combat de nègre et de chiens

de **Bernard-Marie Koltès**

mise en scène **Michael Thalheimer**

La Colline — théâtre national

1 0 1
1

Reprise du 22 septembre au 2 octobre 2010

Le spectacle a été créé le 26 mai 2010 à La Colline.

Combat de nègre et de chiens

de **Bernard-Marie Koltès**

mise en scène **Michael Thalheimer**

scénographie **Olaf Altmann**

costumes **Katrin Lea Tag**

musique **Bert Wrede**

collaboration dramaturgique **Anne-Françoise Benhamou**

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

collaboration lumière **Stéphane Hochart**

assistante costumes **Isabelle Flosi**

répétiteur du chœur **Thierry Paret**

stagiaire régie **Simon Rembado**

avec

Jean-Baptiste Anoumon Alboury

Cécile Coustillac Léone

Claude Duparfait Cal

Charlie Nelson Horn

et **Alain Joël Abie, Bandiougou Baya, Kaba Baya, Thomas Durcudoy, Franck Milla, Paul Angelin N'Gbandjui, Henri Nlend, Abdourahman Tamoura, Camille Tanoh** le chœur

Le rôle de Cal interprété à la création par Stefan Konarske
a été repris par Claude Duparfait.

régie **Hugo Hasard**

régie son **Johann Gilles** régie lumière **Stéphane Touche**

électricien **Laetitia Panais** machinistes **Guy Laposta, Harry Toi**

habilleuse **Sophie Seynaeve** accessoire / artifice **Laura Mingueza**

construction du décor **atelier de construction de La Colline**

production La Colline – théâtre national

Les œuvres de Bernard-Marie Koltès sont publiées aux Éditions de Minuit.

durée du spectacle : 2h

Grand Théâtre

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

Mes secrets sont de la tombe et ils doivent être tus. Et c'est ainsi parfois que je pense à moi-même comme à un grand explorateur qui, ayant découvert un extraordinaire pays, n'en peut jamais revenir pour faire don au monde de son savoir : mais le nom de ce pays est enfer. Ce n'est pas le Mexique, bien sûr, mais dans le cœur.

Malcolm Lowry

Au-dessous du volcan, traduction Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1984, p. 87

Mon chien. – J'ai donné un nom à ma douleur et l'appelle "chien", – elle est tout aussi fidèle, aussi indiscrète et effrontée, aussi distrayante, aussi sage que n'importe quel autre chien – et je peux l'apostropher et passer sur elle mes accès de mauvaise humeur ; comme d'autres font avec leur chien, leur domestique et leur femme.

Friedrich Nietzsche

Le Gai Savoir, livre quatrième, § 312, traduction Patrick Wotling, Éditions GF Flammarion, Paris, 1997, p. 255

L'intime solitude

L'absolue cruauté, écrivait Koltès, "n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutile, 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 du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date[1]".
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*, Centre national du livre, 2006

[1] *Dans la solitude de champs de coton*, Éditions de Minuit, 1986, p. 31.

De tous temps j'avais vu, j'avais connu des Noirs. Pour moi, ils étaient quelque chose comme la pluie, les meubles, la nourriture, le sommeil. Mais, après cela, il me sembla les voir pour la première fois, non comme des gens, mais comme une chose, une ombre, dans laquelle je vivais, dans laquelle nous vivions, nous, les Blancs, et tout le monde [...] Et il me semblait voir l'ombre noire prendre la forme d'une croix. Et il me semblait voir les bébés des Blancs lutter, avant même d'avoir pu respirer, lutter pour échapper à l'ombre qui était non seulement sur eux, mais sous eux, étendue, comme l'étaient leurs bras, comme s'ils étaient cloués à la croix [...] Je vois cela maintenant. [...] Mais, échapper, tu ne le pourras pas. La malédiction de la race noire vient de Dieu. Mais la malédiction de la race blanche c'est le Noir qui, éternellement, sera l'élu de Dieu parce qu'un jour il l'a maudit.

William Faulkner

Lumière d'août, in *Œuvres romanesques II,* traduction M.-E. Coindreau, revue par André Bleikasten, Éditions Gallimard, coll. "Pléiade", Paris, 1995, p. 188-189 cité par B.-M. Koltès dans une lettre à François Regnault, New York, mai 1983, in *Lettres*, *op.cit*, p. 467

L'ennemi intérieur

Entretien : 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

avec Horn et Cal. On pourrait même aller jusqu'à se poser la question : est-ce qu'Alboury existe vraiment ? Peut-être que le Noir n'est même pas présent et que 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 Alboury 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 Alboury 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 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 Albouy : "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'Albouy ne peut accepter en aucun cas.

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

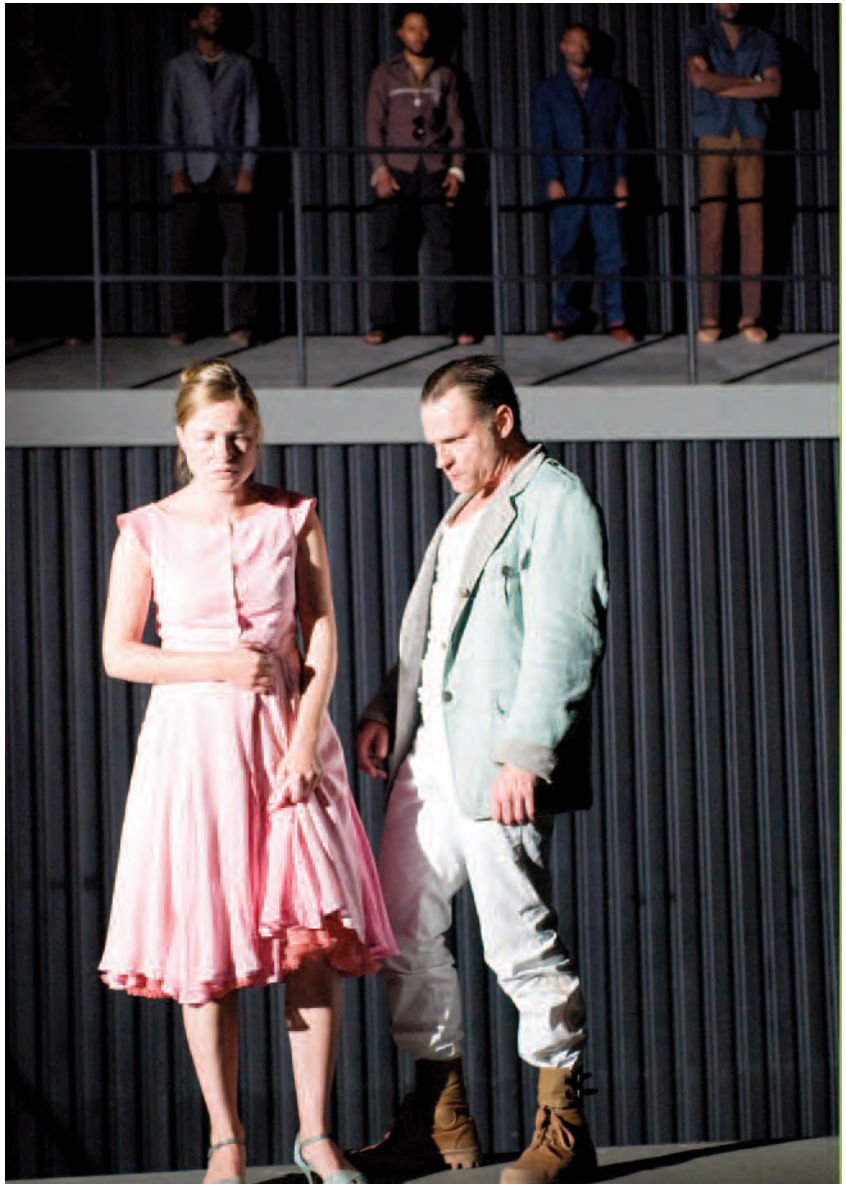
M.T. : Il lui dit en ouolof : Fille de chien, fille de pute !, et lui crache au visage. C'est le mépris le plus absolu.

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

Jean-Baptiste Anoumon, Cécile Coustillac

Cécile Coustillac



Cécile Coustillac, Claude Duparfait

Cécile Coustillac, Alain-Joël Abie, Bandiougou Baya, Kaba Baya, Thomas Durcudoy, Kalifa Gadenga, Franck Milla, Paul Angelin N'Gbandjui, Henri Nlend, Abdourahman Tamoura, Camille Tanoh, Stefan Konarske, Charlie Nelson

Claude Duparfait, Charlie Nelson

Charlie Nelson, Claude Duparfait

Jean-Baptiste Anoumon, Cécile Coustillac

Jean-Baptiste Anoumon, Charlie Nelson

Charlie Nelson

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 pour 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, il 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 sont 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 à 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 d'une 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*). 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 d'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'elle le soit.
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. L'Europe 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 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 ?

Entretien réalisé par Olivier Ortolani pendant les répétitions à La Colline, Paris, le 15 avril 2010.

Michael Haneke

À propos de *Caché*

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 du 17 octobre 1961 par hasard, presque au début de ma réflexion sur le film à travers un documentaire […]. 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. […] 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.

Extrait de *Interview : Michael Haneke (Caché)* par Romain Le Vern, 4 octobre 2005

Un courant de conscience

Pour moi ce qu'il y a d'énorme, c'est ce mélange de Rimbaud et de Faulkner. Les personnages sont construits et développés entièrement à partir du langage. En même temps on trouve dans ces textes une structure moliéresque. Cette structure moliéresque, cette structure d'aria apparaît le plus nettement dans *Le Retour au désert*. Ce qui a sans doute aussi à voir avec le sujet : la famille française dans laquelle soudain quelque chose d'étrange fait irruption. Ce que fait Koltès, c'est quelque chose de très rare dans l'écriture dramatique récente. Les pièces des autres auteurs n'ont souvent qu'une structure d'intrigue et l'intrigue est ennuyeuse au théâtre. Il faut plutôt rendre obscure ou faire sauter cette structure d'intrigue. Chez Koltès par contre il y a une structure d'aria. Cela veut dire que l'auteur est plus ou moins directement présent dans ses textes, dans ses personnages. Je trouve ça très important, parce qu'en ce moment la tendance générale est l'extinction de l'auteur, l'expulsion de l'auteur du texte et aussi du théâtre. [...]
Ainsi le tout a aussi quelque chose de lyrique, quelque chose d'un poème, mais c'est un courant de conscience. Ce ne sont pas des plaques qui sont placées l'une à côté de l'autre. Ce courant de conscience représente la force de ces textes. [...] Koltès fait avec le langage ce que le cinéma fait avec l'image.

Heiner Müller

Extrait de "Aucun texte n'est à l'abri du théâtre", entretien avec O. Ortolani, Berlin, 18 février 1990, in *Alternatives théâtrales* n° 35-36 : "Koltès", co-édition Odéon – Théâtre de l'Europe, septembre 1995

Mauvais sang

Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan. – Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis. – Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham. Connais-je encore la nature ? me connais-je ? – *Plus de mots.* J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.
Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse !

Arthur Rimbaud
Extrait de "Mauvais sang", *Une saison en enfer*, in *Œuvres*, Classiques Garnier, Paris, 1993, p. 217

Bernard-Marie Koltès

Né en 1948 à Metz, il est élève-pensionnaire durant la guerre d'Algérie. En 1968, il voyage aux USA et au Canada, s'installe à Strasbourg en 1969, où il assiste à une représentation de *Médée* avec M. Casarès (mise en scène J. Lavelli). 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 (Théâtre du Quai) et devient étudiant régisseur à l'école du Théâtre national de Strasbourg que dirige H. Gignoux. En 1973-74, 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 1884), *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, influencé par le réalisme magique des romans latino-américains. En 1977, B. Boëglin crée *Sallinger* à Lyon et Koltès met lui-même en scène *La Nuit juste avant les forêts* (festival off d'Avignon avec Y. 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 P. Chéreau qui, à partir de 1983, créera 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 J.-L. Boutté au Petit-Odéon. En 1983, Chéreau inaugure sa première saison aux Amandiers de Nanterre par la création de *Combat de nègre et de chiens*. *Quai ouest* suivra en 1986. En 1984, Koltès écrit *Nickel Stuff*, scénario inspiré par J. Travolta. En 1987, Chéreau crée *Dans la solitude des champs de coton* (avec L. Malet et I. de Bankolé, reprise en 1987-88 avec L. Malet et P. Chéreau dans le rôle du Dealer, nouvelle création en 1995-96 avec P. Greggory et P. Chéreau à la Manufacture des Œillets). En 1988, après avoir traduit pour L. Bondy le *Conte d'hiver* de Shakespeare, il écrit *Le Retour au désert*, aussitôt créée par Chéreau au Rond-Point à Paris. En 1988, il écrit *Roberto Zucco*, créée en 1990 par P. 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 meurt du sida à Paris, à l'âge de 41 ans. 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.

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 vers la nuit* d'O'Neill (2005), *Sommeil* de Fosse (2006), *L'Orestie* d'Eschyle (2006), *Le Canard sauvage* d'Ibsen, *Maître Puntila 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, présenté à La Colline en février 2010) et, pour l'opéra, *Katia Kabanova* de Janácek 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 *Œdipe* et *Antigone* de Sophocle au Schauspiel de Francfort (octobre 2009), *Les Trois Sœurs* au Schaupielhaus 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…

Les partenaires du spectacle

Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**
Responsable de la publication **Didier Juillard**
Rédaction **Laure Hémain, Anne-Françoise Benhamou**
Réalisation **Élodie Régibier, Fanély Thirion, Florence Thomas**
Photographies (répétitions) **Élisabeth Carecchio**
Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage 10**
Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**
Imprimerie **Comelli, Villejust, France**
Licence n° 1-100-75-15
Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline — théâtre national
15 rue Malte-Brun Paris 20e
www.colline.fr

la colline

théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr