

n° 18 février 2007

## Le Retour au désert

de Bernard-Marie Koltès  
mis en scène par  
Muriel Mayette



**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

**Résumé de la pièce**  
[page 2]

**Portrait de l'auteur**  
[page 2]

**Portrait du metteur en scène**  
[page 3]

**Le titre**  
[page 3]

**Le paratexte**  
[page 3]

**Une histoire inscrite  
dans la grande Histoire**  
[page 4]

**« Une pièce de bagarre »**  
[page 6]



**Après avoir vu le spectacle :**  
**pistes de travail**

**Écouter et susciter  
les échanges**  
[page 7]

**Analyse dramaturgique**  
[page 7]

**Propos de Muriel Mayette**  
[page 8]

**La subversion comique**  
[page 9]

**La critique sociale**  
[page 11]

**Conclusion**  
[page 12]

### Édito

Cet opus de *Pièces (dé)montées* marque le lancement d'un partenariat entre le CRDP de l'académie de Paris et la Comédie-Française. Et quoi de plus signifiant que de marquer ce nouvel échange par *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès ? L'auteur entre en effet au répertoire de la Comédie-Française qui l'avait déjà accueilli de son vivant pour *Quai Ouest*. Cette entrée est aussi l'occasion pour Muriel Mayette, nommée tout récemment administrateur général de la Comédie-Française de nous proposer sa lecture du *Retour*.

Une pièce qui, tant le souffle comique emporte le spectateur, semble à première vue en marge de l'œuvre de Koltès. Mais à y regarder de plus près, et le professeur de Lettres à qui s'adresse principalement ce dossier ne manquera pas de le remarquer, le texte de Koltès ne fait pas l'économie des objets qui lui sont chers : la solitude, l'opprobre, le combat, la vengeance et la critique sociale. La seule différence, et de taille ici avec Muriel Mayette, c'est qu'on en rit... Une magnifique occasion, immanquable pour *Pièces (dé)montées*, d'aborder avec ses élèves les rapports du texte et de sa représentation.

L'ensemble du dossier est rédigé par Marine Jubin, professeur de lettres mise à disposition de la Comédie-Française. Elle propose des pistes d'exploitation pédagogiques avant et après la venue au spectacle.

Koltès n'aimait pas trop le théâtre ; sans doute à la manière d'un Valéry qui n'aimait pas trop les musées... Gageons que ce *Pièce (dé)montée* permette à l'enseignant de faire aimer Koltès.

« Je ne fréquente pas les salles, je ne fréquente pas les plateaux.  
Je ne fous jamais les pieds sur un plateau. Jamais, jamais...  
Non, ce n'est pas un lieu pour moi... Je me sens mieux dans les cafés arabes. »

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du  
► **CRDP de Paris** dans la rubrique arts et culture, dossiers.

Aux éditions de Minuit  
► Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*  
ISBN 2707319716  
Prix public : 8,50 €

## Avant de voir le spectacle

# La représentation en appétit !

### RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

*Le Retour au désert* fait partie de ces textes qui marquent longtemps après qu'on les a refermés. C'est tout d'abord les voix de ses personnages qui résonnent dans nos têtes, nous rappelant tout à la fois la douleur l'existence humaine, la difficulté d'être frères et bien sûr notre propre inconséquence vis-à-vis de la guerre. Bernard-Marie Koltès signe ici une « pièce de bagarre », comme il aimait à l'appeler, où il oppose une Algérie meurtrie par la guerre et une France gangrenée par les malversations et l'organisation secrète. Mathilde est revenue sur les traces de son enfance, de sa jeunesse pour régler ses comptes avec son frère Adrien « l'année de la Libération », comme Bernard-Marie Koltès le précise dans *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, s'en était débarrassé en l'accusant « d'avoir couché avec les Allemands ». C'est donc animée par un désir de régler ses comptes avec son propre

passé que cette femme arrive à cet ultime rendez-vous avec son frère. Accompagnée de ses deux enfants, Fatima et Édouard, Mathilde se présente dans la maison familiale, qu'elle a héritée de son père « César Serpenoise », mais toujours occupée par Adrien, sa femme Marthe, enferrée dans sa solitude éthylique, et son fils Mathieu qui veut « être un héros ». C'est donc animée par un désir de vengeance que cette femme arrive, accompagnée de ses deux enfants Fatima et Mathieu, dans la maison familiale désormais occupée par son frère. Nous assistons progressivement à la chute de la maison Serpenoise, tiraillée entre une histoire intime conflictuelle et une Histoire collective meurtrie par la guerre. À mi-chemin entre le vaudeville et la tragédie, *Le Retour au désert* lève le voile sur de douloureux secrets, longtemps étouffés par la bonne conscience d'une bourgeoisie sur le déclin.

### PORTRAIT DE L'AUTEUR, BERNARD-MARIE KOLTÈS

**B**ernard-Marie Koltès est né en 1948 à Metz dans une famille bourgeoise, de confession catholique. Enfant, il voit son père partir pour la guerre d'Algérie tandis qu'à Metz le général Massu devient gouverneur. Après un voyage à New York, il décide de quitter sa ville natale pour s'installer à Strasbourg où il assiste à une représentation de *Médée* de Sénèque mise en scène par Jorge Lavelli avec Maria Casarès. « Un coup de foudre ! Avec Casarès... S'il y avait pas eu ça, dira-t-il plus tard, j'aurais jamais fait de théâtre ». À partir de 1970, Bernard-Marie Koltès s'essaie à l'écriture théâtrale avec des pièces d'inspiration biblique et russe comme *Les Amertumes* (d'après *Enfance* de Gogol), *La Marche* (d'après *Le Cantique des cantiques*), *Procès ivre* (d'après *Crime et Châtiment* de Dostoïevski). Parallèlement, il fonde sa troupe de théâtre *Le Théâtre du Quai* puis entre à l'École du Théâtre national de Strasbourg que dirige à l'époque Hubert Gignoux. Mais le théâtre ne lui suffit pas et après un séjour en Russie, il adhère au parti communiste qu'il quittera cinq ans plus tard, en 1979. Cet engagement théâtral et politique correspond aussi à la découverte de la drogue pour Koltès qui, après une tentative de suicide, suivra une cure de désintoxication

avant de partir définitivement pour Paris. 1977 est l'année charnière dans la carrière du dramaturge qui se lance véritablement dans l'écriture théâtrale avec *Sallinger* et *La Nuit juste avant les forêts*, deux pièces mises en scène par Bruno Boëglin. À partir de cette date, Bernard-Marie Koltès renie ses premières pièces qu'il ne souhaite pas voir publier de son vivant... En 1979, il rencontre Patrice Chéreau et souhaite que celui-ci monte désormais ses pièces, ce qui se réalisera à partir de 1983 avec *Combat de nègre et de chiens* interprété par Michel Piccoli et Philippe Léotard. Les commandes et les créations s'enchaînent avec *Quai Ouest* à la Comédie-Française, *La Nuit avant les forêts* mise en scène par Jean-Luc Boutté avec Richard Fontana au Petit Odéon, et *Dans la solitude des champs de coton* mis en scène par Patrice Chéreau. Après avoir traduit *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, Bernard-Marie Koltès écrit en 1988 *Le Retour au désert*, un vaudeville créé sur mesure pour Jacqueline Maillan et Michel Piccoli. La pièce est saluée mais le public ne cautionne pas la mise en scène de Patrice Chéreau. Le dramaturge rédige sa dernière pièce *Roberto Zucco* en 1989, avant de mourir des suites du SIDA à l'hôpital Laennec, à Paris.

## PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE MURIEL MAYETTE

Muriel Mayette est née à Paris en 1964. Très tôt, à l'âge de quatorze ans, elle décide de se lancer dans le théâtre, intègre le Conservatoire de Versailles et suit les cours de Marcelle Tassencourt. En 1980, elle entre à l'École de théâtre de la rue Blanche, actuellement l'E.N.S.A.T.T., avec une dérogation compte tenu de son âge. Deux ans plus tard, elle intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, elle n'a que 18 ans. Elle est l'élève de Michel Bouquet, Claude Régy et Bernard Dort. Marquée par l'esprit de troupe, elle rentre en 1985 à la Comédie-Française,

où elle est élue sociétaire en 1988. Ses metteurs en scène de prédilection sont notamment Matthias Langhoff Antoine Vitez, Jaques Lassalle et Claude Stratz. Parallèlement à sa carrière de comédienne, Muriel Mayette met en scène des pièces aussi diverses que *Dramuscules* de Thomas Bernhard, *Chat en poche* de Feydeau, *Clitandre* de Corneille et bien sûr *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès. En 2006, elle est nommée administrateur général de la Comédie-Française.

### LE TITRE - LE RETOUR AU DÉSERT, UN TITRE POLYSÉMIQUE

→ **Proposer aux élèves de réfléchir au sens du titre est un premier jalon nécessaire à l'analyse du texte. Qu'est-ce que le désert ? À quoi s'oppose-t-il ? À quoi renvoie-t-il dans la culture occidentale ? Que dit-il de la dramaturgie de Koltès ?**

Après une courte recherche documentaire au C.D.I., les élèves peuvent percevoir la multiplicité des sens que recouvre le titre « Le Retour au désert ». Le désert est cet espace étranger à la ville et à ses campagnes cultivées, c'est une nature sauvage, aride qui rappelle, dans le contexte de la pièce, l'Algérie. Par ailleurs, on pense à l'expression à la mode dans les années soixante du « désert français » qui désigne

la province à l'époque totalement coupée de l'activité économique et de la vie culturelle parisiennes. Bien que lieu hostile et dangereux, où puisse éclater la guerre, le désert peut également avoir des connotations positives quand il est lié au voyage. Le retour au désert met fin à l'asservissement et à l'exil en vue d'une renaissance. Bernard-Marie Koltès, en choisissant ce titre, met en avant son refus de donner à sa pièce un sens, une morale clairement définis. À la fin du *Retour au désert*, il ne tranche pas la question d'un retour salutaire ou au contraire funeste de Mathilde. Ce qu'il suggère, c'est plutôt l'idée d'une page blanche, vierge, que le lecteur-spectateur aurait à remplir après avoir refermé le livre.

### LE PARATEXTE



« *Why grow the branches now the root is wither'd  
Why wither not the leaves that want their sap ?* »

Pourquoi les branches poussent-elles encore, alors que la racine est desséchée ?

Pourquoi les feuilles ne dessèchent-elles pas, alors qu'elles sont privées de leur sève ? »

→ **Faire remarquer aux élèves la présence d'une épigraphe en tête du livre. Porter leur attention sur la citation en anglais, puis sa traduction en français. Pourquoi Koltès cite-t-il Shakespeare ? Quels sont les termes répétés ? Sur quelles contradictions s'appuie cette citation de *Richard III* ? Quel est le sens de ce paratexte ?**

La pièce s'ouvre sur un extrait d'une réplique de la reine Élisabeth où elle avoue à Edouard que son fils, leur roi, est mort. Les deux vers en anglais, traduits ensuite par Koltès, abordent la question de l'existence à travers la métaphore classique de l'arbre. L'image qui marque le poète repose sur la croissance des branches et des feuillages indépendamment de leur souche morte. En somme, l'arbre présente le miracle de la nature où la création échappe à son créateur, survit à son milieu d'origine. Force est donc de constater que Koltès prolonge l'idée de l'épreuve et du dépassement constitutifs de la nature humaine.



## UNE HISTOIRE INSCRITE DANS LA GRANDE HISTOIRE

S'il peut être intéressant de laisser les élèves découvrir le jour de la représentation l'histoire du *Retour au désert* et ses nombreux rebondissements, il nous semble en revanche indispensable de mener en amont une étude précise sur le contexte de la pièce et d'insister sur deux époques, la Seconde Guerre mondiale, jamais évoquée explicitement dans le texte mais auquel renvoie, dans l'imaginaire collectif, l'épisode de la tonte de femmes à la Libération et bien sûr la guerre d'Algérie avec l'Organisation de l'armée secrète.

Bernard-Marie Koltès situe tout d'abord sa pièce dans les années soixante, entre novembre 1960, début de l'Organisation de l'armée secrète, et 1962, date des accords d'Évian. Plusieurs indices sont disséminés dans le texte pour garantir

avec l'ennemi, autrement dit « collaboration horizontale ». Mathilde revient dans sa ville natale, « quinze années » plus tard, pour régler ses comptes avec son passé de femme déshonorée, « désignée à la foule, [...] montrée du doigt, [...] accusée de trahison ». « Condamnée à l'exil », elle reconnaît le préfet et le punit, « même si le temps a passé ». Mais le point commun entre ces périodes historiques, c'est qu'elles sont toutes deux placées sous le signe du secret, du silence. « Un secret ne doit pas être dit », affirme Fatima dans la scène 3 de l'acte I. Le rapport que l'homme entretient avec l'Histoire est indissociablement lié, chez Koltès, à un non-dit qui est à l'origine soit d'une injustice, l'humiliation publique de Mathilde, soit d'un crime,

l'explosion du café de Saïfi et disparition énigmatique, onirique, d'Édouard, double troublant de Koltès qui sait sa mort imminente.

Et c'est dans l'exploitation de procédés proprement fantastiques, comme l'apparition de la défunte Marie Rozérieulles, que Koltès lève le voile sur ces silences étouffés par la grande Histoire. En effet, dès le début de la pièce, à l'acte I ; scène 3, Fatima avoue à sa



© Brigitte Enguerand

ce contexte historique. Nous trouvons tout d'abord l'appartenance d'Adrien à l'Office d'action sociale, appellation utilisée par les collecteurs de fonds, en France, au profit de l'O. A.S. ou bien encore l'explosion du café arabe de Saïfi. L'irruption du parachutiste noir dans la pièce rappelle enfin « la nuit sanglante de Metz », le 24-25 juillet 1961 lorsque des parachutistes se sont attaqués au quartier algérien de la ville. À la suite de ce funeste épisode, le Général Massu, est rappelé d'Algérie pour prendre les fonctions de gouverneur militaire de la ville. C'est pendant cette époque de tension et de malversations que se retrouvent Adrien, riche industriel du nord-est de la France et Mathilde qui revient d'Algérie.

La deuxième grande référence historique est liée à la Libération, lorsqu'éclate le scandale des femmes tondues pour complaisances

mère Mathilde qu'elle a vu « quelqu'un dans le jardin, quelqu'un dont [elle] n'ose pas dire le nom, car ce quelqu'un [le lui] a interdit ». L'apparition de Marie est placée sous le signe de l'angoisse comme en témoigne le bouleversement physique de la jeune fille totalement défigurée, « [le secret] te gonfle la figure, il te sort par les yeux ». Fatima est comme envoûtée, ensorcelée, par cette vision. Force est donc de constater que Bernard-Marie Koltès se sert du fantastique comme contrepoint à la grande Histoire, ce flottement entre le rationnel et l'irrationnel lui permettant de faire éclater, de rendre visibles les secrets du passé et les lâchetés de la famille. C'est enfin un moyen d'affirmer une liberté d'expression, que l'on retrouve chez Shakespeare, et qui brave les attentes communément admises du théâtre contemporain.

## Une histoire inscrite dans une temporalité resserrée

C'est dans le cadre d'une temporalité circonscrite, le temps d'une grossesse, que Koltès convoque ces deux grandes époques de l'Histoire de France. Il choisit les cinq prières quotidiennes de la prière musulmane pour raconter un peu moins d'une année de la famille Serpenoise. D'une part, le dramaturge indique les moments de la journée car pour lui l'heure influe sur l'humeur des hommes. D'autre part, Ce choix temporel cristallise, concentre la tension dramatique autour de dix-huit épisodes reliés les uns aux autres sans aucune logique rationaliste ni psychologique. Par ailleurs, *Le Retour au désert* est traversé, comme sous-tendu par un sentiment d'urgence et de peur qui anime tous les personnages, à commencer par celui de

un désir effréné de reconnaissance qui se manifeste soit par une fuite anticipée en Algérie soit par un engagement précipité dans l'armée. Quoi qu'il en soit, c'est pendant ce laps de temps assez court que le dramaturge réunit sous le même toit l'histoire passée où résonne temporellement la Seconde Guerre mondiale et spatialement la guerre d'Algérie. La pièce s'articule véritablement autour de ces deux échos historiques qui, à quelques exceptions près, ne sont jamais explicités. Il nous semble que Bernard-Marie Koltès, en évitant tout discours docte et appuyé, pousse le spectateur à se positionner, à remplir cette page blanche que nous évoquons ci-dessus.

Dans cette perspective historique, il nous paraît enrichissant de faire lire aux élèves *Combat de nègre et de chiens*, pièce que Koltès écrit en 1983, après le voyage qu'il fait en Afrique. C'est par la représentation d'un chantier de construction que le dramaturge montre la violence d'un peuple colon à l'image du contremaître Cal qui tue un ouvrier sous le coup de la colère. Pourtant, comme pour *Le Retour au désert*, Koltès refuse de voir *Combat de nègre et de chiens* comme une pièce historique, encore moins comme une fable néocolonialiste. En confrontant trois hommes, le contremaître, le frère du mort et le chef de chantier, et une femme, une Française venue pour épouser ce dernier, Koltès parvient, en effet, à rendre un « territoire d'angoisse et de solitude » et ainsi à atteindre « l'universel ».



© Brigitte Enguerand

Maame Queuleu dont les premiers mots sont « Aziz, entre, dépêche-toi[...] Les rues sont dangereuses. Entre vite. » L'obsession de la perte anime, chez tous les personnages,

## Discussion avec les élèves

→ **Interroger les élèves sur leur rapport à l'Histoire et notamment au passé guerrier et colonial de la France. L'histoire peut-elle se dire en famille, à plus forte raison lorsqu'elle a été à l'origine d'un départ, voire d'un exil ? En somme, l'Histoire, quand elle est liée à la douleur, peut-elle trouver sa place au sein de l'histoire familiale ?**

Il s'agira d'amener les élèves à réfléchir sur le rapport que l'homme établit entre son histoire et l'Histoire. Pour ce faire, il serait intéressant de leur montrer des images d'archives

sur la libération et la tonte des femmes en place publique à travers le documentaire *Eût-elle été criminelle* réalisé par Jean-Gabriel Périot, et bien sûr le documentaire de Yasmina Benguigui intitulé *Mémoires d'immigrés* dont les entretiens sont repris *in extenso* dans le livre du même nom publié chez Albin Michel en 1997. À la suite de ces deux visionnages, que pourra compléter le film documentaire *Le Chagrin ou la pitié* de Marcel Ophuls, les élèves seront sans doute plus facilement enclins à traiter de ce sujet qui peut parfois représenter un tabou dans la famille.

## « UNE PIÈCE DE BAGARRE »

Pourtant, Koltès nie avoir écrit une pièce historique, encore moins un drame sur la guerre d'Algérie. Sans doute est-ce la certitude de sa mort prochaine qui pousse plutôt le dramaturge à évoquer ses propres souvenirs d'enfance à Metz, quand il avait douze ans et qu'il entendait des cafés exploser. « J'ai tenu à ne pas écrire une pièce sur la guerre d'Algérie, confie-t-il à Michel Genson pour *Le Républicain lorrain* (27 octobre 1988), mais à montrer comment, à douze ans, on peut éprouver des émotions à partir des événements



© Brigitte Enguerand

qui se déroulent au dehors. En province, tout cela se passait quand même d'une manière étrange : l'Algérie semblait ne pas exister et pourtant les cafés explosaient et on jetait les Arabes dans les fleuves. Il y avait cette violence-là, à laquelle un enfant est sensible et à laquelle il ne comprend rien. Entre douze et seize ans, les impressions sont décisives ; je crois que c'est là que tout se décide. Tout. » *Le Retour au désert* est donc avant tout une pièce du retour des souvenirs et du passé, c'est délibérément une pièce de famille que nous propose Bernard-Marie Koltès.

→ **À ce stade de la réflexion, il faudrait interroger les élèves sur les signes de manifestation de la violence. La brutalité se cantonne-t-elle au monde du « dehors », absent de la scène, ou bien est-elle visible sur le théâtre ? Est-elle pris en charge par les personnages de manière uniforme ? Y a-t-il des personnages qui échappent à la brutalité ? En somme, Koltès établit-il un lien entre l'homme et l'Histoire ? L'homme échappe-t-il à son histoire, à l'Histoire ?**

Si violence il y a, elle apparaît en premier lieu dans les rapports conflictuels entre Mathilde et Adrien, rapports qui éclatent dès la scène d'exposition à travers la position de chacun des personnages. Quand la sœur arrive flanquée de ses deux enfants et ses valises, son frère la surplombe, du haut d'un « grand escalier ». Cette verticalité renforce les rapports de force entre Adrien, qui se montre

rassurant et apaisant, pour mieux se débarrasser de l'intruse et Mathilde venue porter, non pas la bonne parole, mais « la guerre », « dans cette ville, où [elle] a quelques vieux comptes à régler ». *Le Retour au désert* est bien, pour reprendre les termes de Koltès, « une pièce de bagarre entre un frère et une sœur. [Elle] traite, entre autres choses, d'une bagarre de texte, d'une bagarre verbale que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue. » (*Théâtre public*, entretien avec Véronique Hotte, novembre-décembre 1988).

Tandis Bernard-Marie Koltès évoque des coups donnés dans un hors-scène, comme l'affirme Mathilde dans l'acte II, scène 6, la violence verbale, elle, éclate sur scène à travers un échange de menaces que les élèves pourront aisément relever et commenter dans le texte. À la manière des enfants, Adrien et sa sœur se disputent physiquement et surtout verbalement, se courent, après comme si, dans ce contexte de retour au passé, le désir de domination valait désir de vie. Pour reprendre l'épigraphe analysée ci-dessus, même « privé de sa sève », de son sang, l'homme survit, et cela grâce à la pulsion de domination qu'il exerce sur autrui. Très vite, le conflit constitue le mode de relation privilégié des personnages qui, pressés par l'urgence de dominer l'autre, testent, éprouvent leur point de rupture, à la manière des enfants. Au début de chacun des dix-huit tableaux, les protagonistes détiennent tous une chance de rédemption qu'il laisse filer tant le désir de dominer l'autre est fort, nécessaire. À ce moment précis, lorsque l'homme n'a plus rien à craindre, le geste peut accompagner la parole et la violence éclater au grand jour.

La scène où la brutalité éclate est évidemment celle où Mathilde, dans l'acte II, règle ses comptes avec le préfet de police Plantières puis le rase avec l'aide de son propre fils, Édouard. Le personnage féminin reproduit l'acte de torture qu'elle a subi à la Libération mais en le pervertissant, en le théâtralisant. En effet, elle annonce son geste par une parole volontairement lente, répétitive, qui mime, comme le menace Mathilde dans l'acte II, scène 1, « le rythme lent, interminable, l'insupportable lenteur du rythme de la repousse des cheveux ». La sœur extériorise sa propre humiliation en retardant, en suspendant l'action, et cela grâce à un discours où le devenir de Plantières est indissociablement lié à son propre passé. Une fois libérée de son passé, et cela grâce au langage surtout, Mathilde sort de scène. Elle a accouché de sa douleur grâce à ses maux qu'elle a su mettre en mots. La force de Bernard-Marie Koltès est d'avoir su ainsi transformer une violence verbale inhérente à l'homme en une violence verbale, cathartique, purgative.

## Après avoir vu le spectacle

# Pistes de travail

### ÉCOUTER ET SUSCITER LES ÉCHANGES

Après la représentation et les jours qui suivent, il nous semble important de recueillir les émotions des élèves en organisant des moments d'échanges au sein du cours. La pièce est en effet suffisamment violente pour susciter chez eux des impressions et des interrogations auxquelles il faudra donner une forme, sinon un sens. L'enjeu de cet échange sera enfin de confronter leur expérience de spectateur à la théâtralité du texte ainsi qu'à la mise en scène proposée par Muriel Mayette.

### ANALYSE DRAMATURGIQUE - LA SCÉNOGRAPHIE

→ **Demander aux élèves quel élément structure toute la mise en scène ? Pourquoi ? Quel effet produit cet élément de décor ?**

Muriel Mayette, dans l'entretien qu'elle accorde à Pierre Notte pour le dossier de presse, évoque la notion de contre-réalisme pour qualifier l'écriture de Koltès. Par ce néologisme, elle revendique une forme de poétisation et d'épure qui va à l'encontre d'une représentation fondée sur des effets de réel. Selon le metteur en scène, l'enjeu du *Retour au désert* est ce point d'équilibre à trouver entre des situations concrètes et une théâtralité shakespearienne. Pour ce faire, Yves Bernard, le scénographe, utilise très peu d'élé-

ments de décor, un escalier qui renvoie au hall, un arbre décharné et un mur, objet de haine et de convoitise par excellence. L'escalier et le mur renvoient chacun à une distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Pour ce qui est des accessoires, ils sont également peu nombreux, puisque ne figurent sur scène qu'un lit pour désigner l'espace de la chambre, la valise de Mathilde, une échelle et une chaussure. Pour paraphraser Muriel Mayette, nous pourrions dire que « la dimension humaine [du décor] provient de la poésie de toutes les contradictions » entre le mur comme seul décor et la toile peinte représentant un ciel bleu nuageux.

### Un décor évolutif et amovible

→ **Inviter les élèves à décrire les dispositifs scéniques successifs : comment passe-t-on d'une scène à l'autre ?**

Le mur est exploité « jusqu'au bout de ses possibilités », étant tour à tour le mur d'enceinte du jardin, le mur de la chambre à coucher et le mur d'extérieur de la terrasse de café. C'est

toujours le même, seule change sa hauteur. Ce décor, qui confère aux scènes une unité visuelle, se prête au jeu des comédiens. Décor de construction, il est une machine à jouer, concrète et onirique qui n'a pas la même valeur pour chacun des personnages, protection contre la jungle pour certains, prison pour d'autres.

### Des couleurs célestes

→ **Inviter les élèves à s'interroger sur le rôle de la toile peinte.**

Le bleu du ciel permet, au contraire, par le jeu des lumières, une déclinaison du jour, de l'aube à la nuit en passant par le crépuscule. Cette toile peinte ouvre un espace onirique, que cloisonne le mur à des hauteurs variables.

Coté jardin, se dresse un arbre, nu pour ne pas indiquer de saison ; il s'agit du « noyer » derrière lequel apparaît le spectre de Marie, qui rappelle tout à la fois l'espace du dehors et l'épigraphe. C'est par la confrontation de ces deux espaces, intérieur et extérieur, que naît la poésie scénographique du *Retour au désert*.





## LE RETOUR AU DÉSERT PAR MURIEL MAYETTE

Propos recueillis par Pierre Notte

### L'impossible égalité des êtres

Deux personnes qui s'aiment, qui ne peuvent pas vivre l'une sans l'autre mais qui n'arrivent pas à se le dire : c'est le frère et la sœur du *Retour*. Koltès met le doigt sur les nerfs. Il est saisi par un profond sentiment d'injustice, une souffrance née d'une iniquité qu'il ressent, qu'il éprouve profondément. Il est en proie à une volonté de s'échapper, de fuir. Sa souffrance est palpable. Tous ses personnages du *Retour* s'inscrivent dans une recherche d'identité et de reconnaissance : « Quelle est ma patrie ? », demandent-ils tous. Les enfants, le grand parachutiste noir, comme Mathilde ou Adrien, cherchent leur patrie. Ils cherchent des murs qui les protégeront, les abriteront. Koltès se situe entre la volonté de faire tomber les murs, cette difficulté à les dépasser, et le désir de murs solides, le besoin de refuges. Koltès interroge les frontières, les règles du jeu dont il ne comprend plus rien. Entre les frères et les sœurs,

le lien n'a pas été choisi mais il nous définit. Qu'il soit heureux ou non, ce lien est sécurisant. Ils ont besoin l'un de l'autre, et leur fratrie reste leur seul repère, leur seul pays. Koltès a pris tous les chagrins du monde sur les épaules. Il veut être un frère de la race humaine. Je pense qu'il va trouver chez le réel assassin Roberto Succo, dont il écrit la pièce *Roberto Zucco* juste après *Le Retour*, la figure du criminel qui transgresse les lois en tuant son père et sa mère, et qui finit par se déshabiller sur le toit de la prison en narguant la société. À la fin du *Retour*, deux enfants noirs naissent. On peut comprendre que c'est le début d'une fraternité possible. Même si madame Queueu y voit une catastrophe. Tout est possible. Il n'y a pas de jugement de la part de Koltès. Une catastrophe peut être une renaissance. Une renaissance peut être une catastrophe.

### La comédie féroce

*Le Retour au désert*, écrit pour Jacqueline Maillan et Michel Piccoli, offre une place à de vrais numéros de clowns. Koltès crée des duos de personnages qui ne parviennent pas à se parler, qui ne savent pas être ensemble, et les situations, qui semblent d'une simplicité réelle, sont exploitées longtemps, s'étendent. Elles nous permettent peu à peu, sur la durée, de comprendre d'autres choses plus graves, plus intimes. Et la forme clownesque cède le pas à un sens caché, profond. Quand l'une des figures refuse de répondre aux questions d'un autre personnage, pourtant très insistant, en expliquant qu'il ne veut pas aborder son intimité,

il se dévoile peu à peu, et se livre intimement. Et le comique permet à Koltès d'aborder des sujets profondément douloureux, il permet de rire du malheur, d'en être protégé, distancé. La simplicité du système est désarmante, d'autant plus que ce système réunit des protagonistes d'une complexité profonde ; et tous sont faits de contradictions. Leur dimension humaine provient de la poésie de toutes ces contradictions. Koltès écrit une pièce comique car il sait que le théâtre ne peut toucher les gens que s'il n'est pas ennuyeux, complaisant ou simplement convenu. Il haïssait l'ennui au théâtre, au point qu'il avait renié ses premières œuvres.

### Le contre-réalisme

*Le Retour* exploite des situations d'ordre banal, quotidien. Mais il ne s'agit jamais pour Koltès d'écrire une pièce réaliste. La pièce ne fait jamais appel à la psychologie. Koltès préfère le rythme rapide, chaotique. Il opte pour des phrases complexes, construites en spirales, qui se développent depuis un détail pour arriver au cœur du sujet. La rapidité du rythme doit l'emporter, mais les personnages, s'ils parlent beaucoup, ne doivent jamais devenir des figures à paroles, des créatures bavardes avec des mots plein la bouche. Je veille à ralentir le rythme

de la parole. Nous travaillons tous à trouver l'équilibre. Car les corps doivent être véritablement dessinés, il y a en eux une théâtralité shakespearienne. Sur le plateau, nous nous emparons du strict nécessaire. Un lit unique représente une chambre, et l'art de l'acteur consiste à tout nous faire voir et comprendre. Nous allons exploiter chaque chose jusqu'au bout de ses possibilités : qu'il s'agisse d'une valise, d'une échelle, d'une chaussure, d'un escalier, d'un mur... Cela relève aussi de l'art du clown.



## Une œuvre de genre hétéroclite

Koltès vient de traduire *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, il est sous l'influence du souffle élisabéthain. Son écriture exploite des procédés comiques qu'il a étudiés par ailleurs dans le vaudeville ou dans le théâtre classique, notamment dans les grandes comédies de Molière. Il use de tous les procédés. On passe de la fantaisie onirique du *Songe d'une nuit d'été* à un comique de répétition digne des grandes pièces de boulevard. Cette liberté et cette profusion de styles et de tons font la singularité de son

œuvre, son étrangeté. Koltès, sur tous les sujets, nous « désinstalle ». C'est son projet : nous désinstaller par sa langue, par la construction de ses phrases, par des situations poussées à l'extrême, par des changements de styles permanents. L'émotion n'est jamais frontale. Elle passe par le rire et la distance. Koltès n'est ni didactique ni complaisant, il ne se positionne pas en juge, il ne dénonce pas la lâcheté, le racisme, la souffrance, la bêtise, ou l'incapacité à dire l'amour. Il les raconte en poète.

## LA SUBVERSION COMIQUE



© Brigitte Enguerand

« Il [Koltès] ne supportait pas que l'on qualifie ses pièces de sombres ou désespérées, ou sordides. Il haïssait ceux qui pouvaient le penser. Il avait raison, même si parfois c'était plus facile, dans l'instant, de les monter ainsi. Elles ne sont ni sombres ni sordides, elles ne connaissent pas le désespoir ordinaire, mais autre chose de plus dur, de plus calmement cruel pour nous, pour moi. »

Patrice Chéreau, *Le Monde*, 19 avril 1989

→ Comme les élèves le remarqueront aisément, la mise en scène du *Retour au désert* laisse une place au rire présent dans l'écriture de Bernard-Marie Koltès. Muriel Mayette révèle ainsi, comme nous le verrons ci-dessous, la richesse et la singularité du texte qui ne cesse de varier de styles et de registres dans un art de la rupture absolument maîtrisé.

## Le comique Moliéresque

→ Inciter les élèves à retrouver le caractère profondément moliéresque du *Retour au désert*. Les amener à comparer la pièce de Koltès à des comédies telles que *Le Tartuffe* où un homme détruit l'équilibre d'une famille.

Il est enfin intéressant de montrer comment Koltès réinscrit au cœur de sa pièce la structure

propre à la comédie d'intrigue. Pour ce faire, il introduit le personnage de Mathilde, figure du parasite par excellence, dans une famille bourgeoise, bien pensante. Cette intrusion a pour effet de faire éclater toutes les structures, familiales et symboliques, comme le mur, sur lesquelles cette famille s'est construite.

## Le comique de répétition

→ Inviter les élèves à relever les différentes répétitions sur lesquelles repose le jeu des acteurs. Demander aux élèves de jouer des extraits de la scène 2 de l'acte I. Sur quel effet repose le retardement et les nombreuses récurrences du salut entre Mathilde et Adrien ? De quel genre théâtral ce comique de répétition relève-t-il ?

Il s'agit de montrer aux élèves la dimension mécanique du rire, ainsi que l'a démontré

Henri Bergson dans *Le Rire*. « Ce qu'il y a de risible [...], c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne. » Le rire, autrement dit « cette mécanique plaquée sur du vivant » éclate dès la scène d'exposition où Mathilde et Adrien ne cessent de répéter le même salut, incapables tous deux de se plier aux convenances.

## Le jeu des acteurs

### → Comment caractériser le jeu des acteurs ? Quels rapports entretiennent-ils ? Pourquoi suivent-ils un schéma de répétition ?

On sait que *Le Retour au désert* est une pièce écrite pour Jacqueline Maillan et Michel Piccoli, deux acteurs que tout oppose, à commencer par l'univers de référence, le théâtre de boulevard privé pour l'une et le théâtre subventionné pour l'autre. En choisissant ces comédiens diamétralement différents, Koltès accentue l'incommunicabilité des personnages qui en deviennent parfois

clownesques tellement ils sont coupés, distants l'un de l'autre. La dimension comique est également suggérée par la répétition et la longueur des scènes qui entraîne un jeu frôlant parfois le non-sens. Les salutations entre Mathilde et Adrien sont répétées à quatre reprises, empiétant tout l'acte I, scène 2. Bernard-Marie Koltès fait durer les situations jusqu'à les vider de leur sens, pour ne garder que cette pulsion de vie et de domination que nous avons déjà évoquée.

## Le rôle des costumes

### → À quelle esthétique renvoient les costumes ? Pourquoi ce choix ?

Les costumes sont inspirés de la bande dessinée et conçue par Marie Beltrami qui a travaillé notamment avec Jean-Paul Goude pendant vingt ans. Pour le choix des lignes des costumes, on peut établir un parallèle avec la bande dessinée d'Hergé. Le choix des matières (tulle, panne de velours), des motifs sur les costumes (la djellaba), les lignes très structurées à la manière de la ligne claire d'Hergé, retirent tout

caractère réaliste aux vêtements. Marie Beltrami a voulu des corps très dessinés dans un décor volontairement assez dépouillé. Cette manière de dessiner les corps confère aux costumes une valeur symbolique. Marie, vêtue d'une longue robe de mariée, est du côté de la Vierge Marie quand Fatima, affublée d'un tutu et d'un collant rayé, est du côté de la jeunesse rebelle. Les notables sont quant à eux caricaturés notamment par leurs costumes qui leur donne un côté Dupond/Dupont propre à *Tintin*.

## Le registre de langue

### → Inviter les élèves à repérer les différents registres de langue présents dans le texte. Quelle est la métaphore filée qui caractérise le personnage d'Adrien ?

Koltès utilise une langue du quotidien qui frappe à la fois par sa simplicité et son caractère écrit. Derrière un registre apparemment courant, se cache une parole en perpétuel décalage avec la norme. C'est l'ordre des mots qui produit dans *Le Retour au désert* cet écart entre la langue parlée et la langue écrite. Dans la scène d'exposition par exemple, Adrien s'adresse par la première fois à sa sœur et lui dit : « Mathilde, ma sœur, te voici de nouveau dans notre bonne ville. Es-tu venue avec de bonnes intentions ? Car, maintenant que l'âge nous a calmés un peu, on pourrait tâcher de ne pas nous chamailler, pendant le cours temps de ton séjour. » Il s'agit pour les

professeurs de montrer aux élèves la dimension écrite de ce discours en attirant leur attention sur toutes les écarts de langue que Bernard-Marie Koltès opère (« bonne ville » à la place de « chère bonne ville », l'antéposition du verbe dans la question, l'utilisation des virgules qui segmentent la troisième phrase de manière peu habituelle). D'autre part, il mélange du français à quelques répliques en arabe, quinze au total dans l'acte I, scène 1 et l'acte V, scène 15. On rappelle pour anecdote que c'était Jacqueline Maillan qui avait demandé à Koltès de lui faire dire trois phrases en arabe, « À la première, ils ne comprendront pas, disait la comédienne ainsi que s'en souvient Koltès dans son entretien avec Michel Genson pour *Le Républicain lorrain*, à la deuxième ils comprendront que je parle arabe, et à la troisième ils rigoleront ».

## Le monologue ou la rupture des conventions

→ Inviter les élèves à s'interroger sur la spécificité du monologue chez Koltès. Muriel Mayette, le metteur en scène, donne-t-elle une vision homogène des monologues du *Retour au désert* ? Quel est le sens donné à ces discours adressés au public ?

*Le Retour au désert* compte trois grands monologues précédés chacun dans le texte par la didascalie « (au public) ». Adrien, joué par Bruno Raffaelli en costume, en clôture de l'acte II, est le premier à s'adresser directement au spectateur, devant le rideau baissé. Le monologue reprend la thématique de la solitude chère à Koltès. Après avoir affirmé que les hommes avaient besoin des singes, et les singes des hommes, le frère affirme son refus de pleurer, de montrer sa défaite face à sa sœur. Puis arrive, à la fin de l'acte IV, le monologue de Mathilde dit par Martine Chevallier. Depuis les coulisses, toujours rideau baissé, le public entend une voix féminine amplifiée par un micro jusqu'à ce que la comédienne rentre en scène, en jeans bleus et pull noir. Un choix dramaturgique est affirmé avec les rideaux baissés, le jeu dans les coulisses et l'utilisation du micro. Les élèves ne manqueront pas de s'interroger sur les raisons

de ce brusque changement de dramaturgie. Il s'agira alors pour le professeur d'amener ses élèves à comparer ce jeu qui « laisse tomber le masque » au texte de Koltès où le personnage de Mathilde se montre telle qu'elle est, « menteuse » et « bavarde ». Martine Chevallier casse le fameux quatrième mur en jouant sur une proximité vestimentaire avec le public. C'est à ce moment précis qu'elle dévoile tout son jeu avec Adrien. Après avoir affirmé qu'elle « n'étais[t] pas faite pour être une femme. [ni] un homme non plus », elle déclare vouloir repartir avec son frère à la fin de la pièce. Le dernier grand monologue de la pièce est celui d'Édouard, joué par Thomas Blanchard, qui, face au public, se lance dans un discours sur la vitesse de rotation de la terre. Ce passage suscitera à n'en pas douter des réactions contradictoires chez les élèves qui y verront à la fois un propos bavard et une parole touchante d'un homme qui disparaît sans que l'on sache où il part et s'il part, ainsi que le suggère le saut final, comme suspendu dans le vide, la mort. On peut donc amener les élèves à voir ces trois monologues comme une variation des rapports intimes que les personnages d'Adrien, Mathilde et Édouard entretiennent avec le spectateur.

## LA CRITIQUE SOCIALE

« S'il faut parler de marginaux en termes de violence, ce sont eux [les Français moyens]. Les vrais tarés, les vrais gens bizarres, ce sont les bourgeois de la province. J'ai voulu montrer que c'étaient les autres qu'on ne considère pas comme des marginaux, qui sont des fous, des assassins. »

Bernard-Marie Koltès dans un entretien accordé à Klaus Gronau et Sabine Seinfert pour *Die Tageszeitung*, le 25 novembre 1988.

→ Inviter les élèves à s'interroger sur la critique sociale présente dans la mise en scène. Par quels moyens Muriel Mayette fait-elle du *Retour au désert* une comédie satirique brocardant la petite bourgeoisie de province ?

## Le grossissement des traits

Muriel Mayette brocarde la petite bourgeoisie de province en montrant la violence exacerbée entre les personnages déjà présente dans le texte. Une scène ouvertement violente est évidemment celle de la dispute entre Adrien et son fils qui lui avoue son désir de partir à la guerre pour devenir « extraordinaire ». Le père assène l'argument des pieds plats quand Mathieu défend une vision romantique de la guerre. La conversation entre les deux hommes perd tout contenu, toute réalité jusque'à ce qu'Adrien en vienne au poing et batte son fils. Le metteur en scène gomme toute psychologie

dans la direction des acteurs, Bruno Raffaelli gifle son fils sur la main dans un geste profondément humiliant parce que pleinement assumé. Du côté de la mise en scène, Muriel Mayette accentue surtout le côté stéréotypé des habitants de la ville chez Plantières, Borny et Sablon. Tous trois sont accoutrés à la manière des Dupond/Dupont chez Hergé, affublés de cravates modulables et de gestes mécaniques, presque chorégraphiques. Les notables de province, véritables pantins, sont alors totalement vidés de leur dignité et de leur humanité.

## Un jeu théâtral inspiré d'une esthétique grotesque

La mise en scène du *Retour au désert* marque les esprits, comme on l'aura compris, par ses ruptures de jeu. Nous passons de séquences tragiques à des scènes où le comique est volontairement outré, frôlant souvent la bouffonnerie. Dans cette perspective, montrer les changements de style constants du texte vise à révéler l'art de funambule de Koltès. Les comédiens de la troupe soulignent par leur jeu l'absence de fraternité entre les personnages, leur incompréhension mutuelle et leur profonde solitude. Plusieurs séquences emblématiques pourront attirer l'attention des élèves sur ce mélange des registres, comme la scène de la tonte du juge Plantières par une Mathilde brandissant un couteau de cuisine électrique ou bien encore celle de l'explosion du café Saïfi. Il serait intéressant dans cette perspective d'interroger les

élèves sur les manières de mettre en scène la violence, à commencer par les actes de torture très lourds dans la mémoire collective. Faut-il tout montrer ? Ou bien alors la suggérer soit par un ustensile du quotidien, comme le couteau de cuisine électrique, soit par l'explosion du café ? Le cinquième acte est tout à fait significatif de cette esthétique. Après l'explosion du café Saïfi, le spectre de Marie, joué par Catherine Sauval, revient sur scène au milieu de Sablon soutenant Mathieu et Édouard blessés et Adrien avouant à ses trois compères, interprétés d'une manière clownesque par Alain Lenglet, Michel Vuillermoz et Pierre Louis-Calixte, qu'il savait son fils présent dans le café. C'est de ce maels-tröm qu'éclate la critique sociale de la bourgeoisie incapable de dire ses sentiments face à la mort d'Aziz, face au sort de l'Autre.

## CONCLUSION

À l'issue de notre étude avec les élèves, nous sommes tout à fait en droit de nous interroger sur la redéfinition du genre théâtral que propose Bernard-Marie Koltès dans *Le Retour au désert*. Le dramaturge, comme on l'a vu dans la première partie de ce dossier, compose un théâtre des passions, en confrontant l'histoire collective, marquée par deux guerres successives, et l'histoire individuelle, profondément blessée par ces conflits. Mais au lieu d'exprimer, de faire éclater ces passions par la crainte et la pitié, principes fondateurs de la tragédie classique, l'auteur choisit d'utiliser des formes

d'écritures différentes sans jamais en laisser une dominer les autres. Éclate ainsi, sur la scène grâce au formidable travail de Muriel Mayette, un rire caustique et dérangeant qui permet de creuser des situations particulièrement douloureuses opposant l'histoire publique et l'histoire intime. C'est de ces contradictions, de ces tensions que naît la poésie proprement neuve de ce spectacle. Libre ensuite au spectateur de combler les interstices de cette parole volontairement ouverte où s'est jouée la fraternité des hommes.

## REBONDS ET RÉSONANCES

Sur les sources d'inspiration de Koltès pour *Le Retour au désert* :

### Littérature

William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, traduction de Bernard-Marie Koltès, Éditions de Minuit, 1988.

T.E. Lawrence, *Sept Piliers de la sagesse*, Payot, collection Petite bibliothèque, 2002.

Molière, *Les Œuvres complètes*, tomes 1 et 2, Gallimard, collection la Pléiade, 1988-2001.

Arthur Rimbaud, *Les Œuvres complètes*, Gallimard, collection la Pléiade, 2001.

### Musique

Le raï avec Cheb Khaled (Koltès a un projet de scénario sur le raï en 1988).



## Cinéma

*Bonaparte*, Youssef Chahine, avec Patrice Chéreau dans le rôle titre (Koltès se rend en Égypte pour ce tournage).

## Sur les entretiens de Koltès

Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, Entretiens, 1983-1989*, Éditions de Minuit, 1999.

## Sur les essais concernant l'œuvre de Koltès

François Bon, *Pour Koltès*, Les Solitaires intempestifs, 2000.

Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud-papiers, collection Apprendre, 2002.

*Koltès, combats avec la scène*, 1 CD Audio, 16 diapositives et un livret. CNDP, 1996.

Exploration de la multiplicité des approches scéniques suscitées par l'œuvre d'un des écrivains de théâtre les plus troublants de cette fin de siècle. Témoignages de metteurs en scène, de scénographes et d'acteurs qui ont accompagné Bernard-Marie Koltès.



© Brigitte Enguerand

Nos remerciements chaleureux à Muriel Mayette et à toute l'équipe de la Comédie-Française qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

### Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre  
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)  
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM  
de Créteil, directeur de la collection nationale  
« Théâtre Aujourd'hui »

### Auteur de ce dossier

Marine JUBIN

### Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

### Responsabilité éditoriale

Vincent LÉVÊQUE

### Chargé de projet

Vincent LÉVÊQUE

### Maquette et mise en pages

Sybille PAUMIER

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

### Relations avec les scolaires à la Comédie-Française :

Marine Jubin  
Chargée des partenariats scolaires  
01.44.58.13.13

[marine.jubin@comedie-francaise.org](mailto:marine.jubin@comedie-francaise.org)

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture,  
l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*