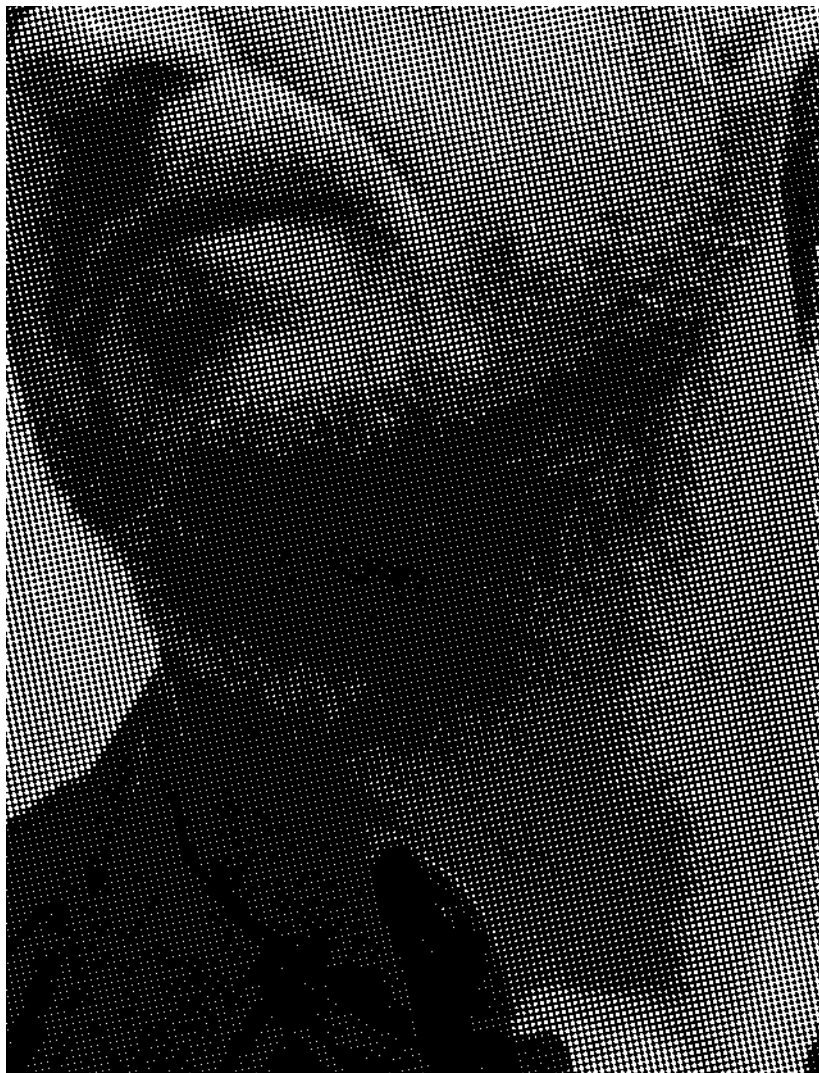


DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON



DUEL
CAHIER DE CRÉATION

Sommaire

Duel

7	Si un chien rencontre un chat Xavier Inchauspé	40	L'Illiade (extrait) Marc Beaupré
9	La mésentente Brigitte Haentjens	46	Koltès-matérialu Entretien avec Brigitte Haentjens par Julien Lefort-Favreau
15	Empoignés Marie-Hélène Constant	53	Le chien jaune Robert Lévesque
19	Plans sensitifs Anick La Bissonnière	62	Désirer Rodney Saint-Éloi
28	Duel Entretien avec Hugues Frenette et Sébastien Ricard par Sophie Gemme	68	Théâtroggraphie de Sibyllines
36	L'enclos de l'éléphant (extrait) Étienne Lepage		

Texte

Bernard-Marie Koltès

Mise en scène

Brigitte Haentjens

Assistance à la mise en scène et régie

Jean Gaudreau

Dramaturgie

Mélanie Dumont

Scénographie

Anick La Bissonnière

Lumière

Alexandre Pilon-Guay

Musique

Bernard Falaise

Costumes

Julie Charland

Maquillage et coiffure

Angelo Barsetti

Collaboration au mouvement

Mélanie Demers et Anne-Marie Jourdenais

Sonorisation

Frédéric Auger

Direction technique

Jérémi Guilbault Asselin

Direction de production

Sébastien Béland

Direction administrative

Xavier Inchauspe

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON

HUGUES FRENETTE SÉBASTIEN RICARD

Dans la solitude des champs de coton est une création de Sibyllines en codiffusion avec l'Usine C et en coproduction avec le Théâtre français du CNA





SI UN CHIEN RENCONTRE UN CHAT

Xavier Inchauspé

Préambule

Au cœur de la nuit deux hommes se croisent. Si l'un est dealer, l'autre sera donc client. Ou peut-être est-ce l'inverse? Peu importe. La rencontre a lieu. Le sort en est jeté. Plus de retour en arrière possible. Et maintenant face à face, ils sont liés. Inéluctablement liés. Dialectiquement liés, devrait-on même dire. Vendeur ou acheteur? À chacun son rôle.

Il ne suffirait que d'une transaction. Un deal. N'importe lequel. Même un tout petit. Et chacun pourrait continuer sa route. Redevenir «deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction». Mais ce serait trop simple. Ils ont beau être chat et chien, ces deux-là ne se domestiquent pas. Ils ont la férocité des bêtes qui n'aiment pas être dominées. Leur liberté, c'est à eux seuls qu'ils veulent la devoir et la simple idée de dépendre de l'autre apparaît insupportable. Alors tous deux se braquent et restent sur leur position. Le dealer demande d'étaler sa marchandise; le client refuse de nommer son désir. Sans offre et sans demande, pas de deal. Pour sortir de l'impasse, que reste-t-il d'autre que l'affrontement?

Koltès disait que les personnages psychologiques (ou pire, raisonnables!) ne l'intéressaient pas. Cela finissait toujours par créer un théâtre ennuyant, prévisible et superficiel. Bien sûr, nous avons tous nos petites histoires qui viennent modeler nos sentiments et nos réactions. Mais tout cela n'est que la surface des choses. La houle sur les vagues de la mer. Derrière, il y a quoi? Des courants, des marées, des hauts-fonds, des barrières, des affluents, des abîmes. Et c'est là qu'il nous invite à plonger. Au fond des choses.

«Dans une personne, ou un personnage, c'est un peu comme si une force venant de dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre²»

Peu importe les armes dont nous disposons. Peu importe l'issu, vainqueur ou vaincu. Chacun de nous est un champ de bataille où s'affrontent des puissances contraires et des forces qui nous dépassent. *Dans la solitude des champs de coton* est peut-être, de toute son œuvre, la démonstration la plus éclatante de cette conception de l'homme et de la femme. Ici, le jeu des forces est multiplié par deux. Le champ de bataille devient champ magnétique.

¹ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p.22

² Bernard-Marie Koltès, *Lettre à Hubert Grignoux*, Strasbourg, le 7 avril 1970



LA MÉSENTENTE

Brigitte Haentjens

Souterrains

« ... ce qui est en jeu n'est pas un simple *litige*, commercial ou autre. En fait, il s'agit bien plus de ce que Jacques Rancière appelle une *mésentente*, c'est-à-dire un type déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs entend et n'entend pas ce que dit l'autre. »

Raymond Michel, « Violence et désir dans *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès ou deux êtres sous un ciel sans étoiles... » in *Violences et désirs dans l'oeuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, 2017.

Non, ce ne sera pas simple.

Dans la solitude des champs de coton n'est pas aisément réductible à l'une ou l'autre des hypothèses que le spectateur — au même titre que le chercheur ou le metteur en scène — ne peut manquer d'évoquer, dans le silence de sa propre solitude, à l'écoute de ce dialogue qui n'en est pas un.

Il est vrai que Bernard-Marie Koltès avançait masqué. Son écriture voilée, malgré sa clarté apparente, enchâsse des secrets, des bombes. Koltès n'admettait aucune interprétation psychologique ou psychanalytique de ses textes, il refusait tout simplement d'expliquer son œuvre. Il n'acceptait pas davantage qu'on lise son théâtre à l'éclairage de sa vie, ses idées ou ses attirances en matière amicale ou sexuelle. Il détestait qu'on souligne le désespoir de ses pièces, l'omniprésence des thématiques du désir, de la violence et du suicide. L'omniprésence de la mort qui rôde.

Koltès, dans son irrémédiable refus, ressemble pourtant à s'y méprendre à chacun des protagonistes de *La solitude*, au Dealer, au Client, aux deux à la fois. Radical, radicalement opposé à la stature de pouvoir et la posture morale, toujours engagé et mystérieux, Bernard-Marie Koltès donne sa prose puissante au plus offrant, sans négociation. Il était intransigeant.

Peut-être que l'écrivain s'est inspiré d'une situation familière, quotidienne, une de celles qu'il avait observées dans ses errances, ses voyages sur le boulevard Barbès, à Pigalle, sur le continent africain, au Guatemala, à New York ou ailleurs. Il a consigné, dans ses magnifiques lettres, d'innombrables détails sur des scènes qu'il a croquées, en particulier dans les chantiers du Nigeria où il s'était rendu. Observateur aiguisé, engagé par son regard, Bernard-Marie Koltès ne laissait rien passer. Il savait de façon tangible de quoi sont faits les rapports entre les hommes, entre les classes sociales, entre les dominants et les dominés. Il savait la condescendance, l'humiliation et le mépris, armes bien françaises qui ont irrigué le colonialisme.

Dans la solitude des champs de coton campe un face-à-face entre deux hommes. Un face-à-face qui aurait pu survenir sur un trottoir ou un quai, un souterrain en béton auquel on accède par des escaliers qui sentent l'urine et la misère, sur le pont métallique surmontant un boulevard à quatre voies, au cœur de l'une de ces cités où les immeubles se dressent comme des fantômes dépenaillés. Dans le clair-obscur d'un endroit interdit, inédit, en ville, oui, sûrement.

Si une situation ancrée dans le réel avait bien inspiré l'auteur, s'il avait voulu décrire cette rencontre, elle aurait été brève, probablement muette, peut-être mortelle. Il y aurait eu une main tendue ou un poing levé, il y aurait peut-être eu un petit sachet de poudre échangé contre un billet de banque, une adresse écrite à la main sur un bout de papier, ou rien, un crachat, une phrase incompréhensible murmurée à l'oreille, un geste du pouce, obscène. Je dirais que la circonstance *probable* d'une rencontre analysée par l'écrivain n'est qu'une toile de fond, un dispositif qui sert de déclencheur à l'écriture. Un cadre où la parole peut jaillir. Mais le cadre aussitôt est piétiné par l'auteur.

Koltès insiste, il s'agit d'un deal, il ne précise pas son objet, de drogue, de sexe, de sentiments, d'autre chose. Il affirme même qu'il est question de diplomatie, juste avant les coups, quand il reste encore un espace pour la parole. S'agit-il vraiment de cela ?

Au fil des années, j'ai beaucoup arpenté l'œuvre de Koltès, pour mon plus grand bonheur, dans une extase renouvelée, et parfois une angoisse, une peur, tant ses textes sont splendides, porteurs, inspirants, politiques et exigeants. Et toujours mystérieux. Il me semble bien que, sauf exception, les relations entre les personnages qu'il met en scène sont empreintes de tension et de violence. Elles ont presque toujours un aspect irrémédiable, fatal. Les interlocuteurs s'agrippent par le langage, se battent à coup de mots, la langue est riche et précise, imagée, acérée. La violence est verbale. Après tout, on est en France. Du moins l'auteur est-il français.

La joute langagière est-elle l'arme choisie pour tenter de s'approcher de l'autre ou de s'en préserver ? S'il y a si peu d'empoignades physiques dans le théâtre de Koltès, est-ce parce qu'il se méfiait des corps ou qu'il savait la fatalité d'une rencontre charnelle ? S'agit-il, comme certains le prétendent, de dépeindre l'impossibilité de vraies rencontres entre les hommes, les humains ? S'agit-il d'une critique radicale du système capitaliste où la volonté de soumettre va de pair avec le désir de vendre, toujours davantage, pour s'enrichir et dépouiller l'autre d'un même mouvement ?

Pourquoi ici, ces deux hommes se parlent-ils de cette façon qui évoque la harangue telle qu'encore pratiquée en Grèce, dans certains cafés, les hommes se levant tour à tour pour développer leur pensée ? Ou chez Racine quand Bérénice discute avec Titus et Andromaque avec Pyrrhus ?

Dans *La solitude*, chacun s'exprime à tour de rôle, détaillant son point de vue, défaisant l'argumentaire de l'autre et le repoussant dans les cordes. Le Dealer et le Client s'expriment dans une langue, une grammaire, un style qui semblent les mêmes pour les deux. Le langage ne permet pas de distinguer les deux personnages, même s'ils n'en font pas le même usage. Cette langue apparemment commune agit et séduit, blesse et attaque et permet de se défendre. Et pourtant, les deux protagonistes ne parlent pas du *même lieu*. On soupçonne que l'un est étranger et l'autre, en territoire familial. Chacun affirme sa singularité, alors même qu'elle est insaisissable pour le spectateur. De quelle nature est cette différence qui les sépare ? Sociale, raciale, territoriale, sexuelle ?

Dans la solitude m'apparaît comme le versant sombre de *La nuit juste avant les forêts* où le protagoniste s'adressait à un interlocuteur invisible et silencieux, quelqu'un dont il avait croisé le regard et qui pourrait l'héberger pour la nuit. Le locuteur de *La nuit* utilisait tous ses atouts, sa tchatche afin de mieux masquer son désespoir. Du coup, ses mots semblaient chercher la lumière. Ils étaient pleins d'un désir, d'un besoin d'humanité.

Ici, on a l'impression que l'action se situe dans un lieu où l'on s'aventure sachant que la solitude humaine est incurable et fatale. Dans un lieu où l'humanité – après une course effrénée, après pillage et broyage et chocs et guerres, après écrasement des faibles et triomphe de l'injustice, après domination et asservissement, après tout cela donc, qui a provoqué sa propre chute, sa propre perte – en finit avec elle-même dans un paysage de cendres et de désert.

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.

Bernard-Marie Koltès

Lettre à sa mère, Paris, septembre 1977



EMPOIGNÉS

Marie-Hélène Constant

Lignes de fuite

« Mais quand nous mourons là où l'esprit occidental a placé son centre de gravité et dicte son temps au monde, nous mourons comme des chiens parce que nous sommes des hommes et que les hommes ne meurent pas dans la rue abattus comme des chiens, mais dans leur lit, paumes ouvertes. Les heures ne sont pas les mêmes pour tout le monde, la chronologie est une fiction. *Une balle tirée à bout portant en pleine rue.* »

Mathieu Riboulet, *Entre les deux il n'y a rien*, Paris, Verdier, 2015

Je déterre un à un les cadavres dans les mots de Koltès. Je trouve des pointes anciennement sternum, des flèches radius, des éclats bouts d'orteil, des visages masques funéraires. Les corps sont noirs et blancs et seuls, humiliés et nus. Je mets la main sur ces hommes mis de côté, sur les histoires sordides des violences sur la peau des esclaves qui ont construit l'empire du capital, un disparu à la fois. Ce sont les fantômes des corps désirants, tranchés et mutilés, qui parlent, ceux que l'on a fait taire, les mains dans la merde et les chiens au cul. Koltès est de ceux-là qui sont restés inachevés, interrompus tôt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, détournés, pestiféré d'hier à peine mort du sida le 15 avril 1989 à Paris. Et arrive la chute des corps.

Tout commence peut-être par un regard comme une invitation au combat. C'est dans le rythme que ça se passe, dans les respirations, dans la pulsion des muscles retenus et relâchés, la reconnaissance de l'invite. Les corps trahisons qui rougissent, les bouches qui s'entrouvrent puis les dents qui se serrent. Ça arrive dans les lieux illicites ou pas, dans les espaces de marche et de passage, entre les couloirs des métros et les gares, dans les écoles, sur les trottoirs, dans les gymnases, les lieux où s'arquent parfois les dos. Ils ne se veulent pas monnayables, pas maintenant, pas ici. Les étals ont été contournés. En maraude, les corps tendus s'attirent. Entre beaux merles à talons aiguilles ou aux bottes dans la boue, l'incitation s'échange par le coup d'œil.

Tout commence peut-être par une invitation au combat, par le goût de résister, par un consentement à ne pas jouer hors du champ du désir. Ils se donnent aux regards et bougent avec efficacité. Il n'y a pas de hasard, leurs pas sont calculés. Les cordes les enserrant et les gardent. Ils jouent les grands impénétrables, ils jouent à être lisses et hors d'atteinte dans le tendre de la poitrine et au ventre, ils ont le sourire en coin et les yeux brillants. Ils ne veulent pas mourir.

Ils sont de la même taille, leurs nuques se ressemblent. Leurs épaules sont rondes. On pourrait facilement faire un collage avec l'ensemble, prendre le sternum de l'un pour celui de l'autre, coller un radius dans l'angle d'un bras adverse, découper sous les côtes où ça se strie, partager les lignes. Les peaux sont moites et découpées, offertes aux regards, mais déjà ces hommes ne voient plus les autres, animaux et humains. La tension de leurs cuirs est pareille, elle appelle les doigts dans la chair juste à la chute des reins. Elle invoque les nuits d'amour et la lumière du soir sur les culs caressés. C'est l'odeur du sexe et de la sueur qui s'ouvre entre eux et ç'a le goût du danger, ça tord les cœurs au diaphragme.

L'un d'eux a les yeux de plomb et tristes de Lead Belly. Il paraît même qu'il bande son sexe de coton avant les combats. Il traîne avec lui et sur sa peau toutes les ventes, tous les échanges de sang et de peur, une histoire qu'on ne conte plus. La légende égypte a les chaînes au corps. On raconte que dans l'humiliation d'un champ de coton elle serait née et chanterait avec les mots qu'on lui a mis de travers creux dans la gorge et les cicatrices creuses au dos. L'homme est agile et masse ses mains en silence. On l'a tenu au pied, il n'y a pas de mots pour ces violences-là. Il a le temps et le lieu devant lui, a suspendu les minutes, c'est l'incalculable désir. L'important c'est de tenir la garde haute, le regard droit et protégé, la mâchoire hors d'atteinte. Tout est dans la manière, tout est dans la puissance retenue au plexus et les peaux moites. Il y a le corps seul et nu, à prendre. Il y a ce jeu entre eux et les coups à encaisser et à prévoir.

Il dit «je veux prendre ton corps te caresser voir par où ça fend ta peau de marron chaud». Il a serré les poings et ne l'a pas touché. Il est raide, son corps est grand et chaud. C'est la peau mouillée et l'odeur de sueur mélangée au désir qui le gardent. L'incalculable désir. Leurs poings sont serrés bandés, ça sent le poil et la peur. Il bouge et l'autre bouge avec lui. L'ensemble danse. Ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude. Ils sont à fleur de couenne, ce n'est peut-être pas le coup qui sera porté en premier. Ils ne sont pas de mauvais genre, c'est l'insoutenable désir.

Il dit «je ne veux pas avoir dans la bouche un cadavre laissons les corps danser pour nous atteins-moi». Ils n'ont plus de noms, ils ne s'appellent plus, le régime est tombé entre les doigts de leurs poings serrés. Ils sont beaux et n'ont pas le masque de la mort. L'un bouge et l'autre bouge avec lui. Leurs torsos sont si près parfois que leurs mains ne peuvent pas les atteindre et griffent les flancs avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir. C'est la grande mise en scène, l'envers de la rixe. Et déjà le dernier round est entamé. On entend des chiens et les bruits de la rue quotidienne. L'amour et la mort se mordent la queue. Les bouches bavent, d'où ils halètent à peine, leurs yeux sont reluisants et perçants en lame en plomb. Leurs chairs sont bouillantes et tendues. Ils savent cette pulsion d'ouvrir les lèvres et de lécher, de mordre, de goûter. Leurs muscles sont contractés et se relâchent. Ils sont empoignés.

Et arrive la chute des corps.

DEUX HOMMES QUI SE
CROISENT N'ONT PAS
D'AUTRE CHOIX QUE DE SE
FRAPPER, AVEC LA VIOLENCE
DE L'ENNEMI OU LA DOUCEUR
DE LA FRATERNITÉ. ET S'ILS
CHOISISSENT À LA FIN, DANS
LE DÉSERT DE CETTE HEURE
D'ÉVOQUER CE QUI N'EST
PAS LÀ, DU PASSÉ OU DU RÊVE,
OU DU MANQUE, C'EST
QU'ON NE S'AFFRONTÉ PAS
DIRECTEMENT À
TROP D'ÉTRANGÉTÉ.

Bernard-Marie Koltès
Dans la solitude des champs de coton

PLANS SENSITIFS

Dessins d'Anick La Bissonnière
Présentés par Mélanie Dumont

« Tout ce que je vois est un lampadaire
sur une scène vide. »

Anick La Bissonnière, 23 septembre 2016

Les premiers échanges sont traversés
de paysages urbains, presque cinéma-
tographiques : parking désaffecté, bord
d'autoroute, station service perdue. Puis
des chiens aboient au loin, dans la nuit
brumeuse. Sans censure, les imaginaires
cherchent à traduire ces idées de franges,
de *no man's land*, chères à Koltès.

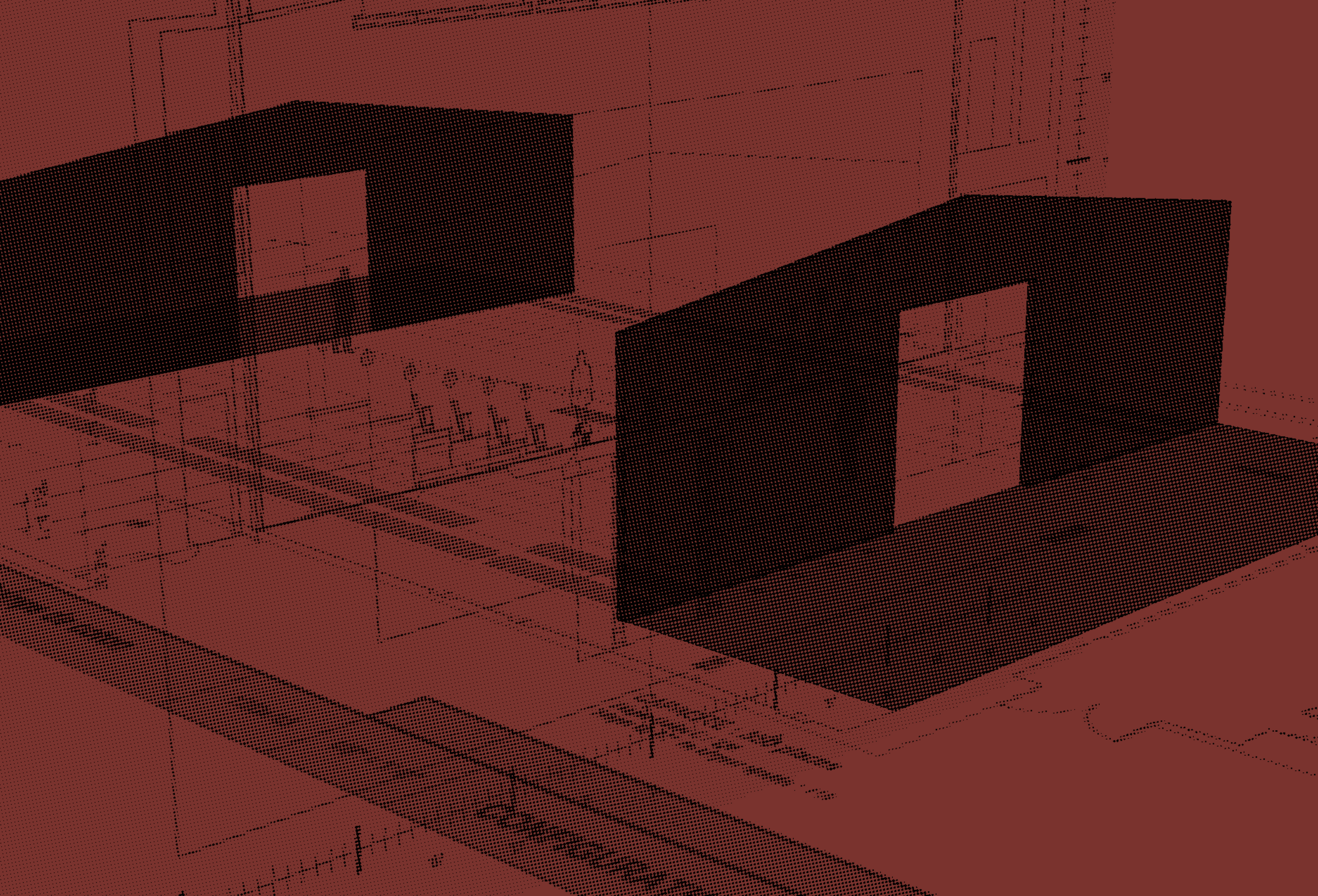
On ne trouve finalement aucun élément
dans l'espace qui renverrait à un endroit
définissable. Que deux gradins entaillés
par une longue allée ouverte et béante ;
« terrain neutre et désert, plat, silencieux,
où l'on se voit de loin, où l'on s'entend
marcher, un lieu qui interdit l'indifférence,
ou le détour, ou la fuite », pour reprendre
les mots de l'auteur dans un prologue
à sa pièce. Ce qui passe ici pour fracture
pourrait bien se révéler passage. Mais

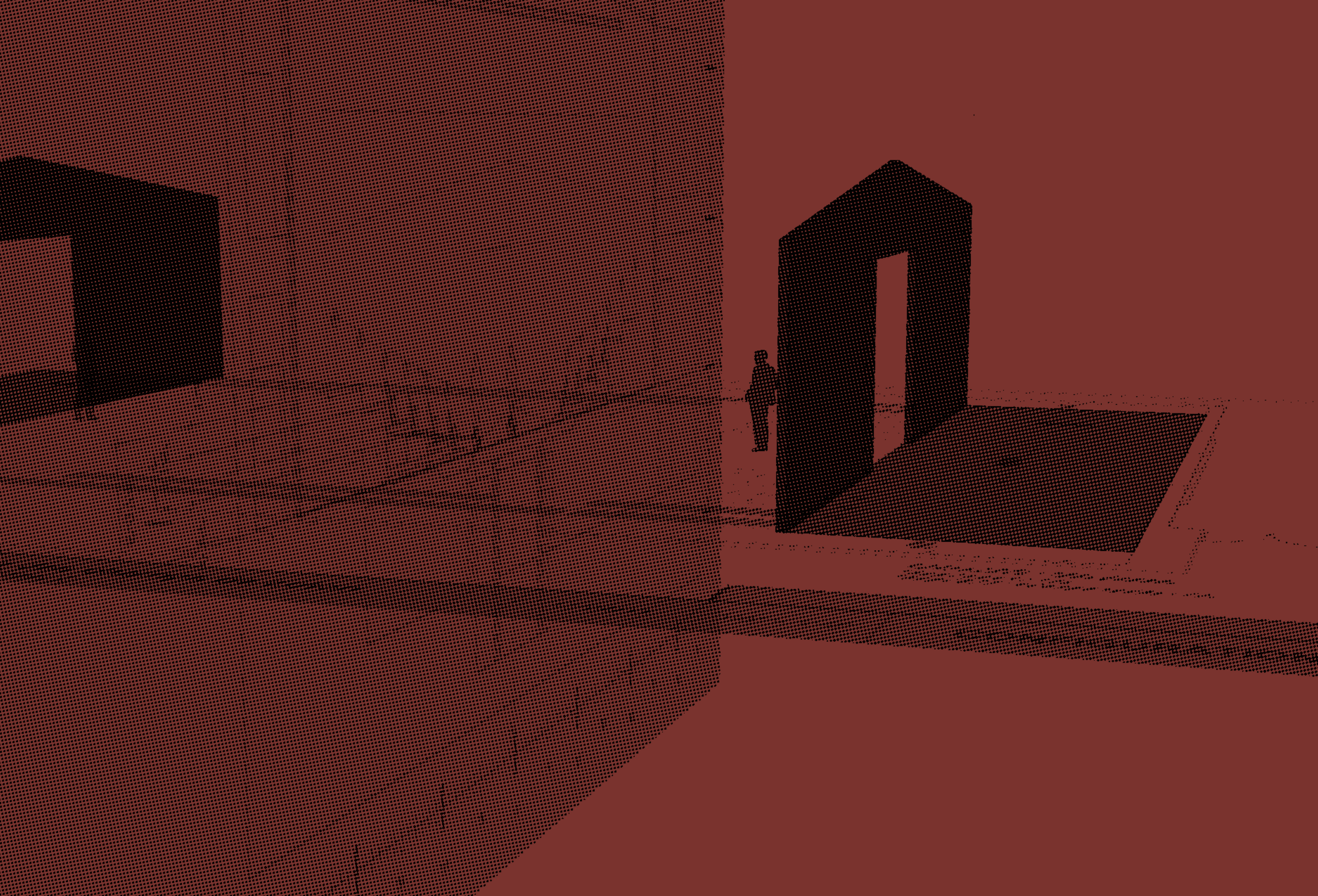
l'inverse est aussi vrai. Le dispositif tient
la rencontre pour indécidable, tendue
entre désir et impossibilité.

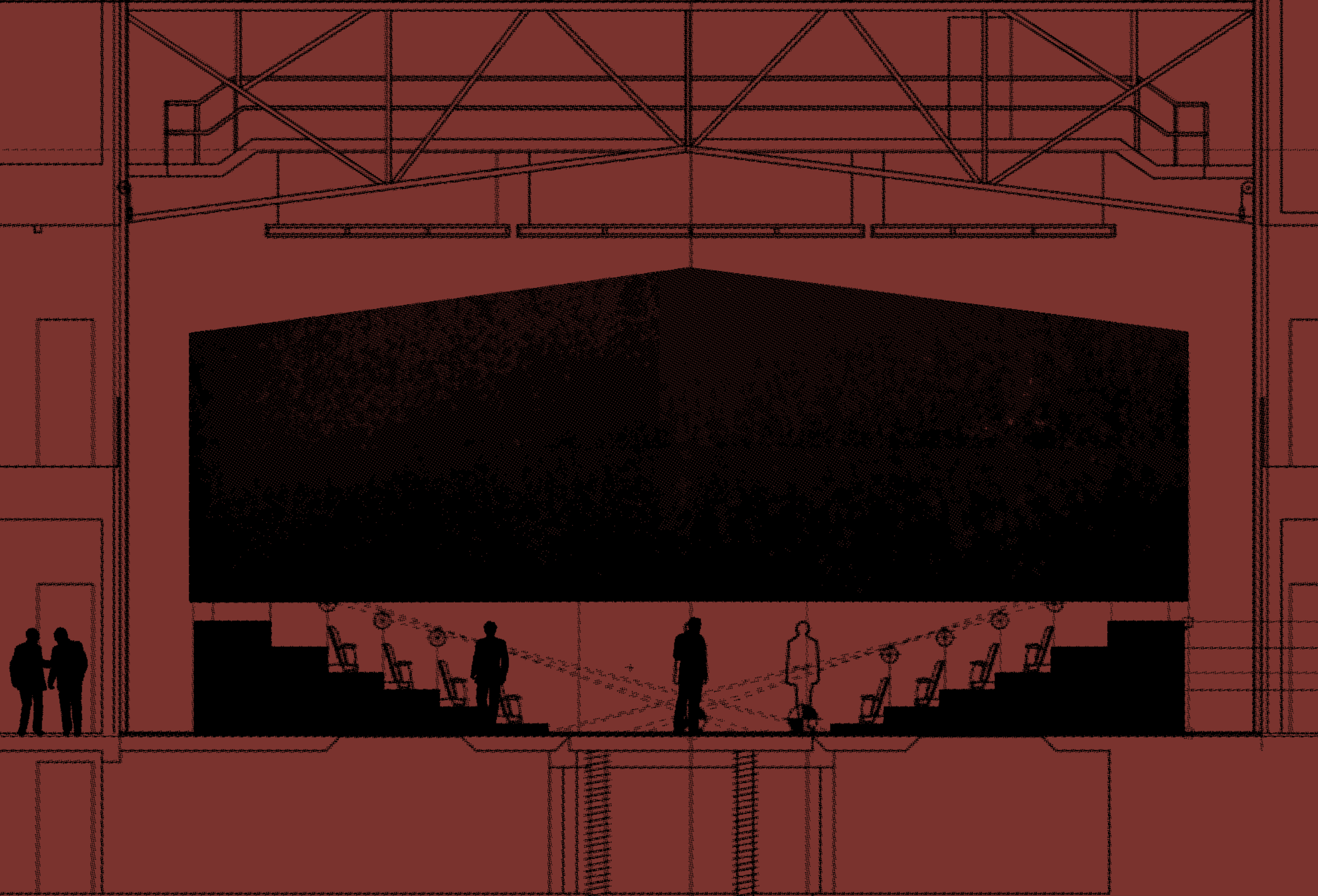
Le lieu de l'affrontement ne se donne
pas d'emblée, toutefois. Anick parle de
« décompression entre la vie civile et le
terrain vague » ; Brigitte suggère quant
à elle « un sentiment de désorientation
à créer ». Il nous faut alors parcourir les
entrailles d'un théâtre pour en découvrir
un autre. Celui-ci conçu comme un « in-
térieur noir », de façon à ce que chaque
spectateur puisse y projeter ses souvenirs,
faire miroiter les images qui sont les
siennes. Pour ma part, cette construction
sombre, qui se referme sur nous comme
un abri ou un piège, n'est pas sans évoquer
ce « ciel sans étoiles¹ » sous lequel les tra-
jectoires du Client et du Dealer se croisent
et se heurtent...

Ici, donc, un champ, une friche, une croi-
sée des chemins sans étoiles ni réverbère.

¹ Voir Raymond Michel, « Violence et désir dans *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès ou deux êtres sous un ciel sans étoiles... » in *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, 2017.







DE

A

LE

R

CLI

E

NT

DUEL ENTRETIEN AVEC HUGUES FRENETTE ET SÉBASTIEN RICARD

Propos recueillis par Sophie Gemme

Souterrains

Hugues Au début, on a pris le temps de développer une complicité. Une complicité dans le mouvement. On a appris à se toucher, en fait. C'est drôle parce qu'on ne s'en sert pas, de cette connaissance physique de l'autre. C'est-à-dire que dans la pièce, on ne se touche pas. On a commencé par des ateliers de respiration pour trouver un souffle commun. Ensuite, on est allés dans la recherche de proximité. On installait un bâton entre nous deux et on s'organisait pour qu'il tienne, peu importe ce que l'autre faisait. Aujourd'hui, ça prend toute son importance, parce qu'il y a cette distance qui est établie entre les personnages et avec laquelle il faut composer. Mais nous, on se souvient du contact de l'autre. C'est d'abord et avant tout le désir de ce contact-là, peu importe de quelle façon il se matérialise, dont il est question. C'est le désir de renouveler le lien physique, entre les deux personnages, entre les deux acteurs, qui tient tout !

Sébastien On l'a transposé dans un choc initial. Au commencement, le Dealer touche le Client. Cette pièce, c'est une affaire de contact même s'il ne se produit qu'une fois. Il y a vraiment deux *tracks* dans le spectacle. Comme si le physique traduisait l'inconscient du texte, qui est ce désir systématiquement frustré d'une rencontre. La pièce exprime l'idée d'une séparation en fait. Dans cette perspective, le contact initial serait l'expression hyper condensée d'un rapport physique totalement fusionnel. Deux personnes qui se séparent pour ne plus jamais se retrouver. On vit ce deuil-là qui finit sur un affrontement de guerre.

Hugues Un *big bang*. Une explosion.

Sébastien Il y a une dimension presque cosmique dans la pièce.

Hugues C'est un exercice assez périlleux, jouer du Koltès, ne serait-ce que parce

que les phrases évoquent plus d'une chose à la fois. Dans la même ligne, il y a deux ou trois idées transmises, ce qui rend le tout assez complexe, au niveau de l'intelligibilité de l'affaire. Mais nous, ce n'est pas le travail qu'on a à faire. Ce n'est pas de rendre ça intelligible, c'est de rendre ça vivant ! Par le vivant, on va réussir à transmettre ce que l'auteur a voulu écrire. Je pense que, sans être des artistes de cirque, on joue beaucoup avec notre corps, on exprime beaucoup de choses avec lui. Dès qu'on s'en va dans notre tête, Brigitte le note et nous le dit. On le sait tout de suite !

Sébastien Pour rebondir sur ton idée du cirque... jouer du Koltès, c'est vraiment ça à mon avis ! C'est jongler avec sept quilles ou... sept cocktails Molotov disons, mais en funambule, au-dessus d'un gouffre. Tu ne peux pas te permettre d'absence. C'est de la haute voltige ! Un jour, tu te rappelles, on est sortis d'une répétition et je t'ai dit : « J'ai pensé que ça prend un certain métier pour jouer ça pis j'trouve qu'on l'a ! » Ça me faisait plaisir de m'en rendre compte, d'avoir cette responsabilité-là. C'est un défi magnifique. Je l'avais déjà vécu avec mon solo dans *La nuit juste avant les forêts*. C'est semblable et tellement différent en même temps. Brigitte évoquait l'idée que l'homme de *La nuit* avait, *Dans la solitude des champs de coton*, quelqu'un qui lui répondait, enfin. Il y a une possibilité en chair et en os que ça se fasse, même si l'échange n'est pas concluant. Tout ça, c'est comme les *Variations Goldberg*. C'est de la grande musique ! *La nuit juste avant les forêts* c'était vraiment un travail de soliste. Là on est comme un duo de solistes. Parce qu'on répond au monologue de l'autre, on dialogue. Le Dealer déploie tout un éventail de motifs, de thèmes qui sont repris ensuite par le Client, comme dans une fugue. C'est une espèce d'aller-retour musical.

Hugues Oui comme tu dis, ça demeure un dialogue. Ce ne sont pas des monologues. Sans la réplique qui précède, même si elle fait cinq pages, moi je n'ai rien à dire ! Même si l'acteur sait très bien qu'il a 1000 mots à dire d'un coup, il faut qu'il puisse croire que la phrase qu'il dit est peut-être la dernière. Ça nous place dans une sorte de détente par rapport à l'ampleur de la tâche, ou plutôt dans une relative confiance. Il faut garder cette nécessité, cette urgence, même si la réplique est très dense, de la dire, de la transmettre.

Sébastien C'est vrai, mais je trouve quand même que chaque réplique est un monde en soi. Il y a quelque chose d'étanche, tu sais. Même si elle reprend les thèmes de l'autre, c'est vraiment construit «début-milieu-fin». Ça pourrait finir là. J'ai dit mon dernier mot. Mais l'autre ajoute toujours quelque chose. Pour parler comme Rancière, le rapport entre le Dealer et le Client est bien celui d'une mésentente et non pas d'un malentendu. Tu entends l'autre, sans l'entendre, parce que la parole ne provient pas du même endroit. Je pense que cette idée de solitude radicale présente chez Koltès, est poussée jusqu'au bout dans cette pièce. «Non *man*, t'es tout l'temps seul avec ta parole pis ta personne.» En ce sens, je trouve que les répliques sont vraiment étanches.

Hugues C'est comme des blocs.

Sébastien Des blocs, exactement.

Hugues Il y a aussi une certaine provocation de part et d'autre, qui permet de garder ça aussi vivant. Ils s'entendent mal. Ce qu'ils comprennent, c'est que l'autre s'en prend à sa conception du monde, donc s'en prend à des choses fondamentales chez soi. Alors nécessairement, la réplique qui suit, quand l'autre acteur prend la parole, est en réaction directe avec ce qui précède.

Sébastien Mais souvent dans un refus.

Hugues Dans un contre-argument, je dirais.

Sébastien Mais systématique ! Et avec mépris. Le mépris est le carburant de la pièce. Chaque fois, un nouveau défi est lancé à l'autre. Un défi d'aller encore plus loin. Et à un moment donné, c'est comme si on atteignait l'extrême limite des possibilités de ce jeu-là.

Hugues À un moment donné vient le constat de cette solitude. Dans le fond, ce qu'il faut en retenir ultimement, et c'est très dur à recevoir et à jouer, c'est que peu importe les affinités qu'on peut développer, peu importe les regards qu'on peut échanger, on est toujours seul. Parce que tout naît de ce regard-là, qui survient à une heure de la nuit et qui déclenche une nécessité de réfléchir sur ce regard, de le définir, de savoir ce qu'il signifie exactement. Pour finalement constater, à la toute fin, que peu importe que tu aies désiré quelque chose, peu importe que j'aie ce qu'il faut pour le combler, il n'y aura pas d'échange. Le Dealer se présente au Client en lui disant : « Si tu es normal, tu as des désirs. Ces désirs-là, je peux les assouvir. Je peux t'offrir ce qu'il faut. Tu ne peux pas me regarder de cette façon si tu n'as pas de désirs. Dis-le-moi. Lâche-toé lousse ! » Mais le Client prétend constamment qu'il n'a pas de désirs et que s'il en avait, ils sont tombés autour de lui et le Dealer ne les a pas ramassés. Mais ce dernier insiste encore : « Ah pis *by the way*, si t'en as pas de désirs, emprunte-en à quelqu'un d'autre. J't'en tiendrai pas rigueur, t'sais ! » Ça devient la marchandise ultime, le cadeau, l'offre la plus grandiose qu'on puisse souhaiter ou désirer.

Sébastien Cette question de la marchandisation et de la nécessité absolue de vendre et d'acheter quelque

chose, c'est vraiment troublant. Peut-être que c'est lié à l'interdit du désir ? Ce qu'on ne peut pas exprimer se retrouve sur le marché noir. Il y a aussi une sorte de réflexion sur le capitalisme qui n'a aucune barrière. Il n'y a pas un territoire qui ne soit le sien. Au final, c'est une pièce très émouvante. Et pourtant, c'est un rapport tellement logique et construit. C'est un refus systématique des affects, de la sensibilité, mais à la fin c'est complètement bouleversant. Il y a une perversion et de l'idée de marchandisation du désir qui apparaît et qui est vraiment poignante.

Hugues C'est bouleversant aussi parce que le mot Dealer vient automatiquement avec une connotation péjorative, mais il faut éviter de colorer le personnage de cette façon, de l'interpréter avec une quelconque intention machiavélique, même si c'est lui qui possède l'interdit. Parce qu'il est d'une franchise absolue. Tu ne peux pas juger un personnage s'il est franc, peu importe ce qu'il véhicule, peu importe ce qu'il traîne dans son sac. Dans le cas présent, la marchandise n'est jamais nommée. Elle est tout et rien. Quand je dis tout, ça peut être de sauver l'âme du client et quand je ne dis rien, ça peut être de la pacotille de la mendicité même. La marchandise n'étant jamais définie, ça rend le Dealer plus présentable, plus honorable. Quand il dit par exemple « j'emprunte provisoirement l'humilité, je vous prête l'arrogance » il est tout à fait sincère. C'est selon moi ce qui fait que le Client reste là. On se questionnait à savoir pourquoi il ne s'en va pas carrément. Il reste là justement parce qu'il valse entre confiance et méfiance.

Sébastien Le flou de l'heure, du lieu, de l'obscurité, permet cette circulation du bon et du mauvais. À qui ai-je à faire ? C'est de moins en moins clair, plus la pièce avance. C'est fascinant !

Hugues Le Dealer devient mendiant. C'est un moment décisif de la pièce. De toute façon, on est tous parfois mendiants. Il y a automatiquement une partie des choses qu'on veut assouvir qu'on ne peut assouvir seul. On a besoin de l'autre, peu importe le rôle qu'il a dans la société, peu importe son âge, son sexe. Finalement, le désir dont il est question tout au long de la pièce est probablement autant celui du Dealer que du Client et se résume au besoin d'être avec quelqu'un, de se comprendre.

Sébastien Et c'est là que ça rejoint vraiment *La nuit juste avant les forêts*. C'est un discours-fleuve, récité pour que l'autre reste. « Va-t'en pas, j'avais te parler sans arrêt si y faut, pour pas que tu t'en ailles ! »

Hugues Il y a coup de foudre dans un sens, désir de connaître. Tu rencontres quelqu'un, ne serait-ce qu'en croisant son regard, et tu t'imagines soudainement un monde avec cette personne. Et son monde, tu penses qu'il est le même que le tien, que vous avez les mêmes idées de voyages, que vous voulez fonder une famille, que vous avez le même type de maison en tête, et ça, ça n'arrive jamais ou presque.

Sébastien Ça fait écho à ce que Koltès disait sur l'écriture de cette pièce-là. Il a étendu un regard qu'il a eu avec quelqu'un et l'a transposé dans une pièce d'une heure. Cette projection dont tu parles. Tout ce que tu peux imaginer en un très court instant, parce qu'on sait que l'esprit va à une vitesse incalculable, il l'a ralenti pour en faire un long moment.

Hugues Parce qu'en soi, ça pourrait être un échange de 3-4 répliques très courtes. « Cherches-tu quelque chose ? Non. T'es sûr ? Oui. J'te crois pas. » Mais l'homme étant doté de la parole, de la réflexion, il extrapole. C'est ce qui distingue ces deux hommes-là du reste du monde animal,

des bêtes dont il est souvent question dans la pièce. Ils sont en mesure de communiquer avec des mots. C'est ce qui devrait sauver l'homme. On ne devrait pas assister à un carnage, parce qu'ils sont capables de se parler, de se définir, d'aborder l'autre et de lui proposer quelque chose. Donc à partir de là, on devrait s'en sortir, mais non, malheureusement pas. Ce constant rapport au chien notamment, c'est comme si, chaque fois qu'on l'évoquait, le discours battait de l'aile, prenait le bord. On entre vraiment dans le concret, dans la morsure, dans le « reniflage », dans le danger.

Sébastien Le Client trouve des mots simples à la fin pour définir leur rapport. « Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre ». Quand je te parlais tantôt de solitude radicale, je trouve que cette image l'exprime tellement bien. C'est le moment qui illustre cette incapacité ontologique, d'entrer en rapport avec l'autre. Le zéro, les deux zéros, c'est tellement puissant !

Hugues C'est une volonté aussi de se débarrasser des étiquettes, c'est presque une supplication. Pouvons-nous n'être que rien ?

Sébastien L'un pour l'autre.

Hugues Oui l'un pour l'autre.

Sébastien Et toi, le Dealer, tu dis : « Non *man*, j'avais te pénétrer de force si y faut, *man*. » C'est de là que vient le côté vraiment bouleversant de la pièce. « Non *man*, c'est pas vrai qu'on est seul ! »

Hugues Au fond, la pièce soulève une question universelle, intemporelle. Est-ce que c'est vrai qu'on est seul ?

Sébastien Dédé Fortin chantait : « Dis-moi si je suis tout seul ». C'est un questionnement fondamental, souffrant

et tellement angoissant. Mais toi, le Dealer, tu dis « non *man*, non *man*, c'est pas vrai qu'on est seul pis j'avais te l'prouver, s'il faut qu'on meure ensemble, que nos sangs s'échangent dans la bataille, on ne sera pas seuls. »

QUAND UNE SITUATION EXIGE UN VRAI DIALOGUE, IL EST LA CONFRONTATION DE DEUX MONOLOGUES QUI CHERCHENT À COHABITER.

Bernard-Marie Koltès
Février 1983

PA

U

L

A

LE

XI

S

L'ENCLOS DE L'ÉLÉPHANT

Étienne Lepage

Échos

Sous la pluie battante, Paul trouve refuge chez Alexis. Ils ne se connaissent pas, mais voilà que Paul parle. Il parle tant que ses mots envahissent tout. Plus il s'explique, plus il se cache. Cette pièce d'Étienne Lepage, le plus « koltésien » de nos dramaturges québécois, a été créée en 2011 dans une mise en scène de Sylvain Bélanger. Ce sont Paul Ahmarani et Denis Gravereaux qui les interprétaient.

PAUL
N'importe quoi
je vous dis
Vous pouvez me demander
n'importe quoi
...
Peut-être
Peut-être voulez-vous
je ne sais pas
que je
que je fasse quelque chose ?
...
Peut-être ne voulez-vous pas que je dise
quelque
chose
Peut-être voulez-vous que je fasse
quelque chose
Je ne peux pas faire grand-chose
évidemment
Je suis chez vous
J'arrive
comme ça
Mais tout de même
il y a bien un certain nombre de choses
que je peux faire
Je ne sais pas
moi
Même un caprice
Moi aussi
j'ai des désirs secrets
Des désirs qu'on ne dit pas comme ça
à un étranger
Mais c'est ce qui est excitant
non ?
C'est ce qui est excitant
Si ça se disait
comme ça
ça n'aurait pas de valeur
Laissez aller votre imagination
Je ne vous jugerai pas
Je comprendrai
...
Même si je ne comprends pas
...
Qui sait
Peut-être que ça me fera plaisir ?
Peut-être que
quelque part dans votre tête

vous vous dites que ça ne me ferait
pas plaisir
parce que vous en tireriez profit
mais peut-être que non
Peut-être que vous vous dites
Je ne peux pas demander ce genre
de chose
juste parce que je le reçois chez moi
et qu'il n'a pas de parapluie
Mais vous ne savez pas
quels sont mes goûts
Ils sont peut-être étranges
On ne peut pas savoir sans demander
C'est ça qui est terrible
Mais c'est excitant aussi
Imaginez
Imaginez si on pouvait lire sur le visage
Quelle horreur
On saurait tout
tout le temps
et il n'y aurait jamais rien à perdre
ni à gagner
au fond

Silence

Demandez

ALEXIS
Quoi ?

PAUL
Allons
Je viens tout juste de vous le dire
Ça n'est pas possible
que vous ne sachiez pas quoi
Ça ne se fait pas
de ne pas savoir
Vous n'allez pas me faire croire
que vous n'avez pas un truc ou deux
une petite envie
Vous n'avez qu'à ouvrir la bouche
De toute manière
même quand on ne veut pas
on veut quelque chose
et même quand on ne le sait pas.

L'enclos de l'éléphant est édité par Dramaturges
Éditeurs (2009).

HEC

TO

R

AGGA

ME

M

NON

L'ILIADE

Marc Beaupré
inspiré de *Homère, Iliade*
d'Alessandro Baricco

Échos

Au sein de la compagnie Terre des Hommes, Marc Beaupré revisite les grands classiques du théâtre et de la littérature. Il s'est attaqué cet automne à l'Iliade d'Homère qu'il livre dans une prestation toute musicale où les interprètes scandent et rythment ce récit épique. Écho au duel de Koltès, ce sont ici Agamemnon et Hector qui s'affrontent. Jean-François Nadeau et Justin Laramée les interprétaient.

Scène 2 Second Duel

HECTOR

Je me revêts de bronze éblouissant. Je vais vers toi à grands pas, terrible, brandissant ma lance à l'ombre longue en l'air, un rictus féroce sur le visage.

CHCEUR

Je me revêts de bronze éblouissant. Je vais vers toi à grands pas, terrible, brandissant ma lance à l'ombre longue en l'air, un rictus féroce sur le visage.

HECTOR

Je lève la pointe mortelle et la projette en avant. Elle fend la plaque de bronze, puis l'une après l'autre les sept couches de cuir, et dans la dernière elle s'arrête, dans la dernière, juste avant de ressortir et de blesser.

AGAMEMNON

Alors je tire, perce ton bouclier. Tu ploies le flanc. Tu plies et c'est ce qui te sauve, la pointe t'effleurant seulement, déchirant la tunique.

AGAMEMNON et HECTOR

Je me rue, tel un lion
Je me rue tel un lion
Je me rue tel un lion
tel un lion
Je me rue, tel un lion
Je me rue tel un lion
Je me rue tel un lion
tel un lion

HECTOR ET AGAMEMNON

Quand nous nous rencontrons, il y a un grand fracas de boucliers et de fer, et fureur d'hommes en armes dans leurs cuirasses.

AGAMEMNON

Je frappe...

HECTOR

... Je ploie. Puis frappe

AGAMEMNON

... Bloque. Recommence

CHCEUR

Une fois
Puis une autre
Puis une autre encore.

AGAMEMNON

Ma lame touche, de biais, au cou.

CHORISTE

Nous voyons jaillir le sang noir.
Un autre se serait arrêté...

HECTOR ET AGAMEMNON

Je te porte des coups que tu évites,
De ces coups évités mon audace s'irrite ;
Les dards à chaque instant sont lancés
de plus près,
Les boucliers reçoivent et repoussent
les traits.
J'en viens aux mains enfin, et par l'épée
Je tente une victoire à mes traits échappée ;
Nous paraissions aux deux camps étonnés,
Deux lions rugissant l'un sur l'autre,
acharnés.

CHCEUR

Je me rue, tel un lion
Je me rue tel un lion
Je me rue tel un lion
tel un lion
Je me rue, tel un lion
Je me rue tel un lion
Je me rue tel un lion
tel un lion
Je me rue, tel un lion
Je me rue tel un lion
Je me rue tel un lion
tel un lion
Je me rue, tel un lion
Je me rue tel un lion
Je me rue tel un lion
tel un lion

CHŒUR

Je te porte des coups que tu évites,
De ces coups évités mon audace s'irrite ;
Les dards à chaque instant sont lancés
de plus près,
Les boucliers reçoivent et repoussent les
traits.

J'en viens aux mains enfin, et par l'épée
Je tente une victoire à mes traits échappée ;
Nous paraissions aux deux camps étonnés,
Deux lions rugissant

L'UN

SUR

L'AUTRE

ACHARNÉS !



LA CLÉ, C'EST DE PRENDRE
LE PERSONNAGE AVANT:
AVANT L'ENTRÉE EN
EFFERVESCENCE DES FORCES
QUI L'ENTOURENT, VIDE,
MORT, INEXISTANT; ET
D'ASSISTER AU TRAVAIL DES
PUISSANCES, DE LE VOIR
SE FAIRE, SE BROYER,
S'ACCOUCHER, NAÎTRE ENFIN,
ET TOUT EN DERNIER,
VIVRE. C'EST, EN ASSISTANT
À LA COMPOSITION D'UN
ÊTRE RÉEL, ASSISTER
À LA DÉCOMPOSITION DE
LA PSYCHOLOGIE.

Bernard-Marie Koltès

Lettre à Hubert Gignoux, Strasbourg, le 7 avril 1970

KOLTÈS-MATÉRIAU ENTRETIEN AVEC BRIGITTE HAENTJENS

Par Julien Lefort-Favreau

Souterrains



Dans un petit film disponible sur le site des éditions P.O.L, on peut voir Marie Depussé, écrivaine et psychanalyste récemment disparue, évoquer dans un grand éclat de rire l'histoire de saint Martin de Tours¹. En plein hiver, raconte-t-elle, Martin donne la moitié de son manteau à un mendiant à Amiens. Depussé, espiègle, nous rappelle que Lacan n'aimait pas trop la vertu des saints. Comment savoir ce que veut réellement le mendiant? Plutôt que d'être vêtu, demandait-il plutôt à saint Martin de le tuer ou le baiser? Cette asymétrie entre celui qui demande et celui qui reçoit, entre la violence du désir des uns et le refus d'écouter des autres, entre ceux qui *dealent* et ceux qui achètent, entre ceux d'en haut et ceux d'en bas, est au cœur de la pièce *Dans la solitude des champs de coton*. Un peu plus de deux mois avant la première représentation, nous avons rencontré Brigitte Haentjens.

La mineuse : s'enfourer dans le texte

J'ai une compréhension des textes de théâtre qui est plutôt étrange. En fait, je les comprends seulement en m'y enfonçant véritablement. Quand je les reçois, je suis d'abord dans un brouillard total. Ce qui complexifie la compréhension de ce texte en particulier, c'est qu'il n'est ni métaphysique ni réaliste. Au fond, *Dans la solitude des champs de coton* est hanté par la mort, mais ça, je ne le savais pas avant de m'y plonger. Cette façon d'entrer dans le texte ressemble à mon travail avec les comédiens. Je les écoute, mais je n'écoute pas les mots, je suis à la recherche d'autre chose qui se cache en dessous.

Je vois dans le texte un désespoir absolu, un refus de rencontre. Comme je l'ai dit aux interprètes, il me semble que la pièce montre la séparation de quelque chose qui n'a pas eu lieu. Tous les mouvements

dramatiques sont autour de cette séparation, ou plutôt, sur la difficulté de se séparer; c'est de cela qu'il s'agit entre eux. Il me semble aussi évident qu'à la base de la situation mise en scène par Koltès, il y a ces rencontres dans des endroits mortifères et dangereux, où les hommes rôdent en sachant très bien ce qu'ils cherchent. Je ne sais pas si elles ont encore lieu aujourd'hui, ça se faisait avant le sida... C'est comme ça que j'imagine d'abord la scène. Ces endroits ont sûrement été le germe ou le cadre de l'écriture. Koltès aimait traîner sur les trottoirs, il aimait la tchatche.

En même temps, pour moi, le lieu de la rencontre entre le Dealer et le Client, c'est aussi une scène de théâtre. Le spectateur est en quelque sorte le troisième intervenant, comme un fou furieux plein de désir. L'idée de *deal* que Koltès introduit est un peu une fausse piste. Ça fait jurisprudence dans la lecture de la pièce, mais il n'y en pas d'ostie de *deal* — on ne peut pas dire qu'il y ait échange! Koltès disait que c'était des pourparlers avant la guerre. Mais ce n'est pas exactement ça non plus. Pour moi, *Dans la solitude des champs de coton*, c'est la recherche de quelque chose qui n'existe pas. C'est comme si quelqu'un venait vérifier quelque chose sur lui-même. Il y a une chose que je savais en voyant d'autres mises en scène de *Dans la solitude des champs de coton*, c'est que lorsqu'on insistait sur de trop grosses différences entre les deux personnages, sur le plan naturaliste, cela ne fonctionnait pas.

Quand j'ai décidé de monter *Dans la solitude des champs de coton* vers 2015, je ne savais même pas qui allait jouer le Dealer et qui allait jouer le Client. Pour jouer ces héros tragiques, je pensais toutefois que ça me prenait deux bêtes, deux forces égales. Ça me semblait très important. C'est devenu clair en avançant

que Sébastien était le Client et Hugues le Dealer. Ç'aurait pu être l'inverse, cela dit. Je ne sais pas si c'est plus juste comme ça. Néanmoins, l'identité de chaque personnage m'apparaît très distincte. Chaque personnage porte avec lui une collectivité. Pour moi, il est évident que le Client est issu d'une classe qui possède. Il vient de se dévoyer dans un lieu dans lequel il est étranger ; il serait plutôt de là-haut, là d'où on lance des ordures («[...] il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, avec l'absurdité de deux mouvements qui s'annulent et le risque, entre les deux, d'écraser à chaque pas les déchets jetés par les fenêtres ; plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais puis la chute est dure[...]»). Il est dans les hautes sphères du capitalisme, il parle la langue de ceux qui dominent. Toutefois, comme il est dans un endroit où il n'a plus ses repères, tout d'un coup, il devient vulnérable, il a peur. Le Dealer a quant à lui une force plus organique, un lien avec la nature, avec la terre. Il emploie des métaphores sur la basse-cour, sur les animaux. Koltès a d'abord pensé faire de lui un Noir, mais ça oriente trop la lecture et pas forcément dans le sens qu'il l'aurait lui-même désiré.

En fait, ce texte ressemble presque à Racine, notamment par son rejet de la psychologie. Bérénice parle parfois pendant deux pages, et après, Titus lui répond pendant deux pages. C'est tout sauf le naturalisme de la tasse de café du téléroman ! Ce sont des textes sans dialogue réel, mais qui proposent en vérité un agencement de monologues. Chez Koltès, l'un écoute l'autre très attentivement, mais en fait, ils sont plutôt à l'écoute de leur propre réalité. C'est très narcissique dans le fond. Il y a une absence d'empathie de la part des protagonistes. Tout ce qui compte : c'est

ce que tu peux prendre et ce que tu peux donner, mais pas ce que l'autre ressent. Malgré tout ce que je peux en dire ici, le texte garde sa part de mystère.

La langue, les corps, les voix

Dans le cas de textes de cette nature, je pense que j'aborde toujours la langue de biais et non pas frontalement. Par exemple, on va travailler le texte pendant deux semaines en laboratoire en faisant des improvisations physiques. On a aussi regardé des films : *L'homme blessé* de Patrice Chéreau, *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean... C'est forcément un biais, parce que ce n'est pas de cela que parle Koltès.

On ne sait pas à quel stade de sa maladie Koltès a écrit *Dans la solitude des champs de coton*. On ne sait pas grand-chose, en fait, sinon que la dernière année était horrible et qu'il s'est caché. Il aurait certainement détesté qu'on en parle, mais on ne peut pas passer à côté de ça, cette maladie qui l'a tué. Comme je l'ai dit, c'est un texte totalement hanté par une révolte contre la mort. Cette vision désespérée du monde est une souffrance authentique, ce n'est pas une posture. C'est une forme de violence existentielle.

Mais pour comprendre cela, on doit d'abord faire des lectures sans contrainte. Quand on commence à répéter, on place le texte et les corps dans l'espace. Par exemple, je vais prolonger un geste beaucoup plus longtemps qu'il le serait normalement afin d'éviter tout naturalisme. On retourne parfois à la table pour se poser des questions sur le texte. C'est la partie la plus excitante du travail, et pourtant, la plus difficile à décrire. Elle exige ouverture, écoute, concentration. Ce climat de liberté avec les comédiens s'étend évidemment aussi aux artisans. Je leur laisse beaucoup d'espace parce

que j'ai confiance en eux. Je n'ai qu'à leur transmettre ma sensibilité des choses.

C'était clair pour moi que les spectateurs devaient se situer des deux côtés de la scène. Ça m'embêtait un peu, parce que c'est aussi ce que Chéreau a fait. Mais à l'italienne, cela ne fonctionne pas, selon moi, parce que, forcément, le spectacle devient naturaliste. Dans *La solitude*, l'espace est duel, il est impossible de s'en soustraire. En répétition, on fait l'expérimentation de cette tension entre les deux. Les deux acteurs se placent dans cet espace comme deux bêtes aux abois, en position défensive ou agressive, en constant regard l'un avec l'autre. Koltès aimait beaucoup la capoeira, découverte lors de voyages au Brésil, et l'on peut dire qu'il y a quelque chose de martial dans cet univers très masculin.

Le politique

«Et cette correction, nécessaire, mais gratuite, que je vous ai offerte, vous lie à moi, ne serait-ce que parce que j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous comme une botte écrase un papier gras, car je savais, à cause de cette taille qui fait notre différence première — et à cette heure et en ce lieu, seule la taille fait la différence —, nous savons tous deux qui est la botte et qui, le papier gras.»

Nous avons beaucoup parlé entre nous de la dimension politique du texte. Je partage avec Koltès une conscience du monde, liée à un engagement dans la jeunesse. C'est une conscience aiguë que j'ai dans la vie, mais qui n'est pas trop utile dans le travail artistique. Peut-être parce que je ne sais pas comment elle s'incarne dans les corps... Déjà, dans *La nuit juste avant les forêts*, Koltès décrit littéralement ce qui est en train d'arriver

aujourd'hui dans la société : la précarité, les déplacements («ils te disent : va là, et tu y vas, va là-bas, et tu vas là-bas, pousse ton cul de là, et tu fais tes valises, lorsque je travaillais, je passais mon temps à faire mes valises : le travail est ailleurs[...]»), la disparition des classes ouvrières et des grands syndicats, de la solidarité. *Dans la solitude des champs de coton* exprime cette irréductibilité des rapports entre les êtres dans le monde actuel. Cette violence qui se joue entre dominés et dominants est criante dans la pièce, d'autant plus que les rôles sont sans cesse inversés. On doit toujours écraser l'autre, le réduire, ne jamais s'ouvrir pour entrer en dialogue avec lui, ne jamais le comprendre. C'est pour ça que je dis que c'est une pièce narcissique. Notre époque est sûrement plus narcissique que celle de Koltès. Tout cela a alimenté nos discussions, mais je n'essaye pas de le représenter. Que le spectateur fasse son chemin avec ça !

Revenir à Koltès (1996, 1999, 2011, 2018)

Koltès ne m'a jamais quitté, en fait, il m'habite en continu. J'ai tellement tripé sur *Combat de nègres et de chiens* que j'ai monté au Théâtre du Nouveau Monde en 1996. Ça a été le début d'une fraternité artistique ; Koltès, c'est comme un petit frère. Probablement parce qu'il y a des tas de choses communes entre nous. Un engagement politique, d'abord (j'ai été dans des groupes d'extrême gauche, lui dans le Parti communiste), mais aussi une révolte par rapport à la France, un rejet du colonialisme, le fait qu'il était un voyageur, un nomade... Comme lui, naturellement, je suis plutôt du côté des humiliés que des oppresseurs. Ce sont comme des liens psychiques profonds et mystérieux ! Peut-être que dans le fond, c'est lié à mes racines ; il me renvoie à mon propre rapport à la France... paradoxal.

Koltès est un radical. Son texte lui ressemble dans sa totale intransigeance. Lui c'est frappant quand tu entends des entrevues à quel point il est cassant ; son refus de toute psychologie, de toute explication.

Dans *La solitude*, ce que j'aime, c'est la pureté de cet affrontement, la pureté de cette force condensée en deux personnages. *La nuit juste avant les forêts*, c'est un cri, un appel au secours solitaire qui s'adresse à un interlocuteur inconnu. Mais il est rare de voir au théâtre un affrontement entre forces comme dans *La solitude*. (Je pense aussi aux *Guerriers* de Michel Garneau.) Dans *Combat de nègres et de chiens*, il y a plein de personnages : c'est tout un univers, dans les chantiers en Afrique. Alors que *La solitude*, c'est la théâtralité pure, dans l'exigence de la verticalité des dialogues, dans une langue qui est difficile à assumer. C'est pure beauté!

Si j'y pense un peu, le point commun de tous les auteurs et auteures que j'ai montés, c'est l'absence de naturalisme. Même Jean Marc Dalpé n'a pas une langue qui se «quotidiennise». D'ailleurs, quand la langue de Dalpé est psychologisée, elle ne fonctionne pas du tout. C'est ce qui le rend si difficile à jouer. De ce point de vue là, *Le Chien* de Dalpé a beaucoup de points en commun avec Koltès. Ce n'est pas le même univers, mais cette absence de dialogue avec, en plein milieu de la pièce, un monologue de sept minutes du grand-père qui parle de la guerre qu'il a vécue. La langue d'Heiner Müller est poétique, ce n'est pas du tout une langue de téléroman. On ne peut pas dire que *Douleur exquise* de Sophie Calle soit une pièce naturaliste non plus. Ni James Joyce, évidemment ! Même chez Feydeau, que j'ai déjà monté, il y a une forme de poésie. Bref, ce qui m'intéresse, c'est la poésie dans la langue. C'est pour ça que

j'aime Shakespeare, Lars Norén, Sarah Kane... Je m'intéresse à la force des mots, quelle que soit leur nature, et à la possibilité de les incarner. J'aime les partitions qui sont ouvertes. Peut-être par pur plaisir de pouvoir mettre ma marque...

1 www.youtube.com/watch?v=7Bn6MyTLKE0

2 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 22.

4 Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 48



LE CHIEN JAUNE

Robert Lévesque

Carnets

Dans *Le Temps retrouvé* : « Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi, comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais, mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort et même si je m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi ».

Au cours de ce siècle qui aura à franchir vers 1981 l'hécatombe du sida, alors que le visage de Proust photographié par Man Ray avait acquis l'étrangeté de l'héroglyphe et que Beckett et Heiner Müller ont tout dit de la *partie* et de la *machine*, il y aura eu — entre 1948 et 1989 — une fugue solitaire dans la nébuleuse de la littérature, celle d'un garçon discret : « On aurait dit un nomade qui passait, qui regardait avec bienveillance et avec une luminosité exceptionnelle », dira de lui Maria Casarès qui le joua dans des rôles lugubres, Casarès qu'un soir de 1972 il avait vue dans la *Médée* de Sénèque, décidant dès lors d'écrire des textes qui seraient faits pour le théâtre.

Ce garçon, né à Metz d'un officier militaire proche de l'OAS, allait mourir du sida à quarante et un ans dans une chambre de L'Aiglon, boulevard Raspail ; comme Oscar Wilde, Genet et Tennessee Williams, un homosexuel qui meurt seul, à l'hôtel.

Sa gueule d'ange flâneur échappa à la pose et aux instantanés tant sa silhouette, fugitive, demeura inattrapable à tous, photographes, biographes. Il voyagea seul, il écrivit ailleurs, passant des années à ne rien faire, puis s'en allant errer au Guatemala ou en Afrique où il exerça sa royauté de voyou aux lisières du monde : « Pourquoi moi, dois-je, aujourd'hui, payer le prix d'un siècle d'histoire imbécile ? À qui réclamer ma réhabilitation ? Quel témoignage produire ? », a-t-il écrit, à trente ans, depuis le Nigeria. Il disait craindre de ne plus comprendre grand-chose à la marche de l'Histoire et il planait dans des étourdissements non sans volupté, parfois une colonie de poux sur les jambes et le corps suant d'une tension rimbaldienne qu'il allait ressentir à huit cents kilomètres de Lagos.

Sur des photos prises par Elsa Ruiz à New York en 1981, ce garçon, qui s'appelle Bernard-Marie Koltès, nous regarde comme si nous allions lui demander quelque chose. Dans ses yeux, c'est le qui-vive des chiens perdus que l'on ressent. Sur ses gardes, il préserve farouchement, comme une idée d'os, son intime pressentiment de bonheur. À un journaliste allemand, six mois avant sa mort, il avait confié : « Je crois que la seule morale qui nous reste, est la morale de la beauté. Et il ne nous reste justement plus que la beauté de la langue, la beauté en tant que telle. Sans la beauté la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue. Alors, préservons cette beauté, gardons cette beauté, même s'il lui arrive parfois de n'être pas morale ».

Koltès, c'était une variante moderne d'un jeune Gide, sans domicile fixe et vivant dans les marges des villes. Il fut un squatter du théâtre et la mort sera venue s'installer *définitivement* en lui, *comme fait un amour*.

Dans *Roberto Zucco*, sa dernière pièce, il magnifia la figure d'un Rital parricide, un *serial killer*. Une réplique est incontournable à qui veut approcher son œuvre, c'est la scène VIII intitulée « Juste avant de mourir » ; tout est là : « Je veux partir. Il faut partir tout de suite. Il fait trop chaud, dans cette putain de ville. Je veux aller en Afrique, sous la neige. Il faut que je parte parce que je vais mourir. De toute façon, personne ne s'intéresse à personne. Personne. Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais de l'amour, il n'y en a pas. Avec les femmes, moi, c'est par pitié que je bande. J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles : personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité. Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit bien mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux ».

Que dire, *il n'y a rien à dire*, mais je note que, dans *Partage de midi*, Mesa dit à Ysé : « Je suis un chien jaune », ajoutant : « J'ai quitté les hommes »... ; mais il n'y a pas d'Ysé pour vous *rechercher* chez Koltès, il n'y a dans ce théâtre transitaire personne à qui réclamer la réhabilitation, et *de l'amour il n'y en a pas*. C'est un théâtre de fugitifs (même immobiles) où le rapport amoureux est laissé à l'invention des troglodytes romantiques, c'est un théâtre où Vladimir a quitté Estragon, où les Lucky ne traficotent qu'au crépuscule, un théâtre où survivre, c'est fuir, à travers la vie comme à travers la ville.

« Bernard, ça ne se raconte pas »... disait Isaach de Bankolé son ami, le seul qui était du métier quand les autres étaient de la rue, du quartier, d'un bar choisi entre chien et loup du côté de Barbès ou dans les ruelles arabes d'Europe, au coin d'un West Side sans histoire, dans les docks, au bordel nocturne et dangereux des camions, loin, très loin *juste avant les forêts*, là où en riant il fuyait et pistait la mort — « c'était un mec qui faisait la fête », disait Bankolé ; il la faisait à la lisière des mondes civilisés, là où le commerce humain échappe aux condescendances, aux réflexes du racisme, à la fatalité d'un siècle imbécile.

Dès l'adolescence, à Metz, de son collègue situé en plein quartier arabe il allait en douce vers les cafés algériens et il savait mener à quatorze ans de grandes opérations de séduction pour y rester malgré la guérilla des plastiqueurs de l'OAS, malgré le regard des fellaghas : « J'ai très vite compris que c'était eux le sang neuf

de la France ; que si la France vivait sur le seul sang des Français, cela deviendrait un cauchemar, quelque chose comme la Suisse, la stérilité totale sur le plan artistique et sur tous les plans».

«L'étranger, c'était son propre miroir» : Isaach de Bankolé ne raconte pas Bernard, *il n'y a pas de mots*, il l'appelait son «frère blanc». Ce comédien ivoirien qui créa le rôle muet d'Abad dans *Quai Ouest*, celui du Dealer pour *Dans la solitude des champs de coton* et celui du grand parachutiste noir dans *Le Retour au désert*, disait de Koltès, qu'il n'avait *jamais vu en larmes*, qu'il était (comme le titre du film de Chéreau où il joua une ombre) *l'homme blessé* que personne ne peut soigner, encore moins celui qui reconnaissait la blessure : «C'est comme si, par moment, le négatif de Bernard, c'était moi. Comme s'il eût aimé naïtre Noir. Et défendre d'autres idées».

Depuis Ahoada, en février 1978, c'est à Hubert Gignoux qu'il écrit du Nigeria, Gignoux qui l'a remarqué à Strasbourg en 1970 même si Koltès a raté le concours d'entrée (directeur du TNS, Gignoux, comme un Izambard, disait de son Rimbe) : «Quand il a bien voulu me faire lire ses premiers textes, il aurait fallu que je fusse bien aveugle pour ne pas voir d'emblée que Bernard était un authentique écrivain».

Au creux de l'Afrique, à l'heure où l'on se réfugie dans la relative fraîcheur des maisons, Koltès raconte à Gignoux un voyage en pirogue sur le Niger : «le rythme, disais-je, qui règle le regard de l'un à l'autre, jusqu'à ce que, donc, il n'amène un sourire (un de ces exceptionnels sourires, et qui rendent heureux !) sur le visage du rameur, après lequel, toujours mené par cette terrible règle du temps, plus terrible encore du fait que rien ne la trouble sauf le bruit imperceptible de la rame sur l'eau, je suis obligé de détourner comme incidemment mon regard (tandis que le temps suffisant pour un sourire de rameur à passer a été poussé aux extrêmes limites), et que le temps, même ralenti par la température et la tropicalité, décide que sans doute je pense à autre chose ou je ne pense à rien, et il me faut attendre le temps nécessaire pour que l'on ait, lui et moi, oublié ce regard pour en oser un autre. Cependant, moi, je n'oublie pas ; je passe de l'un à l'autre soutenu par le souvenir du visage du rameur, et je m'efforce à ce que l'espace obligatoire entre deux regards autorisés n'ait pas le temps de le dissiper, pour me laisser ainsi, un temps incalculable, le regard sur l'eau, inutile, et le sens de ma présence, à cette heure, dans une pirogue, sur le Niger, incompréhensible».

Il continue : «Je savais bien que tant de beauté réunie me ferait perdre pied, et si je la consomme à doses infinitésimales, en

France, ici, où elle s'offre à mon regard, et à mon regard seulement, dans une telle proportion, je sens la fermeté de mon jugement être ébranlée, je sens sourdre en moi des éléments obscurs et douteux, enfin : je sens bien que, à l'envers, je risque de reconnaître l'héritage honteux des années noires du colonialisme : je suis tenté de reconnaître la supériorité de la race noire sur la race blanche ! Alors, je me contiens, j'affirme ma lucidité, je ne sanctionne pas par une opinion mes impressions esthétiques, je refoule toutes ces choses le plus bas possible, je les emballe hermétiquement et mets le pied dessus en disant : «Tout cela, c'est des histoires de cul». Mais je demeure rêveur ; tant de choses sont des histoires de cul».

Ce rythme, réglé, cette diplomatie des sens, cet échange de regards entre le rameur et son passager, cet espace entre les *regards autorisés*, ce temps incalculable, cette *présence incompréhensible*, cet attrait déstabilisant, bref cette *histoire de cul*, Koltès en a fait la matière de son duo crépusculaire, *Dans la solitude des champs de coton*, qu'ont joué Isaach de Bankolé et Laurent Malet dans la mise en scène de Patrice Chéreau aux Amandiers de Nanterre le 27 janvier 1987. À la manière d'un dialogue philosophique du XVIII^e siècle, c'est une joute d'ombres au coin d'une rue, un *deal* qui ira vers une rhétorique perverse de séduction, une danse entre désir et peur, une liaison dangereuse, aussi une entrée illicite de clowns dans un cirque clandestin.

«Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir». Le Dealer, qui ouvre ainsi le jeu, et le Client, qui y entre, se livrent à une partie sans règles où seul le langage fait la loi. Ces quidams sont (tels Hamlet et Ophélie chez Heiner Müller) des êtres de langage, porteurs de monologues qui s'épanouissent à «cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux». En trente-six répliques, de l'un à l'autre, les pensées bien conçues vont s'énoncer clairement, mais le désir — *le désir qui passe* — restera inavoué, comme l'enjeu demeure indéfinissable. Le Dealer offre ce qu'il n'a peut-être pas à un Client qui ne dit pas ce qu'il veut.

Jacques Lacan — qui avait sur l'analyse des vues qu'il exprimait dans le style de Mallarmé — disait que l'amour, c'est donner ce que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas.

«Je n'ai jamais aimé les histoires d'amour. Ça ne raconte pas beaucoup de choses», affirmait Koltès. «Alors, dit le Dealer, ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre

fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire ; et il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face à un mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit». Le mot *amour*, pour lui, ça recouvrait tout, ça ne recouvrait rien : «C'est un truc qui m'a toujours révolté». Au moment d'écrire à New York ce combat singulier entre ces deux hommes, Koltès préférait le mot *deal* : «Si on veut raconter de manière un peu plus fine quand même, on est obligé de prendre d'autres chemins. Je trouve que le deal, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça, ça recouvre vraiment tout le reste».

Il songeait à écrire une pièce entre un homme et une femme où il ne serait question que de business...

«Je ne suis pas là pour donner du plaisir, mais pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom», dit le Dealer au Client. Il ajoute : «Et parce que je vois le vôtre apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent, j'attendrai qu'il coule le long de votre menton ou que vous le crachiez avant de vous tendre un mouchoir, parce que si je vous le tendais trop tôt, je sais que vous me le refuseriez, et c'est une souffrance que je ne veux point souffrir».

Il a observé de près, mais au loin, et de loin tout près. Il a vu le comportement de la meute et il veut en décrire le commerce pulsionnel, le négoce des regards. Comme Claudel, comme Brecht, il invente des actions qui sont une transaction, l'achat furtif, l'élection secrète, l'échange improbable, la recherche, l'approche, le refus, l'affront, la fuite. Comme Laclos, il le fait en investissant la langue de ses pouvoirs guerriers, il l'arme, il la dispose, et en l'aimant il la travestit, il la maquille, il la fabrique. Il disait : «J'ai l'impression d'écrite des langages concrets, pas réalistes, mais concrets».

La langue française, qu'il possédait d'instinct, ne l'intéressait qu'altérée : «Je trouve très belle la langue française lorsqu'elle est maniée par des étrangers», dit-il à Hervé Guibert (autre victime du sida) qui l'interviewe pour *Le Monde* en 1983. Il aimait faire entrer dans sa langue maternelle l'effet enrichissant de la prostitution, du métissage ; cassée et poncée par des cultures étrangères, elle acquerrait une dimension à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras, mais qui tire sa beauté de ces membres absents. La beauté seule encore possible de la langue... beauté infirme, immorale...

Koltès disait à Guibert : «Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une

exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter».

Ces argumentateurs en viendront-ils aux coups avant de s'enfuir ? Ces ombres disparaissent qu'un crépuscule aura réunies. D'autres se croiseront dans un hangar maritime une nuit de suicide. Un type piétiènera sur le boulevard en cherchant quelqu'un qui partagerait une chambre pour une partie de la nuit. Le *dramatis personae* du théâtre de Koltès ne cesse d'envisager l'hypothèse de quitter la scène, ce sont des passants, des irréguliers, en état de panique. Tous rêvent à l'Afrique sous la neige. Tous ont vécu de l'inracontable.

Comme lui qui fuit Metz à dix-neuf ans, qui passe sa vie à cavalier et saisir la tristesse jusque sous les tropiques, comme lui qui, ébloui par Maria Casarès, écrit pour le théâtre — «un art qui finit, tranquillement». Tous ses personnages qu'on aperçoit en scène — à cette heure, en ce lieu — oscillent entre pensées claires et désirs obscurs, reluquant sans cesse vers l'infini des coulisses là où, comme chez Racine, le meurtre a eu lieu.

La *réhabilitation* étant impossible, les apartés, le monologue, toute cette diplomatie intérieure aura pour but ultime de leur faire accepter, pour pouvoir retrouver la liberté en marchant sur les cadavres accumulés hors de notre vue, l'idée de leur propre mort, idée qui viendra s'installer *définitivement, comme fait un amour*. Avec elle, l'ultime transaction, le *deal* pervers, la dernière scène à jouer : «On doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux».

Ce texte, remanié, est tiré de «Un siècle en pièces», l'essai de Robert Lévesque paru en 2000 aux Éditions du Boréal dans la collection *Papiers collés*.



DÉSIRER

Rodney Saint-Éloi

Lignes de fuite

Désirer la chose que l'on n'a pas
Est tout ce qui compte
À l'intérieur de cette chose immuable
La solitude est impossible à contenir
Je me divise pour trahir la solitude
Je me conjugue à tous les temps
Et pose mille questions évidentes à la pluie et au soleil
Comment t'appelles-tu toi qui passes dans mes mots
Comment t'appelles-tu toi qui ris du vent
As-tu connu la guerre et la faim ?
As-tu une grand-mère qui t'a appris la tendresse des lilas ?
As-tu un mot qui t'invite à ne pas mourir ?
Il y a trop de questions dans la même phrase
Ma tête laisse entrer trop de pays trop de cris

—
Et pourtant nous sommes seuls
Nus devant cet arbre
Le fruit pourri nous regarde
Nous visons là-haut
Les étoiles y vagabondent
La lumière y enseigne la bonté
Pris dans les lacets de nos aveuglements
Nos yeux ne reconnaissent plus nos visages
Nous demandons des nouvelles à nos ombres
Nous avons vendu à crédit notre âme aux boutiquiers
Que veut dire toi
Que veut dire moi

Nous marchons dans nos souliers mouillés
Quelle conscience nous unit ?
Nous frappons à toutes les portes
Et nous ne sommes rien que ce quelque chose qui manque

—
Et nous sommes dieux et nous sommes diables
Cet autre nous appelle et nous séduit
Nous arrachons notre peau pour la lui offrir
C'est encore nous-mêmes à l'autre bout du miroir
Nous faisons de notre cœur un grand brasier
Et attendons regard, tendresse et lettres d'amour
Nous sommes la main amie, la voix émue
La parenthèse en nous mange les mots
Nous pleurons seuls les ombres qui ont habité nos corps
Nous mourrons ainsi, échappés à la nuit vorace qui nous happe

—
Imaginez l'hypothèse
Puisqu'il faut de temps à autre changer de fenêtre
Changer de joie et de pays
Pour oublier à qui appartiennent nos yeux
À nous
Ou
À l'objet regardé

Imaginez le dialogue
En inversant rôles et fonctions
En oubliant tout ce qui est conforme
Jusqu'à trahir le nom de notre chien
La couleur du drapeau du pays natal

Parlons-nous
À égalité de voix
À égalité de ciel
Nous serons un seul être
Rassemblé dans la nuit de la forêt

Parlons-nous tels deux êtres désespérés
Qui n'ont rien à perdre ni à donner
Ni le don
Ni le rien
Rien à donner
Entends-tu bien ce rien
Que serait alors la sébile du mendiant ?
Que serait alors la main grasse du riche ?

Les histoires ne manqueront jamais
Nous serons alors au rendez-vous du rien
Où ne règnent ni les règles ni les armes
Seule la lumière vacillante de la conscience guidera nos pas
Une petite voix nous dira
Sois femme
Sois homme
À la mesure de ton cœur

OR, (CROIS-MOI SUR PAROLE!)
IL Y A PARFOIS UN DEGRÉ
DE CONNAISSANCE, DE TEN-
DRESSE, D'AMOUR, DE COM-
PRÉHENSION, DE SOLIDARITÉ,
ETC. QUI EST ATTEINT EN UNE
NUIT, ENTRE DEUX INCONNUS,
SUPÉRIEUR À CELUI QUE
PARFOIS DEUX ÊTRES EN UNE
VIE NE PEUVENT ATTEINDRE.

Bernard-Marie Koltès
Lettre à sa mère, Paris, septembre 1977



Sibyllines Création et liberté

Fondée en 1997 par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines travaille sur le répertoire contemporain et s'intéresse à des écritures poétiques ou politiques, telles que celles de Müller, Koltès, Duras, Büchner, qui s'éloignent des formes traditionnelles de narration.

Sibyllines a créé jusqu'à ce jour vingt spectacles. D'une production à l'autre, Brigitte Haentjens n'a cessé de parler de la venue à l'écriture, de l'accès à la création, de ce qu'il faut de courage et de détermination pour parvenir à dire « JE », sans concessions aux désirs des autres. Identité, sexualité, pouvoir : tels sont depuis toujours les trois grands axes, les trois pôles d'attraction, les trois obsessions de la metteuse en scène.

Une femme à Berlin (2016)

De Marta Hillers

Traduction de Françoise Wuilmart

Adaptation de Jean Marc Dalpé

Une création de Sibyllines & Espace GO
& Théâtre français du CNA



La Bibliothèque interdite (2015)

De Denis Plante

Une production de Sibyllines

Une création de Denis Plante
pour Tango Boréal



Richard III (2015)

De William Shakespeare

Traduction Jean Marc Dalpé

Une création de Sibyllines &
Théâtre du Nouveau Monde
& Théâtre français du CNA



Molly Bloom (2014)

De James Joyce

Traduction et adaptation

de Jean Marc Dalpé

Une création de Sibyllines & Espace GO



Ta douleur (2013)

De Brigitte Haentjens

Une production de Sibyllines

Une création d'Anne Le Beau
& Danse Cité



L'opéra de quat'sous (2012)

De Bertolt Brecht/Kurt Weill

Traduction et adaptation de Jean Marc Dalpé

Une création de Sibyllines



Le 20 novembre (2011)

De Lars Norén

Traduction de Katrin Ahlgren

Une création de Sibyllines



La nuit juste avant les forêts (2010)

De Bernard-Marie Koltès

Une création de Sibyllines



Douleur exquise (2009)

D'après l'œuvre de Sophie Calle

Une création de Sibyllines
& Théâtre de Quat'Sous
& Festival TransAmériques



Woyzeck (2009)

D'après l'œuvre de Georg Büchner

Une création de Sibyllines



Blasté (2008)

De Sarah Kane

Traduction de Jean Marc Dalpé

Une création de Sibyllines



Vivre (2007)

D'après l'œuvre de Virginia Woolf

Une création de Sibyllines & Usine C



Tout comme elle (2006)

D'après l'œuvre de Louise Dupré

Une création de Sibyllines & Usine C



Médée-matérialu (2004)

De Heiner Müller

Une création de Sibyllines & Usine C



La cloche de verre (2004)

De Sylvia Plath

Une création de Sibyllines & Théâtre
de Quat'Sous



L'éden cinéma (2003)

De Marguerite Duras

Une création de Sibyllines & Théâtre français
du CNA & Festival de théâtre des Amériques
& Musée d'art contemporain



Hamlet-machine (2001)

De Heiner Müller

Une création de Sibyllines & Goethe-Institut
de Montréal



Malina (2000)

D'après l'œuvre d'Ingeborg Bachmann

Une création Sibyllines

& Festival de théâtre des Amériques



La nuit juste avant les forêts (1999)

De Bernard-Marie Koltès

Une création de Sibyllines



Je ne sais plus qui je suis (1998)

Collectif

Une création de Sibyllines



L'équipe de Sibyllines

Direction artistique et générale
Brigitte Haentjens

Codirection générale et
direction administrative
Xavier Inchauspé

Responsable des communications
Stéphanie Laurin
Direction de production
Sébastien Béland
Relations de presse
Rugicomm
Comptabilité
Dumont St-Pierre

Le conseil d'administration

Frédérique Bélair-Bonnet
Jacinthe Bergevin
Me Yann Bernard
Hélène Dumas
Brigitte Haentjens
Me Xavier Inchauspé
Stéphan Pépin

Duel

Direction de publication
Xavier Inchauspé

Collaboration à la réalisation
Mélanie Dumont et Stéphanie Laurin

Révision
Liz Fortin

Photo en couverture
Angelo Barsetti

Photographies
Jean-François Héту

Graphisme
Principal

Sibyllines tient à remercier les équipes de
l'Usine C et du Théâtre français du CNA

DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON



DUEL
CAHIER DE CRÉATION