

SVEN ÅKE HEED

Le théâtre contemporain

Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès.

Le théâtre est un art qui privilégie le regard, il est vrai, sur scène entre les personnages, mais aussi dans le rapport entre la scène et la salle. Pourtant il est rare de voir le mot «regard» et le verbe «regarder» figurer, comme c'est le cas dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, avec une fréquence presque obsessionnelle. Cette étude tâchera de montrer, à partir de ses trois dernières pièces, que, loin d'être un tic ou un geste gratuit, le regard est souvent lié à des thèmes de base dans les textes dramatiques de Koltès.

Lorsque dans la scène finale du *Retour au désert*¹, dans la mise en scène d'Alexander Lang², Mathilde et Adrien s'immobilisent le dos au public sur le seuil de la porte donnant sur le désert, cette image qui disparaît lentement, avec les éclairages qui baissent, fonctionne comme la métaphore d'une idée fondamentale dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, à savoir l'aliénation de l'homme moderne dans le monde qui l'entoure, l'altérité et, finalement, l'exclusion de l'individu de la société dont il fait partie. Mathilde et Adrien restent pétrifiés, incapables de franchir le seuil et retourner au désert, incapables aussi de rester dans cette France qui ne leur appartient plus. A travers la porte ouverte, deux mondes se font face, se regardent, mais nulle part il n'y a de la place pour Mathilde et son frère.

MATHILDE. – Quelle patrie ai-je, moi? Ma terre, à moi, où est-elle? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher? (p. 48)³

Sans patrie, étrangère en Algérie, et encore plus étrangère en France, Mathilde est condamnée à l'exclusion, et son frère avec elle.

Autrefois déjà, après la guerre, accusée d'avoir couché avec l'ennemi et condamnée à l'exil, Mathilde a été obligée de partir, de quitter la ville et son pays natal. Aujourd'hui, au bout de quinze ans en Algérie, elle revient pour «foutre le bordel» (p. 86), pour se venger, sur son frère d'abord, qui l'avait dénoncée, et sur ses juges d'autrefois qui sont aujourd'hui les piliers de la société. Si sa vengeance sur Plantières, le préfet de police, est primitivement efficace selon le principe d'un œil pour un œil, puisqu'elle lui rase le crâne, comme il le lui avait fait faire autrefois, sa vengeance sur Adrien est plus raffinée puisqu'elle passe à travers les enfants. Edouard, fils de Mathilde, instruit Mathieu, fils d'Adrien, en lui apprenant les mystères de l'amour et l'existence dans leur bonne petite ville de maisons closes avec des femmes qui se laissent toucher par les hommes. De son côté Fatima, fille de Mathilde, assure le scandale, en mettant au monde des jumeaux noirs aux cheveux crépus, prédestinés eux aussi à «foutre le bordel» dans la ville.

Dans la rencontre des deux cultures, l'Algérie et la France, la première représente les valeurs primitives mais en même temps fondamentales. Mathilde a pu vivre en Algérie la vie qu'on lui interdisait en France, son fils Edouard accepte la nature humaine et possède la sagesse, tandis que Mathieu, victime de la civilisation et de la société décadente, opprime sa nature, tout en vivant dans l'ignorance. Fatima est la femme fertile, par opposition à Marthe, par exemple, deuxième femme d'Adrien restée sans enfants. Sur le plan politique, la lutte d'Aziz et du FLN est une lutte constructive et saine par rapport à la destructivité perverse de celle d'Adrien et de l'OAS. A tous les niveaux donc, ces deux cultures se laissent définir par une série d'oppositions binaires: sagesse vs ignorance, nature vs refus de la nature, fertilité vs infertilité, constructivité vs destructivité, santé vs perversion, etc.

Or, si la confrontation des deux cultures est un des thèmes de base du *Retour au désert*, ce thème se traduit, tant dans le texte que sur la scène⁴, par le jeu des regards des personnages. Ce sont d'abord le frère et la sœur, Adrien et Mathilde, qui se regardent depuis toujours. «Tu me regardais manger à genoux en ricanant», dit Mathilde (p. 84), en rappelant à Adrien le souvenir de l'époque où leur père punissait Mathilde de la sorte pour avoir mis au monde Edouard. Et le frère et la sœur continuent à se regarder. Dans la scène de début de la pièce (scène 2) où Mathilde revient à la maison, Adrien la reçoit du haut de l'escalier. Leurs regards se rencontrent. Adrien regarde sa sœur avec méfiance:

Si, comme je le crois, tu es venue ici pour contempler ta part d'héritage pour repartir ensuite, eh bien, contemple, vois comme je m'en occupe bien, admire comme je l'ai embellie, cette maison, et, lorsque tu l'auras bien regardée, touchée, évaluée, nous préparerons ton départ. (p. 13)

Adrien considère le regard de la sœur comme une agression, une infraction dans la maison qu'il gère en l'habitant. Et c'est justement par ce regard calculé que la sœur veut le provoquer, le menacer, pour ainsi réaliser sa vengeance.

Très lentement ils s'approchent l'un de l'autre, en examinant, par le regard, le corps de l'autre. Cette manière sensuelle d'explorer le corps de l'autre tient du rite, de l'incantation:

ADRIEN – (...) Bonjour, Mathilde, ma sœur.

MATHILDE – Bonjour, Adrien.

ADRIEN – Et moi qui croyais te retrouver avec la peau brunie et ridée comme une vieille Arabe. Comment fais-tu, avec ce foutu soleil d'Algérie, pour rester lisse et blanche?

MATHILDE – On se protège, Adrien, on se protège. Dis-moi, mon frère: tu ne te décides toujours pas à porter des chaussures? Et quand tu sors, comment fais-tu?

ADRIEN – Je ne sors pas, Mathilde, je ne sors pas. (p. 17)

Tout en se connaissant depuis toujours, en tant que frère et sœur, ils manifestent tous les deux une étrange curiosité, une attirance secrète l'un vers

l'autre. D'une certaine manière, ils sont tous les deux comme l'homme et le singe en cage qu'Adrien décrit plus loin:

En cachette, les singes aiment à contempler les hommes, et, en douce, les hommes n'arrêtent pas de jeter des coups d'œil aux singes. Parce qu'ils sont de la même famille, à des étapes différentes; et ni l'un ni l'autre ne sait qui est en avance sur qui; personne ne sait qui tend vers qui; sans doute est-ce parce que le singe tend indéfiniment vers l'homme, et l'homme indéfiniment vers le singe. Quoi qu'il en soit, l'homme a davantage besoin de regarder le singe que de regarder les autres hommes, et le singe de regarder les hommes que les autres singes. Alors, ils se contemplent, se jalourent, se disputent, se donnent des coups de griffes et de coups de gueule; mais ils ne se quittent jamais, même en esprit, et ils ne se lassent pas de se regarder. (p. 42)

Aussi, nous confesse Adrien, Mathilde le considère-t-elle plus comme un singe que comme un homme.

Et à travers toute la pièce ils continueront tous les deux à s'approcher l'un de l'autre, comme le singe tend vers l'homme, et l'homme vers le singe. Une intimité ambiguë finira par s'installer entre le frère et la sœur, à partir du moment où Adrien vient contempler Mathilde dans son sommeil (scène 12), mais c'est elle qui prononce, la première, les paroles fatidiques:

Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec. (p.69)

Dans la scène finale, Adrien aussi finit par avouer, timidement, son attirance pour sa sœur:

ADRIEN – Ainsi donc, tu t'ennuyais en Algérie, Mathilde?
 MATHILDE – Je m'ennuyais, oui.
 ADRIEN – De moi?
 MATHILDE – Je m'ennuyais, Adrien.
 ADRIEN – Moi aussi, je m'ennuyais. (p. 82)

Si l'on peut dire que la relation délicate entre le frère et la sœur passe, pour l'essentiel, à travers les regards plus qu'à travers les paroles, le regard a aussi d'autres fonctions dans ce texte. En considérant la relation entre le père et le fils, c'est-à-dire entre Adrien et Mathieu, on se rend compte que la protection exagérée par laquelle Adrien enferme son fils est due à une peur maladive chez le père du regard des autres. Au début de la pièce (scène 4) Mathieu fait une vague tentative de s'échapper de l'autorité du père, en révélant à Adrien son projet de s'engager dans l'armée. Ce qui l'attire et le fascine, plus que le service militaire en lui-même, c'est le regard des autres et l'image de héros qu'il aurait à leurs yeux par un tel acte:

Je veux être admiré par les enfants, je veux que les garçons me regardent avec envie, je veux que les femmes me draguent, je veux que l'ennemi ait peur de moi. Je veux être un héros, risquer ma vie, échapper à des attentats, être blessé, souffrir sans me plaindre, saigner. (p. 23)

Mais la réaction du père à un tel discours est claire et nette: «Sois un héros ici, sous mon regard.» Le haut mur qui sépare les habitants de la maison du reste du monde, les protège en même temps, et surtout, du regard des autres, qui accuse et qui condamne. Adrien le sait bien. Tout comme autrefois Mathilde a été victime du regard et de l'opinion des autres, c'est par le regard des autres (Plantières, Borny) qu'il veut la faire condamner une seconde fois, en montrant à ses amis la folie de Fatima: «Regardez donc la folle, regardez donc la folle.» (p. 75)

C'est, enfin, par le regard que se transmet le message de l'au-delà, les accusations de Marie, la morte, première femme d'Adrien et amie intime de Mathilde:

FATIMA – (...) Elle est bien là et elle te regarde.
 MATHILDE – Tu es bien sûre?
 FATIMA – Elle te regarde, oui.
 MATHILDE – Fiche-moi la paix, Marie. Je ne veux pas que tu me regardes; je ne veux pas que tu te souviennes de moi et je ne veux pas me souvenir de toi. (p. 47)

Cette scène nocturne dans le jardin réveille en Mathilde le souvenir de sa meilleure amie qui s'est mariée autrefois avec le frère inconsciemment aimé par Mathilde. L'évocation brutale de la jalousie et du sentiment de culpabilité provoque chez Mathilde la mélancolie profonde d'un être sans racines et sans patrie:

Qu'elle disparaisse donc, qu'elle aille se coucher dans son lit de coton, qu'elle aille chanter avec les anges des cantiques et qu'elle nous laisse dans la merde, seuls, sans maison, sans toit, sans patrie! (p. 48)

Déjà dans la pièce précédente, *Dans la solitude des champs de coton*⁵, Koltès avait exploité le regard comme un élément dramatique essentiel. En effet, on pourrait considérer toute cette pièce comme une simple théâtralisation du regard.

Un dealer et son client se rencontrent la nuit à un endroit neutre, indéfini, où tout ce qui existe sont les regards et les paroles échangés entre les deux hommes. Tout s'articule autour de cette rencontre, car il n'y a aucune action autre que celle contenue dans les premières lignes de la première réplique du dealer:

Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir. (p. 9)

Toute la pièce sera l'expression de ce désir du client et sa réception par le dealer. Or, plus que par les paroles, le désir du client s'exprime par le regard:

Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit; de me la dire sans même me regarder. (p. 31)

Il s'agit donc d'un désir secret, interdit, inavouable, que trahirait même le regard. Mais ce désir, le dealer est là pour le recevoir, et peut-être pour l'assouvir, dans une attitude apparemment ouverte:

Je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire. (p.10)

Cependant, cette fausse attitude d'humilité est vécue de la part du client comme une agression, dont l'instrument premier est aussi le regard:

Or sachez que ce qui me répugne le plus au monde, plus même que l'intention illicite, plus que l'activité illicite elle-même, c'est le regard de celui qui vous présume plein d'intentions illicites et familier d'en avoir; non pas seulement à cause de ce regard lui-même, trouble pourtant au point de rendre trouble en torrent de montagne, – et votre regard à vous ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau – mais parce que, du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée, l'innocence coupable, et la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu. (pp. 19-20)

Tout comme *Le retour au désert* décrit le lent rapprochement du frère et de la sœur, *Dans la solitude des champs de coton* montre le cirque que font le dealer et le client pour se rapprocher, s'explorer, s'exploiter mutuellement. Comme deux chiens qui se rencontrent dans la rue se laissent guider à travers le reniflement, le dealer et le client se servent du regard pour apprendre à connaître l'autre. En effet, la vue est le sens privilégié par lequel passe leur expérience du monde et le regard en est l'instrument:

Si toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé. Le regard se promène et se pose et croit être en terrain neutre et libre, comme une abeille dans un champ de fleurs, comme le museau d'une vache dans l'espace clôturé d'une prairie. Mais que faire de son regard? Regarder le ciel me rend nostalgique et fixer le sol m'attriste, regretter quelque chose et se souvenir qu'on ne l'a pas sont tous deux également accablants. (pp. 22-23)

Si le dealer et le client se rencontrent à cette heure et à cet endroit, c'est qu'ils veulent à tout prix éviter le regard des autres, des passants, des honnêtes gens, car ce regard hostile ne tolérerait pas leur désir interdit. Il s'agit donc de ne pas être vu, de ne pas être l'objet du regard des honnêtes gens et de la société. C'est donc par ce regard pour ainsi dire au négatif que passe l'exclusion des deux hommes.

Le thème de l'exclusion sociale revient encore plus prononcé dans *Roberto Zucco*⁶, qui décrit le parcours d'un terroriste psychopate entre deux séjours en prison. Emprisonné avant le début de la pièce pour le meurtre du père, Zucco se trouve dès le départ à un point de non-retour et, à partir de là, il va s'enfoncer de plus en plus dans le crime, en assassinant successivement la mère, un inspecteur de police et un enfant.

Il est important d'insister sur le fait que Zucco est doublement condamné dès le départ, moralement et par la justice, pour le meurtre du père. Il se trouve par ce crime lourdement symbolique au plus bas de l'échelle, socialement aussi bien qu'humainement parlé.

Au même niveau que les putes, autre groupe socialement exclu, celles-ci le regardent, attirées par sa beauté démoniaque: «On l'observe bien, nous, les dames, on rigole, on fait des suppositions.» (p. 30) Cependant, lorsqu'il prépare son crime, l'assassinat de l'inspecteur de police, personne n'intervient. On continue à l'observer, presque solennellement: «Car personne n'a bougé, tout le monde, immobilisé, l'a regardé partir.» (p. 31) C'est la même vénération du crime et du criminel suprême, l'assassin, que l'on reconnaît aussi dans l'esthétique de Jean Genet⁷. Il y a même comme une entente secrète entre Zucco et les putes, une certaine tendresse qu'elles éprouvent pour lui. «Ne me regarde pas comme cela», lui dit la pute à la scène VIII, «ou je vais pleurer; tu es de la race de ceux qui donnent envie de pleurer rien qu'à les regarder.» (p. 46)

Mais Zucco cherche à éviter le regard des autres, même les regards pleins de tendresse comme celui de la pute. Assis dans le métro sous l'affichette intitulée "Avis de recherche" et portant son portrait, il explique à son voisin de banquette:

J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur; que le regard des gens vous traverse et voie les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. C'est une rude tâche d'être transparent; c'est un métier; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. (pp. 36-37)

Invisible il échapperait au jugement des honnêtes gens et de la société. Car même sa propre mère le juge, le condamne: «Un train qui a déraillé, on n'essaie pas de le remettre sur ses rails. On l'abandonne, on l'oublie. Je t'oublie, Roberto, je t'ai oublié.» (pp. 17-18) Pourtant, la minute d'avant, elle l'avait identifié comme son fils, par le regard justement, qui réveille en elle le souvenir profond d'une vieille tendresse:

Si je n'avais pas accouché de toi ici, si je ne t'avais pas vu sortir, et suivi des yeux jusqu'à ce qu'on te pose dans ton berceau; si je n'avais pas posé, depuis le berceau, mon regard sur toi sans te lâcher, et surveillé chaque changement de ton corps au point que je n'ai pas vu les changements se fai-

re et que je te vois là, pareil à celui qui est sorti de moi dans ce lit, je croirais que ce n'est pas mon fils que j'ai devant moi. Pourtant, je te reconnais, Roberto. (p. 17)

Par définition, donc, Zucco est un exclu aux yeux des humains et même aux yeux des chiens, car "même les chiens, dans ce quartier, te regarderont de travers", lui dit la mère (p. 14). Et en fin de compte, le double regard, celui de la société sur Zucco et celui de Zucco sur la société, exprime surtout de l'agressivité dans les deux sens. Zucco l'a bien compris:

Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. (...) Il ne faut pas les regarder dans les yeux. Il ne faut pas qu'ils nous voient; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. (pp. 79-80)

A la fin de la pièce, l'ascension de Zucco par dessus les toits de la prison vers la forte métaphore du soleil et de la lumière devient le parcours de l'exclu de la société vers une plus grande clarté et vers la mort.

Il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre la fable de Roberto Zucco et les dernières années de la vie de Bernard-Marie Koltès. Mort du sida le 15 avril 1989, Koltès était déjà bien malade au moment de la composition de la pièce, à une époque où on commençait seulement à connaître cette maladie. La peur des gens devant la maladie et ses victimes était grande ainsi que la répression dirigée contre les groupes à risques, et surtout contre la communauté gay, bouc émissaire propagateur de ce fléau aux yeux de la majorité des gens. Dans la mesure où chaque œuvre d'art puise dans l'expérience personnelle de l'auteur, le théâtre de Bernard-Marie Koltès pourrait se lire, entre autres, comme l'expression dramatique de sa propre exclusion sociale en tant qu'homosexuel. Doublement condamné, comme Zucco, par la maladie et par l'intolérance, son parcours vers la lumière et vers la mort fut inexorable.

Notes

¹ Koltès, Bernard-Marie, *Le Retour au désert*, Editions de Minuit, Paris, 1988.

² Thalia Theater, Hambourg, 1988.

³ Les numéros de page donnés entre parenthèses réfèrent à l'œuvre de Bernard-Marie Koltès aux Editions de Minuit.

⁴ Si cet article est l'ébauche d'une étude sur le phénomène du regard dans les textes dramatiques de Koltès, la recherche correspondante au niveau de la pratique théâtrale et de la mise en scène reste à faire.

⁵ Koltès, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Editions de Minuit, Paris, 1986.

⁶ Koltès, Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, Editions de Minuit, Paris, 1990.

⁷ Voir surtout les romans de Jean Genet: *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Le Miracle de la rose* et *Querelle de Brest*.



PUBLICATIONS ACTUELLES

Précédant de peu l'exposition *Le Soleil et l'Etoile du Nord* («Solen och Nordstjärnan») au Musée National de Stockholm, la publication en septembre 1993 du livre *Une Amitié Millénaire. Les relations entre la France et la Suède à travers les âges* (ouvrage publié sous l'égide de l'Académie Royale Suédoise des Belles-Lettres, de l'Histoire et des Antiquités, Beauchesne, Paris, 527 pages, ISBN 2-7010-1281-3, 255 FF) a marqué elle aussi une date importante dans les relations culturelles entre la France et la Suède. Pour donner une idée de la richesse de ce volume, on ne saurait mieux faire que de nommer tous les articles qui le composent:

La Suède dans l'imaginaire des Français (V. Fournier)

Regards suédois sur la France (M. Battail)

Les Vikings et la Normandie (J. Renaud)

La «Peregrinatio academica» (T. Frängsmyr et S. Sörlin)

Les relations franco-suédoises de Gustave Vasa à la Guerre de Trente Ans (J. M. Maillefer)

De la Guerre de Trente Ans à l'époque gustavienne: diplomates et découvreurs entre 1600 et 1800 (S. Björkman)

Relations intellectuelles et savantes à l'âge classique (J. F. Battail)

Rayonnement de la langue et de la civilisation françaises en Suède au Siècle des Lumières (G. von Proschwitz)

Relations et échanges artistiques au XVIII^e siècle (D. Bernard-Folliot)

1856-1871: un âge d'or (G. B. Nilsson)

Interférences culturelles complexes à l'âge du romantisme (W. Fovet)

Les relations culturelles franco-suédoises de 1870 à 1900 (T. Stenström)

Des relations commerciales inégales (G. de Faramond)

Les relations littéraires franco-suédoises à l'époque moderne (Ph. Bouquet)

Le nouvel élan des relations commerciales: l'heure des multinationales (G. de Faramond)

Des relations courtoises aux échanges institutionnels (J. F. de Raymond)

La petite maison dans le Marais (C. H. Svenstedt)

Conclusion: l'identité culturelle des pays scandinaves (S. Strömholm)

Olof Eriksson