

Koltès, ou le Jeune Homme et la Mort
Bernard-Marie Koltès

Alexandre Lazaridès

Numéro 92 (3), 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16479ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1999). Compte rendu de [Koltès, ou le Jeune Homme et la Mort : *Bernard-Marie Koltès*]. *Jeu*, (92), 153–156.

Koltès, ou le Jeune Homme et la Mort

Faire du théâtre est la chose la plus superficielle, la plus inutile du monde, et du coup on a envie de la faire à la perfection. La seule autre chose qui aurait un sens, ce serait d'aller en Afrique, soigner des gens, mais il faudrait être un saint.

Bernard-Marie Koltès

Écrit avec ferveur et intelligence, l'ouvrage d'Anne Ubersfeld est une précieuse introduction à l'œuvre de Koltès qu'elle considère d'emblée comme un écrivain majeur de la dramaturgie française, puisqu'il est joué dans quarante-sept pays au moins et traduit en trente langues déjà. Cette lecture allume le désir de (re)voir ou de (re)lire les textes koltésiens dans leur continuité éclairante, trajet particulier d'un homme qui s'en allait droit vers un rendez-vous précocé que lui avait fixé la mort, sous son masque sidéen, le 15 avril 1989, au début de sa quarante-deuxième année. Et c'est sous le thème clef du « jeune homme et la mort » qu'est abordée l'étude de ces textes. Quelles que soient les préventions que les critiques modernes nourrissent à l'égard des influences dites biographiques, il

faut reconnaître que les détails donnés ici sur la vie de l'écrivain constituent des points de repère pour l'investigation de l'œuvre.

Bernard-Marie Koltès

OUVRAGE D'ANNE UBERSFELD, ARLES, ACTES SUD

– PAPIERS, COLL. « APPRENDRE », 1999, 211 P.

AVEC CHRONOLOGIE, BIBLIOGRAPHIE ET CAHIER

PHOTOS DE 16 P.

« Itinéraire et création »

De cette vie relativement brève qui nous est racontée dans la première partie de l'ouvrage, trois aspects semblent décisifs. D'abord, la vie familiale à Metz, dominée par la mère, en l'absence psychologique ou physique d'un père soldat revenu d'Algérie mais à jamais traumatisé par la défaite française. Le jeune Bernard assistera aux sévices dont sont alors victimes les Arabes en France. Les études chez les Jésuites semblent l'avoir moins marqué que ses lectures (Verne, Hugo, Rimbaud), la musique (piano, orgue, plus tard le jazz) ou le cinéma. Ensuite, les voyages, entrepris peut-être pour fuir une mère qu'il recherchera toujours. En 1976, c'est la découverte vertigineuse de New York et de la drague homosexuelle pour pallier la solitude irrémédiable, mais aussi de Shakespeare qu'il lit en anglais ; en 1976, c'est la Russie, le temps d'adhérer au parti communiste qu'il abandonnera après l'invasion de l'Afghanistan ; en 1978, c'est le séjour difficile en Amérique centrale où les réalités de la répression politique le marqueront profondément, et, quelques mois plus tard, la

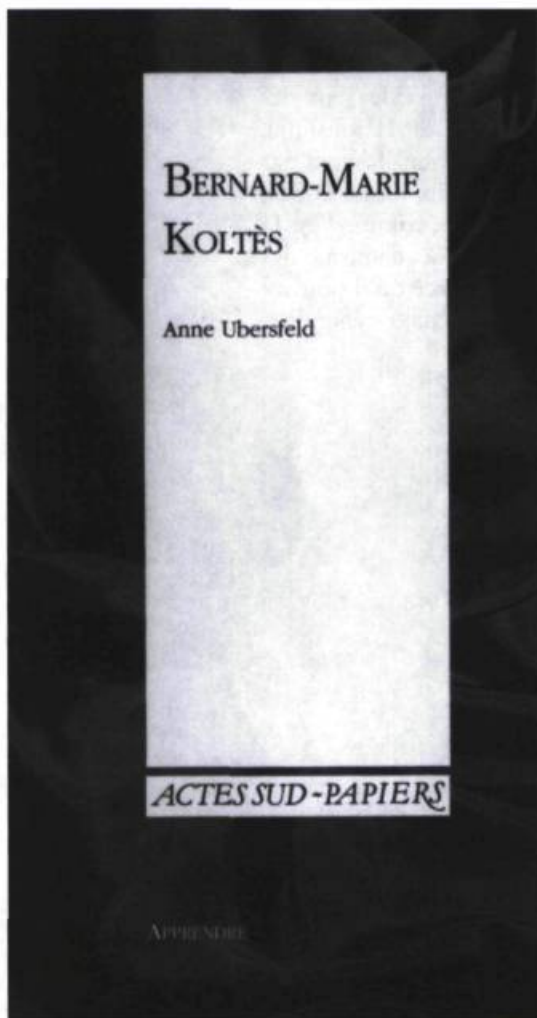
« découverte essentielle » d'une Afrique dénuée de tout exotisme, à la fois violente et belle (les corps, les fleurs), dont toute son œuvre ne cessera de retentir : l'Africain est l'Autre dans sa différence éveilleuse de passion. D'autres voyages suivront, mais l'essentiel est acquis. Ils seront toujours plus importants que les séjours qu'il fera à Paris où le ramène son intérêt pour le travail de Chéreau, en attendant l'intérêt de Chéreau pour son œuvre. Koltès fuira toujours les milieux professionnels du théâtre, leur préférant les cafés arabes ou *blacks*.

Le dernier aspect, l'écriture, est lié à son refus de gagner sa vie autrement que par sa plume, pari difficile que Koltès maintiendra grâce aux amis qui lui font confiance. Dès le début de la vingtaine, il écrit quelques textes dramatiques sur commande, entreprend des adaptations (Gorki, *la Bible*, Salinger, Shakespeare), commence des études théâtrales en techniques de la scène (l'éclairage tient une place importante dans ses didascalies), mais considérera que son œuvre réelle ne commence qu'avec *la Nuit juste avant les forêts*, qu'il avait écrit après trois ans de silence, d'expérience de la drogue et une tentative de suicide. La première, à Avignon, en 1977, n'aura lieu que devant trois personnes.

Cette courte pièce, un monologue, contient les thèmes koltésiens essentiels, « l'exclusion, la violence, le désir passionné de rapports qui ne seraient ni d'argent, ni de sexe » ; l'écriture, déjà sûre, réussit à équilibrer langue parlée et langue écrite. Les œuvres se succéderont ensuite avec un succès grandissant. Koltès sera entièrement reconnu lorsque *Combat de nègre et de chiens*, écrit au Guatemala en 1979, sera monté par Chéreau en 1983, à Nanterre. En 1982, il commence *Quai Ouest*, dont le point de départ lui est comme suggéré par un coin du West End, à Manhattan. La pièce sera créée en 1986 par Chéreau encore une fois, mais avec un moindre succès, à cause d'une scénographie trop écrasante. Il tentera de se rattraper l'année d'après en montant *Dans la solitude des champs de coton* et même en y jouant le rôle du Dealer que Koltès destinait pourtant à un acteur noir – et c'est un triomphe. Le drame naît ici de la joute verbale autour d'un désir énigmatique, drague ou drogue, argent ou amour. En 1988, Koltès change de ton dans *le Retour au désert*, où le comique prédomine. Histoire d'une famille de retour d'Algérie, d'héritages et d'enfants illégitimes, c'est, dit Chéreau, « un retour aux sources, dans la haine ». La dernière grande pièce de Koltès, *Roberto Zucco*, lui aura été inspirée par un fait divers, l'évasion d'un aliéné mental italien de vingt-six ans, Roberto Succo, qui avait tué ses parents et un policier, et qui, repris à la suite d'un avis de recherche, se suicidera dans sa cellule. « Pièce de marche à la mort », elle ne sera créée qu'un an après la mort de l'auteur, en 1990, à Berlin, par Peter Stein. Les inédits de Koltès continuent à paraître aux Éditions de Minuit.

« Lecture de l'œuvre »

Il serait difficile de rendre compte en détail de la deuxième partie de l'ouvrage d'Anne Ubersfeld. Une affirmation de Koltès en est le fil conducteur : « Je m'éloigne de plus en plus de tout réalisme. Je me rends compte que j'éprouve comme indispensables des formes qui renvoient à la tragédie classique. » L'étude de la construction des pièces prises dans leur ordre chronologique, à l'exception de *la Nuit...*, tente de retrouver un schéma récurrent de cinq « moments » plus ou moins identifiables aux actes de la



tragédie classique, mais avec des distorsions parfois considérables. C'est la partie la moins convaincante de l'analyse. Ramener l'inconnu au connu ne réussit pas à démontrer l'originalité du texte koltésien.

Mieux venue, l'analyse de l'espace-temps met en valeur l'importance du lieu scénique, « contenant » originaire dont sont issus les personnages et qui est, chez Koltès, le lieu de toutes les contradictions, soumis à la dialectique du clos et de l'ouvert, de la scène et du hors-scène, et toujours menacé. D'où le mouvement de fuite de ses personnages, fuite dans le rêve, l'utopie, la violence, la mort. Koltès fait sur ce point le commentaire suivant : « Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question essentielle qui permet au théâtre de durer. » Les metteurs en scène ont fort à faire pour donner forme à un espace scénique volontairement imprécis : dans un tel lieu, le contact avec l'inconnu, avec un inconnu, déclenchera plus violemment le drame.

Quand une pièce de Koltès commence, il y a aussi un « temps déjà là », celui d'une faute ou d'un manque antérieur (d'argent, d'amour, d'avenir), péché originel d'un monde livré aux lois de l'échange mercantile, mais aussi tentative pour se libérer du temps historique pour un envol vers le mythe. Et d'abord le mythe de la violence gratuite, qui ne fait que répondre à la violence uni-

verselle, sans remède, qui serait consubstantielle aux rapports humains. C'est pourquoi les personnages ne sont déterminés ni par le milieu ni par les racines, notions auxquelles Koltès n'accordait aucun crédit, mais plutôt par leur lieu. Comme Koltès tenait aussi les « sentiments éternels » pour des « conneries provisoires », à commencer par l'amour (qui n'a rien à voir avec la sexualité qui, elle, se situerait plutôt du côté du viol, telle une figure amoindrie du racisme), des zones d'ombre entourent leurs motivations. Reste, et ce n'est pas une contradiction mais la force du monde koltésien, qu'une inépuisable « demande d'amour », tendue vers l'Autre, innerve toutes ses pièces.

La parole, jaillie de ce que le personnage ne sait jamais comment sa demande est reçue par l'Autre, reste la seule véritable voie d'accès à leur connaissance, encore ne va-t-elle pas sans ambiguïtés, voulues sans doute pour mieux les arracher au temps mort de l'événement. Les monologues signifient les difficultés de l'échange verbal, le blocage des rapports, les difficultés de la demande, drame à l'état nu. Si les mobiles

restent souvent obscurs, les enjeux de la situation dramatique sont toujours précisés par les actes de langage et la situation d'énonciation désignée surtout par les jeux des pronoms personnels. La souplesse de la syntaxe trahit l'influence de la musique, atteint la poésie par le rythme et surtout par la métaphore, qui devient la voie par laquelle le travail de l'écriture transforme le vécu en pensée, « très loin, disait Koltès, de la reproduction de langage parlé ». Plus encore, pour une langue, comme l'est la française, impitoyablement soumise aux règles grammaticales et à l'académisme des dictionnaires, il estimait que le parler métèque apportait le salut, parce qu'il pouvait modifier « complètement la mentalité et les raisonnements ». Le métissage généralisé, espoir du XXI^e siècle ?... ¶