « bris-collage culturel »⁴⁶⁶. *Le retour au désert* met en scène toutes sortes d'oppositions structurales : identique et différent, sauvage et domestique, extérieur et intérieur, vivants et morts. Mais ces différentes notions ne forment pas des blocs monolithiques ; au contraire, elles s'entrecroisent. Des jeux incessants sont présents pour rendre compte de la dynamique culturelle de la pièce. La dualité est au cœur de la pièce, concernant à la fois les espaces, mais aussi les personnages. Et c'est avec l'histoire de la famille Serpenoise que Koltès met en scène ces dualités. Les protagonistes sont en quête d'identité ; inclassables, ils se dérobent à toute définition. Ainsi, Mathilde, la mère, ne peut être considérée comme une figure maternelle. Femme-homme, elle s'est construite en opposition à sa famille et à sa

⁴⁶⁶ M. Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, op. cit., p.79.

destinée. Mal initiée, puisque violée à deux reprises, Mathilde renie son rôle de mère. A défaut de franchir les seuils, elle franchit les limites et les frontières de son statut de femme et fuie ce qu'elle aurait dû devenir au sein d'une famille bourgeoise catholique traditionnelle. Elle est femme malgré elle, au sens sexué et social du terme. Elle est en marge de sa famille, des institutions, des traditions et se réclame de cette marginalité. Son exil la confronte à une autre culture, une autre civilisation, une étrangeté et une altérité dont elle ne revient pas. Sur-initiée, elle tente d'établir un ordre nouveau, une nouvelle cosmologie où les femmes seraient omniprésentes. Mais elle délaisse cette entreprise pour n'être qu'avec son amour d'enfance : son frère. Adrien, la figure paternelle, est lui infantilisé. Moitié homme, moitié animal, il est en marge de toute forme de socialisation, de toute forme d'identité sociale. Ayant les pieds plats et ne portant jamais de chaussures, il reste en déséquilibre dans cet état d'entre-deux. Contrairement à sa sœur qui, elle, refuse les règles sociales, Adrien est, lui, incapable de s'agréger à la société. Il entraîne son fils dans cet état de marge qu'il tient prisonnier dans la demeure familiale. Mathieu reste, en effet, bloqué sur les seuils. Sa tentative d'individuation et d'affirmation de sa masculinité est un échec puisqu'il se rend dans un bordel avec celui qui lui sert de passeur : Edouard. Mathieu reste un enfant apeuré qui est effrayé de sortir. Il est alors en opposition avec les enfants de Mathilde, Fatima et Edouard. N'ayant pas de patrie, ne se sentant nulle part chez eux, ils sont victimes de leur double culture. Comme pour leur mère, leur passage n'est pas aisé. Edouard, sur-initié, transgresseur de frontières, s'envole vers d'autres cieux, espérant trouver un monde meilleur. Fatima subit le même destin que sa mère, est mal-initiée, puisqu'elle est également violée et entraîne, malgré elle, la création d'un nouveau monde, d'un nouvel ordre avec la naissance des jumeaux noirs. Le passage est ainsi compliqué pour les personnages. Mal-initiés, sur-initiés, passeurs, ils restent bloqués sur les seuils de l'identité. Là où les rites sont censés faire évoluer le personnage, dans *Le retour au désert*, tout est cyclique, répétitif, ce qui enferme les protagonistes dans la marge et les empêche de « passer ». La famille Serpenoise est une famille figée dans son immuabilité, qui prône l'entre-soi et célèbre l'excès de même, typique d'une famille provinciale semble dire Koltès. Elle pousse l'identique à son paroxysme puisqu'elle est incestueuse. Il est difficile pour les membres de la famille de trouver leur place et de respecter les bonnes distances au sein de la famille. Ainsi, les parents n'arrivent pas à se situer par rapport à leurs enfants et le frère et la sœur franchissent les limites de la relation avec le trop proche.

Les couples charivariques et incestueux d'Adrien avec les deux sœurs Rozérieulles -remariage doublé d'un inceste du deuxième type- et de celui avec sa sœur, témoignent de cet échec des personnages à se tenir à bonne distance les uns des autres. Etre humain signifierait donc trouver les bonnes distances et se maintenir à bonne distance les uns des autres. Mais le clan Serpenoise n'y arrive pas. Entre l'endogamie trop restreinte souhaitée par Adrien et Mathieu, et l'exogamie débridée de Mathilde et Fatima, -les géniteurs des enfants de la mère et de la fille étant des étrangers-, les protagonistes s'échangent avec le trop près ou le trop loin et ne savent trouver la bonne distance. Les personnages sont en déséquilibre, dissonants, ils sont incomplets et c'est avec la confrontation d'« un autre », par le détour de cette figure de l'« autre » qu'ils pourront enfin évoluer. Car, pour devenir soi, il faut passer par cette figure de l'autre, franchir des seuils et des frontières. L'autre est nécessaire. Nous retrouvons ainsi de nombreux couples, binômes indissociables, qui questionnent la singularité de l'individu et explorent les frontières de l'identité. Les rôles dans la pièce sont inversés, les frontières entre le masculin et féminin brouillées, ce qui donne une dimension carnavalesque à l'œuvre. Le monde des Serpenoise est une forme de monde à l'envers, qui, au lieu d'être normalement transitoire comme il devrait l'être, est ici permanent. Les protagonistes sont ambivalents, animalisés, sauvages, ce qui met en relief leur étrangeté car le personnage koltésien est hybride. L'altérité, l'étrangeté sont ainsi célébrées dans la pièce. C'est avec le personnage de Mathilde, en rupture avec les convenances de son époque, en révolte avec sa famille, altérée, femme plurielle et hybride, que Koltès met en exergue l'étrangeté. L'auteur ne propose pas un monde où deux cosmologies se font face mais bien un monde métissé. Les rencontres défont ces blocs, ces divisions. « Camper sur la frontière, c'est s'originer du déracinement »⁴⁶⁷. Les morts côtoient les vivants ; les sédentaires, les nomades ; les provinciaux, les immigrés. A l'échec des liens familiaux, Koltès propose une autre dialectique : celle du rapport à l'autre et plus précisément à cette figure du Noir, du métissé, nouvelle sève de la France. Koltès, comme Mathilde, revendique la marge dans laquelle ils se trouvent. Mathilde peut alors apparaître comme un double de l'auteur puisque qu'ils détestent l'un comme l'autre la province. Ils se sont révoltés contre leur statut initial et ont échappé à ce qu'ils devaient être. Tous deux ont rencontré, grâce au voyage, -qu'il soit volontaire ou forcé-, un autre peuple qui a fait ressortir leur part d'altérité. Ils se

⁴⁶⁷ A. Petijean (dir.), op. cit., p. 61.

sont métissés. Koltès fait alors de Metz ce qu'il aurait voulu qu'elle soit, une ville frontière, puisqu'après tout le métissage de Metz est inscrit dans son étymologie latine, « Mettis ».

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire :

- KOLTES Bernard-Marie, *Le retour au désert* suivi de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

Bibliographie secondaire :

I. BERNARD-MARIE KOLTES.

I.1. ŒUVRES DE KOLTES.

→ Roman :

- *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, (œuvre écrite entre 1978 et 1986).

→ Correspondances :

- *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs*, les années d'apprentissages de Bernard-Marie Koltès (1958-1976), Editions Bibliothèque-médiathèque de Metz, 1999.
- *Lettres*, Paris, Minuit, 2009.

→ Entretien :

- *Une part de ma vie : entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999.

I.2. ETUDES SUR KOLTES.

→ Ouvrages critiques consacrés à Koltès :

- ATTOUN Lucien, CHATTOT François, COHENDY Christiane *et alii*, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, La Comédie Française, coll. « Les Nouveaux cahiers de la Comédie française », 2007.
- BIDENT Christophe, Bernard-Marie Koltès, *Généalogies*, Tours, Farrago, 2000.

- BIDENT Charles, SALADO Régis, TRIAU Christophe (dir.), *Voix de Koltès*, Anglet, Atlantica, coll. « Carnets Séguier », 2004.
 - BON François, *Pour Koltès*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
 - BUTEL Yannick, BIDENT Christophe, TRIAU Christophe, MAISETTI Arnaud édés, *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot, Paris 7, Bern, Peter Lang, 2010.
 - DESPORTES Bernard, *Koltès, la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, La Bartavelle, 1993.
 - DEVILLE Jacques (éd), *La Bibliothèque de Koltès, Réécritures et métissages*, Actes des 2^e rencontres internationales Bernard Koltès, Bibliothèques-médiathèques Ville de Metz, octobre 2002, Metz, 2004.
 - JOB André, *Koltès, la rhétorique vive*, Hermann, 2009.
 - MOUNSEF Donia, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2005.
 - PALM Stina, *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'Imagination*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2009.
 - PATRICE Stéphane, *Koltès subversif*, Paris, (éd.) Descartes et Cie, Collection « Essais », 2008.
 - PETITJEAN André (dir.), *Koltès : la question du lieu*, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, Metz, CRESEF, 2001.
 - PETITJEAN André (dir.), *Bernard-Marie Koltès, Textes et Contextes*, Metz, Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours de l'Université Paul Verlaine-Metz, coll. « Recherches Textuelles », 2011.
 - SALINO Brigitte, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Stock, 2009.
 - SEBASTIEN Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2001.
 - UBERSFELD Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 1999.
- ➔ Revues :
- Arena, Metz, Société d'Histoire du Sablon, n° 8, 2002.
 - *Bernard-Marie Koltès*, *Europe*, n° 823-824, novembre-décembre 1997.
 - *Bernard-Marie Koltès*, *Le Magazine littéraire*, n° 395, février 2001.
 - *Bernard-Marie Koltès*, *Théâtre/Public*, n° 136-137, juillet-octobre 1997.

- Koltès, *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, dossier coordonné par BENHAMOU Anne-Françoise, avec la collaboration de SAADA S., 1995.

➔ Articles :

- GREWE Andrea, « Réalité, mythe et utopie dans *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *Cahiers de l'Association Internationale Française (CAIEF)*, Paris, n° 46, mai 1994, pp. 183-201.
- GOETZ Olivier, « Saint Koltès, comédien et martyr », *Siècle 21*, n°18, 2011, pp. 131-141.
- HERMANN Brice, « L'influence jésuite dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », compte rendu de l'exposé présenté devant le Centre de Recherche et d'Histoire du Théâtre.
- MONZANI Stefano, « L'utopie du fratriarcat », Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès, *Cahiers de psychologie*, n° 27, 2006, pp. 141-162.
- PETITJEAN André, « Les *Lettres* de Bernard-Marie Koltès, esquisse d'un portrait du dramaturge », *Siècle 21*, n°18, 2011, pp. 125-130.
- PURKHARDT Brigitte, « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir », *Cahier de Théâtre Jeu*, Montréal, Québec, juin 1998, pp. 71-98.
- TRIAU Christophe, « Comment hériter de pères qui ont vu les frontières se brouiller sous leurs pieds ? », *Siècle 21*, n°18, 2011, pp.142-153.

➔ Thèses et mémoires :

- BERNARD Florence, *Bernard-Marie Koltès, la poétique des contraires*, sous la direction de Hubert Marie-Claude, université d'Aix-Marseille, 2008.
- DESCLES Cyrille, *Le langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*, sous la direction de Guénoun D., Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2007.
- GOTHOVA-JOBERT Daniella, *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*, sous la direction de Pavis, P., Paris VIII, Paris, 1993-1994.
- LANTERI Jean-Marc, *L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance*, sous la direction de Corvin, M. & Debon, M., Paris III, Sorbonne-Nouvelle, Paris, 1994.
- POUJARDIEU François, *L'espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, sous la direction de Job, M., Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, Bordeaux, 2002.

- THOBOIS Amélie, *La famille dans l'œuvre de Bernard Marie Koltès ou le principe d'équivalence*, mémoire de D.E.A. sous la direction de Benhamou, A.-F., Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993.

II. ETHNOCRITIQUE.

➔ Ouvrages consacrés à l'ethnocritique :

- PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari*, Paris, CNRS Editions, 1994.
- PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiquesS », 2010.
- SCARPA Marie, *L'Eternelle jeune fille, Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2009.
- SCARPA Marie, *Le Carnaval des Halles*, Paris, CNRS, 2000.

➔ Articles :

- CNOCKAERT Véronique, « L'empire de l'ensauvagement : Adieu de Balzac », *Romantisme*, n°145, octobre 2009, pp. 37-49.
- DROUET Guillaume, « Le Bâton de Jean Valjean », *Poétique*, n° 140, novembre 2004, pp. 467-482.
- DROUET Guillaume, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, octobre 2009, pp. 11-23.
- PRIVAT Jean-Marie, « A la recherche du temps (calendaire) perdu », *Poétique*, n° 123, septembre 2000, p. 301.
- PRIVAT Jean-Marie, « Le Retour et ses discours », *Sciences du texte et analyse de discours, Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, J-M Adam et Ute Heidmann (éd), 2005, pp. 197-227.
- PRIVAT Jean-Marie, « Parler d'abondance. Logogenèse de la littérature », *Romantisme*, n°145, octobre 2009, pp. 79-95.
- PRIVAT Jean-Marie, « *La Mare au Diable* ou comment faire le populaire », Texte accessible sous forme numérisée sur le site du LAHIC/CNRS-EHESS.
- PRIVAT Jean-Marie, « Bruits de langue », *Siècle 21*, n°18, 2011, pp. 164-170.
- RICOTE Sabine, Jean des Styles. Des « Lavandières » à « Jean des Tilles » d'Aloysius Bertrand », *Romantisme*, n°145, octobre 2009, pp. 51-64.

- SCARPA Marie, « Pour une approche ethnocritique de la littérature », *Littérature et Sciences Humaines*, CRTH/Université de Cergy-Pontoise, Paris, Les Belles Lettres, janvier 2001, pp. 285-297.
- SCARPA Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, octobre 2009, pp. 25-35.
- SCARPA Marie ; PRIVAT Jean-Marie (coll.), « Présentation : la culture à l'œuvre », *Romantisme*, n° 145, octobre 2009, pp. 3-6.
- SCARPA Marie, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un « détail » du *Ventre de Paris* », *Poétique*, n° 133, février 2003, pp. 61-72.
- SCARPA Marie, « Celle-là n'est pas une femme ordinaire, non », *Siècle 21*, n°18, 2011, pp. 154-163.
- VINSON Marie-Christine, « Comment Gaspard, Rémi, Clopinet apprirent à lire et ce qu'il advint », *Romantisme*, n°145, octobre 2009, pp. 65-78.
- ➔ Thèses et mémoire :
- RICOTE Sabine, *Ecriture Charivarique des rites de passage dans Thérèse Raquin de Zola*, mémoire de Master 2, Université Paul Verlaine, Metz, septembre 2006.
- SCARPA Marie, *Le Ventre de Paris d'Emile Zola. Une lecture ethnocritique*, sous la direction de J.-M. Privat, Université Paul Verlaine, Metz, 2000.

III. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE GENERALE.

I.1. INCESTE.

- ➔ Ouvrages :
- DE LANNOY J.-D. et FEYEREISEN P. (dir.), *L'inceste, un siècle d'interprétations*, Paris, Delachaux et Niestlé (éd), 1996.
- HERITIER Françoise, *Les deux sœurs et leur mère*, Paris, Odile Jacob, 1994.
- HERITIER Françoise, *Masculin, Féminin II. Disoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- HERITIER Françoise, CYRULNIK Boris, NAOURI Aldo, *De l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994.

I.2. RITES / RITE ET RECIT.

→ Ouvrages :

- BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- SEGALIN Martine, *Rites et Rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2009.
- TURNER Victor, *Le Phénomène rituel, Structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990.
- VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage*, Paris, A. et J. Picard, 1981.
- VERDIER Yvonne, *Coutume et destin, Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.
- VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

→ Articles :

- BONNIN Richard, « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale », *Communications*, n° 70, 2000, pp. 65-92.
- CENTLIVRES Pierre, « Rites, seuils, passages », *Communications* n° 70, 2000, pp. 33-44.
- DE LA SOUDIERE Martin, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, pp. 5-31.
- LEACH Edmund, « Cheveux, poils, magie », *L'Unité de l'homme et autres essais*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 321-361.

I.3. THEORIE LITTERAIRE / SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES.

→ Ouvrages :

- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1969, chap. VIII « Le serpent ».
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOETSCH Gilles, DEROO Eric, LEMAIRE Sandrine, *Zoos humains, Au temps des expéditions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982.
 - LENCLUD Gérard, ALTHABE Gérard, FABRE Daniel (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 1995.
 - LEVI-STRAUSS Claude, *Histoire de Lynx*, Paris, Plon, 1991.
 - LEVI-STRAUSS Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton & Co, 1967.
 - PRIVAT Jean-Marie (dir.), *Dans la gueule du dragon*, Sarreguemines, édition Pierron, coll. « Une ethnologie en Lorraine », 2000.
 - SERVIER Jean, *Portes de l'Année*, Paris, Robert Laffont, 1962.
 - VAN GENNEP Arnold, *Manuel de Folklore français contemporain*, Tome premier, Chapitre II Du Berceau à la tombe, A. et J. Picard, 1977.
 - ZWILLING Anne- Laure, *Frères et sœurs dans la Bible, Les relations fraternelles dans l'Ancien et le Nouveau Testament*, Paris, Cerf, 2010.
- ➔ Article :
- FABRE Daniel, « Limites non frontières du Sauvage », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, pp. 427-444.
 - HERITIER Françoise, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrain* n° 18, mars 1992, pp. 5-14.