

combat
de nègre et
de chiens
la colline

théâtre national

de Bernard-Marie Koltès

mise en scène Michael Thalheimer

Grand Théâtre
du 22 septembre au 2 octobre 2010

combat de nègre et de chiens

Dossier pédagogique

Sommaire

Koltès : lettre à sa mère	p. 3
Résumé de la pièce	p. 4
Paroles de metteurs en scène	
L'ennemi intérieur : entretien avec Michael Thalheimer et Olivier Ortolani	p. 5
Michael Haneke : <i>Caché</i>	p. 9
Koltès et Chéreau : le lien durable d'un metteur en scène avec un auteur	p. 10
Choix scénographiques	
Territoires de l'œuvre	p. 11
"Des lieux métaphoriques"	p. 12
Lorcy / Chéreau	p. 13
Les personnages	
Des "sujets" plutôt que des "caractères"	p. 14
Carnets de <i>Combat de nègre et de chiens</i>	p. 17
Christophe Honoré : l'absolue cruauté	p. 18
Extrait	p. 19
Koltès et l'Afrique	
Entretien avec Jean-Pierre Han	p. 22
Entretien avec Alain Prique	p. 23
Entretien avec Hervé Guibert	p. 24
La langue koltésienne	p. 26
Ellipses et énigmes	p. 26
ANNEXES	
Annexe 1 - La tentative de se rencontrer et son échec	p. 27
Biographie de Michael Thalheimer	p. 29
Annexe 2 - Lettre à Mme Hunzinger	p. 30
Traduction du ouolof en français	p. 31
Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du xx ^e siècle	p. 33
Biographie de Koltès	p. 35

de **Bernard-Marie Koltès**

mise en scène **Michael Thalheimer**

scénographie **Olaf Altmann**

costumes **Katrin Lea Tag**

musique **Bert Wrede**

dramaturgie **Anne-Françoise Benhamou**

assistante à la mise en scène **Sandrine Hutinet**

avec **Jean-Baptiste Anoumon, Cécile Coustillac,**

Claude Duparfait, Charlie Nelson

et **Alain Joël Abie, Bandiougou Baya, Kaba Baya, Thomas Durcudoy, Khalifa Gadenza, Franck Milla,**

Paul Angelin N'Gbandjui, Henri Nlend, Abdourahman Tamoura, Camille Tanoh

Grand Théâtre

du 22 septembre au 2 octobre 2010

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

production

La Colline – théâtre national

Le texte est publié aux Éditions de Minuit

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

Koltès : lettre à sa mère

Paris, septembre 1977

[...]

“Je ne sais plus, bien sûr, ce que je te disais exactement, à propos de mon texte, dans la lettre que je t’ai écrite en Italie, car je ne me souviens plus de toutes les remarques que tu m’avais faites. Ce dont je suis sûr, cependant, c’est que, à mon avis, si tu veux le comprendre, et, au-delà de cela, si tu veux un jour comprendre tous ceux, ou certains de ceux qui ne parlent pas le même langage que toi (et on ne peut quand même pas toute sa vie ne comprendre et ne parler qu’à son “monde” à soi, qui est si petit !), il faut se rendre compte que, en général, plus la chose à dire est importante, essentielle, plus il est impossible de la dire : c’est-à-dire : plus on a besoin de parler d’autre chose pour se faire comprendre par d’autres moyens que les mots qui ne suffisent plus.”

Résumé de la pièce

Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, un chantier de travaux publics, d'une entreprise étrangère. Alboury, un "Noir mystérieusement introduit dans la cité" où vivent les Blancs, est venu réclamer le corps de son "frère", prétendument mort dans un accident de travail, en fait tué d'un coup de revolver par l'ingénieur Cal. Son intrusion coïncide avec l'arrivée de Léone, tout juste débarquée de l'hôtel de Pigalle où elle travaillait pour épouser Horn, le chef de chantier. Cal, intrigué qu'elle ait pu accepter de suivre un homme "à qui il manque l'essentiel", tourne autour de Léone tandis que Horn tente de négocier avec Alboury : il veut à tout prix éviter que la vérité soit connue. Mais celui-ci refuse de quitter les lieux avant d'avoir obtenu ce qu'il demande, ce qui l'amène à rencontrer Léone à plusieurs reprises. La jeune femme lui déclare son amour devant Horn, et lui conseille d'accepter la contrepartie financière qu'on lui offre. Alboury crache au visage de Léone et s'obstine. C'est l'impasse : Horn et Cal tentent alors d'organiser le meurtre d'Alboury, mais c'est finalement Cal qui sera exécuté par les sentinelles noires qui montent la garde autour de la cité. Léone rentre à Paris après s'être scarifié le visage avec un tesson de bouteille, à l'image du visage d'Alboury.

Anne-Françoise Benhamou

Paru dans Théâtre Aujourd'hui n°5 ; CNDP, 1996.

Paroles de metteurs en scène

L'ENNEMI INTÉRIEUR

Entretien avec Michael Thalheimer et Olivier Ortolani

Olivier Ortolani : Bernard-Marie Koltès a dit que *Combat de nègre et de chiens* "ne parle pas de l'Afrique ni des Noirs".

Michael Thalheimer : Oui, pour moi la pièce ne se passe peut-être même pas en Afrique. Elle pourrait aussi bien avoir lieu dans un appartement de la banlieue parisienne. En effet, le sujet n'est pas l'histoire de l'Afrique, mais la conscience européenne, nos angoisses, nos refoulements et notre culpabilité. Et notre culpabilité – nous, Européens, nous ne la perdrons jamais par rapport au continent africain. Nous ne pouvons pas nous débarrasser de notre histoire. Mais comme ce sentiment de culpabilité est insupportable, nous le refoulons. À cause de ce refoulement il n'y aura jamais de rapprochement entre monde blanc et monde noir. C'est quelque chose que Koltès décrit avec beaucoup de pertinence.

O.O. : Dans votre travail de préparation de *Combat* le film de Michael Haneke, *Caché*, a joué un rôle très important. Pourquoi ?

M.T. : *Caché* est un film qui a une thématique similaire à *Combat* et qui se passe à Paris. Dans *Caché*, des Blancs se sentent menacés par deux Algériens et de là naît une violence vis-à-vis de ces étrangers. Mais en réalité les Blancs n'ont jamais été vraiment menacés, sauf dans leur propre imagination. Car par rapport aux Algériens, ils ont un sentiment de culpabilité qu'ils cherchent à refouler et c'est ce refoulement qui crée cette peur. De sorte qu'on ne sait plus si cette famille – où Daniel Auteuil joue le mari et Juliette Binoche sa femme – est réellement menacée ou si cela se passe seulement dans la tête des personnages. Chez Koltès on retrouve la même chose chez Horn et Cal. On pourrait même aller jusqu'à se poser la question : est-ce que Alboury existe vraiment ? Peut-être que le Noir n'est même pas présent et même s'il n'existait pas, l'histoire fonctionnerait de la même façon. Il se peut qu'il soit né d'une pure imagination d'une menace venant de l'extérieur. Nous nous sentons toujours menacés de l'extérieur, alors que notre plus grand ennemi se trouve à l'intérieur de nous-mêmes. Koltès décrit cela de manière grandiose à travers le personnage de Cal.

Dans ma mise en scène Alboury sera joué par un chœur de dix personnages noirs. Et seulement de temps en temps un comédien, Jean-Baptiste Anoumon, sortira de ce chœur pour raconter quelque chose, pour montrer cette autre pensée et cette autre perception du monde, et pour ensuite de nouveau disparaître dans le chœur. Pour moi Alboury n'est pas un simple personnage noir, mais une surface de projection pour les Blancs. Il y a un Noir que Horn et Cal rencontrent réellement, mais ils en imaginent tout de suite une dizaine. C'est ma façon de raconter la menace venant de l'étranger qui n'existe probablement que dans nos têtes.

O.O. : Au début de *Combat* il y a tout de suite deux irruptions : celle de la femme, Léone, et celle du Noir, Alboury, dans le monde masculin blanc qui domine ce chantier en Afrique. Vers la fin Léone et Alboury se rencontrent seuls, tout en parlant chacun un langage incompréhensible à l'autre, et on a le sentiment que c'est l'unique contact humain véritable de toute la pièce.

M.T. : Il y a deux thèmes frappants dans *Combat de nègre et de chiens* : d'une part la différence entre Noirs et Blancs et d'autre part la différence entre hommes et femmes. En effet, on a affaire à deux conceptions du monde tout à fait différentes. Chez les Blancs, l'homme et la femme ne se comprennent pas du tout. Il n'y a pratiquement pas de contact entre eux. Cal et Horn ont peu de scènes avec Léone. Même si Horn a invité Léone en Afrique, il ne la voit et ne lui parle pas vraiment, et leur histoire est finie avant qu'elle ait pu commencer. Dans la scène entre Cal et Léone, il n'y a pas non plus d'entente. On a plutôt l'impression que Cal hait cette femme

parce qu'il a peur qu'elle lui prenne Horn. Car Cal est un être complètement démuni, déraciné, qui ne connaît pas sa place dans le monde ; c'est pourquoi il s'accroche à Horn et a peur de cette femme qui vient d'arriver. Cette peur explique pourquoi cette femme le rend extrêmement agressif, le poussant presque à la violer. Cal veut détruire Léone. Par contre Albourey est le seul qui écoute cette femme. Ainsi Koltès a-t-il créé, dans la plus belle scène de la pièce, un admirable moment, où Albourey parle à Léone en ouolof, une langue africaine, que cette femme ne peut pas comprendre. Mais intuitivement il y a une compréhension entre les deux pendant une courte durée. Mais attention ! Ce n'est pas de l'amour, car Léone est déjà en train de perdre son identité. Ce qui est étonnant, c'est le changement incroyablement rapide que subit Léone dès son arrivée en Afrique.

L'Afrique transforme cette Européenne qui croit se souvenir d'une vie antérieure : "C'est quand j'ai vu les fleurs que j'ai tout reconnu... Je connais un lac au bord duquel j'ai passé une vie... J'ai déjà été enterrée sous une petite pierre jaune, quelque part sous des fleurs semblables." C'est évidemment très mystique et finalement cette assimilation, cette métamorphose de Léone va tellement loin qu'elle rejette toute sa biographie et toute son éducation pour vouloir devenir une femme noire. Il va de soi que ça ne peut pas marcher, que c'est complètement naïf. Mais pendant un petit instant il y a un rapprochement entre un homme et une femme, mais seulement entre un homme noir et une femme blanche, parce que la femme blanche se dissout totalement. Ensuite, comme Léone commence sans doute à sentir qu'elle est en train de se perdre, elle retombe à nouveau de manière mesquine dans ce que j'appellerais le "système blanc", en disant à Albourey : "À quoi ça sert de vouloir se battre pour quelque chose qui n'a plus aucun sens quand on vient gentiment proposer d'arranger tout, et de l'argent en plus ?" – ce qu' Albourey ne peut accepter en aucun cas.

O.O. : La réponse d'Albourey est qu'il crache au visage de Léone. Ce qui est peut-être le moment le plus violent de toute la pièce.

M.T. : Il lui dit en ouolof : Fille d'une chienne, fille d'une putain !, et lui crache au visage. C'est le mépris le plus absolu.

O.O. : Les personnages de Koltès ne sont pas seulement indéchiffrables les uns pour les autres, mais ils restent secrets aussi pour eux-mêmes. Vous avez parlé de la peur que Léone déclenche en Cal. Dans les "Carnets" de *Combat*, Koltès écrit que pour Cal tout est à la fois sexuel et inquiétant en Afrique : les fruits aussi bien qu'un cadavre noir. La peur qu'a Cal des femmes est énorme.

M.T. : Je crois que si on ouvrait Cal, on tomberait sur d'innombrables murs, sur une fortification intérieure insurmontable. Cal est extrêmement dangereux, parce que c'est un homme qui porte en lui une blessure dont il ignore l'origine. Je crois qu'il est blessé parce qu'il a déjà tout perdu bien avant que la pièce ait commencé. C'est un déraciné. Le fait que tout ce qu'il rencontre lui paraît chargé sexuellement prouve aussi que la sexualité exerce une énorme pression sur lui. Je crois qu'en fait il a peur de la sexualité, qu'il la fuit. Dès le début de la pièce, il ressemble plus à un animal qu'à un être humain. Il sent partout le meurtre et parle souvent de son "instinct". Mais cet instinct n'est plus du tout un instinct humain, c'est un instinct animal. Cal perçoit tout ce qui est différent de lui comme un ennemi ou une menace. Il suffit que ce soit une femme ou un Noir. Je dirais que c'est un trouillard très dangereux.

O.O. Lors de sa première visite en Afrique en 1978, Koltès a écrit dans une lettre à Hubert Gignoux : "Je suis tant tenté de reconnaître la supériorité de la race noire sur la race blanche !"

M.T. : Le choix du titre *Combat de nègre et de chiens* exprime déjà le parti pris, la sympathie de Koltès pour les Noirs et son mépris pour les Blancs qu'il qualifie de chiens. Mais Koltès a ajouté quelque chose d'extrêmement intéressant : c'est seulement en nommant les choses de cette manière radicale qu'il a pu de nouveau recommencer à aimer les Blancs. En effet, on ressent dans toute la pièce son incroyable humour par rapport à nous, les Blancs. On se reconnaît soi-même

dans les personnages blancs, on y découvre son propre racisme, celui que chacun de nous porte en lui, même s'il l'a refoulé ou s'il est assez malin de ne pas le montrer. Ainsi on accède à une certaine compréhension de Horn et de Cal. On pourrait évidemment dire d'eux tout simplement : Ce sont des Blancs colonialistes et racistes qui se conduisent sur ce chantier en Afrique comme les tout premiers colons. Ce qui ne serait pas juste. Ils sont très proches de nous, on le sent tout de suite. On ne peut pas se débarrasser si vite de ces personnages, car dans leur détresse on ne peut pas ne pas les aimer. Même le racisme de Cal – plus radical et plus prononcé que celui de Horn – devient compréhensible d'une certaine manière. Et on se dit : Si seulement on prenait cet homme-là une seule fois dans les bras, Cal se comporterait sans doute différemment. Mais sans doute personne ne l'a-t-il jamais pris dans les bras.

O.O. : Dans vos mises en scène vous vous intéressez particulièrement aux personnages qui se trouvent ou sont poussés en marge de la société. Dans *Faust* de Goethe et dans *Rose Bernd* de Hauptmann, deux femmes sont exclues de la société et finissent par mourir, parce qu'elles ont mis au monde et tué un enfant illégitime. Lulu, dans la pièce de Wedekind du même titre, veut mener une vie libre, comblée et indépendante, mais est détruite par les hommes, parce qu'elle ne correspond pas à l'image que ceux-ci se font de la femme. Dans *La Famille Schroffenstein* de Kleist les deux familles ressemblent à deux clans de clochards. Dans *Die Ratten* de Hauptmann on dirait que les personnages vivent tous dans le noir d'un sous-sol, déformés et courbés par la vie et la misère. Avez-vous le sentiment qu'aux marges de la société ça bouge beaucoup plus et que la vraie vie n'y est pas absente (pour citer par la négation une phrase de Rimbaud) ?

M.T. : Je crois, oui. C'est là que la vie a lieu. Au centre, où il n'y a pas de problèmes, où la vie se passe sans beaucoup d'agitation, "la vraie vie est absente". La vie n'y existe qu'en apparence, sans amplitudes, sans hauts et sans bas et y est ennuyeuse en fin de compte. Mais aux marges, où les gens doivent lutter, pour eux-mêmes ou pour quelque chose – c'est là que se montre le plus souvent dans le combat de ces gens, ce qui est à la base de cette société. Par contre plus on avance vers le centre, plus la vraie vie disparaît et devient totalement inintéressante, parce qu'elle ne fonctionne que par refoulements. Aux marges de la société, non seulement la vie a réellement lieu, mais aux marges on voit impitoyablement comment notre société fonctionne véritablement. Au centre les hommes ne se demandent nullement d'où vient la richesse dont ils jouissent. Quand on est dans le bien-être, on ne se fait plus de soucis et on évite autant que possible la prise de conscience de l'origine de sa richesse.

O.O. : Que signifie l'Europe pour vous ? Qu'est-ce qui caractérise l'Europe pour vous, aussi par rapport à l'Afrique, par rapport au tiers monde ?

M.T. : L'Europe est d'abord ma patrie. J'adhère absolument à cette pensée européenne que les différentes nations se considèrent comme une partie d'un Tout européen. C'est quelque chose que j'aime, c'est mon histoire, mon éducation, ma langue et je fais partie de cette Europe. Mais en même temps je sens que c'est aussi une Europe qui se ferme et se cloisonne par rapport à l'étranger. Les Européens ne souhaitent que rester entre eux et la richesse dont ils disposent doit selon eux rester en Europe. Les Européens veulent qu'on les laisse en paix. Les frontières deviennent de plus en plus étanches. On le voit quand tous ces Boat-People venant d'Afrique pour entrer en Europe sans cesse rejetés par ce continent. Alors que c'est justement ces hommes-là qui auraient – si on jette un regard en arrière dans l'Histoire – un droit absolu d'être invités par nous. Parce que c'est nous qui avons complètement détruit, pillé et exploité ce continent africain, mais nous ne payons jamais de réparations et nous nous justifions en disant : D'accord, cela c'est passé il y a longtemps, en quoi cela nous regarde-t-il encore ? En tant qu'Européen, je suis très conscient de cet état de choses. Pas tous les jours bien sûr, car cela me déchirerait d'y penser sans cesse. Mais je suis conscient de notre dette et de notre culpabilité que nous n'avons jamais vraiment assumée. Et cela a quand même quelque chose de sale.

O.O. : À propos de son *Philoctète*, mis en scène par Dimiter Gottscheff, Heiner Müller a aussi parlé de la "parole qui se fait meurtre" (*Das Wort, das Mord wird*). Est-ce que chez Koltès les personnages

n'utilisent-ils pas aussi le langage comme une arme pour blesser l'autre profondément, parfois même mortellement ?

M.T. : Absolument. C'est pourquoi le langage est si important chez Koltès. De sorte qu'on a parfois l'impression que les différents personnages n'existent que par le langage. Les personnages de Koltès ont tellement peu de personnalité qu'ils ont besoin du texte pour en avoir une. Si Horn ou Cal s'arrêtaient de parler, ils n'existeraient plus. Ce qui n'est pas le cas chez Alboury, qui existe aussi dans le silence. Le Blanc silencieux n'existe pratiquement pas chez Koltès. Ce qui veut dire que le langage est chez les Blancs un moyen de mentir, de se cacher, de manipuler, de tordre la vérité, mais aussi – comme vous le dites – une arme. Une parole peut à certains moments être mortelle. Du moins les personnages essaient qu'elles le soient.

Aussi ces personnages ne se parlent-ils pas entre eux, mais ils se parlent à eux-mêmes. Ils ne se battent d'ailleurs pas non plus l'un contre l'autre, mais plutôt avec eux-mêmes, sans s'en rendre compte.

O.O. : À la fin de *Combat* le corps devient soudain plus important : Léone se scarifie le visage avec des éclats de verre. Au début de votre *Orestie* Clytemnestre se défigure en se jetant du sang sur le visage. Dans les deux cas ce geste n'exprime-t-il pas aussi la volonté de la femme d'"accepter sa propre condamnation", comme Koltès l'a écrit quelque part ?

M.T. : C'est plutôt une tentative de ressentir quelque chose. Léone n'a jamais rien vécu de vraiment fort en Europe. Elle n'a jamais réellement ressenti quelque chose de vrai. C'est un personnage incroyablement triste. Une femme solitaire, qui travaille comme femme de chambre dans un hôtel à Pigalle et qui n'a jamais quitté Paris. Elle a probablement eu deux ou trois amants qui ont totalement profité d'elle et n'a jamais reçu d'amour. Ensuite vient cette invitation de Horn, d'un vieil homme impuissant – chose tout à fait remarquable : Horn, le chef de chantier, est dépossédé de sa sexualité. Ce qui est aussi une métaphore de l'Europe. Que l'Europe est en train de s'autodétruire. Elle n'a plus besoin d'un ennemi de l'extérieur, c'est nous-mêmes qui faisons déjà ce travail de destruction.

O.O. : Je crois que Koltès avait une idée très précise de la façon dont un metteur en scène doit aborder ses pièces. Il pensait qu'un metteur en scène devrait aussi être une sorte de serviteur de l'auteur ou du moins se mettre autant que possible au service de son texte. Il avait parfois le sentiment d'être mal compris, voire même trahi (surtout en Allemagne) et s'est par exemple fortement opposé (même chez Chéreau) à ce que des Noirs soient joués par des Blancs. Pour sa pièce *Les Nègres* Jean Genet voulait qu'elle soit seulement jouée par des Blancs, pour que les Noirs ne soient pas salis par le Théâtre, et Koltès désirait que dans ses pièces les Noirs soient seulement joués par des Noirs, pour que les Blancs ne les salissent pas.

M.T. : Que Koltès dise que dans sa pièce le Noir doit être joué par un Noir, pour ne pas être sali par un Blanc – je le comprends très bien. Surtout ici, en France. Il a écrit *Combat* en français, la pièce a été créée en France et ici, à Paris, je ne le ferais jamais autrement. Par contre si je mettais en scène la même pièce à Berlin, je réfléchirais peut-être tout à fait différemment. Être au service de l'auteur me paraît une notion difficile. Est-ce que je suis au service du texte ? Non, je suis au service de l'histoire : j'essaie de raconter l'histoire de *Combat* aussi bien que possible, mais je ne peux la raconter que telle que moi, je l'ai comprise. Je ne peux pas faire comme si j'étais quelqu'un d'autre. Un metteur en scène, qui prétend qu'il est au service de l'auteur trahit sa propre personnalité ou ne la connaît pas ou se ment à lui-même ou aux autres. Ça n'existe en aucun cas au théâtre. C'est impossible. Chaque metteur en scène fera de la même pièce un autre spectacle. Je ne peux pas être un serviteur – ceci n'est pas dans ma nature à vrai dire. J'essaie de prendre le plus au sérieux l'œuvre de l'auteur. Je cherche... : Pourquoi Koltès s'est-il intéressé précisément à cette histoire-là ? Quelle était la pensée de Koltès ? Quels étaient ses désirs ? Quelle était la souffrance qui l'a poussé à écrire cette pièce ?

Michael Haneke

À propos de *Caché*

Je dis souvent en interview à propos de ce film que je voulais que l'histoire soit universelle, c'est-à-dire qu'on puisse la comprendre partout. En cela, elle ne concerne pas uniquement la France mais tous les pays. Pour moi, *Caché* est avant tout un film sur la culpabilité, sur les taches noires qui sont mises sous le tapis. J'ai découvert cet événement de 1961¹ par hasard, presque au début de ma réflexion sur le film à travers un documentaire qui est passé sur Arte. Quand je l'ai vu, je ne pouvais pas croire que la police tue presque 200 personnes. Le plus incroyable, c'est que, pendant 40 ans, personne n'en ait parlé. [...] C'est pour ça que c'est devenu un thème très important dans le film. Mais je ne veux pas trop qu'on prenne *Caché* comme un film sur la France. C'est plus un film sur la culpabilité personnelle, de nous tous. À la fin, lorsque le personnage de Daniel Auteuil prend ses deux comprimés pour bien dormir, c'est une façon de réagir face à notre culpabilité vis-à-vis du Tiers-Monde. Pour d'autres, c'est l'alcool ou le travail. Nous avons tous notre manière de nous protéger de notre mauvaise conscience.

Michael Haneke

Extrait de *Interview : Michael Haneke (Caché)* par Romain Le Vern, 4 octobre 2005 sur <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news/interview-michael-haneke-cache-5005170-760.html>

¹ Massacre du 17 octobre 1961 : le FLN organise une manifestation en faveur de l'indépendance de l'Algérie, réprimée dans le sang par les forces de l'ordre, alors sous la direction de Maurice Papon.

Koltès et Chéreau : le "lien durable" d'un metteur en scène avec un auteur

Bernard-Marie Koltès écrit pour le théâtre depuis une dizaine d'années lorsque Patrice Chéreau, avec la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* en 1983, le fait découvrir au public français. Puis il mettra en scène *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton* et *Le Retour au désert*. À l'exception de *Roberto Zucco* (dont la création en France est due à Bruno Boëglin), ce travail commun signe la reconnaissance, par un des hommes de théâtre les plus audacieux de sa génération, d'un auteur, alors jeune et inconnu, aujourd'hui considéré comme le créateur d'une œuvre théâtrale majeure du répertoire contemporain. Six ans après la mort de Bernard-Marie Koltès, à l'occasion d'une nouvelle création de *Dans la solitude des champs de coton*, Patrice Chéreau revient ici sur le caractère unique d'une expérience "incroyable" qui a changé sa vie : le "lien durable" d'un metteur en scène avec un auteur vivant. Il se souvient de son attirance immédiate pour l'originalité de la langue koltésienne, pour son caractère concret, charnel, son métissage, fondement d'un théâtre qui serait un "pur combat de paroles". Il porte un regard critique sur les problèmes scénographiques inhérents à cette œuvre. Il souligne à quel point des textes contemporains comme ceux-là exigent, du metteur en scène qui les monte pour la première fois, un état de recherche permanent, une responsabilité accrue et un droit à l'erreur inévitable.

Dans quelles conditions avez-vous eu accès aux textes de Bernard-Marie Koltès ?

Lorsque j'ai reçu en même temps *Combat de nègre et de chiens* et *La Nuit juste avant les forêts* – c'était en 1979 –, les envois étaient précédés d'une insistante recommandation d'Hubert Gignoux ; aussi ai-je lu les pièces avec une grande attention. À l'époque, j'avais mal compris le mécanisme de *La Nuit* : je l'avais prise pour un monologue ; maintenant, je vois plutôt la pièce comme une sorte d'ancêtre de *La Solitude* et surtout comme un texte magnifique à côté duquel je suis passé. Je suis entré, en revanche, plus facilement dans *Combat* et c'est la langue qui m'a frappé d'abord comme une évidence. D'habitude, les pièces contemporaines qu'on me donne à lire ressemblent, au mieux, à des scénarios ou, au pire, à des mises en scène. Là, j'avais affaire à un auteur, à une écriture de théâtre, à un usage de la langue française totalement original... En même temps – et je sais que Bernard s'en énervait –, j'ai été long à me décider. J'ai attendu d'avoir monté *Peer Gynt* (1981). Et il a fallu que Lucien Attoun me proposât une "mise en espace" pour déclencher en moi de la révolte : plutôt que de m'en tenir à une façon fallacieuse "d'aider" la pièce en me donnant bonne conscience, j'ai décidé de la monter. Plus tard est venue l'idée, subsidiaire, d'ouvrir la première saison au Théâtre des Amandiers avec *Combat de nègre et de chiens*.

Entretien réalisé par Samra Bonvoisin.

Paru dans *Théâtre Aujourd'hui* n°5 ; CNDP, 1996.

Choix scénographiques

Territoires de l'œuvre

[La première collaboration de Chéreau et Koltès] – *Combat de nègre et de chiens*, en 1983 – aboutit à un spectacle très réussi. Pour cette pièce à quatre personnages située en pleine Afrique, sur un chantier européen, Chéreau et Richard Peduzzi son scénographe, avaient conçu dans la petite salle de Nanterre un espace magnifique, en combinant les éléments de réel (le gigantisme d'un pont d'autoroute inachevé en surplomb de la scène, les voitures sur le plateau) et une théâtralité avouée (la bifrontalité, la proximité du public et des acteurs): la mise en scène mariait avec le même bonheur l'évidence directe du cinéma et la séduction ludique du théâtre. La bande-son et les lumières, créant une ambiance nocturne sensuelle et oppressante, opéraient elles aussi cette espèce de "détournement de réel" qui caractérise la dramaturgie de Koltès, profondément ancrée dans l'expérience contemporaine, mais de façon plus visionnaire que descriptive : "(la pièce) ne parle pas [...] de l'Afrique et des Noirs [...] elle ne raconte ni le néo-colonialisme ni la question raciale [...] Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont des sortes de *métaphores*, de la vie ou d'un aspect de la vie..."². Ce spectacle remarquablement interprété – notamment par Michel Piccoli, méconnaissable en Horn, tour à tour puissant et abîmé, violent et châtré, émouvant et inhumain – emporta l'adhésion du public et de la critique. Mais alors que Chéreau avait tout mis en jeu pour faire entendre Koltès, c'est aux acteurs ou au décor qu'allèrent l'enthousiasme et les commentaires, c'est le metteur en scène encore et toujours qu'on célébrait ou qu'on critiquait de média en média : paradoxalement, le succès du spectacle étouffait quelque peu la révélation de l'auteur – première manifestation d'un effet pervers qui ne devait cesser de s'accroître. Et bien que très satisfait de la façon dont Chéreau avait monté la pièce, Koltès eut l'impression qu'il lui restait à lever un certain nombre de malentendus sur son écriture.

Anne-Françoise Benhamou

Paru dans *Théâtre Aujourd'hui* n°5 ; CNDP, 1996.

² "Des lieux privilégiés", art. cit. Cette partie de l'article est reprise en quatrième de couverture des Éditions de Minuit.

Des lieux métaphoriques

[Les] endroits qu'il découvrit lors de ses voyages, ces "lieux du monde" qui lui parurent assez signifiants pour devenir dans ses pièces des "métaphores de vie" se caractérisent avant tout par leur fonctionnement paradoxal, leur existence improbable – ainsi de cette petite cité de Blancs "en pleine brousse", ce chantier nigérian protégé de l'Afrique par "des gardiens noirs énigmatiques" où l'on assiste à des "drames petit-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement"³ ; ainsi de ce hangar "à l'ouest de Manhattan" qui donnait "le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi – je veux dire par là n'importe quel événement impensable ailleurs"⁴. Comme si, pour Koltès, c'était précisément le caractère énigmatique, en partie incompréhensible de ce qui s'y passe, qui faisait de ces endroits bizarres des microcosmes révélateurs : plus qu'ailleurs s'y concentre l'obscurité du réel. Quelques marginaux qu'ils soient (le hangar dans une zone à la périphérie de la ville ; la cité en marge à la fois de l'Afrique et du monde occidental), ces lieux ne sont donc pas là pour mettre en place les données d'un problème sociologique : Koltès ne décrit jamais des "milieux" qui expliqueraient ses personnages. Il choisit pour eux un terrain "qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite"⁵ : une scène où s'accouchera le plus obscur d'eux-mêmes. Ces "métaphores de la vie", loin d'avoir la clarté assertive du symbole – car "le symbole est un signe sûr, il affirme une analogie partielle entre une forme et une idée, il implique une certitude"⁶ –, autorisent "mille clefs également plausibles, c'est-à-dire qu'(elles) n'en valide(nt) aucune"⁷. Et l'on pourrait dire des lieux tramés de réel de Koltès ce que Barthes dit des récits de Kafka : les uns et les autres procèdent par l'allusion. Allusion qui "renvoie l'événement romanesque (ou dramatique) à autre chose qu'à lui-même mais à quoi ? L'allusion est une force défective, elle défait l'analogie aussitôt qu'elle l'a posée"⁸. D'où la difficulté des choix scénographiques : que l'on perde le concret en figeant la métaphore en symbole ou qu'au contraire on s'égaré dans un pittoresque naturaliste, dans les deux cas disparaît la qualité singulière de la vision de Koltès. "Il fallait, déclarait Chéreau à propos de *Combat de nègre*, éviter le piège de l'exotisme : les deux baroudeurs installés sous une véranda, le whisky, la sueur, les échanges au-dessus d'un poker quelconque, et l'Afrique inquiétante qui palpité tout autour. Le danger de cette mise en scène, c'est la véranda. Les Américains ont monté la pièce comme ça, naïvement. Le pont du décor (de Richard Peduzzi) sert à éviter ce genre d'interprétation"⁹. Ce pont inachevé dont l'existence est suggérée par Koltès dès la première didascalie n'apparaît véritablement que dans une seule scène du texte (la rencontre secrète de Léone et d'Alboury, scène XI) ; Chéreau, en choisissant d'en faire le principal élément scénographique de sa mise en scène, a su retrouver avec une intuition remarquable le réalisme visionnaire de Koltès : ce monumental ouvrage de béton, si fidèle au réel que son modèle exact était un échangeur d'autoroute en construction à proximité du Théâtre des Amandiers, offrait à lui seul une "métaphore" riche en significations diverses : "Ce pont, écrit par exemple Jean-Marc Lantéri citant Eliade, c'est un peu l'*axis mundi*, l'image mythique se trouvant au centre de la terre et reliant la terre au sol, garantissant en quelque sorte la présence du sacré. Le fait que cet axe soit brisé atteste de l'impuissance du Blanc à comprendre ou à maîtriser l'Afrique, et inversement du désaveu des Noirs des tentatives d'emprise ou même de communication des Blancs"¹⁰.

Anne-Françoise Benhamou

Paru dans Théâtre Aujourd'hui n°5 ; CNDP, 1996.

3 "Des lieux privilégiés", art. cit.

4 "Un hangar, à l'ouest", art. cit., p. 111

5 "Si un chien rencontre un chat", in Prologue, p. 122.

6 Roland Barthes, "la réponse de Kafka", Essais critiques, Seuil, 1964, p. 140.

7 *Ibid.* p. 140.

8 *Ibid.* p. 141.

9 Propos recueillis par Jean-Michel Ollé, "Combat de Chéreau et de théâtre", in *Différences*, 11 mars 1983.

10 J.-M. Lantéri, "l'œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance", thèse de doctorat sous la direction de C. Debon et de M. Corvin, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), décembre 1994, p. 102.

Gérard Lorcy, 1995, Théâtre de L'Éclipse

Une scénographie de l'encerclement

(À propos de la scénographie de *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène de Gérard Lorcy)

La scène (très petite) est conçue comme une sorte d'arène ouverte, les fauteuils des spectateurs, de plein pied avec elle, sont disposés en rangées à trois endroits du cercle. De même, la caravane, la véranda et le massif de bougainvillées sont situés en trois emplacements opposés au bord du cercle. Une sorte d'armature en bambous court tout au long du décor. Le "lointain" et le "pont inachevé" ne sont évidemment pas suggérés mais l'existence d'un "plafond bas" donne une sensation d'oppression et de chaleur moite accentuée, dans la première partie du spectacle, par des sources lumineuses biaisées, éclairant de façon sélective les parties du décor liées aux scènes ; le dispositif, au dessus de la tête des spectateurs, renforce l'impression d'enfermement des personnages. Les cris des gardes étant peu audibles et sporadiques, on peut imaginer que l'emplacement choisi pour asseoir le public délimite "le territoire d'inquiétude et de solitude" évoqué par Koltès : les spectateurs participent à la "surveillance" des protagonistes au même titre que les gardes, transformant la scène en aire de combat, tel un enclos dont le public achève la fermeture. [...]

Anne-Françoise Benhamou

Paru dans Théâtre Aujourd'hui n°5 ; CNDP, 1996.

Patrice Chéreau, 1983, Théâtre Nanterre-Amandiers

Premier spectateur de *Combat de nègre et de chiens*

Peut-être, pour l'ouverture de son théâtre des Amandiers-Nanterre, Chéreau a-t-il voulu réconcilier [...] un théâtre de texte et de jeu qui postule une scène plus ou moins vide, et un théâtre où c'est la réalité même, dans sa matérialité brute, qui s'impose d'abord. Quand on entre dans l'immense studio qui occupe l'étage inférieur du bâtiment, on se croirait ailleurs. En tous cas, pas dans une salle de spectacle. Tout est plongé dans une brume épaisse. Le sol est recouvert de terre et de cailloux. Et une autoroute, presque grandeur nature, construite sur d'énormes piliers, occupe une bonne part de ce studio. Elle est comme un rappel de notre monde occidental. Adossé à l'un de ces piliers, se tient un buisson de bougainvilliers : nous sommes en Afrique. Et l'autoroute est interrompue : elle s'arrête sur le vide. Reste le terrain vague, dessous et au-delà, qui se prolonge très loin, dans l'ombre des passerelles et des escaliers. Des voitures en surgiront. Presque des jouets, comparées aux arches de l'autoroute... C'est là qu'a lieu *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, dans ce terrain vague on l'on ne distingue guère entre "la cité entourée de palissade et de miradors" qui est le domaine des Blancs et "le chantier" où les Noirs ont accès et qui ouvre sur la nature ("une rivière le traverse ; un pont inachevé ; au loin, un lac", suggère Koltès). [...]

Bernard Dort

"la Représentation émancipée", p. 78-79, éditions Actes Sud, 1988.

Les personnages : des "sujets" plutôt que des "caractères"

Koltès constituait des fiches signalétiques très précises sur chacun [de ses personnages¹¹] – les *Carnets de Combat de nègre et de chiens*¹² donnent une idée de ce travail préalable ou parallèle. Ainsi les repèrera-t-on, selon les cas, à leur âge (didascalie initiale de *Quai ouest*), leur identité sociale (Adrien, Koch, Horn¹³, les putes et les policiers de *Zucco*), leur système de valeurs (presque tous en ont un), leur idiolecte (Monique, la Dame¹⁴), leur passé riche en péripéties parfois obscures (Cécile, Rodolfe, Mathilde¹⁵), leur névrose familiale...

Mais aucune de ces caractéristiques n'acquiert de signification avant d'être révélée, au sens quasi photographique, par le rapport à l'autre. Car en situation – une situation qui met à jour et démultiplie les contradictions de chacun – ces personnalités tracées avec une netteté parfois humoristique se mettent en branle et deviennent aussi insaisissables que l'échange lui-même : "l'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tout constitués par différentes puissances qui s'affrontent ou se marient [...] comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se battant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre [...] Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs¹⁶".

Il est extraordinaire de constater que c'est avant même d'avoir terminé sa première pièce, à vingt-deux ans, que Koltès affirme dans cette métaphore saisissante sa conception dynamique, agonistique du psychisme "des personnes et des personnages". Par la suite, il ne cessa de dénoncer l'aspect réducteur et forcément conventionnel des explications psychologiques qui supposent aux actes et aux paroles une motivation antérieure, causale, nettement séparable de la "tempête" que déclenche la mise en présence de deux individus ; au point de prononcer cet interdit : "On a trop souvent tendance, lorsque on vous raconte une histoire, à poser la question "pourquoi ?", alors que je pense que la seule question à se poser est "comment ?" Si vous restez à votre fenêtre et que vous regardez les gens passer, vous ne vous demandez pas tout le temps : pourquoi cet ivrogne s'est-il saoulé ? Pourquoi cette jeune femme a-t-elle les cheveux gris ? Pourquoi cet homme parle-t-il seul ? Parce qu'une réponse à ces questions serait probablement banale, partielle, conduisant à toutes les erreurs et tous les préjugés¹⁷". [...]

Il ne s'agit donc pas de proscrire tout effort de compréhension des personnages – il serait d'ailleurs étonnant que l'auteur d'une œuvre si acharnée à saisir le monde nous demande d'admettre sans questionnement l'étrangeté des comportements – mais de bien poser le problème : parce qu'une rencontre n'est pas la *résultante* de sentiments déjà identifiés, de stratégies conscientes et maîtrisées, mais une épreuve de vérité où chacun est accouché de sa trajectoire profonde et de ses désirs inavoués.

La façon dont il écrit ses personnages en fait donc, pour reprendre la distinction de François Regnault, plutôt des "sujets" que des "caractères" – s'il est vrai que les premiers expriment "un désarroi ou une difficulté d'être, ou un embarras du désir" là où les seconds disent "leur suffisance, leur satisfaction de soi¹⁸" ; les premiers appartenant à la tragédie, les seconds à la comédie. Mais ce qui donne parfois aux personnages de Koltès, à leurs radotages, à leurs lubies, un comique presque moliéresque, c'est que cette fragilité constitutive ne se traduit pas, comme dans beaucoup de dramaturgies contemporaines, par un appauvrissement du langage. Dans la bouche de ses personnages, au contraire, la syntaxe n'est jamais plus assurée, le vocabulaire plus choisi, les métaphores plus sophistiquées, la rhétorique plus perfectionnée que lorsqu'il y a

11 Cf. "Entre humour et gravité", entretien avec Cl. Stratz, propos recueillis par A.-F. Benhamou, Alternatives théâtrales, n°35-36, *op.cit.*

12 Publiés à la suite de *Combat de nègre et de chiens*.

13 Respectivement dans *Le Retour au désert*, *Quai ouest*, *Combat de nègre et de chiens*.

14 Respectivement dans *Quai ouest* et *Roberto Zucco*.

15 Respectivement dans *Quai ouest*, *Quai ouest*, *Le Retour au désert*.

16 Lettre à Hubert Gignoux à propos des Amertumes, 7 avril 1970. Publiée dans *Séquence 2*, journal du Théâtre national de Strasbourg, mars 1995.

17 "Un hangar, à l'ouest", *art. cit.*, p.115.

18 François Regnault, "Passage Koltès", *Nanterre-Amandiers-Les Années Chéreau 1982-1990*, coll. "Le spectateur français", Imprimerie nationale Éditions, 1990.

crise, menace, déstabilisation. Par un effet de dénégation, leur désarroi s'exprime par une auto-affirmation, une mise en représentation de soi, l'expression d'un ensemble de certitudes sur l'ordre du monde à la mesure de l'inquiétude qu'elles masquent – ainsi du Client, de Koch, de Horn¹⁹ et de tant d'autres... L'aspect sinueux, voire tortueux de leur discours est ce qui affleure et témoigne de ce combat intérieur qui n'est jamais aussi mouvementé qu'en présence de l'autre.

[...]

Si les personnages koltésiens parlent tant, en effet, ce n'est pas parce qu'ils sont bavards, mais parce qu'ils tentent, en vain, de se fabriquer dans le langage une identité consistante, de masquer leur agitation, leur incertitude intérieure par de complexes architectures verbales, de recouvrir d'un voile de mensonges et de dénégations cette blessure secrète qu'ils portent tous en eux et qui les rend étrangers à eux-mêmes. C'est pourquoi, contrairement aux héros du théâtre classique que chaque prise de parole, dialogue ou monologue, fait progresser vers leur être profond, la parole des personnages koltésiens ne les conduit jamais à la pleine possession de leur identité, à une authenticité dernière. Car le langage ne fait qu'accroître leur empêchement tragique à accéder à eux-mêmes : "plus je le dis, plus je me cache, [...] ne me demande pas qui je suis", dit Abad²⁰. Et il décide de se taire et de tuer par deux fois, comme si seul le passage à l'acte offrait un accomplissement aux énigmes du moi : ainsi le Client et le Dealer s'accordent-ils finalement pour passer des mots au coups, ainsi dans *Sallinger* Henry se suicide-t-il après avoir dit ou tenté de dire "quelque chose d'irrécupérable²¹", ainsi Roberto Zucco, seul des personnages de Koltès à avoir renoncé d'emblée à "la diplomatie, qui est le commerce du temps"²², choisit-il le meurtre pour langage.

[...]

Comment les fils d'ailleurs pourraient-ils réussir leur passage à la virilité, pris comme ils le sont entre une mère dévorante et un père déchu ? Car telle apparaît bien être la cellule de base de la famille selon Koltès, même s'il manque parfois un élément pour reconstituer la figure dans son intégralité. Plus encore que la mère phallique, dont le prototype pourrait être Cécile (qui se plaint d'avoir "perdu ses forces et sa virilité" en suivant son mari, "cet impuissant", "ce châtré"²³) ou la mère de Zucco, qui refuse de lui rendre son treillis, signe de sa puissance virile, sous prétexte qu'"il est dégueulasse"²⁴ et qu'elle doit le laver et le repasser elle-même, le père humilié est un motif récurrent du théâtre de Koltès : Al l'alcoolique et Rodolfe l'infirme en sont les représentants les plus caractéristiques, Horn (si l'on veut bien admettre qu'entre Cal et son "patron" se joue quelque chose d'un rapport de filiation) et Adrien en sont également des variantes²⁵. Mais ces personnages abîmés au point d'apparaître d'abord inoffensifs ou débonnaires révèlent à mi-pièce, généralement d'un seul coup, une violence insoupçonnée dont leur fils est la victime indirecte. Car si l'on y regarde de près, c'est bien Rodolfe qui arme le meurtrier de Charles (n'a-t-il pas été jusqu'à préciser à Abad, en lui ordonnant de liquider Koch, que pour exister il fallait tuer deux fois ?²⁶) ; c'est Horn qui envoie Cal à la mort, le sacrifiant en quelque sorte à sa tentative de vengeance, tandis qu'Al trouve très satisfaisant que Leslie soit appelé sous les drapeaux et qu'Adrien, sachant la présence de son fils Mathieu au café Saïfi, ne fait rien pour empêcher l'attentat que ses amis politiques y ont fomenté : "Ah, si nous avions su, mon pauvre Adrien ! Ton propre fils ! De nos mains ! [...] – Mais moi je le savais, mes pauvres amis, je le savais²⁷ !". Ces pères qui sont tous des "exécuteurs" – comme celui du locuteur de *La Nuit*²⁸ – le sont d'abord de leur propre fils ; Koltès se plaît visiblement à inverser le motif œdipien²⁹, tout en s'y rattachant fortement : la quête de l'identité sexuelle est au cœur de son œuvre. On connaît son goût pour

19 *Quai ouest*, p.20 (il s'agit en fait d'un des monologues qui ne sont pas destinés à être joués).

20 *Sallinger*, p.38.

21 "Si un chien rencontre un chat...", *art. cit.*, p.123.

22 *Roberto Zucco*, scène VI. *Métro*, p.37.

23 *Quai ouest*, p.98 (en espagnol) et p.103 (traduction).

24 *Roberto Zucco*, scène II. *Meurtre de la mère*, p.15.

25 Respectivement dans *Sallinger*, *Quai ouest*, *Combat de nègre et de chiens*, *Le Retour au désert*.

26 *Quai ouest*, p.75.

27 *Le Retour au désert*, p.78.

28 "Mon père, par contre, c'était du bien solide [...] un homme tout en os, en muscles, un homme de sang, on aurait pu l'appeler : l'exécuteur, et moi aussi on pourrait m'appeler : l'exécuteur", *La Nuit juste avant les forêts*, p.17.

29 Il est significatif qu'il est choisi de rejeter dans l'"avant" de *Roberto Zucco* le meurtre du père, modifiant les données du fait divers (Zucco avait tué ses deux parents dans la même crise). La présence en scène de ce geste aurait fortement suggéré une efficace liquidation de l'œdipe (fût-elle criminelle) – propos incompatible avec la thématique koltésienne du "meurtre du fils".

le kung-fu et la boxe, deux formes de lutte où se ritualise la virilité³⁰ ; dans son théâtre, le combat sous tous ses aspects est l'épreuve par excellence de la masculinité. Ce n'est pas par hasard que les pères redoutables de ces jeunes gens fragiles sont volontiers d'anciens soldats (Rodolfe, Al), que Zucco le parricide ne tue qu'en treillis : ici, ce n'est pas dans l'amour mais dans la guerre qu'on devient homme. Et il n'y a donc qu'une fausse symétrie entre les hommes et les femmes : car les premiers s'affrontent à la mort et les secondes aux premiers.

À rebours de nos habitudes de pensées contemporaines, Koltès insiste donc sur la différence considérable des enjeux symboliques pour les deux sexes, sur la divergence absolue des destins masculins et des destins féminins. Pas plus que les Noirs et les Blancs les hommes et les femmes ne partagent une même expérience existentielle : leurs "mondes ne sont pas les mêmes³¹". Ce constat n'implique aucun jugement ; Koltès ne nous dit pas si la différence doit (ou non) être estompée, si elle le pourrait : il la pose comme un trait du réel, ineffaçable – un fait naturel fondamental auquel aucune dénégation culturelle ne peut quoi que ce soit. Ce regard sur le tragique inéluctable de la différence sexuelle déjà sensible dans *Combat de nègre* – où la "condamnation" de la femme est mise en regard de celle du Noir³² – ne cesse de s'accroître jusqu'à *Roberto Zucco* où se représente, non sans humour, une véritable guerre des sexes. "Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais d'amour, il n'y en pas.³³", dit Zucco. [...] Koltès ne fait ici que démultiplier un de ses motifs favoris ; qu'on se souvienne de la façon dont il présentait Léone dans l'énigmatique didascalie inaugurale de *Combat de nègre et de chiens* : "Pendant le long étouffement de sa victime, dans une jouissance méditative et rituelle, obscurément, la lionne se souvient des possessions de l'amour³⁴".

Mais les femmes échouent à dérober aux hommes leur puissance : toutes sortent perdantes du combat amoureux ; de leur côté, les hommes ne trouvent aucun accès à leur identité virile [...] la castration est partout. Alors les personnages de Koltès rêvent d'un ailleurs où on ne serait pas forcé d'assumer son sexe, ou l'on pourrait aimer sans se soucier d'être un homme ou une femme, "dans la douceur de la fraternité³⁵."

Anne-Françoise Benhamou

Paru dans Théâtre Aujourd'hui n°5 ; CNDP, 1996.

30 Cf. "Out", in *Prologue*, p. 115-118.

31 *Dans la solitude des champs de coton*, p.46.

32 Cf. "À quoi pensent les femmes, se demande Léone" et "Léone, une idée des vies successives" in *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, p.122-123 et p.124-125 ; voir aussi « Comment porter sa condamnation », entretien avec Hervé Guibert, art. cit.

33 *Roberto Zucco*, scène VIII. Juste avant de mourir, p.48.

34 *Combat de nègre et de chiens*, p.8.

35 *Dans la solitude des champs de coton*, p.48.

Carnets de Combat de nègre et de chiens

[...]

Léone

À son arrivée, en descendant de l'avion ; tandis que sur son visage se déposent des filaments de toiles d'araignée et, sur ses épaules, une chaleur épaisse comme de la boue ; apercevant le ciel sans soleil et sans nuages, un vol tournoyant d'aigles ; apercevant sur une rivière un groupe d'éperviers noirs perchés sur un corps gonflé, obèse, déjà blanc de décomposition, qui flotte doucement – étouffant un petit cri, une main sur la bouche :

Quel petit grain de sable on est, ouh !

[...]

À PROPOS DES AFRICAINS PAR HORN

Qui gagnera l'Afrique, finalement, des Russes ou des Américains ? Personne ne le sait, mais qui s'y intéresse ? Certainement pas les Africains, non, certainement pas. Et ils ont bien raison. Les Africains ont l'esprit sain, le crâne vierge, tout ce qui nous manque. Je m'explique : qu'est-ce qui les fait rigoler, eux, et qu'est-ce qui nous fait rigoler, nous ? Car à mon avis, c'est ce pourquoi on rigole qui permet de mesurer l'état de santé de l'esprit. Or, en Europe, que vous faut-il, pour vous faire sourire ? Des jeux de mots, des allusions, des références, des choses très compliquées que je ne suis plus très sûr de comprendre, moi-même... Alors que les Africains, eux : il suffit qu'il se mette à pleuvoir, trois gouttes sur leurs épaules, et ils se mettent à rire, comme des tordus ; le chatouillement, et puis voilà. Et s'il pleut à torrent, ils se roulent par terre, ils n'en peuvent plus. Voilà ce que j'appelle un esprit clair, sain ; vierge. À Paris, quand il pleut, hein... Moi du moins, j'ai déjà appris d'eux ces plaisirs là. Mon plaisir à moi, c'est de les regarder, le matin, au bord de la rivière, se laver ; lorsqu'ils sont savonnés, des cheveux aux pieds, blancs et plein de bulles, ils plongent dans l'eau, et... voir l'eau qui les rince, les voir ressortir, les voir tant rigoler, moi non plus, je ne peux pas m'empêcher de rire et d'y trouver du plaisir ; et je me dis : qui gagnera, qui perdra l'Afrique ? Personne ne le sait. Mais eux, ils ne souffriront pas jamais. Ils continueront à rigoler, à rester accroupis, sous le soleil, à attendre. Moi, j'ai appris aussi d'eux le plaisir de rester des heures à ne rien faire, à ne penser à rien, les yeux dans le vague...

Carnets de Combat de nègre et de chiens, publiés à la suite de *Combat de nègre et de chiens*, Les Éditions de Minuit, 1990.

L'absolue cruauté

L'absolue cruauté, écrivait Koltès, "ce n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutilé, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur de regard, une erreur de jugement, une erreur comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date". Dans *Combat de nègre et de chiens*, Koltès incarne l'absolue cruauté dans un récit de guerre de positions. Les rôles à tenir par les personnages sont ceux de sentinelle de leur propre territoire. Cette guerre, Koltès ne la mène pas sur le front de l'histoire, il est trop peu soucieux de mémoire pour prendre comme sujet le rapport de la France et de ses anciennes colonies. Il ne la mène pas sur le front des sentiments, l'amour n'est ici qu'une éventualité de circonstances, les couples ne sont pas formés, juste décrétés, les frères sont incertains, et la mère qui pleure son fils mort n'est pas entendue. Hors l'histoire, hors les sentiments, le front est celui de l'intime solitude. L'unique territoire à défendre, avec terreur du reste, est la conscience de soi. Léone, Horn, Cal et Alboury nous apparaissent comme des damnés, qui ne cherchent même pas à sauver leur peau, hantés qu'ils sont par la recherche de leur propre connaissance. Et l'épreuve est cruelle, puisque aucun d'eux n'est capable de reconnaître l'autre. Puisque chacun d'eux se détourne après le premier regard.

Christophe Honoré

À propos de *Combat de nègre et de chiens*, in *Un lieu pour les livres, extraits d'une mémoire*, édité par Sophie Barluet sur une idée de Benoît Yvert, Centre national du livre, 2006

Extrait

Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Nigeria, un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère.

Personnages :

Horn, soixante ans, chef de chantier.
Alboury, un Noir mystérieusement introduit dans la cité.
Léone, une femme amenée par Horn.
Cal, la trentaine, ingénieur.

Lieux :

La cité, entourée de palissades et de miradors, où vivent les cadres et où est entreposé le matériel :

- un massif de bougainvillées ; une camionnette rangée sous un arbre ;
- une véranda, table et rocking-chair, whisky ;
- la porte entrouverte de l'un des bungalows.

Le chantier : une rivière le traverse, un pont inachevé ; au loin, un lac.

Les appels de la garde : bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petits cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité. Le pont : deux ouvrages symétriques, blancs et gigantesques, de béton et de câbles, venus de chaque côté du sable rouge et qui ne se joignent pas, dans un grand vide de ciel, au-dessus d'une rivière de boue.

"Il avait appelé l'enfant qui lui était né dans l'exil *Nouofia*, ce qui signifie "conçu dans le désert".

Alboury : roi de Douiloff (Ouolof) au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche.

Toubab : appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique.

Traduction en langue Ouolof par Alioune Badara Fall.

"Le chacal fonce sur une carcasse mal nettoyée, arrache précipitamment quelques bouchées, mange au galop, imprenable et impénitent détrousseur, assassin d'occasion.

Des deux côtés du Cap, c'était la perte certaine, et, au milieu, la montagne de glace, sur laquelle l'aveugle qui s'y heurterait serait condamné.

Pendant le long étouffement de sa victime, dans une jouissance méditative et rituelle, obscurément, la lionne se souvient des possessions de l'amour".

I

Derrière les bougainvillées, au crépuscule.

HORN. – J'avais bien vu, de loin, quelqu'un, derrière l'arbre.

ALBOURY. – Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps ; sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n'a rien trouvé ; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris, si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra dormir à cause des cris de la veille ; c'est pour cela que je suis là.

HORN. – C'est la police, monsieur, ou le village qui vous envoie ?

ALBOURY. – Je suis Alboury, venu chercher le corps de mon frère, monsieur.

HORN. – Une terrible affaire, oui ; une malheureuse chute, un malheureux camion qui roulait à toute allure ; le conducteur sera puni. Les ouvriers sont imprudents, malgré les consignes strictes qui leur sont données. Demain, vous aurez le corps ; on a dû l’emmener à l’infirmierie, l’arranger un peu, pour une présentation plus correcte à la famille. Faites part de mon regret à la famille. Je vous fais part de mes regrets. Quelle malheureuse histoire !

ALBOURY. – Malheureuse oui, malheureuse non. S’il n’avait pas été ouvrier, monsieur, la famille aurait enterré la calebasse dans la terre et dit : une bouche de moins à nourrir. C’est quand même une bouche de moins à nourrir, puisque le chantier va fermer et que, dans peu de temps, il n’aurait plus été ouvrier, monsieur ; donc ç’aurait été bientôt une bouche de plus à nourrir, donc c’est un malheur pour peu de temps, monsieur.

HORN. – Vous, je ne vous avais jamais vu par ici. Venez boire un whisky, ne restez pas derrière cet arbre, je vous vois à peine. Venez vous asseoir à la table, monsieur. Ici, au chantier, nous entretenons d’excellents rapports avec la police et les autorités locales ; je m’en félicite.

ALBOURY. – Depuis que le chantier a commencé, le village parle beaucoup de vous. Alors j’ai dit : voilà l’occasion de voir le Blanc de près. J’ai encore, monsieur, beaucoup de choses à apprendre et j’ai dit à mon âme : cours jusqu’à mes oreilles et écoute, cours jusqu’à mes yeux et ne perds rien de ce que tu verras.

HORN. – En tous les cas, vous vous exprimez admirablement en français ; en plus de l’anglais et d’autres langues, sans doute ; vous avez tous un don admirable pour les langues, ici. Êtes-vous fonctionnaire ? Vous avez la classe d’un fonctionnaire. Et puis, vous savez plus de choses que vous ne le dites. Et puis à la fin, tout cela fait beaucoup de compliments.

ALBOURY. – C’est une chose utile, au début.

HORN. – C’est étrange. D’habitude, le village nous envoie une délégation et les choses s’arrangent vite. D’habitude les choses se passent plus pompeusement mais rapidement : huit ou dix personnes, huit ou dix frères du mort ; j’ai l’habitude des tractations rapides. Triste histoire pour votre frère ; vous vous appelez tous “frère” ici. La famille veut un dédommagement ; nous le donnerons, bien sûr, à qui de droit, s’ils n’exagèrent pas. Mais vous, pourtant, je suis sûr de ne vous avoir encore jamais vu.

ALBOURY. – Mais je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l’aurai.

HORN. – Le corps, oui oui oui ! Vous l’aurez demain. Excusez ma nervosité ; j’ai de grands soucis. Ma femme vient d’arriver ; depuis des heures elle range ses paquets, je n’arrive pas à avoir ses impressions. Une femme ici, c’est un grand bouleversement ; je ne suis pas habitué.

ALBOURY. – C’est très bon, une femme, ici.

HORN. – Je me suis marié très récemment ; très très récemment ; enfin, je peux vous le dire, ce n’est même pas tout à fait accompli, je veux dire les formalités. Mais c’est un grand bouleversement quand même, monsieur, de se marier. Je n’ai pas du tout l’habitude de ces choses là ; cela me cause beaucoup de soucis, et de ne pas la voir sortir de sa chambre me rend nerveux ; elle est là elle est là, et elle range depuis des heures. Buons un whisky en l’attendant, je vous la présenterai ; nous ferons une petite fête et puis, vous pourrez rester. Mais venez donc à table ; il n’y a presque plus de lumière ici. Vous savez, j’ai la vue un peu faible. Venez donc vous montrer.

ALBOURY. – Impossible, monsieur. Regardez les gardiens, regardez-les, là-haut. Ils surveillent autant dans le camp que dehors, ils me regardent, monsieur. S’ils me voient m’asseoir avec vous, ils se méfieront de moi ; ils disent qu’il faut se méfier d’une chèvre vivante dans le repaire du

lion. Ne vous fâchez pas de ce qu'ils disent. Être un lion est nettement plus honorable qu'être une chèvre.

HORN. – Pourtant, ils vous ont laissé entrer. Il faut un laissez-passer, généralement, ou être représentant d'une autorité ; ils savent bien cela.

ALBOURY. – Ils savent qu'on ne peut pas laisser la vieille crier toute la nuit et demain encore ; qu'il faut la calmer ; qu'on ne peut pas laisser le village tenu en éveil, et qu'il faut bien satisfaire la mère en lui redonnant le corps. Ils savent bien, eux, pourquoi je suis venu.

HORN. – Demain, nous vous le ferons porter. En attendant, j'ai une tête prête à éclater, il me faut un whisky. C'est une chose insensée pour un vieux comme moi d'avoir pris une femme, n'est-ce pas, monsieur ?

ALBOURY. – Les femmes ne sont pas des choses insensées. Elles disent d'ailleurs que c'est dans les vieilles marmites qu'on fait la meilleure soupe. Ne vous fâchez pas de ce qu'elles disent. Elles ont leurs mots à elles, mais c'est très honorable pour vous.

HORN. – Même se marier ?

ALBOURY. – Surtout se marier. Il faut les payer leur prix, et bien les attacher ensuite.

HORN. – Comme vous êtes intelligent ! Je crois qu'elle va venir. Venez, venez, causons. Les verres sont déjà là. On ne va pas rester derrière cet arbre, dans l'ombre. Allons, accompagnez-moi.

ALBOURY. – Je ne peux pas, monsieur. Mes yeux ne supportent pas la trop grande lumière ; ils clignent et se brouillent ; ils manquent de l'habitude de ces lumières fortes que vous mettez, le soir.

HORN. – Venez, venez, vous la verrez.

ALBOURY. – Je la verrai de loin.

HORN. – Ma tête éclate, monsieur. Qu'est-ce qu'on peut ranger pendant des heures ? Je vais lui demander ses impressions. Savez-vous la surprise ? Que de soucis ! Je tire un feu d'artifice, en fin de soirée ; restez ; c'est une folie qui m'a coûté une fortune. Et puis il faut que nous parlions de cette affaire. Oui, les rapports ont toujours été excellents ; les autorités, je les ai dans la poche. Quand je pense qu'elle est derrière cette porte, là-bas, et que je ne connais pas encore ses impressions. Et si vous êtes un fonctionnaire de la police, c'est encore mieux ; j'aime autant avoir à faire avec eux. L'Afrique doit faire un rude effet à une femme qui n'a jamais quitté Paris. Quant à mon feu d'artifice, il vous coupera le sifflet. Et je vais voir ce qu'on a fait de ce sacré cadavre. *(Il sort)*

Combat de nègre et de chiens, p. 7-14, Les Éditions de Minuit, 1990.

Koltès et l'Afrique

Entretien avec Jean-Pierre Han³⁶

De quoi parle *Combat de nègre et de chiens* ? Je ne sais plus vraiment, car j'ai du mal à mesurer aujourd'hui la distance entre ce que je voulais écrire et ce qui est écrit – et je le saurai peut-être à nouveau lorsque les représentations commenceront.

Elle ne parle pas, en tous les cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain – elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis. Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple, les rivières qui remontent dans la jungle... J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics³⁷, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors ; et, à l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. Et à l'intérieur de ce cercle se déroulaient des drames petit-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement... le chef du chantier qui couche avec la femme du contremaître, des choses comme ça. C'était mon point de départ. À partir de là, pendant un an, j'ai fabriqué les personnages, et finalement, ils ont pris de plus en plus de place.

Ma pièce parle peut-être, un peu, de la France et des Blancs – une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru – et je crois encore – que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance.

Une part de ma vie, entretiens (1983-1989), Bernard-Marie Koltès, Les Éditions de Minuit, 1999.

³⁶ Ce texte a été revu par Bernard-Marie Koltès.

³⁷ Chantier Dumez au Nigeria.

Entretien avec Alain Prique³⁸

Combat de nègre et de chiens se passe en Afrique noire dans un rapport de violence entre Blancs et Noirs. Le discours des Blancs est très marqué. Peut-on dire qu'il s'agit d'un théâtre politique ?

S'il est vrai que le politique est présent, le contexte politique fait seulement partie de l'atmosphère dans laquelle baigne la pièce ; c'est-à-dire que, s'il est présent partout, il n'est défini ou délimité nulle part. Il faudrait peut-être le considérer comme un poids ou comme un élément du paysage. La pièce ne parle pas de l'Afrique ni des Noirs.

Mais le discours de certains personnages est raciste. Horn et Cal, par exemple ?

Prenons, si vous voulez, le personnage de Cal. Son racisme primaire dévoile un drame personnel qui m'intéresse. C'est le portrait du raciste ordinaire qui s'ignore en tant que victime sociale. Il n'est pas moins victime de la société que le nègre, mais il essaie vainement de noyer sa condition dans l'excès verbal, dans l'exubérance de ses imprécations. De toute manière, racisme ou antiracisme sont des catégories dans lesquelles je n'arrive ni à penser ni à écrire. J'entends souvent un langage antiraciste comme je comprends son contraire : comme un discours primaire et présomptueux, qui ne rend pas compte de grand-chose. L'Histoire est probablement manichéiste. Les histoires ne le sont jamais.

Cette référence chez Cal à un instinct qui régirait le monde, qu'en pensez-vous ?

Cal se réfugie derrière la notion sécurisante de l'instinct qui le trahit sans cesse et qui le laisse chaque fois abandonné à sa solitude. Pour lui, l'instinct est un point de repère sans lequel il risque le naufrage ; une manière aussi de s'expliquer le monde. Or, il découvre que le monde marche tout autrement.

Léone parle français et allemand. Le Noir aussi parle plusieurs langues. Le français qu'il parle n'est pas sa langue maternelle. Quel est le langage de vos personnages ?

Chaque personnage, dans la pièce, a son propre langage. Prenons celui de Cal, par exemple : tout ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qu'il voudrait dire. C'est un langage qu'il faut toujours décoder. Cal ne dirait pas "je suis triste", il dirait "je vais faire un tour". À mon avis, c'est de cette manière que l'on devrait parler au théâtre.

Quelle relation avez-vous avec votre langue maternelle ?

La langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère, aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là. Par exemple, dans ma prochaine pièce, tous les personnages parlent le français sans qu'il soit la langue maternelle d'aucun d'eux. Cela apporte une modification profonde de la langue, comme lorsqu'on fait un long séjour dans un pays étranger dont on ignore la langue et que l'on retrouve la sienne modifiée, de même que ses propres structures de pensées.

[...]

Le Gai Pied, 19 février 1983

Une part de ma vie, entretiens (1983-1989), Bernard-Marie Koltès, Éditions de Minuit, 1999.

³⁸ Ce texte a été revu par Bernard-Marie Koltès.

Entretien avec Hervé Guibert³⁹ "Comment porter sa condamnation"

[...]

Dans cette pièce, [...] la lutte des classes n'est-elle pas ramenée à ce qu'on pourrait appeler une lutte des races ?

Je peux dire oui, je peux dire non. On peut dire qu'il existe une lutte des classes entre Cal et Horn. Mais je ne crois pas que le conflit soit là, ni dans l'une ni dans l'autre, même si elles y interfèrent. Le plus grand conflit s'élève dans ces murs très hauts, dans ces obstacles très complexes qui existent entre chaque individu. Quand on va au Nigeria on se retrouve face aux Noirs, on se regarde, on se rencontre, on sent un fossé immense. On en cherche l'origine : est-ce parce qu'on ne parle pas leur langue, est-ce parce qu'on est blanc ? N'est-ce pas plutôt une chose plus énorme et plus compliquée ? Le fossé est le même entre les deux Blancs qu'entre un Blanc et un Noir. J'ai été troublé d'écrire la pièce en Amérique latine⁴⁰, à un moment très fort de bouillonnement politique⁴¹. Auparavant, si de Paris je pensais à l'Afrique, je croyais avoir des idées claires sur la lutte des classes, je me disais qu'il suffisait de se ramener avec sa bonne volonté pour en parler. Mais, quand on est au Guatemala pendant la guerre civile, ou au Nicaragua pendant le coup d'État, on se trouve devant une telle confusion, devant une telle complication des choses, qu'il n'est plus possible d'écrire la pièce sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel. En découvrant la violence politique de l'intérieur, je ne pouvais plus parler en termes politiques, mais en termes affectifs, et en même temps cet état de fait me révoltait.

Dans votre pièce, ce sont les Blancs qui ont une odeur, et la poésie est dans le camp des Noirs...

J'ai dû subir un phénomène d'osmose à force de fréquenter, d'entendre parler des Blacks. C'est plus qu'une manière de penser : c'est une manière de parler. Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers. Du coup, ça modifie complètement la mentalité et les raisonnements. On commence à sentir l'odeur des gens quand on est avec des étrangers, quand on parle une langue qui n'est pas la sienne.

Le personnage féminin, Léone, sort "noirci" de la pièce, comme d'habitude on dit blanchi : magnifié. Par une automutilation, elle parjure sa propre race...

Au départ, ce n'était pas le sujet de la pièce, mais à la fin c'en est devenu le moteur. Léone voit chez le nègre une manière de porter sa condamnation. De plus en plus, de façon à la fois vague et décisive, je divise les gens en deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle, elle ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'être le morceau d'une âme, comme disent les nègres. Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer son sens ou sa nature : cette condamnation est dessinée derrière elle de façon immémoriale et apparemment précise. Celle des Noirs lui semble plus enviable, elle voudrait échanger, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus con, plus con surtout.

Le langage de vos personnages est sans cesse "doublé" : pour les Blancs par le double fond des arrières pensées et du pouvoir, qui en perce la surface, et, pour les Noirs, par la poésie ancestrale...

³⁹ Ce texte a été revu par Bernard-Marie Koltès.

⁴⁰ Au Guatemala, été 1979.

⁴¹ Le séjour au Guatemala vient tout de suite après l'arrivée des Sandinistes à Managua (Nicaragua), où Bernard-Marie Koltès avait eu le temps de passer quelques jours dans une ambiance de révolution.

Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat. Les autres s'en servent comme tout homme français se sert de sa langue maternelle, comme d'un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas. Et ces choses-là peuvent se trouver assez proches de la surface, mais parfois au troisième sous-sol. Je ne crois pas qu'au théâtre on puisse parler autrement. Par exemple, à la première scène, si Horn employait le même langage qu'Alboury qui lui dit : "je viens chercher le corps de mon frère", il répondrait : "il est en train de flotter dans l'égout", ce qu'il ne dit qu'à la scène dix-huit, et par là la pièce serait finie.

Patrice Chéreau dit que le texte est dur à faire jouer par les acteurs, parce que c'est un texte obsessionnel, et qu'il faut l'affronter, qu'il ne faut pas chercher à le détourner par des indications réalistes...

J'ai l'impression d'écrire des langages concrets, pas réalistes, mais concrets. Et j'ai l'impression d'économiser le plus possible : je passe un temps énorme à couper dans le texte, j'essaie de faire en sorte qu'il ne reste que des phrases utiles. J'écris comme j'entends les gens parler, la plupart du temps, et je ne sais pas trop comment c'est fabriqué, je ne suis pas un théoricien.

[...]

Le Monde, 17 février 1983

Une part de ma vie, entretiens (1983-1989), Bernard-Marie Koltès, Éditions de Minuit, 1999.

La langue koltésienne

“Pour ma part, j’ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n’importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous.”

Bernard-Marie Koltès

La première caractéristique du théâtre de Koltès, ce qui le rend immédiatement séduisant, c’est sa foi en la fiction. Presque toutes ses pièces mettent en scène le monde d’aujourd’hui, racontent une histoire, offrent une action dramatique, voire une progression – tout ce dont le “nouveau théâtre” des années 50 semblait avoir sonné le deuil. Ce classicisme pourtant n’est qu’apparent. Comme le savent tous ceux qui ont pris la peine de pénétrer dans l’œuvre, les problèmes que pose sa forme sont multiples et nouveaux : ainsi de ces espaces prétendument conformes à l’unité de lieu⁴² mais qui sont en fait d’insolubles casse-tête pour les metteurs en scène (comme le hangar de *Quai ouest* qu’il faudrait pouvoir voir de l’extérieur, de l’intérieur, de près, de loin, de côté, etc.) ; ainsi de ces personnages dont le “roman” est si lacunaire que les trous de leur biographie finissent par devenir plus significatifs que ce qu’on sait d’eux ; ainsi de ces longues répliques dans lesquelles les protagonistes feignent de s’expliquer mais qui leur servent en réalité à masquer leurs véritables objectifs ; ainsi de ces intrigues dont les péripéties les plus marquantes, les retournements les plus lourds de conséquences, loin d’éclairer les enjeux de chacun, ouvrent bien souvent des “question(s) posée(s), et non résolue(s)”⁴³ : bref, tout ce qui paraît s’inspirer d’une forme classique est détourné, subverti, on aurait presque envie de dire : pervers. Non, Koltès n’est pas un auteur “dramaturgiquement correct”. [...]

Ellipses et énigmes

On l’a dit : Koltès aime raconter des histoires. Au moment où il se fait connaître, vers la fin des années soixante-dix, ce n’est pas là chose si courante pour un “auteur contemporain”. Beaucoup de dramaturgies s’inscrivent alors dans la lignée de Beckett et parient plutôt sur une exténuation de la fiction. Plus nombreux encore sont ceux qui se réclament, explicitement ou non, du brechtisme et de ses avatars : la “fragmentation” du récit et la déconstruction de la fable sont pour eux un passage obligé. En cette “ère du soupçon”, l’intention avouée de Koltès de produire dans ses pièces des “métaphores de la vie”, de faire de la scène un microcosme, paraît incongrue, voire désuète, pour ne pas dire franchement régressive.

Son théâtre, pourtant, prend acte lui aussi d’une inadéquation entre la forme dramatique classique – où les événements s’enchaînent et se lient dans une relation de cause à effet pour aboutir à un dénouement lourd de sens – et l’opacité du monde et de l’homme contemporains. Mais ce n’est ni par l’éclatement de la forme ni par l’hétérogénéité du style que Koltès va s’efforcer de ressaisir leur complexité ; c’est par la construction singulière de chacune de ses pièces, par la subtilité de leur structure qu’il prend au piège l’énigme du réel.

Un trait constant de ses compositions est par exemple l’escamotage des transitions et des retournements. L’intrigue d’une pièce comme *Combat de nègre* – qui pourrait sembler la plus simple – repose sur une péripétie dont le côté décisif est estompé au point de passer inaperçu à une lecture rapide : jusqu’à la scène XIV, Horn fait tout pour éviter que Cal ne supprime Alboury. À partir de la scène XVII, il change radicalement de stratégie et pousse son acolyte au meurtre – au point que celui-ci, décontenancé, doit avouer sa difficulté à tuer “à froid” : leurs positions se sont pour ainsi dire inversées. Si l’on suit de près le déroulement de la pièce, on s’aperçoit que ce retournement succède à la déclaration d’amour que Léone, la fiancée de Horn, fait devant lui à Alboury. Mais rien dans le dialogue n’explique cette bascule : s’il y a entre les deux événements relation de cause à effet, à nous d’en décider.

Anne-Françoise Benhamou

Paru dans *Théâtre Aujourd’hui* n°5 ; CNDP, 1996.

⁴² “J’ai découvert la règle des trois unités, qui n’a rien d’arbitraire, même si on a le droit aujourd’hui de l’appliquer autrement. En tout cas c’est bien la prise en compte du temps et de l’espace qui est la grande qualité du théâtre. Le cinéma et le roman voyagent, le théâtre pèse de tout notre poids sur le sol.”, “Un hangar, à l’ouest”, in *Roberto Zucco*, p. 122.

⁴³ “Pour mettre en scène *Quai ouest*”, in *Quai ouest*, p. 104.

Annexes

Annexe 1 – Michael Thalheimer

La tentative de se rencontrer et son échec

O.O. : Si je devais décrire la vision du monde qui s'exprime dans vos mises en scène, je citerais une phrase de Danton au début de *La Mort de Danton* de Büchner : "Nous sommes des animaux à peau épaisse, nous tendons nos mains l'un vers l'autre, mais c'est peine perdue, nous râpons seulement nos cuirs grossiers l'un contre l'autre." Dans vos spectacles les personnages tendent souvent leurs mains pour toucher quelqu'un qu'ils n'atteignent pas.

M.T. : Il s'agit toujours de la tentative de se rencontrer et de son échec – des petites faiblesses humaines jusqu'à la catastrophe dont on est victime. La citation de Büchner – je suis un très grand admirateur de Büchner – décrit cela à merveille, on ne peut pas l'exprimer mieux. Et à mon sentiment rien n'a encore changé dans notre comportement avec les autres depuis l'époque où cette phrase a été écrite. Le commerce avec les autres êtres humains est aujourd'hui le même qu'au temps de Büchner : une question restée jusqu'à présent sans solution.

[...]

M.T. : Ce que je refuse le plus dans le théâtre et dans la société, c'est le cynisme. C'est quelque chose de dégoûtant. Je n'aime pas qu'un metteur en scène aborde sur scène des histoires de manière cynique, parce que de cette façon il ne touchera jamais à l'essentiel. Car l'essentiel ne peut en aucun cas être cynique. En aucun cas. [...] Peter Brook a complètement raison quand il dit que nous distillons. Nous sommes aussi des condensateurs. Dans le meilleur des cas, on réussit alors à raconter une histoire de manière totalement claire, et cohérente, et univoque. Ainsi on s'approche de l'essentiel. Tchekhov a dit une fois qu'il fallait éviter sur scène tout ce qui est superflu. Comme metteur en scène, mieux vaut peindre avec trois couleurs et en faire un tableau, que peindre avec trois cents couleurs et ne plus rien voir. L'univocité et la clarté sont pour moi des choses essentielles au théâtre.

Scénographie

O.O. : Depuis des années vous travaillez avec le même scénographe : Olaf Altmann. Il a conçu pour vous des espaces où les personnages sont à la fois exposés et emprisonnés.

M.T. : Oui, le but de mon espace, c'est de montrer des hommes qui sont d'un côté très emprisonnés et de l'autre côté très exposés, très délaissés, très seuls. Souvent, je n'utilise aucun objet non plus sur scène. Le comédien n'a affaire à rien d'autre qu'à l'auteur, à lui-même et à son partenaire. Il ne dispose d'aucun accessoire, d'aucun intérieur, d'aucun meuble auxquels il pourrait s'accrocher. Tout est réduit et on se trouve face à l'acteur nu confronté à soi-même. C'est ça l'intérêt de l'espace et nous partons toujours du principe : y a-t-il une scénographie meilleure que l'espace vide ? S'il n'y a rien de mieux que l'espace vide, alors nous jouons dans l'espace vide.

[...]

La vraie vie

O.O. : La critique a parfois reproché à vos personnages de ne pas évoluer, vous a reproché de les montrer plutôt dans des états où ils sont gelés. Que pensez-vous d'une telle critique ?

M.T. : Rien du tout. Pour moi c'est inexact d'affirmer que mes spectacles sont froids. Celui qui y regarde de près verra quelles grandes émotions se cachent dans cette forme réduite et ce que chaque comédien doit réaliser au niveau émotionnel. C'est souvent immense. Ceux qui voient les choses de cette façon sont des spectateurs inattentifs, qui aiment être distraits ou qu'on leur raconte des mensonges par le jeu théâtral, par la couleur ou par la poésie. Mais je ne perçois notre société ni comme colorée ni comme poétique. Je suis tout simplement quelqu'un de très objectif. Et cette objectivité m'intéresse sur scène, car avec elle on arrive bien mieux à s'approcher de la vie qu'en étant pathétique.

Extraits d'un entretien avec Olivier Ortolani paru dans *OutreScène*, la revue du TNS, n°5, 2005.

Michael Thalheimer

Né en 1965 à Francfort-sur-le-Main, directeur artistique au Deutsches Theater de Berlin de 2005 à 2009. Après une formation de batteur, il suit des cours de comédie à la Hochschule für Musik und Theater de Berne (1985-1989). Puis il travaille comme acteur à Mainz, Bremerhaven et Chemnitz et monte, au théâtre municipal de Chemnitz, *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie* d'Arrabal (1997). Les années suivantes, il crée *Stella* de Goethe à Leipzig, *Top Dogs* de Widmer et *Casimir et Caroline* d'Horváth à Bâle, *Caligula* de Camus à Freiburg, *Hamlet* de Shakespeare et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht à Dresde. En 2001, il est primé au Theatertreffen de Berlin pour *Festen*, d'après le film de Vinterberg et *Liliom* de F. Molnár (présenté au Théâtre national de Strasbourg en 2002). Sa version minimaliste et radicale de la ballade fin de siècle de Molnár et son adaptation scénique du drame familial tiré du film culte de Vinterberg mettent en évidence l'acuité de son écriture scénique, propre à restituer l'âpre complexité des relations humaines. Ses mises en scène sont depuis régulièrement présentées au Deutsches Theater (Berlin) ou au Thalia Theater (Hambourg) : *Emilia Galotti* de Lessing (2001), *Intrigue et Amour* de Schiller (2002), *Amourette* de Schnitzler (2002), *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2003), *Woyzeck* de Büchner (avec le Festival de Salzbourg, 2003), *Lulu* de Wedekind (2004, également présenté au TNS), *La Famille Schroffenstein* de Kleist (2004), *Faust* de Goethe (1 & 2, 2004-2005), *Long voyage du jour à la nuit* d'O'Neill (2005), *Sommeil* de Fosse (2006), *L'Orestie* d'Eschyle (2006), *Le Canard sauvage* d'Ibsen, *Maître Puntilla et son valet Matti* de Brecht (2008), *La Ronde* de Schnitzler (2009). Il a monté trois œuvres de Hauptmann: *Âmes solitaires* (2003), *Rose Bernd* (2006), *Les Rats* (Theatertreffen, Berlin, 2008) et, pour l'opéra, *Katia Kabanova* de Janáček et *Rigoletto* de Verdi (2005), *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart (2009). À l'étranger, il met en scène *Casimir et Caroline* d'Horváth (Théâtre Royal de Stockholm, 2008). Au cours de la saison 2009-2010, il crée *Edipe et Antigone* de Sophocle au Schauspielhaus de Francfort (octobre 2009), *Les Trois Sœurs* au Schauspielhaus de Stuttgart (janvier 2010) et *Die Nibelungen* de F. Hebbel au Deutsches Theater de Berlin (mars 2010). Ses spectacles sont invités dans de nombreux festivals internationaux (Salzbourg, Festwochen de Vienne, Festival Iberoamericano del Teatro) et se jouent à New York, Tokyo, Moscou, Rome, Kiev, Budapest, Belgrade, Prague, Madrid ou Bogota...

Annexes 2 – Bernard-Marie Koltès : lettre à Mme Hunzinger

Bernard-Marie Koltès
9, rue Cauchois
75018 Paris

Paris, le 18 décembre 1983

Madame Hunzinger

Chère Madame,

Je vous adresse, sous pli séparé, ma dernière pièce, à titre plus ou moins confidentiel, car il ne s'agit pas d'une version définitive. Il conviendrait donc de ne pas engager de traduction pour l'instant. Je pense que nous aurons l'occasion de parler de cette question lors d'un de vos passages à Paris.

Monsieur Marc Dugowson me fait part de la perplexité dans laquelle vous aurait plongé ma précision concernant, pour ma pièce *Combat de Nègre et de chiens*, la distribution du rôle d'Alboury à un Noir. À vrai dire, je n'aurais jamais eu l'idée de préciser ce point si je n'avais eu la surprise, en Allemagne, de constater que ce n'était pas évident pour tout le monde. Je vais donc très clairement vous exposer mon point de vue.

Il me paraît aussi absurde de faire jouer Alboury par un Blanc, un Turc ou un Arabe, que de faire jouer Léone par un homme, un travesti ou un transsexuel. Il ne s'agit pas, comme on ne manquera pas de me le dire, d'un prétendu "contexte culturel français" qui soit ici en cause. La pièce se passe en Afrique et nulle part ailleurs, et la moindre des choses est que l'on fasse jouer la part de l'Africain par un Africain : je ne pourrai jamais reconnaître ma pièce dans un travestissement de cet aspect qui fait partie de la structure même de la pièce.

Comment un metteur en scène peut-il avoir l'idée de monter précisément cette pièce sans immédiatement penser qu'il lui faudra trouver, pour la jouer, un homme de soixante ans, un homme de trente ans, une femme et un Africain ? Je m'inquiète de la qualité artistique d'un spectacle monté par quelqu'un qui ne se serait pas posé, *a priori*, ce problème comme une condition, et qui ne l'ait pas résolu. Je suis prêt, et même curieux, de voir des mises en scène différentes de ma pièce, et même éloignées de l'idée que je m'en fais, mais je me refuserai toujours à cautionner une prise de parti que je qualifierai de paresseuse, et qui va à l'encontre de l'histoire que raconte la pièce.

Quant au problème que poserait cette distribution, il est mineur par rapport aux autres problèmes que pose cette pièce, et dont je suis conscient : mais je suppose que celui qui ne pourra pas résoudre celui-là ne pourra pas résoudre les autres. Je rappelle que le personnage d'Alboury parle le français comme une langue étrangère : il ne s'agit donc pas de trouver un acteur qui parle l'allemand comme sa langue maternelle, mais bien comme une langue étrangère. Si j'insiste sur la distribution du rôle à un Africain, c'est aussi parce qu'un Africain possède une langue à lui, qui n'est ni le français ni l'allemand, et qu'il conviendrait de traduire les passages en ouolof dans sa propre langue.

Il vaudrait mieux, à tout prendre, proposer le rôle à un étudiant ou à un acteur amateur, plutôt qu'à un professionnel qui singerait l'Africain. On ne "joue" pas plus une race qu'un sexe. Mais, si je peux imaginer que cette solution soit en dernier recours adoptée en Finlande ou en Norvège, je trouverais consternant qu'elle le fût en Allemagne : je ne peux pas croire qu'avec un peu d'obstination, on ne puisse trouver, en Allemagne ou en Suisse, un acteur africain parlant l'allemand. La solution de l'acteur noir américain serait évidemment un moindre mal, et le contresens moins grave. Cela me paraît pourtant une solution de facilité.

Je crois souhaitable que vous transmettiez mon opinion aux metteurs en scène qui ne la partagent pas. Même si je ne pose pas, pour l'instant, cette exigence comme une condition absolue pour

accorder les droits, je la formule cependant comme une évidence artistique : et je refuserai toujours de reconnaître comme sérieuse une réalisation qui méconnaîtrait ce problème et qui ne l'aurait pas solutionné de la seule manière possible. Je préférerais que ma pièce ne soit pas jouée plutôt que de savoir qu'Albourn est joué par un acteur non-Noir.

Pardonnez-moi si je vous parais péremptoire : je suis cependant certain que vous comprenez mon point de vue. Nous parlerons désormais, plutôt, de ma dernière pièce. Elle sera montée par Chéreau, probablement la saison prochaine. J'espère que la lecture ne vous ennuiera pas. En attendant de vous revoir, croyez, chère Madame, à toute mon amitié.

Bernard-Marie Koltès

Lettres, Éditions de Minuit, Paris, 2009.

traduction du ouolof en français

p. 57

Man naa la wax dara ?

Est-ce que je peux te parler ?

p. 58

Walla niu noppi të xoolan të rekk.

Voilà on se tait et on se regarde.

Yow dégguloo sama lakk waandé man déggnaa sa bos.

Tu ne comprends pas ma langue mais moi je comprends la tienne.

Wax ngama dellusil, maa ngi nii.

Tu m'as demandé de revenir, me voilà.

Dégguloo ay yuxu jigéen ?

Tu n'as pas entendu des cris de femme ?

Man dé dégg naa ay jooyu jigéen.

Moi, j'ai entendu des cris de femme.

Yu ngelaw li di andi fii.

Que le vent porte les cris jusqu'ici.

P. 59

Yow laay gis waandé si sama bir xalaat, bèn bèn jigéen laay gis budi jooy te di teré waa dëkk bi nelaw.

Je te vois, mais j'entends, dans ma tête, une autre femme qui pleure et qui empêche les gens de dormir.

Jooy yaa ngimay tanxal.

Les pleurs me dérangent.

Dégguloo jooyu jigéen jooju ?

Tu n'entends pas les pleurs de cette femme-là ?

p. 60

Lan nga năw ut si fii ?

Qu'est-ce-que tu es venue chercher ici ?

Lan nga năw def si fii ?

Qu'est-ce-que tu es venue faire ici ?

p. 83

Doomi xaraam !

Bâtard !

p. 93

Démal falé doomu xac bi !

Va t'en loin d'ici, hors de ma vue, fille de chien !

Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du xx^e siècle,

Jean Yves Guérin, Ed. Honoré Champion, 2005.

Combat de nègre et de chiens

Loin d'être la première œuvre de Koltès (il écrivait dans l'ombre depuis 12 ans au moment de la création de la pièce), *Combat de nègre et de chiens* est celle qui l'a brusquement révélé à un large public : à la surprise générale, Patrice Chéreau, qui venait de triompher à Bayreuth, avait choisi d'ouvrir sa première saison à la direction de Nanterre-Amandiers, en 1983, avec ce texte d'un auteur inconnu. Paradoxalement, cette situation ne profita pas entièrement à la pièce, car la mise en scène magistrale et spectaculaire, le décor monumental et la distribution brillante faite d'acteurs de cinéma (Michel Piccoli dans Horn, Philippe Léotard dans Cal), attirèrent l'attention plus que le texte.

Si *Combat de nègre* laissa perplexe, c'est aussi que Koltès avait opté – à rebours de ses textes de jeunesse – pour ce qu'il appela une "hypothèse réaliste". Cette pièce à intrigue et à personnages (accordée à l'art de Chéreau qui a toujours dit vouloir "raconter des histoires") fut assez mal reçue en cette époque postbrechtienne, plus favorable aux formes fragmentaires et éclatées. L'"exotisme" du texte fut lui aussi stigmatisé : la pièce se déroule en Afrique de l'Ouest (sans doute au Nigeria où Koltès avait voyagé), sur un chantier de travaux publics d'une entreprise européenne. Alboury, un "Noir mystérieusement introduit dans la cité" où vivent les Blancs, est venu réclamer le corps de son "frère", prétendument mort dans un accident de travail, en fait tué d'un coup de revolver par l'ingénieur Cal, personnage toujours au bord de la crise de nerfs, et qui s'estime détruit par l'Afrique. L'intrusion d'Alboury coïncide avec l'arrivée de Léone, tout juste débarquée de l'hôtel de Pigalle où elle travaillait comme "bonniche" pour épouser Horn, le chef de chantier qui s'apprête à prendre sa retraite. Cal, intrigué qu'elle ait pu accepter de suivre un homme « à qui il manque l'essentiel », tourne autour d'elle tandis que Horn tente d'étouffer la mort de l'ouvrier en proposant de l'argent à Alboury. Mais celui-ci refuse de quitter le chantier sans le corps de son frère, ce qui l'amène à rencontrer Léone. Ils s'approchent l'un de l'autre dans une étrange scène de séduction où Alboury parle oulof et Léone alsacien. La jeune femme finit par humilier Horn en lui jetant au visage son amour pour Alboury, tout en conseillant à celui-ci d'accepter la contrepartie financière qu'on lui offre. Alboury crache sur Léone et s'obstine. C'est l'impasse : Horn et Cal tentent alors d'organiser le meurtre d'Alboury, mais c'est finalement Cal qui sera exécuté par les sentinelles noires invisibles qui gardent la cité, au moment où Horn tire le feu d'artifice qu'il a prévu pour son départ. Léone rentre à Paris après s'être scarifiée avec un tesson de bouteille, à l'image du visage d'Alboury.

Au moment de la création, Koltès se défendit fortement d'avoir voulu faire œuvre politique, insistant surtout sur la solitude de chacun des personnages. Il semble d'ailleurs que cette pièce ait été écrite dans le mouvement de reflux d'une conviction politique qui l'avait un temps porté vers le Parti communiste, avant le retour à un certain scepticisme. C'est peut-être quand même en raison de cette thématique néo-coloniale, plus sensible en France que dans d'autres pays, que *Combat de nègre* est moins souvent joué à l'étranger que *Roberto Zucco* et *Quai ouest*. En France même, vingt ans après sa création, la pièce reste très marquée par la première mise en scène, dont la légende exerce toujours une certaine intimidation : Chéreau avait magistralement réussi à estomper la construction statique du texte pour restituer pleinement la fièvre et l'urgence qui le portent. Le décor de Richard Peduzzi substituait au cadre réaliste un espace bifrontal surmonté d'un pont d'autoroute arrêté en pleine construction, dont la présence menaçante et énorme était aussi une métaphore de l'impossibilité des personnages à communiquer. Car malgré un effet d'intrigue, il s'agit avant tout, comme le disait Chéreau à la création, d'un "grand théâtre du langage" : des personnages affolés qui cherchent à se cacher dans leur parole – en vain puisque ses développements sinueux finissent par leur faire avouer ce qu'ils voulaient masquer. Des quatre personnages, seul Alboury, selon Koltès, emploie les mots pour leur vraie valeur, sans chercher à faire du langage une arme offensive ou défensive.

Beaucoup de critiques ne retiennent du spectacle que son déploiement d'effets et son aspect cinématographique. Les mises en scène suivantes choisirent dans l'ensemble de minorer tout effet réaliste. La mise en scène de Jacques Nichet, avec François Chattot (Toulouse, 2001) en témoigne, qui ne veut retenir de la pièce qu'une Afrique rêvée, presque fantôme, un monde où "la nuit remue" porteuse d'angoisses et de fantasmes venus des tréfonds – un conte sur les peurs qui habitent les êtres.

Éditions

Combat de nègre et de chiens, coll. "Tapuscrit", Stock / Théâtre ouvert, 1979 ; rééd. Nanterre Amandiers, 1983 ; rééd. Minuit, 1989.

Traductions en allemand, anglais, catalan, castillan, danois, finlandais, hébreu, hongrois, italien, russe, néerlandais, norvégien, polonais, portugais, suédois, tchèque...

Bernard-Marie Koltès

Né le 9 avril en 1948, à Metz, il est élève pensionnaire durant la guerre d'Algérie (« L'Algérie semblait ne pas exister et pourtant les cafés arabes explosaient et on jetait les Arabes dans les fleuves... », entretien avec Michel Genson, 1988). En 1968, il voyage aux États-Unis et au Canada, s'installe à Strasbourg en 1969, où il assiste à une représentation de *Médée* de Sénèque mise en scène par Jorge Lavelli avec Maria Casarès. Entre 1970 et 1973, il écrit et monte ses premières pièces : *Les Amertumes* (d'après *Enfance* de Gorki), *La Marche* (d'après *Le Cantique des cantiques*), *Procès Ivre* (d'après *Crime et châtiment* de Dostoïevski), ainsi que *L'Héritage* et *Récits morts*. Parallèlement, il fonde sa troupe de théâtre (le Théâtre du Quai) et devient étudiant régisseur à l'école du Théâtre national de Strasbourg que dirige Hubert Gignoux. En 1973-1974, après un voyage en URSS, il s'inscrit au parti communiste et suit les cours de l'école du PCF dont il se désengagera en 1978. En 1976, il achève un roman (publié en 1984), *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, influencé par le réalisme magique des romans latino-américains. En 1977, Bruno Boëglin crée *Sallinger* à Lyon, et Koltès met lui-même en scène *La Nuit juste avant les forêts* au festival off d'Avignon avec Yves Ferry. En 1978-79, il voyage au Nigeria, puis en Amérique latine (où il écrit *Combat de nègre et de chiens*, l'année suivante, au Mali et en Côte d'Ivoire. En 1979, il rencontre Patrice Chéreau qui, à partir de 1983, créera au Théâtre Nanterre-Amandiers la plupart de ses textes. En 1981, la Comédie-Française lui commande une pièce qui deviendra *Quai Ouest*, et le théâtre Almeida de Londres celle qui deviendra *Dans la solitude des champs de coton*. *La Nuit juste avant les forêts* est mise en scène par Jean-Luc Boutté avec Richard Fontana au Petit-Odéon. En 1983, Chéreau inaugure sa première saison aux Amandiers par la création de *Combat de nègre et de chiens* (avec Michel Piccoli et Philippe Léotard). *Quai Ouest* suivra en 1986 (avec Maria Casarès, Jean-Marc Thibault, Jean-Paul Roussillon, Catherine Hiegel, Isaach de Bankolé...). En 1984, il écrit pour Chéreau, *Nickel Stuff*, scénario inspiré par John Travolta. En 1987, Chéreau crée *Dans la solitude des champs de coton* (avec Laurent Malet et Isaach de Bankolé, reprise en 1987-88 avec L. Malet et P. Chéreau dans le rôle du Dealer, nouvelle création en 1995-96 avec Pascal Greggory et P. Chéreau à la Manufacture des Éilletts). En 1988, après avoir traduit pour Luc Bondy *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, il écrit *Le Retour au désert*, pièce aussitôt créée par Chéreau au Théâtre du Rond-Point à Paris (avec Jacqueline Maillan et Michel Piccoli). En 1988, il écrit *Roberto Zucco*, diffusée sur France Culture (Nouveau répertoire dramatique de Lucien Attoun) et créée en 1990 par Peter Stein à la Schaubühne de Berlin. Lors de la création française par Boëglin, au TNP-Villeurbanne en 1991, une polémique naîtra, la pièce sera interdite à Chambéry. En 1989, au retour d'un dernier voyage en Amérique Latine, il rentre à Paris où, à 41 ans, il meurt du sida le 15 avril. Il est enterré au cimetière Montmartre. L'ensemble de son œuvre a paru aux Éditions de Minuit, dernièrement : *Des voix sourdes*, *Récits morts*, *Un rêve égaré* en 2008, *Lettres et Nickel Stuff* en 2009.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

