

« Dans la solitude des champs de coton »

Guylaine Massoutre

Number 81, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25540ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Massoutre, G. (1996). Review of [« Dans la solitude des champs de coton »]. *Jeu*, (81), 190–194.

desire [...] » D'emblée, nous sommes conquis, happés par la voix incroyablement chaude et puissante de l'interprète. La réussite de cette production, en fait, tenait à la présence charismatique de Fiona Shaw, qui abordait *The Waste Land* avec une force et une pureté de jeu peu communes, nous livrant sans emphase ni fioriture tous les tons de ce poème fait de fulgurances et de recueillement. Le dialogue est immédiatement établi avec les spectateurs, qui s'abandonnent à l'errance des mots et de la pensée, comme on se laisse bercer par le secret d'une confidence.

À peu près inconnue du public québécois, Fiona Shaw fut véritablement la révélation de ce spectacle. On sait peu de choses, également, sur la metteuse en scène Deborah Warner, sinon qu'elle est associée au National Theatre de Londres, où elle s'est intéressée à des auteurs comme Beckett, Sophocle, Brecht et Ibsen. À Montréal, elle a choisi de présenter *The Waste Land* au Rialto et d'adapter sa mise en scène en fonction de l'aspect et de l'histoire de ce théâtre. On sait aussi, par ailleurs, que la complicité qui la lie à Fiona Shaw ne date pas d'hier, puisqu'elle a dirigé cette merveilleuse actrice à quelques reprises, notamment dans *Footballs*, de Beckett. Le passage de *The Waste Land* à Montréal, dans le contexte de la série « Théâtres du Monde », ne sera pas passé inaperçu ; espérons que Marie-Hélène Falcon, instigatrice de l'événement, saura convaincre les deux artistes de reprendre ce spectacle en terre d'Amérique, au milieu, encore une fois peut-être, de ces dorures flétries qui ornent le Rialto...

Diane Godin

« Dans la solitude des champs de coton »

Texte de Bernard-Marie Koltès. Mise en scène : Patrice Chéreau, assisté de Dominique Furgé ; conseiller à la mise en scène : Claude Stratz ; scénographie : Richard Peduzzi ; costumes : Moidele Bickel ; éclairages : Jean-Luc Chanonat ; musique : Philippe Cachia ; chorégraphie : Christophe Bernard. Avec Patrice Chéreau (le Dealer) et Pascal Greggory (le Client). Production de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, de la Biennale de Venise, du Festival d'Automne à Paris et d'Azor films, présentée au Brooklyn Academy of Music de New York du 22 février au 3 mars 1996.

Négritude urbanisée

Face aux textes de qualité, on oublie parfois que le théâtre n'est pas seulement la rencontre d'un auteur et d'une troupe, mais aussi celle d'un texte et d'un lieu. C'est cet événement que je retiens d'abord de la performance de Patrice Chéreau et de Pascal Greggory à New York, qui achevaient une brillante tournée avec la pièce de Koltès, avant que Chéreau ne remporte le Molière de la meilleure mise en scène de l'année 1996 à Paris.

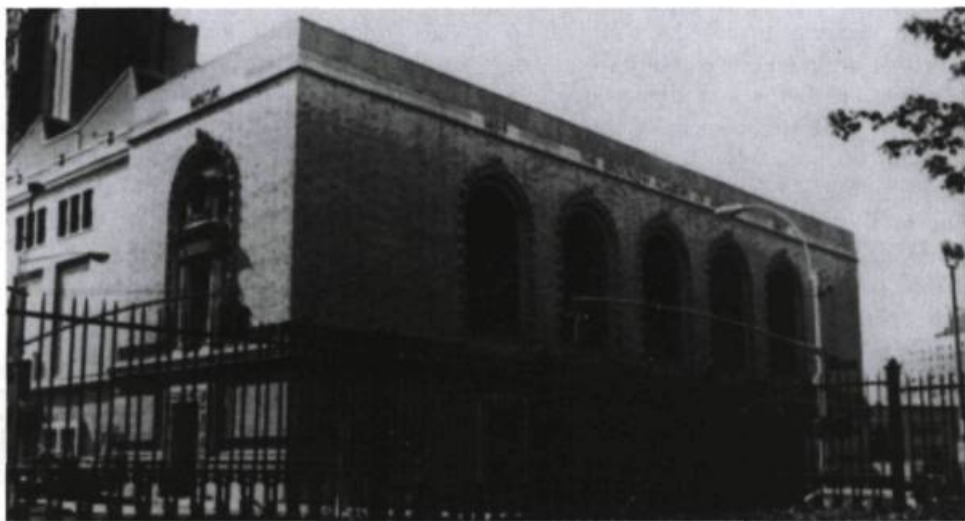
Présentée en 1995 à Venise, Munich, Copenhague, Vienne, Porto, Milan, Weimar, Édimbourg, Séville, Barcelone et Genève, et bien sûr à travers la France, la pièce a fini son périple là où son sujet aurait pu naître : dans un quartier excentré de la métropole américaine, à Brooklyn, où Koltès a vécu et où il a sans doute observé les dessous et les mystères du *deal*, mot qui sert de fil conducteur.

Moment émouvant, assurément, de voir Koltès joué au cœur même de la société du *deal*, où ces acteurs profondément humains font vibrer *in situ* la fibre de leur chair, où le texte nu et rude, dépouillé d'artifices de mise en scène, résonne déchirant dans un espace beaucoup plus vaste que la scène du théâtre.

Au dehors, le bâtiment classique (Brooklyn Academy of Music) qui accueille la production de Chéreau pour neuf représentations se dresse au milieu d'un gigantesque carrefour battu par les courants d'air ; entre ses fondations, un labyrinthe de corridors strie une énorme station étagée et ramifiée où les métros s'engouffrent avec fracas au milieu des tourbillons pollués. À Brooklyn, la laideur et la grandeur se côtoient, et le défi de s'y approprier la ville pour y vivre semble banalisé, au regard insaisissable des habitués qui passent ou vivent là. Cet état de délabrement et de chantier perpétuels, si caractéristiques, accablants et porteurs d'attente, a fasciné Koltès. La scénographie de Richard Peduzzi, respectée en chaque lieu de la tournée, a exigé de spectaculaires transformations au

BAM : en traversant le théâtre pour passer sur la scène, derrière le rideau, le spectateur peut déjà comprendre comment un espace urbain, où rien n'est conçu pour le bien-être et l'harmonie des relations humaines, engendre des désirs indéfinis, des rapports sauvages et engage la vie dans l'instant à fond. Sans considérations sauf l'auto-organisation, sans pensée d'avenir ni bagages, le lutteur se prépare ; le spectateur, lui, a l'impression de se retrouver dehors, dans ce décor démonté, ces structures apparentes du bâtiment défait. Destruction et fonctionnalité urbaines forment ici une paire dynamique, que l'on retrouve transformée dans l'esthétique minimaliste de Chéreau pour mettre en valeur l'immédiat et l'instinct.

Connu du grand public new-yorkais pour ses films *la Reine Margot* et *Don Giovanni*, Chéreau renoue avec cette pièce le dialogue littéraire, fécond mais rare actuellement dans le sens Paris-New York, qui marquait naguère les relations transatlantiques. Au frémissement de la salle, on sentait parfaitement le choc de la représentation. C'est que la société



La tournée du spectacle de Patrice Chéreau, *Dans la solitude des champs de coton*, s'est arrêtée à New York, à la Brooklyn Academy of Music. Photo : Ros Ribas.



Pascal Gregory
(le Client) et Patrice
Chéreau (le Dealer).
Photo : Ros Ribas.

marchande américaine s'y trouve dépeinte sans complaisance. Loin de tout cynisme, le monde destructeur du *deal* y est embrassé avec un lyrisme poignant, car la transaction, réduite aux lois d'un marchandage dont on oublie l'objet, attise le désir. Chéreau nous plonge, avec Koltès, dans une obscurité où la frustration et la lassitude des personnages se mêlent jusqu'à l'écoeurement ; où les protagonistes, seuls responsables de leurs sentiments et de leurs émotions, doivent choisir leur vie, inventer des remèdes à leur mal sinon en crever, faute d'en saisir l'origine, la nature, la dynamique. Le pluriel s'y conjugue mal : à chacun de franchir ou non, selon ses besoins et ses perceptions, l'espace vide qui le sépare de l'autre. Il en résulte un combat verbal intense, de la confiance à l'argumentation serrée, que vient ponctuer une chorégraphie métaphorique de cette vie aux limites de l'abandon.

Le *dealer* et le client errent dans un espace régi par la négation. La joute verbale qui les lie ne transcende jamais l'anonymat qui les sépare. L'enjeu, dans

ces longues tirades monologiques, s'appuie sur un *sentir* qui émerge dans l'ordre du *dire* : parmi les déchets qui l'entourent, l'homme en désarroi écarte des lambeaux de civilisation et redéfinit le troc abstrait de l'offre et de la demande ; tous ses besoins jadis comblés, pour accéder à l'innommable de la table rase, il explore les voies d'accès qu'offrent l'interrogation, la provocation, le vol, la manipulation et l'arrachement.

Mais le désir est un feu glacé, une lueur froide comme la mort qu'entraîne la consommation – l'objet du *deal* n'est pas nommé – ; paysage imprévisible où se perdre à jamais, il possède aussi sa langue impétueuse, rapide comme une décharge électrique, violente comme la secousse qui désarçonne le cavalier. Parce qu'il est le corps même, il outrepassa les lois, civiles et sociales, et affecte les perspectives ; accroché à la haine, il se nourrit de ses refus, de ses passes retorses et il grandit dans l'humiliation, la cruauté et le mépris qu'entraîne avant tout le dégoût de soi.

Koltès a ainsi exploré l'univers du refus, où le marivaudage entre céder et se reprendre exalte la passion jusqu'à la douleur et la destruction, comme chez Sade, Laclos ou Müller ; il saisit la dynamique des relations de maître à esclave, ici entre client et vendeur. L'attente n'a pas chez lui la fécondité que lui ont accordé les surréalistes, qui ont beaucoup exploré cet état ; cependant, on y trouve les débris du rêve : incapable d'être seulement une bête, l'homme insatisfait révèle sa condition inachevée. Esquive et esquisse participent alors d'une même esthétique baroque : le principe de plaisir, devenu principe de désir, supprime le réel. Tout est consommé et dévasté, sauf le langage. C'est dans l'arène des arguments et des paradoxes que s'affrontent les actants, pour découvrir que le désir court dans le dialogue comme un vampire s'abreuve de sang.

La mise en scène de Chéreau, identique à ce qu'on a pu voir à Paris, consiste à placer les protagonistes sans décors, sans coulisses, entre les estrades où se font face les spectateurs. L'intensité dramatique est constante : tout le jeu porte sur le dépouillement du geste, des intonations de la voix, du poids des mots. Dans leurs vêtements tristes et sombres, la tête presque rasée, la barbe mal faite, les visages endurcis de ces hommes hallucinés dégagent ce que Freud appelait « une inquiétante étrangeté ». L'angoisse nous saisit au cœur même de leur rencontre impossible, alors que leur beauté les destine à l'amour tandis que les masques du désir s'acharnent à les séparer. Quelque chose de sauvage retient l'un d'appriivoiser l'autre et, en guise de ballet nuptial, ils entament une parade – exhibition autant que défense et riposte – autour de l'interdit, rituel de grands fauves en mal de séduction. Dans ces jeux paroxys-

tiques de l'animalité récusée, les manœuvres psychologiques rendent imminents tous les types de relation possibles ; mais la tension des personnages, fausse disponibilité, transforme le désir en zone de danger, donc en chasse gardée où tout geste épié devient une agression. Chéreau et Gregory incarnent la fougue et l'agonie. On les suit dans leur quête du pouvoir sur l'autre, tout en comprenant que, dans cette lutte, il n'y a rien à gagner.

L'agressivité dérive en monologues fermés ; tour à tour introvertie dans l'écoute et sublimée dans la parole, la pulsion libidinale du désir ne débouche sur aucune satisfaction, mais déchire sa propre ouverture. Ce dépeçage trouve sa traduction dans les deux brèves séquences dansées sur la musique violente de Massive Attack (*Protection, Karmacoma*), de Tuxedomoon (*Half Mute/Scream with a View*) et d'un film d'animation au titre significatif, *Violent Mood Swings*, car l'art offre un support au désir lorsque le corps faiblit ; dans ce sens, on entend aussi bien un bris de verre, un accident de voiture, une corne de brume que sœur Marie Keyrouz chanter les *Chants sacrés melchites* de Pâques.

Sur la scène dénudée, noire et intime du BAM, les spectateurs ont plongé dans la poésie. La traduction simultanée de Royston Coppenger (1996) leur a permis de suivre à la lettre ce texte réputé difficile et brillant¹. La performance, aussi crue qu'un match de boxe, et l'aisance des

1. Marc Robinson, dans « Obscurity and Ceremony » (*The Village Voice*, 11 avril 1995), notait à propos de *Roberto Zucco*, monté à New York au Cucaracha Theatre par Travis Preston, que la traduction globalement fiable de Royston Coppenger comportait plusieurs maladresses. Il signalait aussi que ce sont les deux seules pièces de Koltès traduites en anglais et qu'elles sont épuisées sur le marché.

acteurs, tout en force fragile, a permis au texte de Koltès de nous prendre dans ses pièges émotifs et de dévoiler ses appas. Chéreau et Gregory, indissociables et complices, ont fait corps avec le théâtre tout en portant en eux le texte de Koltès.

Chéreau s'est expliqué sur la difficulté d'être à la fois acteur et metteur en scène ; Gregory et Chéreau réussissent, et ce n'est pas le moindre paradoxe, à s'effacer l'un devant l'autre alors que l'orgueil et le désir de vaincre trament le texte. Le metteur en scène a réussi à camper deux solitudes égales, sans acteur noir dans le rôle du *dealer* qu'il interprète contrairement aux indications de Koltès ; la négritude des champs de coton semble s'être généralisée à l'homme de la rue. C'est une nouvelle compréhension, dans laquelle le jeu cède la place à une *lecture* incantatoire : le dialogue devient une suite de rythmes et de motifs mélodiques ; l'objet de la pièce s'efface devant la phrase, le ton, l'intonation, la diction, l'écho musical et sonore entre les tableaux. Comme si la mémoire de Chéreau relative à Koltès permettait aujourd'hui un autre regard, sa mise en scène montre un texte intériorisé, plus universel et abstrait, et donc apte à libérer de nouvelles émotions. C'est là plus qu'un doigté de maître ; c'est ce que Rimbaud appelait « une illumination ».

Les critiques ne semblent pas avoir remarqué que cette pièce n'est sans doute pas née seulement d'une conversation que Koltès aurait entendue dans l'État du Mississippi. Dans les *Notes d'hiver sur impressions d'été* de Dostoïevski², le chapitre « Essai sur le bourgeois » recoupe singulièrement les préoccupations de Koltès. On se souviendra qu'il travailla sur cet auteur jusqu'à la fin de sa vie. Le marchand parisien, archétype d'un vil

capitaliste, s'y trouve fustigé avec la morgue brillante d'un voyageur qui défend la culture populaire russe ; un siècle plus tard, le regard de Dostoïevski sur « l'impersonnalité » du bourgeois, qui marche seul, les épaules rentrées car « tout le monde s'est révélé insignifiant devant lui³ », trouve à la mentalité du « laquais » un brillant développement dans la pièce de Koltès.

Si *Dans la solitude des champs de coton* a connu un succès notoire, la critique anglophone s'est parfois montrée dubitative sur le sens du texte. Dans le *New York Times* du 18 février 1996, Alan Riding qualifie la pièce d'« exercice existentialiste » ; dans le *New Yorker* du 22 janvier 1996, Richard Avedon parle de « théâtre métaphorique », « sans intrigue », de « dialogue diderotesque sur la mort et sur le désir ». Mais pour la mise en scène de *Roberto Zucco*, quelques mois auparavant, Marc Robinson, dans *The Village Voice*, soulignait la dimension à la fois « psychologique et politique » du théâtre de Koltès ; il notait que son monde de chasseurs et de proies dépeignait avec une « sensualité glacée » les mécanismes de la paranoïa, la dépendance et la claustrophobie. Ce sont les clés de la tension entre le *dealer* et le client qui nous est apparue déchirer Chéreau et Gregory.

Guylaine Massoutre

2. Traduit par André Markowicz, Paris, Actes Sud, 1995, 133 p.

3. *Ibid.*, p. 96.