

Koltès ou le théâtre de la virginité perdue

Marie Scarpa

DANS **ETHNOLOGIE FRANÇAISE** 2014/4 Vol. 44 , PAGES 671 À 678

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0046-2616

ISBN 9782130628941

DOI 10.3917/ethn.144.0671

Date de mise en ligne : 25/09/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2014-4-page-671?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Koltès ou le théâtre de la virginité perdue



Presses Universitaires de France | Téléchargé le 07/06/2026 sur <https://shs.cairn.info/>

Marie Scarpa
Université de Lorraine – Centre de recherches sur les médiations (CREM)

RÉSUMÉ

Le théâtre de Bernard-Marie Koltès met en scène un monde contemporain déstructuré, désenchanté, implacable. Un « motif » peut alors surprendre par sa dimension plutôt traditionnelle : celui de l'« honneur » des jeunes filles explicitement traduites en termes de virginité pour elles, en termes de réputation à sauvegarder pour leurs grands frères. Un « honneur » qui n'a qu'un temps : les sœurs seront déflorées. Notre contribution se propose d'étudier d'un point de vue ethnocritique la présence de cette thématique, Koltès accordant une attention manifeste à la question des « premières fois » racontées comme des « passages ». Mais ces passages toujours violents, transgressifs, inachevés, ne disent-ils pas au fond l'impossibilité de toute alliance ?
Mots-clés : Ethnocritique. Koltès. Première fois. Passage. Virginité.

Marie Scarpa
Université de Lorraine, CREM
UFR Arts, Lettres et Langues
Île du Saulcy
CS 70328
57045 Metz cedex 01
marie.scarpa@univ-lorraine.fr

Après que les mises en scène de Patrice Chéreau au début des années 1980 lui ont donné un début de reconnaissance nationale et internationale, l'œuvre de Bernard-Marie Koltès va connaître assez vite un phénomène de « classicisation ». Une vision d'un monde déstructuré et désenchanté (les thématiques-clés de son théâtre sont la violence et le désir, la marginalité et l'altérité, la solitude et la mort), une conception moderne du tragique, une langue très « littéraire », font de lui, dès après sa mort – Koltès décède du sida en 1989 – l'un des dramaturges français du xx^e siècle les plus joués au monde [Übersfeld, 1999 ; Petitjean, 2001]. Dans cette œuvre du théâtre occidental, noire¹ et contemporaine, un motif (appelons-le ainsi pour le moment) peut surprendre le lecteur par sa « non-modernité » précisément, à première vue tout au moins : celui de l'« honneur » des filles explicitement dit en termes de protection par les (grands) frères puis de perte de leur virginité. Un motif dont nous faisons l'hypothèse qu'il joue un rôle non négligeable tant sur le plan dramaturgique que sur le plan symbolique.

■ Virginité et défloration : un fil « rouge » dans l'œuvre de Koltès

Deux des « grandes » pièces du théâtre koltésien (qui compte six textes majeurs²) mettent en scène explicitement la thématique, et de façon filée. C'est à celles-ci que nous consacrerons l'essentiel de notre étude ici. Il s'agit d'abord de *Quai ouest* où nous trouvons trois scènes de plusieurs pages, chacune consacrées à la défloration (ou plutôt à ses préliminaires, la défloration elle-même tenant en une seule ligne) de Claire, la petite sœur de Charles, par un ami de ce dernier, le voyou Fak. Voici le début du premier de ces tableaux :

*L'autoroute, dans la nuit, avec le bruit de l'eau contre les murs.
Entre Fak, suivi de Claire. Ils s'arrêtent à la porte du hangar.*

FAK : Tu es venue jusqu'ici, maintenant passe-là-dedans.
CLAIRE : Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe.
FAK : Il ne fait pas plus noir là-dedans qu'ici.

CLAIRE : Eh bien justement, ici, il fait complètement noir.

FAK : Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois.

CLAIRE : Et moi je ne te vois pas, pour moi il fait complètement noir donc.

FAK : Si tu passes là-dedans avec moi, je te parlerai de quelque chose dont je te parlerai si on passe tous les deux là-dedans.

CLAIRE : Je ne peux pas passer, mon frère me tabasserait.

FAK : Ton frère ne saura pas.

CLAIRE : Même s'il ne saura pas, je ne veux pas passer. [QO : 25³]

La seconde de ces pièces est *Roberto Zucco* qui dramatise le parcours du tueur en série Roberto Succo réécrit par Koltès en Zucco. Après son évasion et le meurtre de sa mère, Roberto rencontre la Gamine pourtant étroitement surveillée par son grand frère et sa sœur.

LA SŒUR : L'essentiel est que tu ne te fasses pas voler ce qui ne doit pas t'être volé avant l'heure. Mais je sais que tu attendras ton heure, que nous choisirons tous ensemble – ta mère, ton père, ton frère, moi-même, et toi aussi d'ailleurs – à qui tu le donneras. Ou alors il faudrait que l'on t'ait fait violence, et cela, qui oserait le faire, à une gamine comme toi, si pure, si vierge ? [...] Tu es une gamine, tu es une petite vierge, tu es la petite vierge de ta sœur, de ton frère, de ton père et de ta mère. [RZ : 20-21]

La défloration de la Gamine par Roberto joue un rôle dramaturgique essentiel : en échange de sa virginité, la Gamine demande au tueur son nom, qu'elle livre ensuite à la police. Mais elle-même a perdu sa valeur d'échange auprès de sa famille :

LE FRÈRE : C'est emmerdant, une sœur cadette. Il faut tout le temps la surveiller, avoir l'œil sur elle. Pour protéger quoi ? Sa virginité ? Pendant combien de temps faut-il surveiller la virginité d'une sœur ? Tout le temps que j'ai passé à veiller sur toi est du temps perdu. [...] On devrait déflorer les gamines dès qu'elles sont gamines, comme ça on ficherait la paix aux frères aînés [...]. Ne perds plus ton temps à baisser les yeux et à serrer les jambes, poussin, ça ne sert plus à rien. De toute façon, maintenant, le mariage est fichu. Ça valait le coup de te surveiller pour le mariage [...]. En un seul coup tout est fichu : le mariage, la famille, ton père, ta mère, ta frangine ; et moi je m'en fous. Ton père ronfle de misère et ta mère pleure [...]. J'ai fini de te surveiller, et tu as fini d'être une gamine. Tu n'as plus d'âge ; tu pourrais avoir quinze ou cinquante ans, c'est pareil. Tu es une femelle et tout le monde s'en fout. [RZ : 32-34]

Mais c'est l'ensemble de l'œuvre koltésienne qui est traversée par ce motif de la virginité rêvée et souvent perdue. Dans *Combat de nègre et de chiens*, nous pensons que la fatale Léone est en réalité bien virgine en arrivant en Afrique, continent dans lequel elle va connaître une initiation au moins sexuelle avec Alboury [Privat et Scarpa, 2011]. Dans *la solitude des champs de coton* met en scène deux personnages – Le Dealer et Le Client – s'affrontant dans une joute agonistique au sujet de la transaction sans nom qui les lie et Le Dealer traite son interlocuteur de « vierge mélancolique ». Dans *Le Retour au désert*, une jeune fille nommée Fatima, présumée vierge, voit des apparitions de Marie (sa tante décédée des années avant sa naissance) dans le jardin de la demeure familiale (« dans une ville de province à l'est de la France ») et au dénouement, accouche de jumeaux noirs, dont le destin sera comme pour d'autres naissances « miraculeuses »... de « fouir le bordel ». Dans *Tabataba*, c'est le jeune frère Petit Abou qui refuse, dans un scénario inversé, le code de l'honneur viril pour rester puceau auprès de sa sœur Maïmouna, qui en éprouve d'abord de la honte.

Si la question n'est sans doute pas ce qui construit principalement l'intrigue des pièces mentionnées, elle est néanmoins très présente, on le voit bien, et du point de vue ethnocritique qui est le nôtre ici, elle semble s'inscrire dans un cadre que l'on pourrait qualifier de « traditionnel » (c'est le paradoxe de ce théâtre dont nous parlions pour commencer) et qui relèverait des conceptions de l'honneur dans les cultures méditerranéennes (au sens large). « L'honneur d'un groupe familial dépend d'un état d'équilibre entre, d'un côté, la pureté généalogique du sang et, de l'autre, la considération du nom. » [Bonte-Izard, 1991 : 341]. De la modestie sexuelle des filles (soit de leur intégrité physique d'abord, de leur bonne tenue ensuite) dépend la renommée de la famille, sa place et son rang dans le jeu des sociabilités locales et donc sa capacité à faire de bonnes alliances. Ce que dit clairement Le Frangin à la Gamine, dans *Roberto Zucco*, dans la citation donnée plus haut, et ce que signifie aussi, d'une certaine manière, l'échange virginité/nom entre la jeune fille et le tueur en série. Mais chez Koltès – désenchantement du monde oblige – la dimension crûment économique paraît l'emporter sur les autres : toute relation humaine est un « deal » et les jeunes filles sont surtout ici des biens de transaction. Pour protéger les sœurs, les frères menacent de les « tabasser » et quand le combat est plus ou moins perdu, par intérêt bien senti, ils les vendent : à un « maquereau », dans *Roberto Zucco*, et la Gamine

finit prostituée ; dans *Quai ouest*, Charles, qui ne rêve que de quitter le quartier à l'abandon où il vit (près des entrepôts du port d'une grande ville occidentale), finit par autoriser Fak à dépuceler sa sœur en échange des clés d'une voiture. Il nous faut ajouter toutefois que si une sorte de fatalité s'abat bien sur la gent féminine koltésienne (le discours est très dur sur la sexualité et la procréation : les hommes sont des « chacals », les femmes maudissent leur progéniture et auraient préféré « engendrer des cailloux »), nos jeunes filles ne sont pas totalement démunies. C'est la Gamine qui « donne » Roberto à la police et Claire obtient la tête de delco de la Jaguar, ce qui empêche *in fine* son frère Charles de partir et précipite sa mort.

VOIX DE LA GAMINE : Toi, mon vieux, tu m'as pris mon pucelage, tu vas le garder. Maintenant, il n'y aura personne d'autre qui pourra le prendre. Tu l'as jusqu'à la fin de tes jours, tu l'auras même quand tu m'auras oubliée ou que tu seras mort. Tu es marqué par moi comme par une cicatrice après une bagarre. Moi je ne risque pas d'oublier, puisque je n'en ai pas d'autre à donner à personne ; fini, c'est fait, jusqu'à la fin de ma vie. C'est donné et c'est toi qui l'as. [RZ : 28]

■ Passage et première fois

Il y a dans les exemples que nous donnons un intérêt scénique manifeste pour ce qu'il faut bien qualifier des « premières fois ». Premier *deal* illicite sans doute pour Le Client dans *Dans la solitude des champs de coton* ; première fois sexuelle pour la Gamine et Claire (et plusieurs autres jeunes personnages koltésiens : Fatima, Mathieu dans *Le Retour au désert* par exemple). Et Koltès va les dramatiser clairement en « passages ». On est tenté évidemment de recourir à la notion de « rite de passage » mais le coût nuptial, la défloration, la nuit de noces ne sont rituels que quand il y a noces précisément. « La perte de la virginité ne suffit pas [...] à faire passer de la catégorie de jeune fille dans celle des femmes proprement dites ». Ce qui importe, c'est que « cet acte soit approuvé par la communauté et rendu public ; autrement dit qu'il soit socialisé » [Van Gennep, 1946 : 559]. Ce à quoi servent a priori les cérémonies de fiançailles et de mariage. Si le Frangin met bien le mariage de la Gamine à l'horizon de la logique familiale, il faut bien avouer qu'ici comme dans les autres textes de Koltès il n'est qu'un « mot » dont le contenu semble, pour les jeunes générations au moins,

quasi inatteignable. On peut comprendre que fiançailles, mariage, nuit de noces n'aient guère leur place dans une œuvre qui met en cause conventions et institutions et met en scène des communautés humaines déstructurées et le plus souvent marginalisées. Mais c'est aussi un trait caractéristique des sociétés contemporaines, en particulier occidentales, que de dissocier les « premières fois » du passage proprement dit d'un autre statut social.

C'est dans ce contexte d'allongement de la période de jeunesse qu'on peut dire qu'en France, comme en d'autres pays, un passage à l'âge adulte organisé selon des rites de passage, c'est-à-dire des rites formels qui avaient une valeur d'initiation à la société et au fonctionnement social, a cédé la place à une forme de transition bien différente, plus progressive, reposant sur des procédures plus informelles, éventuellement réversibles. Si de nombreux rites continuent à émailler la jeunesse, ils n'ont plus les propriétés instituantes dont les rites de passage étaient doués naguère. [Bozon, 2002 : 23]

Pas de rite de passage à proprement parler donc chez Koltès mais sa mise en scène de la première fois met l'accent, d'une part, sur le point de vue biographique (comme dans la vie vécue, l'initiation sexuelle est toujours un « événement » dans la trajectoire individuelle et familiale) et emprunte très fortement à sa formalisation – dont la narrativité n'est plus à démontrer⁴ – par Van Gennep [1981] d'abord puis par Turner [1990] en trois étapes : séparation, marge, agrégation. D'autre part, « tout rite de passage s'identifie à un passage matériel et tout passage matériel s'identifie à la naissance dans sa réalité la plus anatomique [...], modèle du passage premier, du passage originel » [Belmont, 1981 : 9-19], et nous faisons l'hypothèse qu'il est heuristique de « reporter cette anthropologie symbolique du corps sur une autre expérience vécue réellement et imaginativement : le corps à corps nuptial et le passage en force ou en douceur dans le *vestibule* utérin » [Privat, 2010 : 181]. On retrouve de cet imaginaire symbolique dans la manière dont Koltès scénarise dans des temps et des lieux spécifiques le coût de première fois qui, liant « gestes accomplis, paroles proférées, objets manipulés et participants », semble construit comme une phase de marge quasi rituelle⁵.

Ainsi trois longues scènes [QO : 25-29 ; 55-58 ; 87-89] vont concerner la défloration de la jeune Claire (quatorze ans) dans *Quai ouest*. On l'a vu plus haut : Fak et Claire, d'abord, « s'arrêtent à la porte du hangar », la nuit tombée ; le deuxième de ces tableaux se situe le

lendemain en fin d'après-midi et on les voit « courant le long du hangar » ; le troisième enfin débute par cette didascalie : « Dans le hangar, l'aurore. Fak entraîne Claire. » On note à quel point le passage est matérialisé dans l'espace : la porte d'un hangar, un seuil donc, que les protagonistes ne franchissent pas dans un premier temps puis qu'ils passent. On note aussi (et la première citation donnée plus haut de *Quai ouest* est explicite) la répétition presque obsédante du verbe « passer » (dont on trouve vingt-quatre occurrences dans la scène initiale). Une fois le seuil franchi, le mouvement se poursuit à l'intérieur du hangar : « Ils traversent le hangar, Claire trébuche. » [QO : 88] Puis, on apprend qu'ils sont « au milieu » du hangar et la défloration (annoncée par l'action de « trébucher ») peut avoir lieu :

Rafale de coups de feu sur la jetée ; Fak baise Claire ; cri de Monique sur l'autoroute ; Fak lâche Claire.

FAK : C'est fait. Il faut que j'y aille.

CLAIRE : Maintenant que tu m'as amenée là au milieu, tu ne peux pas me laisser seule là au milieu.

FAK : Je n'ai pas que cela à faire.

CLAIRE : Qu'est-ce que je deviens, alors, moi, là au milieu ?

FAK : Je n'en sais rien, tu dois le savoir toi-même, rien.

CLAIRE (*s'accrochant à Fak*) : Ne me laisse pas toute seule maintenant.

FAK : Ne crie pas. (Il la frappe et s'éloigne.)

Claire regarde Fak disparaître par la porte de la jetée. [QO : 89]

La progression de la séquence de dépucelage est tout autant inscrite dans l'ordre temporel : la mention très précise des jeux d'ombre et de lumière, qui permettent de suivre le passage du temps, nous indique si les personnages « voient » ou « ne voient pas ». On est passé de la nuit noire dans la première scène à l'« aurore », moment de passage là aussi mais qui, dans un mouvement symétrique inverse à son pendant le crépuscule, conduit à la levée du jour, où l'on va enfin y voir clair/Claire... Multipliant, comme pour « passer », les occurrences du verbe « voir », les dialogues jouent sur toute une série d'équivalences sémantiques (et symboliques) : ne pas voir c'est être dans le noir et en avoir peur, c'est donc à la fois être trop petite encore et ne pas savoir à quoi s'en tenir exactement...

FAK : Il ne faut pas avoir peur trop longtemps de suite et il faut bien s'arrêter une fois d'être petite.

CLAIRE : En plus, je sais précisément pourquoi tu veux que je passe là-dedans ; et pour cela, moi, je ne veux pas de cela, car je sais précisément de quoi il s'agit.

FAK : Si tu es encore petite, tu ne peux pas savoir précisément pourquoi je veux qu'on passe tous les deux là-dedans, et si tu savais précisément pourquoi on y passerait, alors tu n'es pas si petite que ça, ne fais pas tant d'histoires, passe et voilà tout. [...]

CLAIRE : Je ne sais peut-être pas comment c'est parce que je suis petite mais ce n'est pas parce que je suis encore un tout petit peu petite que tu peux me dire n'importe quoi et que je le gèberai. [QO : 26-27]

« Voir » c'est aussi avoir ses règles, entrer dans la puberté pour une jeune fille [Verdier, 1979] ; ce qui nous ramène à l'âge de Claire, quatorze ans, et à cette période intermédiaire de l'adolescence où l'on sait ces « choses-là » sans les savoir vraiment... Le prénom de Claire, la thématique de l'ombre et de la lumière, de l'ignorance et du savoir, l'insistance sur l'entre-deux aussi bien spatio-temporel que biographique : l'écriture koltésienne semble retrouver l'essentiel du scénario initiatique. Et Fak, l'autre protagoniste, a tout, lui, de l'initiateur. Au-delà du fait que c'est un voyou (Koltès précise que c'est « un vrai dur »), on note son âge (il a vingt-deux ans), sa virilité (son nom se passe de commentaire : Fak/Fuck), son expérience : « Je ne te demande pas de faire quelque chose, tu n'as qu'à te laisser faire ; moi je te fais passer là-dedans et je m'occupe de tout. » [QO : 25]. Son sens de la négociation aussi : il convainc Claire de passer avec lui dans le hangar. « Parce que c'est bien meilleur lorsque tout le monde veut et que tu verras toi-même aussi à quel point c'est meilleur. » [*ibid.* : 57] La relation à la jeune fille est une véritable transaction qui se fait par un jeu subtil de mots et d'arguments mais de dons également. Il lui offre d'abord un briquet en or (volé) mais « [elle] ne fume même pas » ; il donne ensuite la tête de delco de la Jaguar. Ne serait-ce pas là comme une version urbanisée et dégradée des cadeaux des rituels de courtoisement [Segalen, 1981 : 59-70], qui, après acceptation, valent consentement ?

CLAIRE : Alors donne.

FAK : Tiens. (*Il lui donne.*)

[...]

CLAIRE : Quand il fera très noir, peut-être, oui, que je dirai oui.

FAK : Quand il fera noir, tu le voudras, vraiment ?

CLAIRE : Complètement noir, oui, là, je le voudrai vraiment.

FAK : Je t'attendrai.

CLAIRE : Oui. Oui. Oui. (*Elle sort.*) [QO : 58].

Ajoutons quelques mots encore sur les espaces de la défloration. Dans *Quai ouest*, les scènes que nous

venons d'évoquer se déroulent devant, à côté puis dans un « hangar désaffecté » d'un quartier à l'abandon situé près des vieux entrepôts portuaires d'une grande ville occidentale. D'un point de vue socio-géographique, on pourrait dire de ce lieu qu'il est un espace de marge dans un espace de marge, qui finit par devenir, comme souvent dans ce théâtre, le centre névralgique de la pièce. La réversibilité et la porosité des frontières sont en effet au cœur de l'écriture koltésienne. Il nous semble que l'anthropologie nous permet de prolonger la réflexion. Ce hangar est un lieu où se concrétise le passage du temps, où se jouent des événements cruciaux dans les parcours de vie : survie pour le personnage d'Abad, le sans nom, le sans-papier, l'invisible qui a choisi d'élire « domicile » dans cet espace de travail où l'on ne travaille plus ; initiation sexuelle pour Claire ; mort pour Maurice et Charles. C'est donc un chronotope au sens fort du terme [Bakhtine, 1978 : 235] et que l'ethnocritique propose de qualifier davantage encore : ce lieu de dépôt, de transit que les marchandises ne traversent plus est un *campus* dévoyé ; ce lieu qui n'a rien d'une demeure privée, même s'il est habité par un humain déshérité, est une *domus* déréglée ; en somme le hangar, plus qu'un non-lieu, est un lieu détourné, retourné, le lieu des transactions illicites et des expérimentations de toutes les formes d'altérité. C'est donc aussi un *saltus* urbain, un territoire d'ensauvagement⁶. Pour en revenir à la défloration de Claire, le hangar est bien un espace de marge qui accueille une phase de marge, marqué par l'entre-deux et l'inversion, un lieu « autre », une « hétérotopie » : un lieu « qui a la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres mais sur un mode tel qu'il les suspend, neutralise ou inverse » [Foucault, 1994 : 46-49]. À propos de ce qu'il nomme les hétérotopies de « crise » (au sens de passage crucial dans l'existence), le philosophe revient sur un exemple qui nous paraît éclairer notre propos ici : « Pour les jeunes filles, il existait une tradition qui s'appelait le voyage de nocés. La défloration ne pouvait avoir lieu "nulle part" et à ce moment-là le train, l'hôtel du voyage de nocés c'était bien ce lieu de nulle part ». [*ibid.*] Comme notre hangar.

Dans *Roberto Zucco*, la Gamine rencontre le tueur dans un lieu qui donne à penser aussi, puisqu'il s'agit de la cuisine de l'appartement familial, « sous la table », « recouverte d'une nappe qui descend jusqu'au sol » [RZ : 18]. Là encore la dramaturgie de la perte de la virginité a besoin d'un espace « séparé ». Mais, si la cuisine renvoie de manière on ne peut plus manifeste à l'équivalence symbolique bien connue entre

la consommation alimentaire et l'acte sexuel, il n'en reste pas moins que, comme le hangar, elle n'est pas un lieu adéquat. Les déflorations ne se font pas, nous semble-t-il, à la « bonne » distance, s'il existe une bonne distance dans ces questions... : la cuisine est un espace par trop familial ; le hangar pas assez si l'on peut dire.

■ L'impossible alliance

Nous avons voulu montrer d'abord à quel point le théâtre de Koltès accordait une importance à la question des « premières fois » (en particulier sexuelles), mises en scène précisément comme des « passages », dans un scénario, des temps, des lieux, des paroles et des gestes propres. Il prête une attention particulière aussi à l'idée qu'il s'agit dans ce type d'initiation d'un « savoir sans savoir », sans apprentissage explicite et formalisé, dont il tente de déplier assez subtilement les jeux et les enjeux. Comme le dit la Médée d'Euripide : « Il faut être devin pour trouver, sans l'avoir appris chez soi, comment en user au juste avec celui dont on partage sa couche. » Mais les actes de la sexualité peuvent être appris indirectement [Privat, 2010 : 185-188] par la médiation de scripts culturels d'abord (loin du modèle naturaliste ou spontanéiste de la sexualité), par celle de la langue qui met en scène le coït comme un « faire » et qui, pour peu qu'on y soit attentif, ne cesse de figurer l'acte sexuel, par la médiation enfin des structures élémentaires de l'expérience corporelle qui coïncident avec les principes de structuration de l'espace objectif (le dedans et le dehors, le dessus et le dessous, le devant et le derrière, le clair et l'obscur, etc.). Et l'écriture de Koltès joue de l'ensemble de la palette, nous semble-t-il.

En même temps, la première fois chez cet auteur s'apparente toujours et malgré tout à un viol. Dans les récits de nuits de nocés ratées, les raisons invoquées sont liées essentiellement à la transgression de quelque règle fondamentale de l'alliance ou au déficit et au dérèglement du rite (par défaut d'initiation le plus souvent). On n'y déroge pas ici. Si les jeunes filles finissent par être (violemment) initiées, elles n'entrent guère dans le circuit de l'alliance rêvée par leurs familles : loin d'en faire de futures épousées, le passage ici ne semble les construire qu'en « petites putes »... C'est l'appellation que la mère de Claire lui attribue dans *Quai ouest* ; c'est le devenir littéral de la Gamine dans *Roberto Zucco*. On l'a dit : si « passage » il y a (et l'écriture dramatique

en adopte certains codes et formes), c'est un passage sans rituel véritable où toutes les étapes sont transgressées, en particulier celle d'agrégation. Après avoir « trébuché », Claire se retrouve irrémédiablement seule « au milieu » du hangar (une locution prépositive qu'elle va répéter trois fois). Défaut de cohésion du groupe d'origine, déficit d'initiation, dérèglement du scénario de passage, absence d'avenir communautaire : tout se passe peut-être comme si, et nous le suggérons déjà pour les espaces, la marge étendait ses traits et devenait permanente⁷.

Pourtant l'alliance avec l'autre est bien le rêve, le fantasme, l'idéal de ce théâtre. Comme le dit le personnage de Cal dans une autre pièce de Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, le seul vrai désir serait de pouvoir « s'échanger avec quelqu'un ». La critique l'a répété : c'est un théâtre où l'on ne cesse de tendre à l'altérité – le corps de l'autre, l'ailleurs, le Noir, l'Afrique. Contre ou plutôt par-devers la famille bourgeoise, le catholicisme et la vieille Europe. Mais si la problématique de la virginité et de la première fois accorde bien une importance considérable au corps, elle nous ramène aussi, irrémédiablement, à ce à quoi ce théâtre tentait d'échapper. On ne peut s'empêcher de penser qu'elle inscrit dans ces pièces le corps et sa chute (un effet de l'éducation très catholique de Koltès ?) comme une fatalité. De plus, dans ces histoires de défloration, ce n'est pas tant le corps de l'Autre que la jeune fille met en jeu que le sien propre ou celui de ses proches. À lire de près les échanges dont il est question ici, on voit qu'ils sont « faussés » d'emblée : Claire ne se « donne » pas à Fak, elle le fait pour garder près d'elle son frère Charles et la Gamine croit « marquer » de son corps à jamais celui de Roberto. Et chacun de ces actes sexuels est suivi d'une mort : celle de Charles, celle de Roberto⁸. Sans doute peut-on avancer que l'échange koltésien échoue parce qu'il contrevient toujours, d'une manière ou d'une autre, au principe de réciprocité [Lévi-Strauss, 1967 : 61-79].

I Notes

1. Dans un entretien donné au magazine *Les Inrockuptibles* en novembre 1995, Patrice Chéreau revient sur le théâtre de Koltès : « Le sien [de monde] était totalement à part, parfois difficile à comprendre, difficile à accepter. Ce qu'il raconte est quelquefois inadmissible, d'une rébellion totale, parfois c'est impitoyable. [...] Koltès vivait dans un monde clos, dur, implacable. »

2. *La nuit juste avant les forêts* (1977), *Combat de nègre et de chiens* (1979), *Quai ouest* (1983), *Dans la solitude des champs de coton* (1985), *Le retour au désert* (1988), *Roberto Zucco* (1989) : les pièces sont toutes publiées aux Éditions de Minuit (les dates entre crochets sont les dates approximatives de l'écriture des pièces).

3. Nous abrégons *Quai ouest* en QO et *Roberto Zucco* en RZ.

4. L'ethnocritique de la littérature a tenté de poser l'hypothèse d'une homologie tant

fonctionnelle que structurelle entre le récit littéraire et le rite de passage. Voir par exemple Jean-Marie Privat, 2006 ; Marie Scarpa, 2009.

Peut-être est-il temps aussi de s'interroger sur la forte présence des frères. Certes l'argument avancé par eux est la sauvegarde de l'honneur familial. Mais le rôle des pères est, lui, très diminué : ce ne sont jamais eux qui « donnent » leurs filles. Chez Koltès, la critique l'a noté, les relations fraternelles – horizontales – sont privilégiées au détriment des relations « verticales », celles de la filiation (entre parents et enfants), très négativement traitées et dont on peut dire qu'elles sont véritablement en crise [Monzani, 2006 : 142-162].

MONIQUE : Il n'y a qu'avec mes frères et sœurs que je me sois jamais entendue. Il ne faudrait jamais quitter ses frères et sœurs. Tout le reste c'est des conneries. Pourquoi quitter ceux avec qui on s'entend et qui n'attendent jamais rien de vous ? [QO : 49]

Les sœurs évoquent un amour gratuit pour leurs frères.

CLAIRE : Je peux faire moi, pour toi, Charlie, ce que personne jamais ne pourrait faire pour toi ; je peux m'occuper de toi comme personne jamais ne s'occupera de toi ; je peux être pour toi, sous ta main, ce que personne d'autre n'a sous la main [...]. Si je te disais Charlie, que moi je peux t'aimer comme personne jamais ne t'aimera ? [QO : 99]

On sait ce qu'il advient au bout du compte de cette relation supposée « sans facture »... Mais un temps protéger leur honneur n'est-ce pas aussi pour les frères ne pas « donner » les sœurs et les garder pour soi⁹ ?

En somme, l'œuvre de Bernard-Marie Koltès affiche l'échange et l'alliance comme idéaux et leur impossibilité dans le même temps, sur fond d'inceste symbolique (sur le mode du redoublement du même) et d'utopie (toujours cauchemardesque) de l'entre-soi (familial en particulier). C'est un théâtre dont il nous apparaît que la question centrale est finalement celle de la (toujours) mauvaise distance, de soi à soi et de soi aux autres. ■

5. Sur les rites de passage concernant la jeunesse d'aujourd'hui voir aussi Martine Segalen, 2014, et sa définition (à la page 36) de la phase de marge, qui est l'étape dans le rite du détour par l'autre pour devenir soi, de l'entre-deux états :

« L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements

sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou aux revenants ; leur invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de leur premier statut ; parfois ils sont traités comme des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc. Ils subissent des épreuves physiques qui peuvent prendre la forme de mutilations, mais aussi des phases d'apprentissage. Celles-ci vont avoir pour effet en quelque sorte de les mettre au moule, de les sortir de leur état préliminaire et de les acheminer vers leur plein état social, qui doit les rendre identiques aux autres membres de la communauté. »

6. L'ethnocritique propose d'actualiser la chronotopie tripartite domus/campus/saltus que les géographes et historiens ont d'abord réservée au paysage de l'Antiquité

gréco-romaine puis à celui de la France rurale (voir par exemple Fernand Braudel, 1986) en l'appliquant aux espaces modernes y compris les plus urbains. Pour le dire vite, le domus (l'espace du domestique, de la reproduction), le campus (l'espace du travail, de la production), le saltus (l'espace du non domestique et du non « travaillé » : la marge, l'in-cultivé, l'invisible, etc.) ont des traits définitoires propres mais qui, en fonction des moments et des contextes, s'entrecroisent, s'hybrident, se « dialogisent » en somme.

7. La littérature – et en particulier le théâtre avec sa double dimension texte/représentation –, en publicisant le plus intime, construit sans doute les lecteurs et les spectateurs en « voyeurs » mais aussi peut-être, au regard de ce que nous démontrons ici, comme l'ultime, la seule « communauté » possible pour ces personnages abandonnés au milieu du gué.

8. C'est le cas encore dans d'autres pièces koltésiennes : dans *Combat de nègre et de chiens*, le « don » du corps de Léone à

Albourny entraîne la mort de Cal ; Fatima qui a sans doute été violentée aussi, dans *Le Retour au désert*, donne naissance au dénouement de deux jumeaux noirs dont la destinée sera explicitement de mettre à feu et à sang la ville de Metz (ville de naissance de Koltès).

9. Dans cet ordre d'idée (inceste symbolique et « cumul de l'identique », pour reprendre les mots de Françoise Héritier [1994]), nous pourrions évoquer l'homosexualité latente de certaines relations entre personnages (et celle de l'auteur serait peut-être à comprendre aussi dans notre étude), l'obsession du chiffre deux et de la gémellité. Pour ne prendre que l'exemple du *Retour au désert* : Adrien Serpenoise a épousé deux sœurs (Marthe et Marie), sa sœur Mathilde a eu deux enfants de deux pères différents, les cousins Mathieu et Edouard sont des doubles opposés et Fatima accouche de jumeaux, Rémus et Romulus... Ajoutons qu'après une série de conflits très violents, sur fond de guerre d'Algérie, le frère et la sœur Serpenoise (Adrien et Mathilde) décident de tout quitter pour partir ensemble.

I Œuvres de Bernard-Marie Koltès

KOLTÈS Bernard-Marie, 1983 [1980], *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit.

KOLTÈS Bernard-Marie, 1985, *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit.

KOLTÈS Bernard-Marie, 1986, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit.

KOLTÈS Bernard-Marie, 1988, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit.

KOLTÈS Bernard-Marie, 1988, *Le Retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.

KOLTÈS Bernard-Marie, 1990, *Roberto Zucco*, suivi de Tabataba, Paris, Éditions de Minuit.

I Références bibliographiques

BAKHTINE Mikhaïl, 1978 [1975], *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BELMONT Nicole, 1981, « La notion de rite de passage », in Pierre Centlivres et Jean Hainard (dir.), 1986, *Les Rites de passage aujourd'hui*, Lausanne, L'Âge d'homme : 9-19.

BONTE Pierre et Michel IZARD (dir.), 1991, « Honneur », in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France : 341-342.

BRAUDEL Fernand, 1986, *L'Identité de la France*, Paris, Arthaud.

BOZON Michel, 2002, « Des rites de passage aux "premières fois". Une expérimentation sans fins », *Agora débats/jeunesses*, 28, Rites et seuils, passages et continuités : 22-33.

FOUCAULT Michel, 1994 [1967], « Des espaces autres, Hétérotopies », *Dits et écrits*, t. 4, Paris, Gallimard : 46-49.

HÉRITIER Françoise, 1994, *Les Deux Sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1967 [1949], *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris/La Haye, Mouton.

MONZANI Stefano, 2006, « L'utopie du fratriarc. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès », *Cahiers de psychologie clinique*, 27 : 142-162.

PETITJEAN André (dir.), 2001, *Koltès. La question du lieu*, Metz-CRESEF.

PRIVAT Jean-Marie, 2006, « Une chose malpropre et inutile. Approche ethnocritique de *Boule de Suif* », in Dominique Laporte (dir.), *L'Autre en mémoire*, Québec, Presses de l'Université Laval : 111-124.

PRIVAT Jean-Marie, 2010, « Coïtus ritualis », in *Les Rites de passages. De la Grèce d'Homère à notre XXI^e siècle*, Grenoble, Musée dauphinois, « Le monde alpin et rhodanien » : 179-189.

PRIVAT Jean-Marie et Marie SCARPA, 2011, « *Combat de nègre et de chiens* ou les fantômes de l'Afrique », in André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, CRESEF-Université de Lorraine, « Recherches textuelles », 10 : 303-320.

SCARPA Marie, 2009, *L'Éternelle Jeune Fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion.

SEGALEN Martine, 1981, *Amours et mariages de l'ancienne France*, Paris, Berger-Levrault.

SEGALEN Martine, 2014 [1998], *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin.

TURNER Victor W., 1990 [1969], *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France.

UBERSFELD Anne, 1999, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud.

VAN GENNEP Arnold, 1981 [1909], *Les Rites de passage*, Paris, Picard.

VAN GENNEP Arnold, 1946, *Manuel de folklore contemporain*, t.1, II : Du berceau à la tombe. Mariage-Funérailles, Paris, Picard.

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

ABSTRACT**Koltès or the Theatre of Lost Virginity**

The theatre of Bernard-Marie Koltès dramatises the contemporary world as a destructured, disenchanting, pitiless place. In this perspective, one of his “motifs” may seem surprising because of its rather traditional nature: that involving the “honour” of young women expressed explicitly in terms of virginity for them, and in terms of the need to preserve their reputation for their older brothers. A short-lived honour, because the sisters will be deflowered. We propose in this article to study the presence of this theme from the point of view of ethnocriticism, as Koltès clearly pays careful attention to the question of “first times” narrated as “ritual initiations”. But is it not possible to see these “ passages”, which are always violent, transgressive and uncompleted, as a sign of the impossibility of all alliances?

Keywords : Ethnocriticism. Koltès. First time. Rite de passage. Virginity.

ZUSAMMENFASSUNG**Koltès oder das Theater der verlorenen Jungfräulichkeit**

Das Theater von Bernard-Marie Koltès setzt die zeitgenössische, destrukturierte, ernüchterte und erbarmungslose Welt in Szene. Ein Motiv kann so durch seine eher traditionelle Dimension überraschen: das Motiv der Ehre der jungen Mädchen, das für sie explizit mit der Jungfräulichkeit und dem Ruf, der für ihre großen Brüder erhalten bleiben muss, verbunden ist. Eine Ehre, die nur kurzfristig ist: die Schwestern werden entjungfert. Unser Beitrag studiert die Präsenz dieser Thematik aus einer ethnokritischen Perspektive, da Koltès der Frage des „Ersten Mals“, die als Initiierung erzählt wird, besondere Aufmerksamkeit schenkt. Berichten diese immer gewaltvollen, transgressiven und unbeendeten Initiierungen nicht im Tiefsten von der Unmöglichkeit, Verbindungen einzugehen?

Stichwörter : Ethnokritik. Koltès. Das Erste Mal. Jungfräulichkeit.