

Le Combat américain: la figure du Noir dans *Combat de nègre et de chiens* et sa réception américaine

Maéna Py, doctorante

La création mondiale de *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès eut lieu le 9 décembre 1982, au théâtre de la Mama, à New York, en version anglo-américaine. Cette entreprise fut possible grâce à Françoise Kourilsky qui, après avoir rencontré Robert Abirached au festival de Nancy en 1981, décida de fonder une institution théâtrale à New York ayant pour but de faire connaître les auteurs dramatiques d'expression française. En effet, celle-ci vivait aux Etats-Unis depuis les années soixante-dix et connaissait tous les mécanismes du théâtre américain : œuvres, troupes, artistes, fonctionnement économique etc... Elle était aussi consciente que le théâtre français contemporain était pratiquement inconnu là-bas, à l'exception de Ionesco et Beckett. Il ne s'agissait pas de créer une enclave culturelle française à New York mais bien de fonder une association américaine à but non lucratif, « faite avec des américains et pour des américains »¹. Une version traduite était donc requise, entreprise menée à bien par Matthew Ward, ce qui donna lieu à la création de *Combat de nègre et de chien* sous le nouveau titre de *Come Dog, Come Night*, dans une mise en scène de Françoise Kourilsky, en présence de Koltès alors âgé de trente-quatre ans.

En 2001, la pièce est montée par Arthur Nauzyciel, dans une nouvelle traduction, dans l'un des théâtres les plus importants d'Atlanta, le 7 Stages. Situé au cœur d'un quartier où se mêle et se côtoie une population d'origine diverse, ce théâtre s'est spécialisé dans le répertoire contemporain. Monter une pièce de Koltès, auteur encore très peu connu aux Etats-Unis, semblait un défi intéressant. Arthur Nauzyciel, conscient que Koltès trouverait un écho dans une telle ville, porta son choix sur *Combat de nègre et de chiens*, pièce ayant plus d'impact selon lui que la pièce initialement choisie, *Le Retour au désert*. Le travail de contextualisation est en effet au cœur de la démarche artistique de ce metteur en scène : « Pour chaque création, c'est toujours ce qui m'importe : que le contexte ou le processus de création d'un projet en éclaire le sens »².

Entre 1982 et 2001 donc, deux entreprises artistiques différentes autour de la même pièce mais toujours dans la perspective d'un public spécifique : les américains, leur culture, leur histoire, leur théâtre. A travers ces deux exemples, nous montrerons en quoi ce public conditionne les traductions, les mises en

scène, la manière de concevoir et de monter Koltès en Amérique, en nous intéressant plus particulièrement à la question de l'afro-américanisme.

Traductions et transpositions :

« Le plus grand obstacle : le manque de traductions »³. Tels sont les propos tenus par Françoise Kourilsky face au manque de diffusion des pièces contemporaines françaises dans le monde anglo-américain. *Combat de nègre et de chiens* devient donc *Come Dog, Come Night*, évitant déjà dans le titre traduit le terme ambigu et polémique-aux Etats-Unis de « nègre »⁴. Arthur Nauzyciel est confronté au même problème : « comment traduire « nègre » alors que prononcer le mot “nigger” à Atlanta est impossible et qu’on le remplace par “n-word”, « le mot qui commence par n » »⁵. Le titre retenu sera alors *Black Battles with Dogs*. Mais le cœur du texte est également remanié. En effet, comme l'analyse Jean-Louis Besson dans un texte intitulé « Pour une poétique de la traduction théâtrale », les traductions des textes dramatiques sont devenues un véritable enjeu ces quelques dernières années :

Si, auparavant, il était admis que les qualités littéraires du texte devaient l'emporter sur les nécessités scéniques, on a souvent vu ce mouvement s'inverser. Sur les plateaux, les metteurs en scène, parce qu'ils disposaient de traductions datées, ou parce qu'ils agissaient au nom de leurs propres choix dramaturgiques, ont donc parfois négligé les nécessités de l'exactitude au profit des impératifs de la scène.

Le travail de traduction de Matthew Ward pour l'Ubu Repertory Theater s'est fait pour une mise en scène concrète, celle de Françoise Kourilsky, et on perçoit parfaitement la situation d'énonciation envisagée et les choix qui en découlent : un public new-yorkais, majoritairement ignorant de la culture française mais très sensible à toutes questions raciales.

Ce texte présente un certain nombre de coupures, simplifications et changements qui traduisent la volonté de ne pas perdre le public américain dans des références qui lui sont étrangères. Le discours de Hom sur son projet de cité idéale est révélateur : la mention de la Tour Montpanasse est supprimée, et cette ville ne s'étendrait plus des Vosges jusqu'aux Pyrénées mais de « l'Allemagne jusqu'à l'Espagne »⁶, les références initiales étant trop locales pour un public ignorant la géographie française. Ces choix prennent en compte la compétence herméneutique du public américain, peu imprégné de toute la culture européenne, notamment dans le domaine du théâtre. La référence à la tragédie classique, qui a servi de cadre à Koltès pour l'écriture de cette pièce⁷, est sans doute ignorée par ce nouveau public et c'est une question qui a intéressé Arthur Nauzyciel, dans sa démarche de recontextualisation :

Nous avons créé le spectacle en 2001, avant le 11 septembre. Mais deux ans plus tard, lors des représentations à Chicago, les acteurs et le public venaient d'être confrontés à la disparition de milliers de corps, sans sépulture possible.

Plus que la dimension classique de la pièce, c'est alors sa dimension tragique qu'ils ressentaient, en la rapprochant d'*Antigone*⁸.

Cette histoire de corps à retrouver trouvait donc un écho direct auprès du public américain, remotivant alors la question du tragique. La suppression de la référence à Don Giovanni dans les propos de Cal procède de la même démarche : « Odeur de femme, odeur de nègre, odeur de fougères qui réclament »⁹ devient "I smell bushes that have eyes and ears" (p. 168.) (« Je sens une odeur de buissons qui ont des yeux et des oreilles »). Mais, outre le changement thématique, la brisure du rythme ternaire et du beau balancement poétique implique une des questions fondamentales que se pose tout traducteur de théâtre : « la compétence rythmique, [...], auditive du futur public »¹⁰. La traduction de Matthew Ward rompt souvent la dynamique abrupte de la pièce-source pour trouver une fluidité plus en accord peut-être avec le jeu des acteurs américains de l'époque, idée sur laquelle nous reviendrons. Ainsi une phrase telle que « J'ai vu beaucoup de morts, dans ma vie, beaucoup – et beaucoup leurs yeux, aux morts ; or chaque fois que je vois les yeux d'un mort, je me dis qu'il faut se payer vite vite tout ce qu'on a envie de voir » (p. 87.) perd sa qualité rythmique et poétique dans la traduction. Les brisures, les répétitions, les effets de chiasme et d'oxymore sont perdus au profit d'une phrase plus linéaire et prosaïque : "I've seen a lot of dead people in my life and every time I see a dead person's eyes I tell myself, you've got to treat yourself to everything you want..." (p. 184.) (« J'ai vu beaucoup de morts dans ma vie et chaque fois que j'ai vu les yeux d'un mort je me suis dit, tu dois te payer tout ce que tu veux »). Cette perte rythmique dans la traduction en anglo-américain est un des soucis majeurs des traducteurs de la pièce pour la mise en scène d'Arthur Nauzyciel, David Bradly et Maria M. Delgado :

L'écriture de Koltès a une 'physicalité' et une musicalité très particulières. /.../ Nous devons trouver, dans la traduction anglaise, le rythme et la musicalité du texte français, afin que les acteurs éprouvent physiquement l'exigence de cette écriture et puissent l'incarner. Il fallait rendre à cette langue sa construction accidentée pour lui redonner sa particularité, sa force, sa difficulté.¹¹

La seule traduction existante a donc été rejetée au profit d'une nouvelle version, plus en accord selon le metteur en scène avec la poétique du texte-source. David Bradly note la difficulté de trouver le rythme juste dans la traduction¹². Il ajoute, rejoignant la question du choix des références, au sujet d'un « problème terrifiant auquel doit faire face tout traducteur de Koltès » : « Assurément, dans la traduction que j'ai faite de Koltès, j'ai trouvé que manier,

comme son langage le fait, la tradition de Marivaux retournant à Racine est presque impossible. »¹³. Richard Miller, traducteur comme Matthew Ward pour l'Ubu Repertory Theatre, soulève une autre question à laquelle ont dû se confronter les traducteurs de *Combat de nègre et de chiens* :

L'une des plus grandes difficultés que j'aie rencontré fut le problème de plus en plus obsédant du « politiquement correct » dans un pays qui ne peut se résoudre à accepter la traduction exacte du titre de la pièce de Jean Genet, *Les Nègres*, qui aurait dû s'appeler *The Negroes*, mais qui, après des discussions sans fin, fut éditée et jouée sous le titre *The Blacks*¹⁴.

C'est sans doute ce « politiquement correct » qui est à l'origine du changement de titre et de multiples transpositions dans le texte traduit par Matthew Ward, qui ont toutes pour point commun de traiter de la question des Noirs.

Ce problème de la traduction de « nègre » se retrouve au cœur du texte. Si le personnage de Cal, au « racisme primaire »¹⁵, emploie volontiers le terme péjoratif de “nigger” pour parler des Noirs, le terme n'est pas conservé lorsqu'il est prononcé par Alboury et est remplacé par “blacks”¹⁶. Comme si Alboury n'avait pas le recul nécessaire pour reprendre à son compte le regard que les Blancs portent sur lui. De plus, dès le début de la pièce, les rapports entre Alboury et Horn sont régis par le système de classe, alors que le texte d'origine marquait un dialogue d'égal à égal entre les deux personnages, chacun ponctuant sa réplique par « Monsieur ». Dans la traduction, seul Alboury prononce le mot “Sir”. Aucune formule de politesse dans les paroles de Horn, détruisant ainsi la lecture d'une confrontation d'homme à homme pour l'orienter vers une lutte des classes et des races. La traduction de « Il faut rester ensemble contre tous » (p. 19.) par “It's us against them” (p. 76.) insiste sur la violence de la formule et accentue l'idée d'opposition radicale et raciale. Le personnage d'Alboury est aussi transformé. Sa relation avec Léone devient alors stéréotypée et le personnage perd en profondeur et complexité. Ainsi, dans la scène IX, Léone et Alboury sont accroupis l'un en face de l'autre et ce dernier parle en ouolof. La scène se clôt subtilement par le sourire d'Alboury, comme l'indique la didascalie : « ALBOURY (*avec un sourire*) : Tu as peur ? » (p. 60.). Cette mimique vient alléger la scène qui oscillait jusque-là entre mystère et tension. Or la traduction supprime cette didascalie et les mots “Are you afraid ?”¹⁷ peuvent résonner tout autrement. De même, l'ajout de jugements moraux au fil de la pièce gomme la complexité des rapports entre les personnages, pour présenter une vision stéréotypée des rapports homme/femme. Or ce n'est pas cette vision simpliste et dualiste que souhaitait Koltès¹⁸. Par la suite, c'est la confrontation entre Alboury et Horn qui se charge d'un point de vue moral, totalement absent chez Koltès. En effet,

l'agressivité d'Albourn envers Horn est absente du texte initial et l'ajout de la didascalie suivante à la fin de la scène XIII oriente la pièce dans ce sens : "Albourn moves toward him menacingly. Horn draws back" (p. 187.) (« Albourn se dirige vers lui d'un air menaçant. Horn recule. ») Le climax de la tension dramatique est atteint dans la scène XV où l'on observe dans la traduction un changement total de la situation, ce qui a une répercussion directe sur le rôle de Horn. En effet, celui-ci sort brutalement un pistolet de sa poche, ce qui fait de lui un vrai menteur – il affirmait précédemment à Albourn qu'il était désarmé. Toute la scène précédente sur la bonne foi de Horn vole en éclat. Il n'est plus le personnage sincère et naïf qu'avait construit Koltès. La scène tourne alors au western américain, changeant la didascalie initiale (« Se tournant vers Albourn ») en "Taking a pistol out of his pocket" (« sortant un pistolet de sa poche »), et multipliant des paroles d'agression dignes des films d'action bien connus des spectateurs¹⁹. La scène reproduit alors le schéma attendu des relations Noir/ Blanc, schéma véhiculé par le cinéma grand public. Le spectateur américain se trouve en terrain familier, situation confortable de reconnaissance. Or la pièce de Koltès vise au contraire à rompre les schémas convenus, à déstabiliser les spectateurs dans leurs croyances et leurs préjugés. Le travail de traduction pour la mise en scène d'Arthur Nauzyciel vise à évacuer ces jugements moraux, écueil et danger d'une transposition dans une aire culturelle si marquée par le problème racial. Ceci a pu surprendre les spectateurs d'Atlanta : « Finalement, ce qui, là-bas, a peut-être le plus dérangé acteurs et spectateurs, est l'impossibilité d'appliquer à la pièce les schémas courants des problèmes raciaux »²⁰.

Koltès était ouvert à toutes ces questions de traductions et transpositions dans un milieu culturel autre²¹. Si les traductions sont source de questionnement, il en est de même pour les performances qui doivent prendre en compte les habitudes et traditions du pays d'accueil.

Les performances américaines :

Koltès est assez réticent face aux performances théâtrales des américains. Autant il admire leur cinéma, autant leurs compétences dans le champ dramatique lui paraissent faibles et inadaptées aux pièces françaises et à son théâtre en particulier : « Je ne suis pas joué aux Etats-Unis, mais je n'en ai pas envie. Je suis un fanatique de leur cinéma mais, pour le reste, ils ne sont pas bons »²². La création de *Combat de nègre et de chiens* l'a sans doute déçu, comme il le sous-entend quelques années plus tard, en parlant de la mise en scène de Patrice Chéreau à Nanterre, spectacle plus en accord avec son esthétique et ses intentions :

Je trouve, et c'est presque surprenant, qu'il [Patrice Chéreau] est arrivé à reproduire l'Afrique telle que je l'ai perçue, c'est-à-dire pas de palmiers, ni de plages de sable, ni de nègres qui jouent du tambour, mais ce que j'ai vu au Nigeria, à Lagos qui est une espèce de New York africain, avec des ponts, de la brume, de la crasse, de la puanteur, des ordures. Un enfer industriel. C'était bien rendu dans la mise en scène de Chéreau, contrairement à la première mise en scène de ma pièce à New York, où il y avait des palmiers et des cases qui traînaient sur le plateau²³.

Chéreau refusait ainsi toute référence trop exotique et le décor de Richard Peduzzi, constitué d'un immense pont, permettait d'éviter une interprétation trop naïve du colonialisme²⁴. Dans la mise en scène d'Arthur Nauzyciel, le vide de l'espace scénique conçu par Giulio Lichtner ainsi que la sobriété du décor évitaient également une esthétique trop réaliste. Nous sommes loin du gigantisme des décors de Richard Peduzzi mais les structures métalliques et le fond noir qui ouvre sur l'infini empêchaient toute référence à un lieu définissable.

Pour la création à New York, Françoise Kourilsky et son décorateur Roberto Moscoso étaient partis faire des photos et enregistrer des sons au Nigeria, sur les conseils de Koltès. Ce qui aboutit à la construction sur scène d'un vaste espace convertible, rempli de terre, au milieu duquel trônait un arbre au feuillage vert, seul indice de nature et d'extérieur dans une ambiance plutôt claustrophobique²⁵. Selon un critique de l'époque, « le vaste continent Africain pren[ait] vie dans l'espace de La Mama »²⁶, grâce à cette scénographie. D'autant que des musiciens jouaient en live des percussions africaines, ce qui a conduit de nombreuses critiques à louer l'atmosphère très réussie de cette mise en scène. Cette interprétation de la pièce de Koltès correspond à toute une tradition de la culture théâtrale des américains, habitués à des intrigues claires, une exposition lourde, un développement narratif, des résonances psychologiques, et une esthétique réaliste²⁷. Or *Combat de nègre et de chiens* joue à la fois sur une « hypothèse réaliste »²⁸, mais aussi sur un théâtre de langage, contraire au théâtre d'action des américains, fondé sur des scènes actives à la résolution immédiate. On comprend mieux alors la modification finale dans *Come Dog, Come Night* avec la menace du pistolet et les propos du critique Gussow lors de la création : la pièce « explore sans fin le même terrain, délayant le drame et infilant à ses personnages un dialogue écrasant »²⁹.

Face à ce dialogue, les acteurs américains se sentent un peu démunis, car leur jeu est essentiellement basé sur une approche psychologique des personnages. Or Koltès refuse que l'on cherche le « pourquoi » des situations mais souhaite que l'on s'intéresse au « comment »³⁰. Aussi le jeu des acteurs américains lui paraît-il contraire à son écriture : « Je déteste les acteurs américains au théâtre. C'est terrible. Ils sont une dégénérescence d'Actors' »

Studio. Ils jouent hyper psychologique »³¹. En effet, Richard Boleslavski a introduit en Amérique les réflexions sur le jeu d'acteur de Stanislavski. Il en résulte une « méthode » de jeu qui fait la particularité et la fierté des acteurs américains issus de l'Actors Studio³². Mais ce jeu « stanislavskien », fondé sur le réalisme psychologique, s'adapte mal aux nouvelles esthétiques contemporaines. Monter Koltès en Amérique semble donc une gageure. Le défi a été relevé avec succès par Arthur Nauzyciel, conscient lui aussi qu'il fallait réaliser un travail énorme avec les acteurs pour éliminer leurs habitudes de jeu et créer de nouveaux rapports dans l'investissement physique et verbal.

Ce travail a dû prendre en compte la formation particulière des acteurs noirs aux Etats-Unis : « Au début des répétitions, Ismail jouait le monologue d'Albourn face au public et poing levé : le théâtre noir américain a formé ses acteurs dans une position de militantisme politique, qui est d'ailleurs une forme de survie pour eux »³³. En effet, les différentes actions politiques entreprises par les Noirs ont trouvé un écho sur une scène qui leur est propre, depuis l'esclavage, l'émancipation, la ségrégation et jusqu'aux droits civiques. L'idée d'un théâtre noir communautaire et politique se développe dans les années quarante : un théâtre qui parle des Noirs, qui se joue dans des salles spécifiques, par des acteurs et pour un public noirs. Dans les années cinquante, la ségrégation est encore importante et les Noirs n'ont pas accès à certains théâtres, le public est séparé selon la couleur de peau. Puis apparaissent sur les murs des villes américaines le slogan "Black is beautiful" dans les années soixante et le théâtre "black" reflète alors le mouvement des droits civiques. Comme le remarque Frédéric Martel : « C'est sans conteste la représentation de *The Blacks* de Jean Genet, au St. Marks Playhouse, un théâtre Off-Broadway d'East Village à New York, en 1961, qui marque l'entrée du théâtre noir dans le 'théâtre commun' »³⁴. Il semble donc que le théâtre français soit dans la conscience américaine commune synonyme d'émancipation, et en particulier lié au théâtre noir. En 1969, une pièce avait fait grand bruit dans la communauté noire, *We Righteous Bombers*, qui était en fait un plagiat de la pièce *Les Justes* d'Albert Camus³⁵. Ne peut-on pas penser que la pièce *Combat de nègre et de chiens* ait été considérée par les acteurs américains noirs comme un pendant à la pièce de Genet, ou comme se situant dans la lignée des pièces françaises ayant soutenu leur action politique ? Une manière pour eux de parler sur scène de leur condition de Noir et de s'émanciper du regard que les Blancs portent sur eux. David Bradly, traducteur pour la mise en scène de Nauzyciel, rapproche Koltès et Genet. Pour lui, la pièce des *Nègres* est faite pour déstabiliser l'auditoire blanc en le confrontant à l'image qu'il se fait des Noirs :

Comme Genet avant lui, Koltès utilise la liberté que cette perspective du théâtre implique pour développer une méditation sur la subjectivité et le

point de vue. Le public est constamment amené à voir comment un point de vue en conditionne un autre et comment la construction de la subjectivité est un combat constant³⁶.

On comprend mieux alors la réception qui a pu être réservée à la pièce de Koltès *Combat de nègre et de chiens* et les propos suivants de l'auteur, interrogé sur le théâtre et sur la réception de ses pièces aux Etats-Unis :

Non, ce n'est pas bien. Ce n'est pas des pièces pour eux. Maintenant, je ne les donne pas. C'est trop européen. Comme moi, il y a toujours des Noirs dans mes pièces, eux, ils ont l'espèce d'apanage des nègres qui doivent être américains. C'est tuant. Or rien n'est plus différent d'un Noir Américain qu'un Sénégalais à Paris. Franchement³⁷.

L'idée d'Arthur Nauzyciel de monter *Combat de nègre et de chiens* à Atlanta participait à cette réflexion sur la réception de Koltès aux Etats-Unis.

Théâtre de la guerre de Sécession et des révoltes des droits civiques, Atlanta porte en elle un passé lourd de violence et de ségrégation raciale. Les questions sur les relations Noirs/ Blancs sont inscrites dans la conscience des spectateurs. Il fallait donc jouer avec les clichés pour mieux les détourner. Arthur Nauzyciel relate toutes les tensions suscitées par la pièce :

Lors d'une répétition publique, une spectatrice a demandé à l'acteur noir, Ismail, ce que cela faisait de cracher sur une actrice, à la fin de la scène Alboury-Léone. Ismail était très ennuyé car il a vite compris que la question était en fait : « qu'est ce que cela vous fait, à vous Noir, de cracher sur une Blanche ? »³⁸.

Au-delà du rapport Noir/ Blanc, le metteur en scène cherchait à proposer une réflexion sur le regard, sur la réconciliation, sur l'Autre. Ce qu'il y avait peut-être de plus politique dans cette pièce, selon lui, était non pas d'avoir fait jouer un acteur noir, mais de lui avoir donné un des monologues les plus difficiles et les plus poétiques de l'œuvre, c'est-à-dire d'avoir donné « à un acteur noir la possibilité d'exister sur scène en tant qu'artiste »³⁹. Le choix du metteur en scène de projeter une ombre immense derrière le personnage d'Alboury procède sans doute du souci de « révéler » cette part cachée de l'homme noir, cachée mais prête à surgir de manière grandiose. Le geste de redonner le spectacle à Chicago capitale du « Black Theatre » aujourd'hui⁴⁰ ne semble donc pas anodin. Au théâtre, cette réflexion sur l'Autre passe par le corps des acteurs, par leur gestuelle, leur regard, leur timbre, leur peau qui s'effleure.

Arthur Nauzyciel est très conscient de l'effet visuel que provoque la confrontation des corps :

En choisissant un acteur dont la peau est très noire et une actrice à la peau très blanche, je sais qu'il peut se passer visuellement quelque chose de fort s'ils se touchent, une sensation plus troublante que n'importe quel discours.

Quand ils se prenaient dans les bras, le silence dans la salle était impressionnant. On ne sait plus si c'est la tendresse de cet instant ou le fait que deux peaux de couleurs différentes se rapprochent⁴¹.

Le metteur en scène n'a rencontré aucun couple mixte durant son séjour à Atlanta et il prend soin de faire vivre cette image sur scène en la soulignant par l'éclairage. La lumière verticale fait briller les chevelures, blondes et brunes, accentue le geste sensuel et les plis de la robe, joue sur les matières satinées et met en valeur le contraste des couleurs de peau. L'émotion qui se dégage de la scène est alors tout autant esthétique qu'idéologique. Koltès avait conscience de cette puissance émotionnelle et esthétique que dégage un acteur noir sur scène : « Me demander d'écrire une pièce, [...] sans qu'il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre un photo sans lumière »⁴². Arthur Nauzyciel utilise cette qualité plastique de la peau noire. Il choisit un acteur au large torse qu'il dénude et travaille les éclairages pour rendre tout le luisant, toute la sensualité, toute la profondeur du pigment de la peau. Les tons ocres et bruns du sol, l'insistance sur les matières permettent l'intégration parfaite du corps à l'espace scénique, dans une relation de fusion/ absorption. Lorsqu'à la fin de la pièce Alboury quitte Léone, le metteur en scène jouait sur la profondeur de l'espace, soulignée par un long dispositif. L'acteur noir se dirigeait à pas lents vers l'obscurité du fond, comme s'il retournait vers le néant et l'infini. Le cri de désespoir de Léone dans sa robe de soirée rouge foncé se perdait dans l'immensité de l'espace, étouffé encore par le sable gris et ocre. Seules peut-être les fleurs blanches répondaient à l'appel de détresse, par leur fragilité. On voit à quel point le metteur en scène jouait sur l'espace, les matières, les couleurs, les objets pour toucher le spectateur dans son moi le plus intime. Il cherchait ainsi à produire un effet puissant sur le public, pris entre diverses émotions sensuelles, sensibles et idéologiques. Ce mélange émotionnel obligeait celui-ci à s'interroger vraiment sur son ressenti, poussant la réflexion au-delà des clichés habituels. Le rideau de tulle disposé devant la scène participait sans doute à cette dimension réflexive, Arthur Nauzyciel affirmant : « Pour voir juste, il faudrait que nous puissions voir à travers 'un voile d'innocence' »⁴³.

Depuis sa création à New York jusqu'aux reprises récentes à Atlanta et Chicago, la pièce de Koltès *Combat de nègre et de chiens* n'a eu de cesse d'interroger les spectateurs américains sur leurs rapports à l'Autre et sur la question de la place du Noir, dans la société américaine et en tant qu'artiste à part entière. Même si Koltès affirmait que sa pièce ne parlait ni du colonialisme, ni des

Noirs⁴⁴, le public américain y a trouvé une source de réflexion, au prix parfois de certaines altérations ou modifications du texte, ou en réintégrant la pièce d'origine à ses habitudes et coutumes de mises en scène et de performances. La mise en scène d'Arthur Nauzyciel a été reprise cet été au festival d'Avignon, en anglais sur-titré en français. Or l'écrivain et journaliste Frédéric Martel posait un an auparavant, à la suite du festival d'Avignon 2005, la question suivante, remarquant l'absence flagrante de Noirs ou de maghrébins sur scène ou dans la salle :

La Cour d'honneur se situe à moins de trois kilomètres du ghetto « beur » de Monclar, au sud d'Avignon : ignorer ce public, se priver de ses talents, refuser ses histoires : cela n'est plus possible. [...] Huit mois après les « violences urbaines » françaises, aurait-il fallu créer cet été à Avignon *Les Nègres* de Jean Genet en Cour d'honneur avec une distribution entièrement composée de Français issus de l'immigration (comme les Américains ont su le faire avec *The Blacks* dès 1961) ? Peut-être.⁴⁵

Ce message politique aurait-il été entendu par les organisateurs du festival 2006 ? Toujours est-il que les pièces de Koltès restent un vecteur privilégié, en Amérique comme en France, pour tout ce qui touche à l'intégration, à l'altérité, c'est-à-dire à l'humain.

Notes :

1 Robert Abirached, lors du colloque *Le théâtre français dans le monde. L'Ubu Repertory Theater et Françoise Kourilsky*, 2001, Bibliothèque Nationale de France, enregistrement SDCR-4973.

² Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-François Perrier festival Avignon 2006.

³ Françoise Kourilsky, « Ubu. Pourquoi ? Comment ? », in *Françoise Kourilsky et l'Ubu Repertory Theater de New York*, Bibliothèque nationale de France, 2003, actes du colloque « Le théâtre français dans le monde. L'Ubu Repertory Theater et Françoise Kourilsky », 2001, p. 25.

⁴ Le titre choisi pour l'édition dans collection Ubu Repertory Theater Publications, 1982, sera « *Struggle of the dogs and the Black* ».

⁵ Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

⁶ « It'd be best to build it, this city, lengthwise, from Germany to Spain, running along the Alps », traduction de Matthew Ward, *Struggle of the dogs and the Black*, collection Ubu Repertory Theater Publications, New York, 1982, p. 98.

⁷ Voir à ce sujet Didier Ayres, « Le théâtre classique : allusion et procès (autour de Combat de nègre et de chiens) », in *La bibliothèque de Koltès, Réécritures et métissages, Actes des 2e rencontres internationales B-M Koltès*, organisées à Metz en octobre 2002, Bibliothèque-médiathèque de Metz, 2004.

⁸ Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, festival Avignon 2006.

⁹ *Combat de nègre et de chiens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989, p. 77. Désormais, les références seront citées dans le texte ainsi : (p...)

¹⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 386.

¹¹ Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006

¹² David Bradley lors de la table ronde du Manchester Koltès Event, en novembre 1996, "The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the 'Other Spaces' of Translation", Maria Delgado et David Fancy, in *New Theater Quarterly*, volume XVII, part. 2, (NTQ 66), mai 2001, Cambridge University Press, p. 154-155.

¹³ "terrific problem that any [Koltès] translator faces. Certainly in the translating I've done of Koltès, I've found that to marry, as his language does, the Marivaux tradition going back to Racine is almost impossible.", *ibid.*, p. 156-157.

¹⁴ Richard Miller, « traduire pour Ubu », in *Françoise Kourilskey et l'Ubu Repertory Theater de New York*, op. cit., p. 52-53.

¹⁵ B-M Koltès, entretien avec Alain Prique, « *Le Gai Pied* », 19 février 1983, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Les Editions de Minuit, 1999, p. 25.

¹⁶ "I was told that in America blacks go out in the morning and whites go out in the afternoon" (« On m'a dit qu'en Amérique les Noirs sortent le matin et les Blancs l'après-midi »), op. cit., p. 96.

¹⁷ Op.cit., p. 141.

¹⁸ « En effet, c'est la relation qui m'a le plus intéressé. Le problème Noir-Blanc est vu de façon dualiste, conformément à la conception historique générale. Les histoires individuelles ne sont jamais simplement dualistes. D'une part je voulais montrer comment et jusqu'à quel point la proximité est possible entre la femme et le nègre, d'autre part, aussi, les obstacles qui rendent finalement cette proximité impossible, parce que la grande Histoire est trop forte, quelles que soient la violence et l'énergie des expériences personnelles. D'une part donc, épuré, complètement individuel, l'instant de la proximité, d'autre part, et c'était aussi un sujet dramaturgique pour la pièce, une sorte de nécessité antique fatidique, d'une incroyable attirance et d'une insurmontable singularité. » Entretien de Koltès avec Michael Merschmeier, réalisé à Paris pour la revue *Theater Heute* (Berlin), traduit de l'allemand par Patrice Perrot, 3e trimestre 1983, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op.cit., p. 35-36.

¹⁹ "As for you, my good man, I wouldn't want to be in your skin from now on. Where the hell do you think you are? I could have you shot like a common thief. You're damn lucky I don't like bloodshed." (« Quant à toi, mon bonhomme, à partir de maintenant, je ne voudrais pas être à ta place. Tu te crois où ? Je pourrais de descendre comme un vulgaire voleur. Tu as sacrément de la chance que je n'aime pas verser de sang »), op.cit., p. 194.

²⁰ Colette Godard, *Libération*, jeudi 7 mars 2002.

²¹ « La langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère, aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là », B-M Koltès, entretien avec Alain Prique, « Le Gai Pied », 19 février 1983, in *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op.cit., p. 26-27.

²² B-M Koltès, entretien avec Gilles Costaz, Acteurs, 3e trimestre 1988, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 94.

²³ B-M Koltès, entretien avec Michael Merschmeier, réalisé à Paris pour la revue *Theater Heute* (Berlin), traduit de l'allemand par Patrice Perrot, 3e trimestre 1983, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 37.

²⁴ « Il fallait éviter le piège de l'exotisme : les deux baroudeurs installés sous une véranda, le whisky, la sueur, les échanges au-dessus d'un poker quelconque, et l'Afrique inquiétante qui palpite tout autour. Le danger de cette mise en scène, c'est la véranda. Les Américains ont monté la pièce comme ça, naïvement », propos de Chéreau recueillis par Jean-Michel Ollé, « Combat de Chéreau et de théâtre », in *Différences*, 11 mars 1983.

²⁵ Voir la maquette du décor de Roberto Moscoso, in *Françoise Kourilsky et l'Ubu Repertory Theater de New York*, Bibliothèque nationale de France, 2003, actes du colloque « Le théâtre français dans le monde. L'Ubu Repertory Theatre et Françoise Kourilsky » 2001, p. 18, illustration n°2.

²⁶ « The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the 'Other Spaces' of Translation », Maria Delgado et David Fancy, in *New Theater Quarterly*, volume XVII, part 2, (NTQ 66), mai 2001, Cambridge : C U Press, p. 154.

²⁷ Ibid., p. 155.

²⁸ « C'est pourquoi dans *Combat de nègre et de chiens* j'ai voulu raconter une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes [...] parce que j'ai cru comprendre que c'était seulement si ce que je racontais avait l'apparence d'une « hypothèse réaliste » que la métaphore prenait son sens et ne devenait pas une simple fantaisie », entretien av Jean-Pierre Han, revue *Europe*, 1er trimestre 1983, in *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 14.

²⁹ « endlessly explores the same ground, delaying drama and inflicting his characters with burden-some dialogue », « The Theatre of Bernard-Marie Koltès and the 'Other Spaces' of Translation », op. cit., p. 155.

³⁰ B-M Koltès, « Un hangar, à l'ouest ». Ce texte fait suite à un entretien avec Alain Prique pour la revue *Théâtre en Europe*, cité dans l'édition de *Roberto Zucco* des Editions de Minuit, 1990, p. 129.

³¹ B-M Koltès, entretien avec François Malbos, Bleu-Sud, mars-avril 1987, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 78.

³² Forster Hirsch, *A Method to their Madness, The History of the Actors Studio*, Da Capo Press, 1984.

³³ Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

³⁴ Frédéric Martel, *Theater, sur le déclin du théâtre en Amérique* (et comment il peut résister en France), Editions La Découverte, Paris, 2006, p. 184-185.

³⁵ Mike Sell, *Avant-Garde performance & the limits of criticism*, the University of Michigan Press, 2005.

³⁶ "Like Genet before him, Koltès uses the freedom that this view of theatre implies in order to develop a meditation on subjectivity and point of view. The audience is constantly being made to see how one point of view conditions another and how the construction of subjectivity is a constant struggle.", David Bradly, Annie Sparks, *Mise en Scène: French Theatre Now*, Methuen, London, 1997, p. 86.

³⁷ B-M Koltès, entretien avec François Malbos, « *Bleu-Sud* », mars-avril 1987, in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 77-78.

³⁸ Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Frédéric Martel, *Theater, sur le déclin du théâtre en Amérique* (et comment il peut résister en France), op. cit., p. 86.

⁴¹ Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

⁴² B-M Koltès, troisième entretien avec Alain Prique, première des trois versions qui aboutiront au texte publié par *Théâtre en Europe* sous le titre « Un hangar à l'ouest », repris par les Editions de Minuit dans « *Roberto Zucco* », in *Une Part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, op. cit., p. 61.

⁴³ Arthur Nauzyciel, propos recueillis par J-F Perrier, Avignon 2006.

⁴⁴ La pièce « ne parle pas [...] de l'Afrique et des Noirs [...] elle ne raconte ni le néo-colonialisme 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 », B-M Koltès, article « Des lieux privilégiés », propos recueillis par Jean-Pierre Han et revus par l'auteur, Revue *Europe*, 1er trimestre 1983. Cet extrait est repris en 4e de couverture des Editions de Minuit, 1989.

⁴⁵ Frédéric Martel, *Theater, sur le déclin du théâtre en Amérique* (et comment il peut résister en France), op. cit., p. 225.