



DOSSIER PEDAGOGIQUE

Combat de nègre et de chiens

Bernard-Marie KOLTES

Mise en scène de Thibaut Wenger

PRODUCTION Premiers Actes

COPRODUCTION La Servante | La Filature, Scène Nationale de Mulhouse | Relais culturel régional de Thann. Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles - service du théâtre du Ministère de la Culture - de la DRAC Alsace, de la Région Alsace, du dispositif Arts vivants en Alsace Les Régionales, de la SPEDIDAM et de l'ADAMI. Accueil en résidence au Relais culturel régional de Thann.



Sommaire

Générique	3
Un western métaphysique dans une Afrique rêvée	4
<i>Combat de nègre et de chiens</i> , résumé	5
Un lieu du monde	6
La langue koltésienne, un drôle de commerce	7
Paroles d'acteurs	11
Biographie	14
Bibliographie	15

Combat de nègre et de chiens

GENÉRIQUE

JEU François Ebouele, Thierry Hellin, Fabien Magry, Berdine Nusselder
SCÉNOGRAPHIE Arnaud Verley
RÉGIE PLATEAU Sébastien Corbière
LUMIÈRES Matthieu Ferry
COSTUMES & ACCESSOIRES Claire Schirck
MUSIQUE & SONS Geoffrey Sorgius, Grégoire Letouvet, Marc-Antoine Perio
MISE EN SCÈNE Thibaut Wenger

PRODUCTION Premiers Actes

COPRODUCTION La Servante | La Filature, Scène Nationale de Mulhouse | Relais culturel régional de Thann. Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles - service du théâtre du Ministère de la Culture - de la DRAC Alsace, de la Région Alsace, du dispositif Arts vivants en Alsace Les Régionales, de la SPEDIDAM et de l'ADAMI. Accueil en résidence au Relais culturel régional de Thann.

DATES

Les représentations auront lieu du **5 au 16 octobre 2016**. Les mardis et samedis à 19h00, les mercredis, jeudis et vendredis à 20h15, les dimanches 09.10 & 16.10 à 16h00

CONTACT INFORMATIONS ET ANIMATIONS

Sylvie PEREDEREJEW

sylvie.perederejew@theatre-martyrs.be

0498 10 61 72

Un western métaphysique dans une Afrique rêvée

Combat de nègre et de chiens est pour moi une grande pièce sur la peur, la dissimulation, le mensonge, le commerce que nous entretenons avec la culpabilité et la mauvaise conscience. Koltès disait : cette pièce ne parle pas de l'Afrique, car je ne suis pas un auteur africain. En effet, le sujet n'est pas tant l'Afrique qu'un microcosme européen fermé confronté à l'inconnu, au mystère, au sacré, dans ce continent des peurs qu'est pour nous l'Afrique.

Le continent condamné de *Combat de nègre et de chiens* c'est, en souterrain, celui de l'intime et de la métaphore, comme peuvent l'être les territoires de Joseph Conrad que Koltès lisait (*Au cœur des ténèbres* dont s'inspire *Apocalypse now*). Les enjeux politiques se noient dans la confusion d'enjeux irrationnels, affectifs, dissimulés, violents et secrets.

Les motifs et l'imagerie puissante et cosmique qui habitent l'écriture sont nourris par la psychanalyse – le chantier à l'arrêt d'un pont sur une rivière de boue, l'Oedipe inversé d'Horn le castré tuant son fils Cal ; et par un terreau dramatique ancien – la demande d'Antigone, le masque de terre sous lequel Léone tente de se révéler, comme dans le théâtre classique où l'on reconnaît un frère sous le masque d'un étranger...

J'y vois aussi Koltès flirter avec le cinéma américain, et j'ai envie de jouer avec le genre. Les intrigues bourgeoises du chantier *quelque part en Afrique de l'Ouest* me semblent emprunter à un autre lointain ouest, l'occident démiurgique tel qu'il est représenté dans le genre bien connu de l'autre conquête de l'Ouest dont on retrouve motifs et personnages : le justicier, l'Allemande paumée, le fusil qu'on astique, la véranda et le rocking-chair, le poker...

Des images psychédéliques et pop, les fleurs du bien nommé et incongru bougainvillier, les rêves lacustres des réincarnations multiples de Léone viennent percuter cet univers, visions sous psychotrope qui appartiennent à un autre ailleurs, peut-être le lac au bord duquel Koltès écrit, quelque part en Amérique latine : *On y mange de drôles de champignons qui poussent sous les crottes des chevaux et « on voit le soleil tout noir », dans une forêt baroque pleine d'animaux bizarres « tout droit sortis de Bosch ».*

Thibaut Wenger

Combat de nègre et de chiens

RESUME

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
Théâtre Aujourd'hui n°5
CNDP, 1996.



Cal et Horn,
croquis de Claire Schirck, *costumière*

Un lieu du monde

Combat de nègre et de chiens ne parle pas de l'Afrique et des Noirs, 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... J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, 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 petits-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement... (...). A 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 – (...) - 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'est un sujet qui avait son importance.

Bernard-Marie Koltès,
Une part de ma vie : Entretiens (1983-1989)
Editions de Minuit, 2010

La langue koltésienne, un drôle de commerce

Un ouvrier noir a été tué sur le chantier. Son frère vient réclamer le corps, et personne ne peut ni ne veut le lui rendre. Voilà pour l'intrigue. Face à cette situation, dont les termes sont posés dès la deuxième réplique et à laquelle toute la pièce restera suspendue, la seule action sera la parole. Une guerre de position, un commerce répétitif et obsessionnel où seront entrepris, non sans humour, tous les efforts minables possibles : chantages, lâchetés, mensonges, distractions et petites amnésies, pour tenter de fuir un problème à la fois insoluble et incontournable.

« *Le théâtre c'est l'action, et le langage-en-soi, finalement, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire - comme synthèse -, c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action* »¹

Cette parole a une forme forte, sculptée, fissurée, parfois artificielle ou empruntée, et dans le même temps les mécanismes qui l'enclenchent m'apparaissent très vivants et très concrets, elle n'est pas du tout cérébrale. On sent que Koltès a beaucoup observé les gens dans les cafés, dans la rue. L'important c'est ce que dit ce que disent les êtres.

La pièce peut sembler verbeuse, à première lecture, car « tout » semble dit. Mais, à l'exception d'Albourny, étranger dans la langue pour qui seul un chat est un chat, les personnages n'utilisent pas les mots dans leur valeur sémantique, la langue a d'autres fonctions, d'autres préoccupations qui ne sont pas contenues dans le discours, qui sont des phénomènes un petit peu hasardeux et autonomes. Le sens ne se cherche pas dans les mots, mais dans les accidents de langage, dans des mécanismes de flux et de diversion, d'attaques et d'esquives où les personnages font feu de tout bois, souvent comme de grands enfants.

L'une des fonctions de la parole semble être de gagner du temps : Horn étire le temps avec les mots pour désamorcer le conflit, tente de sonder l'inexpliqué, de dissimuler l'inquiétude, de reporter l'affrontement. Horn dilue la demande d'Albourny dans un flot trouble de mots et de distractions qui enrubannent son impuissance, navigue à vue en se cognant parfois contre lui-même, secrètement démuné. Si Horn parlait la langue d'Albourny, il répondrait : le corps flotte dans l'égout, et ce serait terminé. Mais sa langue est politique.

La langue que parle Cal, ou plutôt la langue par laquelle Cal est parlé n'a rien à voir avec ce qu'il voudrait dire, elle est toujours en décalage, inadéquate, et il ne parvient pas à l'attraper. Sous un vernis conventionnel d'affirmations péremptoires et de postures empruntées, elle véhicule par libres associations, kaléidoscope diffractant l'intime et l'anodin, des choses plus ou moins secrètes qui sont parfois proches de la surface (par exemple, l'anecdote du lait en poudre quand Léone bricole la boutonnière de sa robe qui ne ferme plus) et parfois beaucoup plus souterraines, des blessures secrètes qu'on ne voudrait même pas s'avouer.

Mais même dans le désarroi le plus sincère, leur langue a quelque chose de comique : leur radotage n'est jamais aussi fleuri et fourni, le vocabulaire aussi sophistiqué, la mise en représentation de soi aussi affirmée que lorsqu'il y a une

¹ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie : Entretiens (1983-1989)* Editions de Minuit, 2010

inquiétude à dissimuler.

Dans *Fanon and the crisis of european man* le philosophe Lewis Gordon reprend la définition de « crise » telle que les figures tutélaires de l'existentialisme français l'ont définie: « le moment où une décision doit être prise dans une situation où on ne veut pas prendre de décision (...) et qui nous invite à des actes de mauvaise foi. Il se produit alors un effort futile pour différer le moment de la décision, ce qui maintient l'état de crise. » On peut dire que dans le drame koltésien, cette mauvaise foi est le moteur de la parole des blancs.

Il y a quelque chose du vaudeville dans les moteurs de jeu, mais à l'inverse du théâtre classique, la parole koltésienne ne permet pas aux personnages d'avancer dans l'intrigue, de se révéler, au contraire elle les éloigne d'eux-mêmes. Le dessin du personnage devient alors aussi absurde et insaisissable que l'enjeu du discours, qui n'a rien à voir avec le véritable enjeu des scènes (qui serait plutôt de fuir l'enjeu).

C'est un drôle de théâtre, à la fois élémentaire et difficile. Pour y jouer, comme le disait Chéreau (dont je suis trop jeune pour avoir vu les mises en scène, ce qui me permet peut-être d'être moins intimidé), Koltès nous demande d'être attentif aux êtres - à ce qu'ils disent et surtout à ce qu'ils ne savent pas dire, à ce dont ils ne savent pas parler.

Pour mettre en scène ces événements de langage, je chercherai à détourner les acteurs de préoccupations sémantiques, à concentrer leur attention sur un verbe d'objectif fort pour libérer une parole directe où les mots précèdent la pensée, sans préméditation. Il s'agit, en quelque sorte, de créer des mécanismes de flux qui enclenchent la parole. Cela leur demande, tout comme pour le personnage, de se débattre entre deux feux, entre deux forces et il me semble que les résistances et les frictions qui en résultent sont productives.

« L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semble tout constitué par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constitués par les rapports entre ces puissances. Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre.»²

Dans *Combat de nègre et de chiens*, Koltès écrit des dialogues, mais ce sont plutôt des monologues qui se confrontent, « qui cherchent à cohabiter ». Il aurait ajouté les actions, les situations (la table de jeu, par exemple) après avoir écrit les échanges, pour chercher à relier les personnages. Il considérerait cela comme une erreur d'apprentissage. Pour moi, la beauté et la difficulté de la pièce viennent de ce statut singulier de la parole, de cette confrontation.

Les adresses suivent en effet un mécanisme singulier. Elles semblent avant tout tournées vers soi ou vers une absence, vers quelqu'un qui vient de partir, vers le manque, à la recherche de quelqu'un qui pourrait nous comprendre, même au-delà des mots - comme lorsque Léone récite en allemand *Le Roi des Aulnes* de Goethe à Alboury qui lui répond en wolof, drôle de tentative de communication non verbale qui place l'espoir de compréhension mutuelle (donc la concentration) à un endroit bien

² Bernard-Marie Koltès, Lettre à Hubert Gignoux

particulier.

Plus tard, Léone cherchera, nous dit Koltès, à échanger sa condition de blanche qui ne signifie rien, qui ne la rattache à rien, contre celle de la négritude, celle de la malédiction globale à laquelle Alboury est assimilée (à moins qu'il ne mette la condamnation de la femme et du noir sur le même plan, ce qui n'est pas impossible). Cette sorte de tentative de dissolution dans l'autre est le seul mouvement de rapprochement de la pièce.

Les barrières les plus hautes ne semblent en effet pas tant être celles du chantier (les gardiens surveillent « autant dans le camp que dehors » menace Alboury qui les a franchies), que celles des profondes solitudes. Comme le locuteur dans *La Nuit juste avant les forêts*, ce que les personnages cherchent ici, c'est en effet avant tout « la douceur de la fraternité »³: que l'autre leur renvoie une image d'eux-mêmes qui puisse leur permettre d'exister, que l'autre ne fasse par l'erreur de se détourner sans les avoir reconnus.

« *Dich erkenne ich sicher* » dit Léone, qui prend même cette recherche au sens premier du terme, croyant voir en Alboury un habitant de l'une de ses vies antérieures. Mais ce n'est pas un effroi fantomatique, c'est un sentiment familier, comme « un mort bien aimé qui dans le crépuscule viendrait à votre rencontre comme si c'était avant » dirait Lenz chez Büchner.

« *L'absolue cruauté, 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'homme ou de l'animal, 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.* »⁴

Face à l'ultimatum de cette nuit et du jour qui vient, ce n'est pas tant l'urgence vitale qui terrifie ces damnés en cage, elle semble presque secondaire, mais plutôt cette vaine recherche d'une connaissance de soi, d'une conscience de soi dans l'autre, dans le regard de l'autre.

Mais dans ce drame bourgeois en crise, où il n'est même plus question d'amour ou de sentiments contrariés - le couple n'est ici que décrété et « d'amour il n'y en a pas »⁵, leur propre préoccupation est tellement forte qu'aucun personnage n'a la disponibilité, l'attention nécessaire pour tenir le regard, pour écouter vraiment.

Dès lors, la seule chose qu'on cherche chez l'autre, c'est à lui faire payer le prix de sa solitude, de son intime défaite. C'est tellement cruel que c'en est drôle.

Même Léone, dont l'érotisme met en danger l'équilibre de ce monde, sort perdante du combat amoureux (comme toutes les femmes chez Koltès). Elle ne parvient pas à dérober aux hommes leur virilité qui se révèle inexistante.

« On est tout seul », conclut Horn à l'issue du dernier duel avec Cal, magnifique scène empruntée au film noir où le père gonfle le fils d'illusions et de courage pour lui donner la force d'aller se faire descendre à sa place.

³ *Dans la solitude des champs de coton*, pièce de Bernard-Marie Koltès

⁴ Lettre à Hubert Gignoux à propos des *Amertumes*, 7 avril 1970

⁵ *Roberto Zucco*, pièce de Bernard-Marie Koltès

Horn acte ainsi la fin d'un monde, d'un modèle : après lui, rien ne restera de ses rêves obsolètes de bâtisseur des années quatre-vingt - qui étaient aussi ceux de mon père, sinon des routes qui ne mènent nulle part, des ponts inachevés.

Drôle d'héritage d'une vie à crédit sur le compte de l'esbroufe et du providentiel malentendu, pleutre commerce politique avec la responsabilité, avec le futur, les mains toujours propres et la conscience (presque) tranquille.

Une génération plus tard, après la crise, tout est en effet à construire.

Thibaut Wenger



Albourn et Léone,
croquis de Claire Schirck, *costumière*

Paroles d'acteurs

François EBOUELE,
rôle d'Alboury

« Pour moi, Alboury est une autorité (traditionnelle ou autre) investie d'une mission : celle de faire justice, châtier le meurtrier de son frère et ramener un corps pour que la famille, sa tribu puisse enterrer unealebasse dans la terre comme ça se doit, et qu'enfin, elle retrouve le sommeil perturbé par les cris d'une femme ; ces cris qui le hantent et le perturbent.

Dans la mythologie Mvet des peuples pahouins, Fang-Béti d'Afrique, le mensonge est symbolisé par le cadavre. Pour survivre, le cadavre doit rester dans les ténèbres en fermant les yeux pour ne pas croiser le regard de la vérité qui est symbolisée par la lumière. Et Alboury en fin stratège choisi l'obscurité comme terrain de bataille, où il a tissé sa toile comme une araignée. Parce que le noir est une bonne couleur pour se cacher. La stratégie de danser sur le même pied que son interlocuteur n'entame en rien sa détermination. Comme un justicier, il sait qu'il est le cauchemar de ses adversaires.

Et si Alboury était la mémoire d'un peuple qui réclame justice, pour calmer cette mère Afrique qui, depuis des siècles pleure ses enfants qu'on lui a arraché ?

Et si Alboury était l'homme d'un autre temps revenu pour se faire justice parce qu'un scorpion qu'on tue revient toujours ? »

Fabien MAGRY
rôle de Cal

Il m'a fallu du temps pour admettre que je me trouvais face à une matière qui me dépassait totalement. Patrice Chéreau disait, lors d'une interview concernant ses mises en scène de Koltès, avoir l'inquiétude d'être « un touriste » face à la radicalité de ces personnages, car ceux-ci appartiennent à un monde dont il ne se sentait pas légitime de parler... J'ai également pensé, à première lecture, que Cal contenait une fêlure telle qu'il me serait impossible d'en faire ressortir l'essence. Puis, il m'est arrivé, souvent malgré moi, dans les moments où je m'y préparais le moins, de trouver une certaine connexion entre mon corps et le texte. Je crois que l'écriture de Koltès dépasse la seule idée d'un petit monsieur en son particulier. Je crois qu'on se situe dans un univers beaucoup plus global qui, comme dans la tragédie, se connecte à des forces beaucoup plus puissantes que l'unique volonté humaine.

Dès la première apparition de Cal, on comprend très bien que la fatalité est en marche. Cal fonce tout droit vers sa propre mort, incapable d'en arrêter sa course, les dés sont déjà jetés depuis longtemps. D'ailleurs il n'a de cesse d'en jeter des dès. Cette

métaphore du jeu illustre sa tentative de vouloir refaire son destin, de recommencer comme un mauvais joueur lors d'une partie trop mal engagée. (...) Je crois que Cal est un homme qui se débat pour ne pas avoir à sentir la mort venir. C'est un personnage flou, insaisissable ... Büchner dirait de lui que « c'est un gouffre, on a le vertige quand on se penche dessus ». Il donne l'impression d'être trimballé de droite à gauche par cette fatalité comme une marionnette ou une feuille emportée par le vent qui se fracasse contre les murs pour finir dans un caniveau. Il me rappelle certaines terreurs grandioses et irraisonnées comme seules peuvent les vivre les enfants, où le sentiment d'une menace extrahumaine couve. En travaillant sur cette matière, je n'ai eu de cesse de penser à l'enfant ou au clown ou à la figure du bouffon avec ses peurs paniques de la solitude mais aussi cette insolence libre et attachante. Il sait être le spectateur de ses fausses émotions comme s'il en manquait de véritables, il doit les inventer sur le moment afin de mesurer le niveau d'attachement qu'on lui porte. L'écriture n'est jamais réflexive mais bien au contraire totalement instinctive, c'est ce qui donne le caractère universel de la pièce. Ce n'est pas facile pour l'acteur car cela demande une capacité à faire taire une part de notre conscience afin d'être prêt à être emporté par le présent du personnage. Lorsque cette disponibilité est plus ou moins atteinte alors on constate toute la folie des mots en suspensions sur un échafaudage instable, au dessus du vide, comme un dernier cri avant une chute certaine. La langue est extrêmement fleurie, ce n'est pas pour rien que Koltès allait dans des quartiers populaires pour écrire, il faut la vider de son sens, la déconstruire pour la reconstruire autrement, je ne sais pas comment mais autrement.»

Berdine NUSSELDER

rôle de Léone

Impulsive - vive - illuminée - joueuse - paralysée - dépressive - radicale - mystique. La fille avec ses contradictions : Léone a pour moi cette volonté absolue de se jeter dans le vide, de penser qu'il y a un monde où elle pourrait exister, se développer, et où elle pourrait vivre entièrement selon ses propres règles. De l'autre côté, elle a une peur énorme de le faire. Probablement la peur d'être déçue, de ne pas arriver, encore une fois, à entrer dans une plénitude. Une crise d'angoisse pourrait venir à chaque moment.

Pourtant elle n'a tellement rien à perdre dans sa vie à Paris que suivre Horn, l'homme qu'elle connaît à peine, est une opportunité ou même une échappatoire.

Elle prend des cachets (peut-être des antidépresseurs, à ne jamais mélanger avec de l'alcool). La prise de ses médicaments à des moments précis de la journée est

très importante et semble lui donner une structure à laquelle elle s'accroche. Peut-être est-elle bipolaire ?

Elle écoute son intuition, ses désirs, et cherche à être la plus vraie, la plus pure, la plus juste avec elle-même et le monde qui l'entoure.

La rencontre avec Alboury et l'attirance qu'elle a envers lui est pour moi la preuve d'un ardent désir de vouloir se développer. L'espoir que les personnes qui nous ressemblent le moins peuvent nous donner « le déclic » ou « la clef » vers un autre univers/mode de vie. Qu'ils nous ouvrent les yeux sur une beauté qu'on n'a pas vue nous-mêmes. Le désir que quelqu'un provoque quelque chose d'inconnu en elle, qui lui fasse se sentir plus riche, et plus armée pour vivre, car c'est ce qu'elle veut : « Ce n'est pas me battre que je veux, ni trembler tout le temps, ni être malheureuse. Moi, c'est vivre tout court que je veux ».

Elle a une faim d'une blanche qui a froid face à ce qui est exotique, chaud et chaleureux. Mais on voit aussi, que son amour et son admiration pour l'Afrique et pour l'homme noir, Alboury, sont secondaires à vivre ses propres rêves et fantaisies.

Je pense qu'elle est le symbole d'une fausse appréciation ou d'une mystification populaire de la culture noire : « O noir, couleur de tous mes rêves, couleur de mon amour ! »

Pour moi, l'histoire de Léone est celle d'une femme qui cherche à disparaître. Une disparition qu'elle vend dans un emballage de l'amour pour l'autre, et qu'elle aimerait vivre comme une disparition dans l'autre, dans l'inconnu, pour, au final, ne plus devoir exister elle-même. »

Biographie

BERNARD-MARIE KOLTES

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 Œillets). 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.

Bibliographie

ŒUVRES THEATRALES

Quai ouest, Editions de Minuit, 1985 / *Dans la solitude des champs de coton*, Editions de Minuit, 1986 / *La Nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, 1988 / *Le retour au désert*, Editions de Minuit, 1988 / *Combat de nègre et de chiens*, Editions de Minuit, 1983-1989 / *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba*, Editions de Minuit 1990 / *Sallinger*, Editions de Minuit, 1995 / *L'héritage*, Editions de Minuit, 1998 / *Procès ivre*, Editions de Minuit, 2001 / *Récits morts*, Editions de Minuit, 2008

RECITS

La fuite à cheval très loin dans la ville, roman, Editions de Minuit, 1984
Prologue, 1991.

SCENARIO

Nickel Stuff, 1985,

TRADUCTIONS / ADAPTATIONS

Le lien du sang, adaptation de *The Blood knot* d'Athol Fugard
Le conte d'hiver de William Shakespeare, Editions de Minuit, 1988
Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet, Editions de Minuit, 2006

SUR BERNARD-MARIE KOLTÈS

Douze notes prises au Nord, La famille des Orties, Bernard-Marie Koltès, François Regnault, Nanterre Amandiers Editions, 1983.
Koltès, le flâneur infatigable, Michel Bataillon, Théâtre en Europe n° 18, 1988.
La nuit, le nègre, le néant, Bernard Desportes, La Bartavelle, 1993.
Passage de Koltès François Regnault, Nanterre-Amandiers, Les années Chéreau, coll. Le spectateur français, Imprimerie nationale Editions, 1990.
Théâtres du moi, Théâtres du monde, Koltès, la traversée du théâtre, Jean-Pierre Sarrazac, Editions Médiannes, Rouen, 1995.
Résurgences de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bond, Jean-Pierre Sarrazac, *Etudes théâtrales*, n° 7, Louvain-la-Neuve, mai 1995.
Analyse d'un fragment de Combat de nègre et de chiens, Michel Vinaver, Ecritures dramatiques, Actes Sud, 1993.
Roberto Zucco, *Les cahiers de Théâtre-Jeu* n° 69, Montréal, 1993.
Koltès, coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de serge Saada, juin 1990 & septembre 1995, Editions Alternatives Théâtrales, n° 35-36, Odéon-Théâtre de l'Europe
Koltès/ Zucco, Séquence 2, Théâtre National de Strasbourg, 1995.
Koltès, combats avec la scène, Théâtre d'Aujourd'hui, N°5, 1996.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES SUR L'ŒUVRE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

La conduite du récit dans le théâtre contemporain, Anne Michenaud, Institut d'Etudes théâtrales de Paris III, 1993.
Le théâtre de Koltès : une dramaturgie du secret, Christophe Triau, Institut d'Etudes théâtrales de Paris III, 1994.
Le thème de la famille dans l'œuvre de Koltès, Anne Thobois, Institut d'Etudes théâtrales de Paris III, 1995.
Koltès par Chéreau : résonances et discordances, Céline Bansart, Institut d'Etudes théâtrales de Paris III, 1995.