

Des signes noirs sur la blancheur du monde

Stéphane Lépine

Number 69, 1993

« Roberto Zucco »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29161ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1993). Des signes noirs sur la blancheur du monde. *Jeu*, (69), 13–21.

Des signes noirs sur la blancheur du monde*

Le sujet, c'est toujours des gens, [...] des gens qui n'ont rien à faire, des gens un peu mous, un peu lâches, qui ont tout leur temps pour regarder les choses. [...] J'avais envie de raconter les gens comme je racontais la ville, c'est-à-dire montrer ce qui se passe dans la tête de quelqu'un avec la précision qu'on peut avoir pour décrire un paysage, et sans prendre davantage parti, sans donner de raison. Le théâtre m'a un peu appris cela : montrer tout ce qu'on peut d'un personnage sans définir des motifs; en général, lorsqu'on veut donner des motifs à quelqu'un ou à quelque chose, on est à peu près sûr de se tromper, comme dans la vie. Bref, raconter le mieux possible, sans jamais «résoudre»¹.

Oui, le sujet chez Bernard-Marie Koltès, c'est toujours des gens, des gens «décentrés», des étrangers, des paumés, des junkies, des pauvres et des Blacks qui errent la nuit dans les ports, autour des docks, sous les viaducs d'autoroute. «Brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains; j'en ai tellement marre de ces fous mal lavés, dit un des personnages dans *Quai ouest*, je préférerais vivre avec des rats et des chiens. Seigneur! tous ces gens me dégoûtent!» Et c'est bien parce qu'ils dégoûtent les sages bien lavés que nous sommes que Koltès leur donne la parole. Comme son père spirituel et dramaturgique Jean Genet, Bernard-Marie Koltès pense que «le monde blanc avance sans ombre²», et que seule l'ombre et ses habitants, les hors-la-loi, peuvent nous révéler quelques précieuses parcelles de réalité. Aussi s'aventure-t-il yeux et bras ouverts au bout de la nuit, comme un Louis-Ferdinand Céline, parmi les zonards. «En France, disait le philosophe Nietzsche, s'il n'y avait que les Blancs, le désert croîtrait³.» Et Jean Genet d'ajouter : «Si les Blancs sont la page, les Noirs sont l'écrit qui dit un sens... Le foisonnement blanc reste le support de l'écriture et c'en est la marge, mais le poème est composé par les Noirs...⁴» Dans un pays, la France, où le racisme et l'intolérance sévissent peut-être un peu plus qu'ailleurs encore, dans un

* Une première version de ce texte est parue dans *les Cahiers de la NCT*, n° 9, automne 1993, p. 5-7.

1. Entretien accordé à Alain Prique et publié dans *Masques, revue des homosexualités*, n° 24, hiver 84/85, p. 124-125.

2. Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 468.

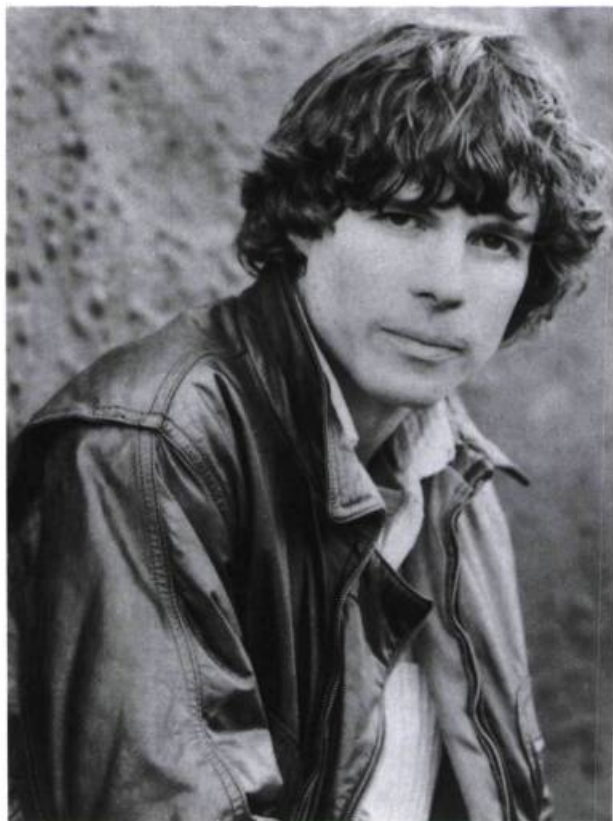
3. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles 1 et 2*, traduction et préface par Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, 1979, p. 31.

4. Jean Genet, *op. cit.*, p. 297.

pays où des jeunes saccagent des cimetières juifs et s'attaquent aux Beurs, ces Arabes nés en France de parents immigrés, Bernard-Marie Koltès décide de mettre en scène ce que nous appelons, dans notre jargon bureaucratique et hypocrite, des « minorités visibles » : des Blacks (Koltès n'aimait pas qu'on dise les Noirs), des Arabes, une France urbaine et périphérique où l'on vit dans des conditions le plus souvent précaires, voire déplorables. L'étranger sous toutes ses formes : le Noir, l'Arabe, le Chinois, l'Indien, le non-Français en somme, dans des pièces écrites dans la belle et pure langue française; ainsi, comme les bonnes de Genet, le personnage d'Albourny dans *Combat de nègre et de chiens* s'exprime-t-il dans un français très châtié, inhabituel selon la logique d'un certain théâtre naturaliste. Cet étranger que les petits-bourgeois ne veulent pas voir pour mieux sauvegarder leur confort et leur bonne conscience. Cette étrangeté, on la retrouve même dans la langue de son théâtre, dans le silence de quelques Blacks, considérés ici comme des étrangers dans leur propre pays, dans l'allemand et le ouolof de *Combat de nègre et de chiens*, l'espagnol et le quechua de *Quai ouest*, l'arabe du *Retour au désert*, dans ses langues d'immigrés, d'opprimés, à tout le moins de personnes « déplacées » que Koltès fait entendre.

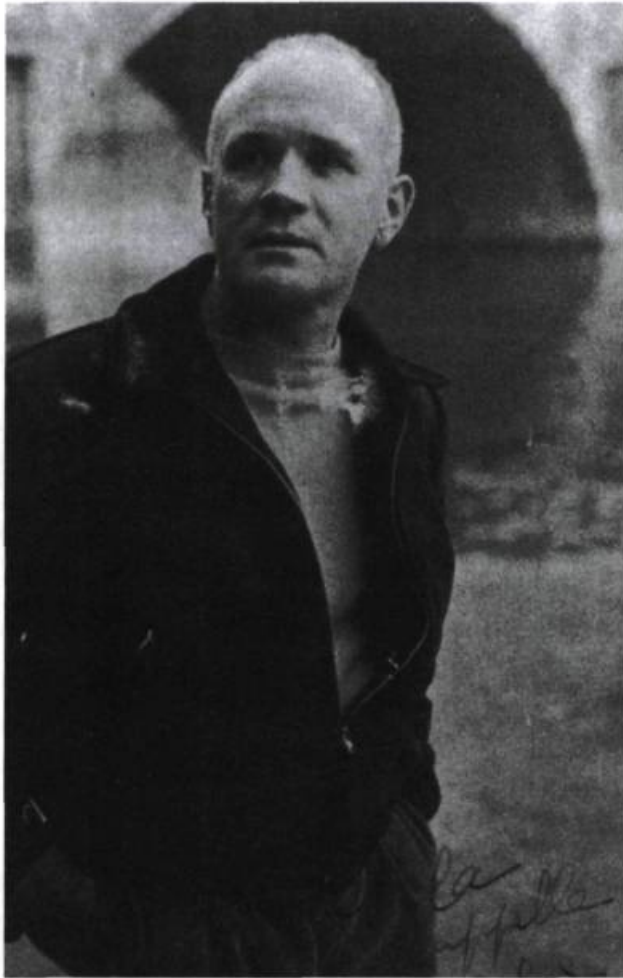
En cela, Bernard-Marie Koltès rejoint parfaitement la position éthique et esthétique d'un Jean Genet. « Comme un héros de tragédie amusé d'attiser la colère des dieux⁵ », Jean Genet a été durant toute sa vie l'homme des positions insoutenables. Dans ses œuvres en prose, il joue d'abord le jeu du sacrilège sanctificateur. Puis, au début des années soixante, il prend poétiquement la défense des Algériens avec *les Paravents*. Enfin, de 1970 à 1985, il soutient la cause des Palestiniens et des Panthères noires, qui le pressent d'écrire ses souvenirs. C'est ainsi qu'en 1983 il signe, dans la *Revue d'études palestiniennes*, un texte magnifique où il montre ce qui reste de Chatila et de Sabra après le passage des phalangistes, et qu'il accepte finalement le jeu de la littérature mémoriale avec *Un captif amoureux*. L'une des raisons premières du séjour de Genet au Proche-Orient et de son appui à la cause des Panthères noires demeure la volonté de se détacher définitivement de l'Europe et du monde blanc. Puisque « le monde blanc avance sans ombre » et sans morts, et qu'à l'intérieur de lui-même repose le mort qu'il était depuis longtemps, Genet va se tourner vers l'Amérique noire et les Palestiniens pour ainsi naître à lui-même. « C'est tout le peuple noir américain qui appartient aux morts », écrit-il dans *Un captif amoureux*⁶. Aussi Genet y trouve-t-il un lieu de culte, un lieu où il peut inscrire des signes noirs sur la blan-

Bernard-Marie Koltès.
Photo : Elsa Ruiz.



5. Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 23.

6. Jean Genet, *Un captif amoureux*, op. cit., p. 293.



Jean Genet. Photo : Roger Parry (coll. particulière), tirée de *Jean Genet, la vie écrite* de Jean-Bernard Moraly, Paris, Éditions de la Différence, 1988.

Au nom de l'autre

Comme Watteau, Kafka et Mozart, comme Marlowe, Kleist, Büchner et Tchekhov, Bernard-Marie Koltès est mort jeune, à l'âge de quarante et un ans. Mais son œuvre n'est pas pour autant inachevée. Pas plus inachevée en tout cas que celle de tous ces génies morts trop tôt. L'œuvre de Koltès, ce sont six pièces éditées et représentées entre 1981 et 1988. Six pièces, une traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare, un roman, *la Fuite à cheval très loin dans la ville*, un recueil de nouvelles et de textes divers, *Prologue*, un scénario pour le cinéma, *Nickel Stuff*, que Patrice Chéreau, le metteur en scène qui l'a fait connaître et défendu, devait tourner, et quelques autres textes de circonstance, puis d'autres œuvres pour le théâtre et la radio créées au cours des années soixante-dix et que Koltès préférait oublier. Une œuvre fauchée par la mort de son créateur, une œuvre de

cheur du monde. En Europe, ses actes, ses paroles faisaient tache. Il trouve en Amérique tout un peuple qui, noir, entache la blancheur américaine. «Les Noirs en Amérique blanche sont les signes qui écrivent l'histoire, qui donnent sens à ce continent livide; sur la page blanche, ils sont l'encre qui lui donne un sens⁷.» Genet voit donc dans le peuple noir, et de la même manière dans les Palestiniens, une écriture semblable à la sienne, révolutionnaire en ce qu'elle rompt avec le monde blanc et ses règles, sa morale.

Signes vivants, mots incarnés, les Noirs américains et les Panthères noires en particulier font donc de leur révolte un acte poétique, inscrit noir sur blanc... Avec eux, grâce à eux, il va donc réapprendre à écrire, retrouver dans les mots un pouvoir de rupture. Panthères et Palestiniens étaient donc infiniment proches de lui puisque, d'une part, ils étaient habités par les mêmes hantises et les mêmes fantasmes et que, d'autre part, ils parlaient la même langue. «Les jeux de mots ou jeux d'accent, dira Genet, dans tous les temps et dans tous les pays furent souvent des occasions de lutter...⁸» Conscient que Panthères et Palestiniens mènent une guerre de langues, luttent pour l'inscription de signes malvenus, il apprendra donc leur langue, fera cohabiter son langage noir avec le leur sur la blancheur d'une page où une nouvelle histoire reste à écrire. Démarche qu'adoptera précisément Bernard-Marie Koltès dans son œuvre théâtrale.

7. *Ibid.*, p. 301.

8. *Ibid.*, p. 92.




Dans la solitude des champs de coton, mis en scène par Alice Ronfard à l'Espace GO, en 1991. Sur la photo : David La Haye (le Client) et René Gagnon (le Dealer).
Photo : Les Paparazzi.

révolte poétique qui poursuit celle de Jean Genet, qui donne la parole aux « marginaux et détraqués », et dont le thème principal, la pierre d'angle, pourrait bien être l'échange. Chacune de ses pièces pourrait en effet porter ce titre déjà immortalisé par Paul Claudel. Dans *la Nuit juste avant les forêts*, il s'agit de changer de chambre, pour une nuit, parce qu'il pleut. Il s'agit aussi d'échange de paroles avec un inconnu invisible et muet. Dans *Combat de nègre et de chiens*, c'est l'échange d'un vivant pour un mort, d'un corps pour un corps. Dans *Quai ouest*, d'une substitution des morts ou des enjeux : Koch veut mourir, mais c'est Charles qui écope, lui qui devait vivre. Dans *...la solitude des champs de coton*, l'échange est la transaction même qui unit le Dealer et le Client. *Le Retour au désert* met en scène une sœur qui vient échanger sa place avec son frère; l'Algérie revient en France mais, par un curieux soubresaut, ce sont des jumeaux blacks qui prennent place au cœur de l'apparente tranquillité provinciale, et le frère et la sœur qui doivent s'enfuir. Dans *Roberto Zucco*, le héros fait un tour de piste avant de reprendre sa place sur le toit, mais il aura eu le temps de retrouver son treillis, le temps de liquider ses victimes. À la fin, il est à nouveau sur le toit, comme si rien ne s'était passé. Et pourtant, tout s'est échangé.

Admirateur de la littérature américaine, de Herman Melville et de Joseph Conrad, Bernard-Marie Koltès aime l'action. Mais dans tout son théâtre, l'action, c'est la parole, une parole active et déchirée, fissurée, empruntée (les accents et les monologues d'hommes et de femmes « qui ne s'appartiennent plus » prolifèrent), une parole pulsionnelle qui ne cesse de vouloir cacher la peur, une parole cornélienne, fondée sur l'impossible réconciliation entre les passions et les idées. Dès sa deuxième pièce, *Combat de nègre et*


 Koltès aime
 le cinéma [...]

si l'on veut entrer
 dans son univers,
 il faut s'y aban-
 donner comme
 à un film noir,
 comme
 à l'atmosphère
 confuse, trouble
 et mystérieuse des
 polars américains
 de la grande époque
 [...]



de chiens (j'exclue ici volontairement les œuvres reniées par l'auteur et auxquelles nous n'avons pas accès), Koltès instaure cette primauté de la parole : un ouvrier noir a été tué sur le chantier d'une société immobilière française en Afrique de l'Ouest, quelque part entre le Sénégal et le Nigéria; son frère, Alboury, mystérieusement introduit dans la Cité (comme une peste noire), vient réclamer le corps, et personne ne peut le lui rendre. Devant cette situation, les personnages n'ont, semble-t-il, plus qu'une arme : la parole. De même que *les Paravents* de Genet ne sont pas réductibles au manifeste pro-algérien qu'elles contiennent, *Combat...* ne parle pas tant de la France, de l'Afrique et des Noirs, cette pièce ne raconte pas tant le néo-colonialisme et la question raciale qu'elle installe en un lieu métaphorique des hommes et une femme qui ne parlent pas la même langue et qui, pour cette raison, ne réussissent pas à trouver de monnaie, de valeur d'échange. *Combat...* met en scène des étrangers à eux-mêmes et aux autres, devient le lieu d'énonciation d'une parole brisée, aliénée au sens littéral du terme, c'est-à-dire «qui appartient à un autre».

À cet égard, pour mieux saisir le projet artistique de Bernard-Marie Koltès avec cette pièce, sans doute faut-il prendre à la lettre l'assertion de Jean Genet dans ses *Lettres à Roger Blin* : «Jamais je n'ai copié la vie — un événement ou un homme. Guerre d'Algérie ou Colons — mais la vie a tout naturellement fait éclore en moi, ou les éclairer si elles y étaient, les images que j'ai traduites soit par un personnage soit par un acte⁹.» Ou même reprendre ce que disait Roger Blin au moment des représentations des *Paravents* en 1966 dans l'entretien qu'il accordait à Nicole Zand du journal *Le Monde*, le 16 avril : «La grande découverte de la pièce, c'est l'histoire d'amour de Saïd et de Leïla : l'amour qui emploie les mots de la haine, les mots du mépris. C'est le vrai sujet, et non pas le politique ou le colonialisme.» Comme le faisait Jean Genet dans *les Paravents*, Bernard-Marie Koltès adopte dans *Combat de nègre et de chiens* un point de vue poétique, adopte le point de vue selon lequel seule la poésie peut toucher à l'essence d'un pays et d'un être, situer un pays et un être non pas dans son territoire, mais dans sa langue. Comme *les Paravents*, *Combat de nègre et de chiens* est une pièce sur la France, sur cette France des cités HLM, des terrains vagues, des *no man's land*, de la désespérance et de la gouaille mêlés, de la violence, du racisme et de la frustration sexuelle. Si la France a eu la chance au début des années soixante qu'un Jean Genet surgisse et nomme la crise, Koltès a tenu le même rôle de poète et de voyant au cœur de la crise des années quatre-vingt, et a su parler au nom de l'autre (Blacks, Blancs et Beurs des banlieues parisiennes et de la France coloniale). Non pas parler de l'autre comme un enquêteur ou un sociologue, non pas l'écouter comme un humaniste, mais plus courageusement parler soi-même en son nom, c'est-à-dire l'entendre. Une fois de plus la position de Genet exprimée dans ses *Lettres à Roger Blin* apparaît comme un modèle : «Je n'ai méprisé aucun de mes personnages. [...] Sachez bien que je n'ai jamais cherché à les «comprendre», mais, les ayant créés, sur le papier et pour la scène, je ne veux pas les renier. Ce qui me rattache à eux est d'un autre ordre que l'ironie ou le mépris. Eux aussi ils servent à me composer¹⁰.» Au théâtre, on le sait, il ne s'agit pas de se reconnaître. Il s'agit de purger les passions, et que ni la crainte de l'autre ni la pitié pour l'autre ne prennent leur funeste cours.

9. Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1986, p. 64.

10. *Ibid.*

«Et maintenant : où? par où? comment? Seigneur! Par ici? C'est un mur, on ne peut plus avancer : ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout...» Le début de *Quai ouest* rappelle en partie Beckett et le début de son roman *l'Innommable*. Ces interrogations sur le temps, le lieu, la destination, cette errance au milieu de nulle part, cette nuit enveloppante qui brouille le réel et sa perception se retrouvent également chez Beckett. Mais Bernard-Marie Koltès est d'abord un écrivain réaliste ou, plus précisément, un écrivain qui travaille le réel, qui s'amuse à faire de la réalité et du monde un univers multidimensionnel. Dans *Quai ouest* comme dans toutes ses autres pièces, Koltès pencherait à vrai dire du côté du néo-réalisme, d'un néo-réalisme qui, comme le dit Freddy Buache dans son ouvrage sur le cinéma italien, serait à la fois *critique et lyrique*. Comme c'est le cas chez l'auteur du *Balcon* et des *Nègres*, à la description de milieux défavorisés, d'une population d'affranchis qui échappent à la norme, à la représentation critique de microsociétés s'associent toujours chez lui un traitement métaphorique et formel, une composition lyrique et cinématographique. Koltès ne s'en défend d'ailleurs pas. Dans une entrevue accordée à la revue *Masques*, il soulignait comment le cinéma, dont il était un grand consommateur et dont il disait être le seul art qui lui était vraiment nécessaire, avait fini par lui donner le goût de multiplier les points de vue, de montrer un personnage vu par un autre, de faire des champs et des contre-champs, et de donner une grande importance au montage.

Koltès est imprégné de littérature américaine, on l'a dit. Aussi repère-t-on souvent, çà et là, la trace de William Faulkner, par exemple. Koltès aime le cinéma, son langage, ses figures désormais mythiques. Aussi, si l'on veut entrer dans son univers, il faut s'y abandonner comme à un film noir, comme à l'atmosphère confuse, trouble et mystérieuse des polars américains de la grande époque, tirés des romans de Chandler ou de Hammett, à cette atmosphère décomposante qui fait qu'en chaque être grandit bientôt la mort. On retrouve cette atmosphère dans *Quai ouest*, où un homme d'affaires décide de se foutre à l'eau dans le quartier des docks d'une métropole qui pourrait bien être New York. Il est repêché et, peu à peu, l'endroit se peuple d'une étrange faune humaine... Atmosphère décomposante, oui, mais également un univers géré par la compulsion, c'est-à-dire par l'impossibilité de ne pas accomplir un acte (même autodestructeur), une écriture gérée par ce même effet de compulsion, qui procède par répétition, par saturation obsessionnelle du discours de chacun des personnages. Mais il ne faudrait pas croire que Bernard-Marie Koltès fait du cinéma au théâtre. Tout au contraire. Ses œuvres sont profondément théâtrales : pas de retours en arrière, pas de sauts dans le temps, plutôt l'ici et maintenant, un fragment de temps. «Le cinéma et le roman voyagent, a déjà déclaré Koltès, le théâtre pèse de tout son poids sur le sol.»

Texte poétique et bestial, philosophique et charnel, construit comme une partition musicale avec ses monologues et ses échanges plus ou moins longs partagés sans pitié entre deux solitudes juxtaposées, *Dans la solitude des champs de coton* est sans doute le chef-d'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Transposition urbaine et paroxystique du clown blanc et de l'auguste pour les uns, dialogue philosophique à la manière du XVIII^e siècle pour les autres, *Dans la solitude...* réussit en quelque sorte à donner forme et solidité à la phrase que Bertolt Brecht mettait en exergue à *la Jungle des villes* : «Vous allez assister à un combat mystérieux entre deux hommes. Alors, en vrais sportifs, ne vous préoccupez

Les Paravents, mis en scène par André Brassard au C.N.A. et au T.N.M. en 1987. Photo : Mirko Buzolitch.



pas de savoir pourquoi ils se battent, mais regardez si les coups sont bien portés.» Dans la solitude du ring urbain, le Dealer et le Client se livrent à un combat de mots. Ces deux hommes pour qui le langage est une arme, ces deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent face à face par fatalité, par manque aussi. On croirait qu'il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité (l'hostilité qui, comme on le sait, n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte de guerre sans motif), mais il y a en fait autre chose : un échange à réaliser. Derrière une sensation de solitude extrême se cache un langage qui constitue par lui-même tout le moteur de cette rencontre, de l'œuvre, de l'action tout entière.

De *la Nuit juste avant les forêts* jusqu'à *Dans la solitude des champs de coton*, Bernard-Marie Koltès n'avait de goût que pour les monologues : monologues intérieurs qui rappellent le Faulkner de *Lumière d'août* et *le Bruit et la Fureur*, soliloques d'êtres qui parlent seuls avec d'autres : soliloque du jeune homme errant dans la nuit... *juste avant les forêts*, soliloques de nègre et de chiens qui se livrent un combat de mots, soliloques de Monique, Koch et Charles dans *Quai ouest*, s'adressant tous trois à un Autre qu'on ne voit pas, dialogue dans... *la solitude des champs de coton* qui ne déroge pas au principe des monologues. Puis Koltès traduit Shakespeare, cet auteur pour qui, contrairement aux classiques français, il n'y a pas de lois d'unité, ni pour le lieu, ni pour le temps, ni pour l'action. Tout, chez Shakespeare, est en effet pluriel, libre, obéit à des liaisons plus secrètes, à un autre type de cohérence... que Bernard-Marie Koltès va développer dans la comédie *le Retour du désert* et la pièce posthume *Roberto Zucco*, ses deux derniers textes pour le théâtre où les dialogues se font rapides, les répliques brèves. De la hâte, une course, une vitesse, une vivacité. L'échange s'accélère. En effet, dans *le Retour du désert*, dans *Roberto Zucco*, après Shakespeare, les scènes sont plus coupées, l'enchaînement davantage rompu, les unités plus suspendues que dans ses pièces précédentes. (Dans *la Nuit...*, dans *la Solitude...*, unités rigoureuses. Dans *Combat...*, dans *Quai ouest*, unités sinon d'action, ou de lieu, du moins de temps, de trajectoire, le sentiment que les scènes se suivent ou se chevauchent.) Alors apparaît le zigzag, comme disait l'acteur Michel Piccoli à propos du *Retour au désert*, et comme on pourrait le dire de *Roberto Zucco*.

Roberto Zucco, cette course contre la montre et vers la mort, commence comme *Hamlet* par l'apparition du héros noir (au sens moral) sur le toit de la prison devant les deux gardiens. Le treizième tableau de la pièce a d'ailleurs pour titre «Ophélie», mais une Ophélie qui diffère de celle d'*Hamlet* en ce qu'elle est une sœur et en ce que ce Hamlet a déjà commencé par tuer son père. *Roberto Zucco*, c'est la pièce de la révolte absolue, si on la lit comme une tragédie. Mais si on la considère comme une comédie, c'est la cavale burlesque d'un tueur fou, une sorte de pièce romantique noire dont le justicier, dernier avatar du Jean Valjean de Victor Hugo (Koltès adorait *les Misérables*), doit, conformément aux perversions qui définissent la justice moderne, tuer son père, sa mère, un flic et un enfant... Au moment où l'auteur écrit *Roberto Zucco*, il sait que ses jours sont comptés. D'où, peut-être, que le texte ne contient plus de monologues qu'assez courts (celui du frère, de la sœur de la gamine, plus le soliloque du monsieur dans le métro, auquel Zucco répond de même). D'où, certainement, qu'il donne à sa pièce la conclusion transcendante d'un mythe, dont témoigne la chute prophétique de Zucco-Icare du toit de la prison sous l'aveuglant soleil : «Il tombe.»

Roberto Zucco, ce tueur fatidique et innocent, décrit un grand mouvement circulaire, de la prison à la prison, du toit d'où, fantôme shakespearien, il s'échappe, jusqu'au toit où, archange, il tombe, en passant par divers lieux de la ville, chez sa mère, par une fenêtre, dans le quartier des puttes, dans le métro (cette prison souterraine), dans le jardin public, dans la gare. Le fil du meurtrier en fuite, qui veut ou doit accomplir encore quelques meurtres avant sa mort, se noue avec l'histoire de la gamine qu'il dépucelle et de la dame qu'il prend en otage, deux femmes folles de lui comme lui est fou de toutes les femmes. Mais Zucco échappe au sort de la marchandise, refuse toute possibilité d'échange.



Œuvre sale,
qui refuse
la blancheur du
monde, et inscrit
à la manière
de Jean Genet
des signes noirs
sur le blanc
de la page et de
la réalité, l'œuvre
de Bernard-Marie
Koltès est tout
entière échange,
transaction,

deal [...]



Face à l'œuvre de Koltès, bien des critiques et des commentateurs ont voulu nous refaire imperturbablement le coup du théâtre en crise, de la pièce fragmentaire, de l'éclatement du langage, de la destruction de la forme et *tutti quanti*. Rien n'est plus faux. Les pièces de Koltès sont parmi les mieux construites, les plus «écrites» du théâtre français de ce siècle. Mais son théâtre est «moderne», «décentré», en ce qu'il met en scène des êtres divisés, des sujets dont les nombreuses faces cohabitent ou se succèdent de manière rapide et changeante, kaléidoscopique. À cet égard, Koltès a déjà déclaré : «Je me suis posé la question, écrivant *Quai ouest*, de savoir si une pièce pouvait commencer sur un «sujet» et terminer sur un autre. Il m'a paru que oui, pour la bonne raison que, dans la vie, on peut changer de point de vue sur une même question, donc changer de question.»

Œuvre sale, qui refuse la blancheur du monde, et inscrit à la manière de Jean Genet des signes noirs sur le blanc de la page et de la réalité, l'œuvre de Bernard-Marie Koltès est tout entière échange, transaction, *deal* : «Un *deal* est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversations à double sens...» (Préambule de *Dans la solitude des champs de coton*) Koltès aura vécu sa vie comme un *deal*, aura eu la vie de son art. Il aura suivi ses personnages : fuite hors de France, loin de la province, juste avant les forêts, puis exploration des Afriques et des Amériques, puis retour au désert et chute du toit en plein soleil. Itinéraire combien proche de celui de Jean Genet. Œuvre combien proche de celle de Genet, qui montre une réalité que l'on ne peut ou l'on ne sait pas voir. Une réalité ni pathétique ni sentimentale, saisie comme elle est : dure, meurtrière, insaisissable et fragmentée. Un combat de nègre et de chiens. ♦