

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

Dramaturgies de plateau

coll. « Essai », 2012

Figurer le réel

(*Écrits sur Patrice Chéreau*)

coll. « Du désavantage du vent, 2014 (à paraître)

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

Koltès dramaturge

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Ouvrage publié avec le concours
du Centre régional du livre de Franche-Comté et de la Région Franche-Comté

Couverture :
Bernard-Marie Koltès dans la cour de l'hôtel d'Europe
en juillet 1987 en Avignon
photo © Pascal Victor/ArtComArt

© 2014, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-403-4

SOMMAIRE

KOLTÈS DRAMATURGE.....	11
NEUF REMARQUES SUR L'ŒUVRE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS.....	19
LE LIEU DE LA SCÈNE : QUELQUES HYPOTHÈSES SUR L'ŒUVRE DE KOLTÈS DANS SON RAPPORT AU PLATEAU DE THÉÂTRE.....	33
TERRITOIRES D'UNE ŒUVRE.....	65
UNE DRAMATURGIE DU CLAIR-OBSCUR.....	109
LE ŒUD GORDIEN DE L'ENFANCE.....	121
GENÈSE D'UN COMBAT : KOLTÈS ET CHÉREAU, UNE RENCONTRE « DERRIÈRE LES MOTS ».....	131
ÉROS KOLTÉSIEEN.....	167
DEUX ANAMORPHOSES DANS <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i>	183
NOTES PENDANT LES RÉPÉTITIONS DE <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i> À L'USAGE DE MICHAEL THALHEIMER (2010).....	199
ENTRETIEN AVEC PATRICE CHÉREAU ET CLAUDE STRATZ PENDANT LES RÉPÉTITIONS DE <i>DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON</i> (1995).....	209

Les œuvres de Koltès sont citées par leurs titres. Elles ont toutes été publiées par les Éditions de Minuit¹.

1. Les références exactes figurent p. 233.

KOLTÈS DRAMATURGE

Devant un sujet qui nous paraît tout à coup immense et compliqué, il me semble bon d'utiliser, et éventuellement de fabriquer, pour le saisir, des instruments à notre mesure. C'est pourquoi dans *Combat de nègre et de chiens* j'ai voulu raconter une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes, malgré moi, car cela m'a beaucoup coûté, au point que j'ai coupé à peu près autant de texte que ce qui en reste, et cependant volontairement : parce que j'ai cru comprendre que c'était seulement si ce que je racontais avait l'apparence d'une « hypothèse réaliste » que la métaphore prenait son sens et ne devenait pas une simple fantaisie ¹.

BERNARD-MARIE KOLTÈS.

Les essais qui composent ce livre sont issus d'un long cheminement de spectatrice et de lectrice en compagnie d'une œuvre.

Comme beaucoup, j'ai découvert le théâtre de Koltès en 1983, lors de la création de *Combat de nègre et de chiens*. La puissance de fiction et la

1. « Des lieux privilégiés », propos recueillis par Jean-Pierre Han, *Europe*, 1^{er} trimestre 1983, repris dans *Une part de ma vie* sous le titre « Entretien avec Jean-Pierre Han », p. 14 (désormais cité sous ce titre).

théâtralité que révélaient dans ce texte d'un auteur inconnu la mise en scène de Patrice Chéreau, l'interprétation saisissante de Michel Piccoli et de Philippe Léotard, furent un choc initial dont les résonances accompagnent sans doute, aujourd'hui encore, ma perception de l'œuvre entière de Koltès. La rencontrer ainsi en son point médian (chronologiquement), qui était aussi son point tournant (même si on ne pouvait pas alors mesurer à quel point l'auteur y avait changé sa manière), c'était aborder de front un de ses questionnements récurrents, que *Combat de nègre* fait résonner plus fortement encore, peut-être, que toutes les autres pièces : comment l'écriture, et plus précisément l'écriture théâtrale, doit-elle et peut-elle se situer par rapport au réel ?

La réponse que Koltès formule non sans précaution dans l'entretien cité plus haut – comme une hypothèse de travail – lie la scène à une forme narrative : « une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes ». Remarquons tout de même qu'il ne va pas jusqu'à dire « un dénouement », l'œuvre moderne étant nécessairement ouverte... principe auquel les fins de pièce koltésiennes ne dérogeront jamais. Mais surtout, il y indique que la fable qu'il met en place, quelque réaliste que soit son apparence, reste plus secrètement une « métaphore » : Koltès ne renonce pas si facilement à la veine onirique et poétique qui était sa première manière... Le consentement au récit ne serait-il que la continuation, par d'autres moyens, de sa recherche de « violentes visions métaphoriques² » ?

2. Lettre à François et Josiane Koltès, 17 septembre 1978, *Lettres*, p. 360.

Cette stratégie est intéressante à plus d'un titre. La construction d'une narration dramatique n'était certes pas la pulsion première de la dramaturgie koltésienne ; bien au contraire, les premières pièces frappent par la fragmentation, l'allusivité, la difficulté à reconstituer des cohérences fictionnelles – ce n'est pas pour rien qu'un de ces textes s'appelle *Récits morts*. Ces œuvres des années 1970 (parmi lesquelles le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, et le film inachevé *La Nuit perdue*) apparaissent rétrospectivement parfaitement en phase avec une époque qui valorise l'art expérimental, la littérature de recherche, et toutes les formes de positionnement d'avant-garde. Mais si certains artistes percent alors malgré (ou grâce à) la difficulté d'accès à leurs œuvres, ce ne sera pas le cas de Koltès. Cette personnalité artistique précoce et manifestement si brillante, qui réussit d'emblée à forcer les murs de l'institution théâtrale en entrant dans une école nationale sans concours, ce jeune écrivain pour lequel tout son entourage semble croire à un succès rapide (du moins est-ce l'impression qu'on retire des *Lettres*), piétine, s'enlise, finit même par se décourager. L'expérience d'un échec lié à des projets d'écriture parfois abscons aura sans doute été déterminante dans ce qui va le décider à changer de paradigme dramaturgique.

Les lettres publiées donnent – en pointillé – une idée de ce que fut cette traversée du désert. Il y manque cependant un pan essentiel quant à l'évolution de l'écriture de Koltès : ses échanges avec Hubert Gignoux, dont on sait qu'il fut, de Strasbourg à la veille de Nanterre, son interlocuteur

dramaturgique principal³. À l'exception de la célèbre « lettre d'Afrique⁴ », seul figure dans le volume le tout début de leur correspondance : l'extraordinaire densité des lettres que Koltès adresse alors à son aîné – et qui les constitue, à l'orée de l'œuvre, comme un véritable art poétique – donne d'autant plus à regretter l'absence de leurs échanges ultérieurs. On peut néanmoins conjecturer qu'il y fut souvent question de la « fable », comme on disait en ces années brechtiennes. Une telle notion était en effet au cœur de la culture théâtrale et politique d'Hubert Gignoux, qui appartenait à la génération de la première décentralisation, devenue pour une part pionnière du brechtisme français. Mais tout en restant fidèle à ses fondamentaux, Gignoux avait su, dans ces années de profond bouleversement des formes scéniques, se mettre à l'écoute des courants artistiques nouveaux, et leur ouvrir son théâtre et son école⁵. C'est dans ce contexte qu'il repéra Koltès et lui donna sa chance, qui était aussi celle d'un dialogue frontal avec lui.

Il est caractéristique que dès leurs premiers échanges, à propos des *Amertumes*, le jeune homme doive se défendre pied à pied du « formalisme⁶ » que

3. C'est Hubert Gignoux, alors directeur du Centre dramatique de l'Est (futur TNS) qui, sollicité par Koltès à propos des *Amertumes*, lui proposa d'entrer à l'École supérieure d'art dramatique. C'est également lui qui fit lire *Combat de nègre et de chiens* à Patrice Chéreau, comme celui-ci l'a très souvent rappelé.

4. *Lettres*, p. 311-322.

5. Cf. Évelyne Ertel, « Histoire d'une École », in *OutreScène*, n° 7-8 : *L'École du TNS, une école dans un théâtre*, dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou et Nathalie Trotta, Strasbourg, mai 2006, p. 165-168, ainsi que, dans le même numéro, les propos recueillis de Dominique Müller et de Jean-Louis Hourdin, et le texte de Jean-Louis Bertsch (p. 28-37).

6. Lettre à Hubert Gignoux, 7 avril 1970, *Lettres*, p. 114.

lui reproche son aîné. Dans ses réponses, Koltès se refuse vigoureusement à faire de la compréhension logique ou psychologique l'aune à laquelle mesurer sa pièce. Malgré ces résistances, on sait que par la suite Hubert Gignoux lui opposa sans relâche l'intérêt de la construction dramatique, du théâtre classique aux « pièces bien faites » – *Combat de nègre et de chiens* peut apparaître en ce sens comme le point d'aboutissement de leur dialogue. Faute de disposer de l'intégralité de leur correspondance – qui nous apprendrait sans doute beaucoup sur le laboratoire dramaturgique de Koltès – on se contentera ici de citer une conversation avec Gignoux à la même époque, telle que la relate un autre homme de théâtre, nettement plus âgé que Koltès, mais qui se lance dans la mise en scène à peu près au même moment :

Remarque d'Hubert Gignoux [...] : « Vous avez joué la signification, vous n'avez pas joué l'histoire. Et moi, je suis une concierge, j'aime qu'on me raconte des histoires, j'ai envie de suivre l'histoire. En racontant l'histoire, on laisse au spectateur le soin de dégager les significations multiples possibles. »

C'est tout le problème de la fable et du thème. Et toute la différence, en fin de compte, entre l'art réaliste et l'art expressionniste, c'est que l'art réaliste raconte la fable, tandis que l'art expressionniste impose des thèmes esthétiques et intellectuels, autrement dit propose au public de rêver non seulement sur la fable (il la raconte quand même) mais aussi sur le rêve, les associations d'idées, l'engagement, bref le poème du metteur en scène (ou du groupe metteur en scène, décorateur, compositeur⁷).

7. Antoine Vitez, « Journal de travail du *Dragon* [d'Evguéni Schwartz] », 11 avril 1968, in *Écrits sur le théâtre*, t. II : *La Scène 1954-1975*, édition établie et présentée par Nathalie Léger, Paris, P.O.L., 1995, p. 200.

Il est étonnant de constater à quel point les termes dans lesquels Antoine Vitez exprime un clivage entre deux manières de faire du théâtre, et qui racontent aussi l'opposition de deux générations artistiques, recourent les désaccords de Koltès et Gignoux à propos des *Amertumes*. Il est également frappant de remarquer que c'est à peu près au même moment, à l'orée des années 1980, que ces deux artistes entièrement différents vont finalement choisir de rompre avec leur manière « expressionniste », subjective, pour se ranger du côté de la fable, des histoires à raconter – mais tout en continuant à nourrir leur travail, quoique de façon plus oblique, de leur propension au rêve et de leurs visions intérieures.

Reconsidérer la place de la narration dans sa pratique semblait à Vitez un pari nécessaire à partir du moment où il devait s'adresser au public élargi de Chaillot. Les motivations de Koltès étaient différentes, mais tout aussi urgentes : il s'agissait d'être enfin entendu. Les deux textes qui le lui permirent furent *La Nuit juste avant les forêts* et *Combat de nègre et de chiens*. Le premier, entre littérature et théâtre, semble au plus loin de l'effort de l'autre de coïncider, serait-ce au titre de l'hypothèse de travail, avec une forme dramatique éprouvée. Mais ils ont en commun le désir qui les porte : dire une expérience du monde ; trouver un langage adéquat pour en restituer l'ampleur, la puissance de choc, la complexité insondable, plutôt que la représenter. Car le propre de l'écriture de Koltès est de s'affronter inlassablement à ce qui, du réel, sera toujours trahi par toute tentative de le figurer (la *Solitude* ne parle

que de cela). Hamlet voulait prendre au piège du théâtre la conscience du roi ; c'est la part à jamais inaccessible de toute subjectivité que Koltès semble parfois vouloir capter dans les rets de ses pièces, en y multipliant les constructions énigmatiques et les soliloques sinueux, les lacunes, l'indécidabilité, l'inexplicable, le secret.

Ainsi, dire de Koltès qu'il est un dramaturge, ce n'est pas vouloir faire un système figé d'une œuvre en continues exploration et reformulation, et qui ne cherche rien moins qu'un point d'équilibre. Ce n'est pas minorer, en l'assignant à un genre, les enjeux d'une écriture tramée de roman, de poésie, de cinéma, de musique, et qui marque de toute sa puissance l'espace littéraire de la fin du xx^e siècle. C'est simplement prendre en compte le fait que Koltès a choisi le théâtre comme outil et ne l'a pas lâché ; qu'il s'est très tôt passionné pour le jeu et la mise en scène et que cette passion irrigue son œuvre dramatique ; qu'il a presque toujours placé sa recherche d'auteur en dialogue avec le plateau, dont il avait une connaissance concrète ; et que son écriture n'a cessé d'explorer les possibilités de la scène comme ses impossibilités. Puisque de l'impossibilité même du théâtre à produire le réel, il a fait sa plus haute valeur ; comme si ce langage-là, parce que artificiel, insatisfaisant, défaillant, était le plus à même de révéler le manque inéluctable dans ce qui nous relie aux autres, au monde, la non-coïncidence de l'expérience avec elle-même, l'impossibilité de rejoindre la plénitude dont nous portons la promesse :

J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie⁸.

NEUF REMARQUES SUR L'ŒUVRE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

1

C'est au moment où l'art de la mise en scène connaît une de ses heures de gloire, au début des années 1970, que Koltès commence à écrire. Jours difficiles pour les auteurs : à l'heure où l'on découvre Tadeusz Kantor et Bob Wilson, le théâtre dit « de texte » souffre d'un certain désintérêt. Si des spectacles mémorables font de cette période brillante un « âge d'or du théâtre », selon l'expression de Vitez¹, c'est aussi un âge de fer pour les dramaturges : avant *La Nuit juste avant les forêts*, le premier de ses textes à avoir eu quelque retentissement, Koltès écrivit sept pièces², dont deux pour la radio, et un roman, qui fut publié sept ans après son achèvement.

1. *L'Art du théâtre*, n° 1 : *Théâtralité du romantisme*, Actes Sud/ Théâtre national de Chaillot, 1985, p. 7.

2. *Les Amertumes* (1970), *La Marche* (1971), *Procès ivre* (1971), *L'Héritage* (1972), *Récits morts (un rêve égaré)* (1973), *Des voix sourdes* (1974), *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974). Ces pièces, « reniées » par Koltès au moment de la création de *Combat de nègre et de chiens*, ont été publiées à titre posthume – ainsi que *Sallinger* (1977), née d'une commande de Bruno Boëglin, enthousiasmé par la lecture du roman alors inédit *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1976-1977).

8. « Un hangar à l'ouest », in *Théâtre en Europe*, n° 9, janvier 1986, repris dans *Roberto Zucco*, p. 120.