

Mariola Szafarz
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Le langage de Koltès

Le 15 janvier 2010, au Théâtre de Słowacki à Cracovie a eu lieu la première de *La Nuit juste avant de forêts* de Bernard-Marie Koltès (1948-1989). Ce dramaturge français est relativement peu connu du public polonais. Par contre ses pièces ont été fréquemment montées en Pologne mais elles n'ont jamais été publiées. Il est vrai que le langage koltésien est difficilement traduisible dans une langue quelconque, mais il est en même temps ce qui constitue le théâtre de Koltès.

1. Artisanat du langage

Bernard-Marie Koltès peut être comparé à un artisan qui travaille dans une matière et en fait naître de nouvelles formes. Cette matière koltésienne c'est le langage – avec une grande rigueur il le cisèle pour obtenir une pièce dramatique qui serait une condensation pure de ce qu'il veut dire. Avec beaucoup de précaution il choisit des mots justes mais qui en même temps ne disent pas le tout. D'ailleurs, Koltès est conscient que le tout n'est pas exprimable. Les limites du langage lui sont connues, néanmoins il tente toujours de transgresser le gouffre de l'incommunicabilité. C'est pourquoi ses personnages ne cessent pas de parler, bien que leurs mots n'atteignent pas le destinataire qui ne répond pas.

De *Combat de nègre et de chiens*, Koltès dit : « C'est le langage qui est le véritable sujet de la pièce ; le langage qui vous désigne, vous enferme, ne vous permet pas de communiquer » (Entretien avec Anne Blancard, Radio-France International). Alors, quel est selon lui ce langage qu'il accuse, et pourtant qui est la matière de sa création ?

Dans l'entretien avec Véronique Hotte il dit : « Le langage est pour moi l'instrument du théâtre ; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum » (Koltès 1999 : 131). Et Koltès s'en sert au maximum en jonglant des mots avec modération. Anne Ubersfeld l'appelle « grand travailleur du style, travaillant par l'effacement » (Ubersfeld 1999 : 167). En pratique, cela veut dire que les textes prototypes sont plus riches, ils contiennent plus d'événements et de détails que les textes présentés sur la scène ou publiés. L'écrivain, lui-même, avoue souvent que le secret de son art dramatique

réside dans l'autocontrôle qui lui fait enlever ce qui est de trop dans un texte – des passages qui l'alourdissent et l'allongent sans une raison concrète. Entre « des parleries inutiles » l'essentiel se perd. Dans un des entretiens, il avoua : « J'ai l'impression d'économiser le plus possible [...] j'essaie de faire en sorte qu'il ne reste que des phrases utiles » (Koltès 1999 : 22). D'où la sobriété du vocabulaire, ainsi que la simplicité de la syntaxe : les énoncés sont plutôt courts, centrés autour d'un verbe. Ce qui n'empêche pas qu'ils se succèdent dans une phrase longue, construite à la base de répétitions, de juxtapositions et d'antithèses. La pièce *La nuit juste avant des forêts* constitue une seule phrase, mais de pareilles constructions se laissent observer aussi dans d'autres textes :

Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou que le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la seule vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencé et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date. (Koltès 1986 : 31)

2. Parole comme acte

Le théâtre koltésien est un théâtre du verbe. Il est le noyau d'une pensée, d'un énoncé, le fondement d'une phrase. Il ne peut donc pas être étouffé par d'autres éléments ; l'écrivain avertit que « jamais l'adjectif ne peut être plus fort que le verbe » (Ubersfeld 1999 : 162) parce qu'il finirait par le tuer. Pour garder toute force expressive du verbe Koltès préfère des énoncés plus courts, pointus, sans compléments développés ni de nombreux adjectifs. La phrase déjà citée pourrait certainement le contredire par sa longueur, mais, en réalité, elle est construite d'unités phrastiques plus petites subordonnées parallèlement. L'accumulation des verbes est vraiment impressionnante ; elle donne à toute œuvre l'air dynamique, même hâtif, ce qui produit l'effet de tension, une sorte d'angoisse dont la raison est obscure mais qui reste très obsédante. Mieux que le vocabulaire ou les gestes, cette forme d'expression – de courtes propositions, de nombreuses répétitions – illustre l'univers d'un héros koltésien qui est celui de la solitude et de l'incommunicabilité.

Dans l'entretien avec Michael Merschmeier : « Le théâtre c'est l'action, et le langage en-soi, finalement, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire – comme synthèse –, c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action » (Koltès 1999 : 32).

La parole n'est pas exclusivement jointe à l'action, mais elle a aussi la valeur d'un acte. Elle a alors pour but de déclencher une réaction chez l'interlocuteur. Le caractère de cette réaction n'est pas tellement important, mais ce qui compte c'est la réaction même de la

personne. Les personnages koltésiens ne racontent pas, ne décrivent pas – ils demandent. En fait, tout ce théâtre peut être résumé en tant qu'acte unique de langage constitué par une demande. Et toute son écriture dramatique sert à montrer ce problème majeur, montrer et non pas exprimer parce que les héros ne formulent que rarement ce qu'ils désirent. L'acte de demande est souvent si camouflé qu'il est à peine reconnaissable. Cependant il arrive qu'il soit très explicite, à titre d'exemple lorsque Charles dans *Quai Ouest* supplie son père de le bénir. Ce pourrait être un échange de deux actes de parole : une demande et une bénédiction, sauf que est le silence la réponse.

3. Langage multiculturel

Bernard-Marie Koltès avait sa propre vision des langues, notamment de la langue française. Au cours de nombreux voyages, il a rencontré des gens parlant des langues qui lui étaient complètement inconnues ; il pouvait aussi entendre des gens non natifs parler le français. Le dramaturge était fasciné par le fait que la langue pouvait énormément changer en fonction de l'utilisateur. Il soutenait que cela permet à la langue d'acquérir de nouvelles valeurs et mettre en évidence des sens cachés des mots. Dans l'entretien avec Hervé Guibert : « Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers. Du coup, ça modifie complètement la mentalité et les raisonnements. » (Koltès 1999 : 20).

Koltès soulignait fréquemment l'influence que les voyages avaient exercée sur son écriture et sur son rapport au langage.

On entretient un rapport avec le langage dans un pays étranger, qui est étonnant. J'écris différemment à New York qu'à Paris. On prend une espèce de plaisir parce qu'on est très seul. C'est une langue (la sienne) qu'on ne parle pas un ou deux mois. L'écrire à côté c'est étrange. On a l'impression de retrouver sa langue. (Koltès, Bleu-Sud, mars-avril 1987)

Probablement, c'est cette expérience qui a permis à l'écrivain de découvrir des couches de plus en plus profondes de la langue et un vaste éventail de ses fonctions distinctes. Koltès a vu le français d'une nouvelle perspective, par le prisme des langues étrangères ; il les comparait entre elles, pesait l'ampleur des mots et, finalement, il les a mis ensemble dans une pièce. Par cette manœuvre il voulait peut-être vérifier combien de sens différents pourraient se produire au moment où une personne s'exprime dans deux langues, deux langues qui sont si éloignées sémantiquement et formellement l'une de l'autre comme par exemple le français et le wolof. C'était aussi le test pour voir jusqu'où l'on peut pousser des limites de la compréhension, autrement quel est le minimum garantissant l'entente des ressortissants de langues et cultures différentes.

Le langage koltésien est imprégné de la présence des langues étrangères ; Ubersfeld le décrit de façon imaginaire disant que ce langage comprend en lui deux langues indépendantes : celle de sa culture et de la grande écriture classique et celle des gens dont le français n'est pas la langue maternelle. Il se crée donc un patois propre au dramaturge, un mélange de ce qui est le sien, « apprivoisé », et de ce qui appartient aux autres – « un mélange d'un usage très pur de la langue et d'une sorte de parler métèque » (Patrice Chéreau, *Alternatives théâtrales*, October 1987). C'est un désir très fort d'accaparer une langue d'autrui et, en même temps, de préserver la sienne. C'est comme si l'auteur regardait par des lunettes d'une autre langue; le monde, observé et interprété à travers deux systèmes langagiers, acquiert des significations ignorées jusqu'à alors. Or, chaque langue produit sa propre vision de la réalité et on ne pense pas de la même manière dans deux langues différentes. Koltès s'en rendait compte, c'est pourquoi il cherchait à enrichir, ou plutôt suppléer, cette image de la réalité que lui offrait le français.

D'autre part, l'ouverture sur d'autres langues lui a permis de prendre distance envers la langue de son expression. Il a appris à aborder des mots avec méfiance et les choisir soigneusement car les mots sont opaques. Ils occultent la vérité, trompent, et par conséquence, ils perturbent la compréhension entre les gens. Et ici, un écrivain devait jouer son rôle de traducteur. Dans cette conception, Koltès rejoint Henri Meschonnic, linguiste et poète français, pour qui l'écrivain, conscient de la confusion des mots, a une tâche de retraduire le monde. Et pour le faire, il est obligé d'inventer une nouvelle langue.

Dans l'entretien avec Alain Prique :

Je trouve que le rapport que peut avoir un homme avec une langue étrangère – tandis qu'il garde au fond de lui une langue « maternelle » que personne ne comprend – est un des plus beaux rapports qu'on puisse établir avec le langage ; et c'est peut-être aussi celui qui ressemble le plus au rapport de l'écrivain avec les mots (Koltès 1999 : 44).

Koltès caractérisait souvent son travail d'écrivain par le terme de fabrication ; à part le français et les langues et dialectes rencontrés au cours de ses voyages, il « fabriquait du langage », son propre langage qui est devenu pour lui un moyen d'exprimer ses idées sur le monde et des gens qui y vivaient. En fait, la grande scène de la Terre inspirait Koltès dans son maniement langagier; la scène et le langage koltésiens étaient équivalents dans sa diversité linguistico-culturelle et sa lutte inlassable pour la communication qui aboutirait à l'entendement. De même que les nations s'entrelacent entre elles, se pénètrent et en naissent des chimères de métissage, les langues devraient s'inspirer les unes des autres. Aussi, ne peuvent-elles pas rester des nomenclatures herméneutiques, fermées aux influences de

l'extérieur. Koltès pensait particulièrement au français qui se défend acharnement contre tout apport linguistique. La langue qui n'est pas, dans son opinion, « colonisée » se pétrifie et s'accroupit dans des clichés qui, tôt ou tard, cessent d'être actuelles. Et ce qu'il en suit, il n'est plus capable de raconter la réalité.

4. Poétique

Le langage koltésien reflète une grande sensibilité aux changements sociaux des années 60 et 70 du siècle passé. Grâce à cela, il paraît authentique – d'ailleurs l'auteur avouait utiliser des parlers locaux. C'est pourquoi ses textes sont actuels par leur thématique et aussi par le langage des protagonistes, celui de la rue – sobre et dur. Cependant cette création – tout en étant témoignage de ses temps – se fait remarquer par une valeur poétique exceptionnelle. Elle se dévoile dans « des constructions longues et complexes, oratoires et périodiques ». De répétitions fréquentes font ressembler des passages à un poème lyrique ou prennent un caractère de cantique. Un riche système phonique et une rythmicité intérieure des phrases contribuent à ce que le texte devienne à certains moments un chant.

Pourtant la métaphore qui est une source la plus abondante de la poétique de cette écriture. Elle est partout présente dans le discours des personnages, ce qui crée un paradoxe : d'une part l'auteur déclare que son langage doit être simple et compréhensible pour tout le monde, et de l'autre il y insère de nombreuses métaphores. Ces dernières et des comparaisons élaborées restent en contradiction avec la conception de la clarté. D'où s'impose une question pertinente que Koltès même laisse sans réponse : la métaphore aide-t-elle à la communication ou la dérange-t-elle ?

Certes, il y a chez Koltès des figures métaphoriques qui font appel à la conscience universelle et qui sont puisées dans le parler populaire. On remarque par exemple une exploitation des dictons comme « Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule » (Koltès 1983 : 100). Ou encore : « La femme, c'est la ceinture du pantalon de l'homme ; si elle le lâche, le voici complètement à poil » (Koltès 1988 : 62). À part les proverbes, l'auteur met dans la bouche de ses héros une sorte d'aphorismes qu'Anne Ubersfeld appelle « une sagesse des nations » (Ubersfeld 1999 : 173). Ce sont des vérités universelles sur l'existence humaine et les relations de l'homme avec le monde et les êtres humains. Et ainsi Zucco dit : « Nous devons tous mourir, tous ; et ça fait rire les oiseaux... » (Koltès 1990 : 49).

Mais ailleurs le même Zucco avoue : « Je connais des coins en Afrique, des montagnes tellement hautes qu'il y neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, ce que je préfère au monde : la neige en Afrique, qui tombe sur des lacs gelés » (Koltès 1990 :

25). Comment expliquer ce langage imaginaire dans la bouche d'un tueur et qui se sert d'habitude d'un vocabulaire assez pauvre et brutal ? Peut-être la métaphore est-elle la façon unique de dire ce qui est inexprimable : un ailleurs impossible où les gens ne seraient pas tous « des tueurs en puissance », où le dialogue avec l'Autre serait enfin réussi.

Ce qui est caractéristique pour l'écriture koltésienne, c'est que les personnages se parlent à l'aide des métaphores et des symboles bien que leur statut social ne le laisse pas supposer. À titre d'exemple, le langage de deux passants de *Dans la solitude des champs de coton* en est tout imbibé. Il y a pleins de comparaisons animalières qui juxtaposent l'homme et l'animal ; mais il y a aussi toute une symbolique commerciale pour décrire des rapports humains. Voilà un petit échantillon du discours du Dealer :

et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents (Koltès 1986 : 10).

Est-il possible de se comprendre si les gens parlent d'une manière tellement obscurcie, s'ils camouflent leurs véritables intentions, leurs demandes ? L'auteur soutenait qu'une autre communication que par les métaphores n'est pas envisageable. La raison en pourrait être le fait que les hommes ne savent pas se parler ouvertement et qu'ils ne maîtrisent pas de vraies significations de mots.

Il reste à constater que le langage de Koltès est aussi polysémique que toute son œuvre ; il ne donne jamais de réponses toutes prêtes aux questions qu'il pose. Le discours des personnages est à la fois sobre de point de vue du vocabulaire et très complexe en ce qui concerne son apport idéologique, voire philosophique. Chaque personnage parle un langage très individualisé, propre à lui ; ce qui n'empêche pas que tous parlent du Koltès. Et comme le dit Koltès, tous les hommes cherchent désespérément quelqu'un à qui parler pour s'enfuir de la solitude, mais ils se heurtent contre le mur de l'incompréhension et du silence.

Bibliographie

- Koltès, Bernard-Marie (1983). *Combat de nègre et de chiens*. Paris: Les Editions de Minuit.
Koltès, Bernard-Marie (1986). *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les Editions de Minuit.
Koltès, Bernard-Marie (1988). *La Nuit juste avant des forêts*. Paris: Les Editions de Minuit.
Koltès, Bernard-Marie (1988). *Le Retour au désert*. Paris: Les Editions de Minuit.
Koltès, Bernard-Marie (1990). *Robert Zucco*, suivi de *Tabataba*. Paris: Les Editions de Minuit.
Koltès, Bernard-Marie (1999). *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Paris: Les Editions de Minuit.
Ubersfeld, Anne (1999). *Bernard-Marie Koltès*. Actes Sud.