

LEIA Vol. 18



Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques

Yannick Butel, Christophe Bident,
Christophe Triau & Arnaud Maïsetti (éds)

Koltès maintenant et autres métamorphoses

Actes des colloques
de l'université de Caen Basse-Normandie
et de Paris-Diderot, Paris 7

Peter Lang

LEIA Vol. 18



Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques

Yannick Butel, Christophe Bident,
Christophe Triaou & Arnaud Maïsetti (éds)

Koltès maintenant et autres métamorphoses

Actes des colloques
de l'université de Caen Basse-Normandie
et de Paris-Diderot, Paris 7

Peter Lang

Deux anamorphoses dans *Combat de nègre et de chiens*

Anne-Françoise Benhamou

It is not Mexico of course but in the heart.

Malcolm Lowry

Lors de la création de *Combat de nègre et de chiens*, en 1983, Koltès compara à plusieurs reprises sa pièce à *Cœur des ténèbres*. Sa découverte passionnée de Conrad fut pourtant postérieure à l'achèvement de *Combat*. Le roman dont la relecture l'accompagna en Afrique, et qu'il ne pouvait pas ne pas avoir en mémoire en Amérique latine lorsqu'il imagina l'essentiel de sa pièce, est *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry. S'il est vrai que les principales sources des œuvres sont plutôt à chercher du côté de celles que les artistes ne citent pas, on peut sans doute attribuer au roman fortement symbolique de Lowry une influence importante sur l'invention, décisive pour le théâtre de Koltès, du réalisme halluciné qui est la modalité poétique de *Combat de nègre*. De la même façon que la dernière journée de vie du Consul et d'Yvonne se présente comme une descente aux enfers (la référence à Dante est présente chez Lowry), *Combat de nègre* peut en effet se lire comme la trace d'une initiation à une réalité extrême, tant extérieure qu'intérieure.

On sait l'horreur qu'inspira à Koltès sa première vision de l'Afrique, «dès [s]a descente d'avion», celle d'un cadavre flottant sur un fleuve¹; vision démultipliée, tout au long de la route qui le conduisit de chantier en chantier au Biafra, par le spectacle répété de corps abandonnés dans des carcasses de voitures accidentées. C'est comme un charnier à ciel

1 «Juste avant la nuit», entretien avec Lucien Attoun (enregistré le 22 novembre 1988), diffusé sur France Culture le 14 avril 1991, retranscrit in *Théâtre/public* n° 136-137, juillet-octobre 1997, p. 32 [non revu par Koltès].

ouvert qu'il perçoit d'abord le continent africain, lors de ces «cinq jours de presque enfer»² qui précèdent son arrivée à Ahoada :

on roule au milieu d'apparitions régulières de corps gonflés exposés depuis des semaines au soleil et aux oiseaux carnassiers.³

Que cette découverte soit de l'ordre de ces «violentes visions métaphoriques»⁴, ces points de l'expérience que Koltès met au-dessus de tout car le choc produit par le réel et l'ouverture d'un sens symbolique y deviennent indissociables, ne fait guère de doute.

Je me propose ici d'explorer, en y découvrant deux anamorphoses, la façon dont «l'hypothèse réaliste»⁵ de *Combat de nègre* – pari réussi par lequel le texte se destine peut-être à Patrice Chéreau – est aussi, de manière plus secrète, l'invention d'un langage pour le trauma.

Anamorphose 1. Nouofia

Comme on le sait depuis la publication en 2009 de sa correspondance, le voyage en Afrique de Koltès fut dès l'origine lié à un projet d'écriture. A son amie Bichette, qui a repris contact avec lui en juin 1977 après une assez longue période d'éloignement, il écrit, en août de la même année, juste après les représentations de *La Nuit juste avant les forêts* au festival *off* d'Avignon :

J'aurais aimé te revoir un peu, cela a été court à Avignon ; et puis je voulais te demander si tu m'invites au Nigeria [où travaillent Bichette et son mari sur un chantier Dumez] ; je suis très intéressé par ce que tu m'as dit, envie de faire une

2 Lettre de Ahoada à Hubert Gignoux, du 11 février 1978, in *Lettres*, Minuit, 2009, p. 318.

3 *Ibid.*, p. 317.

4 Lettre à François et Josiane Koltès [à propos de la découverte des ruines de Tikal], du 17 septembre 1978, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 360.

5 Entretien avec Jean-Pierre Han, *Europe*, 1^{er} trimestre 1983, repris in *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Minuit, 1999, p. 14 [revu par Koltès].

enquête sur les multinationales et le reste, pour écrire quelque chose là dessus ; pour cela, il me faudrait trois semaines là bas [...] Qu'en dis-tu ?⁶

Quelques jours plus tard, il fait part à Yves Ferry de ses projets de voyages :

Je rêve et projette des voyages, d'aller au Nigeria en décembre faire une enquête sur les multinationales, en février en URSS ou autre pays de l'est, en avril à Cuba, et de là en Amérique latine [...]⁷

URSS, pays de l'Est, Cuba, révolutions d'Amérique latine alors en cours, et intérêt pour les multinationales : Koltès souhaite manifestement prolonger, en Afrique comme ailleurs, l'exploration de ce qu'on pourrait appeler sa relation communiste au monde ; découverte relativement récente qui, après une adhésion au Parti en 1976, l'a amené à une crise existentielle profonde⁸ qu'il raconte à sa mère dans les termes d'un parcours mystique :

Je fais là, à l'intérieur d'un cadre « politique », exactement un trajet qui ressemble, chapitre après chapitre, à *La Nuit obscure* de Jean de la Croix [...]⁹

Cette « conversion » va nourrir de son exaltation lyrique *La Nuit juste avant les forêts* dont le locuteur appartient à un monde d'exploités et rêve d'un « syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts »¹⁰. L'« enquête sur les multinationales » vise sans doute à fournir le pendant – côté capital cette fois – de la rencontre du théâtre de Koltès avec une rêverie marxiste sur le monde.

6 Lettre à Bichette, du 22 août 1977, in *Lettres, op. cit.*, p. 297.

7 Lettre à Yves Ferry, du 24 août 1977, in *Lettres, op. cit.*, p. 298.

8 Au point qu'il décide de renoncer à l'aide matérielle de certains de ses amis pour ne plus vivre d'une « solidarité de classe » que par ailleurs [il] comba[t] : lettre à sa mère, du 26 avril 1976 ; et lettre à Nicole, du 26 avril 1976, in *Lettres, op. cit.*, p. 247 et p. 249.

9 Lettre à sa mère, du 26 avril 1976, in *Lettres, op. cit.*, p. 246.

10 *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1998 (réédition, 1977), pp. 15-16. Le titre initial du texte *La Nuit juste avant les forêts du Nicaragua* dit mieux encore le sens du geste d'écriture, ou ce qu'il commémore : la conversion à une solidarité avec ceux qui ont tout à gagner à la révolution.

Mais ce «cadre politique» explose dès l'arrivée à Lagos: le premier contact avec l'Afrique déclenche une crise de conscience majeure, dont témoigne la très longue lettre que Koltès adresse d'Ahoada à Hubert Gignoux – père en théâtre mais aussi en communisme. Ouverte par un retentissant «Camarade», cette lettre commence par une remise en cause de l'internationalisme prolétarien (le ton est légèrement ironique mais l'argumentaire grave: quelle communauté possible, demande Koltès en substance, entre un ouvrier d'un pays riche et un ouvrier africain?); s'y substitue la sensation dominante de la violence absolue de la lutte des races en cours depuis l'esclavage de façon pratiquement inchangée. La lettre se poursuit par la confession très troublée de la tentation d'un racisme à l'envers («je suis tant tenté de reconnaître la supériorité de la race noire sur la race blanche!») – tentation dont l'érotisme est la clé, et qui pousse Koltès à conclure à l'impossibilité de dissocier l'approche politique de la part la plus intime du désir:

Je savais bien que tant de beauté réunie me ferait perdre pied [...] je sens sourdre en moi des éléments obscurs et douteux, enfin: je sens bien que, à l'envers, je risque de reconnaître l'héritage honteux des années noires du colonialisme: je suis tant tenté de reconnaître la supériorité de la race noire sur la race blanche! Alors, je me contiens, [...] je refoule toutes ces choses le plus bas possible, je les emballe hermétiquement et mets les pieds dessus en disant: «Tout cela, c'est des histoires de cul». Mais je demeure rêveur: tant de choses sont des histoires de cul. Je crains d'avoir emballé la politique dans le même paquet, et me voilà obligé de tout redéfaire pour y voir clair.¹¹

Cette crise est décisive pour toute l'œuvre théâtrale qui va suivre: remettant au premier plan la violence intime, elle relie la nouvelle manière d'écrire de Koltès – plus près d'une description du monde réel – à l'exploration hallucinatoire de paysages intérieurs bouleversés qui était l'objet de ses premières pièces.

Si *Combat de nègre et de chiens*, sous le signe de la vision initiale du cadavre flottant sur le fleuve, naît avant tout d'un choc intérieur lié au spectacle de la mort et d'une expérience de l'horreur, c'est

11 Lettre de Ahoada à Hubert Gignoux, du 11 février 1988, in *Lettres, op. cit.*, p. 314.

peut-être aussi qu'entre le moment où Koltès a projeté cette visite en Afrique et celui où il l'a réalisée, le sens de son voyage (de l'expérience qu'était ce voyage et qui devait nourrir son écriture) a changé : le 7 octobre 1977, alors que Koltès écrit *Sallinger* pour Bruno Boeglin, travail après lequel il compte partir pour le Nigeria, les amis chez qui il doit se rendre perdent leur enfant dans un accident, sur le chantier d'Ahoada – un petit garçon d'un an et demi qui se noie dans un peu d'eau. Koltès marque cet événement tragique d'une sorte de stèle secrète dans la pièce qu'il est en train d'écrire : lors d'une scène où le Rouquin, jeune homme mort prématurément, réapparaît sous forme de spectre à son frère Leslie, il lui dit :

Tu sais qu'on se noie dans une flaque d'eau comme rien quand on est même ? On fait un faux pas, on se casse la gueule, on tombe dedans la tête la première, un peu sonné, et ça y est.¹²

Mais bien plus que *Sallinger* c'est *Combat de nègre* – dont le premier nom était *Pour Nwofia* – qui va porter la mémoire de cette douleur. Le point de départ de l'intrigue est en effet un deuil : celui de l'ouvrier tué la veille sur le chantier, Nouofia, qui porte aussi «un nom secret»¹³. Certes, il s'agit de la mort d'un adulte, mais dès la première scène, dès la deuxième réplique, c'est la douleur de sa mère qui est évoquée, et elle seule. C'est à cause d'elle qu'Albourny est venu :

Je suis Albourny, monsieur ; je viens chercher le corps ; sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n'a rien trouvé ; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra dormir à cause des cris de la vieille ; c'est pour cela que je suis là.¹⁴

12 *Sallinger*, Minuit, 1995 (rédaction, 1977), p. 65. Cette allusion m'avait été expliquée par François Koltès lors d'une production de *Sallinger* en 1995. La biographie de Brigitte Salino, qui la signale également, rend désormais public le contexte du voyage de Koltès à Ahoada. C'est pourquoi je me permets aujourd'hui de faire part de mes intuitions sur l'importance de ce deuil dans le sens de *Combat de nègre et de chiens*.

13 *Combat de nègre et de chiens*, Minuit, 1989 (rédaction, 1979), p. 31.

14 *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 9.

Après un long détour par la palabre, ces pleurs sont encore évoqués à la fin de la scène, comme le motif premier et dernier de la demande de réparation :

Ils [les gardiens] savent qu'on ne peut pas laisser la vieille crier toute la nuit et demain encore ; qu'il faut la calmer ; qu'on ne peut pas laisser le village tenu en éveil, et qu'il faut bien satisfaire la mère en lui redonnant le corps.¹⁵

S'ils disparaissent dans la seconde confrontation, plus tendue, d'Albourny et de Horn, les pleurs de la mère en deuil de son enfant vont revenir dans la scène la plus intime et la plus étrange de la pièce, à son endroit le plus crypté : les répliques en oulof. Lors son premier dialogue avec Leone, dans une scène de séduction, Albourny est soudainement hanté par les pleurs de la mère, au point de ne pouvoir entrer en relation avec la femme qui vient vers lui :

Dégguloo ay yuxu jigéén ?
Tu n'as pas entendu des cris de femme ?

Man dé dégg naa ay jooyu jigéén.
Moi j'ai entendu des cris de femme

Yow laay gis waandé si sama bir xalaat, bènben jigéén laay gis budi jooy te di teré waa dëkk bi nelaw.
Je te vois, mais j'entends, dans ma tête, une autre femme qui pleure et qui empêche les gens de dormir.

Jooy yaa ngimay tanxal.
Les pleurs me dérangent.

Dégguloo jooyu jigéén jooju ?
Tu n'entends pas les pleurs de cette femme ?¹⁶

Léone lui répond en allemand par quelques vers de la ballade du roi des Aulnes – un poème de Goethe où un enfant est ravi par la mort dans les bras de son père. Ainsi, en même temps qu'il révèle l'entente des personnages au-delà des barrières de langue, de culture et de race, le tissage de ces répliques énigmatiques fait secrètement apparaître l'événement tragique réellement vécu sur le chantier.

15 *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, pp. 12-13.

16 *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, scène IX, pp. 58-59.

Mais *Combat* n'est pas un *tombeau*, au sens littéraire du terme. Il ne s'agit pas d'un geste de mémoire. Si Koltès s'intéresse depuis toujours à la réalité la plus violente, c'est que seule elle lui apparaît riche des ces « métaphores » qui sont la matière de son œuvre. Et si le jeu d'allusions reste ici absolument crypté, incompréhensible pour le lecteur et le spectateur, comme s'il s'adressait seulement aux dédicataires les plus intimes, il ne fait pas moins sens au regard du reste de l'œuvre. Ce n'est pas pour rien que c'est à un des moments les plus chargés d'érotisme, juste avant l'instant où ils vont faire l'amour (du moins dans la première version où c'était tout à fait clair avant d'être estompé dans la seconde¹⁷), que le deuil envahit secrètement Leone et Alboury. Cette proximité du thème érotique et de la mort d'un enfant rappelle bien d'autres textes de Koltès : la perte de l'innocence et de la virginité regardées comme une mort est un motif récurrent de son théâtre.¹⁸ Pour ne citer que les exemples les plus connus, la Gamine dans *Zucco*, Claire dans *Quai ouest* sont des personnages tués en tant qu'enfant par l'initiation sexuelle. Du côté des personnages masculins, Zucco lui-même (qui tue un enfant qui est son double au centre de la pièce), Mann dans *Prologue* quittent une enfance fusionnelle dans le double trauma de leur mort en tant qu'enfant et de la mort (réelle ou symbolique) que leur arrachement à l'enfance impose à leurs parents.

Comme tous les poèmes célèbres, la ballade de Goethe est susceptible de beaucoup d'interprétations : selon l'une d'elles, le tentateur qu'est le Roi des Aulnes appelle l'enfant à entrer dans le monde de la sexualité, ce qui le fait mourir en tant qu'enfant pour ses parents¹⁹. Qu'il s'agisse de politique ou d'érotisme, le monde de *Combat* résonne tout entier d'un terrible adieu à l'innocence.

17 Cf. A.F. Benhamou, « Genèse d'un combat : Koltès et Chéreau, une rencontre <derrière les mots> », *Genesis* 26, Jean-Michel Place/IMEC, 2005.

18 Cf. A.F. Benhamou, « L'Enfant phœnix », *Magazine littéraire* n° 395 « Koltès », février 2001.

19 Alors que j'écrivais cet article, cette interprétation fut signalée par Michael Thalheimer lors de répétitions de *Combat de nègre et de chiens* au Théâtre national de la Colline en avril 2010.