

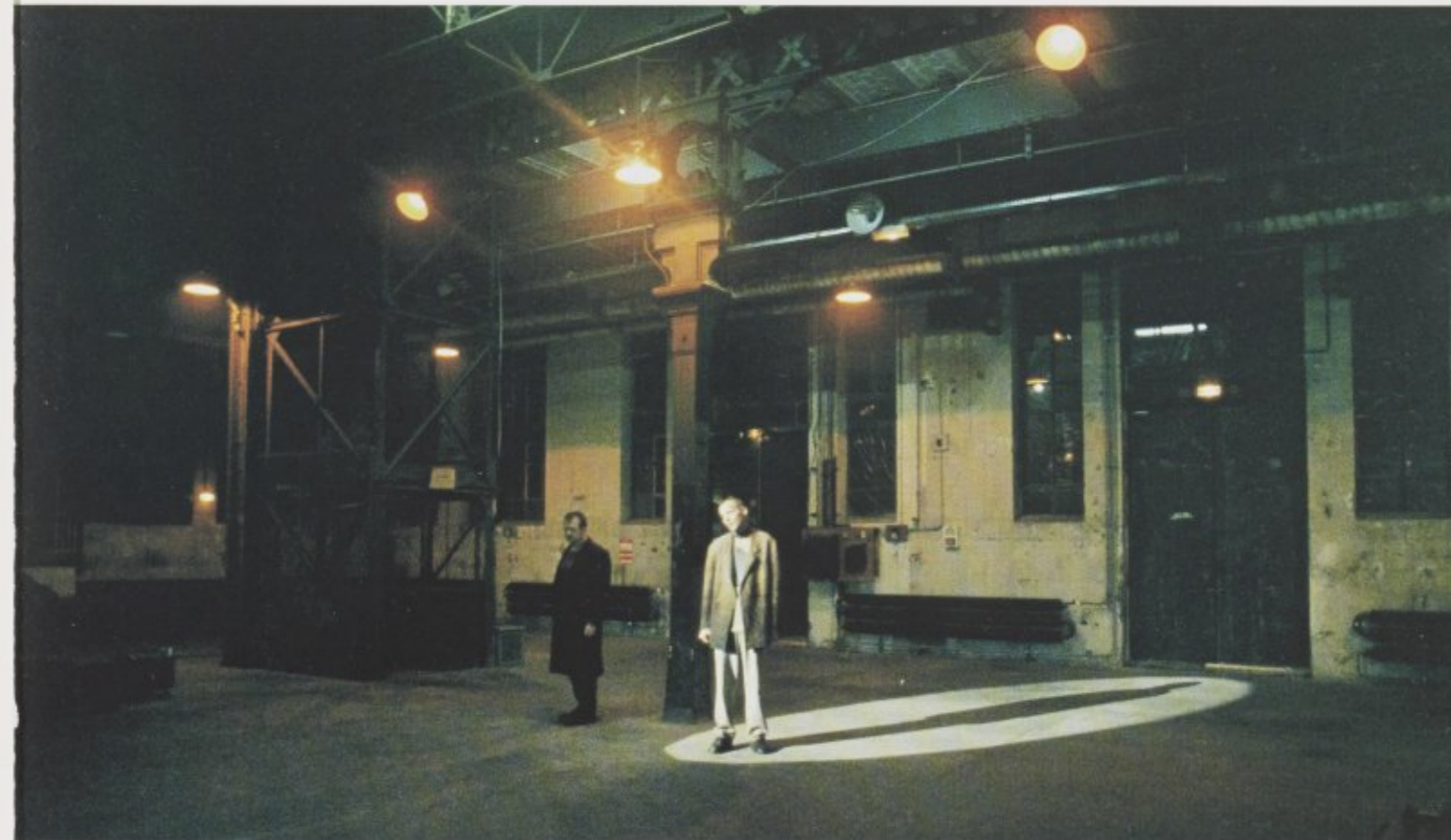
DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON

BERNARD-MARIE KOLTÈS

ODEON THEATRE D'EUROPE • SAISON 1995-96



Odéon-Théâtre de l'Europe
direction Lluís Pasqual
1, Place Paul Claudel, 75006 Paris
44 41 36 36



DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON

mise en scène **Patrice Chéreau**
scénographie **Richard Peduzzi**
costumes **Moidele Bickel**
lumière **Jean-Luc Chanonat**
son **Philippe Cachia**
conseiller à la mise en scène **Claude Stratz**
assistant à la mise en scène **Dominique Furgé**

avec la collaboration de **Anne-Françoise Benhamou,**
Christophe Bernard, Yves Boonen, Eva Dessecker,
Philippe Guegan, Stéphane Metge, Kuno Schlegelmilch

Administratrice de tournée **Valérie Held**
Régie de production **Rémi Vidal**
Régie lumière **Jean-Luc Chanonat**
Régie son **Serge Robert**
Habilleteuse **Marie Favasuli**
Electriciens **José Muriedas,**
Olivier Boisrond, Arnaud Lacoste,
Frank Ondicolberry
Machiniste **Hakim Mouhous**

COPRODUCTION : ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE,
LA BIENNALE DI VENEZIA, FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS,
AZOR FILMS.
Avec l'aide de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique -
Ministère des Affaires Étrangères) pour la tournée à l'étranger, et le soutien de
la FONDATION MERCEDES BENZ FRANCE

BERNARD - MARIE KOLTÈS



PHOTO DE RÉPÉTITION

avec
Le Dealer **PATRICE CHÉREAU**
Le Client **PASCAL GREGGORY**

• La création de *Dans la solitude des champs de coton* a eu lieu le 27 janvier 1987 au Théâtre des Amandiers de Nanterre, avec Isaach de Bankalé (Le Dealer) et Laurent Malet (Le Client), dans une mise en scène de Patrice Chéreau.

TOURNÉE 1995/96 : Création à la Biennale de Venise le 18 mai 1995.

Du 24 au 27 mai à Munich (Reithalle), du 31 mai au 3 juin à Copenhague (Kananhallen), du 7 au 12 juin au Festival de Vienne (Strassenbahnremise), du 18 au 21 juin à Porto (Alfandega), du 26 au 30 juin à Chambéry (Maison de la Culture), du 3 au 7 juillet à Milan (Teatro Franco Parenti), du 11 au 14 juillet au Festival de Weimar (Fabrikhalle Weimarwerk), du 30 août au 2 septembre au Festival d'Edimbourg (Drill Hall), du 8 au 15 septembre à Toulouse (Théâtre Sorano), du 19 au 23 septembre au Havre (Le Vulcan), du 27 septembre au 7 octobre à Marseille (Théâtre du Gymnase), du 11 au 15 octobre à Séville (Teatro Central), du 18 au 22 octobre à Madrid (Festival de Otono), du 26 octobre au 4 novembre à Genève (Comédie de Genève).

Du 15 novembre au 14 janvier à Ivry/Seine (Odéon-Théâtre de l'Europe / Festival d'Automne à Paris)

Fin janvier 1996 à New-York (Brooklyn Academy of Music)



RENCONTRES

Un soir on aperçoit un garçon, assis près de sa porte, désœuvré, et longtemps on regarde la faible lumière venue de la pièce derrière lui, la multitude des pensées qui se heurtent, l'ombre de la rue, la marque des offenses oubliées, l'asservissement, l'exploitation ; l'ignorance, le goût du plaisir, l'absence du plaisir, tant de sommeil, et sa fin, de profil, sur sa peau ; par désœuvrement, on finit par s'asseoir à côté de lui, et, sans parler beaucoup, sans se regarder beaucoup, sans beaucoup se toucher, dessiner, dans le sable, des formes.

Bernard-Marie Koltès
Prologue et autres textes

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'an sait à l'an va ?

Diderot
Jacques le Fataliste

Où habitez-vous ? Dans le langage.

Jean-Luc Gadard, J.L.G. / J.L.G.

RENCONTRES



Je crois qu'il disait qu'il n'écrivait pas deux répliques de [la Solitude] le même jour, afin d'adopter, chaque jour où il écrivait une réplique, le point de vue entier du personnage : un jour le Dealer, le lendemain le Client. Chaque réplique dure plusieurs pages, sauf dans l'accélération finale, comme lorsque le frein lâche et que la catastrophe se précipite. (...) Un seul vide, ou trou : la marchandise à échanger ; un seul rapport : celui du Dealer et de son Client, du Client et de son Dealer. Et pourtant on perçoit à l'état naissant, dans cette sonate, toutes les énigmes possibles qui pourraient donner lieu à des rapports plus complexes : de domination, de drague (sexuelle), de discussion (philosophique), de combat corps à corps, impliqués dans la seule transaction commerciale. On saisit du même coup à l'état pur le thème de l'échange, essentiel à toute pièce de Koltès (...) : "et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie". Cela va jusqu'à l'opposition géométrique signalée par le Client qui prétend aller d'un point à un autre (la dérive du désir déguisée en démarche délibérée) et les écarts faits par le Dealer pour se trouver dans le passage du Client. Le malentendu, le mensonge durent jusqu'à la fin, jusqu'à la fusion dans l'objet enfin nommé du désir, nommé cependant dans une question qui relancerait encore le dialogue à l'infini si la réponse n'était déjà dans la question même, "Alors, quelle arme ?", et si le désir n'était assouvi dans son aliénation.

François Regnault
Passage de Koltès

Il y a trap de nuits, une par vingt-quatre heures, quai qu'an fasse ; et trap langues, bien trap langues, avec taut ce qui y bauge et qui n'a pas de nam, qui y vit à l'aise comme nous le jaur, dans natre élément naturel, eux c'est la nuit, cachés derrière les arbres, le lang des murs, cachés cauchés dans l'herbe, taut en haut des palmiers, et, les nuits sans lune, cachés derrière le lang en haut de dedans rien du taut, la nuit suffit. Or qui sait le nombre et la taille, l'intention et le but de ce qui, dans la nuit, bauge au est immobile, mais vit dans san élément naturel ?

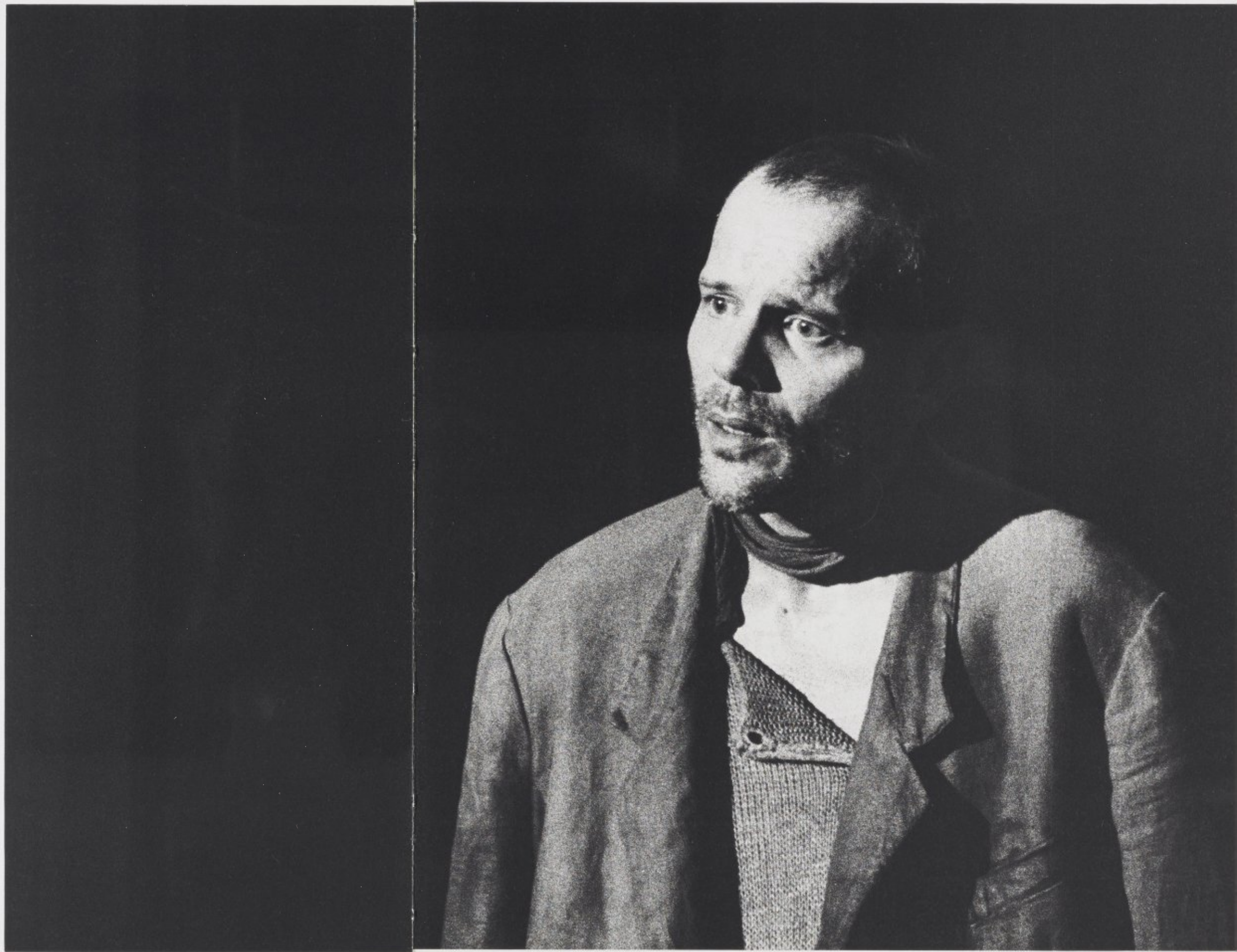
Bernard-Marie Kaltès
Carnets de Combat de nègre
et de chiens



● ● ● peut-être que c'est moi qui t'ai abardé, que ce serait moi qui aurais besoin d'une chambre pour cette nuit (nan, camarade, je n'ai pas dit que j'en avais besoin), que c'est moi qui ai demandé : camarade, danne-moi du feu, mais ce n'est pas toujours celui qui abarde qui est le plus faible, et j'ai bien vu taut de suite que tu ne semblais pas bien fart, de là-bas, à taurner taut mouillé, vràiment pas bien solide, alors que moi, malgré cela, j'ai de la ressource, et que je recannais, moi, ceux qui ne sant pas bien farts, d'un seul petit coup d'œil, à cause de leur démarche, surtout, rien qu'à cette petite manière de marcher, nerveuse, comme toi, avec leur dos nerveux, et la manière de bauger les épaules, nerveuse, quelque chose dans la démarche où je ne me trompe pas, avec leur figure, aussi, faite de tous petits traits, pas abîmés ni rien, mais nerveux !, comme toi : un rien dans la figure où je ne m'y trompe pas, même quand ils marchent en roulant, à la manière des jules, mais de jules pleins de nerfs, des laulus dégagés, mais venus tout droit de leur mère, avec taut le haut, comme cela, qu'ils fant rauler comme si de rien n'était, sous la pluie, mais moi je vais taut de suite cette nervosité-là, qu'an ne peut pas cacher - parce que tout cela qui est la nervosité, cela vient de la mère, tout drait, et leur mère, les laulus, ils ne peuvent pas la planquer, quai qu'ils fassent - moi, c'est plutôt le sang, et la carcasse asseuse, et les muscles, taut cela qui vient du père, les nerfs ne me dérangent jamais, parce que mon père, par contre, c'était du bien solide, c'était celui qui ne s'embruille pas les nerfs à farce de penser, que rien ne peut déranger, un hamme tout en os, en muscles, un hamme de sang, an aurait pu l'appeler : l'exécuteur, et moi aussi, an pourrait m'appeler : l'exécuteur...

Bernard-Marie Kaltès
La Nuit juste avant les farêts

DESIRS



••• j'ai cauru derrière tai dès que je t'ai vu taurner le cain de la rue, malgré taus les cans qu'il y a dans la rue, dans les cafés, dans les saus-sals de café, ici, partaut, malgré la pluie et les fringues mauillées, j'ai cauru, pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, cauru, pour que cette fais, taurné le cain, je ne me trouve pas dans une rue vide de tai, pour que cette fais je ne retrauve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fais je te retrauve tai, de l'autre côté du coin et que j'ase crier : camarade !, que j'ase prendre tan bras : camarade !, que j'ase t'abarder : camarade, danne-mai du feu, ce qui ne te caûtera rien, camarade, sale pluie, sale vent, salaperie de carrefaur, il ne fait pas ban taurner ce sair par ici, pour tai comme pour mai...

Bernard-Marie Kaltès
La Nuit juste avant les farêts



L' amour consiste à affrir
quelque chose qu'an n'a pas
à quelqu'un qui n'en veut pas.

Jacques Lacan

DESIRS



CAR DES DÉSIRS J'EN AVAIS

ENTRETIEN AVEC PATRICE CHÉREAU ET CLAUDE STRATZ

"Car des désirs, j'en avais, ils sont tombés autour de nous, on les a piétinés ; des grands, des petits, des compliqués, des faciles, il vous aurait suffi de vous baisser pour en ramasser par poignées"

LE DÉSIR ET L'HOSTILITÉ

- Lors d'une reprise de la pièce à Nanterre, vous aviez fait figurer dans le programme le texte que Koltès avait écrit pour le "prière d'insérer" de Dans la solitude des champs de coton à sa parution : "Si un chien rencontre un chat (...); si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune (...) se trouvent par fatalité face à face (...); il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemi, un acte de guerre sans motif." (1) Aujourd'hui, pour cette nouvelle mise en scène, vous ne souhaitez plus présenter le spectacle de cette façon.

Patrice Chéreau - Je ne me sens pas très à l'aise quand on cherche à expliquer la pièce par une hostilité fondamentale et une différence de nature entre les deux protagonistes. C'est une des composantes de l'histoire, parce que censément l'un est noir et l'autre est blanc, et je sois l'importance qu'avait pour Koltès une hostilité dictée simplement par l'espèce, à laquelle il ne voulait surtout pas qu'on cherche de raisons psychologiques.

Mais si ce texte sur les chiens et les chats me paraît réducteur, c'est que je crois que la pièce a une vocation plus universelle et qu'elle comporte toutes les figures possibles d'une rencontre entre deux personnes. Ce que je critique, en fait, c'est l'usage que j'en avais fait. Mettre un texte dans un programme, c'est toujours une manière de donner une clé au spectateur. Et ce prière d'insérer, qui remplit sa fonction dès lors qu'il s'agit d'attirer l'attention d'un lecteur qui ne connaît rien de l'œuvre, ne me semble pas pouvoir résumer la *Salitude*. Il a l'inconvénient de privilégier cette hostilité par nature - que je trouve impossible à jouer pendant une heure et demie - et surtout d'exclure toute idée de désir. Or le mot qui revient le plus dans la pièce, c'est le mot désir : je le prononce onze fois, sous différentes formes, dans ma première réplique et le Client le reprend sept fois dans la sienne. Et, à ma connaissance, il n'y a pas de désir entre un chien et un chat.

En outre, c'est faire peu de cas d'une similitude paradoxale entre les deux personnages : bien qu'ils soient fondamentalement différents, ils partagent une même logique sophistiquée. Chacun entend parfaitement ce que l'autre dit ou veut dire et s'il n'y répond pas, ce n'est pas parce qu'ils ne se comprennent pas, mais parce qu'ils refusent de faire à l'autre le cadeau de l'intelligibilité de sa pensée - au de son désir.

- Cette présentation de la Solitude comme développement d'une hostilité pure entre deux personnages serait une dénégation par rapport au thème du désir...

P.C. - Pour ma part, je le crois un peu : Bernard a mis beaucoup de paravents devant sa pièce. Nous sommes tous convaincus qu'elle ne doit pas raconter exclusivement une situation de drogue, mais tant de moments du dialogue en retrouvent les mécanismes... C'est à nous d'élargir cette situation. Bernard a tout fait pour que l'échange du Dealer et du Client ne puisse jamais être assimilé à cette relation. D'après le texte sur les chiens et les chats ; d'où le fait que l'un est blanc et l'autre noir ; d'où le fait que, profondément intimidé par l'acteur, je me suis interdit la première fois de mettre en scène quoi que ce soit qui puisse renvoyer au désir. Pourtant, on ne se parlerait pas sur un plateau si le désir n'était à assouvir à travers l'autre - je ne dis pas que c'est forcément l'autre qu'on désire, mais l'objet du désir doit passer par une transaction avec l'autre.

La pièce a pourtant beaucoup à voir - la preuve c'est que les personnages en plaisantent et qu'ils y font allusion par des doubles sens permanents - avec des situations érotisées. Ce n'en est probablement qu'un des sujets mais il est central, parce que secret, caché, et qu'il conduit le dialogue impérieusement.

- Je suis frappée par la proximité de ce texte de présentation - sur le fond très violent - avec le point de vue que le Client exprime à plusieurs reprises dans la Solitude.

P.C. - À mon avis, le Client se rapproche beaucoup de la pensée de Koltès - beaucoup plus que le Dealer... Mais quand le Client développe des analyses paradoxales de ce genre, elles s'inscrivent dans le rapport de force qu'il entretient avec le Dealer. Elles dessinent son pessimisme profond. Lorsqu'il se réfugie derrière la loi de l'espèce ou, à d'autres moments, derrière des lois physiques comme celle de la gravitation, il ne fournit aucune clé à son comportement ; il revendique plutôt une absence de clés : et c'est en fait à chaque fois une façon de nier ce qui lui arrive ou ce qu'il a fait, une façon de refuser les aveux qui s'échappent de lui, sous le masque de l'hostilité rodicole. Car le Client passe plus de la moitié de la pièce à nier que l'autre ait fait autre en lui un désir puis à souffrir de ce désir qu'il affirme ne pas connaître. À chaque époque il emploie des moyens différents pour ménager son orgueil, son amour-propre, alors qu'il est en train de se transformer sous le regard du Dealer.

UNE PIÈCE SUR LE REGARD

Claude Stratz - C'est une pièce sur le regard : "ce qui me répugne le plus au monde", dit le Client, "c'est le regard de celui qui vous présume plein d'intentions illicites et familier d'en avoir ; (...) du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée". Chacun des personnages existe par le regard de l'autre, est défini par l'image que l'autre lui renvoie. On ne voit jamais vraiment qui ils sont ; peut-être rien d'autre que les rôles qu'ils s'attribuent réciproquement. De ce point de vue, l'ouverture de la pièce est sidérante : ce n'est pas une exposition, car le Dealer ne s'y présente pas ; il ne dit pas : Je suis ici avec de la marchandise à vendre, il attaque en interprétant le comportement de l'autre : "Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir". D'emblée, il met l'autre dans la position du client et s'attribue le rôle du vendeur.

P.C. - Dès ses premiers mots, le Dealer se donne une identité dont il ne pourra plus se défaire...

C.S. - L'enjeu de toute la pièce est alors posé : l'un va s'efforcer de jouer un rôle - qui sera contesté par l'autre - et l'autre se défendra de jouer le rôle qu'on lui prête. On peut lire toute la pièce comme un jeu de rôles - c'est là qu'elle est profondément théâtrale. Ce qui en fait aussi une pièce sans psychologie, dans la mesure où les personnages n'ont pas une identité immuable, déjà constituée ou déportée et qui déterminerait leurs comportements. Peut-être que leur secret, c'est qu'ils ne savent rien, c'est qu'on n'existe que dans une relation avec l'autre.

P.C. - Je le vois un peu autrement, parce que cette absence d'identité est presque impassible à mettre en scène : les enjeux de la représentation sont parfois un peu différents des enjeux de l'analyse...

C.S. - Il ne s'agit pas de jouer qu'on n'est rien - ce qui signifierait simplement ne rien jouer du tout - mais plutôt de jouer différents rôles en fonction de l'autre.

LE RAPPORT DE FORCE

P.C. - Ce sur quoi on peut s'appuyer, par contre, c'est sur la mise en infériorité de l'un au de l'autre à différents moments du dialogue. Pour mettre en scène la pièce, il faut que je trouve ce qui fait changer la situation de minute en minute, que je m'accroche à tout ce qui rend chaque moment psychologiquement unique, tout ce qui fait que le rapport de force ne se reproduit jamais à l'identique, qu'à chaque réplique une vérité surgit qui n'était pas là avant. Je voudrais qu'on puisse faire le compte des points que les personnages gagnent ou perdent au fur et à mesure des arguments : à un moment c'est l'un qui mène et l'autre qui a le dessus, puis celui qui était en train de perdre reprend le dessus. À coup de vérités successives et toujours prouvables.

- Dans cette nouvelle mise en scène, le rapport de force entre les personnages passe par une relation plus intime, un jeu d'acteur moins extraverti.

P.C. - Dans les versions précédentes, nous étions très loin l'un de l'autre, très enfermés dans une hostilité réciproque, et l'enjeu de la pièce tel que j'essaie de le retrouver avait probablement disparu. Le Client refusait tout en blanc et n'était perméable presque à aucun trouble. Le Dealer, lui, gagnait à tout coup, ce qui était - je m'en rends compte maintenant - une grande erreur, que je n'avais pas consciemment vue.

Il y a une chose toujours assez mystérieuse dans ces pièces qui comportent plusieurs rôles d'une égale importance : il faut bien analyser qui est le leader, et ne pas se trahir, sans quoi on peut dénaturer complètement le texte. Pour la *Salitude*, il ne faut pas que le Dealer mène constamment la pièce ; il faut que le leadership soit partagé car à partir d'un certain point - à partir du moment où il refuse la proposition du Dealer de "ramasser un désir qui traîne" - c'est le Client qui transforme la situation de façon très radicale. Je ne veux pas recommencer ce que j'ai fait dans les premières versions où le jeu était faussé par le fait que le Dealer, grâce à l'iranien, avait toujours la parole : car le Client aboutit à des vérités beaucoup plus implacables - de ces hypothèses définitives qui reviennent souvent dans les textes de Bernard et qui glaçant un peu le sang : "Mais les sentiments ne s'échangent que contre leurs semblables ; c'est un faux commerce avec de la fausse mannaie, un commerce de pauvre qui singe le commerce."

Il faut absolument que ça ne soit jamais à sens unique : même si c'est le Dealer qui "tire le premier" et qu'à partir de là l'autre doit se débattre avec ce rôle qu'on lui attribue, progressivement leur relation évolue ; le leadership bouge. Ce qui est intéressant, c'est qu'ils se fassent mal mutuellement, et que le Dealer lui aussi soit transformé de leur échange, révélé à lui-même, à son indigence et à sa pauvreté, qui n'ont d'égaux que celles du Client.

C.S. - On peut dire que la pièce se termine par la défaite du Dealer et la victoire du Client. Le Dealer est dans une relation de demande très forte et le Client refuse jusqu'au bout de répondre à cette demande.

P.C. - Des deux, le Dealer est celui qui ne voulait rien perdre : c'est pourquoi il est défait. Car dans toutes les pièces, dans tous les films, celui qui gagne est celui qui n'a plus rien à perdre... Là, c'est le Client. Il gagne parce qu'au terme d'épreuves terribles, il arrive - ce que je n'avais absolument pas montré dans les premières versions - à une sorte de sérénité, d'étrange acceptation, d'accord paradoxal avec lui-même. La dernière réplique doit être d'une limpidité totale : "Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas". Il y a un reste d'hypothèse - "quand le sang coulerait..." - puis un futur, "le sang nous unira" : c'est la seule union que nous aurons. Il est très sûr, il est maître de lui. Et c'est un état qu'il atteint - si l'on veut être attentif aux métaphores, qui ne

sont jamais gratuites - après s'être dépouillé de son vêtement, et avoir accepté probablement l'hypothèse de sa propre mort. J'aimerais arriver cette fois à une relation un peu plus secrète et moins démonstrative entre les personnages. Je voudrais que les hésitations, le regard qu'on peut porter sur l'autre circulent un peu plus.

UN LANGAGE À DOUBLE SENS

C.S. - Toute la complexité de la pièce vient du fait que chacun multiplie les hypothèses sur ce que veut l'autre, sur le rôle que joue l'autre...

P.C. - C'est plus compliqué encore : ils font des hypothèses sur ce que veut l'autre, mais aussi des hypothèses sur eux-mêmes parce que ça leur permet d'avoir un langage à double sens, de faire des aveux qui n'apparaissent pas comme tels : ils doivent garder des armes, même en risquant des hypothèses de plus en plus périlleuses. Ils en viennent à se servir d'aveux totalement sincères, comme des gens qui mentent tout le temps et qui à l'intérieur même du mensonge - car le mensonge est une arme - se mettent parfois à employer la vérité elle-même comme une arme.

C'est bouleversant parce que ça révèle une sorte de limite ou de difficulté à dire son désir ; ce qui est bien le cas pour le Client puisque le véritable aveu qu'il fait est celui de l'absence de son désir, comme une stérilité, un gel : "quai qu'on me prapassât, ça aurait été comme le sillon d'un champ trop longtemps stérile par abandon, il ne fait pas de différence entre les graines lorsqu'elles tombent sur lui". C'est ce que lui dit le Dealer : je ne peux pas vous donner mon pantalon - c'est-à-dire : il y a du froid en vous et ce froid du désir, je sais où il est : à l'endroit du sexe.

- Que ce soit à travers les métaphores ou les hypothèses, on est sans cesse au bord de la révélation d'un enjeu érotique du dialogue, comme dans ce passage où le Dealer dit que "le sexe d'un homme (...) se déplace d'habitude d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible là où on ne le cherche pas".

P.C. - Là encore, c'est à l'intérieur d'une hypothèse que le Dealer délivre ses messages codés. Hypothèse que suit immédiatement la phrase : "une supposition ne mérite pas que l'on s'affale pour elle". Quand j'ai demandé à Bernard de m'expliquer ce passage, il m'a répondu que le Dealer - c'était l'époque où Isaac de Bankalé jouait le rôle - était un personnage tellement macha qu'il pouvait se permettre de dire : si j'étais pédé, voilà ce que je vous dirais. C'est le genre de barrières qu'il mettait devant sa pièce, ce qui en rend la matière particulièrement complexe et difficile à jouer.

- Comment mettre en scène une pièce où le langage fonctionne si souvent comme un déni par rapport à la situation ?

P.C. - Tout ce qui est dit n'est pas à double sens, sans quoi on ne s'en sortirait pas. De temps en temps l'un des deux définit très exactement le comportement de l'autre : quand le Dealer dit "plus un vendeur est correct, plus l'acheteur est pervers ; (...) son désir inavoué est exalté par le refus", cela correspond précisément aux réactions que vient d'avoir le Client. Et lorsque le Client se plaint de ce que "tout geste qu'il prend] pour un coup s'achève comme une caresse", il faut que le Dealer ait dit la réplique précédente de façon telle que cette interprétation soit juste. En outre, parmi les arguments qu'on réfute, se trouvent des arguments qu'on ne réfute jamais, ou qu'on se contente de corriger. La peur, par exemple, n'est jamais niée ; le Client apporte un correctif

en précisant simplement qu'elle est sûrement partagée. Toute chose qui n'a pas été niée devient ainsi une base sur laquelle on peut travailler. Il y a aussi des arguments abandonnés : le Client dit qu'il n'a pas regardé le Dealer, puis admet qu'il l'a regardé, enfin espère que le Dealer l'a bien regardé. À la fin de la pièce, les personnages sont plus proches de leur propre sincérité, de leur propre logique. D'ailleurs les premières répliques sont plus tartueuses et les dernières beaucoup moins.

LA MORT DU DÉSIR

C.S. - On peut dire aussi que, sans forme de déni, il y a des aveux qui sont faits très tôt. Dès la première réplique du Client, tout est dit.

P.C. - Tout est nié, tu veux dire !

C.S. - C'est le vertige de la pièce : certaines répliques fonctionnent à double sens, elles peuvent signifier une chose et son contraire ; dans la définition qu'il a mise en exergue à la *Salitude*, Koltès rappelle le rôle de la "conversation à double sens" dans le *deal* (2), comme pour attirer l'attention sur l'ambiguïté de la parole dans son texte. Dans sa première réplique, le Client nie tout, en effet, mais quand il dit : "ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage", derrière l'hypothèse, derrière le conditionnel, il me semble qu'il fait l'aveu d'un désir immense, un aveu pour qui veut bien l'entendre. Il tend une perche, à l'autre de la saisir. De même, dans sa troisième réplique - "mais je tiens ma langue comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride (...) mes mats me désarçonnent mai-même et se jetteraient vers l'harizan avec la violence d'un cheval arabe" - , le Dealer laisse entendre au Client (qui vient de nier tout désir illicite) qu'il pourrait peut-être s'énerver, il le menace de devenir violent et de ne plus maîtriser ses mats. Mais là encore, la parole est ambiguë : car le Dealer, par l'image qu'il utilise (l'étalon qui se jette sur la jument), évoque aussi une autre violence, celle d'un désir érotique, un désir tel que son aveu le désarçonnerait. Cet aveu caché, il l'a d'ailleurs préparé en avertissant qu'il avait "le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître", c'est-à-dire un langage cadé. Derrière les menaces, il y a un appel : c'est une manière d'engager le Client à parler.

Car même si le Dealer n'arrête pas d'inviter l'autre à lui demander quelque chose, c'est lui qui est en manque : au fond, le vrai client c'est le Dealer, ce qu'il s'empresse de nier en s'attribuant le rôle du vendeur. La pièce est diabolique : le jeu de rôles commence par un déni. Le Client, qui flairait l'impasture, va s'efforcer de le démasquer, va multiplier les hypothèses, lui prêter différents rôles. Il le soupçonne d'abord d'être une brute qui va le frapper et le voler, puis d'être un faux bandit, un homme de loi déguisé en bandit (comme un flic déguisé en truand pour piéger les truands) et, la peur aiguisant son imagination, il le voit comme un représentant de la loi, comme un juge qui l'accuse et le condamne et devant qui il se sent coupable. On pense à Dostoiévski et à Kafka.

- Ce déni du désir que vous repérez tous deux chez les personnages évoque aussi Marivaux...

P.C. - Oui, mais cela se joue dans une autre zone, parce que j'ai l'impression que la pièce parle aussi de la mort du désir, de cette absence de désir que le Dealer repère chez le Client et que celui-ci ne nie pas. D'ailleurs, dans ce rêve faux que fait le Client d'un désir qui, "[s'il] l'exprimait", "brûlerait" l'autre, lui ferait "retirer les mains avec un cri" et le pousserait à s'enfuir, on re-

connait un peu l'argument de quelqu'un dont le désir vient à manquer, et qui dit : le jour où je désirerai, ce sera tellement explosif, tellement violent, que personne ne pourra le supporter. C'est pourquoi il préfère s'abstenir. Le Dealer, à l'inverse, désire quelque chose de l'autre, au désire l'autre, il est dans une demande fautive, et leur rencontre est brusquement transformée par le fait que le Client retrouve peu à peu du désir au s'en redécouvrir un et que, vers la fin de la pièce, à l'absence de désir ils substituent l'hostilité la plus radicale, et la guerre.

- ...qui est un désir ?

P.C. - ...qui est un désir qu'on peut assouvir, comme le dit François Regnault dans "Passage de Koltès" (3). Ils le font en s'entre-tuant.

LA RADICALITÉ DU CLIENT

- Dans cette nouvelle version le Client est beaucoup moins sur la défensive, et il devient un personnage d'autant plus inquiétant que son agressivité est moins épidermique.

P.C. - Il est sûrement plus inquiétant que l'autre parce qu'il est plus secret. Le Dealer parle peut-être un tout petit peu trop... Le Client, lui, se déchire plus, puis se donne les moyens d'une hostilité profonde, radicale, enfin d'une haine totale. C'est ainsi qu'il réagit au parti-faux dans lequel il se trouve - puisqu'il rappelle sans cesse qu'il n'appartient pas à ce lieu, à cette heure. Les règles qu'il édicte dans sa plus longue réplique, qui sont des règles de nature, sont impitoyables : "si vous m'avez abardé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper".

- Cette "loi de la jungle" que le Client dénonce, il l'impute à l'autre, mais c'est toujours lui qui la formule comme une certitude...

P.C. - Ce sont des choses terribles à entendre parce qu'elles semblent ancrées en lui - mais elles lui servent en même temps à nier qu'il sait venu chercher autre chose en ce lieu.

- Le Dealer, lui, ne fait allusion à cette violence animale que pour dire qu'il ne s'y conformera pas, comme s'il refusait cette haine instinctive...

C.S. - Il est plus ambigu que cela. Il ne dément pas franchement, il laisse ouverte la possibilité de la violence, d'un "rapport sauvage dans l'obscurité". Il se sert de toutes les armes pour faire parler l'autre.

P.C. - J'ai tendance à penser que le Client est le plus radical dans ses considérations. D'ailleurs, si on retire les quatre dernières répliques, qui sont une ultime vérification avant de se battre, comme en musique une strette où on joue encore une fois les deux thèmes à toute vitesse - Vous n'avez rien dit ? Je n'ai rien dit. Et vous, vous n'avez rien demandé ? Non, je n'ai rien demandé - c'est lui qui a le dernier mot de la pièce : "essayez de me blesser : quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et,

inéluclablement, le sang nous unira (...). Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Nan, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le sait déjà". C'est la vérité à laquelle l'un des deux arrive. Et là, il n'y a plus de faux semblants.

L'AFFRONTMENT

- Pendant longtemps le Dealer résiste à l'hostilité pure que propose le Client : il refuse de "se fâcher". Puis, à la fin de la pièce, il semble gagné par la logique du Client et se tourne lui aussi vers l'affrontement : "maintenant il est trop tard : le compte est entamé et il faudra bien qu'il soit apuré". Voyez-vous cela comme une "bascule" de la pièce?

P.C. - Le Client vient de faire une tentative pour remettre encore une fois les choses à plat : *"Je ne veux, mai, ni vous insulter ni vous plaire (...). Je veux être zéro."* Et là, brusquement, arrive de la part du Dealer le constat d'une situation irrémédiable : il est trop tard, il faut payer. Ça fait longtemps qu'il fait l'article, il y a une dette. Mais aucun des deux n'est gagné par la logique de l'autre, jamais. C'est le contraire : plus le temps passe et plus la logique de l'autre apparaît inacceptable.

- Cette "chase (...)" dont le vendeur ne se doute pas", cette chase que le Client "veut" et qu'il "obtiendra finalement", est-ce la mort ? Y a-t-il, comme pour Kach et d'une façon moins consciente pour Charles dans Quai Ouest, une demande de mort de sa part ?

P.C. - C'est peut-être plus compliqué. Ce que dit le Client, c'est : si la mort doit venir, je ne m'y déroberai pas. S'il n'est pas de la race de ceux qui attaquent en premier, comme il vient de le préciser, il attaque très bien en second, et il rendra coup pour coup. Je ne vais pas le rattraper avec Kach qui veut se tuer dès le début...

- On a l'impression que Kach cherche pendant toute la pièce la personne qui va lui donner la mort ; il la reconnaît instantanément en Abad ; et pour l'inciter à le tuer, il prononce des phrases sur la haine, sur la différence radicale - "Il faudrait interdire les rencontres. (...) Il faudrait se haïr vraiment (...), non pas comme un pauvre type hait un homme du monde, mais comme la peau hait le vitrail" - qui se rapprochent de ce que dit le Client.

P.C. - De ce qu'il dit à la fin de la pièce, pas au début. Il ne faut pas oublier que dans une pièce les personnages se révèlent à eux-mêmes; ils ne terminent pas avec la même logique qu'au début.

- Ainsi, cette demande de mort, si elle existe, aurait été progressivement élaborée par le dialogue...

C.S. - Le Client, c'est celui qui a peur, qui redoute l'autre. Il voit d'abord le Dealer comme un bandit qui va le valser, puis comme un juge devant lequel il se sent coupable, il fait plusieurs hypothèses sur ses intentions et finit par se persuader que l'autre va le tuer. Il n'y a pas d'affrontement au départ, c'est le Client qui se met d'emblée sur la défensive, il suppose l'hostilité de l'autre à son égard et va finalement rendre l'affrontement inéluclable. La pièce raconte un malentendu. Le Dealer a mis l'autre dans la position du client, et lui met le Dealer dans la position du meurtrier. La relation entre les deux personnages est une relation imaginaire qui finit par devenir martelle.

LE BLANC ET LE BLACK

- Même s'il y a un jeu de rôles où les personnages sont définis l'un par l'autre, même si le langage élaboré dont ils se servent les rapproche l'un de l'autre et fait entendre en chacun la voix de l'auteur, Kach les a aussi nettement différenciés. Par exemple, c'est toujours le Client qui fait allusion à la différence de race et le Dealer réfute ces différences : "il faut juger un homme à son habit, non à son visage, ni à ses bras, ni à sa peau". Face à la violence et au nihilisme du Client, le Dealer n'apparaît-il pas beaucoup plus "humaniste" ?

P.C. - Ce sont typiquement des phrases dites par un Black : il faut juger un homme à ce qu'il est devenu, pas à l'injustice de sa naissance. Mais c'est quand même le Dealer qui traite le Client de "pauvre déplumée" et lui dit : *"Votre aïeul à vous ne me fut point familier"*.

- Les distinguent aussi ces références constantes et affectueuses que le Dealer fait à sa mère, alors que le Client se dit tout juste "sarti d'une femelle"...

P.C. - Le Dealer a une mère - qui lui a fait *"des frères (...)"* en nombre incalculable comme une crise de haquet après un grand repas - une basse-cœur, et aussi des souvenirs... Ce qui l'appaise radicalement au Client qui hait la mémoire et la nostalgie, et le dit à plusieurs reprises : *"regretter quelque chose et se souvenir qu'on ne l'a pas sont tous deux également accablants"*. Bref, le Dealer a des racines, une famille, une mémoire. Le Client, lui, est un desperado.

- Comme si le fait d'être noir était moins une condition naturelle qu'une figure d'humanité, de lien...

P.C. - Si on laisse de côté le fait que le Dealer est noir (ce qui est indubitable), il reste un personnage qui revendique son appartenance à une sorte de descendance, à qui impartent les souvenirs et la mémoire, face à un autre qui a coupé les ponts et fait la politique de la terre brûlée. C'est cela qu'il faut jouer - ce qui implique aussi une sorte d'innocence perdue, bauleversante, chez le Client. Les références à l'enfance sont fondamentales chez lui : *"je ne me suis pas glissé dans l'obscurité comme un voleur, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais (...) j'y ai été surpris et (...) j'ai crié, comme un enfant dans son lit dans la veilleuse tout à coup s'éteint."* A l'intérieur du Client, on ne sait pas où, il y a un petit enfant perdu... Et aussi une pureté perdue, comme il le dit lui-même : il ne nie pas le mal virginité. Il a la sensation d'un désir qui s'est échappé brusquement de lui sans qu'il le veuille - *"Un désir comme du sang à vos pieds a coulé hors de moi"* - un désir qu'il ne connaissait pas... C'est une situation nouvelle pour lui, et troublante. Et il avoue cette souffrance d'avoir compris un désir qu'il ne soupçonnait pas et qui le terrasse.

LA VIOLENCE DES SENTIMENTS

- Qu'est-ce qui amène cet aveu ?

P.C. - Le Dealer a déclenché la crise chez le Client en lui disant soudain : *" Et parce que je vais [votre désir] apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent, j'attendrai qu'il coule le sang de votre menton au que vous le crachiez*

avant de vous tendre un mouchoir". Mais je pense aussi - c'est une hypothèse - que ce que Dealer n'a pas obtenu par les arguments, il le provoque en montrant sa souffrance. Cette souffrance qui est celle d'être négligé - cette torture d'une terrible cruauté : qu'on vous regarde et qu'on arrête de vous regarder, que le regard reste inachevé ou vous fosse inachevé, "comme une lettre qu'on a commencée et qu'on fraisse brutalement" - entraîne chez le Client une souffrance égale. Non par assommoir, mais par ricochet ; non parce qu'il la comprend, mais parce qu'il ne la comprend pas : "Vous êtes un bon dit trop étrange, qui (...) torde trop à voler" (il s'attendait donc à être valé), "un mordu (...) qui s'intraduit la nuit dans le verger pour secouer les arbres et qui s'en va sans ramasser les fruits" - une image stupéfiante dans la bouche du Client, comme s'il disait au Dealer, juste après cette explosion de souffrance de sa part : vous voulez me violer et vous ne le faites pas. Je ne dis pas qu'il y ait entre eux une relation amoureuse, mais ça a quand même étrangement à voir avec les malentendus d'une vie amoureuse, où la souffrance d'un des partenaires peut être ressentie par l'autre comme une atteinte, un intolérable chantage qu'on lui fait. Ce sont ces ambiguïtés que j'essaie de réintroduire dans le spectacle.

- Vous parlez en répétition du Dealer comme d'un personnage plus "sentimental" que le Client. Cela ne correspond-il pas à une tension de l'œuvre de Koltès entre une certaine sentimentalité et un refoulement violent de cette sentimentalité ?

P.C. - ???!

- Dans certaines scènes, comme celle entre Léone et Alboury dans *Combote* de nègre et de chiens, comme la dernière déclaration de Cloire à Charles dans *Quoi ouest*, les sentiments d'amour s'expriment beaucoup plus librement, presque avec effusion - même si ces scènes sont codées et pour ainsi dire dénoncées par le tour que prend la pièce par la suite.

P.C. - Je ne vais pas beaucoup de sentimentalité chez Koltès - dans les mises en scène que j'en ai faites, peut-être, parce que je suis naturellement sentimental... Ce mot d'ailleurs est gênant ; il convient mal à ses pièces. Je l'ai employé en répétition parce qu'il m'arrive de lutter contre mon propre sentimentalisme. Chez le Client en tous cas, il y a un refus des sentiments - il le dit : c'est pour lui de la monnaie de singe, comme si les sentiments échangés étaient trop *cheap*, que les échanges entre les êtres devaient appartenir à une espèce plus profonde et plus rare. L'amour de Cloire pour Charles dans *Quoi ouest* par exemple est total : elle se donne à lui entièrement, elle se voue à lui, c'est une vraie scène d'amour, une scène d'odieu, que Koltès a écrite comme une variation sur la chanson de Roy Charles : "Came shine ar came roin". Ce n'est même plus de l'ardeur de ce que le Client appelle des sentiments, il s'agit de pulsions autrement plus violentes.

C.S. - Il n'y a pas de sentimentalité chez Koltès, mais une violence des sentiments.

UN DIALOGUE DE SOURDS

- Si, dans cette nouvelle version, c'est le Client qui gagne, comment voyez-vous la fin de la pièce pour le Dealer ?

P.C. - Aux deux tiers du dialogue, le Dealer semble avoir pris le dessus, mais je pense qu'il fait un mauvais usage de sa victoire. En fait, le Client le voit comme un gagnant, un juge redoutable, mais le Dealer lui-même sait bien qu'il est en train de perdre.

Et lorsque le Client fait ses aveux - d'abord ou conditionnel : "je me serais approché de vous, je vous aurais regardé", puis en obdonnant même la fameuse hypothétique : "j'attendais de vous et le goût de désirer, et l'idée d'un désir, l'objet, le prix, et la satisfaction" - le Dealer est dans l'impossibilité de répondre à cette demande si laide, si radicale. Il est condamné à conserver le rôle de vendeur et à maintenir l'autre dans son rôle d'acheteur, condamné à ce que le rapport entre eux reste le même : "Puisqu'à tout prix je dois vendre et qu'à tout prix il vous faudra acheter..." C'est un dialogue de sourds.

Le Client vient d'admettre enfin qu'il lui est impossible de demander quelque chose - "je serais venu à vous, mesurant tranquillement la mollesse du rythme de mon sang dans mes veines, avec la question de savoir si cette mollesse là allait être excitée ou tarie tout à fait". Le Dealer l'a-t-il entendu ? Je ne sais pas. En disant qu'il accepterait n'importe quel désir, qu'il attendait tout, le Client tend une perche qui ne peut se saisir que d'une seule façon, mais le Dealer ne le fait pas. Un peu plus tard le Client dira, au passé cette fois : "des désirs, j'en avais, ils sont tombés autour de nous, on les a piétinés ; (...) il vous aurait suffi de vous baisser pour en ramasser par paignées ; mais vous les avez laissés rouler vers le convive". On entre dans l'irréparable. C'est comme dans un rapport amoureux quelqu'un qui dit : tu as laissé passer l'occasion ; c'est une façon terrible de dire qu'elle ne se représentera jamais.

Propos recueillis par Anne-Françoise Benhomau pendant les répétitions de *Dans la salitude des champs de coton* relus par Patrice Chéreau et Claude Stratz avril 1995

(1) Ce texte est repris dans *Prologue et autres textes*.

(2) "Un *deal* est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espèces neutres, indéfinies, et non prévues à cet usage, entre pourvoyeurs et quémondeurs par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens - dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique - , à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci."

(3) "Le malentendu, le mensonge durent jusqu'à la fin, jusqu'à la fusion dans l'objet enfin nommé du désir, nommé cependant dans une question qui relancerait encore le dialogue à l'infini si la réponse n'était déjà dans la question même, "Alors, quelle arme ?", et si le désir n'était assouvi dans son aliénation."

Quelque chose qui me paraissait ressembler à une pourriture était en train de gangrener toute ma ancienne vision du monde. Quand un jour, dans un wagon, en regardant le voyageur assis en face de moi j'eus la révélation que tout homme en vaut un autre, je ne saurais pas - au plutôt si, obscurément je le sais, car soudain une nappe de tristesse s'abattit sur moi, et plus ou moins supportable, mais sensible, elle ne me quitta plus - que cette connaissance entraînerait une si méthodique désintégration. (...)

Cet homme venait de lever les yeux de son journal, et tout simplement il les avait posés, sans y prendre garde sans doute, sur les miens qui, de la même manière accidentelle, le regardaient. Connut-il sur-le-champ la même émotion - et déjà le désarroi - que les miens ? Son regard n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans un miroir, par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi. Ce que j'éprouvais je ne pus le traduire que sous cette forme : je m'écouais de mon corps, et par les yeux, dans celui du voyageur en même temps que le voyageur s'écouait dans le mien. Ou plutôt : je m'étais écoué, car le regard fut si bref que je ne puis me le rappeler qu'avec l'aide de ce temps verbal. Le voyageur s'était remis à sa lecture. Stupéfié par ce que je venais de découvrir, c'est alors seulement que je songeai à examiner l'incan et j'en retirai l'impression de dégoût décrite plus haut : sous ses vêtements froissés, râpés, ternes, son corps devait être sale et fripé. La bouche était malade et protégée par une moustache mal taillée, je me dis que cet homme était probablement veule, peut-être lâche. Il avait passé la cinquantaine. Le train continuait à traverser avec indifférence des villages français. Le soir allait venir. L'idée de passer les minutes crépusculaires, celles de la complicité, avec ce partenaire, me gênait beaucoup. Qu'est-ce donc qui s'était écoué de mon corps - je m'éc... - et qu'est-ce qui de ce voyageur s'écouait de son corps ?

(...) Ce que j'avais connu dans le wagon me parut ressembler à une révélation : passés les accidents - ici répugnants - de son apparence, cet homme recéléait puis me laissait déceler ce qui le faisait identique à moi. (J'écrivais d'abord cette phrase, mais la corrigeai par celle-ci, plus exacte et plus désolante : je connaissais que j'étais identique à cet homme.)

(...) Ce pur et à peu près insipide regard qui circula de l'un à l'autre des deux voyageurs, à leur volonté n'était pour rien, que leur volonté aurait peut-être empêché, il ne dura qu'un instant et cela suffit pour qu'une profonde tristesse m'assombrit et ne me quittât plus. (...)

"Tout homme, me disais-je, la révélation m'en a été faite, derrière son apparence charmante au à nos yeux masculine, retient une qualité qui semble être comme un recours extrême, et qui fait qu'il est, dans un domaine très secret, irréductible peut-être, ce qu'est tout homme." (...)

Aucun homme n'était mon frère : chaque homme était moi-même, mais isolé, temporairement, dans son écorce portulière. (...) À l'égard de ce moi hors de ma particulière apparence, je n'éprouvais nulle tendresse, aucune affection. Ni à l'égard de cette forme prise par l'autre - au sa prise. Ou sa tombe ? (...)

"D'ici peu, me disais-je, rien ne comptera de ce qui eut tant de prix : les amours, les amitiés, les farces, la vanité, rien de ce qui relève de la séduction."

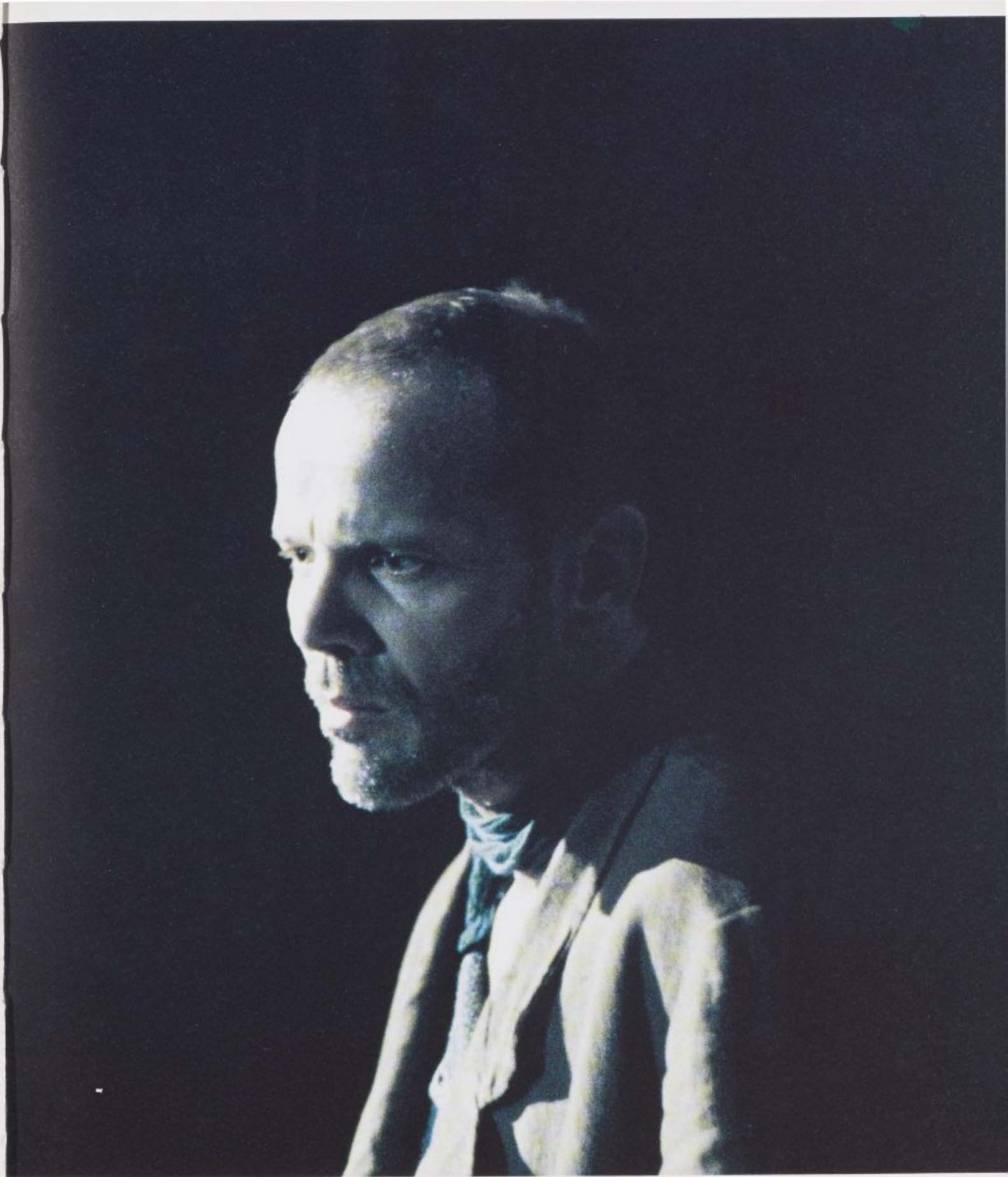
(...) Tout se désenchantait autour de moi, tout pourrissait. L'érotisme et ses fureurs me parurent refusés, définitivement. Comment ignorer, après l'expérience du wagon, que toute forme charmante, si elle me renferme, est moi-même ? Or, cette identité, si je voulais la ressaisir, toute forme, masculine ou oimble, perdoit de son pouvoir sur moi.

"La recherche érotique, me disais-je, est possible seulement quand on suppose que chaque être a son individualité, qu'elle est irréductible et que la forme physique en rend compte, et ne rend compte que d'elle."

Jeon Genet

Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et fait aux chiottes

DESIRS



DESIRS

LE CLIENT - Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas ; essayez de me blesser : quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unirait, comme deux indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Non, vous ne pourriez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le chemin hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela.

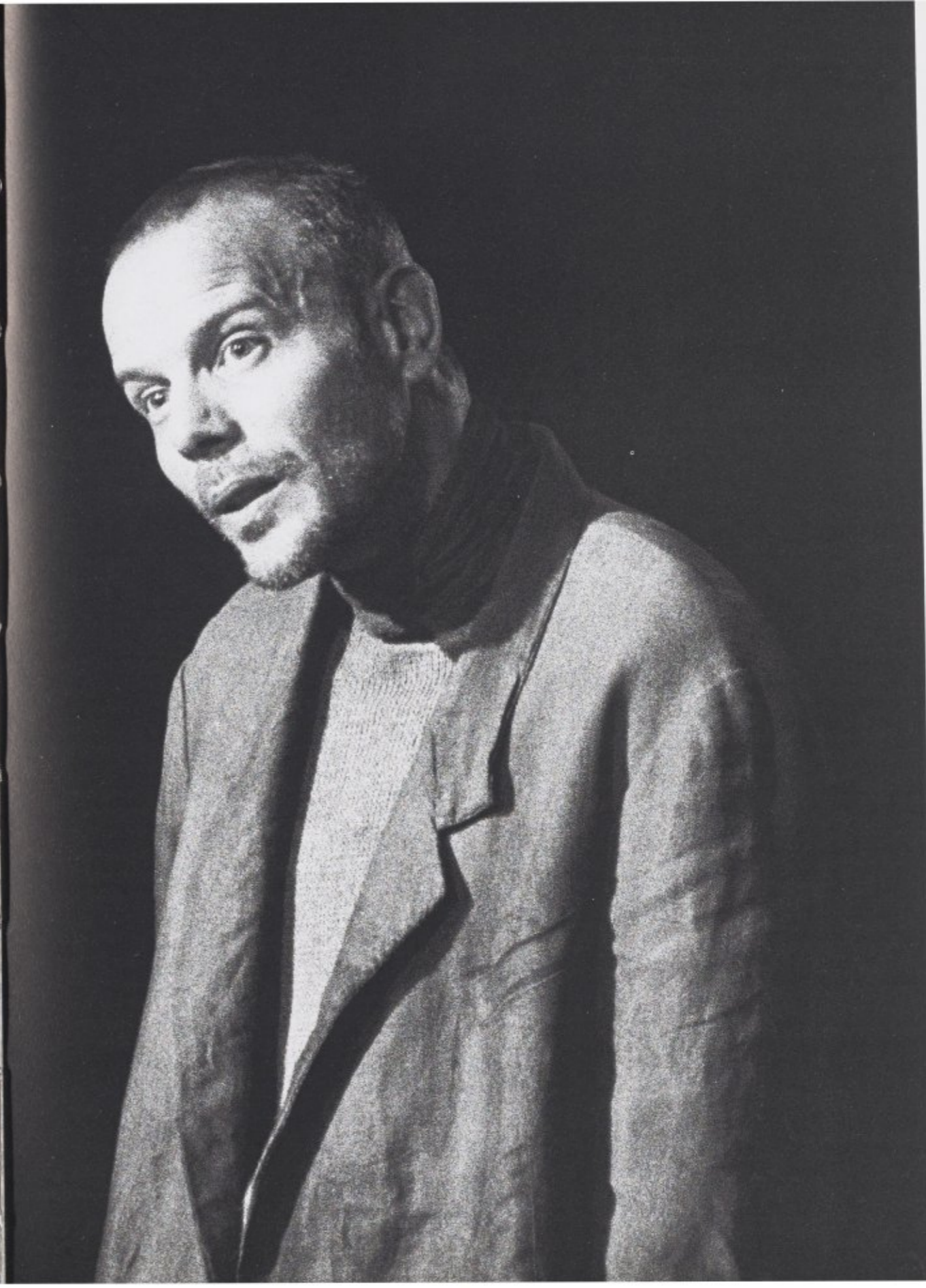
LE DEALER - S'il vous plaît, dans le vocabulaire de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu ?

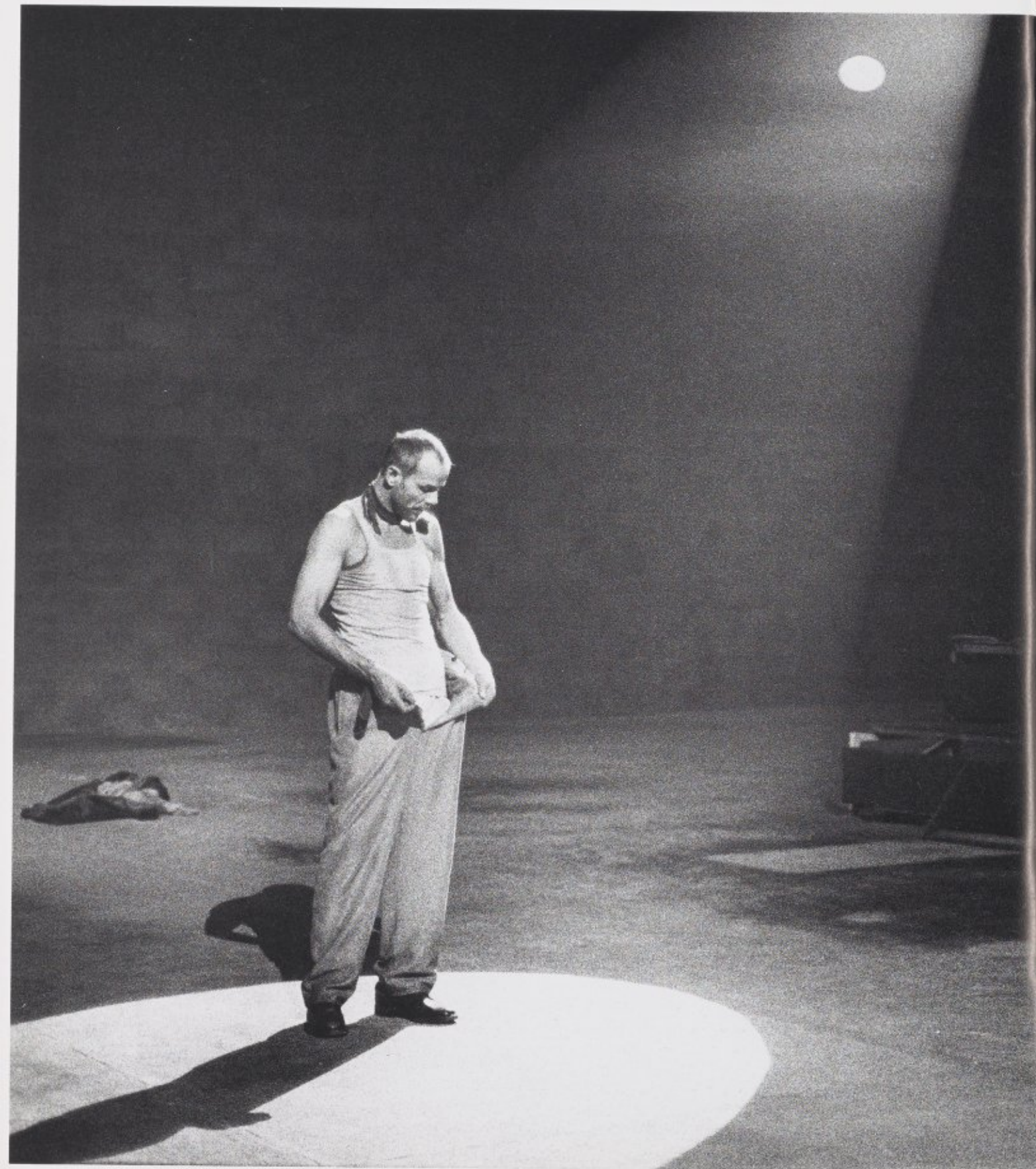
LE CLIENT - Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné ?

LE DEALER - Rien.

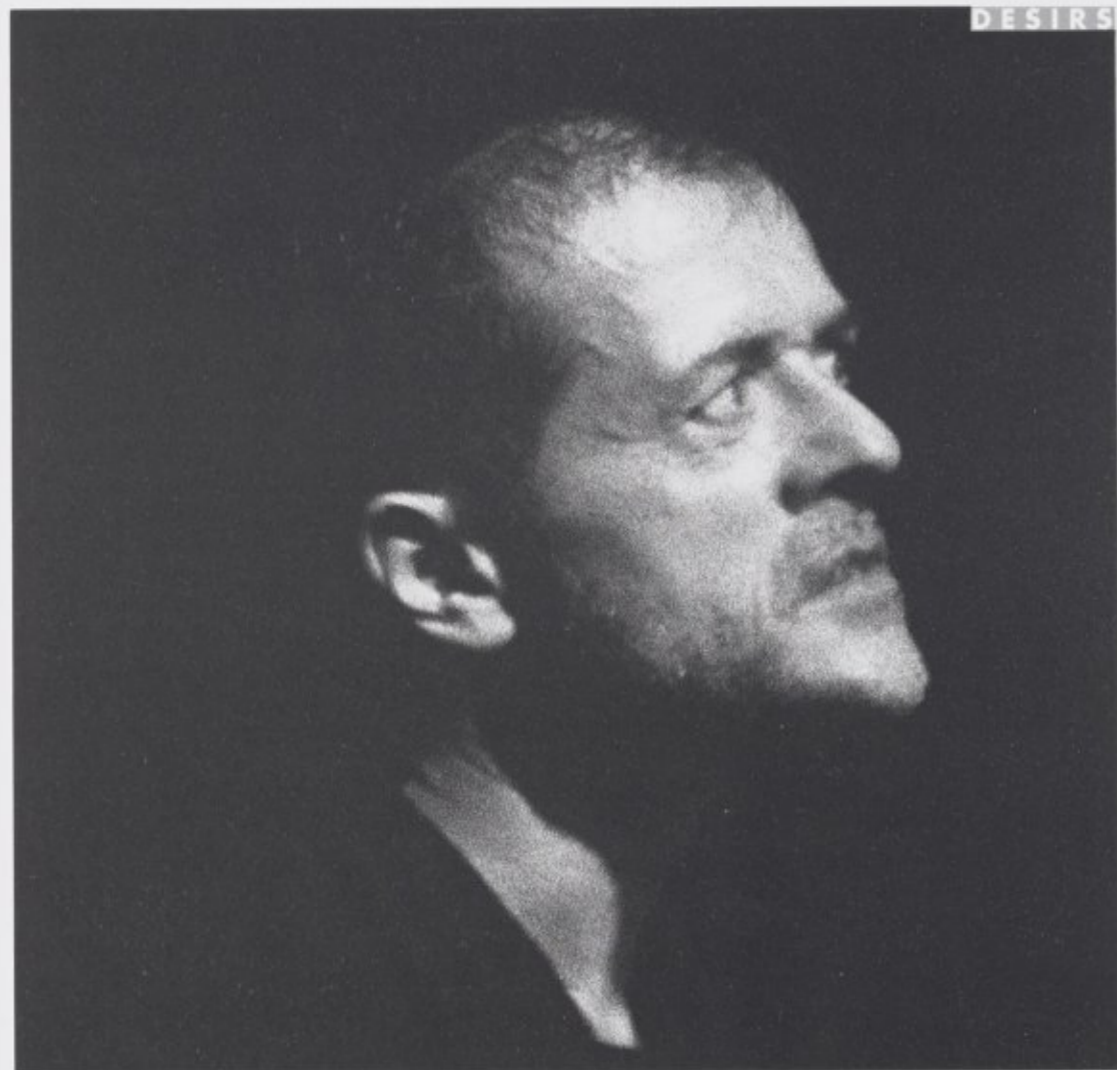
LE CLIENT - Alors, quelle arme ?

Bernard-Marie Koltès
Dans la solitude des champs de coton





DESIRS



Michel Deguy
Lo Mochine motrimoniole ou Morivoux

LE SECRET

Le secret peut n'être porté par aucun homme : secret des dieux. (...) Mais le secret de la comédie est différent. Le temps de son action dramatique est mesurable comme celui de la diffusion d'un secret, de la propagation de la confiance, de la délation du coché, et l'action cesse quand tous sont dans le secret. (...)

A la dernière minute, souvent, à la dernière extrémité de la dernière scène, dans la précipitation forcée du dévoilement d'un voile qui ne tient plus qu'à un fil, mais c'est un fil dans l'œil de l'omont auquel il tient le plus, (...) le secret se déchire, faisant la fin. Il ne s'agissait pas de garder un secret, mais de communiquer un secret que le premier intéressé ne peut pas entendre parce que c'est l'obsession de ce qu'il croit ne pas désirer, et quand le secret manifeste, si l'on peut dire, a bousculé la dernière résistance que lui oppose le refus de celui qui le désire, (...) c'est la fin.

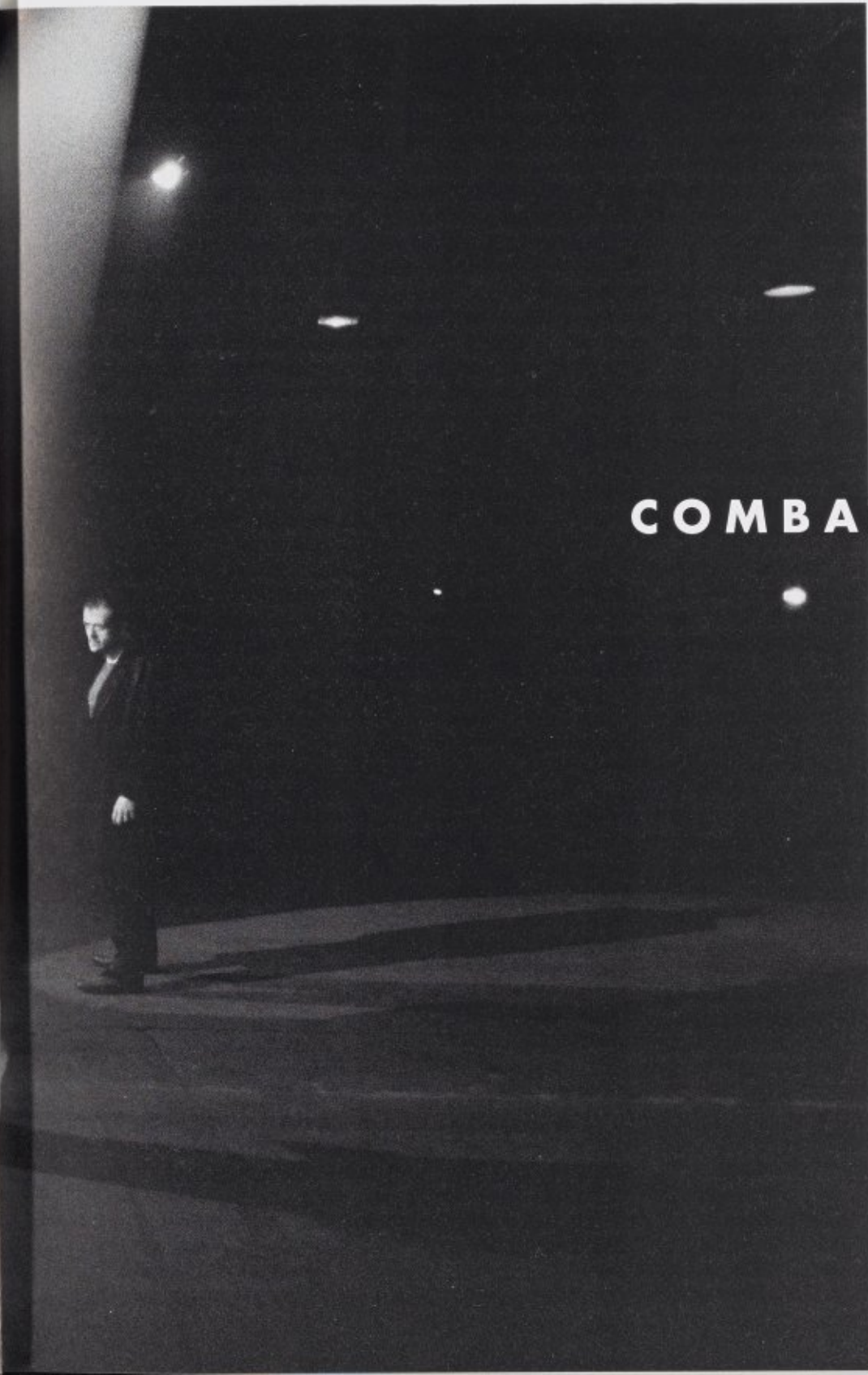
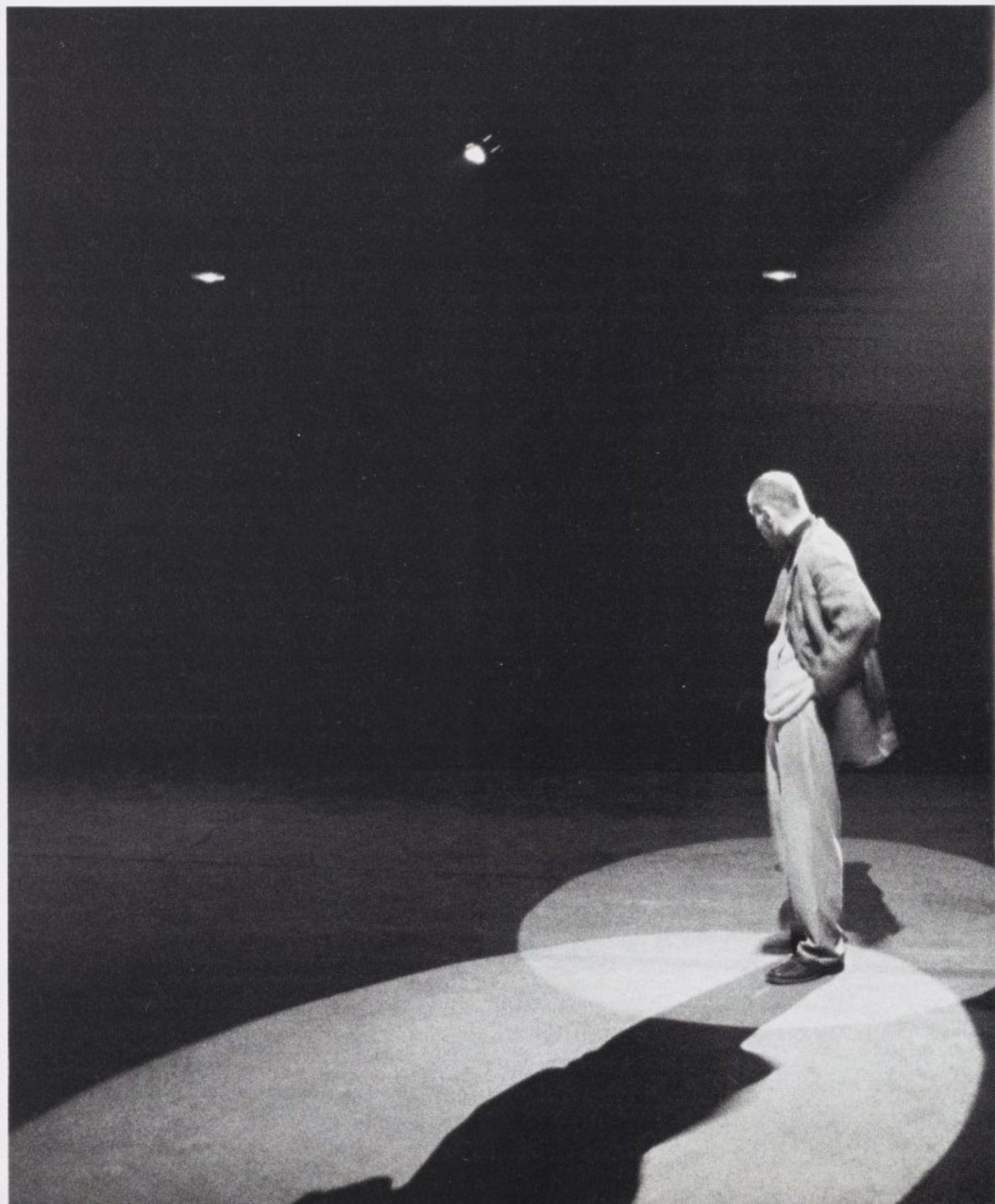
Le secret est créé par le mouvement de le discerner. Le secret est qu'il n'y a pas de secret. Formule difficile : car il y a un secret - à savoir qu'il n'y a pas de secret. La relation interindividuelle et sociale consiste en le recel de ce que chacun et tous

soient de tout autre comme de soi. L'objet de la dissimulation est ce qui est sans aucun secret pour personne mais à qui doit être froissé le passage secret de la confiance. Ainsi de la part honteuse de vivre, déjection ou objection(...) : la clameur de la vie privée se voit aussitôt qu'un autre, qui est le même, approche.

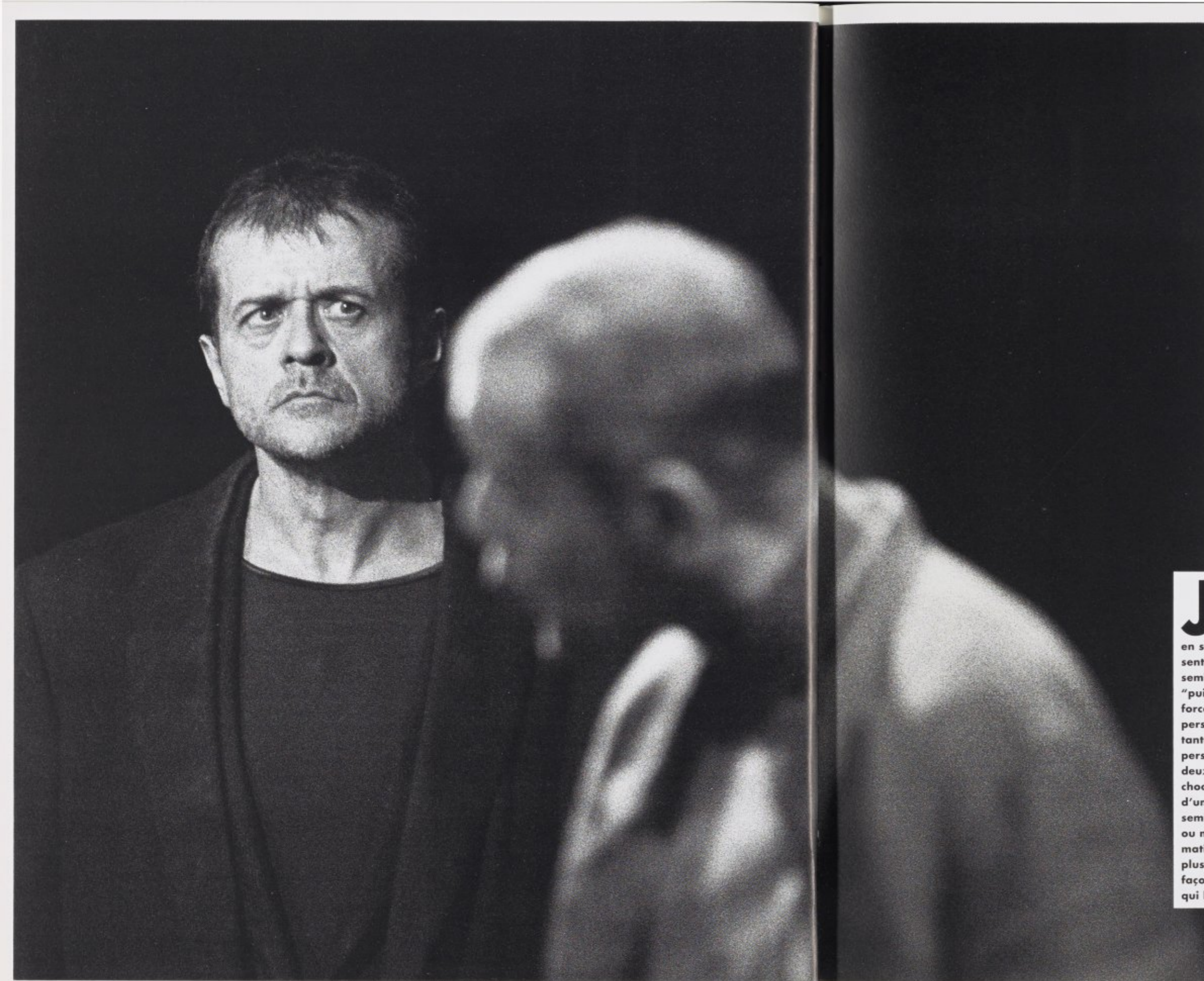
Sans doute cette condition bouge dans notre modernité et en particulier la publicité des transactions sexuelles, la croissance de la médicalisation, l'exhibition de l'obscénité, le passage aux yeux dans des publications multiples, yeux transposés de l'inouvable secret porté par tous les acteurs, à cœur ouvert, à sexes mis à nu, modifient le régime de l'indiscrétion.

Morivoux, en un temps plus rude de promiscuité plus contraignante, c'est comme s'il construisait en longue un modèle, un chemin du secret, du privé. Le paradoxe est celui d'une intimité, d'une pudeur, qui doit s'édifier, se gagner (...) grâce aux autres et à l'économie de l'indiscrétion générale ; le paradoxe est que le secret des omonts appartient d'abord aux autres. (...)

Le public est en tiers ; tiers inclus, il est l'Autre sans lequel l'entretien des deux, des deux qui sont en scène, ne serait pas possible. Comment cela ? Le public, autrement dit la longue, garantit l'entente du double sens des mots et des phrases. Le jeu qui consiste à dire à l'autre ce qu'il peut et devra entendre, mais n'entend pas encore, est rendu possible par le fait que l'auditoire entend déjà le double jeu des échanges longogiers. Le double sens de la même phrase simple permet de dire oui et non en même temps, le vrai et le faux, l'énigme et sa solution en même temps.



COMBATS



J'ai toujours l'impression, face à un personnage tracé psychologiquement, de me trouver devant la Xième variation de la même chose, fruit d'un travail acharné sur ce qu'il y a de plus petit, de plus mesquin, de moins original en soi. (...) En fait, les personnes et les personnages m'apparaissent d'une toute autre manière. L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tous constitués par différentes "puissances" qui s'affrontent ou se marient (...) comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. (...) Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux passés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des mers. Bien au-delà d'un caractère psychologique petit, changeant, infirme, il me semble y avoir dans chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd qui mène avec force et inévitablement une matière première fragile - et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins tordu, mais de toutes façons révélateur, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse.

GARGA - Etes-vous resté solitaire ?

SHLINK - Quarante années.

GARGA - Alars, maintenant, vers la fin, vous succombez à la noire maladie de la planète, arriver à communiquer.

SHLINK, sauriant - Par l'hostilité ?

GARGA - Par l'hostilité ! (...)

SHLINK - Est-ce si ban de présenter les dents ?

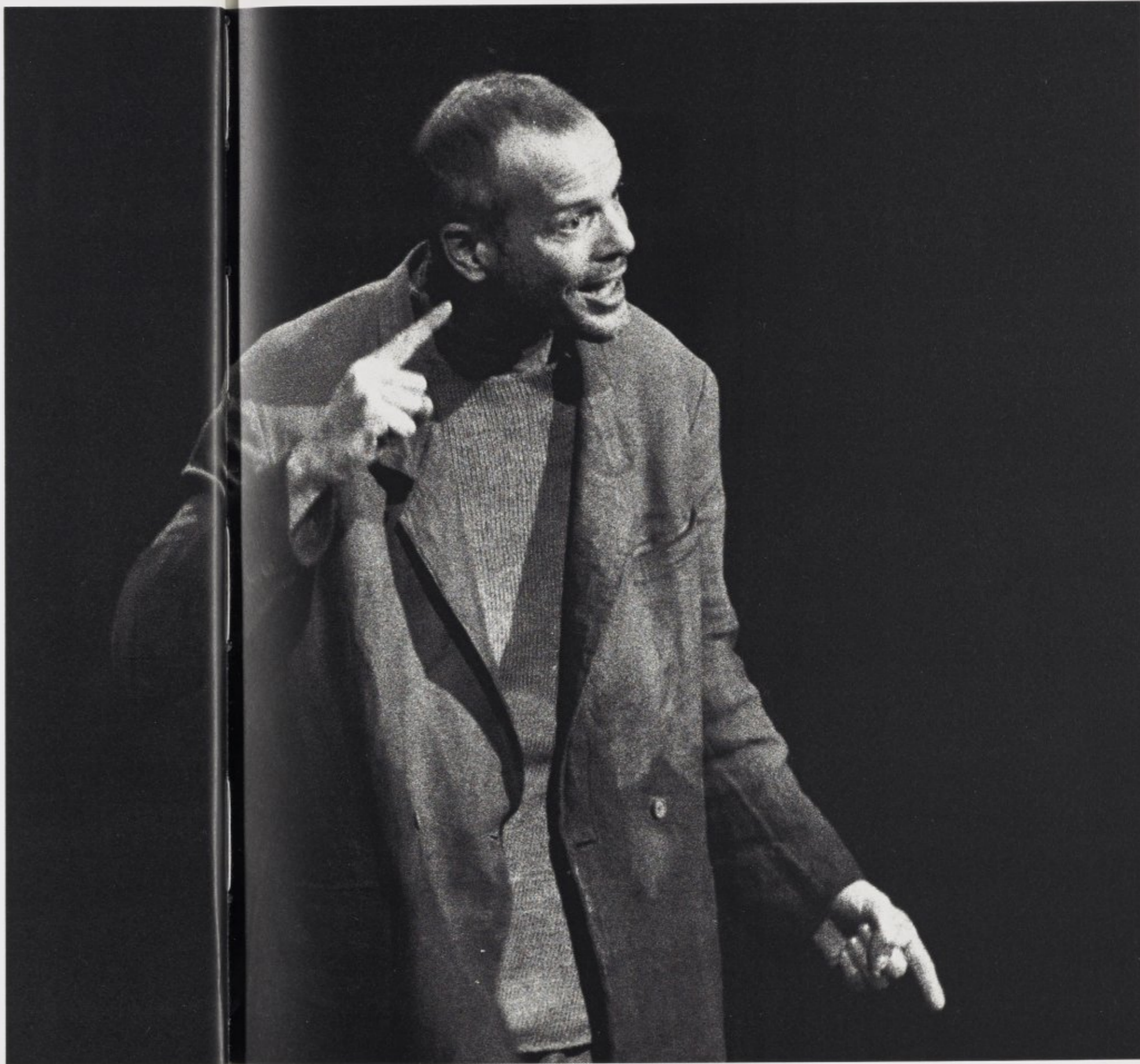
GARGA - Quand elles sont bannes !

SHLINK - L'isolement infini de l'homme convertit une hostilité en un but inaccessible. Mais avec les bêtes non plus une entente n'est pas possible.

GARGA - Le langage ne suffit pas à l'entente.

SHLINK - J'ai observé les bêtes. L'amour, chaleur de la contiguïté des corps, est notre seule grâce dans les ténèbres ! Mais l'union de organes est la seule, elle n'enjambe pas la désunion du langage. Cependant, ils s'unissent, pour engendrer des êtres qui pourraient les assister dans leur désolat isolement. Et les générations se regardent froid dans les yeux. Si vous baurrez un navire de corps humains, à en craquer, il y aura en lui une telle solitude que tous se congèleront. Vous écoutez, Garga ? Oui, l'isolement est si grand qu'il n'y a même pas de combat. La forêt ! De là vient l'humanité. Velus, avec des mâchoires de singes, de bannes bêtes qui savaient vivre. Tout était si facile. Ils se déchiraient, simplement. Je les vis distinctement, alors que, les flancs tremblants, ils se fixaient dans le blanc de l'œil, se mardaient au ciel, raulaient à terre, et l'exsangue au milieu des racines, c'était le vaincu, et celui qui avait le plus saccagé le petit bois, c'était le vainqueur ! Vous écoutez quelque chose, Garga ?

Bertolt Brecht
Dans la jungle des villes



ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

NEUF REMARQUES À PROPOS DE L'OEUVRE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

COMBATS

1

C'est au moment où l'art de la mise en scène connaît une de ses heures de gloire, au début des années 70, que Koltès commence à écrire. Jours difficiles pour les auteurs : à l'heure où l'on découvre Tadeusz Kantor et Bob Wilson, le théâtre dit "de texte" souffre d'un certain désintérêt. Si des spectacles mémorables font de cette période brillante un "âge d'or du théâtre", selon l'expression de Vitez (1), c'est aussi un âge de fer pour les dramaturges : avant *La Nuit juste avant les forêts*, le premier de ses textes à avoir eu quelque retentissement, Koltès écrit sept pièces, dont deux pour le radio (2), et un roman, qui fut publié sept ans après son achèvement.

2

Pour certains spectateurs de théâtre, le nom de Koltès reste étroitement associé à celui de Patrice Chéreau. Il ne fut pas le premier, pourtant, à reconnaître l'exceptionnelle qualité de cette écriture. Avant lui Hubert Gignoux, Bruno Boëglin, pour ne citer que les plus connus, avaient été convaincus de l'immense talent de Koltès. Mais c'est Chéreau, il est vrai, qui le rendit célèbre ; s'il n'avait pas monté quatre de ses pièces au fur et à mesure qu'il les écrivait, elles ne seraient peut-être pas jouées et traduites aujourd'hui partout dans le monde : on a pu dénombrier, de 1983 à 1995, environ deux cents mises en scène dans vingt-cinq pays et presque autant de langues... (3)

Cette chance, pourtant, était à double tranchant : si l'œuvre s'est répandue rapidement à l'étranger, garantie en quelque sorte par l'intérêt que lui portait un metteur en scène connu dans l'Europe entière, en France elle a été figée dans sa course, alors même qu'elle était produite dans des conditions artistiques exceptionnelles. Fasciné par Chéreau, la critique a mis longtemps à reconnaître pour elle-même l'écriture de Koltès. À l'ouverture du Théâtre des Amandiers avec *Combote de nègre et de chiens*, on parle plus de la mise en scène, de la scénographie de Peduzzi, de l'interprétation de Piccoli (toutes remarquables) que du texte et de son propos. Le créateur de *Quai au vent* aggrava le malentendu : écrasés par une scénographie lourde et somptueuse, les enjeux de cette pièce ambitieuse et complexe - l'histoire d'un groupe d'exclus - parvenaient mal. Sans doute le décalage entre la radicalité du discours de Koltès et une certaine public parisien y était-il aussi pour quelque

chose. Quoi qu'il en soit, étrangement, l'œuvre était devenue célèbre sans avoir été entendue. Ultime paradoxe : c'est sans doute au moment où Chéreau décide, contre l'avis de Koltès, de reprendre le rôle du Dealer de *Dans la solitude des champs de coton*, qu'il fit percevoir la profondeur et la singularité de son propos.

Après le succès ambivalent de *Combote de nègre et de chiens*, après le semi-échec de *Quoi Ovest*, le triomphe de *La Solitude* dans sa deuxième version ouvrit une autre époque : celle où l'on commença à s'interroger sur le sens et la cohérence de ce théâtre.

3

L'œuvre de Koltès a d'abord été connue du public de Chéreau, mais elle vit tout autrement depuis quelques années : par ses lecteurs (4). Une autre génération a pris le relais : si ces lecteurs sont liés au théâtre, beaucoup sont trop jeunes pour avoir vu les pièces à leur création. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que cette œuvre si jouée prenne pleinement sa place dans la littérature : plutôt qu'un "auteur" - rien de pire pour l'écriture dramatique que la ghettoïsation que supplantent les expressions "jeune auteur", "auteur contemporain" - Koltès est un écrivain, un grand - de ceux qui inventent des formes pour imposer leur regard sur le monde. Autant qu'un style, qu'une langue, qu'une intelligence poétique de la scène et de l'art de l'acteur, ce qui est admirable dans ses pièces, c'est leur saisie aiguë de la réalité contemporaine, une saisie qui s'oppose moins à la description qu'à la vision.

4

Tous les personnages de Koltès sont peu au prau des marginaux. Mais sa dramaturgie n'a rien de sociologique : la marge n'y est pas donnée dans son rapport à la normalité, mais comme un lieu privilégié d'où saisir le fonctionnement d'ensemble du réel - et pas seulement son fonctionnement social. Ainsi Chéreau écrivait-il du hangar squatté de *Quai au vent* qu'il était "le lieu de l'âme"... (5). Quant au *deal* qui se pratique dans *La Solitude*, il est plus philosophique que pittoresque : il se réfère bien évidemment au trafic de drogue où se trouve la prostitution, mais ce qu'il signifie dépasse largement l'évocation d'un univers interlope. Koltès ne cherche jamais dans ses pièces à isoler pour elle-même une portion de la réalité, mais à effectuer à partir de ce découpage une véritable traversée des

apparences : c'est de la plongée symbolique, poétique où loquelle l'invitent tel lieu (dans *Combote de nègre* ou dans *Quoi ouest*) ou tel personnage (dans *Lo Nuit...* ou dans *Zucco*) que résulte l'équilibre singulier de son écriture, concrète et lyrique. C'est particulièrement évident dans *lo Solitude*, et aussi dans *Raberta Zucco* où le fait divers est l'occasion d'une méditation tourmentée sur la mort. Mais Koltès déclarait déjà à propos de *Combote de nègre et de chiens*, irrité de se voir assigné à un discours politique : "[lo pièce] ne raconte ni le néocolonialisme, ni la question raciale. (...) Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie, comme chez Conrad par exemple les rivières qui remontent dans la jungle..." (6)

5

Rien, jamais, de discursif ni de dogmatique dans la façon dont ses fictions dessinent, une à une, un rapport ou monde. L'énigme, ou controire, y est privilégiée : le dénuement ambigu de *Roberto Zucco*, comme celui, inattendu et inacceptable de *Quoi ouest*, laissent en suspens le sens global de la pièce. Le "background" abandonamment suggéré, mais jamais vraiment élucidé, de certains personnages - et parmi les principaux : Kach, Mathilde (7) - laisse planer des doutes sur chacun de leurs actes. Dans *lo Solitude*, cette prédilection pour l'énigme est poussée jusqu'à devenir le sujet même de la pièce : l'innamuable du désir est l'enjeu du dialogue. Même dans *Combote de nègre*, son œuvre apparemment la plus simple, la logique du récit repasse sur une articulation secrète : si, au milieu de la pièce, Horn change de stratégie, poussant Cal au meurtre alors qu'il essayait jusque là de contenir sa violence - virage à 180° que Koltès a réussi à rendre presque imperceptible ! - c'est peut-être la conséquence de la déclaration d'amour de Léane, la fiancée de Horn, à Albouy, le "Noir mystérieusement introduit dans la Cité". Mais que l'amar humilié, trahi, de Horn soit à l'origine de la résurrection du drame, rien ne le marque explicitement dans une dramaturgie qui s'arc-boute contre toute sentimentalité. C'est très souvent "en creux", par induction, qu'on peut ressoisier le fil de la conduite des personnages. Le mutisme d'Abod (8) en fait donc une figure typiquement koltésienne - tant de lui est à supposer, à reconstruire - mais pas plus, peut-être, que les

"bovords" comme Horn et Koch (9), à qui le langage permet avant tout de se masquer, d'élever "une multitude de barrières entre ce qu'il[s] révèle[nt] et [leur]secret." (10).

S'expliquent sur cette logique de l'ellipse, Koltès prétendit, à l'époque de *Quoi ouest*, avoir "valamment ossambri les foux enjeux" pour être "le plus clair possible sur les enjeux." (11) En somme, avoir voulu éviter au spectateur de se perdre en vaines conjectures, sur de fausses pistes. Et si c'était exactement le contraire ? Si c'étaient les "vrais enjeux" qui étaient "obscurcis" et les foux abondamment développés, comme "une multitude de barrières" ? Si l'amour - celui de Horn pour Léane, celui de la Gamine pour *Zucco*, celui de Mathilde pour son frère Adrien, celui d'Abod pour Charles, celui de Léane pour Albouy (12) - était à la source même des fictions énigmatiques de Koltès ? Certes, l'auteur nous avouait, toujours à propos de *Quoi ouest* : "On n'a pas le droit d'interpréter aucune de ces scènes comme une scène d'amour. Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles." (13) Mais Koltès ne dit pas pour autant que l'amour est exclu de son univers ; il s'impose de le laisser à l'innommé, à l'ellipse, au secret, à l'énigme : "Il faut croire que l'amour, la passion, la tendresse, je ne sais quoi encore, se font leur chemin tout seuls ; et qu'à tout vouloir s'en occuper on les rôtisse et on les ridiculise toujours." (14)

6

Malgré les failles délibérées dans la fiction, malgré le goût du secret qui onime non seulement ses personnages, mais aussi ses propres constructions dramatiques, l'œuvre de Koltès n'est jamais absconse. Si certains des enjeux majeurs ne se lisent qu'en filigrane, ils manifestent leur présence occulte et leur puissance dans la tension, d'emblée maximale, qui caractérise le dialogue koltésien. Il n'est pratiquement aucune scène qui ne se déploie dans un véritable champ de forces. C'est tantôt la peur, tantôt l'absolue nécessité de séduire ou de convaincre, l'une et l'autre se camouflent en différentes figures d'attraction ou de répulsion, qui font de chaque rencontre un match - ou un duel. D'où l'importance du terrain et l'utilisation dynamique des lieux : beaucoup d'entrées en scène sont des incursions, et c'est souvent parce qu'un personnage viole l'espace que s'est délimité un autre que l'action - au sens le plus

classique - se déclenche. Ainsi la plupart des situations reposent-elles sur des bases extrêmement concrètes.

7

La poésie de l'espace si manifeste dans le théâtre de Koltès témoigne parfaitement de ce symbolisme secret qui, chez lui, tend la réalité sociale, psychologique ou politique. Même dans *Roberto Zucco*, sa pièce la plus cinématographique, où les décors semblent à première lecture s'enchaîner selon les besoins de l'intrigue comme autant de "plans", on retrouve ses thèmes de prédilection : l'enfermement (dans la prison bien sûr, mais aussi dans le cercle familial, dans le métro, dans le bordel) et l'évasion - fugue ou sortie du labyrinthe. Un mur à franchir, telle semble bien être la métaphore obsédante qui parcourt l'œuvre. Mur entre les individus, entre les races - entre Léane et Albouy par exemple - mur entre les mondes - la cité des Blancs et l'Afrique, le hongoir et la ville, le jardin de l'enfoncée et la guerre d'Algérie (15) - mur entre l'être et son désir, entre le désir et son objet. A cette loi de séparation répond, au cœur de chaque personnage, un formidable élan de transgression. Tuer la mère (comme le fait *Zucco*), sacrifier son visage (comme le fait Léane), souter dans l'espace (Édouard), traverser le hangar pour se jeter dans le fleuve (Koch) ou pour se faire violer (Claire), trahir *Zucco* (Lo Gamine), outont de tentatives (16) - plus ou moins suicidaires - pour échapper à l'incarcération dans une réalité sans espoir et sans amour, pour accéder à un monde du désir qui est souvent celui de la mort, métaphorique ou non. "Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour" (17) dit le Client dans *lo Solitude* ; cette absence est le "mur d'obscurité" (18) auquel se heurtent les personnages de Koltès, avec une violence qui les rend copables des projets d'évasion les plus fous et les plus paradoxaux.

8

Le sexe accupe une place étrange dans l'univers de Koltès. La virginité y est un thème récurrent. C'est à la fois une valeur qui se monnaie - le pucelage de Claire est dans *Quoi ouest* l'objet d'un troc entre Fak et son frère, le viol de la Gamine la dévalue aux yeux de sa famille (19) - et le seul état qui permette de se soustraire provisoirement aux circuits de l'échange (20). Autrement dit, être vierge c'est s'appartenir pleinement, échapper à l'aliénation, mais

aussi n'être rien. Le Client de *lo Solitude* exprime parfaitement cette ambition ambivalente : "Je ne veux, moi, ni vous insulter ni vous plaire : je ne veux être ni bon, ni méchant, ni fropper, ni être froppé, ni séduire, ni que vous tûchiez de me séduire. Je veux être zéro (...) Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent chacun dans sa direction (...) Soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros" (21). Il n'est pas là directement question de sexe : mais ce "désir de neutre" suicidaire ou mystique, selon le point de vue dont on se place, participe toujours d'un imaginaire sexuel en même temps qu'il cherche à le dépasser. La nostalgie du couple frère-sœur, présente dans beaucoup de textes (*Quoi ouest*, *Tobotobo*, et surtout *Le Retour ou désert*) n'est pas moins à voir avec l'inceste qu'avec cette utopie : trouver une relation qui orrache à la solitude sans compromettre la neutralité, la virginité de l'enfoncée. Mais on n'échappe pas au circuit du désir qui est aussi celui de la violence ; et la loi du sexe fracasse les utopies : Léane, venue épouser Harn, "un homme à qui manque ... le principal" (22) fait la rencontre d'Albouy ; Claire finit par se donner à Fak ; la Gamine est violée par *Zucco* et lui impose aussi sa marque ; le Client et le Dealer seront conduits au corps-à-corps (23). Seuls, dans *Tobotobo*, petit Abou et Maïmauna, le frère et la sœur, réussissent à rester entre eux, dans la "cour intérieure" de leur maison, à briquer une mota, préservés, retranchés de l'univers du sexe comme des vieillards ou des enfants - malgré les inquiétudes de Maïmouna : "Mais la vie, petit Abou ? Tant ce que je t'ai appris, la femme, l'homme, l'amour, tout le bordel ? Tu n'es ni encore petit ni déjà vieux, petit Abou ; on ne peut pas braver la nature". (24) Significativement, *Tobotobo* est la réponse de Koltès à une commande sur le thème : "Oser aimer". (25)

9

"Le désir de neutre", disait Roland Barthes, est "d'abord désir de suspension (...) des ordres, des lois, des comminations, des orrorgances, des terrorismes, des mises en demeure, des demondes, des valair-soisir (...) de la société à mon égord" (26) - ces réflexions s'appliqueraient parfaitement au versant proprement politique de l'œuvre de Koltès. Mais, poursuivait Barthes, c'est aussi, "clairement, le désir de suspendre le narcissisme. C'est-à-dire le désir de ne plus avoir peur des images. Le désir de dis-

soudre sa propre image." (27) Cette mise en crise du Moi, cette interrogation sur l'individu sont essentielles dans le théâtre de Koltès - que les personnages défendent leur identité comme une citadelle, la barricotent comme un territoire, ou qu'ils s'offrent à l'outrage ou au risque de leur intégrité, de leur virginité, de leur vie parfois. Qu'il y soit envisagé à travers la jouissance, le commerce ou la botte, le rapport à l'outrage est en effet le thème majeur d'une œuvre de portée universelle par un questionnement éthique. Comme s'il s'agissait toujours d'inventer, en lieu et place de la loi sociale (qui n'est qu'une institutionnalisation de la violence) et de la loi sexuelle ou naturelle (qui est le travail même de la violence à l'intérieur d'un morose ou d'un autre, une logique qui ne soit pas celle du conflit. Mais le langage s'ouvre impuissant à ouvrir un espace différent aux relations humaines ; tout ou plus permet-il, un temps, de tricher avec la violence. "L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir des coups et tout le monde aime gagner du temps." (28)

Est-ce cette impossibilité tragique à inventer un terrain neutre, à lever les conflits, à opoiser la brûlure et la peur de la différence, à suspendre la violence, à établir une morale - impossibilité qui conclut presque toutes ses pièces - qui a conduit Koltès à choisir pour ultime héros Roberto Zucco, un criminel ? Zucco ne ferait-il que renvoyer en miroir au monde des hommes la violence meurtrière qui le fonde et qu'il occulte ? Zucco, celui qui regarde le soleil et la mort en face, le dernier des personnages de Koltès, est aussi le premier à renoncer à ce "commerce du temps" (29) - le langage - qui servait à ses prédécesseurs de morale provisoire. C'est l'espace même du théâtre - celui des mots - c'est l'espoir même du théâtre - gagner du temps sur la réalité, c'est-à-dire sur la violence et sur la mort - qui s'abolissent à chaque fois que, sur scène, Roberto tue.

Anne-Françoise Benhomou.

Une première version de ce texte a paru dans le Journal du Théâtre National de Belgique.

(1) L'Art du Théâtre n° 1, 1985.

(2) Les Amertumes (1970), La Marche (1971), Procès ivre (1971), L'Héritage (1972), Récits morts (1973), Des voix sourdes (1974), Sallinger (1977). Tous ces textes demeurent à ce jour inédits, à l'exception de Sallinger, paru aux Éditions de Minuit en avril 1995. Il importe de signaler que cette pièce est née d'une commande passée à Koltès par Bruno Boëglin, enthousiasmé par la lecture - en tapuscrit - de son roman La Fuite à cheval très loin dans la ville.

(3) Cf. Alternatives Théâtrales n°35-36 /Odéon-Théâtre de l'Europe, "Koltès", juin 1990, rééd., février 1994.

(4) Koltès est un des auteurs les plus vendus des Éditions de Minuit.

(5) Programme de Quai ouest, repris dans Alternatives Théâtrales n°35-36, op.cit.

(6) "Des lieux privilégiés", propos recueillis par Jean-Pierre Han, Europe, 1er trimestre 1983.

(7) Dans Quai ouest et Le Retour au désert.

(8) Quai ouest

(9) Dans Combat de nègre et de chiens et Quai ouest.

(10) "Pour mettre en scène Quai Ouest" dans Quai ouest.

(11) "Un Hangar à l'ouest", Théâtre en Europe n°9, janvier 1986, repris dans Roberto Zucco.

(12) Respectivement dans Combat de nègre et de chiens, Roberto Zucco, Le Retour au désert, Quai ouest et Combat de nègre et de chiens.

(13) "Pour mettre en scène Quai ouest" dans Quai ouest

(14) Ibid

(15) Respectivement dans Combat de nègre et de chiens, Quai ouest, Le Retour au désert..

(16) Respectivement dans Roberto Zucco, Combat de nègre et de chiens, Le Retour au désert, Quai Ouest et Roberto Zucco.

(17) Dans la solitude des champs de coton.

(18) "Devant un mur d'obscurité" est la première indication scénique de Quai ouest.

(19) Roberto Zucco.

(20) Cf. Jean-Claude Lieber, "La peur des coups ou la loi de la circulation", Alternatives Théâtrales, n°35-36, op. cit.

(21) Dans la solitude des champs de coton.

(22) Combat de nègre et de chiens.

(23) Respectivement dans Quai ouest, Roberto Zucco, Dans la solitude des champs de coton.

(24) Tabataba (dans Roberto Zucco, suivi de Tabataba).

(25) Cycle "Oser aimer" de Théâtre Ouvert.

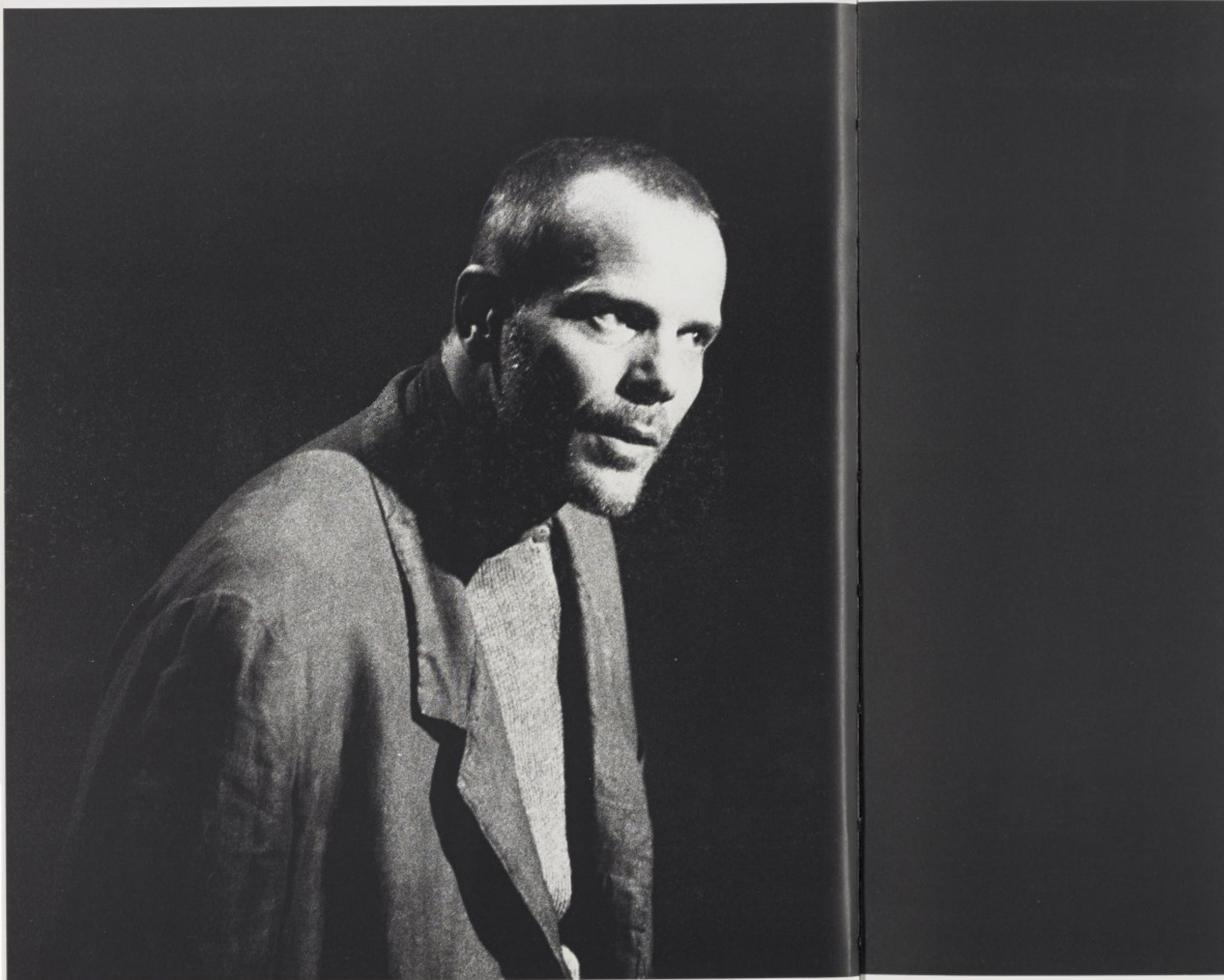
(26) "Le désir de neutre", cours de Roland Barthes au Collège de France, enregistré et transcrit par Laurent Dispat, publié dans la Règle du jeu n°3, août 1991.

(27) Ibid

(28) Prière d'insérer de Dans la solitude des champs de coton, repris dans Prologue.

(29) Ibid

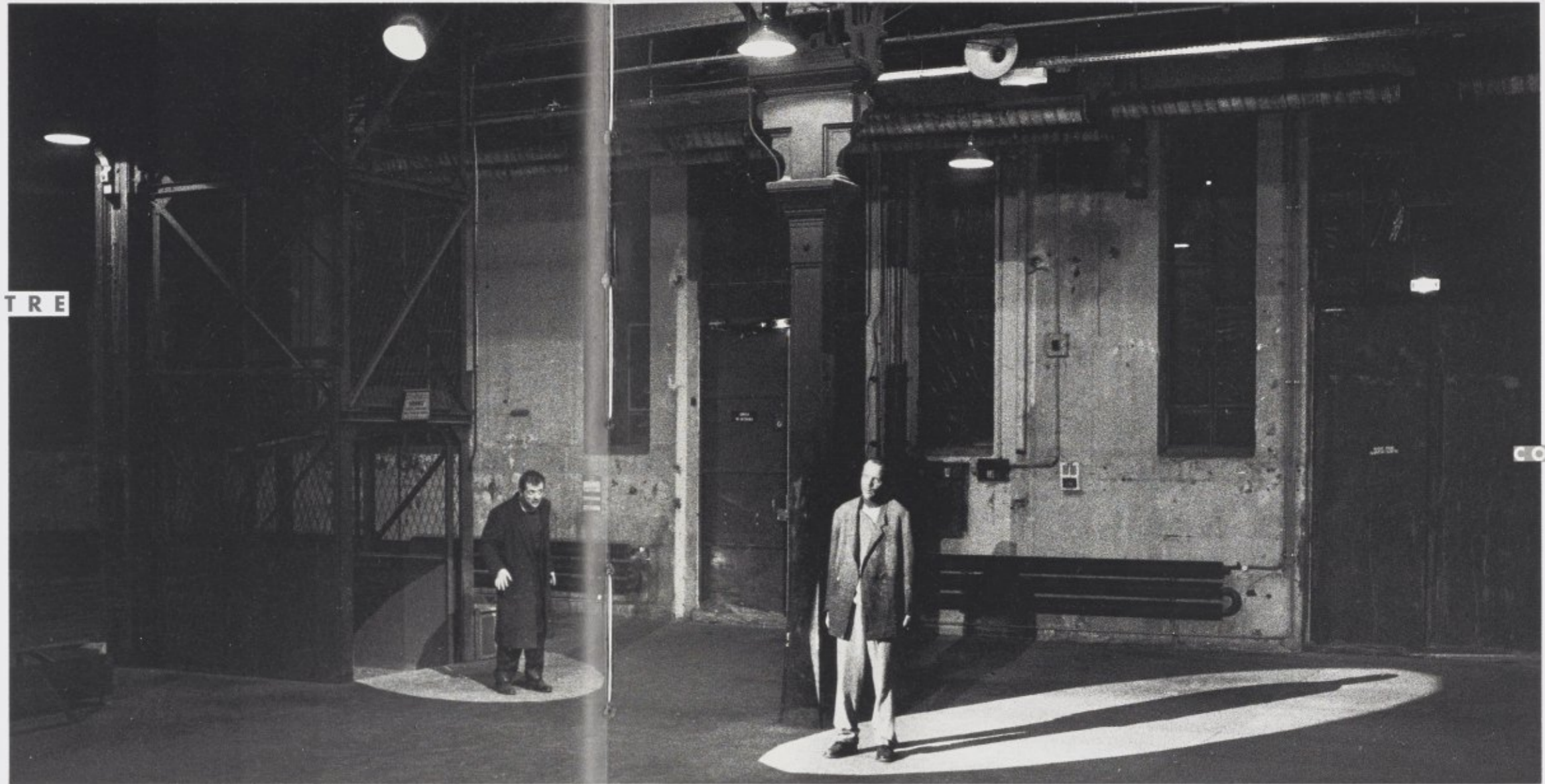




La vie, c'est cela - un détour, un détour obstiné, par lui-même transitoire et caduc, et dépourvu de signification. Pourquoi, en ce point de ses manifestations qui s'appelle l'homme, quelque chose se produit-il, qui insiste à travers cette vie, et qui s'appelle un sens ? Nous l'appelons *humain*, mais est-ce si sûr ? Est-il si humain que cela, ce sens ? Un sens est un ordre, c'est-à-dire un surgissement. Un sens est un ordre qui surgit. Une vie insiste pour y entrer, mais il exprime quelque chose peut-être de tout à fait au-delà de cette vie, puisque quand nous allons à la racine de cette vie, et derrière le drame du passage à l'existence, nous ne trouvons rien d'autre que la vie conjointe à la mort.

Jacques Lacan
Le Séminaire, Livre II

LE DÉSIR DE NEUTRE



Je voudrais rappeler, encore une fois, une chose dite dans la leçon inaugurale où j'avois fait la promesse, en quelque sorte, que chaque année le cours porterait ouvertement d'un fantasme personnel. Eh bien, c'est aussi le cas cette année. Et je dirai en raccourci : je désire le neutre, il y a des moments, des individuations en moi, qui sont des désirs de neutre. Je désire le neutre, donc je postule le neutre. Qui désire postule. Hallucine.

Naturellement, la description topique, exhaustive et finale de ce désir de neutre ne m'apportent pas, à moi. Je dirai : c'est mon énigme. C'est-à-dire, ce qui, de moi, ne peut être vu que des autres. Mon énigme, c'est ce qui est vu très clairement de vous, mais pas de moi. Je puis seulement deviner, je dirai dans les broussailles de moi-même, l'entre où ce désir s'ouvre et s'approfondit. (...)

Le désir de neutre est d'abord désir de suspension - il y a un mot grec pour ça : épokhé. Désir de suspension des ordres, des lois, des comminations, des orrôges, des terrorismes, des mises en demeure, des demandes, des vouloir-soisir... de la société à mon égord. Et ensuite, c'est, par approfondissement peut-être, désir de refuser le pur discours de contestation. Le désir de neutre finit par être tout de même, clairement, le désir de suspendre le narcissisme. C'est-à-dire le désir de ne plus avoir peur des images. Le désir de dissoudre sa propre image. Le neutre comme désir met continuellement en scène un paradoxe qui est le suivant : comme objet, comme contenu, comme mot d'ordre constant, on peut dire que le neutre est suspension de la violence. Suspension de la violence... Mais, comme désir, le neutre est violent. C'est là le paradoxe.

Donc, tout le long de ce cours, il faudra entendre qu'il y a une violence du neutre, mais que cette violence est inexpriable. Qu'il y a une passion du neutre, mais que cette passion n'est pas celle d'un vouloir-soisir. C'est là le paradoxe. Et, personnellement, je reconnais parfois cette passion en moi - je dis parfois, n'est-ce pas ... - à une espèce de colme dans lequel j'accueille le spectacle des dogmatismes et des vouloir-soisir. Mais, encore une fois, ces colmes.. ce colme est lui-même un colme troué, incertain, fragile, érotique, discontinu, comme l'est toujours le désir. N'est-ce pas : il ne s'agit pas d'une sagesse, il s'agit d'un désir.

Dernière remarque sur le désir de neutre. Je dirai qu'en règle générale, le désir est toujours vendable. Nous ne faisons que vendre, acheter, échanger des désirs. Or le paradoxe du désir du neutre, sa singularité absolue, est, me semble-t-il, qu'il est invendable. Le désir de neutre est invendable. Le neutre est invendable. Alors, quelquefois, on m'a déjà dit : est-ce que vous ferez un livre avec ce cours sur le neutre ? Eh bien je dirai, tout autre problème mis à part, notamment un problème de performance du livre, je répondrai : non. Non, car le neutre, c'est invendable. Je pense à ce mot de Bloy - de Léon Bloy, n'est-ce pas - : "Il n'y a de parfaitement beau que ce qui est invisible et surtout inchochetable".

Roland Borthes
Le désir de neutre

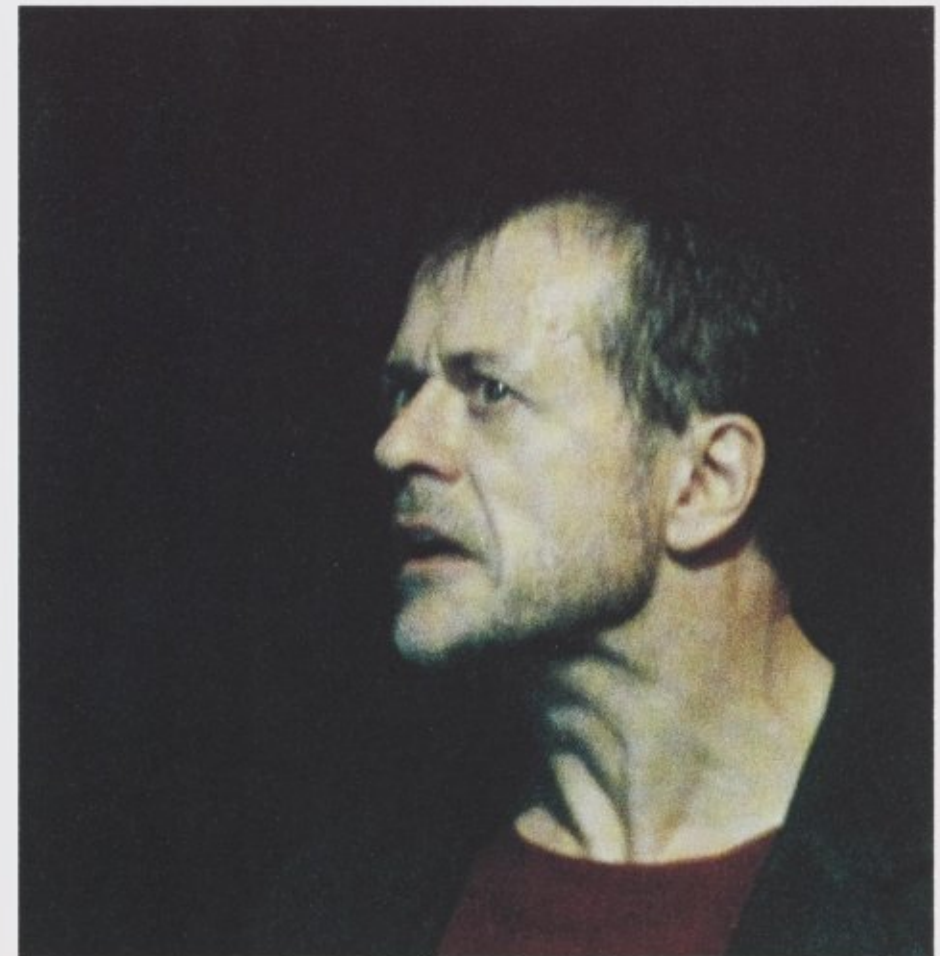
I n'est pas à la beauté
d'autre origine que la
blessure, singulière,
différente pour chacun,
cachée au visible, que tout
homme garde en soi, qu'il
préserve et où il se retire
quand il veut quitter le
monde pour une solitude
temporaire mais profonde.

Jean Genet
L'Atelier
d'Alberta Giacometti

COMBATS

LE DEALER - Alors ne me refusez pas
de me dire l'abject, je vous en prie,
de votre fièvre, de votre regard sur
moi, la raison, de me la dire ;
et s'il s'agit de ne pas blesser votre
dignité, eh bien, dites-la comme on
la dit à un arbre, au face au mur
d'une prison, au dans la solitude
d'un champ de coton dans lequel on
se promène, nu, la nuit ; de me la
dire sans même me regarder.
Car la vraie seule cruauté de cette
heure du crépuscule où nous nous
tenons tous les deux n'est pas qu'un
homme blesse l'autre, ou le mutilé,
ou le torturé, ou lui arrache les
membres et la tête, ou même le fasse
pleurer ; la vraie et terrible cruauté
est celle de l'homme ou de l'animal
qui rend l'homme ou l'animal
inachevé, qui l'interrompt comme
des points de suspension au milieu
d'une phrase, qui se détourne de lui
après l'avoir regardé, qui fait de
l'animal ou de l'homme une erreur
du jugement, une erreur, comme une
lettre qu'on a commencée et qu'on
frappe brutalement juste après avoir
écrit la date.

Bernard-Marie Koltès
Dans la solitude des champs de coton



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Bernard-Marie Koltès

Les Amertumes (1970), inédit
La Marche (1971), inédit
Pracés ivre (1971), inédit
L'Héritage (1972), inédit
Récits marts (1973), inédit
Des voix sourdes (1974), inédit
La Fuite à cheval très loin dans la ville (1976), Minuit, 1984
Sallinger (1977), Minuit, 1995
La Nuit juste avant les forêts (1977), Minuit, 1988
Combat de nègre et de chiens (1979), rééd. Minuit, 1990
Quai ouest, Minuit, 1985
Dans la solitude des champs de coton (1985), Minuit, 1986
Prologue (1986) et autres textes (1986, 1978), Minuit, 1991
Le Conte d'hiver (traduction de la pièce de William Shakespeare), Minuit, 1988
Le Retour au désert, Minuit, 1988
Roberto Zucco (1988) suivi de *Tabataba* (1986), Minuit, 1990

Les œuvres sont mentionnées dans l'ordre chronologique de leur écriture. Quand la date d'achèvement du texte est différente de celle de la publication, elle figure entre parenthèses après le titre.

Sur Koltès

- François Regnault, "Passage de Koltès", in *Nanterre-Amandiers, les années Chéreau*, coll. "Le spectateur français", Imprimerie Nationale-Éditions, 1990
- *Alternatives théâtrales* n° 35-36 / *Odéon-Théâtre de l'Europe "Koltès"*, coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de Serge Saada, juin 1990, rééd. février 1994

Les textes cités dans ce programme sont extraits de :

Roland Barthes, "Le désir de neutre", cours au Collège de France, enregistré et transcrit par Laurent Dispot, publié dans *La Règle du jeu* n°3, août 1991

Bertolt Brecht, *Dans la jungle des villes*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Sylvie Muller, *Théâtre complet*, tome I, L'Arche, 1974

Michel Deguy, *La Machine matrimoniale au Marivaux*, Gallimard, 1981

Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*, in *Oeuvres*, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1951

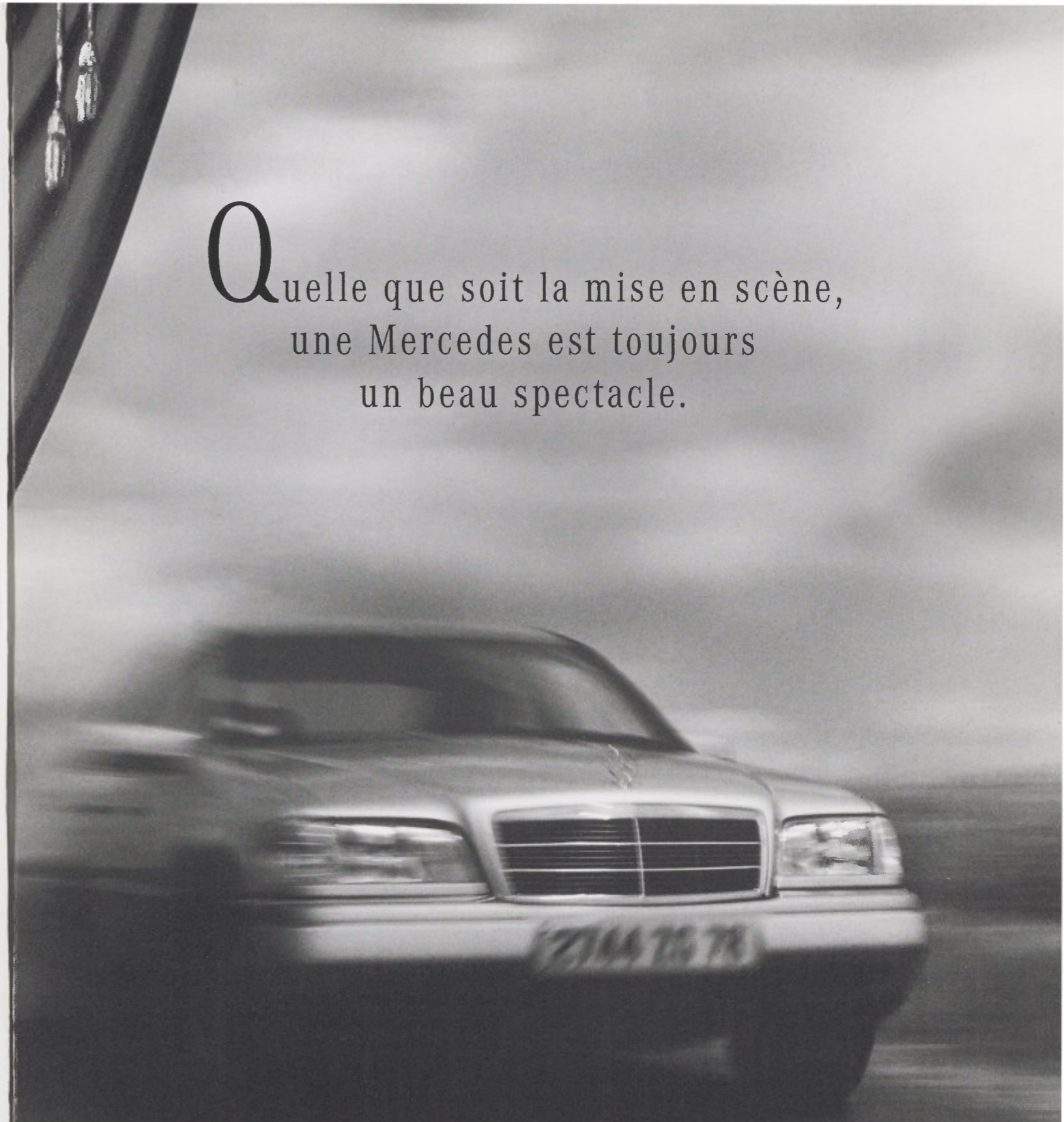
Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, in *Oeuvres complètes*, tome V, Gallimard, 1979 ; *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, in *Oeuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 1968

Bernard-Marie Koltès, *Nouvelle*, in *Prologue, et autres textes*, Minuit, 1991 ; *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1988 ; *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, in *Combat de nègre et de chiens*, rééd. Minuit, 1990 ; *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit, 1986 ; *Lettre à Hubert Gignoux* (correspondance à propos des Amertumes), 7 avril 1990, publiée dans *Séquence 2*, journal du Théâtre National de Strasbourg, mars 1995

Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II : Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1978

François Regnault, "Passage de Koltès", in *Nanterre-Amandiers, les années Chéreau*, coll. "Le spectateur français", Imprimerie Nationale-Éditions, 1990

Quelle que soit la mise en scène,
une Mercedes est toujours
un beau spectacle.



Mercedes-Benz

ODÉON . THÉÂTRE DE L'EUROPE . SAISON 1995.1996

| | | |
|--|--|--|
| 15 septembre - 21 septembre | ZAÏDE W.A Mazart et Luciana Beria | opéra, en italien |
| 28 septembre - 1er octobre | SPLENDID'S Jean Genet - Klaus Michael Grüber | en allemand, surtitré |
| 6 octobre - 3 décembre | LE TARTUFFE Molière - Benna Bessan | |
| 15 novembre - 14 janvier (à Ivry-sur-Seine) | DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON Bernard-Marie Koltès - Patrice Chéreau | CREATION |
| 10 janvier - 18 février | FRANZISKA Frank Wedekind - Stéphane Braunschweig | CREATION |
| 20 mars - 12 mai | LE ROI LEAR William Shakespeare - Georges Lavaudant | CREATION |
| 21 mai - 25 mai | OBSERVE THE SONS OF ULSTER MARCHING TOWARDS THE SOMME Frank McGuinness - Patrick Masan | en anglais, surtitré |
| 28 mai - 1er juin | THE WELL OF THE SAINTS Jahn Millington Synge - Patrick Masan | en anglais, surtitré |
| 11 juin - 22 juin | BODAS DE SANGRE (NOCES DE SANG) Federica Garcia Larca - Lluís Pasqual | en espagnol, surtitré CREATION |

PETIT ODÉON

| | | |
|--------------------------|---|-----------------|
| 3 novembre - 30 décembre | LA CHEVRE, LE CHEVAL ET LA VIERGE Marieluise Fleisser - Bérengère Banvaisin | CREATION |
| 22 janvier - 18 février | KOLTES SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (TABATABA) Bernard-Marie Koltès, Jean-Pal Fargeau - Isaac de Bankalé | CREATION |
| 25 mars - 28 avril | CHAMBRE OBSCURE Vladimir Nabokov - Antan Kaznetzav | CREATION |
| 28 mai - 30 juin | LE CHANT DES CHANTS Patrick Haggiag | CREATION |

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

| | | |
|---------------------------|---|-----------------|
| 14 novembre - 10 décembre | QUATRE HEURES À CHATILA et UN CAPTIF AMOUREUX Jean Genet - Alain Milianti | CREATION |
|---------------------------|---|-----------------|