

étude sur

Dans la solitude des champs de coton

Koltès

résonances

Franck Evrard



L'ŒUVRE ET SES CONTEXTES

I. LA BIOGRAPHIE « LACUNAIRE » DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Bernard-Marie Koltès est né en 1948 à Metz comme Verlaine. Sa jeunesse est marquée par une stabilité familiale et un ancrage géographique rassurants. Ses repères s'effondrent à la fin de l'adolescence : « Je ne conçois un avenir que dans une espèce de déséquilibre permanent de l'esprit, pour lequel la stabilité est non seulement un temps mort, mais une véritable mort », écrit-il à sa mère dans une lettre datée de 1969. Ennui provincial, échos du traumatisme de la guerre d'Algérie, voyages à New York et en Afrique : jusqu'en 1975 et l'arrivée à Paris après une tentative de suicide, la biographie de Koltès peine à cerner le « **déséquilibre** » qui est survenu à la fin de la jeunesse. Ce sont les pièces avec ses personnages déracinés qui désenfouissent les questions posées par le passage douloureux à l'âge adulte, le deuil ambigu de l'enfance et le vertige de la solitude.

Koltès découvre le théâtre en voyant jouer Maria Casarès dans *Médée* de Sénèque, mis en scène par Jorge Lavelli. Entré à l'école du théâtre national de Strasbourg (TNS), section « mise en scène », il se tourne vers l'écriture. Ses premiers textes, pour la plupart des adaptations, révèlent l'influence de la Bible, de Shakespeare, Dostoïevski, Claudel, Rimbaud. Après quelques pièces pour le théâtre, la radio ou des élèves comédiens, il travaille à Lyon avec Bruno Boëglin pour une pièce de commande (*Sallinger*, 1977) et donne à Yvan Ferry *La Nuit juste avant les forêts*, un soliloque* qui sera créé par ce dernier à Avignon en 1977 et repris plusieurs fois. Dans ce texte composé d'une seule phrase très longue, un jeune homme entrant dans la nuit

s'adresse à un homme, un comédien non présent sur scène, à qui il demande une chambre pour la nuit. Gilles Sandier parle d'« un texte d'un lyrisme sauvage et familier, où rodent vaguement des thèmes de Genet* ou de Tony Duvert », d'un « texte superbe dans son refus de toute "littérature", de toute rhétorique, et pourtant très écrit ». Encore communiste (jusqu'en 1979 où il se désengage), Koltès qui a lu *Le Capital* de Marx baigne dans l'atmosphère intellectuelle de l'époque marquée par les œuvres de Jean Genet* et le travail de Gilles Deleuze* sur les « machines désirantes », le « devenir pluriel du désir ». Si son œuvre présente des échos de ces auteurs, elle déborde les questionnements en tirant vers une problématique plus actuelle. Koltès lit Joseph Conrad, William Faulkner, James Baldwin dont la réflexion sur la négritude et l'homosexualité l'intéresse.

La rencontre avec le metteur en scène Patrice Chéreau* en 1979 dont il a admiré la mise en scène de *La Dispute* de Marivaux en 1976, **va être déterminante**. *Combat de nègres et de chiens* créé en 1983 avec Michel Piccoli et Philippe Léotard inaugure la collaboration de Koltès avec le metteur en scène au théâtre des Amandiers qui se poursuivra jusqu'à la mort de l'auteur. La pièce adaptée en Allemagne par Heiner Müller qui inaugure la première saison du théâtre connaît un grand succès que ne connaîtra pas en avril 1986 *Quai Ouest*, interprétée par Maria Casarès, Jean-Marc Thibault, Jean-Paul Roussillon, Catherine Hiegel et Isaach de Bankolé.

La rudesse avec laquelle *Quai Ouest* a été accueillie m'a appris une chose, précise Koltès au cours d'un entretien avec C. Godard, quand on veut être comique, il faut l'être absolument, sans détours.

La pièce raconte un suicide dans le no man's land d'une grande ville portuaire. Aboutissement de dix années d'écriture, *Dans la solitude des champs de coton* est créée en 1987. Après la traduction du *Conte d'hiver*, monté par Luc Bondy et l'écriture de *Tabataba* pour le théâtre ouvert, *Retour au désert* (1988), présenté au théâtre du Rond-Point avec Jacqueline Maillan (pour qui la pièce a été conçue) et Michel Piccoli, est une « comédie » centrée sur l'affrontement

entre un frère et une sœur dans l'atmosphère oppressante de la province française pendant la guerre d'Algérie. Avant sa mort, Koltès a conçu *Roberto Zucco*, une pièce inspirée par la vie et la mort d'un héros criminel de fait divers. La pièce, lue en 1990 par Michel Piccoli au théâtre national populaire à Villeurbanne, sera créée en Allemagne à la Schaubühne de Berlin par Peter Stein. Lors de sa création française en 1991 par Bruno Boëglin à Villeurbanne, la pièce suscite une polémique et est interdite à Chambéry. Au retour d'un dernier voyage au Mexique et au Guatemala, Koltès meurt en 1989, à Paris, des suites du sida, à quarante et un ans : « On meurt et on vit seul. C'est une banalité... »

Le destin romantique de Koltès mort prématurément du sida, son visage d'adolescent rimbaldien, son œuvre fondée sur la révolte, ont contribué à idéaliser l'écrivain et à édifier **un véritable mythe**. Koltès qui n'est plus ignoré du monde de la littérature, est adulé par le public théâtral, les comédiens, les metteurs en scène, les étudiants, en France et surtout à l'étranger.

II. LES CONTEXTES DE L'ŒUVRE

1. Le théâtre français de 1950 à 1980

Le théâtre français depuis 1950 est marqué par l'extrême foisonnement des écritures et des dramaturgies* ainsi que par l'avènement du metteur en scène, d'abord au service du texte puis comme créateur à part entière, un créateur qui affirme l'autonomie du théâtre face à la littérature. Parmi les nombreuses tendances, on distinguera principalement :

- **Le théâtre engagé de l'après-guerre** : l'expérience traumatisante de la Seconde Guerre mondiale a conduit des écrivains comme Jean-Paul Sartre ou Albert Camus à mener une réflexion sur la liberté et la responsabilité humaines. Cette réflexion s'accompagne d'une volonté de fonder une nouvelle morale, de propo

ser des modèles humanistes de comportement comme la dignité ou l'engagement. Le théâtre devient une tribune efficace pour faire entendre le débat d'idées. Les drames de Sartre de 1943 à 1965 comme *Huis clos* (1944), *Les Mains sales*¹ (1948), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) privilégient ce moment fondamental où « les libertés se choisissent dans des situations ». Afin d'échapper à l'absurde, Camus opte pour une solution qui dépasse l'engagement personnel et fonde une morale contre tout terrorisme. C'est dans *Les Justes*² (1949) que l'auteur pose les limites morales de l'action politique à travers le conflit qui oppose, en 1905, deux socialistes révolutionnaires russes.

- Après la Libération, le rêve de communion nationale né pendant la Résistance se prolonge avec l'ambition d'inventer un théâtre de rassemblement qui triompherait des divisions, des conflits de classe. Le « **théâtre populaire** » prôné par Jean Vilar qui fonde le Festival d'Avignon en 1947 et dirige le TNP (Théâtre national populaire) répond à **une conception du théâtre comme service public** et comme moyen pédagogique d'éduquer le peuple. La découverte du dramaturge allemand Bertold Brecht* (1898-1956) et des mises en scène du Berliner Ensemble comme *Mère Courage* en 1954 à Paris, sera marquante jusqu'en 1968. Le parti pris de la « distanciation » qui brise l'illusion théâtrale en rappelant au spectateur qu'il assiste à une « représentation » va influencer des metteurs en scène comme Roger Planchon et des auteurs comme Michel Vinaver* (*Les Coréens*, 1956), Arthur Adamov (*La Grande et la Petite Manœuvre*, 1950) et Armand Gatti (*La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai*, 1962).

¹ . Dans cette pièce en 7 tableaux, Sartre pose le problème de l'engagement à travers le personnage de Hugo, un jeune intellectuel d'origine hongroise, chargé d'assassiner Hoederer, chef de la tendance majoritaire. La liberté d'action du militant doit-elle s'encombrer de scrupules dictés par l'idéalisme moral ?

² . La pièce qui se fonde sur le conflit tragique entre la révolution et la justice à travers le personnage du poète Kaliayev, esquisse une réponse humaniste. Il s'agit de tempérer l'engagement du révolutionnaire par le réalisme et la prudence du réformiste.

Roland Barthes et Bernard Dort propagent cette « révolution brechtienne » dans la revue *Théâtre populaire*, en montrant que la qualité « populaire » réside moins dans le contenu idéologique que dans l'écriture scénique.

- **Le « nouveau théâtre » des années 50** : appelé « anti-théâtre », « théâtre d'avant-garde », ou « théâtre de l'absurde », un « nouveau théâtre » se développe dans les petits théâtres de la rive gauche, au tournant des années 50, avec des auteurs comme Samuel Beckett*, Eugène Ionesco*, Arthur Adamov, Jean Genet*. L'originalité des pièces se fonde moins sur les thèmes traités (l'absurde, la solitude, l'absence, l'attente, l'incommunicabilité, la mort) proches du théâtre existentialiste que sur de nouveaux principes dramaturgiques et une structure de communication, non linguistique, non « littéraire ». **La ruine de la fable renvoie à la « crise du sujet », à la faillite du langage, à une déconstruction du personnage**, dépouillé de ses attributs fondamentaux et réduit à une fonction, un vague pronom ou une lettre (N dans *La Parodie* d'Adamov, 1952). *La Cantatrice chauve* (1950) de Ionesco qui refuse toute action et toute psychologie, épouse le dialogue entre deux couples de petits-bourgeois, les Smith et les Martin. La conversation insipide dégénère en un délire verbal qui consacre l'effondrement du réel et met en scène **la tragédie du langage**. L'œuvre de Beckett retrace l'agonie de la parole qui, embourbée dans les mots, ne charrie plus que des « cadavres », selon l'expression de l'auteur. Dans *En attendant Godot*³ (1953), deux « clochards métaphysiques » s'inventent des dialogues afin de tromper l'ennui.
- **Le théâtre proche du Nouveau Roman** : à partir des années 60, dans les pièces de Marguerite Duras, Nathalie Sarraute et Robert Pinget, le langage des personnages sert moins à communiquer

³ . Cf. étude *En attendant Godot* de Samuel Beckett par C. Vuillard, Ellipses, « Résonances », 1998.

qu'à révéler, par des paroles le plus souvent vaines, des désirs secrets, des conflits, des failles, des obsessions, un sentiment de solitude. Dans les pièces de Sarraute l'exercice de la parole est à l'origine de drames comme celui qui se joue entre deux amis d'enfance H1 et H2 dans *Pour un oui ou pour un non* (1982), deux amis brouillés à cause d'une intonation révélatrice de mépris ou de condescendance*. La communication a lieu au niveau d'une sorte de prédialogue où s'échangent des lieux communs et des paroles apparemment anodines ou vides. Dans les pièces de Duras comme *La Musica Deuxième* (1985), les silences et les non-dits jouent un rôle essentiel dans la recherche d'une vérité d'être.

2. Le théâtre des années 80 et le désengagement politique

Les années 80 présentent un contexte d'affaiblissement et de mort des idéologies. La victoire de la gauche en mai 81 a créé paradoxalement une rupture avec l'époque de mai 68 où « tout est politique » ; il se produit une perte des repères. Alors que le théâtre tendait à se confondre avec un discours de la protestation politique, le bouleversement des données politiques a pu donner l'impression comme à Michel Deutsch dans *Inventaire avant liquidation*⁴ que « l'énoncé de gauche devenant discours de pouvoir, le théâtre s'est senti quitte de la protestation, quitte de l'opposition ». Ainsi, le théâtre pétri de bonne conscience tend à devenir un espace consensuel, reconnu par tous, honorable, qui se sent déchargé de la mission d'investir la sphère politique. L'écriture théâtrale s'est libérée de l'obligation de traiter des sujets politiques. Détachés de toute philosophie et de toute idéologie (existentialisme, nihilisme*, absurde), les auteurs dramatiques des années 80 ne croient plus comme leurs prédécesseurs à un théâtre engagé et militant qui critiquerait, dénonce

⁴ . Michel DEUTSCH, *Inventaire après liquidation*, L'Arche, 1990.

rait et pourrait agir sur le réel. Conscients de la désagrégation des liens sociaux, ils ne nourrissent plus non plus l'illusion d'un théâtre comme lieu de citoyenneté et de démocratie dans la *polis*, d'un espace utopique où les individus se rassembleraient pour communier ensemble ou recevoir une éducation. Ils ne se réclament plus non plus d'une avant-garde qui prétendrait bouleverser les formes esthétiques.

Certains auteurs dramatiques pensent qu'à cause du fétichisme de l'image, de la fascination pour le rythme au détriment de la force de conviction du discours, le théâtre est victime d'une fuite en avant vers le maniérisme*, les metteurs en scène élaborant des objets clos sur eux-mêmes et repliés sur leur perfection esthétique. D'autres redoutent que le théâtre soit condamné à disparaître sous l'imagerie de la télévision ou à être destitué par d'autres modes de production spectaculaires comme la vidéo. Dans une « **société de spectacle** » selon l'expression de Guy Debord⁵ où tout est devenu signe, dans une postmodernité qui se définit par une indifférenciation des êtres et des valeurs, une circulation dérisoire de simulacres, une confusion entre l'importance esthétique d'un événement et sa médiatisation, quelle place reste-t-il pour la pratique théâtrale qui exige au contraire de construire les signes en jouant avec eux ? Dans une société qui s'est éloignée des valeurs tragiques, qui a perdu l'impact de la parole à cause de la pléthore d'images télévisuelles, le théâtre constitue pourtant une chance de redonner un poids et une nécessité aux actes, au langage, au réel. Il apparaît comme une mémoire vivante, qui, au lieu d'occulter les traces de l'événement, valorise au contraire l'absence, le souvenir, l'écriture, le corps et la mort comme le théâtre de Didier-Georges Gabily (*Violences*, 1991) ou de Jean-Luc Lagarce (*Le Pays lointain*, 1995).

⁵ . Essayiste et cinéaste français, Guy Debord participa en 1957 à la fondation de l'Internationale situationniste. Dans *La Société du spectacle* (1967) et *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), il dénonce la société de consommation où le primat de la représentation sur la réalité aliène l'être humain.

3. Impasses de l'écriture théâtrale

L'écriture théâtrale contemporaine semble coincée entre l'héritage brechtien qui invite à la fragmentation et à la déconstruction du récit et l'héritage de Beckett* qui appelle à l'épuisement du théâtre, à la mort de la fiction. Nombreux dramaturges sont tentés d'adapter des textes littéraires classiques. Le problème qui se pose aux auteurs est de concilier l'interrogation critique de l'histoire avec un souci d'innover sur le plan des formes et des structures. À la fin des années 50, les auteurs qui adulaient Brecht*, n'ont pas réussi à inventer une dramaturgie vraiment neuve. Désireux de s'écarter de la « tranche de vie » naturaliste, d'échapper à la contrainte logico-temporelle de la chronologie et de la tutelle du référent dans la réalité, de nombreux auteurs privilégient le montage qui découpe et espace le texte en tableaux pour saisir la complexité du réel, confronter le présent et le passé. Les dramaturgies du « Théâtre du quotidien » prennent le parti de se focaliser dans une sorte de théâtre de chambre sur les histoires de la vie de petites gens, de mettre en scène des « fables de la vie privée, de la crise de la famille sous la pression de l'Histoire », selon l'expression de Michel Deutsch. L'originalité du théâtre de Michel Vinaver* tient assurément à son parti pris de la simultanéité, de l'entrecroisement des dialogues qui épousent la complexité des processus économiques, humains et mythiques comme *Par-dessus bord* (1973). À partir des années 70, la critique (les pièces de Michel Deutsch) se tourne vers les grands mythes corporels véhiculés par la modernité, vers une société de consommation qui promeut le narcissisme et l'individualisme, vers une loi sociale qui s'assure encore des corps en les tenant dans une norme et en les conformant à un code. Menacé de réification* par le système des objets, traité comme une marchandise symbolique et même réelle, « consommé » au sens propre et figuré par la société, le corps est le plus souvent irréalisé en une présence fantomatique.