

Dans la solitude des champs de coton

Marc Mercier

Number 164, October–November 2013

30 films à ne pas manquer cet automne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70473ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mercier, M. (2013). Dans la solitude des champs de coton. *24 images*, (164), 50–51.

Dans la solitude des champs de coton

par Marc Mercier



© André Mérian

DU 13 AU 30 JUIN 2013, LA FRICHE LA BELLE DE MAI (MARSEILLE) A ACCUEILLI UNE ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE du texte *Dans la solitude des champs de coton* (1986) de Bernard-Marie Koltès, réalisée par Joseph Césarini et Caroline Caccavale, interprétée par un groupe de 27 personnes, détenus à la prison des Baumettes et habitants de la ville de Marseille. Avec la complicité de Jeanne Poitevin et Maxime Carasso pour la continuité dramaturgique et la direction d'acteurs.

P arfois, le sang vous glace quand vous lisez certaines presses (bien tièdes) au sujet d'une œuvre bouleversante à tout point de vue. Où l'on rabat la pertinence d'une affirmation artistique à la singularité de quelques-uns de ses participants (des prisonniers, des amateurs). Où leur époustouflante prestation est réduite à cette bonne conduite que l'institution attend d'eux sur la voie d'une réinsertion sociale. Où les artistes professionnels (théâtre et cinéma) qui ont accompagné cette production sont salués pour leur capacité à animer (rendre une âme) un groupe d'égarés sociaux, vides de culture, en incapacité à produire un effort gratuit, à mettre en commun le fruit de leurs travaux respectifs. Où ce « merveilleux inutile » qu'est une œuvre d'art, mais qui fait que l'homme prend connaissance de sa démesure, de ce qui le dépasse, n'est plus qu'un outil pour créer du lien social, pour apprendre à vivre en collectivité, à obéir aux lois, à respecter la propriété d'autrui, à gagner son pain à la sueur de son front.

Peut-être que cette presse n'a pas complètement tort. Peut-être que cette expérience aura des effets collatéraux sur la destinée des

participants à cette expérience artistique, ni plus ni moins que toutes les autres véritables expériences humaines, imprévisibles, imprescriptibles.

Appelez cela du cinéma exposé, du théâtre électronique ou une installation vidéo, qu'importe, vous raterez la cible, puisque vous êtes au cœur d'une œuvre qui résiste à toute identification. De l'art, il devrait toujours être ainsi. Fonder quelque chose dont on ne connaît pas encore le nom. Dans la marge ? C'est mal connaître Lieux Fictifs. Sauf s'il s'agit de celle de Godard : qui tient la page. Lieux Fictifs, qui se définit comme un laboratoire de recherche cinématographique, n'a pas cette prétention. Ils sont dans la page, dans le cadre, dans les murs. Là où ça fait mal. De plain-pied dans la réalité cellulaire. Pour la changer. En déplaçant les lignes. En bordure de frontières. Dedans et dehors. Là où les certitudes se brouillent. Zone de transit où s'entassent des questions clandestines. Celles que nous ne voulons pas entendre. La pensée a ses Roms, ses Juifs, ses Arabes. Posons-en une. Comment construire du réel (un film, un poème...) quand le réel (la guerre, la misère, la prison, la drogue...) essaie de vous

détruire ? Ce réel destructeur n'est pas un esprit du mal, c'est nous. La prison est ce que nous voulons qu'elle soit. La part maudite de notre confort.

Pour construire une œuvre, il ne faut pas y aller par quatre chemins (le « je ne cherche pas, je trouve » de Picasso), un seul dispositif est juste pour une époque donnée. Les spectateurs sont au centre, au cœur du problème, confortablement installés dans des fauteuils pivotants. Entre quatre murs (le fond du problème, omniprésents), quatre écrans, carré d'images. Des murs, se détachent des visages, des corps, se libèrent des voix avec des accents étrangers, russe, italien, monténégrin, chilien, allemand... Constellation polyphonique. Nous prêtons oreilles à ce *no man's langue*. Nous ne savons plus où donner de la tête. Il nous faut à chaque instant adopter un point de vue. Je regarde celui qui prend la parole ou son hors-champ, un qui attend son tour ou qui écoute, un qui esquisse des gestes, arabesques dans l'obscurité de ma conscience ? Nous sommes dans une agora : chacune de nos prises de position croise le regard des autres spectateurs. Le peuple est sous les feux de la rampe. Il ne se perçoit que grâce à la lueur des

images qui l'entourent, entre chien et loup. Une inquiétante étrangeté l'envahit.

Le public est là où se situe l'action. Dans un espace public aux heures sombres (celles *des rapports sauvages entre les hommes*) privatisé par un obscur commerce. Illicite: pas seulement la transaction entre le *dealer* et son client. Son regard aussi. Il est témoin. S'il ne dit mot, il consent. Il est complice. Mais comment dire? Comment avoir une parole qui porte quand il n'y a plus d'agora (en arabe, on dirait «Place Tahrir»), seulement des urnes où s'est consumée l'usage de la démocratie. Il le voudrait malgré tout qu'il ne le pourrait pas. Durant deux heures, ce sont les autres (les actants) qui portent une parole, la leur moulée dans l'argile du texte de Koltès. C'est au sortir de cette scène que la langue publique se déliera, par nécessité. Nul ne pourra plus demeurer ce bel indifférent qu'on appelle l'opinion publique.

Le texte dit d'emblée que le dealer a *l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire*. Ce quelque chose que le client n'a pas, qu'il désire (avec mélancolie, comme s'il cherchait à retrouver un paradis perdu), lui seul peut le lui fournir. Mais pour obtenir satisfaction, encore faut-il le demander, nommer cette chose-là. Il suffit (apparemment) que l'acheteur franchisse la frontière qui le sépare du vendeur. Qu'il fasse face.

L'acheteur ne l'entend pas de cette oreille. Il préférerait être intercepté avec arrogance. Détourné de son droit chemin. Il ne sait même pas s'il désire vraiment quelque chose: «Ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas». Ceci aussi: «Si je vous l'exprimais, il vous brûlerait le visage».

La rencontre n'a donc rien d'évident. Elle ne peut s'inscrire que sur un malentendu. En soi, il ne rend rien impossible. Il en est également ainsi d'une rencontre amoureuse. Les personnages du film parlent au-dessus de la tête des spectateurs. On ne sait pas à qui ils s'adressent. Ils n'apparaîtront jamais dans la même image. Chacun vit avec son cadre. Le public est le voisinage vivant dans les immeubles au pied desquels se déroulent ces étranges rondes nocturnes, ces marchandages qui n'ont rien d'innocent.

Ce qu'ils savent l'un de l'autre (le dealer et l'acheteur), c'est du regard qu'ils l'apprennent. Il faut avoir des notions de géométrie pour saisir le sens d'une droite ou d'une courbe, mesurer le vecteur vitesse de déplacement d'un corps, interpréter les variations d'un



© Joseph Cesari

plan selon les dérives d'une ligne. Soudain tout devient labyrinthe parcouru non pas par des personnes physiques, mais par des énergies (des désirs) qui (c'est leur essence) n'attrapent jamais l'objet convoité. Celui qui ferait mouche. Le public est alors l'océan qui accueille des êtres perdus, à la dérive. Il n'est pas homogène, est traversé par plusieurs

*Appelez cela du cinéma
explosé, du théâtre
électronique ou une
installation vidéo, qu'importe,
vous raterez la cible, puisque
vous êtes au cœur d'une
œuvre qui résiste à toute
identification. De l'art, il
devrait toujours être ainsi.
Fonder quelque chose dont on
ne connaît pas encore le nom.*

courants, préoccupé par des sons et des visions variés. A-t-il conscience que la pénombre et la perspective égalisent tout? La vraie vie repose sur des injustices en mer et sur terre. L'un des protagonistes flanquera peut-être une taloche à l'autre, ou refusera une offre, ce qui est humiliant. Le public ressortira de ce spectacle du commerce lui aussi divisé, en deux groupes antagonistes (ceux qui veulent la justice et ceux qui n'en veulent pas), c'est ce qu'attendait Bertolt Brecht du théâtre épique. Peut-être n'est-ce pas ainsi que cela se passera. En sortant de la salle, il entrera peut-être, nu, solitaire, dans un champ de coton, ou chez lui, face au mur de sa chambre qui n'aura rien à envier à celui d'une prison. Comme le client, il aura détourné son regard de ce qui

lui importe, ce petit rien qui n'a pas vocation de combler l'abîme du désir.

Quelle que soit la mobilité du spectateur placé entre quatre écrans, il aura toujours une image dans le dos. D'où peut survenir le meilleur ou le pire. Ce point aveugle, cette part toujours manquante à notre champ de vision, est de fait la clé de compréhension de l'œuvre. L'inconnu de l'équation. L'inconnu qui nous menace. Qui brouille les pistes de notre destinée. Qui rend confuses les frontières dedans/dehors, libre/prisonnier, bandit/loyal, l'envers/l'endroit du décor, vérité/mensonge. Même une caresse devient suspecte quand on s'attend à prendre un coup. Même les lois de l'offre et de la demande sont compromises. Si l'un n'a rien à offrir et l'autre rien à acquérir, que reste-t-il à échanger? Des souvenirs en toute franchise, «cette dernière nudité»? Des coups? Comment batailler? «Il n'y a pas de règle; il n'y a que des moyens; il n'y a que des armes.»

«Alors, quelle arme?»

«Nous avons tous creusé. Ceux du dedans, comme ceux du dehors. Non pas à l'aide d'une pioche, mais d'un livre. Non pas pour nous évader, mais pour nous trouver.» (Parole d'interprète *du dedans*) ²⁴

