



**HAL**  
open science

**Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès vu par Patrice Chéreau : une représentation de la “ drague homosexuelle ” ?**

Marine Deregnoncourt

► **To cite this version:**

Marine Deregnoncourt. Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès vu par Patrice Chéreau : une représentation de la “ drague homosexuelle ” ?. *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, 2018, Théâtre et Homosexualités, 17, pp.47-60. halshs-03102534

**HAL Id: halshs-03102534**

**<https://shs.hal.science/halshs-03102534>**

Submitted on 7 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès vu par Patrice Chéreau :  
une représentation de la « drague homosexuelle » ?***

**DEREGNONCOURT Marine**

« *Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens - dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique - à n'importe quelle heure, du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci* »  
Préambule rédigé par Bernard-Marie Koltès pour :  
*Dans la solitude des champs de coton* (1986).

**Introduction**

« Il n'y a pas de sentimentalité chez Koltès, mais une violence des sentiments »<sup>1</sup>. Comment l'ultime mise en scène de Patrice Chéreau, en 1995, de la pièce de théâtre koltésienne : *Dans la solitude des champs de coton* démontre-t-elle une vision particulière et singulière de l'homosexualité ? Telle est la problématique que nous nous proposons de traiter dans cet article. Pour ce faire, notre propos se divisera en deux grandes parties.

La première d'entre elles se focalisera sur la vision de Bernard-Marie Koltès de cette pièce de théâtre : « Si un chien rencontre un chat ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune se trouvent par fatalité face à face ; il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif »<sup>2</sup>. Nous verrons que cet avis préambulaire du dramaturge s'oppose fortement au parti pris privilégié par Patrice Chéreau : « Il [le « prière d'insérer », précité] a l'inconvénient de privilégier cette hostilité par nature - que je trouve impossible à jouer pendant une heure et demie - et surtout d'exclure toute idée de désir - le dealer le prononce 11 fois, tandis que le client le prononce 7 fois »<sup>3</sup>. La deuxième partie, quant à elle, s'axera spécifiquement sur la troisième mise en scène voulue par ledit metteur en scène de cette pièce de théâtre koltésienne. Que veut-il démontrer ? Que désire-t-il signifier aux spectateurs ? Par quel biais esthétique et dramaturgique ? Autant de questions que nous nous posons et auxquelles nous allons, avant de conclure, tenter de répondre.

**1. *Dans la solitude des champs de coton* vu par Bernard-Marie Koltès**

Selon Anne-Françoise Benhamou, « l'encryptage koltésien » se définit comme la création de pièces de théâtre dans lesquelles dominant le secret, le non-dit et le mystère<sup>4</sup>. Le paratexte de *Dans la solitude des champs de coton* (52 pages dans lesquelles se succèdent les 36 répliques du dealer et du client) place aussitôt le lecteur sous le signe de la sobriété et de l'ambiguïté.

---

<sup>1</sup> Propos de Patrice Chéreau : « Entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz pendant les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton* (1995) ».

Anne-Françoise Benhamou, *Koltès, dramaturge*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 231.

<sup>2</sup> Franck Evrard, *Dans la solitude des champs de coton : étude sur Koltès*, Ellipses, 2004, p. 109.

<sup>3</sup> Propos de Patrice Chéreau : « Entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz pendant les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton* (1995) ».

Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge, Op. cit.*, p. 210.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 167.

Le titre est à comprendre en lui-même dans le cadre métaphorique de la fiction. La solitude est le thème récurrent de l'intrigue et renvoie à un extrait bien précis : « s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-là, comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit »<sup>5</sup>. Or, ce terme entre en contradiction avec la deuxième partie constitutive du titre : « des champs de coton », laquelle induit au contraire une collectivité. Ici, l'auteur fait vraisemblablement référence à l'esclavage des noirs dans les plantations américaines et à la politique des coloniaux dans les pays riches. En alliant le concret d'un substantif au pluriel à l'abstrait d'un substantif précédé d'un article indéfini et en faisant correspondre un lieu à un état d'esprit, le titre annonce d'ores et déjà le mélange du réalisme avec la rhétorique classique. Nous y reviendrons ultérieurement.

En préambule de son texte théâtral, Bernard-Marie Koltès définit le deal ; définition que vous retrouvez en épigraphe de cet article. L'étrangeté inquiétante de cet échange qui se passe durant la nuit est renforcée par l'emploi d'un anglicisme, comme si la langue française ne possédait pas d'acception équivalente. Le deal fait, d'une part, surgir un autre monde en marge de la société, lequel fonde sa propre logique et ses propres lois. D'autre part, il instaure un type de langage particulier, celui de la conversation à double sens car la langue est une arme utile à la tromperie. Les personnages de cette pièce de théâtre paraissent en effet se servir d'un double langage. Ils utilisent le langage comme bouclier pour se préserver, pour celer leur désir, pour garder une certaine distance avec l'autre, pour imposer leur solitude et leur différence : « Moi, j'ai le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître, le langage de ce territoire et de cette part du temps où les hommes tirent sur leur laisse et où les porcs se cognent la tête contre l'enclos ; moi, je tiens ma langue comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride, si je détendais légèrement la pression de mes doigts et la traction de mes bras, mes mots me désarçonneraient moi-même et se jetteraient vers l'horizon avec la violence d'un cheval arabe qui sent le désert et que plus rien ne peut freiner »<sup>6</sup>.

À l'occasion de la première mise en scène de cette pièce de théâtre par Patrice Chéreau, Bernard-Marie Koltès rédige un « prière d'insérer » que vous pouvez trouver en introduction de cette étude. La parabole animale dont il est question met en exergue l'hostilité, l'affrontement et la méfiance générés par la rencontre. La violence présente où que l'on soit et la haine sont davantage mises au jour dans cette pièce de théâtre par l'espace nocturne dans lequel se déroule le face à face entre le dealer et le client, liés par un contrat social tacite. Les relations sentimentales dans le théâtre koltésien ressemblent aux transactions commerciales dans lesquelles un quémandeur demande quelque chose à un pourvoyeur car celui-ci éprouve un manque ; ce que confirme Patrice Chéreau (dont nous reparlerons ultérieurement) : « J'ai fait entendre une œuvre d'un écrivain qui n'a pas le même monde que vous, mais qui avait des vues très radicales sur le monde et sur les rapports. Il pensait que les rapports entre les gens n'étaient pas des rapports d'amour ni d'affection, mais des rapports de troc, d'échange, et il n'avait pas tort à mon avis »<sup>7</sup>.

« L'espace de la pièce est indissociable des personnages, du langage et de la scène théâtrale elle-même »<sup>8</sup>. De fait, il s'agit d'un espace neutre, indéfini et abstrait qui renvoie à l'opposition clarté / obscurité et nature / civilisation car l'homme et l'animal demeurent indistincts : « Il aurait d'ailleurs fallu

---

<sup>5</sup> Septième réplique du dealer.

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions de Minuit, 1986, p. 31.

<sup>6</sup> Troisième réplique du dealer.

Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>7</sup> Patrice Chéreau, *Lunettes noires pour nuits blanches*, France 2, 20 janvier 1990 repris dans Irène Girkingier, *La solitude à deux. La pièce Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*, Frankfurt, Peter Lang, 2001 (Coll. Presses Universitaires Européennes), p. 55.

<sup>8</sup> Franck Evrard, *Op. cit.*, p. 26.

que l'obscurité fût plus épaisse encore, et que je ne puisse rien apercevoir de votre visage ; alors j'aurais, peut-être, pu me tromper sur la légitimité de votre présence et de l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin et, à mon tour, faire un écart qui s'accommodât au vôtre ; mais quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? »<sup>9</sup>. Selon Franck Evrard, tandis que le dealer incarne l'obscurité et l'illégalité, le client, quant à lui, représente la lumière et la légalité. Chacun cherche à dominer l'autre et à le blesser à mort. La luminosité est cependant ternie par la prégnance du désir. Bernard-Marie Koltès laisse entendre, de manière métaphorique, l'impériosité du désir informulable et sans cesse inassouvi. L'incertitude exprimée par le dealer de la lumière naturelle du soleil cristallise vraisemblablement la métaphore de l'indétermination et du caractère ambigu du désir soumis au hasard et à la pulsion : « Et je vois votre désir comme on voit une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule approche cette première lumière, doucement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents »<sup>10</sup>. Le lecteur passe ainsi d'une situation stéréotypée de deal, d'offre et demande entre un dealer - qui interprète sans cesse le comportement de son interlocuteur - et son client à une nouvelle dynamique autour du désir et de l'inconnu. Dans cette pièce de théâtre, le désir est en partie lié à l'innommable, à l'irreprésentable et entièrement associé au secret (du désir en lui-même et de son objet) en prenant successivement la forme de l'échange, du commerce, de l'érotisme et de la mort. Le désir apparaît non seulement comme le point de vulnérabilité mais aussi comme l'enjeu même du conflit entre le dealer et le client. Ce conflit est aussi caractérisé par l'aliénation de l'être humain qui est soumis à des forces supérieures qui le dominent et le dépassent. Le désir tourmente les corps et se nourrit des mots pour ainsi créer un affrontement verbal - car toute adresse ne signifie uniquement qu'en présence de celui qui écoute - et un choc corporel violent entre les deux protagonistes : « Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue »<sup>11</sup>. Le client découvrira la définition koltésienne du destin tragique : l'amour est impossible et la solitude demeure absolue pour l'être. L'unique union des deux ne prend vie qu'au sein d'une lutte mortelle.

Même si le dealer souhaite dès sa première réplique se différencier du client, il n'en demeure pas moins que les deux personnages se définissent uniquement par un jeu de rôles - dans lequel chacun affirme et conteste ses positions - compris dans l'espace-temps théâtral et défini en fonction de la position ou des mouvements de l'un par rapport à l'autre : « J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé »<sup>12</sup>. Au sens géométrique du terme, le désir désaxe l'être humain d'une ligne droite. La droiture, la rectitude et la légalité du client se transforme ainsi en un dévoiement maléfique à cause de la sé-duction du dealer<sup>13</sup>. Cette déviation peut être lue comme une dérive, terme qui, dans les années 70, est employé pour qualifier la drague homosexuelle<sup>14</sup>. L'homosexualité n'est cependant jamais véritablement révélée ni clairement apparente. Elle est davantage vécue par le dramaturge comme une marginalité que comme une identité et ceci est typique de la logique koltésienne : « c'est à partir de ses marges qu'on ressaisit le mieux le monde, et l'homosexualité, dans

---

<sup>9</sup> Première réplique du client.

Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> Première réplique du dealer.

Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> Première réplique du client.

Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>12</sup> Première réplique du client.

Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> Franck Evrard, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>14</sup> *Idem.*

son indéfinition même, est peut-être ce qui donne la clé de toute sexualité. La force de Koltès, c'est d'avoir fait du mystère qu'était à ses yeux sa propre orientation une structuration globale de son œuvre, qui touche tout autant son contenu narratif que la conception des personnages »<sup>15</sup>.

Quant au regard, il demeure *fatal* en étant précisément lié à la désappropriation de soi par l'autre et vice versa. Le dealer n'existe que dans et par le regard du client, tout comme le client ne vit que dans et par le regard du dealer. Sans ce regard, ils ne sont que des « zéros »<sup>16</sup>. Chacun se définit par l'image renvoyée par l'autre ; d'où le visage mentionné par le client dans sa première réplique. « Sachez que ce qui me répugne le plus au monde, plus même que l'intention illicite, plus que l'activité illicite elle-même, c'est le regard de celui qui vous présume plein d'intentions illicites et familier d'en avoir ; non pas seulement à cause de ce regard lui-même [...] mais parce que, du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée, l'innocence coupable, et la ligne droite, censée mener d'un point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu »<sup>17</sup>. Tout comme l'image que l'on renvoie, le regard d'autrui sur soi est, *in fine*, blessant.

En ce qui concerne plus spécifiquement les personnages, ils se répondent par monologues. François Regnault prétend pourtant que ces monologues ne s'enchevêtrent pas forcément les uns dans les autres. En effet, Bernard-Marie Koltès rédige un jour une réplique du dealer et le lendemain celle du client<sup>18</sup>. Le dramaturge dit lui-même que les deux personnages ne se répondent pas mais que ce sont, au contraire, des monologues parallèles<sup>19</sup>. « La suite de ces longues répliques fait allusion à l'agôn du théâtre grec où suit une stichomythie aux longs discours des deux interlocuteurs qui expose à la fin de la thèse et l'antithèse, l'attaque et la défense, le reproche et la réplique des deux personnages »<sup>20</sup>. Le dialogue final de confrontation entre les deux protagonistes rend compte de la rapidité de l'échange verbal et donne l'impression de l'immédiat et de la tension perceptibles dans l'agôn.

Par ailleurs, l'espace de l'affrontement dans et par le langage fait penser à l'espace tragique clos, typique de la tragédie classique française. L'espace dans le théâtre koltésien contient à lui seul l'essence même du drame et demeure le cœur de l'action : « Le lieu, dit Bernard-Marie Koltès, est très important. Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans des personnages que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu qui, à lui seul, raconte à peu près tout »<sup>21</sup>. Le théâtre koltésien met en scène un conflit et une situation conflictuelle préexistante à la pièce de théâtre. C'est par conséquent toujours une faute, un péché, un crime commis dans le passé qui, à l'instar du destin tragique, pèse sur les protagonistes, sans que les spectateurs n'en connaissent les raisons. Le temps fictionnel surpasse ainsi celui de la représentation. Bernard-Marie Koltès abhorre les « noirs » au théâtre, autrement dit ces moments dépourvus d'action. *Dans la solitude des champs de coton* respecte les règles, les conventions et la rigueur de la construction dramatique. En effet, le dramaturge respecte la règle des trois unités d'ores et déjà prégnante dans le théâtre classique : l'unité de lieu (une place), de temps (une rencontre nocturne)

---

<sup>15</sup> Anne-Françoise Benhamou, *Koltès, dramaturge*, *Op. cit.*, p. 174.

<sup>16</sup> Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>17</sup> Seconde réplique du client.

Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 19-20.

<sup>18</sup> François Regnault, « Passage de Koltès », *Nanterre-Amandiers. Les années Chéreau 1982-1990*, p. 321 repris par Irène Girking, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>19</sup> Bernard-Marie Koltès, « On parle ou on se tue » Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 11/12 janvier 1987 repris par Irène Girking, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>20</sup> Manfred Brauneck et Gérard Schneilin (éd.), *Theaterlexikon*, Reincek b. Hamburg, Orwohlt, 1986, p. 45 repris par Irène Girking, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>21</sup> Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud, 1999, p. 115 repris par Grazyna Starak, « La dialectique de l'espace-temps comme élément constitutif de l'univers dramatique de Bernard-Marie Koltès », *Études romanes de BRNO*, 1, n°32, 2011, p. 130.

et d'action (la progression de l'échange) et se soumet à la règle de bienséance par la langue soutenue employée par les deux protagonistes. *Dans la solitude des champs de coton* témoigne également de l'admiration du metteur en scène pour le théâtre de Marivaux au sein duquel la parole demeure bloquée et motivée par l'amour-propre. L'action s'apparente dès lors à « la palabre et à « la thatche ». En définitive, « son écriture scénique, qui redonne tout son poids à l'action et aux personnages, son efficacité au dialogue, sa force au lyrisme, apparaît comme un retour au classicisme »<sup>22</sup>.

## 2. *Dans la solitude des champs de coton* vu par Patrice Chéreau

Patrice Chéreau est le relais de l'œuvre koltésienne. En effet, c'est en grande partie grâce à lui que nous connaissons actuellement Bernard-Marie Koltès. En 1982, dès l'instant où il prend la direction du Théâtre des Amandiers à Nanterre, Patrice Chéreau entend faire connaître Bernard-Marie Koltès au grand public. C'est pourquoi, à l'exception de *Roberto Zucco*, il décide de mettre en scène les pièces de théâtre de ce dramaturge. En 1983, Patrice Chéreau monte *Combat de nègre et de chiens* (au succès équivoque car la critique salue davantage le metteur en scène que le dramaturge), *Quai Ouest* en 1986 (échec) et *Dans la solitude des champs de coton* en 1987, 1988 et 1995 (six ans après le décès de l'auteur). Quand un metteur en scène s'intéresse à la (quasi) totalité d'une œuvre, cela lui permet non seulement d'interroger cette œuvre dans toute sa richesse et sa complexité mais aussi de comprendre voire de restituer les différentes interprétations d'un même texte. *Dans la solitude des champs de coton* est considéré par la critique comme un texte à la fois difficile et non-théâtral. Toutefois, c'est paradoxalement cette pièce de théâtre qui va d'une part révéler Bernard-Marie Koltès au grand public et d'autre part donner l'occasion à Patrice Chéreau de revenir à trois reprises – fait exceptionnel, faut-il le souligner - sur cette œuvre contemporaine.

Bernard-Marie Koltès prétend d'ailleurs avoir rédigé la pièce de théâtre précitée pour Patrice Chéreau car le dramaturge souhaite démontrer au metteur en scène qu'à l'époque contemporaine, il est encore possible de monter un dialogue philosophique comme au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Patrice Chéreau remarque, quant à lui, que dès l'ouverture la pièce met en place une situation associant le désir au manque, à la blessure et à la privation. Quant à la sexualité, qu'il faut ici dissocier de l'amour, c'est un thème omniprésent dans les sous-entendus du dealer et les hypothèses du client. La relation entre le dealer et le client pourrait être ainsi qualifiée d'amoureuse mais est surtout basée sur le mensonge, le chantage et la souffrance. Cette lecture est typiquement le contre-pied du souhait du dramaturge qui désirait, à contrario, que l'on ne relie d'aucune façon *Dans la solitude des champs de coton* à une situation de « drague »<sup>23</sup>. La troisième version de cette pièce de théâtre par Patrice Chéreau en 1995 insiste au contraire sur la prégnance érotique de l'échange verbal de cette pièce de théâtre qui se cristallise dans une danse sensuelle partagée sur un titre rock de Massive Attack : « Elle [ladite danse] survenait, d'un coup, par un poignant enchaînement en hiatus, parfaitement imprévisible à l'issue de la mi-temps du spectacle »<sup>24</sup>. La danse exprime ainsi ce que les deux personnages ne peuvent verbalement se dire.

---

<sup>22</sup> Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Armand Colin, 1988, p. 199.

<sup>23</sup> Anne-Françoise Benhamou, *Op. cit.*, p. 168.

<sup>24</sup> Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 68.

Ce metteur en scène se sert couramment des Ondes Marthenot, lesquelles sont tout d'abord programmées en régie avant d'être ensuite commandées, au fur et à mesure du jeu, par l'ingénieur du son. Les Ondes Marthenot servent sans doute à ponctuer et à accentuer une parole clé qui vient d'être délivrée ou qui doit être impérativement rappelée. Ce rappel est censé agir comme un aiguillon spectral sur le personnage. Quant aux choix musicaux de Patrice Chéreau, ils sont très éclectiques. En témoigne cette ultime mise en scène de *La Solitude* qui passe du rock de Massive Attack aux hymnes de la Vierge, lesquels sont extraits des Chants sacrés Melchites<sup>25</sup>. Ce parti pris correspond vraisemblablement au double niveau du développement du conflit entre les deux protagonistes. D'une part, la rivalité se donne à voir dans le spectacle au sein duquel « l'un joue *contre* l'autre »<sup>26</sup>. D'autre part, le dealer et le client travaillent, de manière sous-jacente, l'aveu. L'un joue avec l'autre et recherche son assentiment. Tous deux luttent en fait contre cet objet innommé qu'est le désir ou le manque de désir profondément enfoui et difficilement reconnaissable mais qui peut être découvert par l'autre.

Par ailleurs, Patrice Chéreau arrive à imposer Bernard-Marie Koltès sur le devant de la scène théâtrale par le biais d'un texte que le dramaturge a partiellement rédigé contre le théâtre ou plus précisément contre la façon selon laquelle Patrice Chéreau pratique le théâtre. Suite à l'échec de la mise en scène de *Quai Ouest*, Bernard-Marie Koltès en vient à *la Solitude* pour contrer les caractéristiques artistiques majeures de Patrice Chéreau, à savoir *motiver* chaque réplique, rendre lisibles et charnels des affects complexes et antinomiques et mettre en scène le désir et la passion. De ce fait, le dramaturge privilégiera davantage l'hostilité. Quant à la forme de cette pièce de théâtre, le dialogue entre le dealer et le client n'a que faire de départager ce qui s'apparente au littéraire ou au théâtral. Dès lors, pour son ultime mise en scène, Patrice Chéreau choisira de privilégier une « lecture contre-auctoriale »<sup>27</sup>.

L'interdit koltésien relatif à la « drague homosexuelle » fut toutefois respecté jusqu'alors, y compris par Patrice Chéreau qui auparavant avait proposé deux autres versions (1987 et 1988) aux antipodes de celle de 1995. Patrice Chéreau rompt ainsi avec les scénographies d'envergure qu'il avait conçues pour *Combat de nègre et de chiens* et *Quai Ouest* pour privilégier une mise en scène épurée et davantage axée sur le texte. En 1987, au théâtre Nanterre-Amandiers, *Dans la solitude des champs de coton* confronte Isaac de Bankolé dans le rôle du dealer (auparavant l'Abad taiseux de *Quai Ouest*) et Laurent Malet qui incarne, quant à lui, le client. Cette première mise en scène oppose, comme le souhaitait le dramaturge, un Noir et un Blanc. Dans le programme qui accompagne ce spectacle, Patrice Chéreau se pose cette question : « Est-ce un dialogue philosophique dans la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle ou plus simplement une entrée de clowns ? »<sup>28</sup>. Il insère alors un entracte, telle la mi-temps au tennis, durant lequel les deux acteurs sont assis dans le public et boivent de l'eau en se faisant face. Cette interruption du jeu crée à la fois une distance mais aussi une complicité avec le public. Cette pause restera constante dans les trois versions, bien que Patrice Chéreau en fasse varier la position et en modifie par ce fait même le sens. Le découpage en acte et la suspension de l'action initialement non prévus par Bernard-Marie Koltès donnent ainsi naissance à « un cérémonial ludique »<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Remarque personnelle : *La Solitude* = autre nom donné à la pièce de théâtre koltésienne *Dans la solitude des champs de coton*.

<sup>26</sup> Jean-François Dusigne repris par Sophie Proust, « Une autre solitude », [http://www.cnt.asso.fr/upload/Une\\_autre\\_solitude.pdf](http://www.cnt.asso.fr/upload/Une_autre_solitude.pdf) (page consultée le 12 février 2017).

<sup>27</sup> Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, *Op. cit.*, p. 93-95.

<sup>28</sup> Anne-Françoise Benhamou citée par Sophie Proust, *Op. cit.*

<sup>29</sup> Jean-François Dusigne repris par Sophie Proust, *Op. cit.*

En 1988, à Paris puis à Avignon, Laurent Malet incarne un client « punk agressif »<sup>30</sup>, tandis que Patrice Chéreau interprète un dealer rusé et surnois ; contre l'avis de Bernard-Marie Koltès qui souhaitait ardemment que le dealer soit incarné par un Noir. En devenant acteur, le metteur en scène entre ainsi en contact avec la sinuosité caractéristique de l'écriture koltésienne, tout en étant extrêmement connaisseur de cette œuvre, de par son expérience acquise au gré des différents autres spectacles. Dans cette deuxième appropriation du texte, c'est le deal au premier degré du terme qui est le maître du jeu entre le dealer et le client et qui apparaît comme une métaphore des rapports humains.

La version de 1995 est réalisée pour démentir les deux mises en scènes précédentes et pour s'axer uniquement sur le texte et mettre davantage au jour l'occurrence textuelle incessante du mot « désir ». Néanmoins, le metteur en scène nuance ses propos car il souligne que le dramaturge a lui-même placé des paravents au sein de son texte pour que celui-ci ne soit pas assimilé à une situation de drague, même s'il en possède toutefois de nombreux mécanismes. Cette représentation tragique de la passion impossible témoigne de l'appropriation par Patrice Chéreau du théâtre koltésien. Dans cette version de 1995, Patrice Chéreau incarne de nouveau le dealer au plus près de sa propre apparence physique et Pascal Gregory, quant à lui, interprète le rôle du client. Tous deux se livrent à un vrai travail de *maïeutique* car chaque réplique, chaque geste, chaque pas, chaque doute, chaque sentiment est nécessaire et se justifie dans la profondeur et l'intimité des deux protagonistes, tandis que l'acte théâtral lui-même apparaît comme légitime<sup>31</sup>. Dans son travail de mise en scène, Patrice Chéreau va même jusqu'à faire intervenir la philosophie socratique en posant des questions à l'acteur afin que ce dernier trouve lui-même les réponses. Dès lors, le metteur en scène dirige avec précaution et délicatesse Pascal Gregory : « La direction d'acteurs c'est d'être toujours au bord de la gaffe [...] parce qu'on ne sait pas sur quoi on agit en fait, c'est le problème. On est toujours au bord de la gaffe. [...] Parce que la personne joue avec des choses qu'on ne connaît pas. [...] L'acteur joue avec une vie privée dont on n'a pas toutes les cordes comme ça ; et brusquement on dit un mot, et quelquefois il peut arriver qu'on dise un mot malheureux »<sup>32</sup>.

Avec une bande-son adaptée (Tom Waits) et réaliste (sons urbains) et des jeux de lumières qui permettent de mettre en abyme le jeu des deux acteurs, le franc succès rencontré par cette ultime mise en scène de *La Solitude* témoigne d'une transition et d'une rupture dans le travail de Patrice Chéreau. D'une part, la scénographie résulte du choix d'un lieu brut, nu et réel (La Manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine) plutôt que d'un quelconque autre décor. Patrice Chéreau souhaite davantage s'axer sur les deux comédiens et le texte. Dès lors, Richard Peduzzi conçoit des gradins réservés au public disposés bi- frontalement avec, sur les côtés de la scène, des containers bigarrés venant de *Quai Ouest* : « Le décor prend en charge à lui tout seul le pouvoir de signification de l'acte théâtral »<sup>33</sup>. D'autre part, le jeu théâtral et l'engagement personnel du metteur en scène dans le rôle du dealer tiennent autant à la mise à nu de soi qu'à l'autofiction ou à la performance. Pascal Gregory, l'interprète du client, regarde fixement Patrice Chéreau en étant sans cesse à l'affût de son point de vue. Par conséquent, le leadership entre le dealer et le client est partagé. Dans cette mise en scène, le dealer n'est plus le seul leader et le client ne lui est plus tout à fait hostile mais est, au contraire, devenu sensible aux troubles. Le jeu de Patrice Chéreau et de Pascal Gregory est posé et proche du public. Tous deux disent le texte simplement, dans une tension et une rigueur extrêmes. « Ils jouent vrai, à nu et à visages découverts, leurs mouvements sont très contrôlés, ils ne se déplacent pas beaucoup et ils se tiennent [...] droit »<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Sophie Proust, *Op. cit.*

<sup>31</sup> « Marie Dunglas, pour *Images de la culture* » repris par Sophie Proust, *Op. cit.*

<sup>32</sup> « P. Chéreau, in Stéphane Metge, *Une Autre Solitude* » repris par Sophie Proust, *Op. cit.*

<sup>33</sup> Sophie Proust, *Op. cit.*

<sup>34</sup> Irène Girkingier, *Op. cit.*, p. 89.



Par conséquent, cette version de *La Solitude* est dépourvue de mouvements rapides ou spatialement déployés. Les deux comédiens sont ainsi physiquement plus proches jusqu'à, *in fine*, en venir aux mains. La scénographie se centre ainsi sur le théâtre en lui-même.

Patrice Chéreau prétend que c'est un travail musical que de transposer en phrases un texte afin d'en rendre la pensée. Où faut-il placer le son ? Quels sont les maîtres-mots ? Comment organiser un monologue de huit pages ? Mettre en scène Bernard-Marie Koltès lui a fait découvrir un usage inédit de la langue. La rencontre avec Bernard-Marie Koltès a changé le regard de Patrice Chéreau et sa manière de lire les textes théâtraux. Le langage étant une arme contre soi et ses propres affects, un mot ne peut, sous aucun prétexte, être mis à la place d'un autre. Dans ce cadre, la ponctuation, sans cesse retravaillée au fil des versions de mises en scène de *La Solitude*, joue un rôle fondamental car elle indique les respirations. En réalité, les difficultés que Patrice Chéreau a rencontrées pour comprendre l'œuvre koltésienne sont le moteur de sa création. « Une mise en scène ne démarre qu'avec cette conviction profonde qu'on est terrassé devant un texte et qu'on ne sait pas par quel bout le prendre, et qu'on ne sait pas le faire ». C'est la raison pour laquelle le metteur en scène, même s'il interprète le rôle du dealer, entend, en adoptant la gestuelle d'un chef d'orchestre, accompagner le jeu des acteurs<sup>35</sup>. Le travail fourni lors des répétitions est à ses yeux très important. Présent sans cesse sur le plateau, il fait preuve d'une attention à toute épreuve, tel un fauve bondissant et refusant une quelconque improvisation : « Ce n'est qu'après beaucoup de travail que tout sort comme si cela était évident »<sup>36</sup>.

## Conclusion

Comment l'ultime mise en scène de Patrice Chéreau de la pièce de théâtre koltésienne : *Dans la solitude des champs de coton* démontre-t-elle une vision particulière et singulière de l'homosexualité (1995) ? Telle était la problématique que nous nous sommes proposé de traiter dans cet article. Pour ce faire, notre propos s'est divisé en deux grandes parties.

La première d'entre elles s'est focalisée sur la vision de Bernard-Marie Koltès de cette pièce de théâtre. Nous avons ainsi vu que le dramaturge entend s'opposer à la manière qu'à Patrice Chéreau de faire du théâtre. La deuxième partie, quant à elle, s'est spécifiquement axée sur la troisième mise en scène voulue par le metteur en scène précité de cette pièce de théâtre koltésienne. Nous avons pu constater d'une part que Patrice Chéreau insiste sur l'occurrence du mot « désir » et sur la violence des sentiments. D'autre part, il souhaite démontrer que le langage est une arme contre soi et contre ses propres affects. Par conséquent, les non-dits importent encore davantage à ses yeux que le dit. Dans le contexte de cette mise en scène, les paravents, voulus initialement par Bernard-Marie Koltès, servent à Patrice Chéreau non seulement à mettre les sentiments en avant et sur le devant de la scène mais aussi à faire tomber les masques tant héroïques que théâtraux.

---

<sup>35</sup> « Bien que la particularité de ce spectacle est que Chéreau interprétait l'un des deux personnages de la pièce et donc s'autodirigeait en demandant pour cela à son assistant à la mise en scène Yves Beaunesne (devenu metteur en scène depuis) de prendre ses places, la manière d'intervenir de Chéreau reste identique à celle d'un spectacle où il ne jouerait pas ».

Sophie Proust, *Op. cit.*

<sup>36</sup> « P. Chéreau, in Philippe Azoulay, *op. cit.* [*Les feux de la rampe*, Patrice Chéreau, Rosebud Productions, France 3, Cinécinémas, Studio Canal, 2002, 110 min.] », repris par Sophie Proust, *Op. cit.*

## Bibliographie

Anne-Françoise Benhamou,

- *Koltès, dramaturge*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

Franck Evrard, *Dans la solitude des champs de coton : étude sur Koltès*, Ellipses, 2004.

Irène Girkingier, *La solitude à deux. La pièce Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*, Frankfurt, Peter Lang, 2001 (Coll. Presses Universitaires Européennes).

Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Armand Colin, 1988.

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions de Minuit, 1986.

Sophie Proust, « Une autre solitude », [http://www.cnt.asso.fr/upload/Une\\_autre\\_solitude.pdf](http://www.cnt.asso.fr/upload/Une_autre_solitude.pdf) (page consultée le 12 février 2017).

Grazyna Starak, « La dialectique de l'espace-temps comme élément constitutif de l'univers dramatique de Bernard-Marie Koltès », *Études romanes de BRNO*, 1, n°32, 2011, p. 129-137.