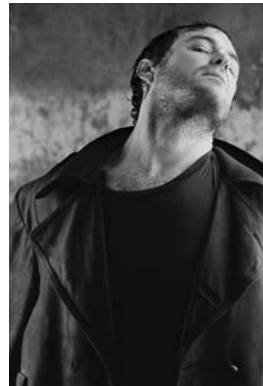




DES VOIX DANS LA NUIT

Échos et fragments autour
de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès
et la mise en scène de
La nuit juste avant les forêts
par Brigitte Haentjens



Impossible de s'échapper, de ne pas entendre le cri qui nous appelle,
nous interpelle du fond de la nuit. C'est bien là la voix,
presque d'outre-tombe, de ceux qui n'ont jamais la parole,
qui errent aux frontières de l'existence, dans les marges du monde.
Voix crépusculaire, où l'angoisse filtre dans l'éboulement des mots,
une peine, une plainte si profonde ! [...]
On n'oubliera plus cette voix qui dialogue avec le silence.

Jean Mambrino, à propos de *La nuit juste avant les forêts*

DES VOIX DANS LA NUIT



- 3 **« JE T'AIME, CAMARADE »**
Brigitte Haentjens
- 12 **LA NUIT CONTINUÉE :
BERNARD, BERNARD-MARIE, KOLTÈS**
Yves Ferry
- 21 **COMME ÇA SOUS LA PLUIE**
Louise Dupré
- 22 **HERMANDAD**
André Ricard
- 26 **LES PORTEURS D'HISTOIRES**
Thomas Hellman
- 29 **THÉÂTRE D'OMBRE DE LA CITÉ
CONTEMPORAINE**
Sébastien Bouchard
- 34 **TERRITOIRES DE CONNIVENCE**
Entretien avec Brigitte Haentjens et Sébastien Ricard
- 38 **SÉBASTIEN RICARD :
MOBILISATION GÉNÉRALE**
Stéphane Lépine
- 41 **BERNARD-MARIE KOLTÈS**
- 42 **REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES**

Me voici à la veille de me mettre au service du Théâtre. Je crois en avoir pesé tous les dangers, en avoir mesuré les « inconvénients ». Et pourtant, je prends ce risque avec bonheur, malgré le gouffre qui me guette si j'échoue. Si j'échoue, je serai un raté, sans nul doute, privé de « situation », de famille, de raison de vivre même, et sans aucune place dans la société. Je le sais. Mais pour cela, vais-je renoncer à l'espoir d'une vie pleine à déborder, d'une raison de vivre au plein sens du terme ; renoncerais-je à tout ce que je peux apporter – si minime cela soit-il – à tant de gens ?

Bernard-Marie Koltès, extrait d'une lettre à sa mère datée du 26 mars 1968, *Lettres*, p. 56.

« JE T'AIME, CAMARADE »

Brigitte Haentjens

Koltès
C'est comme un frère pour moi

Si Müller me tient lieu de père
Koltès serait plutôt le frère

Je partage sa vision de la France
Ses engagements politiques
Sa révolte
Son désir d'exil permanent

Sa relation au père
Militaire de métier
Me rejoint plus intimement

Sa haine de l'autorité
Du Pouvoir aussi
Nécessairement

*J'ai une envie folle d'une révolution, et de faire de l'anti-politique.
Qu'est-ce qu'on pourrait donc bien faire pour cela ?*
– Bernard-Marie Koltès, *Lettres*

Beaucoup de choses encore nous lient

L'amour des voyages
De New York du Guatemala
Du Paris mal famé
Des passions communes pour certaines écritures
Faulkner Müller
La fascination pour l'américanité ses mythes ses paysages

La première fois que j'ai entendu parler de Koltès
J'étais ici

C'était l'époque dorée du Théâtre Nanterre-Amandiers

Je n'ai pas vu les mises en scène de Patrice Chéreau
Combat de nègre et de chiens
Quai ouest
*Dans la solitude des champs de coton*¹

¹ Plus tard, cependant, j'ai vu la troisième mise en scène de cette pièce par Chéreau, où il jouait en compagnie de Pascal Greggory.

La mythologie autour du tandem Chéreau-Koltès s'est malgré tout frayé un chemin de ce côté-ci de l'Atlantique

Jusqu'à nous
Jusqu'à moi

Koltès fait partie de ma vie
Il m'accompagne depuis longtemps

À Paris
Je descends toujours dans le 18^e arrondissement
Je ne peux pas ne pas y aller

Et chaque fois que je monte la rue Lepic
Je pense à Koltès

Tout ce qui s'écrit sur lui
Je le lis

Je demeure très curieuse
De sa vie
De son œuvre

*Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour,
avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse
et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits,
n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous.*
– Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*

Le premier texte de Koltès que j'ai lu
Je ne m'en souviens pas

Je sais toutefois que je me suis souvent trouvée insatisfaite devant les mises en scène de ses pièces
Signe que j'aime l'écriture
Que je veux la défendre

J'ai maintes fois pensé mettre en scène *Dans la solitude des champs de coton*
L'occasion ne s'est encore jamais présentée

Roberto Zucco aussi

Mais le souvenir de la production de Denis Marleau est encore trop prégnant à mon esprit²

*La nuit juste avant les forêts*³

Je ne sais plus comment c'est arrivé

Plus tôt la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens*⁴ m'avait à certains égards laissée sur ma faim

Puis James⁵ et moi cherchions depuis longtemps un projet à réaliser ensemble

Il connaissait le texte de Koltès et l'a redécouvert quand je le lui ai proposé

*il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent
et cette saloperie de pluie, à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses
comme cela, qu'on ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres...*

– *La nuit juste avant les forêts*

La nuit correspond au tout début de Sibyllines

Nous n'avions pas d'argent

C'était on ne peut plus artisanal

Mon répondeur téléphonique personnel prenait les réservations

Il a sauté

Dès le premier jour

Rétrospectivement

Ce spectacle dit beaucoup sur la compagnie

Sa démarche

Ses préoccupations

Ses engagements

Je n'en avais pas conscience à l'époque

C'était une aventure excitante exaltante

Mais je ne me disais pas

Voilà je suis en train de poser les bases du parcours de Sibyllines

2 À l'époque où Denis Marleau a monté cette pièce, présentée sur la scène de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (maintenant le Théâtre Denise-Pelletier), j'étais directrice artistique de ce théâtre.

3 Mise en scène de Brigitte Haentjens. Avec James Hyndman. Une production de Sibyllines, Montréal, 1999.

4 Mise en scène de Brigitte Haentjens. Avec Denis Bernard, Anne-Marie Cadieux, Pierre Collin et Maka Kotto. Une production du Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, 1997.

5 James Hyndman.

La nuit

C'est pour moi un chef-d'œuvre
Riche et résonnant

Pour la recreation de la pièce
Je ne cherche pas à faire autre chose
Ni à faire la même chose
Ouverte aux possibles

Dix ans ont passé plus de maturité

Ce qui m'intéresse
C'est voir l'acteur plonger dans ce texte
Observer le trajet cerner les obstacles

Forcément
Le spectacle laissera d'autres marques
Créera d'autres impressions
Via la voix et le corps de Sébastien⁶

*Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas
à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé,
et maintenant qu'on est là, que je ne veux pas me regarder, il faudrait que je me sèche,
retourner là en bas me remettre en état – les cheveux tout au moins pour ne pas être malade,
or je suis descendu tout à l'heure, voir s'il était possible de se remettre en état,
mais en bas sont les cons, qui stationnent : tout le temps de se sécher les cheveux,
ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos,
et je suis remonté – juste le temps de pisser – avec mes fringues mouillées,
je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre...
– La nuit juste avant les forêts*

Dans mon parcours de metteure en scène
Je me suis frottée à beaucoup de monologues de soliloques
La nuit se classe toutefois dans une catégorie à part

C'est le texte qui mène
Pareil à un étalon

⁶ Sébastien Ricard.

L'acteur enfourche la bête
Qui part à toute allure
Dans tous les sens

C'est dur pour l'acteur c'est éprouvant
Il doit aussi composer avec la fatigue l'absence de souffle la panique

Je n'ai jamais rien vu de semblable
C'est le jeu et la parole à l'état pur

*je demande cinq minutes, que l'ivresse s'en aille, alors on s'assoira,
je paierai un café, je l'assoirai face à moi, face au miroir dans mon dos,
oubliant tout le reste, la saloperie de pluie, la saloperie de lumière, les flâneurs
cons et les couleurs tristes qu'ils m'ont mises dans la tête, et je le regarderai, j'oserai,
malgré les cheveux toujours mouillés, malgré les fringues qui ne sèchent pas...
– La nuit juste avant les forêts*

Cette parole
Ce désespoir
Cette solitude
Sont au cœur de la société actuelle
Et d'une façon plus évidente encore qu'il y a dix ans

Ce matin
À la radio
J'entendais un journaliste dire
À propos du gouvernement

Quand le peuple exprime une inquiétude
On le rassure
Mais on ne l'écoute pas

C'est violent
Très violent

Des paroles restent ainsi
Dans le désert
Jamais accueillies

La solitude l'isolement
On les vit aussi en tant qu'artiste
On se sent proche du sentiment
De ne s'adresser à personne
D'espérer trouver quelqu'un
« Un ange au milieu de ce bordel »
Qui nous écouterait recevrait notre parole

Sentiment que j'éprouve avec encore plus d'acuité aujourd'hui

Il me semble aussi que la parole de Koltès sur l'immigration est au cœur de la société québécoise
Comme elle est au cœur de toutes les sociétés contemporaines
Maintenant plus qu'hier
Au même titre que la révolte du tiers-monde
Devenue depuis les événements du 11 septembre
Une éventualité beaucoup plus concrète
L'écart entre les nantis et les démunis
De plus en plus vaste

Voilà peut-être ce qui a changé depuis la première fois où j'ai monté le texte de Koltès

Propos recueillis et mis en forme par Mélanie Dumont.

Metteuse en scène, **Brigitte Haentjens** est fondatrice et directrice artistique de Sibyllines, théâtre de création. Dernièrement, elle a signé *Blanchie*, un « récit troué » publié aux éditions Prise de parole.

Mélanie Dumont est dramaturge en théâtre et en danse. Avec Sibyllines, elle a accompagné la création de *Woyzeck*, et travaille maintenant au *20 novembre*.

LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS



DE **Bernard-Marie Koltès**

AVEC

Sébastien Ricard

MISE EN SCÈNE

Brigitte Haentjens

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE

Colette Drouin

LUMIÈRE

Guy Simard

COSTUME

Julie Charland

MAQUILLAGE ET COIFFURE

Angelo Barsetti

COLLABORATION À LA SCÉNOGRAPHIE

Anick La Bissonnière

DIRECTION TECHNIQUE

Jean-François Landry

DIRECTION DE PRODUCTION

Sébastien Béland

UNE CRÉATION DE SIBYLLINES

PRÉSENTÉE AU 661, RUE ROSE-DE-LIMA, À MONTRÉAL

À COMPTER DU 16 NOVEMBRE 2010

À sa mère

Ce serait long, compliqué de t'expliquer, surtout je ne sais par où commencer, surtout enfin je n'ai pas encore bien clarifié les choses. En bref : je me suis trouvé en contact – pour la première fois peut-être, en tous les cas d'une manière aussi violente – avec ce qui doit constituer le plus bas niveau de la classe exploitée, ou du moins celui qui m'a le plus bouleversé, sans doute parce qu'ils avaient moins de vingt ans, qu'ils me ressemblaient sur le plan des aspirations, et qu'enfin ils portaient la marque horrible d'une vie détruite déjà, sur leurs visages. Te donner les détails serait trop long, inutile peut-être ; mais disons qu'il s'en est suivi une conversation de toute une nuit, jusqu'à dix heures le matin, qui m'a fait un choc tel que je n'arrive pas encore à calmer mon esprit. Je n'ai pas pu ouvrir la bouche ; pour la première fois depuis que je suis au Parti [communiste], je me suis senti du mauvais côté, et, enfin, j'ai fui comme un voleur, avec une honte dont je n'arrive pas encore bien à voir quelles en sont les causes.

Tout cela ne t'intéresse peut-être pas outre mesure, mais comment pourrais-je ne rien t'en dire, alors que cela est, pour moi, essentiel ?

Tout, pour moi, s'était mystérieusement clarifié, sur tous les plans : il n'y a pas d'issue possible hors d'une adhésion complète à la cause et au mouvement de la classe ouvrière, de tous les exploités en général – les raisons, je t'en ai donné quelques-unes déjà, mais elles sont plus nombreuses encore, toutes décisives ; cette conviction-là, je l'avais, je l'ai encore plus que jamais ; cela seul peut donner un sens à mon travail, travail qui est l'unique raison de vivre.

Mais il y a que, ce soir-là, je me suis senti de l'autre côté – la sensation la plus angoissante que j'ai jamais ressentie.

Pourquoi ? me suis-je demandé. Pourquoi maintenant, alors que ouvertement je veux me mettre de leur côté, alors que, sincèrement, je veux me mettre à leur service ?

J'ai alors senti le poids énorme de mon individualité : non, je ne serai jamais comparable à ces exploités-là, jamais ma situation n'aura de mesure commune avec ceux dont la vie est détruite avant vingt ans par le travail, et qui n'ont pas, faute du luxe de la culture, tous ces refuges dans l'esthétisme, dans l'art, dans toutes ces nourritures pour ceux qui ont le temps.

Dans cette vision manichéiste du monde que j'ai de plus en plus, que tous les événements confirment – pour parler en termes de métaphysique, qui te sont plus proches que le langage marxiste ! – : la part du Bien est claire, sûre, bien délimitée, mais celle du Mal est imprécise, elle se déplace à tout instant, elle vous englobe sans qu'on s'en rende compte. Ainsi, ces exploités de vingt ans, c'est la part malheureuse, c'est – toujours métaphysique ! – la part de Dieu, sans conteste possible. Mais si, de l'autre côté, Rothschild, de Wendel, l'argent, et tous ses profiteurs, sont le Mal incontestable, nous, où sommes-nous ? Je me dis : je suis au Parti communiste, j'ai choisi mon camp ; mais quand la situation me catapulte à la figure les vrais exploités, je vois l'énormité du luxe de mon existence. J'ai choisi mon camp, me dis-je ? Mais en cas de catastrophe, sur quelle solidarité compterai-je, sinon sur celle de l'argent, et pourquoi pourrais-je y compter, sinon à cause de mes origines ?

Sur quelle solidarité, eux, peuvent-ils compter ?

J'ai eu le sentiment, enfin, que dans la lutte des classes, le combat ne se fera pas que entre nous contre les grosses puissances d'argent mais aussi entre les vrais exploités et la frange intermédiaire dont je suis.

Je fais là, à l'intérieur d'un cadre « politique », exactement un trajet qui ressemble, chapitre après chapitre, à *La nuit obscure* de Jean de la Croix, avec la monstruosité du Mal qui augmente sans limite au fur et à mesure où l'on veut s'engager dans le sens inverse.

Je ne sais pas quelle nouvelle décision sortira de cette expérience. Je prends mon temps pour ne pas faire de connerie, mais il en sortira une, cela est sûr.

Bernard-Marie Koltès, extrait d'une lettre datée du 26 avril 1976, *Lettres*, p. 245-247.

INVITATION

PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS (18^e Cli-sud)

La Cellule E. VARLIN vous invite cordialement à assister
à la représentation de

« LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS »
Pièce de Bernard Koltès
Interprétée par Yves Ferry

Le Vendredi 21 Avril 1978 (20 h 30)
48, RUE DUHESME, PARIS 18^e

ENTRÉE LIBRE – BUFFET
à partir de 19 h 45

La nuit juste avant les forêts

*Un homme, assis à une table de café, tente de retenir par tous les mots qu'il peut trouver,
un inconnu qu'il abordé au coin d'une rue, un soir où il est seul.
Il lui parle de son univers : une banlieue où il pleut, où l'on est étranger, où l'on ne travaille plus.
Un monde nocturne qu'il traverse, pour fuir, sans se retourner.
Il lui parle de tout et de l'amour, comme on ne peut jamais en parler, sauf à un inconnu comme celui-là,
un enfant peut-être, silencieux, immobile.*

Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, p. 330.

LA NUIT CONTINUÉE

Bernard, Bernard-Marie, Koltès

Yves Ferry

À Madeleine,

Pour toutes les raisons qu'on va lire, et tant d'autres...

À Moni,

Pour les mêmes raisons, et d'autres encore...

À Hubert,

Pour l'homme et pour l'enfant, pour le théâtre, pour nos conversations, pour la tenue, la vigilance tendre.

Rue de l'arc-en-ciel, à Strasbourg, où se trouvait l'appartement de Madeleine. Nos fêtes là-bas, nos discussions, le jour, la nuit, les repas, la douceur, une sorte de fièvre aussi, comme ça, comme un air, comme un désir. Maison seconde, lieu de rassemblement et de sécurité, lieu de cette certitude que les liens tissés là continueraient toujours, maison de Madeleine, qui, parce qu'elle est droite, et tenace, solidaire et rayonnante, amoureuse de nous, de lui, tiendra toujours les clés et les secrets, avec la solidité de cette forme de folie à elle qui, dans le temps et les épreuves, sera toujours sans faille.

Le Théâtre National, à droite, après le petit pont qui finit la rue des Juifs, avec l'arrêt obligatoire à la Taverne française, où tant de souvenirs de théâtre se sont construits, évanouis, et sur la gauche, la vieille ville et la Petite France plus loin, tout le pays de nos winstubs : pays de l'Edel et du Gewurst, Sylvaner et Riesling, Pinot noir et, pour finir, une petite poire, ou bien la mirabelle, en brûlot comme en Lorraine...

Je me souviens sans doute mal, mais il me semble que ma mémoire entière de cette époque-là tiendrait dans le décor de chez Yvonne, parmi les tables à carreaux rouge et blanc. Il y a là Madeleine, Pierre et Louis, Jean-Louis, Élisabeth, Béatrice, Josiane, Renaud, Lise, Alain, Sénia... – Bichette est en Afrique, Larbi pas encore là –, et j'écris tous ces noms avant celui pour qui j'écris ces lignes : Koltès, Bernard-Marie, Bernard.

Il est en face de moi, un peu rougeaud, les dents splendides quand il rit (et c'est souvent), mêlant des éclats blancs à ceux, plus dorés, du vin qui penche vers les lèvres cela qui fait du bien. Sa voix alors est enfantine, sauf quand le grave s'y resserre, faisant sérieux, avec de ces intonations sombres qui ne durent que le temps de revenir à ces éclats qu'un rien de bêtise de l'un ou l'autre d'entre nous épatait sur nos rires, sur les siens. Voilà, il y a des choses dont on riait, oui, qui nous faisaient plier, et on ne pouvait même pas dire ce que c'était. Des mots sans doute, des papillons sonores voletant autour de nous, dans la nuit éclairée, des mots qu'on savait comme nous seuls mettre

ensemble dans des mélanges déclenchant l'hilarité, et je vous jure que ce n'était pas grand-chose.

Mais cela qui brillait, ces yeux de Bernard croisant les miens, ce fil de larmes courant sur nos regards liés, ce mince acier gelé tirant de lui à moi une complicité jamais plus retrouvée, ce trait de glace prêt à fondre, s'il l'avait fait, aurait délivré des tonnes de sanglots jusque-là refoulés, je sais un peu pourquoi.

J'ai toujours regardé Bernard comme un type qui passait son temps à se retenir de chialer. Ai-je pourtant jamais vu des pleurs couler à ses joues ? Je ne crois pas. Mais ça gonflait parfois, ça rougissait au bord des cils. Il me semblait souvent le rencontrer après je ne sais quels larmoiements. Koltès pour moi avait les yeux remplis de pluie, de celles qu'on voit tomber rayant régulièrement le ciel, un peu obliques, si bleues et grises, comme des chagrins penchés... Oui, j'ai ri avec lui, roulé, marché, dans les forêts, sur les trottoirs, dans les rochers de la montagne Sainte-Baume, dans la similitude du silence et des paroles libres, laissées aller... Mais toujours, quelles que furent les couleurs au-dessus de nos têtes, le ciel de Koltès pour moi était barré des lignes d'un chagrin inscrit en lui comme certaines stries trouvées sur des cailloux, sur les chemins. Et je me demande si nous tous autour de lui n'aimions pas tant provoquer ses éclats de rire, par une astuce, un mot idiot, une horreur, que pour le faire échapper à ce gris-là, d'orage menaçant, celui exactement dont un homme, perdu dans la nuit, en Alsace, au bout de la rue des Frères, à n'importe quelle heure, quand la vision de la cathédrale oblige le regard à monter haut, tout à coup se sentirait frémir sous tant de froid et de brume, grisaille tombant du ciel. À Strasbourg il y avait, en bas de la cathédrale, côté jardin quand on la regarde en face, une sorte de crèmerie-laiterie tenue par un couple de vieux qui faisaient du café aux gens très matinaux.

Un matin, rue des Frères, rue des Juifs, sur les quais, partout dans la ville on a pu lire, en grosses lettres noires, ces mots « Carmen, je t'aime », sur tous les murs. C'était impressionnant. Une autre fois, je lui avais raconté cette histoire lue dans le journal *Le Monde* : un jeune homme, au théâtre de l'Odéon, à Paris, interrompt la représentation d'un spectacle. Il monte sur scène, par la salle, et prend la parole : « Mesdames Messieurs, j'aime une femme, et elle ne m'aime plus. Elle est là (et il montre une jeune fille installée à la corbeille ou au balcon). Alors je voudrais que tous ensemble vous lui criiez " Marie, aime-le, Marie, aime-le ". »

Carmen, Marie, Mama... « Je ne sais pas son vrai nom, celui qu'elle m'a dit n'était pas le sien, alors je ne dirai pas non plus comment elle était faite... » Comme si les noms, les mots déterminaient la réalité des êtres... Tous les personnages de Koltès ont des noms, ou au moins une qualité (le client, le dealer, un gardien, l'inspecteur, le balèze...). Un seul n'a rien qui nous le définit, c'est l'inconnu de *La nuit juste avant les forêts*.

Nous, on disait Bernard, pas Bernard-Marie, comme il l'a voulu au moment de l'édition de ses livres. Marie, Vierge Marie, virginité de la gamine de Zucco... Cela en lui fut brisé, après quoi plus rien ne compte et qu'on peut se foutre de tout.

Les amertumes, d'après *Enfance* de Gorki, ont été la première écriture et le premier travail de Koltès pour le théâtre. Production : Le théâtre du Quai. Pas d'argent bien sûr. L'enfance et l'amertume. Âme, amer, âme errante, mer, la mère tue, me tue... Sans doute écrira-t-on un jour quelque chose sur ce rapport de Koltès à sa mère, comme on a fait pour Rimbaud, et sur son rapport à ses deux frères, et cet attachement à la famille comme un nid d'anges où le père en y prenant sa place faisait tomber le plus petit... Est-ce que c'est bas, la rue, quand on y tombe, et tous les frères qu'il y rencontra, comme y cherchant le visage d'un seul, combien furent-ils à savoir, sur les quais de l'III, dans les pissotières d'amour, avec parfois le sexe pour de l'argent, et dans ce foyer où des corps nombreux se soulagèrent sur lui, combien furent-ils à savoir qu'ils se faisaient « un poète de sept ans » ?

Koltès avait été accueilli dans l'école du T.N.S. par Hubert Gignoux, directeur de théâtre, lecteur infatigable, amoureux de la langue française, de l'autre, du public, masquant sous des dehors d'autorité sévère de meneur d'hommes une émouvante fragilité qui pouvait le remuer comme un malade. Il faut relire lentement le texte du vieil homme de *Zucco*, qui est la rencontre et l'aventure, dans le dédale et les grilles d'une antichambre terrible, un peu à la manière viscontienne de *Mort à Venise*, d'un jeune homme et de quelqu'un dont l'émotion fait perdre tout repère, et qui déraile lui aussi... Ce texte est nourri de sexe, de mort, de confiance simple, d'au-delà... Et qui pourrait savoir, de Zucco ou du vieux, lequel emporte l'autre dans le petit matin ? Un petit rat traverse les tamis, les grilles, et se fraie un chemin dans le labyrinthe, liquide vers l'issue, vers l'issue et... patatras... Pas ta trace. Il semble que jouer ne mène à rien.

Gignoux, si raisonnable, a guidé, aidé, respecté, admiré, aimé Koltès, avec raison, et sans raison.

Et Dédale,
père d'Icare,
se perd
dans le repaire nocturne
du métropolitain.

Au T.N.S. où nous voyions tous les spectacles (Ô *Le balcon* de Jean Genet, monté par André Steiger...), Bernard faisait partie de la section régie et mise en scène. Je ne sais pas ce que l'École est devenue aujourd'hui, mais je lui dois beaucoup, et rien du tout, comment dire ? On apprenait, ça circulait, c'était concret, les textes, les corps, les discussions, les soirées, l'amitié, l'inconnu, le plaisir, parler, parler des heures, et Bernard et Jean-Louis Bertsch et moi dans l'école on était devenus très proches, à ne plus se quitter, à s'admirer l'un l'autre... Jean-Louis et moi nous serions des acteurs, et lui Bernard était le poète, bien que jamais on ne parlât de poésie ensemble... Pour les livres qu'il lisait, il pouvait parler des romans, Dostoïevski, Faulkner, Vargas Llosa, mais sur les poètes, rien. Il y avait Rimbaud, bien sûr, mais c'était l'évidence, et je possède encore, collée sur un morceau de bois aggloméré, une image d'Arthur qui lui avait appartenu. (Je me souviens maintenant que nous avions eu en projet, bien avant *La nuit*, de monter une adaptation de *Mon cœur sous une soutane*. Ce texte, il l'a écrit alors que nous passions quelques jours tranquilles à la campagne, chez mon frère aîné. J'ai toujours cette pochade.)

Il y a eu la réalisation de *Procès ivre*, première histoire d'un meurtrier, avant Zucco. Il a écrit, on a répété, il organisait tout. Il savait toujours ce qu'il voulait. C'était précis, fort, et droit, et je m'en souviens très bien aujourd'hui.

Comment avait-il trouvé neuf dates, neuf lieux en Bretagne pour y jouer la pièce ? Il fallait un camion, il fut trouvé. Un chauffeur, ce fut Larbi. Dans une côte le moteur se fit rouge comme une braise, comme Bernard pouvait rougir lui-même, et le camion s'arrêta là. Mais on continua. Avec Larbi je faillis me noyer près d'une plage de Perros-Guirec, un jour j'avais trop bu, et j'étais amoureux de Lise, et Bernard était là, il aimait Lise aussi, et de tout cela la plus fidèle mémoire est celle de Madeleine, qui assurait pour tout. Quand je ne sais plus rien, je lui demande. Ô Madeleine...

Il a écrit *La marche*, d'après *Le cantique des cantiques*, où il jouait lui-même. *Le jour des morts* d'après *Hamlet*, *Des voix sourdes*, pour la radio, *L'héritage*. Il a tenté de faire un film, dont il reste des images. J'ai vécu tout cela, et si je m'en souviens la larme à l'œil, je ne regrette pas qu'aucune trace, images, photographies de cette époque, ne vienne illustrer les documents qu'on publie. Comme notre jeunesse, ces aventures étaient des essais maladroits, des jours d'apprentissage, nous et lui dans le théâtre, et lui dans l'écriture. Je ne supporterais pas de me revoir dans *Procès ivre*, et je ne sais pas si Koltès aurait apprécié la publication si rapide de ses premières pièces. Il l'a dit : son œuvre a commencé avec son roman et avec *La nuit juste avant les forêts*.

Cette *Nuit-là*, j'ai souvent raconté comment on la commença. Il savait de quoi il écrirait. Mais la forme fut décidée avec cette idée de faire quelque chose ensemble, tous les deux. J'ai encore une carte postale sur laquelle il me décrivait le travail en cours. Dans un de ces gestes que je fais de moins en moins, j'ai renversé du café dessus. On peut y lire encore quelques mots : « ... l'écrivant tout exprès pour toi, il ne correspond à rien de ce que l'on pourrait appeler mes pentes naturelles... » Dans ce cadeau qu'il me faisait, lui-même voulait-il s'exclure ? Et me donner ainsi ce que de moi seul il voulait que j'exprime ? Je n'avais rien pourtant de cet homme monologuant sous la pluie. Mais il voulait que le théâtre lui offre cette vision qu'il avait de ce camarade que j'étais... qui ne me ressemblait pas... Nos vies rêvées trouvent ainsi quelque réalité, et la scène donne corps aux fantômes que nous sommes dans le regard des autres... Koltès refuse d'aller sur ses « pentes naturelles », mais il est tout entier lui-même dans ce qu'il voit en moi...

Et s'agissait-il seulement de nous ? Les mots traversent l'invisible limite où le passage se fait d'une réalité à une autre, dans une infinie succession de possibles où ce qui se tisse ressemble à du soleil à de la nuit mêlé, où l'éclat du désir aveugle et révèle en même temps, effaçant ce qu'il fait apparaître.

Et... pour la petite histoire, je n'ai jamais eu de relation de lit avec Koltès. Sur le sexe, je ne sais pas qui de nous deux était en avance, et qu'on me croie ou non, je n'ai su son homosexualité que très tard. Sa maladie aussi, j'ai appris ça bien après d'autres. On aimait bien être frangins, dans la présence, la lumière, hors des histoires de cul. Des anges quoi, en quelque sorte, des séraphins, de ceux qui ne se touchent pas. Mais l'entretien de ce qui n'a pas lieu fabrique du réel, et c'était cela

le plus beau, le plus joli, et comment dire encore, ce n'est qu'aujourd'hui, à cinquante ans passés, que j'entends et que j'entends encore mieux ce texte étourdissant, et que je sais pourquoi il m'avait dit cela un soir : « Tu ne sais pas à quel point tu es là-dedans. » Moi, les loubards, la nuit, la drogue, les histoires de zizi et le Nicaragua, ce n'était pas mon monde (et ce n'est pas tant dans les récits qu'il se servait de moi ; je peux y décrypter pas mal d'histoires, d'où elles viennent ; mais le secret qui les éclaire, je l'ignore souvent, et Koltès mesurait-il toujours que le temps donnerait à ses mots une portée qu'il ne prévoyait pas ?) – mais j'étais dans son désir, et dans ce désir d'ailleurs qui nous liait, avec cette insatisfaction quoi qu'il arrive et l'impossibilité d'être bien quelque part...

De quel pays éprouvions-nous l'exil, le mal, le manque, je ne le sais pas encore. Pour le reste, *La nuit*, comme tous les autres textes de Koltès, est entièrement nourrie d'éléments autobiographiques, secrets ou non, vécus, glanés ici ou là, au fil du temps et des rencontres. J'y rôde parfois, « là-dedans », dissimulé comme une ombre, c'est tout.

« Quelque chose se passe, qui peut-être n'arrivera jamais », m'a dit un homme un peu ivre une nuit d'Avignon, citant Maurice Blanchot. Le temps n'a pas diminué en moi certaines soifs, bien au contraire. Le théâtre, dériver, aimer va savoir comme, parler sans cesse dans la musique et dans l'image, variations infinies autour d'une aventure unique : vivre, trouver un sens quand il n'y en a pas, nommer l'amour, et il y en a, ou pas. Mais de l'amour, ce qui est sûr, c'est qu'il n'y en a jamais assez, et l'insatisfaction qu'on en éprouve nous fait hurler qu'il n'y en a pas. Les mots alors, comme un secours, et cet espace blanc qui ouvre en filigrane sur une aveuglante lumière, horreur ou trop forte beauté, je ne sais plus.

Au mois de mai 1977, il m'a rejoint près de Marseille, dans un monastère de la montagne Sainte-Baume. Moi, j'avais rencontré là Moni Grégo, qui devait devenir ma compagne, mon amie de toujours, qui me donna un fils, ma sœur d'amour et de théâtre, ma question devant les femmes (et cette énigme-là, quoi qu'on en pense, est centrale chez Koltès), bref, nous étions tous les trois quand j'ai lu la première fois la moitié du texte de *La nuit*. Le soir, Moni chanta *La fille de Londres* au cours d'une fête, et Bernard l'embrassa sur la bouche. On a grimpé tous les deux jusqu'en haut du Saint-Pilon, on courait comme des chèvres sur les rochers, fumant un truc qu'il avait apporté... Un

peu plus tard le texte était complet, on s'est mis au travail. On est descendus de Paris vers Avignon. Une halte chez Jacques Lacarrière, à Sacy, qui a lu le texte et l'a aimé. À Avignon, nous n'avions rien. On a vécu comme des rois. Hôtel, restos (Simple Simon, Café des Nattes, le luxe quoi...), et les représentations ont commencé dans une salle trouvée grâce à une rencontre dans la rue. Christian Rauth se souvient-il aujourd'hui de nous avoir donné le filon de ce lieu qu'on trouva place Crillon, où Patrick Baty accepta de nous accueillir, avant son propre spectacle ? Et tout ça, je tiens encore à le noter, ne nous fut possible que parce que Jean-Paul Wenzel et Louise Doutreligne, qui dirigeaient alors ensemble la Compagnie du Théâtre Quotidien, nous avaient envoyé quelques chèques.

Nous logions au Saint-Roch, derrière les remparts, tenu par Madame Aniel je crois, une dame qui nous aimait beaucoup. Je me souviens de Bernard lisant Proust dans le petit jardin de l'hôtel, ébloui. Un matin nous regardâmes pleins d'ironie un futur ministre de la culture prendre avec férocité son petit déjeuner : l'appétit du pouvoir...

Nous partagions une chambre où le grand lit était pour moi, mais le sien, plus petit, avait des montants napoléoniens. Je dormais comme une souche, et lui, voleur, devait me regarder dans mon sommeil. Quand j'ai changé de chambre, un moment, à une visite de Moni, je ne songeai pas à ce qu'il ressentait. Le désir de Koltès pour moi, comme celui qu'il éprouva pour quelques autres, ne pouvait pas être pensé dans un rapport de sexe. Pas seulement à cause de notre différence. Koltès aimait ici, et consommait ailleurs, toujours. Et ses aventures noires, les rues la nuit, ce risque réel qu'il prenait, ses maladies (il m'avait parlé d'un docteur, vers la place de la Madeleine, qui le délivrait de ses saloperies... Mais la dernière...), je ne comprenais pas qu'il se jette là-dedans. Je pouvais l'imaginer, traînant, fiévreux, à la nuit, mais le corps rencontré, l'inconnu, le plaisir qui n'en était pas un, mais démarche plutôt, ascèse ou sacrifice, dégoût de soi, et puis la douche qui nettoie... je ne partageais pas ces frissons-là, ces désirs-là. Et quand les dragues de Koltès commencèrent, je l'ignore. De toute façon, où il allait, il allait seul. Et ce courage d'aller seul, en Afrique, au Nicaragua, à New York, sans argent, sans savoir où il dormirait, il l'a eu. Sa peau, qui sans doute n'était rien pour lui, il l'a livrée au vent, aux métros, aux carrefours, à la violence des corps qui baisent à l'aveugle, évacuant cela en eux comme un liquide qui veut sortir des pores sous les massages fous des mains des hommes et du temps...

Se délivrer de ce mal blanc, aller au noir... Et je me dis encore, et j'ai encore tort... quel con, mais quel con, alors que tout est sec, et froid, et brûlant, et que tu y serais venu, un jour, à l'écriture seule, pour elle-même, au-delà des grilles du désir, parce que les gens ne valent rien que le poids de leur matière dont ils ne font rien d'autre que jouir, et jouir, et jouir... Je me demande parfois, tant il ruinait son temps à ses nuits, à ses rues (mais ici je crois pouvoir affirmer avec certitude qu'ayant eu connaissance de sa maladie, ses relations sexuelles cessèrent définitivement), s'il n'accomplissait pas, comme les chiens, ses parcours et ses dérivés, que pour approcher et comprendre cela qui était un vrai mystère pour lui. Cette chose qu'il ne comprenait pas, que naïvement un de ses personnages pressent qu'elle se situe dans le sexe, le zizi, avec ses formes, ses différences de longueur et de largeur, peut-être lui était-elle si étrangère qu'elle devint la seule interrogation, le tourment le plus violent, la fascination et le poison dont il creva. Madeleine ne le quittait pas les derniers jours, elle accomplissait les gestes qui accompagnent jusqu'à la fin, elle écoutait dans les délires les mots du désespoir, du regret de tout, sentiment et certitude de l'erreur sur toute la ligne, et ce désir, oui, ce désir et ce manque de l'enfant qu'il aurait voulu faire... à la fin...

« Tu tournais le coin de la rue... il pleut... je t'aime camarade... »

À Avignon, Alain Jeannenot, mort aujourd'hui, plaçait des affiches de *La nuit* (fabrication François Koltès... – il doit m'en rester une quelque part) dans des endroits indélogeables. Et les spectateurs sont venus, peu à peu. Pas la presse, excepté Bernard Lerrant. Bon : moi je sais que je ne devais pas être extraordinaire dans mon travail. J'étais à une table, assis, et j'envoyais les mots dans la lumière d'un seul projecteur, placé sur un pied, exactement en face de moi. C'est à cette lumière que je m'adressais, ébloui. Bernard écoutait, recevait pour lui le texte qu'il avait écrit pour un autre, moi. Mais à qui parle le personnage de *La nuit* ? Cette question est peut-être celle du théâtre lui-même. Nos paroles, comme celles qui voyagent encore en ce moment dans l'espace, emportées dans une sonde au bout de la galaxie, nous ne saurons jamais si elles seront entendues, et même à deux pas de nous, de l'autre côté de la lumière de la scène, seul parfois un souffle nous fait croire qu'elles n'ont pas été dites pour rien, dans le vide. Ce fragile espoir nous fait tenir, continuer, et même sans illusions

parlerions-nous encore, tant l'inconnu comme un aimant tire nos mots du grand silence où nous rêvons. Qui parle ? Et à qui ? Ce problème de l'adresse, au théâtre, est particulièrement difficile à résoudre avec le texte de *La nuit juste avant les forêts*. La solution de Bernard, parler dans la source d'une seule lumière, était simple. Mais elle oblige à diriger la parole vers quelqu'un de fictif, imaginé, qu'on espère ou désire. Le théâtre fait croire que l'autre est peut-être là. Mais ce n'est pas si simple, si sûr, et peut-être n'y a-t-il personne...

Bernard me guidait, oui, mais il ne s'agissait pas d'une mise en scène, juste un regard devant ma totale imperfection. Il m'avait habillé de cuir noir, et cette image, loin de ma réalité, faisait de moi quelqu'un de dur, qui jetait les mots devant lui, violemment. Comme j'ai essayé de le dire, notre relation était faite d'une complicité qui n'éprouvait jamais le besoin de se définir, et donc aucune dramaturgie, ni explication, ni élucidation des secrets du texte n'avaient nourri notre travail de répétition. Rien n'y était vraiment révélé. Nous étions dans les choses, dans leur plaisir inexplicable, notre aventure était plus poétique que théâtrale, et ni lui ni moi n'avions eu le désir de déchiffrer et d'éclaircir les énigmes. Nous en aurions, à ce moment-là, été incapables, et sans doute Koltès avait-il déjà décidé qu'il ne serait pas metteur en scène. Il fallait donner le texte, et ce que nous faisons tenait plus du gueuloir que de la représentation. Comme on était fébriles avant toute chose, cette sorte de ferveur vibrante – tout ce que je ne supporte plus aujourd'hui – nourrissait un jeu qui pouvait fabriquer le pire et le meilleur. C'était très aléatoire. Mais les gens ont dû aimer ça. Il y a eu des mots, des fidélités d'écoute, et nous, on sentait bien qu'on était dans quelque chose de pas pareil, dans un commencement...

À ce moment-là, l'écriture de Koltès semblait lourde, ses monologues longs, et peu de monde entendait, éditeurs, tapuscriteurs et compagnie réunis... (« Mais ce texte, Bernard, que ne l'avez-vous écrit pour deux voix ? ») Mais je me souviens aussi d'une autre réaction : j'avais déposé le texte de Bernard devant la porte de Roger Blin, dont Moni m'avait procuré l'adresse, rue Saint-Honoré. Le lendemain, il avait lu, et il était là, venu dans le centre culturel Censier assister à la représentation de *La nuit* à laquelle je l'avais convié. Il a dit que c'était « rare » ce qui se passait là.

Et aujourd'hui, quand la reconnaissance existe, pourquoi lit-on, pourquoi aime-t-on Koltès ? Quelquefois je frémis de ce

que je peux entendre, et sans doute il faudra que du temps passe pour que les mots à la fois vieillissent et se retrouvent dans leur éclat, sans leurs échos ridicules et qui ornent les conversations vibrantes de ceux-là – et je ne leur en veux pas parce que c'est comme ça depuis des lustres – qui font du ah Koltès au moindre émoi de la moindre récupération mondaine et médiatique. La phrase de Koltès a donné sa beauté, son allure et sa science, mais c'est surtout dans le cœur des jeunes gens amoureux que s'enfoncé véritablement le couteau de ce qui est crié, et qui tremble, et fait mal, et attendrit comme à certains moments d'émotions inattendues, quand pleuvent sur nous d'antiques bénédictions. Comme les pierres d'une calamité sans doute, les grands textes font avec le temps des mariages qu'on ne peut pas imaginer. « Ma place est réservée sur les bancs de l'université », dit Zucco au vieil homme. Koltès sait que son œuvre inachevée fera écrire des livres. De toutes sortes. Et tant mieux.

« ... un enfant, Zucco, on ne tue pas un enfant... » Mais qui tua Koltès, quel poison dans ses veines, papa, maman, tant d'autres dans le sang, tout l'héritage ou ce destin qui met au front des plus sensibles une couronne étrange, opaque, inatteignable, pompon divin des manèges des mots, et de nos vies mortelles ... ?

Pourquoi l'abandon, comme celui d'un bébé qui se croit un moment perdu, oublié, laissé à la crèche jusqu'au soir où tout le rassure, avec cette habitude ensuite que le corps prend à être seul, comme un froc prend un pli définitif, pourquoi cet abandon vécu sans drame chez la plupart des gens a-t-il pris chez Koltès une dimension si grande, si douloureuse, lancinante, comme un déchirement ?

« Il y a toujours une femme pour trahir », entend-on dans *Zucco*. Pourquoi Koltès, qui sait ce qu'il écrit à chaque mot, qui masque et donne en même temps les clés de tout, plante-t-il cette petite fleur de misogynie qui fait rire et pleurer dans la lumière éblouissante qui éclaire la fin de *Zucco* ? Qui, la première, a trahi l'enfant, avec l'immensité d'une douleur qui a détruit, empêché pour toujours la moindre possibilité de relation à quiconque, femmes, et mecs également ? On est orgueilleux, évidemment, on crâne, on fait de son chagrin la serpillière qui essuie les sanglots, mais l'inconnu qui aborde un ange ou un enfant, un frère, un camarade, un autre dans la nuit, est trempé de pluie, il est mouillé de partout par l'orage, et l'averse n'est-elle pas pour les larmes le masque le plus efficace ?

Ô les mamans, ô les tout-petits qui dorment dans leur lit, anges orphelins quand reviennent de la guerre les pères qui les en chassent, reprenant leur bien... Ô soldats... Zucco tue sa mère et se revêt d'un treillis, et tout s'embrouille... Qui a tué, qui est l'enfant, qui est le père ? Il y aurait, dans ce meurtre, comme un désir de n'être plus l'enfant et d'être enfin le père, enfin un homme... peut-être... celui qui a des couilles, qui en a, et qui tue, et qui tue... Alors, aller dans le soleil qui a un sexe, à l'Orient où il se lève, et fuir l'Occident où il retombe, impuissant et fini. Je ne sais pas. Mais il y a quelque chose, devant, qui arrive et qu'on attend, et qu'on entend, les yeux fermés, les yeux ouverts, mi-clos...

À la fin de sa vie Koltès en a fini avec l'amour adolescent, risqué, celui qui se cherche, qui demande comment et où, qui alambique et complique et mêle les anges aux voyous, les chiens, les puttes, les familles et le commerce qui crée les liens qui épuisent... À la fin de sa vie, Koltès n'a plus d'attachements, il est dans le lieu qui fait peur, celui des origines et de la fin, où les mots sont là pour dire où semble aller la terre elle-même, dans l'horizon aveugle...

Moi, c'est maintenant avec cet homme-là que je dialogue, et les photos de lui qu'il m'arrive de regarder, dans un livre, une revue, parmi les divagations, les articles, les avis – auxquels s'ajoute ce texte que j'écris – éloignent de plus en plus dans ma mémoire les images personnelles. Je reconnais le visage de Koltès, mais il change, noircit, s'évanouit, devient grave, lointain, de pierre, et il s'efface, comme les rêves avec le matin, quand le réel reprend ses droits. Les textes maintenant prennent la place des souvenirs. Et je ne les entends plus comme autrefois, ou plus exactement ils s'éclaircissent de cette sorte d'idée de la mort dont Proust parle tant, et qui donne aux moments de la vie, aux êtres et aux choses, dans le temps même où on les touche, cet air d'être regrets avant d'être seulement vécus.

Les mots, tous les mots, ceux de Koltès et des autres, agissent seuls. Ils construisent autour d'eux le théâtre où ils se disent, se jouent. Combien m'a-t-il fallu de temps pour que cela change, dans le corps, cette occupation par le texte comme s'il était chez lui ? Et combien de vieux meubles, encore, à jeter par les fenêtres de l'imbécillité, de l'égoïsme, et de ce soi en plomb qui empêche la légèreté de la phrase proférée ?

Qu'aurais-je appris sans le travail accompli avec Moni dans le théâtre ? Grégo, mot après mot, qui m'a fait arpenter, piétiner,

enfoncer mes pas dans la matière du vide et de l'inconnu, Grégo qui elle-même y avance dans sa nuit à elle, qui est la même pour ceux-là qui ne reculent pas devant le monstre et l'énigme, traversée, emportée, mangée par le vivant et le mort que les mots mêlent ensemble pour je ne sais quelle histoire à construire, sans commencement ni fin, histoire juste d'arracher au silence quelques pépites d'or dans l'émotion tangible des corps dont les peaux tremblent quelquefois, au bruit que cela fait, dans la nuit des théâtres accueillants.

Quand Koltès a des projets de voyage, il demande à Moni de continuer le spectacle avec moi. Pierre-Étienne Heymann, dans le Nord, nous donne alors les moyens d'une vraie création, et c'est le début d'une autre *Nuit*, dans laquelle aujourd'hui encore, entre autres aventures, nous avançons. Le texte agit sur nous dans le temps, et le temps à travers nous l'éprouve, agit sur lui, l'éclaire, ouvre à plus de sens, à plus de mystère aussi. Je sais que je n'en aurai jamais fini avec lui et que, très tard encore, dans les décombres encombrants de ma propre matière, nous le dirons toujours, au fil des routes de notre Compagnie de la Mer... Quelque chose s'est dessiné comme une histoire de vie et d'écriture, depuis ce désir de poème que j'ai depuis toujours, et ces poètes réels et rencontrés : Koltès, Grégo. Avec moi (ce que j'étais, d'où je venais...), avec eux, avec cela en eux que j'ai su reconnaître, et prendre, voler peut-être, mon approche du théâtre s'est radicalisée. J'essaie, d'expérience en expérience, de rester fidèle à une certaine idée de l'écriture que c'est aussi de jouer sur un plateau de théâtre, et cela, de plus en plus, augmente mes capacités de refus... Aussi, hélas, mon ironie sur le métier et ses pratiques, son abandon aux faiseurs, aux menteurs, aux profiteurs de tous bords, aux voleurs de notre art, aux artistes de dossiers et de plaquettes glacées, aux occupants vulgaires de la scène et des balcons, etc. Ô vous, tous les champions du bout de gras... Vieux marquis de Molière, toujours là...

Où vont mes admirations ? Combien sont-ils, mes frères dans la profession ? Et dans le nombre des fréquentations, qui, pour le partage d'un même amour ? Où sont les mains amies ? Pourquoi est-ce que je m'ennuie à pleurer devant la promotion d'un certain théâtre ? Cet ennui, cette mort seraient-ils le but recherché, pour moi, et le public ? Tout est possible sur une scène, bien sûr, et c'est si difficile de créer... mais non, non, non et non, ce n'est pas si difficile quand, y laissant un peu de sa peau, on accepte la perte et l'inconnu pour trouver l'autre, les autres, et le théâtre lui-même.

Avec Koltès, à un certain moment, ce qui passe le plus ce n'est pas la beauté de la langue et la qualité, à travers elle, du théâtre possible. Cela se passe bien avant. Là où il faut aller, c'est dans le lieu terrible d'avant les mots, dans l'attitude avant le geste, l'engagement avant l'écrit. Un interprète se doit d'être poète lui aussi, d'aller comme il le peut dans le charbon et dans la braise. Les histoires, l'action, les scènes, ce qui avance, tout cela ne sert qu'à étonner et éblouir pendant le voyage qui va – comment dire ? – d'un lieu d'ombres à un autre lieu d'ombres, en espérant troubler la vie entre les deux, tracer quelque chose, créer, même éphémère, un rien de sens qui rende moins indigne la carrière. Illusion. Celle qui fait continuer.

Il n'est pas reposant de vivre dans l'insatisfaction permanente. Ce qu'on a sous les yeux ne va jamais. Ce n'est jamais cela. Une vie, une phrase qui n'en finit plus, une vie qui court après la vie, et la vérité jamais touchée... « Et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire... » Heureux, bienheureux ceux qui le savent, qui font leurs produits finis, explicables, et qu'ils expliquent en s'écoutant parler...

Je me souviens du silence de Bernard.

De sa capacité de travail. De sa capacité de flâner. De laisser le vent faire. Il n'est pas si difficile, une fois qu'on a décidé pour soi « du lieu et de la formule », de faire confiance à ce qui vient, qui ne peut pas ne pas advenir. Mais voilà, le théâtre a été livré aux marchands, et mon Dieu ne leur pardonnez pas car ils savent très bien ce qu'ils font... Koltès aujourd'hui est une valeur sûre du théâtre français. On l'exporte. Le temps fera le tri entre les raisons que tous ceux qui aimèrent ses pièces eurent de les aimer.

Écrire sur lui : il me faudrait encore beaucoup de temps et de travail. Parce que c'est dans les textes que je le retrouve vraiment aujourd'hui, comme si le rapport vécu, personnel et familier, tout en se précisant dans la mémoire, s'effaçait dans la fréquentation de l'œuvre, permettant ainsi entre nous une relation nouvelle, plus forte, moins éphémère.

Je lui avais donné un couteau. La police, le fouillant à son arrivée dans je ne sais plus quelle gare, le lui avait confisqué. Sa tristesse alors, son indignation... Et lui un autre jour m'avait offert un joli Laguiole au manche rose, que j'ai perdu, que je retrouverai peut-être. Lames des liens, enfoncées dans l'épaisseur des ombres, symboles tendres et légers, petits riens, de la nuit à couper au couteau.

Tout, dans le théâtre de Koltès, pourrait me faire parler et parler de la vie et de la création. De cet échange permanent que la scène permet, faisant du plateau une sorte de plate-forme d'où s'en aller à la rencontre d'une humanité inconnue, invisible, comme une encre de soi qu'un rien de chaleur révèle. Le théâtre et la vie sont peut-être deux planètes séparées, qui s'attirent et se repoussent, s'aveuglent de leurs lumières, ou deux mondes enfouis dans le trou noir de nos mémoires, je ne sais pas. C'est mon devoir de parler et parler encore de cela, parce que je ne comprends pas pourquoi le théâtre va si mal, et pourquoi la vie est si approximative.

Tandis que j'écris ces lignes, j'apprends le dernier texte de Grégo, écrit autour de cette relation qui fut la nôtre, où l'intime et la fiction mélangent étrangement le théâtre et nos vies. Je joue, dans ce *Koltès Solitudes* un personnage qui a mon nom, et la présence familière de Bernard semble arriver vers moi, à certains moments, et c'est comme si la mort me touchait, sans que j'éprouve la moindre peur...

Je travaille parfois avec des jeunes gens. Je ne suis pas un savant. J'ai quelques armes dont je me sers. Koltès est là, avec Grégo, et qui encore m'accompagne ? Il y a des morts, des vivants. Gignoux, Jouvet, Steiger, Hourdin et Gironès, Reynaud, Sénia, Baptiste, Gaby, et tous les poètes. Et la musique. Et la nature. Quelque chose se calme, profondément, malgré l'agitation et les pensées. Ne pas perdre ces contacts. Ne pas se penser autrement que comme une petite pierre parmi celles qui roulent dans le torrent, une voix d'homme ou d'acteur mêlée au chant du monde, un corps au service d'une organisation de signes, contre les toiles des ciels qui sont faux et qui sont vrais, les deux en même temps... Que le chaos soit moins violent, tenu un moment dans l'illusion d'un peu plus de clarté... Et je me souviens ici que Madeleine, Gignoux, Koltès et moi, on avait adhéré au Parti communiste, à l'époque du Programme commun. Bernard militait sérieusement : réunions politiques (j'ai joué *La nuit* pour les camarades de la cellule Eugène Varlin), porte-à-porte, vente de l'Humanité-Dimanche... Et la fête de l'Huma... Le plaisir que nous y prenions... Oui, Koltès a marché et marché dans les allées de La Courneuve, dans les foules, de débats en spectacles, avec l'odeur des frites et la douceur du peuple quand il flâne, s'instruit, se ressemble... Et puis les déceptions, quand le caviar prit le pouvoir... Continuer maintenant, comme à contre-courant, le travail de la petite pierre, de solitude en solitude, absolument.

Il semble que tous les ressorts du monde soutiennent des enjeux de guerre. Le théâtre n'y échappe pas. Il faut tenir. On se dit ça. Et on tient à deux ou trois choses. On s'y cramponne. On se bat. Ne pas se laisser manger par ceux qui mangent, qui bouffent, n'avoir en face d'eux que cette légèreté d'oiseaux fragiles. Savoir s'arrêter. Ne plus rien vouloir, et jouer, jouer...

Koltès avait désiré que son corps fût brûlé. Mais il est enterré. Pas loin de lui, il y a Louis Jouvet. Cela m'arrive quelquefois de passer là-bas. D'aller les voir tous les deux. Cela ne veut rien dire. Je caresse des ombres. Elles m'aident. La mousse verte a gagné les interstices, entre granite et béton. Personne ne met plus de fleurs. Il y a un théâtre dans chaque être, et combien de morts sont là, sous les arbres, dans le froid de la ville, qui

conversent ensemble... Hommes et femmes... Mers et soleils mêlés... Humanité... Étrange mot... Urbanité... Genet me rassure, lui qui sait que même s'il est de plus en plus absent des scènes, le théâtre le plus indispensable devrait se faire sur les tombes. Là, les mots s'entendraient peut-être un peu mieux, dans leur charnelle et effrayante réalité...

Y.F., été 2001

Ce texte a paru dans *Théâtre/Public* en 2006 (no 183). Il est publié ici grâce à l'aimable autorisation de l'auteur.

Acteur, metteur en scène et pédagogue, **Yves Ferry** est le premier interprète de *La nuit juste avant les forêts*, que Koltès a écrite pour lui.



je t'ai aperçu tournant le coin de la rue, pardon, je suis à moitié ivre,
je ne dois pas être à mon avantage, mais j'ai perdu ma chambre,
je cherche une chambre pour cette nuit seulement, une partie de la nuit,
car dans peu de temps je ne serai plus ivre, je demande cinq minutes,
– alors donc je disais que j'étais ivre et demandais cinq minutes,
une moitié de tête encombrée de conneries, l'autre moitié toute à toi...

La nuit juste avant les forêts

COMME ÇA SOUS LA PLUIE

Louise Dupré

Si tu m'abordais dans une petite rue près de chez moi, tard le soir, j'aurais peur, très peur, tes vêtements tout mouillés, tes cheveux, ta gueule de pauvre type à moitié saoul, c'est loin d'être rassurant pour une femme qui doit prendre des rues mal éclairées tard le soir, même si j'ai dépassé depuis longtemps l'âge des cheveux blonds bouclés, pas le genre de fille que tu draguerais, je pourrais être ta mère, mais c'est pas une raison, il y a aussi des petites vieilles qui se font attaquer, j'aurais peur, très peur, sans me trancher la gorge on peut toujours m'arracher mon sac, je me suis fait voler mon porte-monnaie dans le métro il y a quelque temps et c'est pas drôle, je te jure, toutes les cartes, permis de conduire, carte-soleil, cartes de crédit, je pourrais pas vivre sans Visa ni Master Card, je sais bien que tu t'en fous de mes cartes de crédit, toi t'en as pas, pas solvable, tu travailles pas, tu ressembles aux hommes qui habitent dans l'édifice à trois pas de chez moi, ils me détaillent des pieds à la tête quand je passe, je suis bien habillée, je veux dire correctement, ils doivent penser « Sans être millionnaire elle doit avoir de l'argent celle-là », j'oserais jamais leur dire bonjour, je leur fais pas confiance, j'ai peur, mais peut-être qu'ils veulent seulement parler à quelqu'un, toi c'est ce que tu voudrais, une oreille, quelqu'un qui t'écouterait, quinze minutes, on doit devenir fou de se sentir seul comme ça, avec tous ces gens qui se moquent de toi dans les toilettes des cafés ou dans la rue, il y a de quoi vouloir cogner, je suis sûre que je deviendrais folle, je suis sûre, c'est peut-être pour ça que j'ai une vie rangée moi, un travail pas trop mal payé parce que je suis allée à l'école, mon père a travaillé fort, très fort, il faut dire, les camions, les ménages et l'usine, va pas croire que tu m'es complètement étranger, il était comme toi, mon père, presque illettré, mais il était d'ici, ça facilite considérablement la vie pour le travail et le reste, il avait une famille, une maison, il vivait avec une femme qui l'aimait, alors que toi, ta famille est sans doute là-bas, très loin, et tu es seul ici, si seul que tu déliras, je dis ça mais c'est pas le bon mot, tu vois drôlement clair, la politique, les partis, les flics, l'armée, c'est pas la nuit juste avant les forêts, ici, avec des militaires qui tirent sur tout ce qui bouge, mais c'est pas reluisant, chez nous, tous ces gens comme toi, sans argent, sans travail, sans chambre pour dormir, ils pèsent pas bien lourd, je suis d'accord avec toi, mais je pèse pas lourd moi non plus, même si je paie mes impôts, mon hypothèque, mes taxes municipales et scolaires, je pèse pas lourd du tout même si je suis mieux considérée que toi, la plupart du temps du moins, je veux dire qu'on se moque pas de moi dans les cafés ou les toilettes, ni au travail, mais toi et moi on n'est pas si loin l'un de l'autre que tu crois, je veux dire pour les hommes de la politique, des partis, pour les flics et l'armée, on le voit dans les manifs, tous ceux qui se font tabasser, des femmes comme moi aussi, et ce serait fou qu'on se croise sans s'adresser la parole, une fois au moins, pas tard le soir dans une rue mal éclairée, j'aurais trop peur je te l'ai dit, mais le jour, quand il passe des gens, si tu m'abordes je m'arrêterai, je te dirai bonjour, je peux rien pour toi, presque rien, pas t'emmener chez moi en tout cas, mais te dire bonjour je peux, te montrer que t'es pas transparent, que je te vois, dans la rue ou le métro, ce sera peut-être le début de quelque chose, peut-être chercher qui pourrait t'aider, pas la politique, les partis, encore moins les flics, mais des gens, des associations, il y en a ici, on peut pas te laisser tout seul comme ça, sans chambre, sous la pluie

Louise Dupré est romancière et poète. Elle a signé une quinzaine d'œuvres dont *Tout comme elle*, un texte poétique porté à la scène en 2006 par Brigitte Haentjens.

HERMANDAD

André Ricard

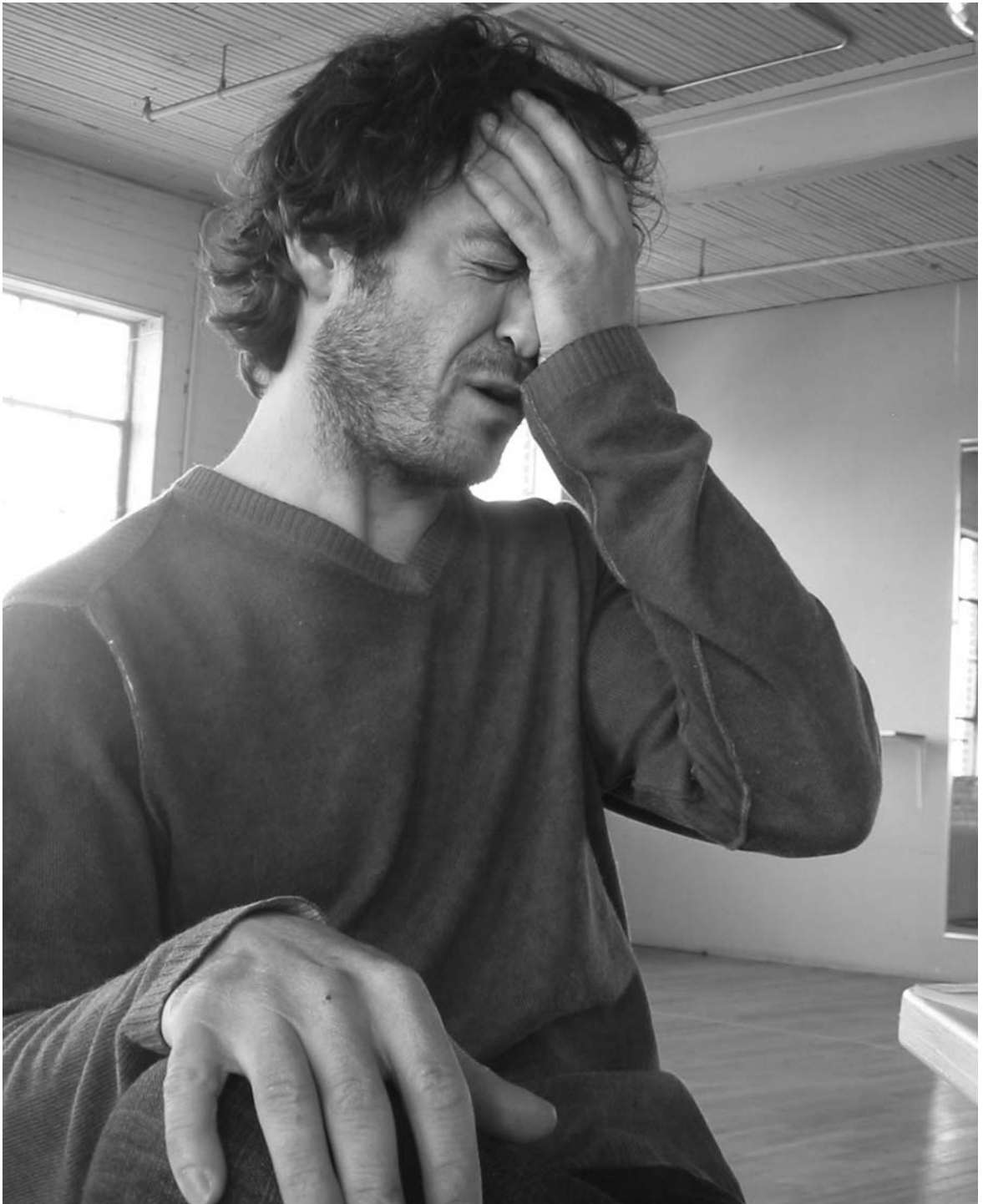
La plupart des gens, la plupart du temps, je ne veux pas les voir. Toi non plus, que j'écoute, pris au rond de lumière pour d'interminables salivations que j'écoute pourtant, avec leur débit de moulin à coudre, parce que tu fais peur, uniquement, parce que la nuit suinte son silence après l'averse et que les secteurs comme celui-ci, avec les rails de raccordement qui les coupent, on les traverse l'oreille grande ouverte, on se retient d'accélérer si un pas se fait entendre qui se rapproche comme tout à l'heure – d'où vient-il à longer les quais, les parois d'usine, d'entrepôt tu te demandes, les buveurs à la fermeture des comptoirs par-delà les rails se sont vite dispersés et là, l'oreille hors de la tête je tâche à faire apparaître qui du clodo ou du détrousseur tourne à ma suite le coin, traverse après moi la rue, l'oreille compte maintenant à combien d'enjambées il est proche, pas question qu'il m'aborde, qu'il me mette la main sur l'épaule une lame qui luit dans l'autre main aïe. Faire face, pas le choix, calmer ma respiration faire face. – O.K. frère, c'est moi que tu pistes, alors quoi ? Et lui, devant que j'ouvre la bouche, lui tout de suite il parle. Les mains hors des poches il veut rassurer il parle. Eh ben, c'est qu'il pue la tonne, le défoncé ; pris de délirium dans ses visions hallucinées avec ses prêches mondialistes, un illuminé ? un cinglé avec ses marottes de cimetièrre et le reste, ou encore quoi, un paumé un sans-papiers au bout du rouleau un noyé qui s'accroche ? Pas vraiment le type métèque. Un migrant en tout cas, je connais, enfermé dans sa condition, une gueule juste pas évidente, en proie à la chasse à courre des bandes de flâneurs friqués qu'il dit. Mais rien de vrai là-dedans, il y a les mots, l'oreille les pèse et elle écoute une autre chanson. Ça suffit, frère, ta salade à la con moi je me tire tu permets. D'abord, quand je rentre en longeant le canal après mon quart à l'ouvrage, jamais vu aucune nana penchée sur un pont ni rien, je sais que ça existe, ça oui, et qu'on peut se retrouver sans nulle part où aller, mais à qui la faute ? Au Nicaragua ? Ben dommage mais quand je rentre chez moi, je veux plus rien savoir, de rien ni de personne. Quoi, faudrait être malade, tu fais une place dans ta piaule à un sdf, c'est pour une nuit même pas, et alors quoi s'il reste, qu'est-ce que tu fais le lendemain si lui il a décidé de te squatter avec sa crasse ? Qu'est-ce que tu dis à ta soeur, puis à la *chica* qui vont coudre toute la journée des étiquettes aux chemises faites en Chine ? Je veux croire, mec, tu l'as pas facile, quand t'es pas du patelin, faut rien que savoir te tenir à ta place et c'est pas dans les rêves et encore moins dans la politique tout le monde sait ça. Fait que moi, les types comme toi, les déracinés, les râleurs, les chômeurs je veux pas les voir, je veux pas les entendre. Ya assez de mal à vivre pour soi à trimer au noir sans jouer les planches de salut. Pour le temps qui vient en tout cas j'écoute, j'écoute, comment faire autrement ? J'écoute.

André Ricard se consacre principalement à l'écriture depuis les années 1980. Il a récemment fait paraître aux éditions de L'instant même la pièce *Gens sans aveu*, qui clôt un triptyque intitulé *Le tréteau des apatrides*.

du premier coup d'œil, moi, j'ai bien vu que, toi, tu es le genre correct à qui on peut parler : je ne sais pas son vrai nom, celui qu'elle m'a dit n'était pas le sien, alors je ne dirai pas non plus comment elle était faite, personne ne saura jamais qui a couché avec qui, toute une nuit, sur un pont, en plein milieu d'une ville, des traces y sont encore, là-bas, dans la pierre : tu te promènes n'importe où, un soir par hasard, tu vois une fille penchée juste au-dessus de l'eau, tu t'approches par hasard, elle se retourne, te dit : moi mon nom c'est mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien, tu ne lui dis pas ton nom, tu lui dis : où on va ? elle te dit : où tu voudrais aller ? on reste ici, non ?, alors tu restes ici, jusqu'au petit matin qu'elle s'en aille, toute la nuit je demande : qui tu es ? où tu habites ? qu'est-ce que tu fais ? où tu travailles ? quand est-ce qu'on se revoit ? elle dit, penchée sur la rivière : je ne la quitte jamais, je vais d'une berge à l'autre, d'une passerelle à une autre, je remonte le canal et reviens à la rivière, je regarde les péniches, je regarde les écluses, je cherche le fond de l'eau, je m'assieds au bord de l'eau ou je me penche au-dessus, moi, je ne peux parler que sur les ponts ou les berges, et je ne peux aimer que là, ailleurs je suis comme morte, tout le jour je m'ennuie, et chaque soir, je reviens près de l'eau, et on ne se quitte plus jusqu'à ce qu'il fasse jour –, alors elle s'est barrée et je l'ai laissée se barrer, sans bouger (le matin, sur les ponts, c'est plein de monde et de flics), jusqu'à midi je suis resté au milieu du pont, ce n'est pas son vrai nom et je ne lui ai pas dit le mien, personne ne saura jamais qui a aimé qui, une nuit, couchés sur le rebord du pont (à midi, c'est plein de bruits et de flics, on ne peut pas rester, sans bouger, en plein milieu d'un pont), alors dans la journée, j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs, pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l'autre nuit, tout le jour, j'ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j'ai écrit comme un fou : mama, mama, mama, et la nuit j'ai attendu en plein milieu du pont, et dès qu'il a fait jour j'ai recommencé les murs, tous les murs, pour que ce ne soit pas possible qu'elle ne tombe pas dessus : reviens sur le pont, reviens une seule fois, une seule petite fois, reviens une minute pour que je te voie, mama mama mama mama mama mama, mais merde comme un con j'ai attendu une nuit, deux nuits, trois nuits et plus, j'ai fouillé tous les ponts, j'ai couru de l'un à l'autre, plusieurs fois chaque nuit, il y a trente et un ponts, sans compter les canaux, et le jour j'écrivais, les murs étaient couverts, elle ne pouvait pas ne pas m'avoir lu, mais merde, elle n'est pas venue, et elle ne viendrait plus, mais j'ai continué à écrire sur les murs, et j'ai continué à fouiller tous les ponts, il y a trente et un ponts sans compter les canaux, et je ne l'ai plus jamais retrouvée, penchée au-dessus de l'eau...

La nuit juste avant les forêts, p. 34-37.





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. Jamais tu n'entendras dire à quelqu'un qui souffre de la solitude : « je suis seul », ce qui est ridicule et humiliant ; mais il te parlera d'un certain nombre de choses *dérisoires*, et le rapport s'établit entre deux êtres dans la mesure où il se comprennent à travers ce dérisoire-là.

Bernard-Marie Koltès, extrait d'une lettre à sa mère datée de septembre 1977, *Lettres*, p. 299-300.

LES PORTEURS D'HISTOIRES

Thomas Hellman

Paris, août 2010

*(La nuit juste avant les forêts terminée,
laissée sur le banc d'un parc, ciel gris
que le soleil tente de percer)*



Il y en a un qui approche (pourvu qu'il ne t'aborde pas), tu détournes le regard : les oiseaux, les enfants, les voitures (pourvu qu'il ne t'aborde pas) et il t'aborde, et tu dois tourner la tête vers lui, tu es happé par ses mots, ses longues phrases qui n'en finissent pas, la lanterne de mots t'enlace, son histoire n'est pas la tienne mais ton histoire se mêle malgré toi à la sienne en cet instant (qui durera combien de temps ?), alors tu élèves tant bien que mal un rempart de mots pour repousser l'abordage, briser le lien d'un geste, un mot bien placé, (poliment) te glisser sous l'assaut des mots, vers l'air libre derrière le corps qui pue un peu, la rue, le fleuve, t'éloigner,

marcher les yeux au sol, éviter les regards, vers quelque chose sûrement, tout autour les porteurs d'histoires passent et repassent, se cherchent et se perdent, s'évitent et s'entrechoquent, abordeurs ou abordés, la tête haute sur l'avenue ou planqués sous un pont, ces cons de Français qui appartiennent avec arrogance à l'Histoire des lieux et des musées, ceux qui font des autres les étrangers, ces pures laines ou pur sang, tous ces salauds qui t'imposent de flotter (ta langue n'est pas la leur et ton histoire est pleine d'ailleurs), « parfois jeune homme il suffit d'une bonne histoire pour monter les échelons, il faut savoir se vendre, se mettre à son avantage, une histoire bien ficelée vous portera jusqu'en haut des tours »,

un tas de pigeons se jettent sur les restes de repas laissés par les touristes sur une table de café, s'écrasent les uns les autres, plantent leurs becs au hasard dans les yeux, la chair, s'arrachent des plumes pour quelques miettes,

parce que vivre donne faim et soif, besoin d'un peu de chaleur, de lumière et d'un refuge,

une carotte au bout d'un bâton, comme dans les publicités dans le métro, alors que le wagon avance, et un autre qui entre à l'autre bout, « je vous prie de m'excuser mesdames et messieurs mais voilà quelques semaines que je suis à la rue, ayant perdu mon emploi et mon logement, je cherche à traverser cette période difficile, je vous demande quelques pièces, un ticket restaurant, pour manger à ma faim, trouver un endroit où dormir ce soir, rester propre, je ne me drogue pas et je ne bois pas, j'espère dès septembre intégrer une école technique en vue de trouver un travail, un logement et retrouver une vie normale », et lui détourne le regard et elle regarde l'autre et un autre regarde elle mais personne ne regarde personne, un arrêt et puis un autre, et l'hiver est froid et mouillé mais au printemps la ville explose, trop belle pour ceux qui y vivent trop longtemps et les petites connes et les petits minets, écharpes, mini-jupes, se doivent d'être beaux aussi, fondent dans le décor comme les rats morts qui flottent dans la Seine, ça sent le vomi sous le pont Louis-Philippe,

les corps se frôlent dans les couloirs, les ascenseurs, les métros, sur les trottoirs ou dans les lits, naissent et vieillissent, les histoires se vivent, s'écrivent, se cherchent et s'oublient, visages taillés dans la pierre et traces de doigt sur les murs, abordeurs et abordés, putain d'étrangers, petite conne sur le pont ou noyée dans la rivière, connards qui tapent et qui se font taper, les pédés et ceux qui ont peur d'eux, la ville murmure, respire comme une immense bête malade et fatiguée qui refuse de mourir.

Petit porteur d'histoires un jour ce sera ton tour d'étaler la tienne, étaler tes mots comme une invitation à un banquet, parce que là-bas, peut-être, un peu plus tard ou un peu plus tôt, ou de l'autre côté du fleuve, parmi ces gens, ou près d'elle qui entre par la porte ou lui qui en sort, derrière cette fenêtre ou ce mur, au détour de la rue...

une chance de briller peut-être, une clé perdue retrouvée, le moment magique où tout se place et existe en harmonie avec cette sublime symphonie que l'on voit parfois et qu'on ne peut nier, parce que c'est beau :

le soir au coucher du soleil, la tour Saint-Jacques se dresse orange dans le ciel rouge-bleu, la lune aiguillée au-dessus de la Seine qui coule comme un drap noir sur lequel se posent des étoiles multicolores,

les minces filets de paroles qui s'élèvent au-dessus des toits, s'enlacent, s'évitent, s'éloignent et se rejoignent, un flot de mots ininterrompu, un nuage qui se dissipe, le vase débordant des histoires humaines lourdes et légères comme des toiles d'araignées emportées par le vent.

*Je suis seul dans la ville étrangère et je ne connais personne
et je ne comprends pas la langue qu'ils parlent ici.
Mais tout à coup quelqu'un brille dans la foule,
comme brille tout à coup le mot perdu sur la page
ou un brin d'herbe quelconque dans la chevelure de la terre
– Eduardo Galeano, *Paroles vagabondes*.*

Auteur-compositeur-interprète, **Thomas Hellman** a fait paraître trois albums, en français comme en anglais : *L'appartement* (2005), *Departure Songs* (2007) et *Prêts, partez* (2008).



THÉÂTRE D'OMBRE DE LA CITÉ CONTEMPORAINE

Sébastien Bouchard

Dans son théâtre de jeunesse – que Koltès a renié –, le plateau de théâtre n'est pas le lieu d'une représentation mimétique, mais un espace abstrait⁷. Ce n'est qu'au moment d'écrire *La nuit juste avant les forêts*, qui inaugure son théâtre de maturité, en 1977, mais surtout, avec *Combat de nègre et de chiens*, en 1979, que le souci d'un lieu réaliste devient essentiel : « c'était seulement si ce que je racontais avait l'apparence d'une "hypothèse réaliste" que la métaphore prenait son sens et ne devenait pas une simple fantaisie.⁸ » La cité contemporaine deviendra alors l'un des thèmes de prédilection de Koltès, dont le théâtre nous fait découvrir les zones d'ombre.

Malaise dans la civilisation

Lorsque dans un entretien pour *Der Spiegel*, en 1988, des journalistes demandent à Koltès s'il se penche sur la question de la mort, l'auteur répond : « Pas du tout. Je trouve que c'est terriblement banal.⁹ » Si on lui fait observer que dans son théâtre, on tue et on meurt, il répond simplement, en parlant de *Roberto Zucco* qu'il est en train d'écrire : « Dans ma prochaine pièce, il y a encore davantage de morts. » Si « le nombre de morts et de blessés ne change rien à l'affaire¹⁰ », comme il le disait déjà au sujet de *Quai ouest*, c'est peut-être parce que le drame de la mort violente importe moins que le lieu du drame : une cité contemporaine. La cité ouvrière française dans *Combat de nègre et de chiens*, le quartier désaffecté dans *Quai ouest*, la rue obscure de *Dans la solitude des champs de coton*, la ville de province, à l'est de la France, dans *Le retour au désert* et la cité que parcourt un tueur qui tue sans raison dans *Roberto Zucco* sont tous des lieux de civilisation où l'on risque – où l'on cherche ? – la menace, l'agression, la mort¹¹.

Le limes et l'intrusion

Une frontière, un « limes », aurait pourtant dû protéger la civilisation du chaos : dans *Combat*, des palissades et des miradors entourent la cité ; dans *Quai ouest*, un étrange « mur d'obscurité¹² » établit la limite entre la cité vivante et le quartier à l'abandon ; dans *La solitude*, une « frontière » plus ou moins métaphorique est maintes fois évoquée par le dealer et le client ; dans *Le retour*, Adrien fait l'éloge du mur qu'il a construit autour de la maison pour protéger sa famille (pastiche du limes romain de l'empereur Hadrien !) ; dans *Roberto Zucco*, aucun mur, pas même celui de la prison, ne retient prisonnier le dangereux tueur, qui « entre » et « disparaît » à volonté.

Dans ce théâtre, l'événement perturbateur est justement l'intrusion (ou l'évasion) d'un ou de plusieurs personnages. Et comme cette intrusion a toujours lieu *in media res* – alors que la pièce commence à peine –, on pourrait croire que la barbarie fait partie intégrante de la civilisation, comme si elle allait de soi. Ces intrusions sont par ailleurs curieusement ambiguës, car l'intrus n'est pas plus chez lui que ceux qu'il dérange. Dans *Combat*, Alboury s'est mystérieusement introduit dans la cité des Blancs. Paradoxalement, il se trouve « pratiquement en territoire français¹³ ». Comme le dit Cal à Léone : « Ce n'est pas l'Afrique, ici. C'est un chantier français de travaux publics. » Dans *Quai ouest*, Koch et Monique sont les malvenus ; pourtant, ce sont eux les « autochtones », et c'est Charles, ses acolytes et sa petite famille qui sont les « métèques ». Qui, du dealer ou du client, est allé vers l'autre dans *La solitude* ? Dans *Le retour*, Mathilde revient en France, dans sa maison, après plusieurs années d'exil en Algérie, mais elle est accueillie par son frère comme une ennemie.

7 Anne-Françoise Benhamou, « Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre », dans *Koltès : la question du lieu. Actes des premières rencontres internationales Bernard-Marie Koltès* (études réunies et présentées par André Petitjean), Metz, CRESEF, 2001, p. 45-62.

8 Koltès, *Une part de ma vie : entretiens (1983-1989)*, éd. Alain Prique, Paris, Minuit, 1999, p. 14.

9 *Ibid.*, p. 109.

10 Koltès, « Un hangar, à l'ouest », notes parues dans *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, p. 131.

11 L'intrigue du *Retour* se déroule plus précisément dans une maison bourgeoise, mais une ville de province *réelle* est transposée dans la maison – soit sur la scène – par le biais d'une série de métonymies : les patronymes des personnages étant des toponymes de Metz, la ville de province, à l'est de la France, où Koltès a grandi, au début des années soixante. Voir la note d'une photographie de Metz tirée de *Koltès : la question du lieu*, p. 14.

12 Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 11.

13 Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1990, p. 82 (et p. 40 pour la citation suivante).

Et Zucco n'est peut-être pas moins à craindre que d'autres citoyens en liberté... Une façon de nous dire que l'étranger, le barbare, n'est jamais celui qu'on croit ?

La prison et l'évasion

Puisque la cité est toujours déjà prise de l'extérieur et corrompue de l'intérieur, décadente voire morte, les personnages sont tous obsédés par la même idée : fuir ce lieu. Une grande part de l'art dramatique de Koltès repose en effet sur une dynamique entre le plateau du théâtre, qui est un lieu de civilisation inhabitable et inacceptable, et le hors-scène, qui serait – en théorie – un espace de civilisation mieux nommé que désirent rejoindre les personnages :

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est un peu comme le lieu où l'on poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici ? Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique [...]. Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite.¹⁴

Puisque leur cité est aussi malheureusement leur prison, les personnages se consolent en élaborant des utopies tantôt « naturelles » (où l'on rêve d'un retour à l'état de nature), tantôt « politiques » (où la civilisation est repensée). Mais ces utopies, naïves, absurdes, racistes ou cyniques, sont vaines – celle de Zucco étant de loin la plus désespérante : « 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.¹⁵ »

La réversibilité de la marginalité

Chaque cité donne l'impression d'être le monde à l'envers ; comme le dit Cal, dans *Combat* : « Ici, on devient presque des sauvages ; je le sais ; c'est que c'est le monde à l'envers, ici¹⁶ » ou Cécile, dans *Quai ouest* : « C'est le monde renversé¹⁷ ». On pourrait se rassurer à la pensée que les personnages et lieux de Koltès, tous marginaux, ne sont que des *exceptions*. Toutefois, à lire les dernières pièces, *Le retour* et *Roberto Zucco*, on constate que les personnages et lieux, s'ils ne sont plus *a priori* marginaux, se révèlent curieusement l'être plus que les précédents qui, eux, étaient du moins ce qu'ils semblaient être au premier abord. Rappelons que les respectables notables du *Retour* contribuent fièrement à la guerre d'Algérie en posant des bombes dans les cafés arabes... La « marginalité » est en fait une notion vide de sens – et même *réversible* :

je ne pense pas que ce soient des marginalisés que je mets en scène ; ce mot ne veut d'ailleurs plus dire grand-chose, si ce n'est alors que quatre-vingts pour cent de la population est marginalisée [...]. Je remarque que les gens ont une tendance très rapide à définir ces personnages comme marginaux alors qu'ils le sont tout autant que ceux dont ils parlent [...]. Qui n'est pas marginal, même chez ceux qu'on dit bourgeois ? *Le retour au désert*, pour la première fois, est une pièce qui a trait à une famille bourgeoise dont les membres sont tous tordus. Tout le monde est tordu dès qu'on s'y intéresse un peu.¹⁸

Si à l'époque de la rédaction de *Roberto Zucco*, Koltès reconnaît avoir eu une « prédilection pour les lieux bizarres¹⁹ », il croit dorénavant que « ce recours sera moins nécessaire », et d'ajouter : « je m'en servirai de moins en moins. Il me semble que tous les lieux, à un moment donné, quels qu'ils soient, deviennent marginaux. Le milieu urbain, la ville, sont espaces de marginalité ; ne serait-ce que le métro, par exemple. » L'effroyable prise

¹⁴ Koltès, *Une part de ma vie*, p. 55.

¹⁵ Koltès, *Roberto Zucco*, p. 49.

¹⁶ Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, p. 50.

¹⁷ Koltès, *Quai ouest*, p. 52.

¹⁸ Koltès, *Une part de ma vie*, p. 125.

¹⁹ *Ibid.*, p. 129 (de même que pour les citations suivantes).

d'otages dans *Roberto Zucco* a lieu en plein jour, dans un parc plein de passants... Tout lecteur de Koltès est comme le Vieux monsieur perdu dans le métro après la fermeture et qui rencontre par hasard Zucco ; lui aussi voit des lieux familiers devenir différents, troublants :

J'ignorais cependant qu'elle cachait, derrière le parcours limpide que je pratique tous les jours, un monde obscur de tunnels, de directions inconnues que j'aurais préféré ignorer mais que ma sottise distraction m'a fait connaître. Voilà soudain que les lumières s'éteignent et ne laissent comme clarté que celle de ces petites lanternes blanches dont j'ignorais même l'existence. Je marche donc, droit devant moi, dans un monde inconnu.²⁰

La « marginalité » est au cœur de la civilisation comme elle est au cœur du citoyen. Un hasard suffit pour que ceux-ci révèlent leur part d'ombre. Zucco était un garçon tranquille avant de tuer son père. Koltès avoue d'ailleurs avoir écrit *Zucco* pour que, le temps des représentations, le barbare envahisse la cité, que le citoyen ordinaire soit confronté à lui-même comme à un étranger : « Et c'était là le but de ma nouvelle pièce : faire que, pendant quelques mois, la photo et le nom de cet homme figurent sur de grandes affiches. C'est ma raison d'être, ma raison d'écrire.²¹ »

L'ultime plaisanterie

Dans ce théâtre, pour paraphraser l'auteur français Georges Duhamel, la civilisation ne semble pas être dans le cœur de l'homme. Mais attention à ce que l'ironie de Koltès ne nous échappe pas. Lui-même reconnaît n'avoir jamais écrit quelque chose qui soit à prendre au sérieux²², et ne pouvant écrire une scène s'il ne peut se moquer²³. Patrice Chéreau, qui a créé presque toutes les pièces de Koltès, parle d'un « théâtre drôle » dans chacun de ses mots du metteur en scène²⁴. La barbarie fait sans doute partie intégrante de la civilisation, certes, mais elle

ne la nie pas ; pas plus non plus que la civilisation ne nie la barbarie. L'auteur tourne plutôt en dérision cette *modernité* dont on croit qu'elle caractérise *a priori* notre civilisation ; c'est la plaisanterie qui ouvre et ferme *Roberto Zucco* – voire l'ultime plaisanterie de tout son théâtre. La première scène présente deux gardiens sur le chemin de ronde d'une prison, au ras des toits, qui discutent à propos des évasions. L'un d'eux affirme : « Mais il n'y a pas d'évasion ici. C'est impossible. La prison est trop *moderne*²⁵ » – et Zucco de s'échapper devant les gardiens impuissants. La dernière scène montre Zucco qui, repris, s'évade de nouveau. La voix d'un prisonnier ou d'un gardien dit : « C'est une prison *moderne*. On ne peut pas s'en échapper. » Une autre voix lui répond : « C'est impossible. » Une autre encore : « Strictement impossible. » Or, croire qu'une prison, ou qu'une cité, est *moderne* – que par conséquent, nul barbare ne peut entrer ou sortir –, c'est ne pas avoir pris conscience que la *modernité* n'est jamais garante d'une quelconque imperméabilité à la barbarie.

*
**

²⁰ Koltès, *Roberto Zucco*, p. 34-35. C'est ce qu'a déjà remarqué Jean-Claude Lallias, dans son article « Un tueur sur la scène », dans *Koltès, combats avec la scène*, Roger-François Gauthier (dir. publ.), Paris, Centre national de documentation pédagogique, coll. « Théâtre aujourd'hui », 1996, p. 130.

²¹ Koltès, *Une part de ma vie*, p. 110.

²² *Ibid.*, p. 69.

²³ *Ibid.*, p. 85.

²⁴ Voir les textes parus dans *Nanterre-Amandiers, les années Chéreau*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Le spectateur français », 1990, p. 26, 145, 164, 168.

²⁵ Koltès, *Roberto Zucco*, p. 10. Les citations qui suivent sont tirées de la page 91. Je souligne.

Pour finir, j'aimerais me prêter à une réflexion plus libre sur le texte *La nuit juste avant les forêts* qui, bien que ce soit un monologue – ou plutôt un soliloque –, peut être reconnu comme la première vraie pièce du théâtre de maturité de Koltès – pièce qui se passe peut-être dans un café, mais où la cité contemporaine joue un rôle capital.

Le locuteur de *La nuit* est un laissé-pour-compte, peut-être un « pédé », sans travail, sans argent (il vient d'être battu et volé dans une station de métro devant des gens indifférents), sans nulle part où passer la nuit, sans protection – d'où l'idée d'un « syndicat international » (une utopie puérite). Son discours, un cri de détresse – une seule phrase sans interruption –, contient d'abord une série d'offres et de demandes que le locuteur prend soin de désamorcer (« donne-moi du feu, ce qui ne te coûtera rien » – « je ne fume même pas », etc.) ; une façon de ne pas permettre à l'autre de lui dire non et de le laisser à son sort. Mais le locuteur exprime surtout – et sans le formuler vraiment – un désir, sans doute de nature érotique : « Il est clair, avoue Koltès en entrevue, que je n'arrive pas très bien à concevoir un texte qui ne soit pas un texte érotique. Quel que soit le sujet qu'il aborde.²⁶ » Malgré ses thèmes très politiques (pauvreté, exclusion, exploitation, racisme, violence, etc.), *La nuit* serait un texte plus érotique que politique :

La nuit [...] est en fait l'expression, la longue expression d'un désir unique – bien que ce soit plus compliqué, pas simple –, mais en tous les cas, un désir unique, pas très formulé et pas très clair, ni chez la personne qui l'exprime, ni pour nous – c'est ça son intérêt d'ailleurs, c'est ça qui serait le moteur de l'écriture. Par exemple, si vous voulez, pour prendre un des aspects de la pièce, je dirais que s'il y a un rapport de désir entre la personne qui parle et celui à qui il parle, c'est qu'il y a une manière d'exprimer son désir et de le satisfaire – entre guillemets – par les mots, par le langage exclusivement. À partir du moment où on utilise un moyen

comme le langage pour faire l'amour, en quelque sorte, on parle de tout, donc on parle aussi de la politique.²⁷

Avec cette façon de dire le désir sans le dire, le locuteur rappelle ce que fait Phèdre, à l'acte II, scène 5, de la pièce de Racine, théâtre avec lequel celui de Koltès présente d'ailleurs de nombreuses analogies²⁸. La « fille de Minos et de Pasiphaé », une étrangère en terre grecque (comme le locuteur est un exilé en terre française), y exprime – avec des mots mais sans l'avouer pleinement – son amour à Hippolyte en réinventant l'épisode de la descente de Thésée dans le Labyrinthe du Minotaure. Le locuteur de *La nuit* fait de même, il exprime son désir à un inconnu en disant l'effet de malaise que produit sur lui cette « drôle de ville » où il est étranger, en racontant, en multipliant *ad nauseam* les péripéties – ou fables urbaines – qui lui sont arrivées au cours de ses errances. Les deux manières de dire le désir, l'*Éros*, se ressemblent, sont plus ou moins voilées, à la singulière différence que c'est un tout autre « Labyrinthe » que fait parcourir en imagination le locuteur de *La nuit* – celui d'une cité contemporaine et ses différentes zones :

toute la série de zones que les salauds ont tracées pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'hommes, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir, la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé...²⁹

La pièce se termine au moment où cet autre à qui parle le locuteur prendrait vraisemblablement la parole. Mais rien ne confirme que le locuteur sera cette nuit sauvé *in extremis* par la sympathie, la fraternité, l'amour. Certes, le temps d'une longue phrase, cet auditeur aura été comme « un ange au milieu de ce bordel » – ce « bordel » qu'est la vie ou la cité contemporaine.

²⁶ Alain Prique (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », dans *Alternatives théâtrales*, nos 52-53-54 (1997), p. 240.

²⁷ *Ibid.*, p. 240

²⁸ Anne Ubersfeld note quelques-unes de ces analogies tout au long de son livre *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud, 1999. Koltès écrit ses pièces en respectant, à sa façon, la règle classique d'unité dramatique de lieu, de temps et d'action, jusqu'au *Retour au désert* (1988) et *Roberto Zucco* (1989), toutes deux d'une forme plus libre, plus éclatée.

²⁹ Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 44.

Mais parce que le discours se termine comme il a commencé (« et toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie »), l'effet de boucle et l'impression de tourner en rond donnent à craindre que tout ce qui a été dit l'ait été en vain, de façon à seulement retarder l'issue fatale. Comme le dit un autre personnage de Koltès, Koch dans *Quai ouest* : « la rencontre ne peut pas donner lieu à une noce.³⁰ »

Toutes les pièces de Koltès se terminent d'ailleurs comme elles ont commencé. Le meurtre appelle le meurtre dans *Combat* et Léone est renvoyée à Paris, d'où elle vient tout juste d'arriver. Dans *Quai ouest*, Koch réussit enfin à se suicider, peut-être même avec l'aide d'Abad qui, pourtant – l'ironie est là –, l'en avait empêché au début, et Charles, Cécile et Claire ne quittent pas le quartier désaffecté, sinon dans la mort. Aucun deal ne se conclut dans *La solitude*. À la fin du *Retour*, Mathilde veut repartir en Algérie – d'où elle arrive –, quand elle apprend que sa fille s'est fait violer comme elle dans sa jeunesse. *Roberto Zucco*, qui débute par une évasion de la prison, se clôt sur une autre évasion. Dans ces pièces, les répliques contenues entre la situation initiale et la situation finale n'auraient-elles été dites qu'en vain ?

Le théâtre est pourtant le genre littéraire par excellence de la parole, car la parole y est action. Or, dans le théâtre de Koltès, où l'enjeu semble être plutôt celui d'échapper à l'enjeu, les personnages n'emploient la parole que pour gagner du temps, avant d'être fatalement renvoyés au labyrinthe autour d'eux et à celui – non moins obscur – qu'ils portent en eux.

Cette réflexion est issue du mémoire de maîtrise de l'auteur, « Koltès : zones d'ombre dans la cité contemporaine ».

Entre le Québec et la France, **Sébastien Bouchard** prépare actuellement une thèse de doctorat en littérature et philosophie sur l'humanimalité dans la littérature européenne du XX^e siècle.



³⁰ Koltès, *Quai ouest*, p. 87.

TERRITOIRES DE CONNIVENCE

Entretien avec Brigitte Haentjens et Sébastien Ricard

Parc-Extension, 30 avril 2010. Une séance de travail autour de *La nuit juste avant les forêts* vient de se terminer. Brigitte Haentjens et Sébastien Ricard reprendront les répétitions à l'automne. Ils seront alors à la veille de livrer au public le texte de Bernard-Marie Koltès, qui, après *Vivre* et *Woyzeck*, scelle leur troisième collaboration au théâtre. Avant de se quitter, la metteuse en scène et l'acteur s'entretiennent et revisitent les territoires arpentés ensemble ces dernières années.

Au commencement

Brigitte Haentjens – Ça faisait longtemps que je voulais proposer à Sébastien de faire partie d'une aventure artistique, mais un jour, je ne sais pas ce qui m'a pris, j'ai décroché le téléphone et je l'ai appelé. Ça fait six ans. Je lui ai proposé de se rencontrer.

Sébastien Ricard – On a pris un café et tu m'as dit que tu avais des projets dans lesquels tu me voyais. Tu avais parlé de *Woyzeck* à l'époque déjà. De *Vivre* aussi, mais ça n'avait pas été énoncé comme ça. Tu voyais peut-être un homme dans un projet sur lequel tu travaillais depuis longtemps. J'étais jeune garçon à l'époque, ça m'a plu. (*Rires.*)

B.H. – Je n'avais rien de précis à lui proposer, mais je voulais manifester mon désir de travailler avec lui.

S.R. – C'est le printemps suivant, en 2005, qu'on a commencé à travailler sur *Vivre*. On s'était donné comme tâche de lire *Orlando* de Virginia Woolf. On était seulement trois, Céline [Bonnier], Brigitte et moi, puis on a commencé à parler de ce livre-là.

B.H. – Sébastien était très réservé. (*Rires.*)

S.R. – J'arrivais dans le bateau...

B.H. – J'étais désarçonnée par le fait qu'il ne dise rien, ou très peu. Mais, à travers *Vivre*, se sont créés les jalons d'une connivence artistique. Cette connivence, je pouvais la percevoir, la sentir. Je suis très sensible à cela. Au-delà des fonctions qui appartiennent à chacun, il se développe avec certains interprètes des connivences artistiques qui sont d'un autre ordre que celles qu'on met en jeu dans la relation metteur en scène à interprète. Il y a autre chose qui se passe. Ça, je l'ai senti assez tôt, et

malgré le fait que Sébastien soit si peu loquace – ce qui est quand même un comble. (*Rires.*)

S.R. – Je me souviens que tu me disais que cela t'insécurisait. Mais, on a encore eu cette discussion dernièrement sur le fait que, moi, je ne sais pas si c'est toujours pertinent de parler longtemps autour d'une œuvre. Pour un interprète, la parole, c'est celle que tu endosses plutôt que la tienne propre. Il y a toujours cette espèce de tension entre ce que tu dis et ce que tu fais. Pour un acteur, c'est très important. Parler de ce que tu vas faire, c'est déjà le désamorcer. Moi, ça m'a toujours un peu embêté de trop parler. Il y a donc beaucoup de cela dans ma réserve. Mais, finalement, avec Brigitte, on a convenu que ce qui se disait entre nous n'était pas du même ordre que du bavardage. C'est vrai au fond. On établit un *modus vivendi*. On crée un espace qui est le nôtre, avec des mots qui le jalonnent. C'est vrai que la parole est importante dans ce sens-là.

B.H. – C'était difficile aussi dans le cas de *Vivre*, où tu ne pouvais pas parler du rôle. Le rôle s'est construit dans le travail. Sébastien était à la fois le mari de Virginia Woolf et l'un des personnages fictifs de l'écrivaine. Mais, je ne le savais pas au départ et je naviguais entre ces deux niveaux. Sébastien a toujours été disponible, ouvert, dans ce travail-là. N'importe qui aurait pu bloquer face à ce projet.

S.R. – Ce qui était surprenant pour moi, parce que je n'avais jamais travaillé comme ça avant, c'est qu'on laisse les choses survenir et qu'elles s'imposent au fil du temps, justement parce qu'elles manquent, parce qu'on sent que c'est un manque. J'avais vraiment été étonné de voir que Brigitte et Céline étaient très habituées à cette façon de faire. Céline proposait quelque chose et il y avait un éclat de joie parce que c'était ce qui manquait finalement. C'est une chose qui m'avait frappé parce que ce n'est pas vraiment une façon traditionnelle de travailler. En général, les metteurs en scène arrivent avec une idée d'une scène établie d'avance, ils savent à peu près où se placent les acteurs. Évidemment, c'est lié à des contraintes de temps... Tout cela pour dire que cette première expérience avec Brigitte m'avait beaucoup plu : sentir qu'on part à la découverte de quelque chose qui n'est pas là et qui va arriver.

B.H. – Au moment de *Woyzeck*, on se connaissait déjà depuis plus longtemps, notamment à travers *Vivre*. C'est tout de même long d'apprendre à connaître quelqu'un, un interprète. C'est sûr que le processus théâtral accélère cette connaissance. Je commence donc maintenant à connaître Sébastien comme acteur, à savoir un peu mieux comment il fonctionne, comment il travaille. Déjà, dans *Woyzeck*, la relation était différente. On a vécu une relation faite vraiment de connivence artistique. Peut-être parce qu'il ne se préoccupait pas seulement de son rôle, mais aussi de l'ensemble. Il s'est instauré entre nous un dialogue artistique, un dialogue plus large aussi, qui ne passait pas forcément par la parole d'ailleurs !

Et tombe la nuit

B.H. – Un an s'est passé depuis *Woyzeck*, et, entretemps, on a vécu *Le Moulin à paroles* qui était d'un autre ordre complètement. Cela a été une collaboration très intense qui s'est déroulée sur un plan d'égalité. Il y a aussi une forme d'égalité dans la salle de répétition, mais, pour *Le Moulin*, on n'assumait pas de fonctions distinctes. C'était une expérience artistique et humaine puissante que nous avons vécue sur de longs mois. Donc, faire *La nuit* maintenant...

S.R. – Tu parles d'une connivence artistique, mais je dirais même une amitié. C'est quand même dans ces termes-là qu'il faut en parler aussi. Il y a une réelle amitié entre nous qui fait en sorte que, de part et d'autre, à certains moments, on était un peu effrayé d'être trop proche, dans le sens où tu parlais d'égalité, il faut tout de même qu'il reste... Comment dire ? On avait peut-être peur de trop connaître l'autre, de trop le fréquenter pour ensuite se retrouver en salle de répétition et avoir encore le goût de chercher ensemble, dans l'autre. Finalement, le travail qu'on fait maintenant nous montre à quel point c'est faux. C'était une vaine crainte. Pour ma part, Brigitte continue de me surprendre : sa façon d'être en salle de répétition, ses remarques ; bref, son grand talent de mise en scène et de direction d'acteurs. Tout ça me frappe beaucoup. Ça me laisse encore assez d'admiration pour écouter ce qu'elle a à me dire. (*Rires.*)

B.H. – Pour moi aussi, c'est une grande amitié, une connaissance assez profonde qui est à la fois exigeante, nourrissante et stimulante. Je ne ressens toutefois aucune lassitude. Je n'ai pas l'impression de connaître Sébastien par cœur. Moi, j'avais plutôt

peur que ce soit l'inverse, qu'il se dise : bon, je sais comment elle fonctionne, comment ça marche... Donc, de ne pas pouvoir lui apporter assez, de ne plus être capable de nourrir son travail. La proximité favorise le contraire au fond, même si ça me rend plutôt timide.

S.R. – C'est sûr que de se retrouver deux, seuls, dans une salle de répétition, c'est un autre contexte. On était une dizaine dans *Woyzeck*. Pour *Vivre*, on était quatre, avec Marie-Claude [Langlois], plus Félix [Dagenais] à l'assistance. Puis, tout d'un coup, on est deux, seuls, dans un espace comme ici, à parler. C'est vraiment autre chose. Ça peut être intimidant, mais ça ne l'a pas été. On a une matière formidable. Tous deux ont adoré Koltès depuis longtemps. On n'est pas deux, on est trois finalement. (*Rires.*)

Ensemble, avec Koltès

B.H. – Nous partageons un amour profond pour Koltès. Je ressens beaucoup de fraternité avec lui. C'est un lien qui est fort pour moi, mais pas seulement avec son œuvre. C'est aussi avec l'artiste qu'il est, ce qu'il met en jeu, sa position au monde, son intégrité, que je me sens des connivences.

S.R. – Pour ma part, mon histoire avec Koltès a commencé à l'École nationale, dans un cours où l'on découvrait des textes contemporains de théâtre. On nous en donnait à lire et il y avait toujours sur la table un choix de textes. Moi, j'étais tombé sur *Dans la solitude des champs de coton*, mais sans rien connaître de Koltès. J'avais été comotionné par cette écriture. Tout était là pour moi. C'était vraiment unique, singulier, ça parlait de choses qui me concernaient, que je pouvais comprendre parce qu'elles étaient proches de moi. Mais, en même temps, elles étaient énormes, aussi grandes que, comme je le comprenais alors, le retour du colonialisme pour les pays d'Europe qui vivent l'immigration, sans parler de ces rapports synthétisés à deux personnages et cette langue incroyable, à un point tel que j'avais décidé avec un ami dans ma classe de présenter un extrait de *Dans la solitude des champs de coton* en audition au Quat'Sous. (*Rires.*) Tout ça pour dire que ce texte m'avait vraiment frappé. Je me souviens par la suite avoir lu un cahier sur Koltès. Mon admiration ne cessait de croître chaque fois que je découvrais quelque chose de lui. Tout ce qu'il disait, de ses personnages, de ses expériences de voyage un peu partout, du fait de se retrouver

dans un pays dont on ne parle pas la langue et comment des événements anodins prennent alors une autre résonance... Toutes ces réflexions, pour un interprète, étaient très fortes et portaient à conséquence. Bref, moi aussi, je me trouvais une connivence avec ce personnage qui voyageait beaucoup, qui aimait vivre des expériences risquées, dangereuses, mais toujours pour en rapporter quelque chose. C'est comme ça que j'ai découvert Koltès. Pour moi, ç'a été comme de découvrir un groupe de musique qu'on aime, qui nous fait triper, qui est de notre génération – quoique Koltès ne l'est pas complètement. Je me souviens des premières fois où j'ai entendu Björk chanter. Je me suis dit : voici quelqu'un qui a à peu près mon âge et qui chante des choses qui n'auraient pas pu être chantées avant. C'est extraordinaire de penser que quelqu'un de ma génération chante ça. C'est à peu près la même chose pour moi avec Koltès. Alors, quand Brigitte m'a approché pour *La nuit*, je n'en revenais pas. J'ai dit oui tout de suite. Je ne pouvais pas y réfléchir trop longtemps. Tu réfléchiras plus tard au pétrin dans lequel tu t'es mis. (*Rires.*) Je trouvais tellement que ce que James [Hyndman] avait fait était définitif – c'était ça pour moi – que je me demandais pourquoi le refaire. Mais, bon, j'avais dit oui. (*Rires.*)



B.H. – Je n'ai pas la mémoire du travail que j'ai pu faire au préalable. Ce n'est pas le genre de choses que je garde en tête. J'ai la sensation de James jouant le texte, mais c'est une sensation plus qu'une réalité. Donc, cette fois, il s'agit de replonger dans quelque chose d'autre, avec du nouveau matériel aussi. Les lettres de Koltès ont été publiées. On s'en est lu. Beaucoup en réalité. On a lu d'autres textes aussi. Celui d'Yves Ferry, notamment. Magnifique. On a regardé le film autour du travail de [Patrice] Chéreau. Puis on a parlé. On a beaucoup parlé. Ça s'est fait sans méthode vraiment.

S.R. – Avec des lectures du texte ponctuellement.

B.H. – Oui, on revenait régulièrement au texte. Il y a quand même toute une forme de mécanique de la langue qu'il faut apprivoiser. Ses procédés sont cinématographiques. Elle opère sans cesse des champs-contrechamps. Ce qui est particulier aussi, c'est que *La nuit* est un texte que tu ne peux pas vraiment travailler tant qu'il n'est pas su. Ça ne donne absolument rien. Dans le fond, c'est Sébastien qui contrôle complètement l'œuvre. Pour nous deux, c'est d'établir des balises pour trouver

le bon endroit, un état de base duquel il partira. Et une fois que c'est parti... (*Rires.*) Parce qu'il y a dans ce texte un côté sportif. C'est aussi la course du texte qui modifie l'interprète. Ce n'est pas seulement l'expérience relatée, mais la course du texte qui agit sur lui. Sébastien est tout seul dans le fond. Moi, je ne fais que l'accompagner. Mon travail s'apparente à la façon dont on prépare un athlète. Disons que tu entraînes un coureur de 100 m. La préparation, tu la fais avec lui, mais il court seul. Il faut seulement que tu crées les conditions qui permettent à la course d'être à son meilleur. De ce point de vue, je m'approche en quelque sorte d'un degré zéro de la mise en scène. Je ne peux pas, comme on dit, diriger un acteur, si tant est qu'on puisse diriger des acteurs. Mon rôle consiste plutôt à canaliser ce qu'il fait. Je ne peux rien faire d'autre que d'être là, en état d'éveil.

Au présent

S.R. – Le défi de l'acteur dans cette pièce – c'est toujours le même au fond, mais *La nuit* le souligne au trait gras –, c'est la nécessité absolue de rester présent. Je parlais avec James dernièrement et lui me disait que son défi consistait, soir après soir, à vivre chacune des images, à vraiment essayer de les voir. C'est de cette façon que je comprenais qu'il devait rester présent.

Depuis le début du travail « debout », c'est vraiment ça que je trouve le plus important. Justement, il n'y a pas de ponctuation forte, de points en fait, il n'y a donc pas de possibilité de fermer le truc. C'est tout le temps en avant, c'est tout le temps ouvert. Il faut toujours être présent, la pensée doit toujours être bien là. Ce qui revient à ce que j'ai déjà dit : de bien construire les choses au moment présent, elles se trouvent au fur et à mesure. Cette nécessité de rester présent demande aussi une concentration – et je ne sais pas encore si je vais l'avoir. (*Rires.*)

B.H. – Aujourd'hui, j'ai commencé à donner des notes à Sébastien en cours de route. Malgré tout, il restait concentré, dans le texte.

S.R. – Oui, c'est vrai.

B.H. – C'est la première fois. C'est intime.

S.R. – Brigitte parlait tout à l'heure de l'athlète. C'est vrai. De dire ce texte pendant 1 heure, déjà il y a une tension dans le corps, déjà le corps est engagé.

B.H. – Je pense qu'une tension doit s'exprimer entre la parole et le corps. L'immobilité crée une tension nécessaire au texte, il me semble. C'est souvent comme ça dans le travail que je fais, les acteurs font face au public, sinon dans une immobilité, du moins dans une verticalité. On ne peut pas dire que ce soit complètement immobile, mais tout est travaillé quand même. Dans le fond, cette immobilité permet d'aller complètement dans l'intensité de la parole. Sans échappatoire possible. En même temps, il faut que dans cette tension l'acteur soit extrêmement détendu.

S.R. – Oui, il faut vraiment que tu sois détendu pour te laisser traverser par ce texte. Sinon, ça ne passe pas, il y a des nœuds partout, puis ça bloque.

B.H. – Comme ce matin, tu te sentais mieux ?

S.R. – Ça s'en vient, mais je suis encore un peu tendu par-ci par-là. On parle de cette pièce, mais c'est toujours un peu comme ça pour l'acteur. Même si tu as juste une phrase à dire, il y a un soir où tu vas la dire très librement et tu t'en souviendras pour le reste des représentations. Tu vas te dire : là, j'étais vraiment

détendu, j'étais au bon endroit, j'ai dit cette phrase-là, elle m'a traversé. Maintenant, il faut que tu le fasses pendant 1 heure. On est rendu là. (*Rires.*) Ce que j'aimerais aussi, c'est revenir à plus d'ignorance sur le texte, essayer de retrouver du mystère.

B.H. – Ce qui me paraît important et dont on a parlé avec Sébastien, c'est que le personnage de *La nuit* n'est jamais au-dessus de ses affaires. C'est-à-dire que ce n'est pas une parole qui est préparée. Ce n'est pas un point de vue surplombant. Il n'y a pas d'arrière-pensées. En ce sens, cela ressemble beaucoup à Sophocle : le verbe est action, il se découvre. Il n'y a pas de psychologie. Je ne veux pas dire qu'il n'y a pas de manipulation de l'autre – est-ce que la manipulation n'est jamais consciente ? –, mais ce qu'il manipule est au présent de l'action. Donc, il invente, il retient l'autre par la parole. Il la construit. On peut dire qu'il n'y a pas de préméditation. C'est un peu comme lorsqu'on travaille le masque neutre. C'est le premier jour, il n'y a pas d'histoires derrière. Il y en a des histoires, mais elles se dévoilent. Ce qui est difficile aussi, pour l'interprète, c'est d'être complètement ouvert. Parce qu'il n'y a pas de quatrième mur non plus.

S.R. – Moi, ça m'aide de diriger cette parole vers quelqu'un. Quoique, on ne le sait pas, c'est peut-être quelqu'un qui parle seul aussi... Je pense que tout ce qui reste à cet homme, ce qu'il possède, c'est le luxe de son langage. Il a peut-être très peu de mots, il utilise toujours à peu près les mêmes, parfois un nouveau mot surgit et il peut faire du millage avec pendant dix pages, mais c'est justement la manière dont il joue avec tout cela. C'est beau. C'est sa seule richesse. Bref, je ne sais pas si je pense à l'autre à qui s'adresse le personnage de *La nuit*, à ce qu'il sent ou à comment il réagirait. Mais, le désir de l'autre, le désir de la présence de l'autre, je trouve ça très important. Provoqué par l'ouverture aussi. On en a parlé un peu dernièrement. Pourquoi cet homme en arrive à parler comme ça à quelqu'un ? C'est exceptionnel. Ça aussi il faut le sentir, je pense. Ce n'est pas quelque chose d'anodin lorsqu'un gars s'ouvre comme ça pendant si longtemps. C'est beau, c'est rare. Juste de diriger la parole vers quelqu'un, c'est déjà énorme. Au théâtre, c'est peut-être le plus important : une parole offerte à quelqu'un d'autre.

Propos recueillis et mis en forme par Mélanie Dumont.

SÉBASTIEN RICARD

Mobilisation générale

Stéphane Lépine

Langage-toi, chante Loco Locass : « Le verbe faire est un verbe qui se perd / L'inaction est une aire de repos / Où plus d'un se perd / Mon frère, langage-toi. » Sébastien Ricard *se langage*. Sur les scènes de théâtre, sur la scène du rap, sur la scène du monde, cet homme de parole met des mots sur les maux. Il raconte des histoires pour ne pas se raconter d'histoire. Il chante pour rompre l'enchantement béat. Il rompt avec le petit commerce et le murmure marchand pour dénoncer les injustices et percer le réel de toutes les façons. Il œuvre *pour la suite du monde*.

Partagé entre théâtre et chanson, entre cinéma et transmission de la poésie, cet homme libre et authentique, prodigue de son regard intègre et rempli de compassion pour l'humain, ce pôle magnétique qui attire tous les empêcheurs de penser en rond, les redresseurs de torts et les décrocheurs d'étoiles, est comédien mais déteste les faux-semblants, est acteur et croit en l'action, est rappeur et nous rappelle que le salaire de la peur est sans appel.

Certains souhaiteraient le transformer en dandy pop et en sex-symbol, mais Sébastien Ricard est définitivement ailleurs. Il incarne la voix du refus. « À bas le bonheur de la soumission », disait l'Ophélie de Heiner Müller. Sébastien Ricard porte le combat et la flamme d'Ophélie de tout son cœur, de toute son âme et de tout son esprit.

L'homme est poli, disert, franc, direct. Pleinement souverain, il a trouvé un équilibre qui lui permet d'affirmer ses goûts et ses positions politiques. La violence qu'on sent sourdre en lui lorsqu'il est sur une scène et qu'il exprime dans certaines chansons de Loco Locass, il semble l'avoir canalisée, concentrée dans ses présences scéniques.

Loquace Loco Locass, groupe qui n'est pas avare de paroles, trio éloquent, expansif. Face à un pouvoir affichant de plus en plus ouvertement son mépris pour le monde du savoir et de la culture, et ne parvenant plus à camoufler sa corruption et sa pestilence, Loco Locass use de mots qui résonnent et qui cognent. Aux tièdes rengaines se substituent les frissons d'une révolution sociale essentielle et d'une affirmation citoyenne. Clownesques et délinquants, les nouveaux militants que sont Batlam, Biz et Chafiik ont moins lu Marx qu'ils n'ont bu la tasse

à cause du système : la force d'impact de ces trois activistes au verbe haut tient à leur capacité de traduction d'une colère à fleur de peau. En laborantins infatigables, ils s'emparent des thèmes les plus contemporains et les transmettent et les transcendent jusqu'à l'inquiétude.

Loco Locass refuse d'adopter les valeurs du capitalisme sauvage et propose une rupture avec le néolibéralisme triomphant. Il fait entendre la voix des altermondialistes, des syndicalistes, des sans-voix et des sans-étiquettes. Profondément immergés dans la société québécoise, dans ses défis et ses errances, ses culs-de-sac et ses illusions ravagées, les textes de Loco Locass ne sauraient toutefois être réductibles aux messages qu'ils portent. Répétitifs et hypnotiques, ils travaillent la matérialité du langage et du son pour mieux nous faire vivre une expérience à la fois politique et rythmique. Leur rap vrille au corps une pulsation dynamique et physique, allie un travail sur la transe musicale à des propos radicaux, inspirés par une réalité sociale à la fois injustifiable et condamnable.

Il y a l'autoroute balisée et placide des musiques et des textes manufacturés, et il y a Loco Locass. Entre agit-prop et sens du spectacle, en verve et contre tous les statu quo débilissants, Loco Locass réussit à chaque sortie publique et avec chaque nouvel album l'exploit fabuleux et rare de remuer les foules et les consciences avec une prise de parole profonde, exigeante et radicale, liant sans accroc expérimentation et succès populaire. En période de recyclages culturels infinis, de confort et d'indifférence, imposer une telle œuvre de salubrité publique, une parole et un geste aussi francs, est un exploit plus rare encore : eux l'ont accompli.

Le comédien Sébastien Ricard mène un combat similaire et ses armes ont pour nom Koltès, Büchner, Claude Gauvreau, Koffi Kwahulé et bientôt Bertolt Brecht. Moins braqué sur son intériorité écorchée que la plupart des acteurs, plus à l'écoute des agitations du dehors, il observe une transformation de l'humain en agent opportuniste et cynique, obsédé par le capital. Et il dit non. Lui qui, dans la vie, est la délicatesse même a sur scène l'élan quasi inconscient de l'étudiant chinois debout face à un tank. Ses personnages sont très souvent des blocs de solitude, confrontés aux secousses sismiques d'une ère nouvelle et impatiente.



Dans *Les oranges sont vertes*, nu et armé, il fait irruption pour mitrailler les assassins d'Yvirnig et toute la salle. Il saccage la représentation et la machine à illusions. Il s'appelle Batlam. Déjà. De là vient le nom qu'il porte dans *Loco Locass*, cette figure de combattant « dont le sang-froid est absolu effroi ». Dans *Vivre*, il est à la fois Leonard Woolf et, d'une sobre et opaque élégance, une créature fantasmée de Virginia Woolf, aux allures de dandy élisabéthain. Dans *La dame aux camélias*, il est le dernier amant romantique et parvient à faire de cet homme d'un autre temps un être de chair et de sang. Dans *Woyzeck*, cette œuvre où l'humanité est scrutée au microscope, où l'on s'interroge sur la liberté de l'homme face au conditionnement social et historique, il est le beau Tambour-major, crâneur et faible, séducteur et veule, miroir de notre inhumanité et de notre opacité. Dans *Dédé à travers les brumes*, il va dans la vie « comme un rasoir ouvert », à l'exemple de *Woyzeck*, avec le désir de trancher dans le vif et le vivant, au risque de blesser ses proches, au risque de se blesser, au risque de se saigner à mort. Et dans *La nuit juste avant les forêts*, il cherche, dans et par la parole, à se reposer de son combat de chaque jour, à se « déposer la tête », à rejoindre l'autre, sans parvenir à nommer son besoin, sans nommer son désir, le désir, on le sait, ne disant jamais son nom.

Dans une lettre à sa mère datée du 5 juillet 1977, Bernard-Marie Koltès parle de *La nuit juste avant les forêts* en ces termes : « ...on ne peut pas, comme cela, régler la question en disant : quel sujet vulgaire, superficiel, peu élevé ! Pour ma part, je suis sûr qu'il s'agit là, précisément, du sujet le plus élevé dont on puisse parler : la solitude affective, la difficulté de parler, toutes les oppressions enfin qui ferment la bouche... » Sébastien Ricard est d'accord, entièrement d'accord, parfaitement d'accord. Toutes les œuvres auxquelles il s'est donné, auxquelles il a prêté son corps et sa voix, parlent de la lutte entre l'individu et la société, parlent, oui, de la solitude affective, de la difficulté de parler, de toutes les oppressions qui ferment la bouche.

En chanteur ou enchanté, toujours Sébastien Ricard, dans les propos qu'il tient et les rôles qu'il endosse, dans les paroles qu'il porte et les êtres qu'il incarne, se demande comment être humain dans un monde minéral, végétal et animal. La question relève tout autant d'un désir de voir le monde autrement, de voir un autre monde, que d'échapper au regard que le monde pose sur vous, et qui vous encaserne à vie dans un moule.

Trop incorruptible, trop radical, trop fidèle à ses hautes exigences pour se satisfaire d'un plan de carrière rectiligne selon les règles du marché, Sébastien Ricard appartient à cette classe d'acteurs encore capables d'inspirer un(e) metteur(e) en scène, d'en susciter l'invention, d'en être tout à la fois la nourriture et l'essence. La cohérence qui ressort de son parcours encore bref est presque effrayante, jusque dans ses écarts, comme si les productions théâtrales, les films, les manifestations littéraires et poétiques se donnaient le mot pour ne creuser qu'une seule ligne de vie, un seul et même profil d'homme fidèle à ses idéaux et déterminé. Loin des compromissions intéressées et des choix tactiques, loin des âmes vendues au diable, il est un artiste qui ne se décline qu'à la première personne du singulier.

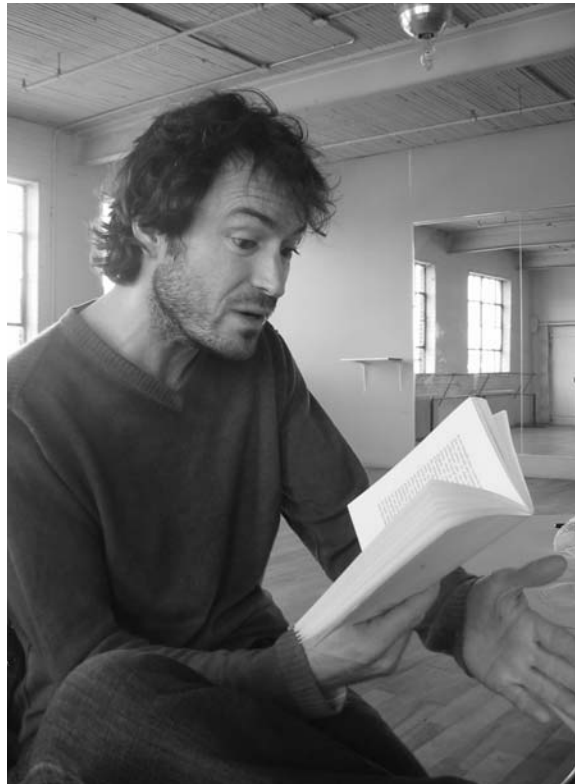
Acteur prodigieux, à l'énergie ramassée, débordante, et capable des plus doux épanchements, Sébastien Ricard dit, d'un rôle à l'autre, le dilemme intime et la souffrance aiguë que procure l'exigence de vivre. Sans la moindre esbroufe, sans le moindre goût pour le spectaculaire, ennemi de toute idée de raison, le beau et la bête qu'il est tout à la fois flirte avec l'abîme et la confusion des sentiments, et réaffirme ce goût prononcé qu'a le papillon pour l'ampoule nue, attiré par la lumière et par l'incandescence.

Sébastien Ricard a l'aura d'une star auprès d'un certain public. Il est cependant moins une star qu'une étoile qui réchauffe et montre le chemin. Il va dans les écoles parler de poésie et lit les *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke dans les bibliothèques. Il participe au festif et vibrant *Poésie, sandwiches et autres soirs qui penchent* de Loui Mauffette. Il est l'un des artisans du *Moulin à paroles*, qui a mobilisé une ruche d'artistes qui ont fait leur miel de la parole des grands d'ici. Il se bat avec les armes de David contre tous les Goliath, et est totalement fidèle à lui-même et *in vivo* lorsqu'il redevient Batlam et se fait *manifestif*. Il est la quintessence de lui-même dans les œuvres avec lesquelles entre en dialogue Brigitte Haentjens : *Vivre* en 2007, *Woyzeck* en 2009, *La nuit juste avant les forêts* cette année, *L'opéra de quat'sous* en 2012.

La lucidité est ce fil sur lequel Sébastien Ricard avance éperdument, en funambule. En bas, autour : le vide et le cynisme, la désillusion et « l'à quoi bon », ou ce que Virginia Woolf décrivait comme « le monde vu par la raison et par la folie côte à côte »

et que le poète italien Cesare Pavese, rendu au suicide, avait conclu d'un dur « métier de vivre ». Mais en Sébastien Ricard, au cœur de lui : la résistance et le désir de survie, la volonté de traverser les gouffres pour regagner la terre ferme, la conviction intime que nous, êtres humains, ne parvenons à être pleinement qu'au prix de ce vertige.

Dramaturge pour Sibyllines pendant plus de dix ans, **Stéphane Lépine** écrit, enseigne et assure la codirection artistique du Studio littéraire de la Place des Arts.



BERNARD-MARIE KOLTÈS

J'ai le sentiment de laisser, dans chaque pièce,
dix ans d'âge et les espérances de dix vies...

Lettres

Né en 1948 à Metz, Bernard-Marie Koltès quitte sa ville natale pour Strasbourg. Il a alors vingt ans et destine sa vie au théâtre. Attendant de faire son entrée à l'école du Théâtre national de Strasbourg, où il effectue un bref passage dans la section régie en 1970-71, Koltès écrit et met en scène sa première pièce : *Les amertumes*, d'après *Enfance* de Gorki. Le spectacle est présenté en 1970 sous la bannière du Théâtre du Quai. L'aventure de la troupe se poursuit jusqu'en 1973, le temps pour Koltès de porter à la scène trois nouveaux textes : *La marche*, d'après *Le Cantique des cantiques* ; *Procès ivre*, d'après *Crime et châtiment* de Dostoïevski ; et *Récits morts*. Il écrit aussi *L'héritage* et *Des voix sourdes*, pièces qui connaissent une diffusion radio-phonique, tandis que *Sallinger* est mis en scène par Bruno Boëglin, à Lyon. Parallèlement, Koltès travaille à un roman, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, qu'il achève en 1976. Il sera publié plus tard en 1984.

Lorsque Koltès signe *La nuit juste avant les forêts*, il écrit depuis longtemps déjà. Mais, pour l'auteur, cette pièce fonde officiellement son œuvre théâtrale ; elle en constitue le commencement, l'origine même : « Il y a une coupure très nette entre *La nuit juste avant les forêts* et la pièce qui précède. Il y a d'abord beaucoup de temps [...]. Et quand je me suis mis à écrire, c'était complètement différent, c'était un autre travail. » Ce texte de Bernard-Marie Koltès, un flot ininterrompu sur près de soixante pages, frappe par la puissance et l'urgence du dire. Il est créé dans une mise en scène de l'auteur en 1977 au Festival off d'Avignon, avec Yves Ferry.

« Une part de ma vie, c'est le voyage, l'autre, l'écriture », affirmait Koltès. Voyageur impénitent jusqu'à la fin de ses jours, il se

rend en 1968 au Canada et aux États-Unis, où il découvre New York, « [s]a place sur ce monde », comme il l'écrit dans une lettre à une amie. Si Koltès retourne souvent à New York, il visite aussi l'URSS, le Nigeria, le Mali, la Côte d'Ivoire, le Sénégal et le Guatemala. Certains de ces voyages ont été particulièrement déterminants pour l'auteur, menant à l'écriture de pièces comme *Combat de nègre et chiens* – campé en Afrique, sur un chantier français de travaux publics – et *Quai ouest* – né de la vision saisissante d'un hangar désaffecté à l'ouest de Manhattan. « Une réalité aussi complète, parfaite et cohérente que celle que l'on découvre parfois au hasard des voyages ou de l'existence, aucune imagination ne peut l'inventer », disait Koltès.

Écrit en grande partie dans un petit village du Guatemala, *Combat de nègre et de chiens* est monté en 1983 au Théâtre Nanterre-Amandiers par Patrice Chéreau, inaugurant ainsi sa première saison à titre de directeur artistique. C'est alors le début d'une association mythique entre l'auteur et le metteur en scène qui créera trois autres pièces de Koltès : *Quai ouest* en 1986 et *Dans la solitude des champs de coton* l'année suivante, puis *Le retour au désert* en 1988 au Théâtre du Rond-Point, à Paris. « C'est le premier écrivain d'aujourd'hui auquel je me sois vraiment attaché », a confié Chéreau. Quant à Koltès, il admirait le travail de l'homme de théâtre depuis qu'il avait vu en 1976 sa mise en scène de *La dispute*.

Roberto Zucco est la dernière pièce de Koltès. Elle est mise en scène par Peter Stein à la Schaubühne de Berlin après la mort de l'auteur le 15 avril 1989.

Bernard-Marie Koltès s'éteint à l'âge de 41 ans.

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

ŒUVRES DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Elles sont toutes publiées
aux éditions de Minuit.

Théâtre

Les amertumes (1970*), 1998.

La marche (1971), 2003.

Procès ivre (1971), 2001.

L'héritage (1972), 1998.

Récits morts (1973), 2008.

Des voix sourdes (1974), 2008.

*Le jour des meurtres dans l'histoire
d'Hamlet* (1974), 2006.

Sallinger (1977), 1995.

La nuit juste avant les forêts (1977), 1988.

Combat de nègre et de chiens (1979),
1983 et 1990.

Quai ouest (1983), 1985.

Dans la solitude des champs de coton
(1985), 1986.

Tabataba (1986), édité avec *Roberto
Zucco*, 1990.

Le conte d'hiver (traduction de la pièce
de William Shakespeare), 1988.

Le retour au désert, suivi de *Cent ans
d'histoire de la famille Serpenoise*, 1988.

Roberto Zucco (1988), 1990.

Coco (1988), édité avec *Roberto Zucco*,
2001.

Récits

La fuite à cheval très loin dans la ville
(1976), 1984.

Prologue (1986) et *autres textes* (1978),
1991.

Scénario

Nickel Stuff (1985), 2009.

Autres

Une part de ma vie : entretiens (1983-
1989), 1999 et 2010.

Lettres, 2009.

* La date d'écriture du texte figure entre
parenthèses lorsqu'elle est différente de la
date de publication.

ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Benhamou, Anne-Françoise, et Serge
Saada (dir. publ.). Dossier « Koltès ». *Alternatives théâtrales*, nos 35-36
(février 1994, 3^e éd.), 136 p.

Bident, Christophe, Régis Salado et
Christophe Triau (dir. publ.). *Voix de
Koltès*. Paris : Séguier, 2004, 218 p.

Bogumil, Sieghild, et Patricia Duquet-
Krämer (dir. publ.). Dossier « Bernard-
Marie Koltès au carrefour des écritures
contemporaines ». *Études théâtrales*,
no 19, 2000, 172 p.

Bon, François. *Pour Koltès*. Besançon :
Les solitaires intempestifs, 2000, 75 p.

Bouchard, Sébastien. « Koltès : zones
d'ombre dans la cité contemporaine ». *Mémoire de maîtrise*, faculté des lettres,

Québec, Université Laval, 2006, 122 p.
Desportes, Bernard. *Koltès : la nuit, le
nègre et le néant*. Charlieu (France) :
La Bartavelle, 1993, 161 p.

Gauthier, Roger-François (dir. publ.).
Koltès, combats avec la scène. Paris :
Centre national de documentation
pédagogique, coll. « Théâtre aujourd'hui »,
1996, 200 p.

Lépine, Stéphane. *Koltès-Haentjens :
des signes noirs sur la blancheur
du monde*. Montréal : Publications
Sibyllines, 2006, 42 p.

Patrice, Stéphane. *Koltès subversif*.
Paris : Descartes et cie, 2008, 218 p.

Petitjean, André (dir. publ.). *Koltès : la
question du lieu. Actes des premières
rencontres internationales Bernard-
Marie Koltès*. Metz : CRESEF, 2001,
144 p.

Salino, Brigitte. *Bernard-Marie Koltès*.
Paris : Stock, 2009, 351 p.

Ubersfeld, Anne. *Bernard-Marie Koltès*.
Arles : Actes Sud Papiers ; Paris :
Conservatoire national supérieur d'art
dramatique, coll. « Apprendre », 1999,
208 p.

Dossier « Bernard-Marie Koltès ». *Théâtre/Public*, nos 136-137
(juillet-octobre 1997).

Dossier « Bernard-Marie Koltès ». *Europe : revue littéraire
mensuelle*, nos 823-824
(novembre-décembre 1997), p. 3-134.

Dossier « Koltès ». *Le magazine littéraire*,
no 395 (février 2001), p. 18-64.

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour treize spectacles :

© Angelo Barsetti



La nuit juste avant les forêts (2010)
DE Bernard-Marie Koltès
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



La cloche de verre (2004)
DE Sylvia Plath
UNE COPRODUCTION DU
Théâtre de Quat'Sous
ET DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Douleur exquise (2009)
D'APRÈS UN TEXTE DE Sophie Calle
UNE PRODUCTION DE Sibyllines ET
DU Théâtre de Quat'Sous
EN COPRODUCTION AVEC LE
Festival TransAmériques

© Angelo Barsetti



L'éden cinéma (2003)
DE Marguerite Duras
UNE CRÉATION DU
Théâtre français du
Centre national des Arts
EN COPRODUCTION AVEC
Sibyllines ET LE
Festival de théâtre des
Amériques
ET EN COLLABORATION AVEC LE
Musée d'art contemporain

© Angelo Barsetti



Woyzeck (2009)
DE Georg Büchner
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Hamlet-machine (2001)
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COLLABORATION AVEC LE
Goethe-Institut de Montréal

© Angelo Barsetti



Blasté (2008)
DE Sarah Kane
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Malina (2000)
LIBREMENT INSPIRÉE DE L'ŒUVRE DE
Ingeborg Bachmann
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC LE
Festival de théâtre des
Amériques

© Angelo Barsetti



Vivre (2007)
D'APRÈS L'ŒUVRE DE Virginia
Woolf
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Lydia Pawelak



La nuit juste avant les forêts
(1999-2000-2001-2002)
DE Bernard-Marie Koltès
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Tout comme elle (2006)
D'APRÈS UN TEXTE POÉTIQUE DE
Louise Dupré
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Brigitte Haentjens



Je ne sais plus qui je suis
(1998)
Collectif
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsetti



Médée-matériau (2004)
**(Rivage à l'abandon
Matériau-Médée
Paysage avec Argonautes)**
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC Usine C

© Brigitte Haentjens



L'équipe de Sibyllines

Brigitte Haentjens

directrice artistique et générale

Cyrille Commer

adjoint à la direction générale

Jean-Sébastien Rousseau

responsable des relations de presse

Myriam Huzel

assistante aux communications

Le conseil d'administration

Jacinte Bergevin

Jacques Bouchard

Hélène Dumas

Brigitte Haentjens

Stéphane Pépin

SIBYLLINES

1002-24, avenue du Mont-Royal Ouest
Montréal (Québec)
H2T 2S2

Téléphone : 514 844-1799

www.sibyllines.com

info@sibyllines.com

Sibyllines reçoit le soutien

du Conseil des Arts du Canada

du Conseil des arts et des lettres du Québec

et du Conseil des Arts de Montréal

ainsi que de nombreux donateurs

Cet ouvrage a été publié le 16 novembre 2010

à l'occasion de la première de *La nuit juste avant les forêts*
présentée au 661, rue Rose-de-Lima, à Montréal.

DIRECTION DE LA PUBLICATION **Mélanie Dumont**

RÉVISION DES TEXTES **Mélanie Dumont et Jessie Mill**

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE ET DE RÉPÉTITIONS **Angelo Barsetti**

GRAPHISME **Folio et Garetti**

GRAPHISME DE L'AFFICHE **T-Bone**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

