



## LES DEUX CONFESSIONS DANS LES DERNIÈRES PIÈCES DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

**Filippo BRUSCHI PhD**

Université Paul Valéry de Montpellier  
filippobruschi@hotmail.com

**Abstract:** Two Kind of Confessions in Bernard-Marie Koltès Last Plays

*We can find two kinds of confession in Bernard-Marie Koltès's last plays (1977-1988). We have defined the first one as the confession-labyrinth, because the characters use it to hide their intentions and to puzzle theirs interlocutors. Through this kind of confession, Koltès shows his lack of trust in respect of language and his power to change human condition. The confession-labyrinth grows in importance between "The night just before the forest" (1977) and "The Solitude of cotton fields" (1986). The second kind of confession, the factual confession, reveals a social and economic reality. And his importance seems to decrease between "The Night just before the forest" and "The Solitude in the cotton fields". The result of these two confessions' crossing evolution is "Roberto Zucco" (1988), Koltès's last play, where the author achieves his journey from hope of a social change to nihilism.*

**Key words:** Koltès, confession, secret, social change, nihilism.

Le secret et la confession sont au centre de l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès. On pourrait presque affirmer qu'ils constituent la principale forme d'enjeu et de communication entre les personnages de ses pièces et par là-même entre l'auteur et son principal référent dans l'*axe-theatron*,<sup>1</sup> le public. Cependant, dans les pièces de Koltès, ainsi que certains critiques l'ont remarqué, le rapport entre secret et confession ne suit pas l'ordre de l'enchaînement logique : la confession ne dévoile pas des secrets ; elle sert plutôt à les cacher et à les déguiser.

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, 2002. *Le Théâtre post-dramatique*, traduction Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris, p. 205. Concernant l'adresse au public implicitement contenue dans le théâtre de Koltès, voir, entre autres, Eric Eigenmann, « Ecrire pour le quatrième mur : de l'adresse chez Bernard-Marie Koltès », in *Bernard-Marie Koltès, les registres d'un style*, Editions Universitaires de Dijon, 2014, p. 203-213.



Est-ce toujours le cas ? L'œuvre de Koltès ne nous offre-t-elle pas des passages où la parole-confession ouvre des fenêtres sur le factuel, où elle définit le personnage et construit la fable ?

Nous voudrions précisément enquêter sur cette dialectique dans l'œuvre dramatique de Koltès, sur le jeu entretenu entre la confession en tant que labyrinthe que les personnages construisent autour d'eux mêmes pour cacher leur identité – et dont le double soliloque de *La Solitude* pourrait constituer le paradigme –, et la confession comme moment de vérité, dont *La Nuit juste avant les forêts* nous montre peut-être les exemples les plus clairs.

Dans un premier temps, notre intention sera de montrer les modalités et les passages les plus significatifs de la confession-labyrinthe ; dans un deuxième temps, nous verrons de quelle manière celle-ci se croise avec la confession en tant qu'ouverture sur une réalité factuelle ; dans un troisième moment, nous chercherons à voir s'il existe une parabole dans l'œuvre de Koltès tracée à travers cette double forme de confession, un parcours qui conduirait de l'espoir de *La Nuit juste avant les forêts* au nihilisme de *Roberto Zucco*.

Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser cinq pièces appartenant à la deuxième période du théâtre de Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*, *Combat de nègre et des chiens*, *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Roberto Zucco*), écrites entre 1977 et 1988.<sup>1</sup>

En premier lieu, il me paraît important de cerner le genre de confessions que l'on retrouve dans les cinq pièces en question. Si l'on se réfère aux significations de confession reportées par le Petit Robert, on ne peut pas dire qu'il s'agisse de confessions au sens d'un « aveu des péchés », puisque aucune d'elles ne revêt une signification explicitement religieuse. Koltès écrit par contre des confessions en tant que « déclaration d'un acte blâmable » et, dans une mesure encore plus importante, au sens d'« aveux », de « confidences ».

À travers ces « aveux » et « confidences », les personnages de Koltès semblent aspirer à révéler une vérité propre à leur caractère ou à la situation où ils se trouvent à agir. Une telle impression ne tient toutefois qu'à un premier regard : au fur et à mesure que le drame développe sa trame, le lecteur comprend que les « longues répliques dans lesquelles les protagonistes feignent de s'expliquer (...), leur servent en réalité à se masquer » (Benhamou, 2014, 66) et à nourrir leur « goût du secret » (*Id.*, 25). Ce sont des fausses confessions.

Il faut toutefois préciser que si des longs monologues sont la principale forme de fausse confession dans les pièces de Koltès, ils ne sont pas la seule et ne dégagent leur signification profonde qu'à l'intérieur d'une plus vaste stratégie verbale. Une excellente

---

<sup>1</sup> On citera ces œuvres dans les éditions suivantes. *La Nuit juste avant les forêts* (1977), Paris, Les Éditions de Minuit, 1988 ; *Combat de nègre et des chiens* (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 1989 ; *Quai Ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 ; *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986 ; Roberto Zucco, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990. Parmi les dernières grandes pièces de Koltès, nous n'avons exclus que *Le Retour au désert*. Et cela pour deux raisons. 1) Il s'agit d'une comédie. 2) La confession, notamment celle au public, y joue un rôle si important qu'elle mériterait un article à elle seule.



synthèse de cette stratégie est fournie par Koltès lui-même à travers la définition de « deal », en ouverture de *Dans la Solitude des champs de coton* :

« Un deal est une transaction commerciale (...) qui se conclut 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 ». (Koltès, 1986, 7)

Au-delà du cas spécifique du deal, c’est le contournement d’un fait, d’un objectif, d’une connaissance ou encore d’un sentiment que l’on retrouve dans les fausses confessions koltésiennes. Dans certains cas, elles peuvent impliquer un véritable renversement des connaissances que le spectateur croyait acquises, ou bien n’avoir aucun référent précis. Cette série de traits entame la notion même de vérité, du moins lorsque celle-ci est exprimée par le langage, et, par conséquent, le pouvoir de communication de la parole, ainsi que sa capacité de représenter les faits. Ce sont aussi de telles implications contenues dans la fausse confession dont nous voulons ici rendre compte.

Ainsi, *La Nuit juste avant les forêts* n’est qu’un long monologue-confession à un inconnu qui garde secrète l’identité de son émetteur et reste ambigu sur son orientation sexuelle. Et si *La Nuit*, on le verra, peut faire bande à part dans la dialectique entre le secret et la confession, les oeuvres successives montrent d’une manière plus nette l’impossibilité du langage à dire le vrai au moment même où, en adoptant la modalité de la confession, celui-ci veut s’ériger en outil maïeutique.

Dans *Combat de nègre et des chiens*, cette propension de la parole à voiler plutôt qu’à dévoiler, est ouvertement soulignée, presque théorisée. Les seuls personnages à même de se comprendre, ce sont Alboury et Léone, du moins tant qu’ils parlent deux langues qui leur sont réciproquement inconnues<sup>1</sup>. À l’opposé, Horn, le personnage de la parole, celui qui se refuse à voir la brutalité dont les faits sont porteurs, est quelqu’un dont les « poches » sont pleines de « mensonges » et « de trahisons », selon les mots d’Alboury. Toutefois, Horn connaît lui aussi son moment d’apparente sincérité, lorsqu’il confie à Alboury sont utopie secrète, « dont il n’a jamais parlé à personne », celle de loger l’humanité entière dans une ville occupant la moitié de la France (Koltès, 1989 (1980), 34-36). Cependant, une telle utopie est à tel point grotesque que, au lieu de représenter une ouverture et une confiance, elle s’érige comme un mur entre les deux personnages. Elle contourne toute notion de sentiment solidaire et de spécificité culturelle, dont Alboury vient de donner un exemple à travers le récit du « nuage » (*Id.*, 32-33). En outre, si elle révèle un secret, un tel secret n’a rien de personnel ; il est tout aussi neutre que les maisons à quarante étages qui devraient former la ville-monde du futur.

---

<sup>1</sup> Léone : Moi je vous parle étranger et vous aussi, alors on sera vite sur la même longueur d’onde (p. 58).



Dans les pièces successives, le langage continue d'être porteur d'obscurité, même si Koltès souligne ce paradoxe de manière moins appuyée. Dans *Quai Ouest*, il revient de nouveau au personnage du sexagénaire nanti, Koch, de faire recours à la parole pour cacher, pour laisser entrevoir des secrets « là où il n'y en a pas<sup>1</sup> » (Koltès, 1985, 67).

Face à un tel parleur, Cécile est, toujours d'après Koltès, son âme jumelle chez les damnés du hangar, attentive à cacher sa personnalité en adoptant la stratégie du miroir, en reflétant « ce qu'on attend d'elle » (Koltès, 1985 « Pour mettre en scène *Quai Ouest* », 107). On verra donc Koch trouver dans le suicide une échappatoire à la confession de ses escroqueries financières, alors que Cécile, de son côté, refusera la nature expiatoire du langage en débitant le dernier monologue de sa vie, sa confession ultime, dans une langue, le quechua, incompréhensibles aux autres personnages. Cette dernière confession est probablement celle qui, dans le deuxième théâtre de Koltès, se rapproche le plus d'une confession d'ordre religieux, hormis le fait qu'il n'y a personne pour l'écouter.

Dans une pièce où presque tous les personnages jouent à se mettre à nu pour mieux déguiser leurs intentions, même l'auteur s'y prend au jeu. On constate ainsi que les monologues « romanesques » (*Id.*, 104), intercalés par Koltès dans les dialogues, et notamment ceux d'Abad et de Rodolphe, au lieu de nous dévoiler les secrets des personnages, finissent, à cause de leur nature fragmentaire, par rendre encore plus épais le mystère des leurs personnalités.

L'obscurité est encore plus dense dans cette sorte de double fausse confession qui fait tout le texte de *La Solitude*. Le client et le dealer s'évertuent à cacher respectivement « désir » et « marchandise », consciemment perdus dans le « labyrinthe obscur » (Koltès, 1986, 20) de la parole où la première réplique du dealer les a fait pénétrer. « Le désir d'un acheteur » n'est pas, contrairement à ce que le dealer affirme au début de la pièce, « comme un petit secret que ne demande qu'à être percé » (*Id.*, 10), à tel point qu'il ne sera jamais percé et que, face à l'inutilité des mots à établir le contact entre les êtres humains, il n'y a que les faits qui parlent ; dans ce cas, et c'est également le cas des autres quatre pièces analysées, sauf *La Nuit*, les faits sont « les armes », la violence.

*La Solitude* est certainement la pièce où Koltès pousse plus loin la figure de la confession en tant que labyrinthe destiné à voiler les intentions des personnages.

Dans *Roberto Zucco*, la confession sert à nier radicalement ce qui a été affirmé auparavant ; ainsi font la sœur de la gamine et la dame respectivement à la scène VII (« Deux sœurs ») et XII (« La gare »). La fausse confession la plus éclatante reste toutefois celle de Zucco à une cabine hors-service, que l'on pourrait comparer à un confessionnal sans prêtre. Encore une fois, il s'agit d'une confession au vide. Ce n'est pas par hasard si pendant ce monologue Zucco théorise l'inutilité de la parole : « Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots ». (Koltès, 1990, 49)

---

<sup>1</sup> Koch accuse Monique de « chercher des secrets là où il n'y en a pas ».



À côté de ces fausses confessions, ils existent toutefois, dans notre corpus, des confessions qui révèlent. Même dans le cas de ces confessions révélatrices, le monologue est le véhicule de transmission privilégié, sans pour autant être le seul. Parmi ces confessions révélatrices, on peut citer l'offre d'amour que Claire fait à son frère Charles vers la fin de *Quai Ouest* et qui est aussi un aveu de ses sentiments les plus intimes. Il est difficile de ne pas croire cette confession honnête, porteuse d'une vérité ; elle est d'autant plus honnête que, par le fait de véhiculer une offre érotique et économique, elle dépasse toute conception traditionnelle de l'amour fraternelle. Rien d'étonnant à cela, puisque la vérité, pour Koltès, semble souvent se situer dans des zones psychiques inattendues. Ainsi, dans *Le Retour au désert*, lorsque Madeleine avoue au public la raison de son retour en France, une telle raison est celle que le public s'attend probablement le moins :

« Quoiqu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec » (Koltès, 1988b, 69).

Parmi ces confessions porteuses de vérité, nous voudrions nous arrêter en particulier sur ce genre de confessions que nous avons définies « factuelles », puisqu'elles révèlent un fait, un événement, un état des choses. On pourrait même avancer que, à l'image de la confession de Claire, ces confessions disent le social et l'économique et non pas l'intime ou, plus précisément, l'intime à travers le social et l'économique<sup>1</sup>. Elles ne sont pas nombreuses, et il est intéressant de remarquer qu'elles abondent surtout dans *La Nuit*. Dans ce long monologue, Koltès ne met en pratique aucune véritable tactique de contournement des faits par le verbe ; si cette confiance à un inconnu cache l'identité précise de son auteur, c'est peut-être pour nous dire beaucoup de choses sur le monde qui l'entoure ; elle nous parle de « putes givrées », de français qui donnent la chasse aux immigrés, du travail à l'usine et de tout ce qui fait le milieu social de l'émetteur. Les mots du héros de *La Nuit* visent moins à construire le labyrinthe psycholinguistique du personnage qu'à montrer sa place dans la société et, par conséquent, la société elle-même.

Je prendrai donc cette confession comme modèle pour repérer d'autres confessions d'une nature similaire dans les autres quatre pièces de notre corpus.

Dans *Combat de nègre et des chiens*, la confession qui révèle un fait est celle de Cal à Horn (Koltès, 1989 (1980), 25-26) où l'ingénieur reconstruit ses tentatives de se débarrasser du cadavre de Nouofia. L'acte du meurtre n'est pas encore pleinement avoué – il ne le sera, d'une façon indirecte, que dans un autre monologue (*Id.*, 77-78)-, mais il est désormais clair au spectateur que la mort de Nouofia n'a pas été un simple accident. À travers cet aveu, c'est le mystère du cadavre de Nouofia qui cesse d'être tel. Dorénavant, l'enjeu de la pièce sera de savoir comment l'impasse créée par la disparition du corps de Nouofia et la volonté d'Albourny de le récupérer pourra être résolu. Par là même, Koltès met à découvert le paysage social de la pièce, montrant les rapports de

---

<sup>1</sup> Sur cette imbrication entre sentiments et économie, voir Koltès, 1985, 108.



force entre les noirs et les blancs à l'intérieur du chantier. Si la volonté d'Albourny de récupérer le cadavre ébranle ces rapports de force, c'est justement car elle ne respecte pas une logique sociale, mais plutôt, à l'instar du récit du « nuage », d'ordre communautaire et rituel.

Dans *Quai Ouest*, c'est le deuxième monologue de Charles à Abad (Koltès, 1985, 59-62) qui semble le mieux incarner la confession d'ordre social. Charles fait tomber le masque de ses intentions en avouant à Abad qu'il va garder son « pognon » car il veut devenir videur de l'autre côté du fleuve ; il veut se lancer dans « le business honnête ». Ce monologue a été souvent interprété comme une instigation de Charles à Abad à fin que ce-dernier le tue. Ce qui me semble certain, c'est qu'il confirme la vision hiérarchique et cynique du monde dont Charles fait étalage tout au long de la pièce, depuis son premier monologue adressé à Koch jusqu'à sa parabole finale sur un paradis habité par les riches et un enfer où les pauvres habitent « les carrosseries vides de vieilles bagnoles ». L'aveu que Charles fait à Abad de ses projets secrets représente donc le moment de bascule dans la trajectoire du premier, parce que celui-ci y officialise son désir de changer de statut social et de se désolidariser des autres habitants du hangar.

Dans *La Solitude*, on l'a dit, aucune vérité factuelle ne semble pointer à travers le tissu verbal. Certes, on y trouve quelques détails éparpillés qui ont laissé supposer que le dealer soit noir et le client un blanc appartenant à la classe moyenne et, plus globalement, qu'il existe entre les deux personnages une différence de classe. Cependant, aucune coordonnée spatio-temporelle n'est fournie, aucun fond social spécifique.

*Roberto Zucco* est la pièce où la confession socio-factuelle a le plus de poids aux fins de l'action, et où il est le plus légitime de parler de confession au sens d'aveu « d'une action blâmable ». À la fin de la scène III, Zucco révèle à la gamine son nom ; à la scène IX, la gamine, à son tour, le révélera à la police, ce qui scellera le destin de Roberto. De fait, l'aveu que Zucco fait à la gamine s'insère à l'intérieur d'une sorte de troc car la gamine, après avoir appris le nom de Zucco, lui révèle qu'il lui a pris son pucelage ; elle fait ainsi à Zucco la confession qu'elle n'a pas fait à la sœur malgré les insistances de celle-ci pour savoir quel « malheur » lui était arrivé pendant sa sortie nocturne. Dans les deux cas, il s'agit de confessions de faits sociaux, car autant la perte de la virginité que la perte de l'anonymat figent les deux personnages dans deux statuts sociaux auxquels ils ne pourront plus se dérober : la putain et l'assassin. Pour échapper à l'emprise de société, nous semble dire Koltès, il faut garder ses secrets. C'est d'ailleurs ce que Zucco dit au vieux monsieur perdu dans le métro lorsqu'il avoue son effort pour « être invisible ». Dans *Zucco*, le mirage des mots laisse la place à la réalité des faits, c'est parce que les ressources communicationnelles des êtres humains y apparaissent désormais épuisés.

Zucco serait ainsi l'exception qui confirme la règle selon laquelle la fausse confession et la confession socio-factuelle, dans la deuxième période du théâtre de Koltès, sont présente de manière inversement proportionnelles. D'un point de vue quantitatif, la première a pris de plus en plus d'importance entre *La Nuit* et *La Solitude*, où elle devient la principale matrice de l'échange linguistique, sanctionnant par là-même le déca-



lage entre les mots et les faits ; le long du même parcours textuel, la confession socio-factuelle perd progressivement d'importance, bien qu'il soit difficile, sur la base de ce seul critère, de faire une comparaison objective entre *Combat* et *Quai Ouest*. Sans doute, Koltès fait recours aux aveux de ses personnages pour étaler des scénarios sociaux de plus en plus crus, de plus en plus caractérisés par une infranchissable différence de classe, et que l'auteur décrit avec un fatalisme croissant.

On constate en effet que la confession du héros de *La Nuit* parlait de la violence du quotidienne, tout en exprimant à la fois une condamnation et un espoir de changement (le célèbre syndicat de « loulous pas bien forts »); dans *Combat*, Alboury représente une altérité par rapport au monde cynique et misérable du chantier où la violence de Cab et la loquacité de Horn concourent aux mêmes objectifs; dans *Quai Ouest*, une telle altérité se retrouve encore chez Abad, bien qu'elle soit devenue singulièrement muette ; *La Solitude* reprend cette idée d'un dialogue de sourds en lui conférant la forme d'une double logorrhée, dont le but principal pourrait être précisément de refouler aussi longtemps que possible la mince, et néanmoins infranchissable, barrière sociale qui sépare les deux protagonistes.

Se terminant par le choix des armes comme unique forme de dévoilement de soi, *La Solitude* ouvre la voie à l'itinéraire meurtrier de Roberto Zucco qui, d'entrée de jeu, ne dialogue avec le monde qu'à travers la violence. Ce n'est pas un hasard si, dans la dernière pièce de Koltès, on retrouve à la fois la plus grande méfiance aux égards de la parole en tant qu'outil maïeutique, ainsi que le constat le plus net sur la société comme entité fondée sur une violence originaire.

Il suffit d'ailleurs de songer à la portée politique presque antithétique de *La Nuit* et de *Zucco*, pour constater à quel point le rapport du héros koltésien au monde passe de la solidarité et de l'espoir à la solitude et au nihilisme. La comparaison entre les deux pièces est d'autant plus aisée que, contrairement à *Combat*, *Quai Ouest* et *La Solitude*, elles présentent la même structure d'un homme seul face à une société hostile<sup>1</sup>. Dans ce combat en deux temps, la parole se mue d'instrument de rapprochement et de possibilité d'un changement en escamotage du vide et sentence de mort.

## BIBLIOGRAPHIE

BENHAMOU, ANNE-FRANÇOISE, 2014. *Koltès Dramaturge*, Besançon : Les Solitaires intempestifs.

EIGENMANN, ERIC, 2014. « Ecrire pour le quatrième mur : de l'adresse chez Bernard-Marie Koltès » in *Bernard-Marie Koltès, les registres d'un style*, ed. A. Petitjean, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, pp. 203-213.

---

<sup>1</sup> Sur ce trait expressionniste de *Zucco*, voir : Jean-Pierre Sarrazac, « Résurgences de l'expressionnisme, Kroetze, Koltès, Bond » in *Études théâtrales*, n° 7, Université catholique de Louvain, pp. 139-153.



- KOLTES, BERNARD-MARIE, 1985. *Quai Ouest*, Paris : Les Éditions de Minuit. KOLTES, Bernard-Marie, 1986. *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- KOLTES, BERNARD-MARIE, 1988a (1<sup>ère</sup> ed. 1977). *La Nuit juste avant les forêts*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- KOLTES, BERNARD-MARIE, 1988b, *Le Retour au désert*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- KOLTES, BERNARD-MARIE, 1989 (1<sup>ère</sup> ed. 1980). *Combat de nègre et des chiens*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- KOLTES, BERNARD-MARIE, 1990. *Roberto Zucco*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- LEHMANN, HANS-THIES, 2002. *Le Théâtre post-dramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris : L'Arche.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE, « Résurgences de l'expressionnisme, Kroetze, Koltès, Bond » in *Études théâtrales*, n° 7, ed. J.-P. Sarrazac, Louvain-la-neuve : Université catholique de Louvain, pp. 139-153.