

L'AUTRE DANS LE THEATRE DE BERNARD-MARIE KOLTES

Arş.Gör. Dr. Tülinay Dalak
Cumhuriyet Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi,
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Sivas
tulinay@cumhuriyet.edu.tr

ÖZET

Fransız yazınında, roman, senaryo, öykü yazarı olarak önemli bir yer etmiş olan Bernard-Marie Koltès, müzik tutkusu ve sinema sevgisiyle de dikkat çekmiştir. Ancak bunların ötesinde bütün uğraş ve çabasını oyun yazmaya vermiş 20. yüzyılın en fazla ilgi uyandıran oyun yazarlarından birisidir. Dünya çapında oyunları en çok oynanan yazar olmasına karşın ülkemizde yeterince tanınmayan bir yazardır. Koltès'i biraz olsun tanıtmayı da amaçlayan bu çalışmada, yazarın on yapıtından hareketle, "diğeri-öteki" kavramını izleksel boyutta ele almaya çalıştık.

Koltès tiyatrosunda "diğeri-öteki", kimi zaman görmezden gelinen, kimi zaman nefret edilen, kimi zaman âşık olunan, kimi zaman düşman, kimi zaman aranan bir dost, kimi zaman yardımına gereksinim duyulan biri, kimi zamansa sığınılacak bir liman olarak ortaya çıkar. Bu değişik yönsemelerle beliren "diğeri-öteki"nin genellikle değişmeyen bir özelliği vardır. O da Siyahî oluşudur. Siyah öncelikle Afrika insanını, itilen kakılan insanı, sömürülen insanı, ezilen insanı, toplum dışına itilmiş insanı simgeler. Bunların ötesinde homoseksüaliteyi de simgeler. Çünkü eşcinsellik olgusu kendini Siyah'da gizler, Siyah'da simgeleşip eğretilenir. Koltès -Beyazların, Avrupa dünyasının, sömürü dünyasının, kapitalist ve emperyalist- dünyanın gidişatından kaygı duyan biridir. Birincil amacı politikadan söz etmek olmasa da, oyunları insanlığın nerede olduğu, nereye gittiği, nasıl olacağı çevresinde gelişir. Oyunlarında isimleriyle, kimlikleriyle, özellikleriyle, Afrikalıları, Amerikalıları, Fransızları, Müslümanları, Hıristiyanları, zenginleri, yoksulları, Beyazları, Siyahları, melezleri yan yana buluruz. Tüm bunlar onun büyük oranda beslendiği Fransız ulusal sınırlarından çıkarak, dünyaya açıldığının, evrenseli yakaladığının göstergeleridir.

Anahtar Kelimeler: Bernard-Marie Koltès, XX. Yüzyıl Fransız tiyatrosu, diğeri, öteki, siyah, zenci, Arap

ABSTRACT

Bernard-Marie Koltès is a French novelist, a scenarist, a short story writer, a cinema lover, a philharmonic, and beyond of all one of the most interesting playwrights of the 21st century, who spent all his energy for play-writing. Although Koltès is one of the playwrights whose plays are often performed all around the world, he is not known so much in our country. In this study, which also aims to introduce him a little, the

concept of “the Other” associated with his ten plays is discussed in a thematic way.

“The Other”, in Koltès’s drama, is sometimes the unseen, at times the enemy, on occasion the beloved, betimes a desired friend, from time to time the one called for help, now and then the hated, every so often a haven, but mostly the Black (Arab-Negro). The Black symbolizes the jostled, the African, the exploited, the downtrodden, the outcast. In its most known form it symbolizes homosexuality. Homoeroticism phenomenon hides itself within the black, and self-symbolises and self-metaphorises in the Black. Koltès worries about the way the things are going in the world- white, European, capitalist and imperialist world. Although indirectly, his plays pivot around the theme of where humanity is, where and how it goes. In the plays, with names, identities and characteristics, we do especially see Africans, Americans, the French, Muslims, Christians, the rich, the poor, the black, the white and the hybrid. All these are the signs which show that he cuts himself out of the French national boundaries and, yet all the while nourished by them, and open up to the world and achieve universality.

Keywords: Bernard-Marie Koltès, French theatre, 20 century, Other, Black, Arab

INTRODUCTION

Les personnages vivent ensemble dans la vie sociale. Et vivre avec les autres nécessite également s’unir avec les autres. Nous verrons dans ce présent travail comment les personnages principaux agissent-ils les uns envers les autres et comment ils se parlent? Comment apparaissent le dire et le comportement de l’« autre »? Nous tâcherons d’étudier donc tout d’abord les actions des personnages les uns sur les autres puis, nous tenteront d’éclaircir les manières de comportement des personnages. Préciser la vie des personnages pour ou contre les autres nous permettra de comprendre les caractères koltésiens. Pour ce faire, nous voulons faire en premier lieu la définition du corps pour le théâtre postmoderne que décrit Barthes ainsi :

« Le corps de l’autre est toujours une image pour moi, et mon corps toujours une image pour l’autre; mais ce qu’il y a de plus subtil et de plus important, c’est que mon corps est pour moi-même l’image que je crois l’autre a de ce corps, et ainsi s’institue toute une sorte de jeu, toute une tactique entre les êtres, à travers leurs corps. » (Mounsef, 2005, p. 244)

A partir de cette définition, il est possible de dire que le corps d’un autre devient un autre corps et prend une position en regardant lui-même et l’« autre ». Au théâtre, le personnage ne reflète pas seulement l’image de l’« autre », mais aussi fait une méditation importante sur la manière dont l’« autre » est constitué. Le théâtre de Koltès traite du motif de l’« autre » pour donner à voir et à sentir la manière dont les hommes coexistent. Là, ses personnages sont liés tantôt par la haine tantôt par l’amour. Ces autres deviennent le plus souvent les immigrés, les Noirs, les Africains, les Arabes, les

individus poussés hors de la société, en bref, ceux qui ne sont pas Français. Le théâtre de Koltès franchit par essence les frontières avec ses personnages étrangers, ses lieux déplacés et ses thèmes universels. L'auteur qui regarde autrement les vérités de la vie critique ses compatriotes. En constatation : «vous n'êtes pas tendre avec vos compatriotes» l'affirmation de Koltès devient ainsi :

« Oui, je suis très en colère, en ce moment, contre les Français en général, et contre les Français moyens en particulier. Au moment où il y avait le problème Le Pen, je me disais : si Chirac est élu, moi, je pars. Mais les Européens en général, les Occidentaux, sont de vrais monstres. Il n'y a que les Portugais que je trouve absolument magnifiques parce qu'ils ont une noblesse, une aristocratie incroyables. Le Portugal me semble le seul pays au monde, une île comme ça, pour moi, où je me réfugierais. Tout cela ne vous intéresse pas, mais en même temps si, parce que j'ai envie d'en parler, car mes pièces en parlent. Voilà ce qui peut me donner l'idée d'écrire une pièce. Ce sont parfois des colères comme ça. » (PdV, p. 140)

Koltès qui traite la thématique de l'« autre » veut saisir l'humain dans sa différence et cette différence sera pour lui la fécondité pour chacun des pays. Ce point de vue devient l'essor de sa pensée et de son théâtre :

« Entre douze et seize ans, les impressions sont décisives ; je crois que c'est là que tout se décide. Tout. Moi, évidemment, en ce qui me concerne, c'est probablement cela qui m'a amené à m'intéresser davantage aux étrangers qu'aux Français. J'ai très vite compris que c'était eux le sang neuf de la France ; que si la France vivait sur le seul sang des Français, cela deviendrait un cauchemar, quelque chose comme la Suisse, la stérilité totale sur le plan artistique et sur tous les plans. » (PdV, p. 116)

Tout le théâtre koltésien est fondé sur la thématique de l'« autre » que l'on aime et en même temps que l'on haït. L'« autre » apparaît sous multiples formes.

L'« autre » devient celui que l'on désire ; le Parleur demande l'amour de l'être qu'il ne connaît pas, la silhouette qui tourne le coin de la rue, cet être chez le Dealer devient le Client qu'il voit pour la première fois dans les champs de coton, pour Léone Alboury qui est africain, pareillement la Gamine et Zucco deviennent amoureux l'un de l'autre. La même demande d'amour s'avère chez Mathilde, Claire, Anna, Maïmouna pour leurs frères, mais cet « autre » devient inabordable. Cet amour qu'éprouvent la plupart des personnages koltésiens ne reçoit pas de réponse.

Dans la dramaturgie koltésienne, ce qui est élémentaire c'est que l'« autre » existe en tant que Noir. Cette figure du Noir est importante. Comme l'affirme Martel avec cette constatation « Je crois que Koltès n'était pas loin d'une idéalisation du Noir et de la couleur noire en général. » (Martel, 2001, p. 24), il est possible de voir nettement que Noir est une métaphore ; le Noir est toujours l'« autre », l'étranger, l'exclu, sans-papiers et

sans argent. Derrière le Noir, il existe surtout l'Afrique. Les paroles de Koltès sont très significatives à ce sujet : « Dès que j'ai franchi les portes de l'aéroport, toutes les idées de l'Afrique que j'avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène : un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. » (Collectif, 2007, p. 19). Koltès, à travers le personnage d'un Noir met en cause les mauvais jugements des Européens. Le fait qu'il dit à Chéreau : « Je ne peux pas te reprocher toute ta vie de ne pas être Noir » (Martel, 2001, p. 23) est dans ce sens très considérable. Le Noir est aussi une idéalisation et une préférence érotique.

L'« autre » apparaît comme un caractère impur, irrégulier et inadmissible chez Koltès ; il est perçu comme un objet du désir sexuel. C'est-à-dire l'homosexualité sous la forme d'une expérience réelle mais irracontable comme le dit l'auteur. A son ami, Alain Prique, il se confie :

« L'homosexualité est une question sur laquelle j'ai de moins en moins d'opinion. (...) Ce n'est pas pour moi un pilier solide. La chose sur laquelle je m'appuie ce sont mes désirs, mais pas dans leur particularité homosexuelle. » (Collectif, 2007, p. 47).

Sa propre différence le dirige à s'intéresser aux déracinés, aux Noirs, aux humiliés, aux immigrés, aux exilés qu'il veut vraiment comprendre. Donc, il cherche sa propre différence à travers ses thématiques dramaturgiques et il met en question les causes de son propre désir homosexuel. L'« autre » s'avère par la notion de déracinement, d'exil, d'exploitation, d'humiliation raciale qui sont finalement les grands questionnements de la condition humaine.

Contre les dogmes du présent, Koltès réinvente une mythologie nègre avec les personnages Noirs qui apparaissent au fil de ses pièces : Abad, le Noir mutique de *Quai Ouest*, le Grand Parachutiste, Maame Queuleu, Saïfi et Aziz du *Retour au Désert*, le Dealer de *Dans la Solitude des Champs de Coton*, Alboury de *Combat de Nègre et de Chiens*, Maïmouna et Petit Abou de *Tabataba*. Pour les Noirs, ainsi explique Koltès :

« Il me semble qu'ils (les Noirs) seront inévitablement présents, jusqu'à la fin, dans tout ce que j'écris. Me demander d'écrire une pièce, ou un roman, sans qu'il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière. » (PdV, p. 61)

Au-delà du caractère primordial du théâtre koltésien, dans dix pièces que nous examinons, le noir n'existe pas dans *Sallinger* et dans *Roberto Zucco*, quand même Sébastien prétend le contraire :

« Une seule pièce de théâtre semble avoir renoncé au motif de l'Afrique. Il s'agit de *Sallinger*. Pourtant, elle s'y trouve encore, transposée dans le personnage du Rouquin. De même que dans *Roberto Zucco* le noir était devenu blanc comme la blancheur de l'Afrique sous la neige, de même dans

Sallinger le noir est devenu rouge, mais ni la fonction du motif, ni sa relation aux autres personnages n'est modifiée. » (Sébastien, 2001, p. 33)

L'AUTRE DANS LES PIÈCES

Dans *Combat de Nègre et de Chiens*, il existe des frontières infranchissables entre deux mondes où tout s'oppose. Ces deux mondes sont ceux des Blancs et des Noirs. La pièce accentue la valeur positive du seul héros Noir face à un néocolonialisme considéré comme absurde. Alboury en tant que Noir est le révélateur de l'« autre » et l'action du meurtre de Nouofia devient l'élément immédiat qui déclenche directement la confrontation de deux mondes hostiles. Dans la pièce, les Blancs et le Noir sont ennemis. La conversation entre Horn et Alboury met en évidence que le Blanc et le Noir sont différents, qu'ils ne partagent pas le même sens du domaine commun et qu'ils s'efforcent de se comprendre. Citons leur conversation :

-Alboury : « voilà l'occasion de voir le Blanc de près. J'ai encore, monsieur, beaucoup de chose à apprendre et j'ai dit à mon âme : cours jusqu'à mes oreilles et écoute, cours jusqu'à mes yeux et ne perds rien de ce que tu verras. » (p.10) -Horn : « Il est difficile de se comprendre, monsieur. Je crois que, quelque effort que l'on fasse, il sera toujours difficile de cohabiter. » -Alboury : « On n'a dit qu'en Amérique les nègres sortent le matin et les Blancs sortent l'après-midi. » -Horn : « On vous a dit cela ? » -Alboury : « Si c'est vrai, monsieur, c'est une très bonne idée. » -Horn : « Vous pensez cela vraiment ? » -Alboury : « Oui. » (Combat, p. 33-34)

Ces personnages n'arrivent pas à pénétrer l'univers distinct l'un de l'autre, ne se fient pas, ne s'épanchent pas, ne cherchent pas à se comprendre. Dans l'obligation de rencontre, ils parlent sans dialoguer :

« Si Alboury ne dialogue pas avec Horn, c'est que, d'un côté, le fossé entre la tradition dont il est issu et la déchéance morale, l'affairisme dépressif d'un Horn obnubilé par l'idée d'épouser une petite Française avant de tout lâcher, est infranchissable. Et ce ne sont pas les arguments démagogiques de ce chef de chantier soucieux de se présenter comme l'ami des Noirs, faisant mine de comprendre leurs coutumes et leur mode de comportement, qui combleront ce fossé. » (Collectif, 2007, p. 86)

Lors de leur dialogue, Horn et Alboury s'appellent tous les deux « Monsieur » en français. En anglais, Alboury s'adresse à Horn en disant « Sir ». Par la plume de Koltès, un chef de chantier dit « Monsieur » à un ouvrier noir. L'auteur en faisant cela semble vouloir écrire un accent réaliste sur la lutte des classes. En leur faisant parler la même langue, il attire l'attention, au delà de la relation entre Horn et Alboury, sur un autre rapport à déceler.

Le racisme de Cal et sa violence sont inscrits dans ses paroles, mais également dans ses gestes ; tout s'assemble pour préciser la tyrannie qu'il exerce sur les autres personnages. Cal ne veut ni voir ni parler à Alboury, dédaigne les nègres. En même temps, il a peur des nègres, parce qu'ils sont herculéens. Pour lui, la race noire est une grande menace. Il conseille à Horn d'avertir Léone sur les microbes africains. Son racisme arrive à son comble par le dire, puisqu'il se prend pour purement français. Son chien comme lui est raciste. Voyons ses jugements :

« -Cal : « Je ne parlerai pas à ce nègre. (...) Tu connais mes nerfs, Horn. » (p.19-20) « Et sur les nègres, vieux, que les microbes des nègres sont les pires de tous ; dis-lui cela aussi. Les femmes ne sont jamais assez prévenues contre le danger. » (p. 26) « Je ne voudrais pas être Italien ou Suisse, tu peux me croire. » (p. 40) « Mon chien. Il aboie quand il voit un boubou. » (p. 45) « Ces salauds font tous du karaté et ils sont forts, ces salauds. » (p. 67) « Les femmes font de l'élégance et ne connaissent rien aux microbes africains, ceux qu'on attrape par les pieds, vieux. » (p. 22) « Et sur les nègres, vieux, que les microbes des nègres sont les pires de tous ; dis-lui cela aussi. Les femmes ne sont jamais assez prévenues contre le danger. » (p. 26) « si on réunissait les ruisseaux de tous les crachats crachés par la race noire sur tout le continent et crachés contre nous, on en arriverait à couvrir les terres émergées de la planète entière d'une mer de menace pour nous. » (Combat, p. 78)

Il y a ici des signes d'une incommunicabilité entre l'Europe et l'Afrique. Les causes profondes de cette non-communication, de cette peur et de ces préjugés réciproques entre les individus au-delà de leur appartenance ethnique sont évidentes de tous. Car, l'Histoire est pleine de réalités du racisme, du fanatisme, de l'intolérance, de l'oppression de l'homme par l'homme, d'une race par une autre ou d'un peuple par un autre. La peur de l'« autre » est symbolisée ici par ces frontières.

Parallèlement à la lutte entre les Blancs et les Noirs, existe la rivalité entre Cal et Horn, bien que tous deux soient Blancs. A côté de l'hégémonie, de l'exploitation et de l'inégalité qui dirigent notre auteur à voir la condition misérable de l'homme noir, Koltès attire notre attention sur les combats parmi les Blancs et dit ainsi :

« On peut dire qu'il existe une lutte des classes entre Cal et Horn. Mais je ne crois pas que le conflit soit là, ni dans l'une ni dans l'autre, même si elles y interfèrent. Le plus grand conflit s'élève dans ces murs très hauts, dans ces obstacles très complexes qui existent entre chaque individu. Quand on va au Nigeria on se retrouve face aux Noirs, on se regarde, on se rencontre, on sent un fossé immense. On en cherche l'origine : est-ce parce qu'on ne parle pas leur langue, est-ce parce qu'on est blanc ? N'est-ce pas plutôt une chose plus énorme et plus compliquée ? Le fossé est le même entre les deux Blancs qu'entre un Blanc et un Noir. J'ai été troublé d'écrire la pièce en

Amérique latine, à un moment très fort de bouillonnement politique. Auparavant, si de Paris je pensais à l'Afrique, je croyais avoir des idées claires sur la lutte des classes, je me disais qu'il suffisait de se ramener avec sa bonne volonté pour en parler. Mais, quand on est au Guatemala pendant la guerre civile, ou au Nicaragua pendant le coup d'Etat, on se trouve devant une telle confusion, devant une telle complication des choses, qu'il n'est plus possible d'écrire la pièce sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel. En découvrant la violence politique de l'intérieur, je ne pouvais plus parler en termes politiques, mais en termes affectifs, et en même temps cet état de fait me révoltait. » (PdV, p. 19-20)

Horn est quelqu'un qui est hiérarchiquement influent sur les autres, puisqu'il est le chef du chantier. Il devient pour Cal un « autre » comme le dernier est un « autre » pour Horn. Alboury qui ne comprend pas le combat fraternel demande :

-Alboury : « Pourquoi alors avez-vous peur du mot frère ? » -Horn : « Parce que, Alboury, en vingt ans, le monde a changé. Et ce qui a changé dans le monde, c'est la différence qu'il y a entre lui et moi, entre un fou assassin, déchaîné, avide, et un homme qui est venu ici avec un tout autre esprit. » (Combat, p. 85)

Le problème majeur est de solutionner le contrôle et l'exploitation des personnes et des classes.

Un fossé se creuse entre Léone, ses désirs et la peur des autres. Tandis qu'Alboury devient le désir de Léone, il est, pour les autres, cause de peur. Comme l'indique Koltès, les Blancs ne sont pas tout à fait blancs. Léone se considère comme Noire, adore cette couleur.

-Léone : « Je ne suis vraiment pas une Blanche, non... je suis déjà tant habituée à être ce qu'il ne faut pas être, il ne me coûte rien d'être nègre par-dessus tout cela. » « O noir » « vous avez des cheveux super » « des lèvres super » « O noir, couleur de tous mes rêves, couleur de mon amour ! » (Combat, p. 92)

Le geste de Léone qui dessine les scarifications tribales d'Alboury sur son propre visage peut se voir comme le besoin de se combler, puisqu'elle aspire à être Noire.

« La femme métaphorise l'Afrique parce qu'elle souffre également de la protection et du mépris des hommes blancs; elle offre à leurs yeux les mêmes caractères pittoresques, mais elle est aussi une partie de l'Afrique parce que comme toutes femmes noires ou blanches, elle ne rêve que d'habiller, ensevelir ou cacher les hommes nés d'elles. La femme qui met hommes dans la lumière du jour veut aussi leur donner leur nuit. »

(Sébastien, 2001, p. 76-77)

De plus, cette attitude peut se lire comme une réaction contre le racisme, comme de la discrimination positive. Léone dont le Noir est la « couleur de tous ses rêves, couleur de son amour » est suspendue à la réponse d'Alboury qui lui crache au visage. Cet « autre » ne l'a pas laissé exister en tant qu'individu.

« Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle (...) Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer son sens ou sa nature; cette condamnation est dessinée derrière elle de façon immémoriale et apparemment précise. Celle des Noirs lui semble plus enviable, elle voudrait échanger, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus con, plus con surtout. » (Triau, 1997, p. 123)

Le jeu illustre en quelque sorte les différentes formes d'exclusion de l'« autre ». Alboury, Horn, Cal et Léone, prisonniers de leur instinct, ne se comportent que par leurs pulsions brutes : racisme, haine, peur, désir et envie. Cette œuvre s'avère donc comme une critique des différentes formes d'exclusion et surtout de racisme. Léone nuit autant à l'Afrique à travers sa naïveté, que Cal à travers sa paranoïa et son racisme. On met ainsi en relief les préjugés qu'il faut repenser.

Dans *le Retour au Désert*, chacun est un « autre ». Quand Adrien entend le nom de la fille de Mathilde, il pense qu'il va falloir changer ce prénom (*Retour*, 16). Quand il écoute les discours en Arabe entre Mathilde et Aziz montre la même réaction. Il fait l'éloge de l'équilibre que fournissent la province française et la langue française :

-Adrien : « Un bon Français n'apprend pas les langues étrangères. Il se contente de la sienne, qui est largement suffisante, complète, équilibrée, jolie à écouter ; le monde entier envie notre langue. » (Combat, p. 24-25)

Ce personnage comme Cal s'avère même raciste. Ses discours racistes vis-à-vis de son fils évoquent les discours de l'époque de guerre entre la France et l'Algérie.

Au-delà d'un racisme, la haine de Mathieu envers Edouard découle de ce que le dernier est un « autre », même s'il est son cousin. Il ne peut pas supporter son existence :

-Mathieu : « Je ne veux plus coucher dans la même chambre qu'Edouard, je ne me plus me cogner à Edouard à longueur de jour et de nuit, je veux aller en Algérie parce que c'est le seul endroit où je ne risque pas de le rencontrer, puisqu'il vient de la quitter. » (Combat, p. 22)

Pour les quatre notables de la pièce qui participent à un Office d'action sociale (l'OAS) les algériens deviennent les « autres ». Ces quatre notables organisent des organisations secrètes, agencent les complots, les attentats contre ceux qui sont algériens qui demeurent les « autres ».

Dans *La Nuit juste avant les Forêts*, pour le Parleur tous les gens sont « autres », y compris son interlocuteur qu'il a rencontré au coin de la rue. Comme nous l'avons déjà souligné, l'« autre » devient à la fois celui qui est aimé et ce qui est haït, à cet égard, excepté l'interlocuteur, le reste est aux yeux du Parleur ennemi. Il devient difficile de capter qui sont ces « autres », puisque le héros est le seul personnage de la pièce. En ce sens il sera facile de les repérer sur la face du texte à l'intermédiaire des termes linguistiques tels que « tu », « vous », « il », « elle », « ils », « elles », « eux », « lui », « toi ». Donc, « je », « nous », « moi » représentent le Parleur lui-même. Dès lors, on creuse un fossé entre « nous » et « eux ». Il exhibe : « je ne suis pas comme eux », « nous autres, camarades... » « toi et moi ». Ces « autres » sont tantôt concrets, visibles tantôt abstraits, invisibles. Qui sont-ils donc ? Ce sont ; « les cons qui stationnent », « tous aussi cons, les Français », « ces cons de Français », « cons qui stationnent en bas. » :

-Le Parleur : « les pires des salauds que tu peux imaginer (...) cachés là-haut, au-dessus des patrons, au-dessus des ministres, au-dessus de tout, avec des gueules de tueurs, de violeurs, de détourneurs d'idée (...) des entubeurs, des tringleurs planqués, des vicieux impunis, froids, calculateurs, techniques. » (Nuit, 19)

Ces autres qui sont désignés par leurs particularités, par leurs défauts, par leurs imperfections existent au travers de la relation qu'ils entretiennent avec le Parleur.

Dans *Roberto Zucco*, Zucco en tant qu'éponyme se situe dans la place particulière, le reste devient un « autre » par rapport au héros. Excepté la Gamine et le vieux Monsieur, tous les « autres » sont pour lui des gens menaçants, ils sont dans un certain sens ennemis, y compris ses parents. Les « autres » se transforment en marionnettes lorsqu'ils sont confrontés à Zucco qui les écrase. Ce héros qui est irrémédiablement seul contre les « autres » veut être transparent pour se protéger:

-Zucco : « 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. » (Zucco, 36)

Contre les « autres », la tactique du héros est de les anéantir d'une part et de se protéger d'autre part en voulant être invisible. L'attaque et la fuite sont la stratégie qu'il exécute. Avec ces manœuvres, il se réalise, trouve comme tel le remède aux gênes. Attaquer ou se cacher ; face à un danger, tout homme adopte deux types de

stratégie, échos chez lui.

Dans *Dans la Solitude des Champs de Coton*, le Dealer est un « autre » par rapport au Client et vice versa. En tant qu'acheteur-vendeur, ils appartiennent à un autre univers distinct, en tant que Blanc-Noir ainsi à chaque situation ils entrent dans la distinction « moi et lui » ou « nous et eux ». La différence entre eux est tellement importante qu'elle en est insoluble. Le Dealer et le Client se rapprochent dans l'adversité avec un rapport complètement différent, bizarre, complexe. Quand Koltès parlait de ses personnages, il évoquait la rencontre d'un chien avec un chat :

« Si un chien rencontre un chat - par hasard, ou tout simplement par probabilité, parce qu'il y a tant de chiens et de chats sur un même territoire qu'ils ne peuvent pas, à la fin, ne pas se croiser - ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face - non pas dans la foule ni en pleine lumière, car la foule et la lumière dissimulent les visages et les natures, mais sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux, où l'on se voit de loin, où l'on entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite - ; lorsqu'ils s'arrêtent l'un en face de l'autre, il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemi, un acte de guerre sans motif. » (Martel, 2001, p. 25)

L'un a besoin de l'« autre », car s'il n'y a pas l'« autre », que désirer ? Mais, la rencontre avec l'« autre » déclenche des complications et met en cause des problèmes. Dès lors, l'enjeu de la pièce réside dans le combat ou le jeu de la séduction.

Dans *Quai Ouest*, il existe deux autres mondes qui sont contradictoires ; les nobles et les exclus. Entre eux, chacun est l'autre pour l'autre. Koch et son secrétaire viennent d'une métropole de New York au quartier délaissé où vivent les délaissés. Même si le sujet est simple, les rapports entre les personnages sont vraiment complexes parce qu'ils représentent le prototype des luttes de classes à l'échelle mondiale. Les Blancs misérables contre le Blanc riche et le Noir seul contre tous.

Dans la pièce, bien qu'ils soient étrangers les uns des autres, quelqu'un retient l'attention, c'est Abad, c'est celui qui est aimé, qui est tour à tour écoeuré, identifié comme ennemi, sauveur. Koch, Rodolfe, Charles et Cécile demandent l'aide à Abad car chacun a besoin d'un « autre » pour obtenir ce que l'on désire. A cette occasion, il faut mettre en relief que le geste d'aide entoure toute la pièce : Monique et Claire proposent l'aide à Koch et à Charles, le dernier aide Abad.

De même que cet « autre » est personnage à qui on demande l'aide, de même il est subi les humiliations, Cécile considère en Abad les sources de déchéance (*Quai*, 55). Abad est un « autre » ; autre que l'on aime, autre que l'on haït ; il est insulté par Cécile, en même temps il devient l'objet de désir et de consommation pour Charles. Et encore il devient quelqu'un à qui Koch, Cécile et Rodolfe demandent l'aide. La présence muette et finalement meurtrière d'Abad donne sa forme ambiguë à

la pièce.

CONCLUSION

Nous avons traité les problèmes que les personnages vivent avec l'« autre » pour montrer la faillite relationnelle. Dans leur échange, il s'agit d'offre et de demande, de désir et de refus, de manque et de satisfaction. Les personnages se définissent par la négative l'un par rapport à l'autre. Le rapport établi avec l'« autre » dans les pièces : nègre, Arabe, Noir qui sont porteur de vérité et d'ouverture, ils subsistent par engagement, par condition, renvoient au racisme. Koltès affirme par là même un fauve volonté d'ébranler les convictions raciales françaises. La relation avec l'« autre » peut exister, censément, seulement en tant que lutte originelle, comme genre de discrimination continue. L'« autre » est mauvais en général et vivre, pour vivre, nécessite ainsi de dominer, d'écraser, de tuer l'« autre ».

Koltès, en confrontant les personnages contradictoires, en les faisant vivre ensemble en même temps et en même lieu d'un spectacle, observe leurs manières de coexister. Les champs de vie ne donnent pas aux personnages la possibilité de devenir satisfait ou d'être heureux. Ils ne sont pas contents de lieu où ils se trouvent, ils cherchent toujours un autre lieu où ils seront enchantés et un « autre » avec qui ils s'entendront bien, ils sont à la recherche de trouver la prospérité dans leur conduite misère.

Notons finalement que l'autre se voit tantôt comme un adversaire ; dans ce cas, on en a peur, on s'efforce de s'en protéger ou bien on l'attaque, on l'humilie, on exerce une domination, on le fait souffrir, on veut l'anéantir ; tantôt comme un ami donc on l'aide ou on en demande de l'aide, on le loue, on partage les souffrances et les plaisirs, on apaise la solitude. Par ses contrariétés, l'autre est celui qui crée des complications et celui qui résout des problèmes.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Une Part de ma Vie : *PdV*

Combat de Nègre et de Chiens : *Combat*

La Nuit Juste avant les Forêts : *Nuit*

Dans la Solitude des Champs de Coton : *Solitude*

Le Retour au Désert : *Retour*

Quai Ouest : *Quai*

Roberto Zucco : *Zucco*

BIBLIOGRAPHIE

- COLLECTIF (2007). **Bernard-Marie Koltès**, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, Paris
- DIZIER, A. (2002). **Dans la Solitude des Champs de Coton**, Bernard-Marie Koltès, Bertrand-Lacoste, Paris
- EVARD, F. (2004). **Etude sur Dans la Solitude des Champs de Coton**, Koltès, Ellips, Paris
- FAERBER, J. (2006). **Roberto Zucco (Posthume1990)**, Bernard-Marie Koltès, Hatier, Paris
- KOLTÈS, B-M. (1985). **Quai Ouest**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1986). **Dans la Solitude des Champs de Coton**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1988). **La Nuit juste avant les Forêts**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1988). **Le Retour au Désert**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1989). **Combat de Nègre et de Chiens**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1990). **Roberto Zucco**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1990). **Tabataba**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1990). **Coco**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1995). **Sallinger**, Les Editions de Minuit, Paris
- (1998). **L'Héritage**, Les Editions de Minuit, Paris
- MARTEL, F. (2001). « Patrice Chéreau les années Koltès », **Magazine Littéraire**, No 395 Février, Paris
- MOUNSEF, D. (2000). **A Corpus Perdu : Corporéité et Spatialité dans le Théâtre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous**, Ottawa : Bibliothèque Nationale du Canada
- (2005). **Chair et Révolté dans le Théâtre de Bernard-Marie Koltès**, L'Harmattan, Paris
- TRIAU, C. (1997). « Neuf Remarques sur l'Intime et la Blessure Secrète », **Europe**,

Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 2, 2011, Sayfa 135-148

Décembre, Paris

SEBASTIEN, M-P. (2001). **Bernard-Marie Koltès et L'Espace Théâtral**,
L'Harmattan, Paris

UBERSFELD, A. (1999). **Bernard-Marie Koltès**, Actes Sud-Papiers, Paris

