

Motifs de la vengeance.
Combat de nègre et de chiens et Dans la solitude des champs de coton
de Bernard-Marie Koltès

Arnaud MAÏSETTI

Au révélateur de la vengeance

Croyez-moi, je ne suis pas un maître par nature, vous savez. Lorsque je suis venu ici, je savais ce que c'était d'être un ouvrier ; et c'est pourquoi j'ai toujours traité mes ouvriers, blancs ou noirs, sans distinction, comme l'ouvrier que j'étais a été traité. L'esprit dont je parle, c'est cela : savoir que, si l'on traite l'ouvrier comme une bête, il se vengera comme une bête¹.

C'est Horn qui parle. Ou n'est-ce pas la pièce elle-même, comme en certains endroits où soudain elle semble faire effraction et nommer tout à la fois son programme et son processus ? Le nommer à son insu, au détour. « Si l'on traite l'ouvrier comme une bête, il se vengera comme une bête. » Bien. Et si on le massacre alors, qu'on l'exécute d'une balle dans la tête et qu'on fait rouler le Caterpillar sur le cadavre, avant de l'abandonner aux égouts, que fera-t-il ? La pièce s'énonce, presque littéralement, c'est-à-dire cruellement, brutalement, sans faire de sentiment : mais c'est aussi le propre de la vengeance de s'accomplir nécessairement et par nature, sans pitié. Il faut dire que c'est aussi Horn qui parle ici, adoptant une position contraire à son statut, et prenant des paroles, la parole, à contre-pied : traits d'écriture que Koltès aimait à travailler, surtout à certains endroits stratégiques d'effraction – presque de rupture métathéâtrale, quand la pièce ainsi se révèle, au sens chimique et herméneutique, et qu'elle choisit pour cela de jouer à front renversé : Horn, le colon et le maître, qui endosse le rôle (la conscience) de l'ouvrier, appelant le Noir à la vengeance. Lieux stratégiques donc où le chiasme (quand des paroles sont prononcées par un personnage qui n'est pas censé les endosser), permet et favorise la déconstruction des discours figés par l'idéologie.

Plus tard, dans *Le Retour au désert*, un Grand Parachutiste noir pourra (ré)citer un discours colonialiste et raciste du Général de Gaulle, rejouant le procédé de *Combat de nègre et de chiens*, lorsque Alboury lui-même justifie le bien-fondé de l'apartheid aux États-Unis (« On m'a dit qu'en Amérique, les nègres sortent le matin et les Blancs l'après-midi [...] Si c'est vrai, Monsieur, c'est une très bonne idée² ») ; et plus avant, c'est Horn lui-même qui faisait l'éloge du progressisme, voire de la révolution (« Quand la jeunesse se mettra-t-elle à bouger ? Quand donc se décideront-ils, avec les idées qu'ils ramènent d'Europe, à remplacer cette pourriture, à prendre tout cela en main, à y mettre

¹ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 85. (Par la suite, on notera la pièce C.)

² C., p. 33.

de l'ordre ? Est-ce qu'on verra un jour s'achever ces ponts et ces routes³ ? » – réécriture cette fois en transparence d'un passage de Koltès lui-même, dans la lettre d'Afrique où il écrit à Hubert Gignoux :

Quand et comment se réveillera le prolétariat africain ? Où sont et que font les étudiants, l'intelligentsia, les privilégiés non corrompus ? Quand et où naîtra-t-il un Lénine pour désigner l'ennemi, et donner confiance en sa force à la masse exploitée et habituée à l'exploitation depuis le commerce des esclaves⁴ ?

« Si l'on traite l'ouvrier comme une bête, il se vengera comme une bête. » Motif de la vengeance ici amorcé, qui est un motif par nature du scandale et du renversement, du chiasme de la domination et de la déconstruction de la maîtrise, et qu'on peut lire comme structurant dans cette œuvre – motif qu'on trouve déjà, évidemment, dans sa réécriture de Hamlet (*Le Jour des meurtres dans l'Histoire d'Hamlet*⁵), qu'on lit aussi souterrainement dans *Quai Ouest*⁶ dans les relations entre Charles et son père, ou entre Charles et Abad, qu'on peut lire plus explicitement dans *Le retour au désert*⁷, pièce de la vengeance de Mathilde, et qui peut aussi – même si d'un tout autre ordre – se lire comme moteur dans *Roberto Zucco*⁸ : autant dire qu'à bien des égards, la vengeance n'est pas seulement le motif de l'œuvre *Combat de nègre et de chiens* comme j'en ferai ici l'hypothèse, mais l'un des motifs les plus fondamentaux de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès.

Le motif : on peut le définir comme un élément récurrent, significatif et répété qui revient dans une œuvre – jusqu'à presque la structurer. En somme, d'un point de vue théâtralogue, le motif est ce que véhicule la dramaturgie conçue dans une dynamique de structuration simultanée de la forme et du sens, autant dire en terme aristotélicien un processus d'accomplissement de l'œuvre. La reprise du motif fait ainsi de ce motif autre chose qu'un élément, et qu'un événement : une puissance d'organisation. Parce qu'il est répété et récurrent, il permet une mise en lumière autant qu'un développement de ce qui aurait pu n'être qu'un constituant dramaturgique : au contraire, le motif *constitue*. Parce qu'il organise, il agrège et agglomère autour de lui. Parce qu'il revient, qu'il hante, il annonce et ne fait pas que préciser, mais prévoit et prévient. Jean-Pierre Richard oppose le thème au motif⁹ : quand le thème est une abstraction posée sur l'œuvre et opère d'un point de vue quasi transcendantal, le motif au contraire émane de l'œuvre, immanent à elle : il est l'étoffe sensible par quoi l'œuvre prend corps. Jean-Pierre Richard s'est intéressé à ces réseaux de sens et de sensations

³ C., p. 30.

⁴ B.-M. Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009 (*posthume*), p. 317.

⁵ Minuit, 2006 (écrit en 1973).

⁶ Minuit, 1985 (écrit entre 1982 et 1984).

⁷ Minuit, 1988 (écrit entre 1986 et 1987).

⁸ Minuit, 1990 (écrit en 1988).

⁹ Par exemple, dans *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979 et dans *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984. Sur l'opposition entre thème et motif, voir en particulier la préface de Philippe Dufour, in Jean-Pierre Richard, « *Sur la critique* » et autres essais, Paris, éditions La Bacconnière, 2022.

qui révèlent un sensible du monde – le sens du monde qu’opère l’écriture. Fadeur de Verlaine ; nausée chez Céline ; devenir aqueux chez Rimbaud¹⁰. L’étude d’un motif davantage que celui d’un thème permet de saisir un imaginaire et les structurations intérieures d’une écriture, ou pour le dire à la manière de Jean-Pierre Richard : profondes et symboliques.

À première vue, la vengeance pourrait sembler davantage un thème qu’un motif. Une abstraction vague, puissante, une sorte de concept qui relève d’un droit primitif à la croisée de la philosophie positive et de l’anthropologie. On ferait de la pièce une application d’une idée. Mais si la vengeance était un motif ? C’est-à-dire une force de structuration sensible. Non pas une idée, mais un affect et un affect mobilisant l’action et la soulevant. Autant dire : un affect politique en tant que sensible dramatique ? Ce qui traverse et organise donc. Ce serait une première hypothèse.

Mais le motif peut aussi dire autre chose : à savoir, la cause. Le motif de la vengeance d’Alboury, c’est le crime de Cal – ce qui est vengé, c’est la mort de Nouofia, même si on pressent que quelque chose d’autre se venge, ou qu’Alboury venge autre chose de cette mort, autre chose que la mort de Cal : et qu’Alboury venge davantage que l’assassinat de son frère.

Ce sont ces deux points qu’il s’agira pour moi ici d’articuler : un motif comme puissance sensible d’organisation dramaturgique *et* comme élément dans la fable (ou hors de la fable, situé en amont – comme l’exige souvent la tragédie : le tort, la blessure ou la faute est commis avant que la pièce ne commence, début qui sanctionne déjà la mécanique fatale de la vengeance). Mon hypothèse serait que ces deux points n’en font qu’un : que la pièce s’organise depuis un dehors, un amont, qui est ce tort commis, dont la pièce va se faire justice. Justice ? Il faut ici rapidement parcourir les enjeux anthropologiques de la vengeance pour en saisir sa puissance de scandale éthique, et mieux réévaluer aussi ainsi sa nécessité politique dans le cadre d’une perception des rapports de forces entre dominés et dominants.

La vengeance a été largement condamnée par toute la philosophie morale occidentale héritée de l’antiquité et du christianisme : pour l’individu, elle est ce déchaînement de passion qui l’aliène et l’aveugle ; pour la société, elle est une menace qui risque de la déstabiliser puisque la justice et le droit se trouvent ainsi débordés et contestés par cette logique de *vendetta* interpersonnelle qui inaugure un cycle de violence potentiellement jamais clos, la vengeance appelant la vengeance. De fait, un individu se venge souvent en attestant l’impossibilité ou l’impuissance de la justice qui, à ses yeux, ne rend pas justice. Au passage, je signale la profusion de ce thème dans bien des productions

¹⁰ Voir J.-P. Richard, « Fadeur de Verlaine », in *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955 ; « Nausée de Céline », in *Microlectures, op. cit.* ; « Rimbaud, la poésie du devenir », in *Poésie et profondeur, op. cit.*

théâtrales ou littéraires dites féministes dans le contexte sociopolitique qui est le nôtre, dans le sillage de Monique Wittig par exemple :

Elles disent qu'elles ont appris à compter sur leurs propres forces. Elles disent qu'elles savent ce qu'ensemble elles signifient. Elles disent que celles qui revendiquent un langage nouveau apprennent d'abord la violence. Elles disent que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils. Elles disent qu'elles partent de zéro. Elles disent que c'est un monde nouveau qui commence¹¹.

Le mal commis par le vengeur n'est cependant pas de même nature que celui accompli par le coupable, car le vengeur répond à un tort dont il a été victime, directement ou indirectement – dont il éprouve à tout le moins la violence comme si elle avait été commise sur lui.

Soit donc *Combat de nègre et de chiens*, pièce écrite entre 1978 et 1979 et créée par Patrice Chéreau en février 1983, et *Dans la solitude des champs de coton*, écrite durant l'année 1985 et créée par le même metteur en scène en janvier 1987 : deux pièces vengeresses, mais vengeant quel affront ? Répondant à quel crime ? Avec quelle(s) arme(s) ?

***Combat de nègre et de chiens* : dramaturgie vengeresse**

Dans *Combat de nègres et de chiens*, à l'orée de la fable, ou plutôt en amont, un crime : Nouofia a été tué. Il a même été tué plusieurs fois (sans compter le récit fantasmagorique de Cal où il le met à mort fictionnellement dans la parole, prétendant dans un premier temps qu'il a été frappé par la foudre). Abattu par Cal qui n'a pas supporté que l'ouvrier lui manque de respect, lui qui voulait quitter le travail plus tôt – la question de l'autorité morale de Cal était en jeu, même si bien au-delà de cela, c'était aussi un enjeu quasi syndical : qu'un ouvrier réclame un droit pour lui, et c'est toute une logique de revendication sociale qui s'ouvrait et pouvait menacer l'édifice sociopolitique de cette micro-société du chantier. Après lui avoir roulé dessus, il cherche à se débarrasser du cadavre et le jette dans un lac (présent de manière lancinante dans cette pièce, comme l'indique la didascalie initiale « au loin » : on sait que c'est au bord du lac Atitlan dans le petit village guatémaltèque de pêcheurs mayas Tzutuhil, San Pedro de Laguna, que Koltès a écrit cette pièce). Mais appelé par le lac, ou le cadavre, Cal se décide finalement à le faire disparaître.

Toute cette première fable n'existe pas, mais on devine qu'elle a eu lieu en partie dans la vie, Koltès rappelant dans la lettre dite « d'Afrique¹² » qu'un ouvrier avait été écrasé par le Caterpillar la veille de son arrivée dans l'indifférence générale, voire la satisfaction : Koltès subit alors les

¹¹ M. Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969, p. 120-121. Le « Elles » est générique dans le texte de Monique Wittig.

¹² B.-M. Koltès, Lettre à Hubert Gignoux, Ahoada (Nigeria), 11 février 1978, repris in *Lettres, op. cit.*, p. 311-322.

élucubrations racistes d'un rapatrié d'Algérie, dont l'auteur dresse le portrait (ce sera le modèle de Cal), élucubrations qui se terminent par ces mots : « Il ne savait qu'une chose, c'est que le bougnoule avait voulu sa peau, et que lui prendrait un jour sa revanche, et qu'il la reprenait déjà par Nigériens interposés¹³. » Histoire de vengeance déjà – Nououfia paierait donc pour Dien Ben Phu et la bataille d'Alger – qui confirme ce fait qu'il n'y a pas de *néo-colonialisme*. Koltès conclut :

On m'en mit plein la vue pour me montrer à quel point le fait était banal, presque quotidien, risible, sain, et prouvait à quel degré cette petite société, réunie autour d'un verre, parlant si gaiement entre blancs, était faite d'hommes, durs, expérimentés, souverains, des vrais, quoi¹⁴.

C'est alors qu'Albourny entre en scène, réclamant le corps – ou sinon quoi ? La mécanique de la vengeance s'enclenche dès lors que cette demande, on l'apprendra bien vite, ne peut être satisfaite et que le *deal* est une opération vouée à l'échec : à moins qu'il ne soit une sorte de jeu à somme nulle, expression qui sert à désigner cette situation (de jeu, en relations internationales, voire dans des rapports individuels) où les intérêts des participants sont totalement opposés, sans possibilité de gain mutuel. En théorie des jeux ou en économie, on se sert de ces « jeux à somme nulle » pour modéliser certaines situations de rapports de force radicales, quand il ne peut y avoir qu'un gagnant et un perdant, et où toute coopération est impossible puisque les intérêts sont strictement opposés, où le gain d'une personne implique obligatoirement une perte équivalente pour une autre. Impression d'être déjà dans l'espace dialectique de *Dans la solitude des champs de coton* – où deux zéros s'affrontent, sauf qu'on n'y échange rien, et rien contre rien, vent contre vent, cela ne peut se terminer comme dans *L'Ecclésiaste*¹⁵, ou par les mots du Client : « Je veux bien payer le prix des choses ; mais je ne paie pas le vent, l'obscurité, le rien qui est entre nous¹⁶. »

Mais je n'en ai pas fini avec Albourny, parce qu'Albourny n'en a pas fini avec Cal, ni d'ailleurs avec Horn. Il se trouve que pour Horn, il ne s'agit pas du tout d'un jeu à somme nulle : il opte pour une négociation *win-win*, *gagnant-gagnant* (comme le fera plus tard le Dealer, qui pourrait être un double en chiasme et déconstruit). Dénier ? Ou stratégie ? Horn ne cessera jamais de jouer sur différents tableaux pour négocier, en essayant de payer le silence d'Albourny en whisky ou en argent – sans voir que la vengeance réclame une équivalence de tort au tort subi. Sans voir surtout que Horn ne saurait être un complice d'Albourny, et qu'il est un adversaire comme Cal, et qu'il doit payer aussi.

¹³ *Idem*, p. 319.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *L'Ecclésiaste*, 1, 14. « J'ai vu tout ce qui se fait et se refait sous le soleil. Eh bien ! Tout cela n'est que vanité et poursuite du vent. »

¹⁶ B.-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1985, p. 54. (Par la suite, on notera la pièce *DLS*.)

La vengeance met d'un bord à l'autre du précipice des forces qui ne peuvent s'allier : forces de vengeance qui évacuent tout sentiment. Alboury se vengera de Cal, en l'abattant finalement – on verra comment –, comme il se vengera de Horn, plus sournoisement encore, via Léone, même s'il est délicat d'avancer qu'il manipule le désir de la jeune femme pour humilier Horn. Plus globalement surtout, la vengeance qui organise toute la pièce – lui donne son tempo, sa latence, son espace aussi (celui des miradors dont les fusils se retournent), son réalisme de façade (hypothèse réaliste) et sa métaphore fatale – se lit surtout au carré, dans l'usage de la fiction. Car que venge l'œuvre si ce n'est le réel ? Ou pour le dire avec Christophe Triau : « La fiction défendue par Koltès venge également du réel, ou d'un certain rapport au réel¹⁸ ». *Venge du réel*, écrit Triau, et non pas *venge le réel*.

À la fin de la pièce, ce n'est pas tant Alboury qui individuellement assassine lâchement Cal dans le dos, mais il s'agit plus sûrement d'un peloton d'exécution et d'une exécution collective : c'est la communauté rassemblée qui s'auto-organise pour venger le frère – non dans le sens familial où s'empêtrent Horn et ses préjugés racistes (« vous vous appelez tous frères ici »), mais dans le sens politique de la commune appartenance au nuage, au ciel et à la terre : « pas le sang des rois, des familles ou des races, celui qui est tranquillement enfermé dans le corps et qui n'a pas plus de sens ni de couleur ni de prix que l'estomac ou la moelle épinière, mais celui qui sèche sur le trottoir ». Ou le sang qui dérive sous le continent africain, continent à la dérive selon le mot de Koltès dans l'entretien avec Lucien Attoun¹⁹.

Et si la pièce peut se lire comme un tombeau pour Nouofia (*Pour Nouofia* était le premier titre envisagé pour la pièce), ce tombeau littéraire venge le réel et du réel en ce que Nouofia aura été privé de tombeau et que cette privation fut le motif de la vengeance d'Alboury et de ses frères, répandant le sang de Cal, frère d'Horn. Le tombeau de Nouofia n'existe pas en dehors du livre qui est ce tombeau pour un corps manquant. La vengeance ne répare donc rien sur le plan social, elle n'est pas cette justice réparatrice qui a cours, même si on pressent qu'elle obéit à une économie morale de la juste répartition. Un œil pour un œil, une dent pour une dent – loi du Talion, qui était déjà inscrite dans les tablettes babyloniennes d'Hammourabi –, il s'agit d'établir le bon compte, qui fait les bons ennemis.

Une *seule* dent pour une dent, un *seul* œil pour un œil, et un *seul* chien pour un chien (si nègre est le mot de l'insulte blanche pour désigner le Noir, on sait que *dogs* est le terme de l'insulte dans

¹⁷ C., p. 86.

¹⁸ Christophe Triau, « "La torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction" – Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès », in Y. Butel, C. Bident, C. Triau, A. Maïsetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Peter Lang, 2010, p. 257-274.

¹⁹ « Juste avant la nuit », Entretien de Bernard-Marie Koltès avec Lucien Attoun, enregistré le 22 novembre 1988, repris in *Théâtre/Public*, n° 136-137, juillet-octobre 1997, p. 26-32.

l'anglais de Lagos ou de New York pour désigner le Blanc) : c'est la forme même que prit la justice pour remplacer la vengeance conçue comme un état primaire, avant l'invention du droit positif. En Grèce et à Rome, la justice prit ensuite la forme de la compensation financière, dont le coût était à la fois symbolique et matériel. On évaluait telle violence à telle hauteur d'argent ou de terre, et dès lors une correspondance était établie entre la faute et la peine prononcée, selon le principe de la *dette*. C'est pourquoi l'on dit encore qu'il faut « faire payer un crime ». En ce sens, le lien qui unit la victime au coupable se conçoit comme du même ordre que celui du débiteur au créancier – la vengeance relève dès lors d'une économie morale, où l'outrage exige le contraire d'une récompense : le désir d'apurer les comptes.

Dans la solitude des champs de coton : les voies de la vengeance sont impénétrables

N'est-ce pas ainsi aussi que l'on peut lire *Dans la solitude des champs de coton* ? Je formulerai une première hypothèse quant à cette pièce : le tort causé pourrait bien avoir lieu cette fois non pas avant, mais dans le dialogue et par lui. C'est la présence même de la demande du Dealer vécue comme un affront – un tort – par le Client, et du refus du Client, vécu comme un affront – un tort – par le Dealer qu'il s'agit de venger de part et d'autre. Dès lors, la pièce sera vengeance à double entrée, où l'un comme l'autre chercheront à venger les affronts faits à leur éthos même : le Client refusant d'être un client, et le Dealer voyant dès lors son statut de Dealer nié.

On lit souvent la pièce comme une alternance de monologues, qui exposeraient l'un après l'autre des positions intangibles : ce n'est pourtant pas voir les dynamiques à l'œuvre d'affront contre affront. Dans cette perspective, la pièce ne cesse d'être mobile, labile jusqu'à l'insaisissable. La réplique est alors à chaque fois une réplique (martiale) à un affront qui vise à venger à chaque fois le terme précédent. L'opération dramaturgique réside dans le fait que le motif est donc chaque fois nié par le protagoniste, qui en pose un autre.

LE CLIENT — Parle-t-on à une tuile qui tombe du toit et va vous fracasser le crâne ? On est une abeille qui s'est posée sur la mauve fleur, on est le museau d'une vache qui a voulu brouter de l'autre côté de la clôture électrique ; on se tait ou l'on fuit, on regrette, on attend, on fait ce que l'on peut, *motifs* insensés, illégalité, ténèbres²⁰.

On sait d'ailleurs que ce qui fascina Koltès dans la figure de Roberto Succo – telle qu'il a pu la fantasmer dans *Roberto Zucco* – c'est que cet homme tue sans motif : c'est cela qui lui permet de s'arracher au rang des hommes, et d'accéder au mythe. « Oh, il n'a pas tué pour une rayure à votre

²⁰ *DLS*, p. 24-25.

voiture, non ; il a tué pour rien, pour rien », confie-t-il à Lucien Attoun dans son dernier entretien²¹. Ce n'est pas tout à fait le cas de l'affrontement (à mort aussi, sans doute) du Dealer et du Client, sauf que l'un et l'autre ne s'accordent pas sur le motif, qui leur est peut-être inconnaissable. Qu'a commis le Dealer vis-à-vis du Client, qui ne le lui pardonne pas ? Qu'a commis le Client en retour à l'égard du Dealer ? Comme « il n'y a pas de paix sans justice », les deux partenaires dans leur *capoeira*²² ne cesseront pas de faire appel à cette justice : sauf qu'il s'agit de deux justices au fonctionnement différent. Pour le Client, il pourrait bien s'agir d'un jeu à somme nulle, dans lequel ce qu'un joueur gagne est exactement ce que l'autre perd, et c'est pourquoi il refusera jusqu'au bout la proposition du Dealer, parce que s'il donne quelque chose, cela signifie mécaniquement qu'il se dépouillera de cette chose – chose impensable pour lui. Pour le Dealer, au contraire :

LE DEALER — Nous nous sommes trouvés ici pour le commerce et non pour la bataille, il ne serait donc pas juste qu'il y ait un perdant et un gagnant. Vous ne partirez pas comme un voleur les poches pleines²³.

La vengeance donc, au motif insensé, ou perdu dans les ténèbres, est bien le motif structurant et relançant de la pièce. On voit ce que le cycle des vengeances produit, enclenche. Le sang coule, bien sûr, et les appels à la vengeance, parce que « quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés », semblent menacer (ou prévenir ?) le Client presque au terme de la pièce, sauf qu'il ajoute : « et, inéluctablement, le sang nous unira. » Lisons la suite, pour nous prémunir de l'illusion qu'il s'agirait d'une sorte de réconciliation réparatrice.

LE CLIENT — ... et, inéluctablement, le sang nous unira comme deux Indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Non, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela²⁴.

²¹ « Juste avant la nuit », Entretien de Bernard-Marie Koltès avec Lucien Attoun, *op. cit.*, p. 31.

²² En décembre 1985 et janvier 1986, Koltès avait découvert cette danse au Brésil : « Heureusement, il y a la capoeira, qui est ma grande découverte de ce voyage : c'est un art martial, noir (je ne savais pas qu'il en existait) qui date de l'esclavage où les Blacks n'avaient pas le droit de porter des armes ; ça ressemble au karaté, mais les adversaires ne se touchent jamais. C'est délirant à voir, j'y passe des heures. Je n'ai rien vu de plus beau depuis Bruce Lee. » Lettre à François Koltès, de Salvador de Bahia, Brésil, 22 décembre 1985, repris in *Lettres, op. cit.*, p. 501. Certes, au moment de cette découverte, Koltès avait déjà achevé sa pièce : on peut faire l'hypothèse que celle-ci n'avait pas besoin de la capoeira pour s'achever, tant elle avait su assez parfaitement répéter (théâtralement) en avant la geste de l'art martial. Ainsi la fascination pour ces combats avait-elle été d'autant plus marquante que l'auteur trouvait là une application en acte, dans la synthèse de ces deux gestes qu'il affectionnait tant, de la danse et de l'art martial : et le théâtre avait opéré en lui, sans qu'il le sache, le dépassement dialectique de ces deux termes.

²³ *DLS*, p. 54.

²⁴ *DLS*, p. 60.

Dans cette tirade obscure, faite de virages et d'implicites, évoquant tout autant un rituel d'initiation que la transmission du SIDA, jouant la dénégation pour mieux faire signe vers son contraire, proposant une définition racinienne de la tragédie – « vous ne pouvez rien atteindre qui ne le soit déjà » –, se lit aussi peut-être l'accomplissement de l'acte vengeur : son raz-de-marée ici rhétorique, torrentiel et dévastateur. La vengeance semblerait se dire comme la sanction d'une justice déjà accomplie, celle de la dette entretenue à l'égard de notre finitude. *Il n'y a pas d'amour*, parce qu'il y a la mort, et qu'on meurt seul, que cette mort est nécessairement fatale en tant que celle-ci a lieu avant notre mort, dès notre naissance.

Dès lors le dialogue du Dealer et du Client échappe à la représentation ou à l'illustration d'un motif, celui de la donnée anthropologique de ce que serait la vengeance dans nos sociétés dites libérales, pour traverser plutôt l'antique travail de la vengeance comme acte de vie : car ce que la vie venge, et c'est ma dernière hypothèse, c'est la mort elle-même. Tel est ce motif situé en dehors de la fable. Car c'est bien peut-être avant que la pièce ne commence que tout s'est joué, que tout s'est accompli. Ce que raconte l'œuvre pourrait bien être le drame de la finitude, ce jeu de la mort et du hasard.

LE DEALER — Aujourd'hui que je vous ai touché, j'ai senti en vous le froid de la mort, mais j'ai senti aussi la souffrance du froid, comme seul un vivant peut souffrir. C'est pourquoi je vous ai tendu ma veste pour couvrir vos épaules, puisque je ne souffre pas, moi, du froid²⁵.

Entre eux, la dette est impayable parce que ce qu'il s'agit de racheter, c'est ce pourquoi on est né, ce pourquoi on va mourir. Seulement, comment venger sa naissance ? Venger sa race ? Venger sa mort avant qu'elle n'ait lieu ? Peut-être en écrivant *Dans la solitude des champs de coton*. La pièce serait la défense et l'illustration de ce motif, les deux personnages vengeant eux aussi l'acte de vivre et le fait de devoir mourir : cette vengeance s'accomplit en effet par l'autre – qui est le plus sûr chemin vers soi, car l'autre est aussi inachevé que nous, et porte en lui aussi cette dette impayable de la naissance sans motif, sans mot d'ordre. Entre eux, la veste serait le motif de ce qui pourrait les unir, mais dont il faut que l'un se dépouille pour en faire don à l'autre, qui lui en est alors redevable : la veste serait comme le signe tangible de cette dette qu'on ne peut racheter et qui signe la souffrance du froid, le signe de la mort.

²⁵ *DLS*, p. 36.

La dévastatrice puissance vengeresse de la fiction

« Et une veste dans la poussière, je la paie d'une veste dans la poussière », parole de *L'Ecclésiaste*, pourrait-on dire comme après certaines répliques de l'un et de l'autre, résonnant dans « le vacarme de la nuit²⁶ » : « Tout va vers un même lieu : tout est tiré de la poussière, et tout retourne à la poussière²⁷. » Voici la suite de la réplique d'Horn par laquelle j'ouvrais mon propos :

Maintenant, pour le reste, vous n'allez pas me reprocher à moi le fait que l'ouvrier soit malheureux, ici comme ailleurs ; c'est sa condition, je n'y peux fichtre rien. J'ai été payé pour la connaître. Par hasard, est-ce que vous croyez qu'un seul ouvrier au monde peut dire : je suis heureux ? D'ailleurs, croyez-vous qu'un seul homme au monde dira jamais : je suis heureux²⁸ ?

Ce que venge le théâtre : non pas quelque chose, ou quelqu'un, et on en serait quitte. Ici, bien sûr, un tel « deal » n'a pas lieu, qui vengerait lâchement la vie en se blottissant dans le confortable abri de l'art, méprisable jeu de bonneteau (« est-ce qu'on échange un sac de riz contre un sac de riz²⁹ ? »). Ce qui est vengé de la vie, c'est la vie elle-même – sauf qu'il ne s'agit pas de lever dans les plis d'un livre une vie à l'envers, une vie belle et bonne, une vie *heureuse*. Au contraire. La fiction ne saurait être l'espace d'une consolation, mais celui d'un renversement. « J'ai toujours un peu détesté le théâtre, le contraire de la vie mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on peut dire que ce n'est pas la vie³⁰ ». Le théâtre se lève ainsi comme une expérience de pensée où s'éprouve une vie à rebours, telle qu'elle suscite le désir de l'inventer autrement. S'écrit ainsi *ce qu'est* le malheur et comment en le disant, on le dévisage et on l'éblouit : « brûle son visage et lui fait retirer les mains avec un cri ».

Dans un article sur le film de kung-fu *Le Dernier Dragon* de Michael Schultz sorti en 1985 – article soumis aux *Cahiers du Cinéma* et refusé, resté longtemps inédit³¹ – Koltès, décrit longuement le retournement final, lorsque Leroy, le jeune héros, l'emporte sur le *méchant*, le Shogun de Harlem, simplement en *décidant* d'être plus fort que lui : « La tête plongée dans l'eau, au bord de la mort. Leroy comprend brusquement cela. Il ne se contente plus de refuser de dire : "Shogun est le maître" ; il dit "Je suis le maître", et, disant cela, il a vaincu ». Et Koltès de conclure : « Ce que Leroy découvre, c'est l'existence de la fiction, c'est la torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction. » Ce texte permet de saisir une certaine conception de la fiction de l'écriture qui n'a pas pour

²⁶ *DLS.*, p. 61. [Le dealer].

²⁷ *L'Ecclésiaste*, 3, 20.

²⁸ *C.*, p. 85.

²⁹ *DLS.*, p. 50 [Le Client].

³⁰ B.-M. Koltès, « Un hangar, à l'ouest » [1983], in *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 119.

³¹ B.-M. Koltès, « Le Dernier Dragon » [1985], in *Alternatives Théâtrales*, n° 35-36, février 1990, p. 57-63.

fonction de remplacer le réel, le sauver ou le racheter, mais agit comme pure croyance qui de l'intérieur recompose autrement le monde.

Ce que venge l'écriture de Koltès : cette assignation à résidence qu'impose la vie, l'Histoire. L'absence de révolte partout, le silence complice et coupable devant l'aliénation, la docilité des apparences. En cette heure et en ce lieu, celui du théâtre, la fiction *venge*, comme le faisait le double chez Artaud : l'ombre qui se porte sur la vie, s'allonge sous ses pas, pourrait tout recouvrir. Mais on ne saute pas au-dessus de son ombre : l'œuvre encore une fois n'a pas pour fonction de suppléer la vie. À peine celle de donner le goût de la vengeance. Peut-être davantage celle de ne pas laisser à la mort le dernier mot, ni au dernier mot, le privilège funèbre de clore. Venger, pour cette écriture, c'est ne pas vouloir en rester là, c'est délaissé le paradigme victimaire pour lui préférer la dynamique assaillante. Venger, pourrait dès lors être pour Koltès cette quête inlassable dans l'écriture du choix des armes.

Arnaud MAÏSETTI, Aix-Marseille Université, LESA UR 3274