



Maître de Conférences, Laboratoire d'Études en Sciences
des Arts (LESA), Aix-Marseille Université (AMU),
vient de publier Bernard-Marie Koltès,
éditions de Minuit (2018)

Arnaud Maïsetti

Patrice Chéreau, Bernard-Marie Koltès : quelle rencontre ?

Ce qui attache un auteur à un metteur en scène relève du secret et du désir. Ces liens témoignent souvent d'une reconnaissance, parfois du hasard. Plus rarement encore, ils sont tissés dans le corps même du théâtre, ce territoire des affrontements. Ils relèvent toujours d'un miracle : celui de rencontres qui fabriquent terriblement d'autres désirs encore, d'autres mondes.

[Là se dit](#) une part du théâtre, non pas seulement sa fabrication, ses « cuisines », mais plutôt son mystère – quand l'art s'invente par l'autre, quand l'auteur du spectacle devient introuvable dans le jeu des dépossessions et que ce qui se lève sur le plateau déjoue les volontés, défigure les visages et les identités, rejoint l'utopie des naissances qui ravissent les origines.

[Là se trouvent](#) des forces pour penser ce qui nous lie ainsi au théâtre, soit l'expérience de s'éprouver autre dans l'autrement du monde, des corps et des voix.

« Nous sommes différents. [Chéreau] est plus pessimiste, je suis plus désespéré. » De cette différence – radicale, irréductible – est née une entente, profonde et puissante. Entre le metteur en scène Patrice Chéreau et l'écrivain Bernard-Marie Koltès, un dialogue s'est noué comme un serment tragique entre deux hommes et le monde, à travers le *pessimisme* et le *désespoir*.

Esquisser ce que fut cette rencontre n'épuiserait en rien ce qui la fonda : revenir sur quelques dates, quelques mots, quelques scènes d'un théâtre plus ample qui les aura enveloppés pendant presque dix ans n'aurait qu'un horizon, celui de dire à travers ce dialogue le travail de l'écriture – celui des mots, celui des corps – quand il est acharné à raconter le monde. Telle fut leur tâche et tel le lieu de leur rencontre : raconter une part de notre présent, le lever, le nommer, trouver en lui des forces de ne pas s'y soumettre.

L'accent sur la différence vaut aussi pour leurs théâtres, radicalement singuliers, et noués sur les plateaux. Étrange paradoxe : deux hommes que rien ne pourrait lier dans la vie, que tout paraît opposer – leur vision du monde, leur regard sur la fatalité de l'histoire, les outils employés pour lui faire face –, se sont trouvés un territoire commun, le théâtre, pour le dire. Leur théâtre nommerait tout à la fois cela : ce dialogue tenu à l'égard du monde, et celui qu'ils tenaient, l'un envers l'autre, dans le désaccord, la mésentente féconde, l'hostilité parfois (pourquoi le cacher ?).

À l'égard
du monde

Ce qui l'emportait cependant sur toutes choses, pour l'un comme pour l'autre, c'était le théâtre comme champ de forces où les oppositions fabriquaient un monde commun, comme territoire des désirs levés, non pour nier les différences, mais afin de les traverser, ensemble.

Territoire
des désirs

Chéreau, Koltès, une rencontre donc.

Laquelle ?

Avril 1989 — « Parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard »

01.

« C'est une dure loi, celle qui veut qu'on ne doit pas se contenter de subir la perte ignoble d'un ami, mais qu'il faut témoigner, en quelques lignes écrites hâtivement, de l'affection et de l'admiration profondes qu'on lui porte – et pourtant on le fait parce qu'on se dit qu'un mort ne doit pas être oublié, pas tout de suite. Surtout un jeune mort. Il a été une météorite qui a traversé notre ciel avec violence dans une grande solitude de pensée et avec une incroyable force, à laquelle il était parfois difficile d'avoir accès. Il m'intimidait et aujourd'hui encore plus que jamais. Il n'était pas toujours d'accord avec mon interprétation de ses pièces. Il me le faisait rarement savoir : il avait la courtoisie de penser que je commettais plutôt moins de fautes que les autres. De mon côté, j'ai voulu rendre compte le moins mal possible et avec l'enthousiasme que procure le travail quotidien avec un écrivain, un vrai, de son monde à lui – une lame tranchante à laquelle je me suis souvent coupé. Alors, que dire ? Au moins ceci auquel il tenait : il ne supportait pas que l'on qualifie ses pièces de sombres ou désespérées, ou sordides. Il haïssait ceux qui pouvaient le penser. Il avait raison, même si parfois c'était plus facile, dans l'instant, de les monter ainsi. Elles ne sont ni sombres ni sordides, elles ne connaissent pas le désespoir

Une lame
tranchante

ordinaire, mais autre chose de plus dur, de plus calmement cruel pour nous, pour moi. Tchekhov aussi, après tout, était fâché qu'on ne voie que des tragédies dans ses pièces. "J'ai écrit une comédie", disait-il de La Cerisaie, et il avait raison, lui aussi. "Il n'y a pas d'amour il n'y a pas d'amour", dit l'un des deux personnages de Dans la Solitude des champs de coton. Bernard demandait qu'on ne coupe surtout pas cette phrase qui le faisait sourire de sa façon si incroyablement lumineuse parce qu'il voulait qu'on la regarde, cette phrase, bien en face sans faire trop de sentiments. À nous de nous débrouiller, nous autres pauvres metteurs en scène sentimentaux, avec ce paradoxe, où se tient peut-être enfermée une part de sa vérité. D'ailleurs, voici le reste de la phrase : "Non, vous ne pourrez 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 trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit donc ce n'était que cela."

Alors, que dire ? C'était un desperado joyeux, voilà. Moi, je ne suis pas un desperado et j'étais souvent moins joyeux que lui qui savait si bien rire.

Pardon, Bernard, pour ma maladresse. »

Trajet
hasardeux
d'une lumière
à une autre
lumière

Bernard-Marie Koltès vient d'avoir quarante-et-un ans quand il est emporté par le sida, en ce printemps 1989. Patrice Chéreau écrit cette courte lettre, « Un ami », publiée dans *Le Monde*, le 19 avril. Ici tout se dit, peut-être, dans les non-dits aussi du témoignage de ce qui unissait les deux hommes, et du témoignage d'une douleur elle-même indicible. L'année suivante, Chéreau quitte la direction du théâtre Nanterre-Amandiers qu'il avait créé en 1982. Il se réfugie dans l'opéra, dans le cinéma surtout. Il reviendra au théâtre, un peu, vers la fin de sa vie, comme appelé par un premier désir. Mais la mort de Koltès ferme une porte – comme si sa disparition marquait pour Chéreau celle du théâtre aussi.

Moins d'un mois après la mort de Koltès, le 9 mai 1989, Chéreau reçoit le Molière du meilleur metteur en scène. À la réception de ce prix récompensant son travail sur *Hamlet*, il dit simplement : « Pour moi, Koltès était le plus grand, tout le monde le sait. Et je voulais simplement dire que je souhaite à tout metteur en scène de travailler, de pouvoir se mettre au service d'un écrivain, et j'espère lui avoir donné autant de joie que lui m'en a donné. »

Dix ans durant, Koltès a été pour lui le contemporain essentiel qu'il avait tant cherché, et trouvé presque par hasard. Dix ans durant, c'est auprès de lui qu'il travaille et que son art se renverse, qu'il se confond presque miraculeusement avec l'époque. Chéreau rend possible l'écriture de Koltès : il lui donne une scène où ses mots sont jetés, ses histoires racontées. Dix ans durant, ces deux écritures

– sur la page et le plateau – se croisent et échangent, s’affrontent, se révèlent l’une à l’autre, jusqu’au vertige que constitue *Dans la solitude des champs de coton*, au point que Chéreau lui-même n’y résiste pas, et cède : trois fois il la met en scène ; deux fois, il joue l’un des deux rôles de la pièce, devenant une part de l’œuvre de Koltès, son intériorité féroce. Par-là, il fait violence à l’écriture même, en la révélant. La troisième mise en scène, avec Pascal Greggory, marquera l’histoire du théâtre récent. Montée après la mort de l’auteur, elle sera aussi un chant d’amour et de deuil.

Mais il faut revenir aux trajectoires perdues, aux signes qui, dans la constellation de ces années 1970 et 1980, dessinent une carte aux allures de fatalité et d’évidence.

1970-1978 — L’ombre et la lumière

02.

Ce sont d’abord deux lignes qui se croisent sans se rencontrer.

Koltès naît à Metz en 1948, dans le désert français que sera pour lui toujours la province. Il est le cadet silencieux d’une fratrie de trois garçons. Son père, officier, est souvent sur le théâtre des opérations, en Indochine puis en Algérie. Sa mère élève seule ses fils, avec rigueur, dans la foi catholique et l’amour de la musique. Le jeune Bernard apprend l’orgue. Au collège jésuite Saint-Clément de Metz, l’enseignement est organisé autour de l’activité culturelle et artistique. Plutôt que le théâtre, ou la musique, il choisit les marionnettes : la fabrication des spectacles le passionne plus que tout.

Chéreau grandit à Paris. Né en 1944 d’un père artiste-peintre et d’une mère illustratrice, il fréquente assez tôt théâtres et galeries, dessine, rêve de scène dès l’adolescence. Au lycée Louis-le-Grand, il rejoint la troupe de théâtre de l’établissement, la scène l’appelle aussi, sa matérialité sensible. Il monte rapidement des spectacles avec ses camarades, qui ont pour nom Jean-Pierre Vincent, Jérôme Deschamps, Michel Bataillon ou Jean Benguigui, Jocelyne Nain ou François Dunoyer et deviendront metteurs en scène et acteurs. Cette génération est animée par une passion dévorante pour le théâtre ; elle désire mettre la main sur tout, découvre Brecht, voudrait faire du théâtre une arme politique dans la morosité tranquille des années 1960.

Koltès marche alors dans les rues de Metz, ville de garnison, ville métissée – la guerre d’Algérie fait irruption violemment. Les troupes de Massu défaites à Alger défilent dans les rues. C’est un spectacle



que le jeune enfant n'oubliera pas. Des cafés arabes explosent ; on jette des immigrés dans le fleuve. Les adolescents sont escortés par les forces de l'ordre pour rejoindre leurs classes. Koltès lit Rimbaud, Claudel et Dostoïevski.

Une arme
politique

Pour Chéreau, le théâtre est immédiatement un geste d'intervention dans le monde. Il vient d'avoir vingt ans et réalise des spectacles qui scandalisent, qui ébranlent. Au Festival international de Nancy, il est remarqué pour son audace et son insolente vigueur. À vingt-deux ans, on lui propose la direction du théâtre de Sartrouville, qu'il quittera quelques années après avec fracas, pointant les contradictions d'une politique culturelle sans moyens.

Il vient
d'avoir
vingt ans

Koltès n'est alors même pas un nom. À Strasbourg où il poursuit ses études, sans désir profond, il fréquente à peine les cours de journalisme à l'université. Il voit Maria Casarès en janvier 1968 au Théâtre national de Strasbourg (TNS) et c'est un bouleversement qui décide de tout. Avant le printemps 1968, sa révolution est d'abord intérieure. Il prend la décision de quitter l'université, de ne jamais travailler pour un patron et de se mettre « au service du Théâtre ». La vocation est puissante, sans réel appui. Il monte une compagnie avec des amis, le Théâtre du Quai, met en scène plusieurs spectacles, presque un par an entre 1970 et 1974 – sans moyens, sans écho, mais avec l'ambition démesurée de tout réinventer du langage de l'espace et des voix. Ce premier théâtre est exploratoire, excessif, délirant. Il écrit moins des fables que les corps des acteurs amateurs qu'il dirige avec acharnement ; moins des pièces que des spectacles qui sont autant d'expériences menées devant un maigre public, dans un temple protestant prêté quelques soirs dans la semaine entre deux offices, deux enterrements.

Exploratoire,
exclusif,
délirant

Au milieu des années 1970, Chéreau s'affirme au Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne comme l'un des metteurs en scène les plus importants de sa génération, après avoir travaillé au *Piccolo Teatro* de Milan sous l'égide de son maître Giorgio Strehler.

Koltès adresse ses pièces à Hubert Gignoux, directeur du TNS, qui reconnaît immédiatement une écriture, une voix. Le jeune homme a échoué deux fois au concours d'entrée, mais demande une faveur à Gignoux : être élève de l'École, tout en poursuivant son travail de metteur en scène. Gignoux accepte. Koltès suit pendant quelques mois une formation en régie, qu'il abandonne rapidement pour écrire, mettre en scène, délirer ses spectacles et les corps de ses acteurs. En vain. L'hiver 1975, au moment où Chéreau triomphe, l'échec du Théâtre du Quai est incontestable. Les comédiens de Koltès sont loin. Son écriture lui échappe. Le monde fait défaut. Koltès a vingt-sept ans et aucune perspective. Il fait une tentative de suicide. Quelques semaines plus tard, il se lance à corps perdu dans l'écriture d'un roman, qui deviendra *La Fuite à cheval très loin*

dans la ville et raconte l'« enfoncée » dans la drogue, la nuit et ses dangers, la folie qui guette, la beauté qui soulève aussi.

Ensuite, l'engagement auprès du Parti communiste – à l'incitation d'Hubert Gignoux avec qui le dialogue a été constant, vif, profond – est un bouleversement. Il ne s'agit plus d'écrire des corps ou des forces abstraites, mais le monde lui-même. Il compose d'abord pour son ami Yves Ferry un monologue rageur, sauvage et sensible, *La Nuit juste avant les forêts*, qu'il monte, dans le Festival off d'Avignon, en 1977, comme un point final à un travail de mise en scène.

Rageur,
sauvage
et sensible

Chéreau dit maintes fois qu'il n'y entend rien : une seule phrase, pas d'autre fable qu'une adresse à personne. Il finit cependant par comprendre qu'il ne s'agit pas d'un monologue, mais d'une pièce à deux où le second personnage garde le silence. Comme une ultime adresse à Koltès, Chéreau le monte en 2010, avec Thierry Thieû-Niang. Ce sera l'un de ses derniers spectacles. Ce texte n'est pas seulement une dernière ; c'est le premier texte que l'auteur reconnaît comme véritable. Une naissance donc.

Une
naissance

Quant au baptême, il a lieu dans la violence et la chaleur. Il part en Afrique pour voir de près les ravages d'un colonialisme qui n'a jamais pris fin, au Nigéria. Là, il se guérit à tout jamais d'une vision idéaliste, romantique et utopique, de l'Afrique. Il fait surtout l'expérience radicale de sa propre relativité : la place que l'on occupe dans le monde, en regard de ce naufrage qu'est l'Afrique, est une vérité sur laquelle se fondera son écriture. Toutes les images qu'il reçoit sont des signes puissants. Sa première vision à la sortie de l'aéroport est celle d'un corps que l'on bat devant une foule rieuse ; la seconde, celle de cadavres en décomposition le long de la route qui le conduit de Lagos à Ahoda. Enfin, l'image même du chantier européen où il rejoint des amis est une allégorie politique : un véritable camp retranché au milieu de l'Afrique exploitée.

Des signes
puissants

Pour écrire cela, il se rend en Amérique centrale, observe de près les émeutes sandinistes au Nicaragua et leur répression violente. Il fuit Managua insurgée, bascule de l'histoire contemporaine au tréfonds des temps : dans les ruines de Tikal, le bouleversement est considérable. Enfin, il découvre un lac au Guatemala, loin de tout, où l'on parle maya, où les enfants vivent nus, où il explique aux vieillards que la terre est ronde. Dans ce monde hors du monde, il écrit la fable du présent : ce sera *Combat de nègre et de chiens*.

Quand il revient en France, il sait déjà qu'il ne le mettra pas en scène. Qui alors ?

Il se souvient d'un spectacle qui l'avait ébloui : *La Dispute*, de Marivaux, en 1973. Chéreau y dévoilait les mécanismes de nos violences contemporaines, les terreurs à l'œuvre dans les dominations, la férocité du théâtre pour les affronter. Un choc – Koltès le

dit en ces termes. Il n'y en a pas beaucoup, de tels chocs, pour un spectateur de théâtre comme lui qui exige « la beauté ravageuse et indiscutable » – ou rien ; et qui préfère pour cela le cinéma.

Il faut rêver autour d'une hypothèse merveilleuse : *Combat de nègre et de chiens* est-il écrit pour Chéreau ? Entre les pièces qui la précèdent et celle-ci, un renversement absolu : une fable lisible cette fois, des personnages de chair et de désir, des affrontements excessifs, un espace qui prend corps, une fatalité sensible, des secrets. Tout pourrait s'ajuster en effet au théâtre spectaculaire et puissant de Chéreau. Ou peut-être est-ce la rencontre avec le monde et son Histoire – éprouvée à la lueur de sa lecture de Marx – qui l'engage vers cette poétique d'une histoire levée comme un corps ?

Mais comment croire que Chéreau puisse daigner se pencher sur un auteur anonyme, inconnu ? Ce ne peut-être qu'un fantasme d'auteur, un pur rêve.

La beauté
ravageuse et
indiscutable

1979 — Une rencontre

03.

Ce rêve prend corps cet hiver 1979.

Hubert Gignoux croise Chéreau à la sortie d'un spectacle. Il lui remet le manuscrit. « Les pièces qu'on reçoit par la Poste, on ne les lit pas », commente Chéreau. Gignoux insiste. Chéreau lui fait confiance. Il lit. C'est une évidence – une évidence complexe : « je ne comprenais rien à cette pièce, mais il y avait une écriture ». La rencontre a lieu quelques jours plus tard. Elle est également de l'ordre de l'évidence. Ce qui passe entre les deux hommes, à travers la pièce, est une reconnaissance singulière. « Ce n'est pas mon monde », raconte Chéreau. Non, mais ce monde que dresse Koltès, Chéreau le perçoit comme une matière qui dévisage le sien. « La rencontre avec Koltès a changé ma vie en ceci que j'avais la possibilité de lire le monde à travers la perspective d'un auteur. C'est-à-dire de quelqu'un qui avait un univers, une réflexion bien à lui *et qui n'étaient pas le mien*, mais au service desquels j'ai eu envie de me mettre. Quelqu'un qui disposait d'un point de vue absolument irréductible – souvent plus rebelle que moi ! – sur le monde et son cours, sur les gens qu'il regardait et auxquels il savait donner la parole. Je sais mettre en scène, diriger les acteurs, mais je ne sais ni écrire ni donner la parole aux gens. »

Absolument
irréductible

C'est ce rapport au monde déposé, traversé, incarné par l'écriture de Koltès que Chéreau reconnaît, parce que cette inscription

dans le monde lui fait défaut, comme lui manque la langue pour la dire. Depuis des années, Chéreau cherchait un tel rapport politique aux fables qu'il levait sur les plateaux. « La seule catégorie esthétique qui m'intéresse, c'est l'allégorie telle qu'on la pratiquait dans les peintures du ^{xvi}^e siècle ». L'allégorie est cette articulation d'un récit et de sa relation au monde qui la transcende : « Le problème [pour monter *Le Ring* de Wagner] était : entrer dans cette œuvre [...], mesurer l'ampleur formidable de l'enjeu, que cet enjeu était politique – ô combien – et découvrir, morceau par morceau, qu'il y avait là une histoire, une fable faisant partie des grandes choses qu'on peut raconter sur un plateau, des récits auxquels il est peut-être important de s'attaquer dans sa courte et frivole vie de metteur en scène ; se perdre d'abord corps et biens dans cette approche, puis se retrouver – peut-être. » C'est là ce que Chéreau voyait aussi dans Brecht : la lisibilité intégrale de la fable et la mise en visibilité de ses niveaux de lecture et de ses contradictions, pour mettre en relation aux yeux du public cette histoire avec l'Histoire. Il s'attache ainsi à des œuvres qui prennent la mesure de cette Histoire.



La mesure
de l'Histoire

« Je n'ai jamais monté de petites choses, confie-t-il au moment de la création de *Peer Gynt* au TNP de Villeurbanne, en mai 1981. Je ne m'intéresse qu'aux spectacles qui vont au-delà d'eux-mêmes. » C'est là également que se noue la relation avec Koltès. Raconter une histoire, non pas simplement pour se couper du monde, mais pour prendre la mesure de ce qui nous lie à lui. Voilà tout ce que cherchait Chéreau dès ses premiers spectacles, avec Victor Hugo, ou Christopher Marlowe. Cette fois, avec Koltès l'allégorie n'y est pas décodage du passé, mais plutôt affrontement avec le présent...

Chéreau avait-il lui aussi rêvé d'un auteur contemporain ? « C'est, je crois, la seule chose importante pour un metteur en scène : travailler avec des écrivains qui soient ses contemporains, être à l'écoute des auteurs, à l'affût si je puis dire, chercher à collaborer avec eux. J'ai débuté en mettant en scène des textes classiques ou des textes chinois – très beaux au demeurant – et j'ai mis beaucoup de temps pour rencontrer les écrivains contemporains. [...] Puis il y a eu la rencontre avec Koltès. [...] J'avais découvert que c'était là, dans cette relation avec un auteur vivant que je respectais par-dessus tout, que le travail du metteur en scène prenait tout son sens. C'est bien, très bien de monter Shakespeare, Marivaux, mais être au service d'un auteur qui était mon exact contemporain avec qui je pouvais aller au cinéma, sortir, ou discuter politique, cela changeait ma vie et aussi mon rapport au théâtre. »



Cette futilité
qu'est le théâtre

La rencontre se joue aussi sur ce point essentiel qui les unit : le théâtre, ou plutôt cette *futilité* qu'est le théâtre. Ils partagent la certitude que le théâtre est cet espace absolument fragile, humble, dérisoire à l'égard du monde, et une modestie d'en faire, précisément

pour cette raison même. Il s'agit de le faire aussi parfaitement que possible, en artisan patient et acharné d'une forme achevée où le seul critère tiendrait dans cette levée de la beauté. « Si des gens font du théâtre le motif de leur vie, écrit Chéreau en 1973, il faut qu'ils sachent sans romantisme qu'ils donnent de l'importance à une chose qui, pour d'autres, en a moins. [...] Le théâtre est une pacotille importante, mais futile. Quand on sait ça, je crois que ça ne devient plus de la futilité, mais terrible et fort. » Koltès, de son côté, déclare, en 1988, à Lucien Attoun :

Une
pacotille
importante

« C'est minuscule, [la vie]... C'est une petite chose minuscule... [...] Vraiment... Non : ce n'est pas grand-chose, mais je ne suis pas le premier à le dire ! Shakespeare l'a assez bien raconté. C'est pour ça que le théâtre c'est bien... [...] Parce que c'est la futilité de la futilité. Et ça raconte de la manière la plus futile qui existe... l'existence... la vie, qui est la chose la plus futile ! Je ne suis pas le premier à le dire : les grandes phrases de Shakespeare, disant que le monde est un théâtre sur lequel les pantins s'agitent... »

1983 — Combat avec *Combat*...

04.

1980, 1981, puis 1982. Les années passent. Chéreau s'est engagé auprès de Koltès : il monte *Combat de nègre et de chiens*. Mais il voudrait que cette pièce ouvre une histoire, non en ferme une. Il va bientôt prendre la direction du théâtre de Nanterre-Amandiers dont la création prend du temps. Plutôt que de jouer le spectacle à Villeurbanne où il achève sa codirection, Chéreau préfère patienter. Alors il reprend le texte avec Koltès. Lecteur intraitable, il annote rageusement les scènes, passe au crible chaque réplique. C'est l'autre espace de la rencontre : sur la page. Chéreau œuvre à construire patiemment les rencontres des personnages quand Koltès travaille sur les rapports d'hostilité irréductible. Tous deux cependant s'accordent sur la valeur des secrets : ce qui révèle l'être à soi-même et aux autres. On réécrit. Chéreau laisse voir quelques faiblesses dans l'enchaînement des scènes – lui aime les espaces uniques, quand Koltès construit sur des ruptures. Si le dramaturge cède alors, il n'a pas dit son dernier mot.

En retour, Chéreau lui adresse le manuscrit du scénario qu'il écrit avec Hervé Guibert, *L'Homme blessé*. Dans la seule lettre qui demeure de l'échange entre les deux hommes, on peut lire tout le malentendu : Chéreau demande son avis à Koltès qui n'a rien à en dire, tout simplement parce qu'il est absolument étranger au monde qui s'y dessine. L'amour arraché au prix des larmes, comme quête absolue d'accord, les gares de Paris comme territoire des rencontres... L'homosexualité qui s'y raconte n'est pas celle de Koltès. Décidément, on ne s'entend pas. Au moins peut-on s'écrire, et écrire sur les plateaux ces mésententes. Chéreau propose tout de même à Koltès de venir faire de la figuration dans le film : on le voit assister, muet, à une scène d'amour désespéré. Sous ses yeux, Jean-Hugues Anglade demande à Hammou Graïa un baiser pour un peu d'argent. À ce *deal* amoureux auquel Chéreau le prend à témoin, Koltès finira aussi par répondre.

L'auteur assiste vaguement aux premières répétitions de *Combat de nègre et de chiens*, à l'automne 1982, mais il est bientôt ailleurs : à New York, en quête de sa prochaine pièce. Une loi générale organise les sauts d'une pièce à l'autre : celle du contre-pied. C'est une manière de se réinventer incessamment, une façon aussi de dialoguer avec Chéreau en tâchant de prendre en compte la leçon – même si, peu à peu, Koltès s'affirmant dans son art, proposera au metteur en scène des défis comme autant de provocations.

Puisque le théâtre naît toujours d'un rapport à un lieu, Koltès puise dans les hangars des quais de l'*Hudson River* d'autres images qui lèveront le fantasme de la prochaine pièce. Ce sera *Quai Ouest* dont le titre sonne comme une autre violence à l'égard de l'occident : il faudrait définitivement trancher les amarres avec ce vieux monde.

Lorsque Chéreau ouvre enfin son théâtre avec *Combat de nègre et de chiens*, Koltès est plongé dans l'écriture de *Quai Ouest*, cherchant à y régler les problèmes soulevés par Chéreau ici. Comment faire entrer un personnage, lui trouver une raison de sortir ? Qu'est-ce qu'un conflit ? Comment raconter une histoire à multiples points de vue ? Qu'est-ce que désirer dans la violence ? Comment négocie-t-on sa place dans l'ordre des vivants ? Comment nommer notre histoire aujourd'hui ?

Le soir de la première de *Combat...*, ce 21 février 1983, suscite la curiosité. Quel est ce jeune auteur que Chéreau a décidé de monter, et – suprême audace – qui ouvre la saison, le théâtre, comme une forme de manifeste ? La distribution mêle acteurs prestigieux – Philippe Léotard, Michel Piccoli – et jeunes inconnus – Myriam Boyer, Sidiki Bakaba. À la sortie, c'est peu dire que critiques et public sont déçus. Le spectacle est aussi éblouissant qu'énigmatique, la langue inouïe, les violences jetées avec douceur, les désirs comme des insultes et l'histoire racontée comme une vengeance, où Antigone

Définitivement
trancher les
amarres avec
ce vieux monde



est un Noir venu réclamer aux Blancs le corps de son frère qu'ils ont jeté dans les égouts. L'allégorie est aussi évidente que mystérieuse. On s'interroge. La perplexité l'emporte. Chéreau ne doute pas : il montera le prochain texte de Koltès.

1986 — De *Quai Ouest* à *Dans la solitude...*

05.

Au gré d'allers et retours à New York, Koltès s'acharne sur une pièce labyrinthique, avec huit personnages qui sont chacun au centre de la pièce. Comment unir les huit récits en une histoire ? – paradoxe, qui ne sera pas le seul. Comment écrire un lieu unique – le hangar –, mais balayé par des lumières qui le rendent singulier à chaque scène ? Puis, question plus décisive encore que Koltès ne cesse de poser dans les lettres adressées à ses proches : comment écrire, quand on est emporté par tant de beauté ? Les hangars de New York ne sont pas seulement le décor d'une pièce, mais un territoire véritable où Koltès, les nuits, se plonge : lieu des trafics et des désirs, des échanges, des amours brutales. Être écrivain pour lui relève de cette expérience où il s'agit d'aller à la rencontre de la matière même qui lui servira. Quitte à se brûler. Et Koltès brûle ses nuits, au printemps 1981, puis l'hiver suivant, et l'été ensuite. Quand Chéreau viendra pour voir les hangars désaffectés, laissés à l'abandon et aux hommes, le soir, tout sera détruit. Koltès écrira sur les ruines de l'histoire.

Laborieusement, la pièce se conduit comme on entre dans ce hangar la nuit, sans savoir où l'on va, qui l'on pourrait trouver, les pièges tendus dans lesquels on va tomber. Finalement, la pièce est achevée.

On achemine d'immenses conteneurs sur le plateau de Nanterre-Amandiers. Chéreau rêve en grand une scénographie majuscule : Richard Pedduzi a levé pour lui ces gigantesques blocs de tôle qui se déplaceront sur le plateau. Le rapport d'échelle entre les corps et la matière, notes de couleurs dans le noir profond du plafond, raconte déjà l'écrasement dont témoigne la pièce. *Quai Ouest* est créé en avril 1986. Koltès rayonne au moins pour une raison : Maria Casarès, l'actrice qui avait tant décidé de son destin, est sur le plateau.

La mise est aussi spectaculaire que son échec. Le soir même, Koltès et Chéreau sont les premiers à en convenir. Le lendemain, la presse éreinte un spectacle trop énorme pour être seulement visible, audible. Il faudra du temps pour qu'on relise la pièce, qu'on lui reconnaisse, dans ses accents d'impossible, précisément ce qui

Trop énorme
pour être seule-
ment visible,
audible



lui donne son prix, et qu'on retrouve dans les corps-à-corps, une intimité terrible que la scène avait peut-être recouverte par désir de gigantisme.

Qu'à cela ne tienne. Chéreau décide immédiatement – énième audace – de recommencer. La critique n'entend rien à cet auteur ? Ce serait tant pis pour elle, et non tant pis pour l'auteur. Le public demeure circonspect ? Si les résistances opèrent, c'est que l'écriture est à l'œuvre. On décide de rejouer, très vite, une pièce.

Koltès prend alors de nouveau le contre-pied : au gigantisme scénographique, il oppose un angle de rue schématique ; à la distribution nombreuse, il réduit les acteurs au strict minimum pour permettre un échange ; au récit ample, il concentrera justement l'enjeu du récit à l'épure même du théâtre : un dialogue. Ce dont il sera question ? De cela même : deux hommes qui parlent, et dans ce récit minimal, tout le théâtre, seulement le théâtre – et au-delà donc, ce qui s'engouffre du monde dans le théâtre quand il est ce dialogue, cet affrontement.

Koltès renoue avec les images rencontrées pendant l'écriture de *Quai Ouest*. Il renoue avec un plaisir neuf, une jubilation profonde de composer des phrases sans souci des entrées et des sorties, des logiques propres à Chéreau qui avaient pu le paralyser. Provocation : pour Chéreau, l'auteur de spectacles puissamment spectaculaires, il écrit un simple dialogue, dont le spectaculaire tient précisément à cette fragilité, et à la langue. Une langue rigoureuse et profonde, altière, d'un lyrisme mathématique, singulière, inouïe encore. À la fin de la rédaction, Koltès voyage au Brésil et aperçoit des danseurs de capoeira à Salvador de Bahia. C'était donc cela. Il découvre, finalement, ce qu'il avait tant cherché dans la pièce : l'approche de l'adversaire ; surtout ne pas se toucher, seulement exécuter dans l'air, les gestes qu'il faut pour danser avec la possibilité du coup, plus terrible encore de n'être pas donné. Dans ce dialogue, se dirait l'échange – ce mot comme un synonyme du théâtre –, mais dans le refus ; se dirait le désir, aussi, mais par l'hostilité. Ce qui se renverse, c'est toute la syntaxe poétique et politique de Chéreau. Un dialogue avec lui, contre lui : mais qu'il serait seul capable de monter.

Ce sera *Dans la solitude des champs de coton*. Chéreau dresse le théâtre de Koltès comme il s'est écrit : un Noir, imperturbable jazzman, est le Dealer (Isaach de Bankolé) ; un Blanc, punk nerveux, est le Client (Laurent Mallet). Ensemble, ils jouent la danse d'une histoire qui les enveloppe. Ce qui s'échange entre eux, c'est aussi le dialogue entre l'Occident – déclassé, réduit à sa part morbide – et les Suds – leur élégance terrible. Entre eux, il ne peut y avoir que de l'incompréhension, c'est-à-dire le langage, le théâtre. Chéreau est vite ébloui. La lutte à mort qu'il dresse est dans les mots. Le spectacle tient au langage, aux corps qui le tiennent à bout portant, aux

L'approche
de l'adversaire

page de gauche :

Richard peduzzi, Étude pour *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, mine de plomb, 1986.

adresses qui sont des caresses, des injures. La critique n'entend rien. Le public est emporté : c'est un triomphe.

Il faut raconter la suite de l'histoire. Chéreau veut prolonger le succès. Mais Isaach de Bankolé est retenu ailleurs. Que faire ? Dans l'urgence, le metteur en scène reprend le rôle. C'est la version officielle. On peut aussi envisager une autre hypothèse : faut-il qu'il ait lu dans ce texte une telle adresse pour qu'il l'endosse, et à son tour, réponde à Koltès, via le texte et même : dans le texte. Chéreau sera le Dealer. Mais Koltès n'a pas écrit un personnage, encore moins un rôle. Il a écrit dans un corps. Chéreau n'est pas Noir. Ce que l'on perd est considérable, à ses yeux : le choc des altérités, la différence immédiate des corps, la puissance que raconte la seule surface corporelle qui se passe des mots. Chéreau est metteur en scène, et croit dans l'illusion du plateau : il sait qu'on peut traverser les apparences, que c'est là l'un des enjeux mêmes du théâtre. Koltès a écrit aussi dans une certaine hostilité à l'égard du théâtre. Il ne croit pas en ses pouvoirs, plutôt mise-t-il sur ses faiblesses. Ce désaccord est central : il porte en lui un rapport politique au corps de l'altérité, et même métaphysique. Koltès a lu dans Faulkner ces phrases sur la *race maudite*, élue en tant qu'elle est précisément maudite par l'histoire ; il admire James Baldwin, Mohamed Ali. Il écoute Bob Marley, qui est pour lui une icône – il pleure sa mort avec ses « frères » de Harlem. Il éprouve son identité d'Occidental avec douleur, avec déchirure. Qu'un Blanc prenne la place d'un Noir, sur un plateau, et c'est le théâtre qui rejoue les violences de l'Histoire.

Ses frères
de Harlem

De plus, la lecture de Chéreau soulève les secrets dans la pièce pour les donner à voir. Sur la première page du manuscrit de travail, il note : « faire entendre le désir ». Tout le spectacle sera précisément construit pour donner à entendre ce que le texte tait et recouvre. Peut-être est-ce la tâche de la mise en scène ? Mais a-t-on souvenir d'une telle lecture contre-auctoriale qui décèle si brillamment les non-dits d'un texte ? Koltès est démasqué. Quand, à la fin de la pièce, le Client dit : « Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour », c'est sans doute aussi une adresse à Chéreau – sur le plateau, la répétition témoigne précisément d'une demande irrépressible d'amour.

Koltès ne manque pas de faire ces reproches à Chéreau ; publiquement, il se tait. Il sait ce qu'il lui doit ; il sait aussi que le public est conquis, et c'est sans doute ce qui importe. Cependant, quelque chose se brise. L'auteur réalise aussi que Chéreau tend à monumentaliser ses pièces : personne n'ose après lui monter les textes qu'il écrit. À l'étranger, c'est pire : quand un metteur en scène allemand ou italien se penche sur ses pièces, les spectacles sont épouvantables. Alors, il conserve à l'égard de Chéreau une confiance sur l'essentiel en dépit des désaccords. La prochaine pièce sera pour lui, encore.

06.

1988 — Retour au(x) désert(s)

Comment prendre un nouveau contre-pied ? Koltès est désormais l'auteur dont on parle : un auteur dont les pièces, sérieuses et profondes, témoignent d'une gravité certaine, d'une brutalité sourde sur notre présent. Alors, « naturellement », le dramaturge décide d'écrire pour Jacqueline Maillan. Actrice emblématique du théâtre de boulevard, elle sera le contrepoint idéal pour défaire ces idées reçues, et entraîner surtout sur des territoires inconnus. Koltès choisit de revenir sur une histoire passée : les années 1960, la guerre d'Algérie telle qu'elle a pu se dérouler dans la province française. Ce retour au passé, à la province – après New York –, est aussi un retour à l'enfance : une manière de revenir, à quarante ans, sur son propre passé. Pour nommer ce mouvement, la pièce s'appellera : *Le Retour au désert*. C'est une provocation à l'égard de Chéreau, à qui Koltès reproche de plus en plus de ne pas entendre l'humour de ses pièces. Une pièce de boulevard, mais qui témoignerait aussi d'un rapport tragique à l'histoire ; une ode au théâtre, non par le pouvoir de la mise en scène, mais par celui de l'acteur, de l'actrice ; une pièce sur l'enfance, constituée de clefs, de secrets, d'énigmes. Tout un jeu d'évidences et d'occultations. À Chéreau de répondre au défi.

Il répond justement par un décalage : non plus au théâtre des Amandiers à Nanterre, mais au théâtre du Rond-Point. Économie privée pour théâtre public : on y joue en fonction de l'accueil du public. Celui-ci est au rendez-vous. Maillan électrise, Piccoli offre le contrepoint majuscule ; Chéreau s'empare de la fable pour raconter au plus près ce dont elle parle – les fantômes de la guerre d'Algérie dans une France qui l'oublie.

1989 — « Au fond de ce désespoir »

07.

Koltès n'est pas dans la salle le soir de la première, en septembre 1988. Hospitalisé, il se remet peu à peu d'une mauvaise infection. Ce n'est pas la première fois. Depuis quelques années, ses séjours à l'hôpital sont de plus en plus fréquents. Koltès, d'abord, n'en a pas parlé. Il s'est ensuite ouvert à ses très proches, puis, à Chéreau, chez lui : la maladie terrifie, comment en parler ? On sait seulement qu'on va mourir. Et il y a tant à vivre. Le sida est un ravage dont on peine à prendre la mesure. Koltès ne l'évoquera jamais dans ses entretiens ; son œuvre ne lui fait explicitement aucune place. La maladie est un secret de plus, d'autant plus terriblement marginale que la vie est le

seul critère de l'écriture ; la mort ne sert qu'à rendre la vie plus intensément urgente. Ces années-là, la mort se fait plus présente ; la vie plus fragile. Il faut se dépêcher.

Koltès rencontre sur des avis de recherche placardés dans le métro le visage d'un homme, aussi beau que ses crimes sont monstrueux, celui de Roberto Succo. Toute l'année 1988, Koltès écrit ce visage, l'abjection de ses actes en regard de sa beauté. C'est un face-à-face avec la mort quand la vie l'appelle. Le meurtrier Succo, qui prendra nom de Zucco dans la pièce – puisque l'écriture reprend toujours possession de la vie – agit sur Koltès comme la mort elle-même. La pièce achevée, il rêve un temps de Grüber, de Stein surtout. Mais la maladie ne lui laisse pas le temps de rêver. Il demande à son frère François d'apporter son texte à Chéreau.

Quand tout est fini, en ce début d'année 1989, il prend un dernier avion, cherche à revoir les ruines de Tikal au Guatemala ou les bords du lac près duquel il avait écrit *Combat de nègre et de chiens*, là où la vie lui avait paru telle qu'il avait eu envie de mourir là. Trop affaibli, il ne retrouve pas la route, reste quelques jours seul dans un hôtel, peut-être à Guatemala City. Il rentre à Paris, désespéré. Il voit une représentation du *Retour au désert* ; il est déjà ailleurs. Quelques jours à Lisbonne seront son dernier voyage. Il est emporté le 15 avril, trois ans exactement après la disparition de Jean Genet.

Il est
déjà ailleurs

Chéreau ne montera pas *Roberto Zucco*. Koltès était pour lui son contemporain, l'auteur vivant dont il montait les pièces ; il les montait pour Koltès, d'abord. Lui parti, Chéreau renonce.

Que reste-t-il du pessimisme et du désespoir, face à la mort ? Dans le journal de travail de Patrice Chéreau, on peut lire cette note du 26 mai 1980 : « Il est salutaire de désespérer de soi-même et au fond de ce désespoir de se choisir dans sa valeur éternelle. »

Il resterait peut-être le travail : celui auquel on se voue pour mieux prolonger une œuvre, celle qui désire prolonger les forces qui soulevaient le monde.

Il resterait des images, dans lesquelles on puise d'autres forces – celles de poursuivre –, la vie qu'elles appellent, qu'elles réclament, qu'elles désirent.

fin

(Portrait Koltès ?)