

Bernard Marie KOLTÈS, *Combat de nègre et de chiens***Plan :****I. Bernard Marie Koltès (1948-1989)**

1. Œuvre.
2. Caractéristiques générales.
 - a. Une thématique contemporaine ;
 - b. la violence des rapports humains, l'échange et la solitude ;
 - c. Sur l'importance des étrangers.
 - d. Le travail de Koltès
3. La réception de l'œuvre de Koltès. Son importance. Ses mises en scène ; son rapport avec Patrice Chéreau.

II. Analyse de *Combat de Nègre et de chiens*.

1. Analyse du style. Analyse de la seconde scène : les dialogues.
2. Structure de la pièce
 - 2.1. L'action. La succession des séquences.
 - 2.2. Le temps.
 - 2.3. Le lieu. Les espaces concrets et le refus du réalisme ; les lieux énigmatiques et leur caractère métaphorique.
3. Les personnages.
4. Les thèmes.
5. Le style

I. Bernard Marie Koltès (1948-1989)**1. Œuvre.**

Sa relation ambivalente avec le théâtre et son parcours ; Les deux parties de son oeuvre ; l'oeuvre à partir de 1976 ; la reconnaissance, la consécration internationale et la marginalité ; *La nuit juste avant les forêts* (1976); *Combats de nègre et de chiens* (1979) ; *Quai Ouest* (1985) ; *Dans la solitude des champs de coton* (1987) ; *Le retour au désert* (1987) ; *Roberto Zucco* (1988).

2. Caractéristiques générales.**a. Une thématique contemporaine ;**

Toutes les pièces parlent d'ambiances quotidiennes. Koltès rejetait le théâtre où les émotions étaient souvent uniquement des émotions de théâtre.

b. la violence des rapports humains, l'échange et la solitude ;

Les rapports sont montrés par l'écriture de Koltès dans leur nudité et leur violence.

Pour C Bident l'œuvre de Koltès suppose la mort de toute forme de communauté¹

Koltès présente des marginaux, mais les marginaux sont conçus comme un état, un fait accompli, un état définitif.

L'autre suppose toujours la lutte pour l'identité : « L'autre apparaît que pour aller à l'encontre de notre volonté et de nos desseins préconçus, venir opposer à nos trafics singuliers ses propres calculs. En permanence dressé sur notre route, l'autre est notre propre alternative : la possibilité offerte et dérangeante – déstabilisante et destructrice - , mais peut-être bien illusoire, d'un autre destin. »²

c. Sur l'importance des étrangers.

Pour Koltès le sang des étrangers est ce qui permettra de renouveler la France.

Idée de renouvellement du sang français par le sang étranger. Idée de Koltès

« Le seul sang qui nous vienne, qui nous nourrisse un peu, c'est le sang des immigrés (..). Je peux tout autant parler des Blancs, mais il est vrai que le sang de notre peuple aujourd'hui est noir et arabe (...). Le sang neuf naît de cette présence de Noirs et des Arabes ; il ne naît pas de la France profonde qui est le désert-là, rien ne vit et s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des immigrés (...). Tiré *Des histoires de vie et de mort*, p.107

Il faut noter que Koltès n'est pas un militant, il ne milite pas pour les noirs : Il s'est exprimé là-dessus à plusieurs reprises dans les interviews. « Si Koltès est nègre, il est nègre de l'ombre et de l'exclusion, de l'errance et de la dérive, notre part noire : un habitant du désert et autres lieux inhabitables. »³

Le noir, le nègre est un étranger particulier. Fantasme, objet de désir, figures aux significations multiples Koltès lui accorde une place particulièrement importante.

Dans *Combat de nègre et de chiens* Léone dit à Alboury : « O noir, couleur de tous mes rêves couleur de mon amour ! » (p.100).

Le nègre symbolise « L'interdit et de qui le dépasse et le complète : la transgression, la liberté » (Georges Bataille, *L'érotisme*, ed.de Minuit).⁴

¹ BIDENT Christophe, *Bernard Marie Koltès, généalogies*. Tours : Farrago, 2000, p.68.

² DESPORTES Bernard, *Koltès La nuit, le nègre et le néant, Essai*. La Batavelle éditeur, 1993, p.56.

³ DESPORTES Bernard, *Koltès La nuit, le nègre et le néant, Essai*. La Batavelle éditeur, 1993, p.51.

⁴ Cité par DESPORTES Bernard, *Koltès La nuit, le nègre et le néant, Essai*. La Batavelle éditeur, 1993, p.45.

Le rôle du parachutiste a été écrit pour Issac de Bankolé.

Fascination de Koltès pour les cultures dites « primitives » et pour l'Afrique.

Moyen de « faire remonter des émotions enfouies dans son passé, de son enfance. »⁵

Sur l'homme noir :

« l'homme de couleur non blanche, et en particulier le Noir, apparaît chez Koltès comme un miroir dans lequel se reflète une part substantielle de ses propres sentiments et émotions. L'étranger est ce reflet –son propre reflet-, dont il avait peut-être besoin parce qu'il se sentait 'à l'étroit' en France, par rapport à ses origines, par rapport à la société française. Il était également mal à l'aise par rapport à la condescendance des blancs et leur suprématie. » (p.51).

Le nègre est un type d'étranger

La notion d'étranger est associée chez Koltès à la notion de mobilité.

« Le nègre est poète par obligation par condition.

Étranger ne pouvant s'identifier à aucun lien particulier, il les épouse tous et ne se reconnaît dans aucun. Mais étranger chassé en permanence de ses lieux de refuge, il ne cessera de chercher toujours son territoire, condamné à fuir et à poursuivre toujours plus loin sa route. Nomade, il devra bâtir son propre monde passant ainsi, constamment, du réel à l'imaginaire. Son univers est du domaine du mirage, son *domaine* est celui du désert –vierge de toute œuvre de l'homme. »⁶

Le noir est d'abord le noir de l'enfance comme indique justement B. Desportes :

« Le nègre c'est l'Africain. Le Noir peint et magnifique, danseur et chasseur de la brousse ou de la forêt vierge dans les images que collectionnent les enfants sages de nos blanches contrées. L'homme des étendues sans fin des pays de sable et de soleil, avec des savanes, ses réserves tropicales et ses lions, ses huttes de terre, ses villages sur pilotis. La vie y est précaire, faite des longues errances d'un peuple vivant nu et pratiquant le troc ancestral des nuits de notre histoire. Les mœurs y sont celles d'avant les lois et contraintes sociales de la « civilisation » »⁷

Mais le noir chez Koltès acquiert l'image d'un marginal : « le nègre, l'homme de Barbès et des banlieues, les sous-prolétaires des zones périphériques (...) cet homme noir, devient cet homme de l'exclusion et de nuit, ce mélange érotique d'attrait et de répulsion que provoque la

⁵ Issac de Bankolé, « Koltès était inquiet face à la déshumanisation du monde occidental », *Bernard Marie Koltès Magazine littéraire*, n°395, fév. 2001, p.51.

⁶ DESPORTES Bernard, *Koltès La nuit, le nègre et le néant, Essai*. La Batavelle éditeur, 1993, p.48.

⁷ DESPORTES Bernard, *Koltès La nuit, le nègre et le néant, Essai*. La Batavelle éditeur, 1993, p.43.

différence, cet étranger en bref que nous dépeint si tragiquement Koltès dans *La nuit juste avant les forêts*.⁸

La présence des étrangers se manifeste aussi par l'emploi de différentes langues :

Autres langues utilisées dans *Combat de Nègre et de chiens* passages en ouolof du personnage d'Alboury et en allemand pour Léone

Quai ouest passage en espagnol et la langue amérindienne de Cécile, peut être perçu comme une forme de critique dans un contexte de colonisation et de décolonisation.

Le métissage est aussi un thème important. Il se manifeste par exemple dans *Le retour au désert* dans le personnage de Mathilde.

Koltès réalise un métissage dans la personne de Mathilde.

«Mais à la différence des deux pièces précédentes, Koltès propose ici un métissage global et infectieux aux niveaux linguistique, racial et culturel, incarné physiquement par Mathilde. D'ailleurs, Koltès représente une tendance marquée dans les années 80 où le discours sur l'immigration et l'intégration avait élu droit de cité ».⁹

d. Le travail de Koltès

Koltès pense qu'inventer des choses, c'est bien les raconter (p.10).

3. La réception de l'œuvre de Koltès. Son importance. Ses mises en scène ; son rapport avec Patrice Chéreau.

II. Analyse de *Combat de Nègre et de chiens*.

1. Analyse du style. Analyse de la seconde scène : les dialogues.

Il faut conclure après l'analyse d'un fragment, sur le caractère anti-naturaliste des dialogues qui sont très élaborés avec une rhétorique précise.

Ce ne sont pas des rapports psychologiques réalistes que le dialogue reflète, mais des rapports schématisés, réduits à l'essence de leur violence, avec ironie, souvent avec humour.

La complexité et la richesse de l'écriture ; la multiplicité de niveaux ; les messages derrière les mots ; l'ironie et l'humour.

Il s'agit d'une écriture particulièrement complexe, avec une multiplicité de connotations et de différents niveaux d'interprétation.

«(...) ya no nos queda más que la belleza de la lengua, la belleza como tal », B.M.Koltès¹⁰

⁸ DESPORTES Bernard, *Koltès La nuit, le nègre et le néant, Essai*. La Batavelle éditeur, 1993, p.44.

⁹ MOUNSEF Donia, « Diasporisation et hybridité dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *L'esprit créateur*, Winter 2001, vol.XLI, n°4, p.41.

¹⁰ « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg » *Der Spiegel*, 24 octobre 1989. KOLTÈS Bernard-Marie, *Op.cit.*, 1999, p.113.

Probablemente como señala Michel Vinaver, lo que garantice la futuro de Koltès en la historia del teatro del siglo XX sea su estilo. Su riqueza y su complejidad, su mezcla de diferentes registros y de niveles, que sin embargo configuran un estilo muy coherente, que Koltès, siguiendo una tradición francesa de preocupación por la belleza de la lengua, elaboraba cuidadosamente, mediante un trabajo lento e intenso, hace que sus características no puedan ser resumidas fácilmente. Los textos se prestan a múltiples interpretaciones¹¹. Sin duda el paso sin transición de « pulsiones fugitivas a grandes temas universales » según Michel Vinaver¹², o entre diferentes niveles de percepción, sin rupturas, de un modo constante y fluido, sin que se puedan determinar los límites de un modo preciso, según Heiner Müller¹³ son algunos de los rasgos del carácter extraordinario de este estilo.

Tanto en los diálogos como en los monólogos, los personajes expresan sus ideas, sus sentimientos íntimos, al mismo tiempo que mantienen una distancia con respecto a sí mismos, como si observasen su interioridad de un modo lucido y cínico, describiéndose de una manera organizada, mediante imágenes y metáforas. Por ello, sus intenciones, sus deseos y su posición con respecto a sus interlocutores son siempre evidentes, lo que ha llevado a Anne Ubersfeld¹⁴ a afirmar que todas las réplicas suponen actos de palabras particularmente claros. Al mantener en general una posición conflictiva con su entorno, afirman su identidad enfrentándose a

¹¹ Dos entre un sinfín de ejemplos posibles : Para Donia Mounsef *Le retour au désert* refleja y cuestiona los problemas de la descolonización, de la falta de identidad de las personas en períodos post-coloniales, de la inserción de africanos en culturas europeas (« Diasporisation et hybridité dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *L'esprit créateur*, Winter 2001, vol.XLI, n°4, p. 37-46) ; para Noël Cordonier el texto, que no posee verdadera originalidad sino que utiliza únicamente una mezcla de estilos, clásico y moderno, debido gusto por el colage y el palimpsesto de los años 80, refleja ante todo tópicos (« Le théâtre de Koltès, une écriture 'de la modernité bien tempérée' ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 2001-IV, n°212, p.333-350).

¹² VINAVER Michel, "Sur Koltès", in *Alternatives théâtrales, Odéon-Théâtre de l'Europe*, juin 1990, p.10

¹³ "Aucun texte n'est à l'abri du théâtre" Entretien avec Heiner Muller. *Alternatives Théâtrales, Odéon-Théâtre de l'Europe*, Juin 1990, p.13.

¹⁴ UBERSFELD, Anne, *Op.cit* 1999, p.161.

sus interlocutores. Estas confrontaciones presentan una economía de lenguaje, resultado de un intento del autor de eliminar todo lo que fuese superfluo al desarrollo de la acción, siguiendo la tradición del clasicismo teatral francés : « (...) hay que ir a lo esencial muy deprisa, en dos horas, y de una manera que sea comprensible ».¹⁵

Por otra parte, la escritura de Koltès tiene un marcado carácter poético. La prosa, con una puntuación muy cuidada en *Le retour au désert*, posee ritmos muy marcados: « Para que un sentido aparezca, debe haber una acumulación de palabras, un ritmo, una música ; La música produce el sentido (...) »¹⁶. Las transiciones de una frase a otra, de un tema a otro, son imprevisibles, forma para Koltès de evitar el naturalismo que aborrecía.

La escritura de Koltès mezcla expresiones populares y un lenguaje literario. El estilo literario (influido por Racine, Rimbaud, Hugo y Claudel¹⁷), contiene expresiones del clasicismo y elementos de la preciosidad del siglo XVII, una influencia de Faulkner. Se trata una mezcla de Rimbaud y de Faulkner según Heiner Müller.¹⁸ Por otra parte, la forma de hablar francés de los extranjeros, que fascinaba a Koltès, influyó su estilo. Para Koltès, los extranjeros usan las palabras con un valor semántico inmediato, con una finalidad directa, que produce una sensación de extrañeza, al implicar un cambio en la forma de razonamiento y en la mentalidad, al contrastar con el uso convencional de la lengua materna, con sus connotaciones y con la cultura que implica¹⁹ : « La lengua francesa, como la cultura francesa en general, no me interesa sino está alterada. Una lengua francesa que sería revisada y

¹⁵ « Entretien avec Véronique Hotte », *Théâtre/ Public*, novembre- décembre 1989. KOLTÈS Bernard-Marie, *Op.cit.*, 1999, p.134.

¹⁶ « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg » *Der Spiegel*, 24 octobre 1988. KOLTÈS Bernard-Marie, *Op.cit.*, 1999, p.107.

¹⁷ UBERSFELD Anne, *Op.cit.* 1999, p.169.

¹⁸ “Aucun texte n’est à l’abri du théâtre” Entretien avec Heiner Muller. *Alternatives Théâtrales*, Juin 1990, p.12.

¹⁹ “Entretien de Bernard-Marie Koltès avec Hervé Guibert”, *Alternatives théâtrales*, Juin 1990, p.17.

corregida, colonizada pour une culture étrangère tendría una dimensión nueva y ganaría en riqueza expresiva, al modo de una estatua antigua a la que faltan la cabeza y los brazos y que extrae precisamente su belleza de este aspecto. »²⁰ Por ello también, el habla popular y el empleo de expresiones familiares o coloquiales, utilizadas en muchas partes de *Le retour au désert*, poseen un marcado carácter literario.

2. Structure de la pièce

2.1. L'action. La succession des séquences.

Chaque scène représente une étape de l'action, montrant le caractère marginal des personnages.

La pièce n'a pas une structure traditionnelle, mais une structure originale. La structure extérieure est en séquences, avec des numéros comme les séquences d'un script de cinéma, comme des séquences indifférenciées.

D'une certaine façon, toute la pièce tient entre le meurtre qui a eu lieu avant le début et la dernière scène : un meurtre a été commis et les gardiens du chantier tuent le meurtrier, vengent la victime qui est de leur race. Cette vengeance n'a lieu que parce que le frère ne peut pas retrouver le corps, mais on peut aussi penser que la vengeance était déterminée à l'avance et aurait lieu de toute façon.

Par la suite se déroulent parallèlement plusieurs actions différentes, étroitement entremêlées. Toutes les séquences opposent seulement deux personnages exceptés deux scènes à la fin qui apparaissent comme la confluence des tensions, et le début du dénouement (XIV, XV)

1. Horn rencontre Alboury et essaye de le convaincre. (I, IV, XIII)
2. Horn rencontre Léone (II, XIV, XVI, XVIII)
3. Horn parle avec Cal (III ; VIII, X, XII, XVII, XX).
4. Cal parle à Léone (V, VII, XIX)
5. Léone et Alboury (VI, IX, XI, XIV, XV)

Il y a deux personnages qui ne se rencontrent jamais, c'est Alboury et Cal.

Ces différentes rencontres marquent l'évolution des rapports entre les personnages.

1. Horn passe de vouloir arranger les choses avec Alboury à vouloir qu'il soit tué par Horn ;
2. Horn passe du désir au rejet froid et dur.

²⁰ « Entretien avec Alain Prique », KOLTÈS Bernard-Marie, *Op.cit.*, 1999, p.26-27.

3. Horn passe de vouloir lâcher Cal qu'il méprise à vouloir qu'il tue Alboury. Ils demeurent complices (quoiqu'on peut aussi se demander s'il n'a pas désiré qu'il soit tué)
4. Cal tente de séduire Léone qu'il ne réussit qu'à effrayer. A la fin, il regrette son départ et fait l'éloge de la beauté de Léone.
5. Léone est séduite par Alboury, qui semble passer de l'indifférence au mépris (il crache sur elle).

On peut distinguer plusieurs étapes ou groupes de scènes.

1. Il y a trois scènes au début qui sont des scènes de présentation.
2. Seconde étape (de la IV à la X) : amorce des rapports. Cal tente de séduire Léone provoquant sa fuite (V, VII)
Léone se sent attiré par Alboury (VI ; IX)
3. Troisième étape (le noeud des violences) : Léone déclare son désir à Alboury (XI) ; Cal perd les nerfs n'ayant pas trouvé le cadavre et décide de tuer Alboury (XII) ; Alboury rejette les avances de Horn (XIII)
- 4 : Précipitation de la crise ; Léone se déclare (XV) ; Alboury la rejette (XV), Horn la rejette (XVI) ; Horn pousse Cal à tuer Alboury (XVII)
5. Dénouements : Horn se sépare de Léone (XVIII) ; Cal se sépare de Léone,
6. Epilogue : Complicité des gardiens et de Alboury, meurtre de Cal, départ de Léone vers la folie.

Il y a deux scènes à trois personnages XIV²¹ et la XV²². Elles se situent à la fin et marquent la fin de la mise en scène. C'est parce que Léone s'éprend d'Alboury, que Horn rejette Léone et décide de tuer Alboury. A partir de ce moment plus rien n'est possible. C'est peut être à ce moment que se décide la fin tragique dans la mesure où Horn va désirer la mort d'Alboury et provoquer celle de Cal.

La dernière scène est la scène de l'action et du dénouement. C'est la scène du crime. Elle a lieu sous forme d'images et finit sur l'image finale sur le cadavre de Cal et de son chien. A la fin intervention de Léone en allemand. Elle semble devenue complètement folle.

Il y a un dénouement et la personne qui a provoqué le dénouement part vers Paris. Tous les blancs sont perdants à la fin : Horn seul ; Léone de retour à Paris (folle et avec un futur incertain) ; Cal mort ; Alboury sans le corps ; les gardiens sans métier.

2.2. Le temps.

²¹ **XVI** : Fatigue de Horn, qui se demande en parlant à Alboury, pourquoi il a tant voulu sauver l'Afrique. Alboury lui demande une arme pour se défendre de Cal. Léone prend le parti d'Alboury et ne se laisse pas entraîner par Horn. Alboury annonce que s'il n'a pas le corps il aura la mort du meurtrier (p.97-98)

²² **XV** : Léone essaye de calmer Alboury qui demeure les poings serrés et lui annonce devant Horn, qu'elle est prête à la suivre dans son village. Elle est près d'Alboury alors que Horn est plus loin. Alboury crache sur Léone. Horn annonce à Léone que demain elle part pour Paris. Horn menace Alboury et lui demande de partir pour avoir essayé « embobiner une femme française », sinon il sera tué. Alboury disparaît.

Le temps référentiel. Les références au colonialisme.

La durée de la fable : l'action se passe en une soirée et une nuit, soit dans un temps resserré comme une tragédie classique (la loi des 24 heures).

L'époque de la fable : l'époque de la fable n'est pas précisée. On suppose qu'il s'agit des années 1980.

Koltès a nié qu'il s'agisse d'une pièce politique. Cependant la situation d'une entreprise française dans un territoire d'Afrique noire est montrée, avec la toute-puissance des blancs qui y travaillent.

Manque d'identité post-coloniale des personnages.²³ Koltès a seulement prétendu montrer une certaine ambiance.

Le temps des personnages.

Alboury se présente comme un personnage qui contrôle le temps, d'abord par sa façon de parler, par le rythme de ses interventions, un rythme très découpé, très régulier. D'emblée il s'inscrit dans le temps, le temps immédiat : la mort du frère et les cris de la mère qui ne cessent et qui ne cesseront que quand elle trouvera le cadavre. C'est prévoyant cette nuit et pour empêcher sa mère ne pleure davantage qu'il est venu. Il avoue ensuite une seconde motivation, plus ancienne : celle de connaître Horn. Alboury pense au futur et agit dans le présent par rapport au passé et au futur. Ainsi par exemple il envisage ce qu'aurait été si son frère n'a plus de travail à la fin du chantier.

Les Carnets qui accompagnent l'édition de la pièce fournissent des renseignements précieux sur les personnages. Partie très révélatrice car elle montre que dans ses notes Koltès envisageait l'attitude temporelle des personnages, et qu'il construit pour en rendre compte des images fantasmagoriques où l'aspect temporel est explicité. *Expliquer la structure de ces carnets : ils finissent par trois portraits de Cal, Léone et Horn, chacun d'eux étant divisé en apparence et » for intérieur ».*

D'une façon très révélatrice, la conception temporelle des personnages a un rôle très important dans ces pages.

Horn compare l'entreprise à Dieu et la dote du don de l'ubiquité et de l'omniscience. Dès lors l'entreprise s'inscrit dans la durée d'un dieu, dans l'éternité (p.122-123). Il inscrit de présent dans son évolution personnelle, celle qui l'a mené d'être ouvrier à être patron (p.123-124).

²³ Sur *le retour au désert*, Donia MOUNSEF indiquait : « (...) ils s'emploient à le glorifier en multipliant les joutes et les heurts violents. Sans chercher cependant à soigner le vide identitaire post-colonial par une thérapie de retour aux sources, qui est en soi à l'origine de ce vide, ils se battent à corps perdus et sans protection contre la maladie de l'angoisse, devenue imminente. » (p.46).

« En proposant une structure non-traditionnelle, un mélange des genres, une expérimentation avec la temporalité, une spatialité hétéroclite, une hybridité des personnages, une polyphonie linguistique, *Le Retour au désert* montre avec sagacité les dangers de la politique identitaire post-coloniale et offre un exemple de l'importance au théâtre d'une remise en question de cette politique. » (« Diasporisation et hybridité dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *L'esprit créateur*, Winter 2001, vol.XLI, n°4, p.46).

Le temps de Horn est une durée passagère, à l'image des anciens colons qui pouvaient dépenser l'argent en un instant pour une folie sans calcul sur la durée (p.127).

Par contre un **noir** résume plusieurs durées, plusieurs existences. Il est dès lors présenté comme le réceptacle de plusieurs durées, de plusieurs vies. « (...) alors seulement peut naître un Nègre, dans le sang duquel coulent plus de vies et plus de morts, plus de brutalités et d'échecs, plus de larmes que dans aucun autre sang. » (p.130). De là le fait que le noir domine le temps. Dans ces carnets, après avoir tué le chien de Cal, il s'adresse Nouofia, son frère mort pour lui montrer le cadavre de l'animal et lui annoncer les morts futures qui le vengeront (il calcule et maîtrise le futur). Les africains semblent par ailleurs sensibles et joyeux aux plaisirs immédiats comme sentir la pluie ou prendre un bain le matin (p.130), et indifférents au temps qui passe : « (...) j'ai appris aussi d'eux le plaisir de rester des heures à ne rien faire, à ne penser à rien, les yeux dans le vague... » dira Horn. (p.130).

Alboury maîtrise les temps. Il refuse les propositions de Horn, il attend sous l'arbre, il s'éloigne avec Léone, et il fuit Horn quand il sent le danger. Finalement quand il comprend qu'il n'aura pas le corps, il prévient les gardiens qui tuent Cal.

Il oppose un refus, calme mais constant, à la procastration de Horn : il ne partira qu'avec le cadavre, dit-il au début.

Face aux tentatives de Horn de résoudre le conflit ou de le faire partir en lui offrant une certaine quantité d'argent, Alboury refuse de se déplacer dans la lumière, de rejoindre Horn à sa table ou de quitter le chantier (IV) dans le corps de son frère. o

Leone envisage son passé ce qu'elle a quitté, ce qu'elle a fait pour s'habituer à l'Afrique ou ce qu'elle pensait qui l'aidait à s'habituer à l'Afrique (écouter du reggae toute la journée). Elle a une méconnaissance de l'Afrique.

Elle envisage le futur par intuition. Elle refuse cependant d'imaginer le futur. Elle n'envisage par le futur elle sent des intuitions négatives sur le futur (II). Fondamentalement Leone n'envisage pas le passé, dans le sens que le passé n'a pas de prise sur elle. Le passé ce sont les habitudes accumulées.

Elle évoque le passé de l'enfance qui lui ramène des signes et des souvenirs de bonheur (VI, p.46). Elle ne domine pas le futur. Elle se demande s'il va pleuvoir (VI, p.46).

Dès qu'elle rencontre Alboury, elle quitte le temps de la menace, pour adhérer à un temps de rêve, ce qu'elle imagine avec Alboury. Ce temps n'est pas réel. Elle l'imagine et définit le personnage par ses rêves de futur improbables. Elle n'a pas de prise sur le présent ni sur le futur qu'elle n'envisage que comme un rêve vague (XV, p.100). Elle demande à

Albourny d'accepter l'argent. « Car ce n'est pas la guerre que je veux vivre, non, (...) c'est vivre tout court (...) » (XV, P.100).

Léone aime Albourny ; elle est prête à renoncer à son identité. « O noir, couleur de tous mes rêves couleur de mon amour ! » (XV, p.100).

Horn évoque le passé : la décision de trouver une femme, l'arrivée de la femme.. Le crime de Cal que l'on a vu tirer sur l'ouvrier mort. Son passé est évoqué par Cal (sa blessure) et par lui-même : il a été ouvrier. Il avoue que les choses ont changé en vingt ans.

Il envisage le futur : le fait que Cal doit rendre compte à l'homme qui est venu chercher le corps.

Son futur est vague : on sait seulement que c'est son dernier chantier et qu'ensuite il quittera l'Afrique.

Le futur n'est pas envisagé clairement mais simplement d'une façon générale : il envisage le futur d'une façon négative : il ne veut pas être seul et il demande à Albourny de ne pas effrayer Léone.

Il demeure positif par rapport au futur. Le futur est le temps où tout pourra s'arranger.

Le présent est pour Horn un temps à vivre : il tient à faire son feu d'artifice avant l'aube (XV, p.109). Le futur est finalement envisagé à travers l'entreprise quand il demande à Léone de ne pas dévoiler les ennuis qu'ils ont eus (XVIII, p.111).

Le **présent** est donc vécu comme un temps d'attente : celui de la réclamation d'Albourny et de la résolution du crime. Un temps oppressant dont les personnages sentent la menace et qu'ils s'efforcent de repousser. Albourny concrétise la menace qui pèse sur les personnages.

Cal a déjà commis d'autres crimes ou d'autres erreurs qui ont été couvertes par Horn. Cette fois Horn refuse. Le présent est une répétition du passé, mais aussi une nouvelle étape.

Le présent est un temps charnière entre un passé où les crimes ou bévues de Cal ont été arrangées par Horn et le présent où Horn fatigué menace de laisser tomber Cal.

Cal envisage le passé immédiat, celui du crime qu'il vient de commettre tout en le niant. IL refuse le passé en niant le crime qu'il vient de commettre. Par contre, il évoque le passé de Horn pour expliquer ses blessures et son courage (V, p.44). Mais il évoque le passé de ses années d'étude, son bonheur de découvrir l'Afrique (VII, p.49).

Il refuse le futur, prétendant que Horn le résolve. Il refuse d'assumer son acte, il repousse le futur.

Cal nie que l'endroit où ils sont soit l'étranger : « C'est un chantier français de travaux publics, bébé » (V).

2.3. Le lieu. Les espaces concrets et le refus du réalisme ; les lieux énigmatiques et leur caractère métaphorique.

Koltès a fait un voyage en Afrique et s'est retrouvé dans un chantier français entouré de gardiens peu après la guerre du Biafra. Il décrit une ambiance qu'il a connu.

Mais il s'agit surtout comme dans toutes ces pièces de lieux séparés, des espaces à l'écart, de lieux de nulle part, des lieux à l'écart où des personnages marginaux évoluent.

Il s'agit toujours d'espace en marge des lieux habituels : un hagar désaffecté dans un port abandonné (*Quai ouest*) ; un endroit peu fréquenté dans la rue (dans *la solitude dans les champs de coton* ou dans *la nuit juste avant les forêts* ;

Ce sont des espaces concrets, réels (dans le sens qu'ils peuvent exister ou qu'ils existent).

mais ce sont aussi et surtout des espaces métaphoriques, qui servent à exprimer la violence des rapports, des espaces qui demeurent largement énigmatiques.

3. Les personnages.

Des personnages concrets et des mythes ; la création de nouveaux personnages ; l'extériorité des personnages.

Il y a quatre personnages qui forment donc un huis-clos dans un espace enfermé sous la vigilance des gardiens. C'est les rapports entre ces personnages qui constituent la pièce. Les rapports sont violents de séduction et de meurtre.

Les personnages sont, comme tous les personnages de Koltès, d'une façon ou d'une autre, des personnages marginaux dans la société.

Malgré son argent Horn est un personnage marginal et isolé ; Cal de même (il trouve élégante Léone ; il est devenu à moitié fou à moitié sauvage à force d'assouvir ses instincts meurtriers ; Léone est une femme de ménage).

Dans leur dénouement et leur marginalité, les personnages expriment toujours leurs désirs, les dévoilant d'une manière linéaire, les exhibant d'une façon explicite, en mettant sur le même plan des pensées différentes et de différents niveaux d'abstraction, plus ou moins personnelles.

A l'image de ce qui arrive dans *la solitude des champs de coton* les personnages cherchent dans la parole une façon de ne pas se sentir seuls mais aussi en détruisant les formes de dialogues habituels, en montrant leurs désirs à nu, sans limites, démontant les formes habituelles des langages, comme s'ils voulaient démonter les formes habituelles des rapports à la recherche de leur authenticité, de la vérité qui se cache sous les conventions. Quitte à ne rien trouver d'autre que leur vide et par conséquent, leurs différences et leur affrontement inévitable.

Dans *Combat* les personnages se connaissent. Horn prend soit de Cal. Cal malgré sa velléité garde une sorte d'attachement à Horn, au vieil Horn.

Les personnages se caractérisent aussi par leur solitude fondamentale, une solitude essentielle que la parole tente sinon de résoudre d'écarter momentanément, que seule la fréquentation du nouveau ou de l'étranger semble pouvoir soulager. On peut reprendre avec C.Bident la formule de Jacques Derrida : « Nous vous appelons à partager ce qui ne se partage pas : la solitude »²⁴

Les personnages sont de différentes origines. Ils présentent un mélange où est reflété la réalité post-coloniale. Ils présentent surtout une variété de caractères et une polyphonie au niveau des langages employés dans une tendance post-moderne (emprunts à différentes sources).

a.1. Ce sont des personnages qui se définissent par leurs paroles et leurs actions. Leurs paroles ne sont pas des paroles spontanées. Elles sont souvent très rhétorique. Elles sont en ce sens très théâtrales. Ce ne sont pas des archétypes, mais ce ne sont pas des personnages qui singent des personnages de la vie réelle ou qui pourraient être pris pour des personnages de la vie réelle.

Les personnages ne sont jamais décrits par un tiers suivant la tradition réaliste. Ils se définissent toujours par leurs actions dans le déroulement de la pièce.

a.2. Ils ont une psychologie individuelle. Mais celle-ci n'est pas une psychologie réel. Ils présentent des traits psychologiques réels mais [je pense] que leur réunion ne l'est pas.

Horn est le chef manipulateur qui arrange et fait tourner

Cal le second, irresponsable et impulsif

Leone est un personnage indolent, déséquilibré

Alboury est le personnage le plus équilibré des trois.

a.3. Ils se définissent par le rapport avec les autres, même Léone, qui se définit surtout par son déséquilibre et son autisme.

b. Horn est le chef. Cal le second irresponsable. Leone la femme (objet). Paradoxe un homme mutilé qui épouse une femme objet. Léone est l'objet du désir et c'est le fait d'être objet de désir qui lui fait vouloir échapper à Cal.

Alboury est la personne qui déclenche la tragédie qui se déroule en dehors de la pièce proprement dite.

[Il n'est pas facile de définir les personnages car ils ne correspondent à aucun modèle établi ; ce sont des personnages qui ne se définissent par aucun modèle ; car ils sont hors des modèles] Aucun des personnages n

²⁴ BIDENT Christophe, *Bernard Marie Koltès, généalogies*. Tours : Farrago, 2000, p. 23.

est défini physiquement à part la couleur de la peau de Alboury. Les personnages ne sont pas définis physiquement.

Ils sont définis par leurs actions et par leurs paroles. Ils sont définis psychologiquement et moralement.

Socialement, Horn est un chef de chantier mais d'origine sociale modeste Cal est un marginal (même s'il a fait une école d'ingénieur)

Leone est une marginale

Alboury est l'envoyé du village le représentant de l'Afrique.

Les gardiens sont le chœur de la tragédie, mais un chœur qui condamne et agit, puisqu'il tue Cal à la fin de la pièce.

c. Ils en sont pas définis physiquement excepté Horn (pour sa blessure) et la couleur de peau de l'africain. Ils sont ouverts à toute sorte de caractérisation dans la mise en scène.

Souligner l'importance des noirs pour Koltès.

d. Les personnages sont définis par leurs actions, non par une essence psychologique.

e. Le discours définit les personnages mais le discours dans *Combat* comme dans les autres pièces adultes de Koltès supposent toujours des dialogues où le personnage mélange les différents niveaux de pensée, comme s'il définissait linéairement ses pensées sur différents aspects, les mélangeant les mettant au même plan.

Les personnages exhibent leur intériorité. Leone surtout semble traduire le flux de sa pensée comme un flux incontrôlé où se mélangent les différents niveaux. Sa parole est pleine de lieux communs, de paroles d'autres personnes.

d. Connotations : Léone est le personnage superficiel, d'origine populaire, mais en même temps par la suite elle va réagir d'une façon différente.

Le racisme : les blancs Horn, Cal, sont racistes. Horn dit à Léone qu'il n'y a qu'un seul homme Cal. Les ouvriers noirs ne comptent pas. Cal parle de nègres et en tue un. Cal répète qu'ils sont seuls tous les trois. (VII, p.53).

4. Les thèmes.

Koltès s'est exprimé sur le thème général de *Combat*.

« Ma pièce parle, peut-être, un peu de la France et des Blancs –une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru –et je crois encore– que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, était un sujet qui avait son importance. » (p.12).

Il s'est aussi exprimé négativement sur la pièce : « Elle ne parle pas, en tous les cas, de l'Afrique et des Noirs –je ne suis pas un auteur africain-, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis. » (p.11).

Bibliographie :

- BIDENT Christophe, *Bernard Marie Koltès, généalogies*. Tours : Farrago, 2000.
- Bernard Marie Koltès. Europe. Revue littéraire mensuelle*. Paris, 1997.
- Bernard Marie Koltès : comme une étoile filante : 1948-1989*. Paris : C.N.D.P., 1998.
- BON François, *Pour Koltès*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2000.
- DESPORTES Bernard, *Koltès, la nuit, le nègre et le néant. Essai*. Charlieu : La Bartavelle, 1993.
- DIGLIO Carolina, *Bernard Marie Koltès*. Naples : Istituto universitario orientale, 1998.
- DIZIER Anna, « *Dans la solitude des champs de coton* », *Bernard Marie Koltès*. Paris : Bertrand-Lacoste, 2002.
- GIRKINGER Irène, *La solitude à deux : la pièce Dans la solitude des champs de coton de Koltès et ses réalisations scéniques par Chéreau*. Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern : Peter Lang, coll. Publications universitaires européennes 13 Série XIII, Langue et Littérature française ; 259, 2001.
- KOLTÈS Bernard Marie, *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs. Les années d'apprentissage de Bernard Marie Koltès. (1958-1976)*. Metz : Bibliothèques Médiathèque de la Ville de Metz, 1999.
- KOLTÈS, Bernard Marie, *Une part de ma vie : entretiens, 1983-1989*. Paris : Editions de Minuit, 1999.
- Koltès*. Dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de Serge Saada. *Alternatives théâtrales/ Odéon Théâtre de l'Europe*. Juin 1990 : 35-26.
- Koltès, combats avec la scène*. Paris : C.N.D.P., Coll. Théâtre aujourd'hui, 1996.
- Magic cinéma, *Théâtres au cinéma. Tome 10, Patrice Chereau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès : 10e festival à Bobigny, 17 mars- 30 mars 1999*. Bobigny : Magic cinéma, 1999.
- MONIER Louis, *Bernard-Marie Koltès*. Paris : Louis Monier, 1984.
- Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès. *Koltès, la question du lieu : actes des premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées par la Bibliothèque municipale de Metz, 30 octobre 1999*. Metz : CRESEF, 2001.
- SEBASTIEN Marie-Paule, *Bernard Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris ; Budapest ; Torino: L'Harmattan, 2001.
- Théâtre/Public*. Juillet-octobre 1997 ; 136/137.
- UBERSFELD, Anne, *Bernard Marie Koltès*. Paris : Actes Sud-Papiers, 1999.