

« Koltès, Ecrire *Quai Ouest* »

*Communication lors de la journée d'études « Koltès »
Université Picardie Jules-Verne – 19 mai 2021*

Arnaud Maïsetti

Maître de Conférences en Arts de la Scène, Aix-Marseille Université, LESA EA 3274

Écrire, ce n'est pas seulement écrire une pièce : c'est d'abord écrire ce qui l'a provoqué.

C'est ensuite écrire le chemin vers la pièce, fait d'impasse, de ratages, de tentatives, d'hypothèses sur la pièce ; c'est écrire tout ce qui pourrait rendre possible la pièce. C'est écrire la scène qui serait capable de l'endosser. C'est écrire aussi, bien plus loin que la pièce, ce qui excède la pièce : ce qui fait de la pièce un point d'appui, un point de regard sur le monde.

Mais comment ?

Il existe à la BNF un ensemble documentaire impressionnant : des centaines de pages non numérotées qui témoignent de ce qu'a pu être l'écriture de la pièce.

Pas une méthode, pas un exemple : pour Koltès, chaque pièce témoigne d'une méthode adoptée, éprouvée, achevée, inutilisable après avoir servi. Cette méthode inexemplaire prend toujours racine sur la pièce antérieure, et paraît comme un contre-pied (« Moi, j'ai deux valises ; une sur laquelle c'est écrit : plus jamais ça ; et sur l'autre, c'est écrit : j'ai pas encore essayé. Et je passe ma vie à faire passer ce qu'il y a dans celle-ci, dans l'autre » dit l'un de ses personnages dans le scénario *Nickel Stuff*)

Pour *Quai Ouest*, c'est moins contre la manière d'écrire *Combat de nègre et de chiens*, que la façon dont le metteur en scène Patrice Chéreau envisage de monter celle-ci. C'est en partie pour corriger les faiblesses dramaturgiques de *Combat*, et pour les dépasser qu'il va composer *Quai Ouest*. Mais c'est aussi en défi à Chéreau : sur la conception de l'espace, du personnage, de l'intrigue : point par point, il décidera dans un geste un peu paradoxal à la fois d'écrire pour Chéreau (pour qu'il reconnaisse chose et contre lui), pour lui dresser un piège à Chéreau.

Mais ce piège, c'est à lui-même qu'il se le tissera.

En témoignage, l'ensemble documentaire.

Il faudrait d'abord dire comment Koltès écrit.

D'abord, depuis un lieu. C'est souvent dit, toujours remarqué. Peut-être est cela qui fonde la nécessité théâtrale du dramaturge : si le théâtre c'est avant tout le lieu où une action a lieu, c'est aussi en regard d'un lieu du monde qui à la fois fonctionne comme un théâtre, et fait fonctionner le théâtre. Lieu qui fonctionne comme un théâtre : lieu dont on fait usage contre tout usage prédéterminé. À ce titre, lieu qui peut figurer un usage du monde, ou qui peut faire fonctionner en lui tout un monde. Un écosystème, si on ne réserve pas ce terme à la protection des espèces menacées, mais comme ce qui menace toute espèce de monde mis en coupe réglée par le pouvoir.

Ici un coin de rue la nuit (la nuit est un espace en dehors du monde) ; là, un chantier européen en Afrique ; et après.

Après, c'est New York. Koltès s'y trouve grâce à une bourse d'écriture : c'est lui qui a choisi d'y aller. En 68, il y avait fait rapidement escale et avait écrit rapidement une lettre à ses parents : c'est « incroyable » — c'est donc cela qu'il faut écrire, quinze ans plus tard, quand on sait enfin écrire. Non pas écrire des textes, mais le monde lui-même.

À New York, il ne fait rien d'abord. Et c'est déjà écrire.

Écrire Quai Ouest, c'est d'abord ne pas écrire un mot. C'est regarder, mais pas seulement, c'est **se laisser écrire**. L'expérience du monde, la sensation du présent, est première : c'est peut-être une leçon, et une réponse aux romans/pièces de nos jours.

Il y a des lettres nombreuses qui non seulement le disent, mais justifient cette pratique d'écriture dans cette paresse contemplative : « mais je tâche surtout de prendre le temps de regarder et de me souvenir ¹ ».

Le lieu qui commence à s'écrire lentement, patiemment est double : c'est d'abord le quartier dans New York où il s'installe : vers l'Upper Manhattan, tout près d'*East Harlem*, qu'on appelle *Spanish Harlem*, on y parle plus espagnol qu'anglais, on le surnomme le *Barrio*. Désigner ce lieu, c'est prendre au sérieux l'idée que l'écriture est localisée dans un coin du monde en tant aussi qu'elle va se défaire de la stricte part documentaire, pour tâcher de dire quelque chose d'un certain usage du monde : où le local devient global au nom de son expérience. Le Barrio. C'est quartier portoricain autrefois habité par les Italiens, qui est nourri de fantasmes, ceux de la pègre et des ouvriers des docks, des musiques des Caraïbes des rues animées par ceux qu'on nomme les

¹ Lettre à sa mère, de New York, 18 mai 1981, in *Lettres*, op. cit., p. 440.

Nuyorican, ces New-Yorkais portoricains. New York reproduit ici le monde à son échelle, déjà considérable. En retour, la pièce devra prendre en charge cette inclusion des mondes, comme un village dans le village.

New York, en 1981, qu'est-ce que c'est ? C'est une ville en pleine période électorale. Écrire *Quai Ouest*, c'est aussi répondre à une vieille question que Koltès s'était posé : Près de dix auparavant, Koltès s'interrogeait : « J'ai une envie folle d'une révolution, et de faire de l'anti-politique. Qu'est-ce qu'on pourrait donc bien faire pour cela ? » La politique, alors, c'est basement une compétition électorale. Le maire Démocrate de New York, Edward Irving Koch, élu en 1978, se représente. Sa campagne sera celle de tous les maires de New York après lui : pacifier la ville par l'urbanisation. Le maire-candidat fait la promesse de détruire les hangars sur les anciens docks à l'abandon et nettoyer tout le quartier. Ed Koch sera réélu triomphalement en novembre 1981 avec le soutien des Républicains, appliquera son programme avant d'être de nouveau élu en 1985. Les docks bientôt seront détruits.

Donc, Koltès va voir ces docks. Écrire *Quai Ouest*, c'est marcher sous les docks.

« Il y a, dira Koltès bien plus tard à propos de la Capoeira, tout ce que j'ai toujours aimé dans les arts martiaux : l'approche de l'adversaire. » Pour approcher l'adversaire qu'est l'ordre du monde, il y a l'approche : par les confins.

C'est à l'extrémité de la Onzième avenue, que les New-Yorkais surnomment *West End* : la fin de l'ouest, le terminus occidental de la ville — et qui sera le terme de l'occident.

C'est cette fin là que Koltès se décide d'écrire.

« Raconter bien, un jour, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits » – il le confiera plus tard. Écrire *Quai Ouest*, c'est écrire un désir qui est une émotion qui est un lieu, qui est de la lumière et des bruits.

Les docks le soir, qui sont des lieux de trafics, de sexe, de drogue.

Ce printemps 1981, c'est là que Koltès passe les nuits. Pour voir surtout : il dira s'être « caché », dans « cet endroit extrêmement bizarre — un abri pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais pour des raisons obscures. Dès que l'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient

² Lettre à Madeleine, de Pralognan, datée du 11 décembre 1972, in *Lettres*, op. cit., p. 186.

développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé³. »

Ainsi, il y a le lieu.

Et l'histoire. Il la prend à l'Histoire, avec sa grande hache : qui va détruire les hangars entre les mains de Koch. Pour faire de la contre-politique, Koltès décide — il semble que ce soit le point de départ — d'en finir avec Koch. De prendre la décision de la suicider. Et Koch finalement résiste. Le corps flottant de l'histoire contre sa puissance vengeresse.

Dans la masse documentaire, on lit parmi d'autres notes — fiches de personnages, manuel de maniement d'une Kalachnikov, mode d'emploi de montres, publicités pour des voitures de luxe —, des tentatives recommencées de raconter l'histoire. Parce que oui, Koltès désire raconter une histoire. Mais cette histoire n'est pas un synopsis, un récit historique orienté, signifiant une fois pour toutes le sens de l'histoire. Au contraire. Il est une hypothèse recommencée. Une façon de se raconter des histoires selon la place qu'on occupe dans l'histoire.

Donc, Koltès se met à raconter l'histoire selon des points de vue différents, aucun n'aurait le privilège de l'Histoire ni de la vérité.

Indépendamment de l'histoire, des corps se constituent qui possèdent une histoire.

C'est un geste d'écriture fondateur : et politiquement décisif. Il n'y a pas de personnages qui sont agités dans l'histoire, amis des êtres qui possèdent une histoire en propre, qui viennent lutter dans l'histoire donnée.

Dès lors, Koltès multiplie des notations courtes, sans rapport entre elles, qui sont comme des fragments parfois issus du réalisme magique [il marche sans faire de bruit], parfois purement anecdotique, parfois des hypothèses qui seraient comme des leviers fabuleux, parfois qui sont de simples choses vues, entendues, copiées. Parfois des phrases qui sont comme des secrets, recelant la vérité enfouie des êtres.

Cette façon d'écrire sans écrire, de noter — sans souci de l'intrigue, de la cohérence — K. l'éprouve tout au long de sa vie : il tient, comme beaucoup d'écrivains, un carnet où il dépose ce qu'il entend, ce qui le traverse.

³ Entretien avec Jean-Pierre Han, Europe, 1^{er} trimestre 1983 (daté de l'été 1982 — revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 12-13.

C'est un carnet rouge, où il va amasser toutes sortes de choses qu'il n'utilise parfois pas, et dans lequel il va piocher.

Koltès est un « banquier », dira-t-il, qui travaille à une sorte de thésaurisation des données, pour mieux les *dépenser* en désordre ensuite, ou jamais.

Que faire de ces notes ?

« Plus elle avance plus elle est faite de tout petits conflits, qui se succèdent, dont je sais qu'ils ont une unité, mais je ne sais pas encore laquelle. Parfois, ce sont des bagarres : un personnage se bat avec les éléments, avec le fleuve. Les histoires se répondent un peu, mais elles n'ont pas trouvé une raison d'être, un fil⁴. »

C'est dans ce deuxième temps seulement qu'il va tenter de faire dialoguer les trajectoires : l'histoire naît moins d'une intrigue en surplomb que de la collusion des lignes jetées les unes sur les autres.

Dans cette autre étape, les scènes s'écrivent, prises dans un plan d'ensemble : ou plutôt elles se réécrivent. Une première version est établie, sur laquelle il vient réécrire. Et ce presque à l'infini, ou jusqu'à ce que la scène semble achever.

C'est aussi une leçon qui n'est pas seulement poétique, ou dramaturgique : écrire, c'est moins inventer que reprendre, organiser l'éparpillement, réagencer le monde. Comme il a écrit sur la surface de la ville de New York, et contre elle, contre l'histoire qui s'écrivait alors, de même qu'il écrit sur et contre sa propre écriture.

Écrire *Quai Ouest*, à la fin, ce n'est pas résoudre une pièce : c'est rendre possible sa question.

⁴ Entretien avec Hervé Guibert, 'Le Monde', 17 février 1983 (revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, op. cit., 1999, p. 22.