# L'ESPACE HORIZONTAL DANS *QUAI OUEST* DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

*Diana Nechit*
*Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu*

*Abstract: This paper wants to suggest a new way of reading the theatre of Bernard-Marie Koltès, in a topographic perspective. Quai Ouest is a text which configures the spatial axe of the city's horizontality. In the identification process of the textual marks in the textual space of the representation, I started this argument from the link created between theatre and topography. The city is the main motif of the theatre of Koltès and assures the cohesion between all the koltèsian works, but also the unity of each single text.*

*Keywords: Bernard-Marie Koltès, theatre, space, horizontality, city*

La construction d'ensemble de l'œuvre d'une pièce à l'autre, la présence de la ville comme constante dramatique – elle est tantôt décor, tantôt personnage – ce qui lui confère un caractère de *motif*, nous ont permis une association entre théâtre et topologie. Le théâtre, comme la topologie, redétermine chaque lieu de manière originale.

Le terme de «motif» est vu dans son acceptation plastique et architecturale: «Le motif attribue à l'écriture son type et à l'espace qu'elle instruit son atmosphère».[1] Il confère l'unité d'ensemble à l'œuvre de Koltès et met en relation les trois types d'espaces déjà énoncés. On peut constater l'existence de trois motifs dans le théâtre de Koltès: la ville, la référence au nom secret et à la langue maternelle, la référence à l'Afrique. Leur fonction en est une purement intensive: ils mettent en marche la composition et attribuent à l'espace son atmosphère.

L'espace urbain est le motif unificateur de l'œuvre de Koltès, qui désigne un «lieu anthropologique» avec au moins trois caractères communs: identitaires, relationnels et historiques. Cet espace est dessiné par les indications spatiales, par les paroles des personnages ou par les fantasmes de ceux-ci. Ainsi, au niveau de la représentation, il est décor et milieu (*Quai Ouest* – la ville qui offre à chacun un ensemble de possibilités, de prescriptions et d'interdits dont le contenu est à la fois spatial et social.

Selon Marc Augé, le lieu anthropologique est tout d'abord géométrique. On a essayé de définir l'espace urbain à partir de cette constante du texte. Les indications spatiales repérées au niveau de la représentation nous ont permis une configuration spatiale centrée sur trois lignes géométriques simples: l'horizontalité ou la ligne horizontale, la verticalité qui ressort de la ligne verticale et les cercles concentriques. Pour reprendre en termes de géométrie il s'agit de la ligne, de l'intersection des lignes, du cercle et du point d'intersection. Marc Augé parle ainsi «d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à un autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent». En d'autres termes on se trouve devant les formes élémentaires de l'espace social.

L'espace urbain se définit ainsi d'une pièce à l'autre selon une configuration spatiale propre qui nous est fournie par les indications spatiales (didascalies) aux niveaux de la représentation.

[1] Marie Paule Sébastien, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 152



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

*En ce moment, j'écris une pièce dont le point de départ est aussi un lieu. A l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks; il y a en particulier un dock, désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j'ai passé quelques nuits, caché. C'est un endroit extrêmement bizarre – un abri pour les dodos, 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 privilégie du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment, un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux s'est créé. Ce hangar va être bientôt détruit (...)*

*J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et pourtant, qui ne nous est pas étrangers; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, des bruits de pas et des voix qui résonnent, des frôlements, quelqu'un à côté de nous, une main qui tout à coup nous agrippe.*[2]

*Quai Ouest* est ainsi le lieu de récit assigné à sa source réelle – une ville – New York – symbole de cet extrême contemporain et dans cette ville, un lieu hors du nom: *un hangar* qui représente le visuel précis d'un entrepôt dans les zones portuaires, une géométrie de blocs pris dans le miroir de la nuit sur les eaux. De nouveau le lieu concret est le point de départ du processus de la création; il est concret, fermé, clos sur lui-même ou sur les personnages, il est aussi ouvert à tous les vents, menacé de partout. Le lieu de *Quai Ouest* en est un fermé mais promis à l'éclatement, à l'intrusion intérieure ou extérieure. La clôture de l'espace explique pourquoi parfois le mouvement des personnages par rapport à l'espace est mouvement de départ, de fuite.

Dans le paratexte de *Quai Ouest* Koltès affirme:

*Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter.*

*C'est comme le lieu où se poserait le problème: ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent comme dans le théâtre classique. Et l'enjeu du théâtre devient: quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Etant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite (...).*[3]

*Un hangar, à l'ouest* nous livre ainsi un exemple éloquent de paratexte dénotant non seulement l'imaginaire cinématographique de Koltès, mais aussi et surtout l'ampleur que prend dans son œuvre la rencontre de «deux mondes».

Les premières lignes (la didascalie externe au texte) trace le décor: «Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port.»[4] La ville, le quartier, le port, le fleuve représente un espace à une seule dimension: *l'horizontalité*, «l'altitude zéro» selon l'expression de M. Paule Sébastien[5]. La ville a une valeur oppressive pour l'homme, elle n'offre pas d'abri à des personnages en étant une impasse «qui nie la marche et renvoie la circulation à sa vérité de

[2] Ibid.
[3] B. M. Koltès, *Un hangar, à l'ouest, Notes pour Quai Ouest,* Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 119-120
[4] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 7
[5] M. P. Sébastien, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, p. 17



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

piétinement»[6]. Le caractère oppressif de l'espace réside aussi dans la dialectiques du fermé et de l'ouvert: il y a un incessant va-et-vient entre «l'immense façade du hangar et l'autoroute déserte sur laquelle tombe une pluie de feuilles silencieuses».

«L'intérieur du hangar; l'ouverture donnant sur l'autoroute », «La jetée. Au-dessus du fleuve flotte une légère lumière blanche», «l'autoroute, dans la nuit (...) Ils s'arrêtent à la porte du hangar », „Le long du hangar», «Au pied du mur blanc, inondé de soleil», «L'autoroute au bord de la sieste», «Dans le hangar traversé de rayons dorés», «En courant, le long du hangar encore légèrement ensoleillé», «L'autoroute», «La porte du hangar, extérieur», «l'intérieur du hangar, dans la lumière rouge du soleil couchant », „Dans le hangar plongé dans l'obscurité», «Le long du hangar en plein soleil», «L'autoroute, l'après-midi».[7]

A ces indications spatiales extérieure au texte s'ajoutent les indications spatiales dans le dialogue des personnages: «Nous sommes devant un mur (...) on ne peut plus avancer», «...dans l'obscurité de derrière le long des murs», «Je cherchais un endroit qui me ressemble. Je veux seulement qu'on me laisse approcher du fleuve...», «...où ? Par où ? Comment ?... 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; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant.»[8].

Toute la fable de *Quai Ouest* se promène entre les lieux configurés et qui figurent l'aller et le retour des personnages; leur circulation est comme la métaphore de leur indécision, du flottement de leurs vies. Le *hangar* représente une topique de l'oppression extérieure; de l'environnement monstrueux qui tyrannise l'homme qui, blessé, trouve dans des comportements de défense, fuite, isolement ou combat la seule réponse possible.

«Dans ces fables, dans les trajets de ses personnages, dans l'acte même de l'écriture, Koltès introduit du mouvement de façon presque obsessionnelle. Comme si tout reposait sur la rupture de l'immobilité, la course ou, tant ou moins, sur une promesse de déplacement.»[9]

L'avancée, la marche, le mouvement en ville est illusoire puisqu'on revient toujours d'où l'on était parti. La progression impossible oblige alors au recul, au demi-tour, sauf si, comme dans *Quai Ouest* on se trouve sur un quai où n' aborde aucun ferry, ce qui rend même le demi-tour impossible et les êtres qui habitent le quai vivent dans un espace clos, dans un non-lieu coupé de la ville, en dehors du temps commun des hommes.

Dans cet espace inquiétant se développe l'histoire de Charles, sa sœur Claire, sa mère Cécile, son père Rodolfe qui ne possède rien, ni argent, ni travail ni même la possibilité de changer de lieu, car le ferry ne passe plus. Claire veut grandir, Cécile regrette le pays d'où elle vient, Rodolfe le temps où il faisait quelque chose et Charles veut devenir riche. Pour assurer leur existence Charles se livre avec le noir et mutique Abad à de petits trafics, Fak ne cesse de poursuivre Claire. Une nuit l'espace clos du quai souffre l'intrusion d'un couple étrange: Monique et Maurice, apparemment égarés dans le brouillard et qui sont venus pour un suicide.

Maurice Koch a l'intention de se suicider pour échapper à la justice. Ils rencontrent Charles. Cette rencontre met en scène une forme de nécessité. Charles est la jeunesse de Koch et Koch le destin de Charles comme si tous les âges étaient présents en même temps sur scène. La rencontre entre le passé d'un personnage et l'avenir de l'autre donne de la véridicité à une présence unique et forte comme si deux facteurs étaient nécessaires à la fonction d'un unique rôle et installe sur scène un type; le produit de l'époque, l'habitant du non-lieu: le loulou, Charles – Koch.

[6] Ibid., p. 18
[7] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 14, p. 11, p. 16, p. 36, p. 38, p. 46, p. 51, p. 55, p. 59, p. 62, p. 71, p. 73, p. 77, p. 87, p. 90, p. 94
[8] Ibid., p. 11, p. 12, p. 17, p. 18
[9] Jean-Yves Coquelin, *Point de fuite à l'horizon,* Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre, p. 53



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

«Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde ses pieds. Ses pieds ont disparu.» Koltès place cette citation de Hugo en épigraphe de sa pièce pour souligner le processus de néantisation dont sa dramaturgie frappe toute une part de l'humanité «celle des quartiers éclates, celle qui respecte les normes» dès lors qu'elle s'aventure «sur les sables mouvantes» dès «quartiers à l'abandon» et autres «hangars désaffectés»[10]. L'homme commence d'être aspiré par le vide et le non-être.

Dans cette pièce la didascalie se fait plus concise, rassemblant sans doute une moins grande diversité d'éléments hétérogènes en son sein que ce n'était le cas pour la pièce antérieure. On retrouve de nouveau la présence du *vent* qui est associé cette fois aux *oiseaux*. Les deux éléments – le vent et les oiseaux – concernent la présence de Rodolfe et d'Abad, respectivement père et ami de Charles, que l'on considère souvent comme le personnage central de la pièce, sans doute en raison de son nombre de répliques.

Lors de la première apparition d'Abad, la didascalie liminaire de la scène ne spécifie pas sa présence: le lecteur ne la découvre en effet que dans le dialogue qui oppose Koch à Charles. Toutefois cette didascalie se clôt sur un «envol d'oiseaux»[11] qui semble signer sa présence avant que n'intervienne la réplique interrogative de Koch sur l'homme «dans l'ombre»[12].

A nouveau, la didascalie présage l'issue de la pièce: les trois personnages en interaction dans cette scène sont les deux futurs cadavres et leur assassin. A l'approche de la fin de la pièce, les deux autres mentions d'un envol d'oiseaux semblent confirmer cette interprétation. La première correspond au moment où le personnage d'Abad, jusqu'alors très passif, accepte le fusil-mitrailleur des mains de Koch, au terme d'une longue tirade de celui-ci destinée à convaincre le personnage taciturne de l'épauler dans son suicide, ce qu'il avait refusé au début de la pièce (dans la scène du premier envol d'oiseaux), allant jusqu'à le sauver de la noyade.

*Sur la jetée*
*Un vent très fort, une pluie de grêle, bousculent Koch et Abad qui se retiennent où ils peuvent. Le fusil-mitrailleur passe de main en main. Koch crie au-dessus du vacarme.*
*[Tirade de Koch]*
*Abad pose sa main sur le fusil-mitrailleur.*
*Fin de l'aube, envol d'oiseaux, le vent se calme.*[13]

La soudaine accalmie de la tempête semble, grâce à l'articulation pratique des événements au sein de la didascalie, être la conséquence immédiate du geste d'Abad. Mais ce geste ne résulte pas d'une décision formulée explicitement; elle semble davantage être prise d'un commun accord avec les éléments naturels. Le fait de prendre possession une seconde fois de l'arme prélude le final de la pièce, où Abad consent à répondre aux attentes de Koch, lui ôtant la vie, puis assassine Charles sans motivation explicite.

*Abad tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête.*
*Il pleut.*
*CHARLES – Peut-être, avec une fausse fiche de paye. (Il rigole, regarde Abad.)*
*FAK (ouvrant les yeux) – Il flotte. (Envol bruyant d'oiseaux, tout près d'eux.)*
*Abad dirige l'arme sur Charles et tire.*[14]

[10] Jean-Pierre Sarrazac, *Le Pas*, in Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre 1997, p. 37-39
[11] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 20
[12] Ibid., p. 21
[13] Ibid., p. 86-87
[14] Ibid., p. 102



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

Il faut distinguer trois moments importants dans ce final: D'une part, le geste d'Abad qui, muni du fusil, semble exercer une influence sur les éléments, si l'on comprend l'enchaînement de la didascalie au premier degré. La tempête qui encadrait l'affrontement de Koch et d'Abad autour de l'arme se répète une seconde fois; dans ce cas-ci, cependant, la tempête est comme miniaturisée; à la place de l'averse de grêle presque apocalyptique de la scène précédente, c'est un remous bien moindre et une simple pluie qu'engendrent les coups de feu d'Abad.

Ensuite, la dernière parole et le dernier regard de Charles, pleins de cynisme, qui caractérise le fils de Rodolfe et de Cécile, s'adressent directement au Noir: peut-être pourrait-on interpréter le geste d'Abad comme une vendetta punissant les extorsions diverses perpétrées par Charles à l'encontre de son prétendu ami.

Enfin, l'envol d'oiseaux se dresse comme le déclencheur du second meurtre d'Abad. Dans cette perspective, Abad, personnage qui n'existe que par ses gestes, entre en parfaire résonance harmonique avec l'univers, cet univers contre les lois duquel Charles a tenté de se prémunir tout au long de la pièce par ses manipulations.

Chez Koltès, le sens qui se dégage du dialogue n'est jamais fiable. Dans *Quai Ouest,* les affirmations se contredisent, s'assument comme incertaines, inexactes ou mensongères. A l'opposé, le corps, les gestes expriment une sorte de vérité naturelle qui conforte le rapport synesthésique qui unit le geste et l'environnement dans les didascalies, et réciproquement. Le cas d'Abad semble typique de la corporalité telle que l'envisage le théâtre postdramatique.

*Alors que le théâtre postdramatique s'éloigne de la structure mentale intelligible en faveur d'une corporalité intensive, le corps s'absolutise. Le résultat paradoxal en est qu'il englobe la signification de tous les autres discours. S'opère alors une volte intéressante: en ne montrant rien d'autre que ce qu'il est lui-même, par l'abandon de toute signification en faveur d'un corps fait de geste [...] et non porteur de sens, le corps se charge d'une signification nouvelle, la plus lourde imaginable, une signification couvrant l'ensemble de l'existence sociale.*[15]

Abad ne parle pas et ainsi il reste mystérieux puisqu'il échappe à la fixation que lui imposerait l'expression orale ou toute caractérisation langagière. Cette pratique dans un texte écrit ne rencontre pas totalement le sens que voulait lui conférer Lehmann, qui désirait bien davantage faire référence aux théâtres de la performance corporelle libérée du texte. Pourtant, c'est bien la fonction que s'approprie délibérément le corps de ce personnage mutique, diffractant dans le vide du silence les actions et discours des personnages qui gravitent autour de lui.

La présence d'Abad appelle des signes divers comme la fumée, l'envol d'oiseaux ou la tempête. «Dans la mesure où l'instantané et le rayonnement du corps deviennent décisifs, il devient pluriel dans sa «significabilité» jusqu'à se transformer en une énigme insoluble.»[16]

Un autre personnage qui ne vit que par ses gestes est Fak qui incarne très bien l'indifférence ou l'innocence de la cruauté de la ville. La ville devient dans Quoi Ouest un espace terrifiant qui a la puissance de détruire les hommes. Fak est un produit de la ville; ses gestes n'obéissent qu'à la mécanique de la ville: il invite Charles à rechercher d'abord son profit aux dépens des liens de la vie sensible, à Abad.

[15] Lehmann, Hans-Thies, Le théâtre postdramatique, trad. de l'allemand par Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 151
[16] Lehmann, op. cit., p. 151



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

*CHARLES – Fak me dit que maintenant tu veux faire ton bizness séparé... Quand on travaille ensemble, on a toujours fait fifty-fifty, non ?... Donc c'est vrai, tu peux faire ton bizness séparé, Fak dit que tu en as le droit; Fak a toujours raison,... toi aussi, et si c'est vrai alors tu n'as qu'à me dire adieu, tu as le droit d'aller de ton côté et moi du mien. Mais ce n'est pas moi qui partirai le premier, fous-toi bien ça dans la tête. C'est toi qui me diras adieu le premier, pas moi, moricaud, pas moi.*[17]

Ayant imposé à Charles et à Claire la marque de la ville, le bizness, il nomme lui-même sa méchanceté: violence du réel, cruauté – Fak. Il ôte à Claire toute chance d'aimer, d'être autre chose qu'une marchandise prise par l'un, échangée par l'autre.

*FAK – Je n'échange rien, moi; on me donne ou on ne me donne pas, je prends ou je ne prends pas, je donne ou je ne donne pas.*[18]

Fak nous montre par ses gestes que rien ne sert de lutter contre cette cruauté, de vouloir la réduire, de tenter l'humanisation de la ville. De cette manière, au niveau de la fable, Fak est le personnage qui assure la continuité entre le microcosme du hangar et le macrocosme de la ville, l'horizontalité entre l'Afrique et l'Occident, l'égalité entre la haute société et les classes marginales.

La ville désigne l'ensemble des caractéristiques configurant un espace et ainsi fonde l'écriture théâtrale de Koltès. Son œuvre a ainsi un caractère plastique et architectural alors même qu'elle est construite sans recours aux artifices du spectacle dans la seule écriture, élément de linéarité.

Les indices de la spatialité assurent la rupture avec la représentation théâtrale parce qu'ils effectuent directement la transformation d'un énoncé en un espace réel «si naturel que les créatures en émanent comme les oiseaux naissant du ciel, les poissons de la mer et les fidèles de la mosquée ou de l'église»[19].

Les «lieux du monde» ne sont pas seulement des endroits comme les quais abandonnés dans une grande ville ou un chantier dans la forêt africaine, ce peut être l'atmosphère lourde de l'orage promis qui ébranle les cœurs et les âmes, ou l'espace triste de la maison ou même encore un rythme ou une partie, fascinante, du corps humain.

Il n'est pas jusqu'aux lieux qui inspirèrent Koltès qui ne soient définis par cette tension. Ces endroits qu'il découvre lors de ses voyages, ces «lieux du monde» qui lui parurent assez signifiants pour devenir dans ses pièces des «métaphores de la vie» se caractérisent avant tout par leur fonctionnement paradoxal, leur existence improbable – ainsi de cette petite cité de Blancs «en pleine brousse», ce chantier nigérien protégé de l'Afrique par «des gardiens noirs énigmatiques» où l'on assiste à «des drames petits-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement»[20]; ainsi de ce hangar «à l'ouest de Manhattan» qui donnait «le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi – je veux dire par là n'importe quel événement impensable ailleurs»[21].

Comme si pour Koltès, c'est précisément le caractère énigmatique, en partie incompréhensible de ce qui s'y passe, qui faisait de ces endroits bizarres des microcosmes révélateurs: plus qu'ailleurs s'y concentre l'obscurité du réel. Quelque marginaux qu'ils soient (le hangar dans une zone à la périphérie de la ville; la cité en marge à la fois de l'Afrique et du monde occidental), ces lieux ne sont donc pas là pour mettre en place les

[17] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 44
[18] Ibid., p. 58
[19] Marie-Paule Sébastien, *B. M. Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattam, 2001, p. 156
[20] „Des lieux privilégiés », art. cit.
[21] „Un hangar, à l'ouest », art. cit., p. 111



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

données d'un problème sociologique: Koltès ne décrit jamais des «milieux» qui expliqueraient ces personnages. Il choisit pour eux un «terrain» qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite»[22]; une scène où jaillira le plus obscur d'eux-mêmes. Ces «métaphores de la vie», loin d'avoir la clarté assertive du symbole – car «le symbole est un signe sûr, il affirme une analogie partielle entre une forme et une idée, il implique une certitude»[23] – autorisant «mille clefs également plausibles, c'est-à-dire qu'[elles] n'en valident aucune»[24]. Et l'on pourrait dire des lieux tramés de réel de Koltès ce que Barthes dit des récits de Kafka: les uns et les autres procèdent par l'allusion. Allusion qui «renvoie à l'événement romanesque [ou dramatique] à autre chose qu'à lui-même mais à quoi ? L'allusion est une force défective, elle défait l'analogie aussitôt qu'elle l'a posée»[25]. D'où – on vient de voir – la difficulté des choix scénographiques: que l'on perde le concret en figeant la métaphore en symbole ou qu'au contraire on s'égare dans un pittoresque naturaliste, dans les deux cas disparaît la qualité singulière de la vision de Koltès.

Le hangar de *Quai Ouest* est plus redoutable pour les scénographes puisqu'il suggère la caractéristique de proposer une fausse unité de lieu. La présentation quasiment cinématographique du bâtiment, autour duquel tourne le regard – Koltès va jusqu'à utiliser un système de champ/contre-champ en montrant dans deux scènes successives la porte d'entrée de l'extérieur puis de l'intérieur – pose de considérables problèmes de réalisation au théâtre: ni un décor mobile (la solution Chéreau/Peduzzi), ni un lieu unique plus abstrait (solution Frolby/Jeanneteau) ne permettent de faire comprendre la pièce[26].

Dans un entretien réalisé par Samra Bonvoisin pour «Théâtre aujourd'hui», Daniel Janneteau, scénographe de *Quai Ouest* parle de la difficulté de saisir toutes les valences de ce lieu unique:

*Au fil de la lecture, nous avons observé longuement chaque didascalie. Nous nous sommes beaucoup interrogés sur la nature des différents lieux, demandé quelles modifications du jeu ils impliquaient. A force de «décoder» les didascalies, nous avons cherché à saisir leur apport émotionnel et sensible, à en extraire la substance poétique de façon à la réinvestir dans l'espace […] Nous disposions d'un budget assez restreint. Impossible d'imaginer un décor à transformations. Nous avions cependant essayé de «casser» un quai, de l'eau, les murs d'un supposé hangar […] Nous nous sommes orientés vers une abstraction de l'espace restituant en même temps le caractère concret de l'univers de Koltès. […] Finalement, l'idée centrale est apparue: suggérer un univers dans lequel le sol, dans son ambiguïté et son ambivalence, prenait une grande importance, l'architecture étant constituée quasi exclusivement par les corps. […] Au-delà du concret, de la parole, très matérialisée, l'univers mental de la pièce est traversé par l'abstraction, une forme de spiritualité. Tous ces personnages vivent à la fois sur un plan virtuel et en prise étonnante avec le réel. A mes yeux, la grande particularité de l'écriture de Koltès réside dans cette étrange articulation entre l'élévation d'une certaine spiritualité et le choix d'un concret difficile à vivre.*[27]

Seul un travelling, par exemple, semblerait susceptible de rendre compte de ces scènes où les personnages traversent le hangar… Mais le vrai problème posé par l'espace de *Quai Ouest* tient à la manière particulière de Koltès de crypter ses références. En effet, ce hangar new-yorkais auquel il fait allusion, ce hangar qui, nous dit-il, fort «conformément à un plan de

[22] „Si un chien rencontre un chat », in *Prologue*, p. 122
[23] Roland Barthes, „La réponse de Kafka », *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 140
[24] Ibid., p. 140
[25] Ibid., p. 141
[26] In «Koltès, Combats avec la scène», «Traversées scéniques», in *Théâtre aujourd'hui*, N° 5, p. 94-102
[27] Ibid., p. 94-95



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

sécurité et de moralité […] entouré […] de grandes palissades de bois», avant d'être rasé n'était pas un simple squat, mais un lieu de drague homosexuelle – comme d'ailleurs il le suggère, très allusivement, lorsqu'il explique que l'impulsion de la pièce lui a été donnée par un dialogue auquel il a assisté au petit matin dans ce hangar entre «un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, et un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour le bon»[28].

C'est finalement dans la manière dont la construction de la pièce organise l'énigme autour de ce bâtiment, dont on ne voit que rarement l'intérieur, où les personnages ne pénètrent que pour des raisons obscures, c'est dans la façon extrêmement sensuelle dont Koltès évoque les jeux d'ombres et de lumières qu'on y perçoit – le jour «se glisser dans chaque trou de la tôle», «comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui lui résiste»[29] – que le hangar apparaît chargé d'un mystère érotique.

Daniel Jeanneteau parle de la nécessité de saisir ce contraste des matières, de la nature du sol, des traces d'un lieu qui «rejoint dans l'esprit de Koltès, les limbes et les univers mythiques présents dans la Bible et chez les grecs anciens. On pense à ces endroits indéterminés où les vivants rencontrent les morts, où il est si difficile de les distinguer les uns des autres»[30].

Le plus important travail de la scénographie a été de trouver la matière, la nature du sol qui lui permette de s'écarter du réalisme, de traiter cette idée «cosmique» qui apparaît dans le texte et de voir comment la transposer dans un univers scénique ambivalent. «Rendre l'aspect concret en choisissant une matière vraie, salissante, dans laquelle les acteurs s'enliseraient un peu, déterminant la présence des corps, leur démarche et leurs déplacements… sans perdre la valeur d'abstraction ! […] Dans ce cas précis, j'ai donc cherché un matériau propre à évoquer, par sa simple matérialité, un univers propice à l'écoute de ce texte […] Ici le hangar, loin de la lumière, plongé dans l'obscurité même dans la journée, me faisait en effet songer à ces ports dégoutants, dont l'eau souillée d'hydrocarbures rend la survie des poissons impossible. Ces endroits effrayants par la violence de la destruction, comme il en existe dans les ports de New-York ou de Hong Kong, ces entrepôts sinistres ne sont pas faits pour l'homme: ils sont porteurs de mort […]. Le choix de ce matériau m'a donc permis de placer l'univers de *Quai Ouest* sous le double signe de la douceur, de la tendresse, de la fragilité et de la saloperie totalement destructrice»[31].

Malgré l'aspect tortueux de leur discours, leur façon décidée d'investir les zones les plus obscures du monde humain révèle chez les personnages de Koltès ce «terrible désir de contact» que diagnostiquait Nathalie Sarraute chez les personnages de Dostoïevski – un auteur que Koltès avait beaucoup lu dans sa jeunesse: «C'est un besoin continuel et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à dissimulations passagères, leurs bonds furtifs, leurs cachoteries, leurs contradictions, et ces inconséquences dans leur conduite, que parfois ils semblent multiplier à plaisir et faire miroiter aux yeux d'autrui, ne sont chez eux que des coquetteries, des agaceries pour piquer sa curiosité et l'obliger à se rapprocher […]»[32].

Ainsi la dynamique de l'espace si propre à ce théâtre renvoie-t-elle à celle des relations humaines, le face-à-face des corps au ballet des âmes, attraction et répulsion mêlées.

---

[28] *Un hangar, à l'ouest*, op. cit., p. 113
[29] Ibid., p. 113
[30] In «Koltès, Combats avec la scène», «Traversées scéniques», in *Théâtre aujourd'hui*, N° 5, p. 95
[31] Ibid., p. 97
[32] Nathalie Sarraute, „De Dostoïevski à Kafka », *L'Ere du soupçon*, coll. „Folio », Gallimard, 1956, p. 37-38



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

L'espace urbain représenté par la ville dans sa formule actuelle est un projet et un concept propre à la modernité. Le concept de «ville» renvoie à un espace «propre»[33], à la notion de «propriété», d'appropriation, d'acquisition des biens, mais aussi à celle de propreté.

*L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.*[34]

La ville moderne représente la volonté de l'homme moderne de s'approprier l'espace et l'exigence d'une purification de celui-ci. Le personnage koltésien a du mal à s'approprier le concept de ville, il la fuit et préfère plutôt le terrain vague comme alternative. Le personnage koltésien se trouve en marge de la ville, dans un espace de l'indétermination, dans une zone de transit entre la ville et la nature, une zone hétéroclite ou l'espace urbain se mélange avec le terrain vague pour tout transformer dans une «jungle (sous) urbaine».

Ce sont des espaces doublement limités: il s'agit d'abord d'une limite qui se déplace en même temps avec l'urbain, qui s'y introduit pour mieux le fragmenter. L'autre limite est établie par la société qui refuse cet espace qu'elle ne peut pas percevoir dans les termes d'un quotidien sécurisant. Dans la mesure où les actions humaines ont lieu dans des espaces structurés, autorisés, policés, la ville où circulent les personnages de Koltès ne peut pas contenir *l'action* vue comme *construction*, comme *création*.

La ville devient chez le personnage koltésien une *hétérotopie*[35] «un lieu réel, effectif» qui se caractérise par plusieurs *topies* de l'enfermement: la prison, les bordels, les murs de maison, la maison et la chambre ou de crise, de déviation: la sexualité, la folie, la mort. Dans son article «Des espaces autres», Michel Foucault surprend aussi les espaces de *passage:* les véhicules (le métro dans *Roberto Zucco*), mais aussi des espaces de stationnement provisoire (les cafés, les parcs) qu'on retrouve dans tout le théâtre de Koltès; mais aussi les espaces d'abri, d'asile: la chambre, le lit, la maison.

*Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.*[36]

A ces espaces de la ville moderne Koltès offre à ses personnages une alternative – un espace «autre» – une utopie (irréelle) ou une hétérotopie de l'altérité – «l'Afrique». Celle-ci se définit par son caractère inaccessible qui ne se réduit pas seulement aux aspects

[33] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980
[34] Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49
[35] Mihali Ciprian, *Altfel de spații – studii de heterotopologie*, Editura Paideia, București, 2001
[36] Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

géographiques (isolement, l'existence d'une chaîne de montagnes, un océan, une forêt, etc.) mais implique surtout des empêchements sociaux, mentaux et culturels.

L'Afrique – véritable motif du théâtre koltésien – est une création des voyageurs, du colonialisme, etc. Chaque image différente de l'Afrique est «conforme à la réalité», une réalité propre à celui qui la «raconte», la «rencontre» ou l'«analyse». Bernard-Marie Koltès éprouve un réel intérêt pour le monde noir. C'est une passion qu'il nourrit au quotidien, du fait de ses nombreux voyages. On peut, par ailleurs, noter une «présence noire» quasi-permanente dans son théâtre. Il fait également cette poignante déclaration à propos de l'Afrique:

*J'avais besoin d'aller en Afrique pour écrire tout (...) Pour moi l'Afrique c'est une découverte essentielle! Essentielle pour TOUT. Parce que c'est un continent perdu. Absolument condamné. (...) C'est comme un bateau qui chavire et qui est très rempli de gens et qui est perdu ! Il n'y a aucun espoir. C'est pour ça que je dis qu'il est essentiel de voyager très jeune. Ça vous restitue un peu dans le monde. (...) Quand je pense qu'il y a des mômes qui passent TOUTE leur journée à faire l'aller jusqu'au puits et le retour du puits (...) on se dit: mais comment on peut encore s'intéresser à des problèmes sentimentaux (...). Ils passent leur journée à ça et ils meurent à la fin en ayant passé leur vie à chercher de l'eau. Je vous jure que ça nous remet à notre place. Je ne dis pas qu'on est obligé d'y penser tout le temps, parce qu'on deviendrait fou (...) Pour moi l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout. Je n'écrirai pas s'il n'y avait pas ça. S'il n'y avait pas cette espèce de souvenir derrière la tête, qu'on est d'incroyables privilégiés, qu'on n'est pas intéressants, qu'on n'est rien.*[37]

Le motif de la ville est le décor, le cadre de toute la pièce; la ville est présente sous sa dimension horizontale, plate comme si on se trouvait devant un univers rigide et implacable, impersonnel et froid, une vaste étendue dépourvue d'âme. Les adjectifs qui désignent le mieux la ville dans *Quai Ouest* sont «cruelle» et «indifférente». Le motif de l'Afrique est caché sous la forme de la «misère noire» qui se trouve dans toutes les pièces de Koltès.

La «misère noire» connaît plusieurs visages: elle est la misère des Noirs, la misère des êtres déracinés, celle des femmes ou des pauvres du monde entier. Il y a un glissement de l'espace de la ville conçu dans la dimension de l'horizontalité, vers un espace centrifuge, en expansion, comme si la «misère noire» en envahissant la scène elle repousserait la ville dans les coulisses.

Un autre motif du théâtre de Koltès est celui de la langue maternelle qui est bien lié à la «misère noire». Il apparaît sous la forme du monologue en langue étrangère ou celle de la référence au nom secret. Dans *Quai Ouest* on se trouve devant les deux formes. Yan Ciret parle «du mythe de l'origine des langues»[38].

Cécile, la mère, vieille Indienne Quechua meurt dans sa langue natale. Avant d'y parvenir, elle aura remonté de l'anglais de sa migration, puis elle passera agonisante à l'espagnol de la Conquête, avant de mourir dans «sa» langue d'origine. C'est-à-dire que la fin nous fait repasser, comme un éternel retour, dans le mystère de notre première parole native: «Quiero regresar a las Lomas Altas, no, no quiero regresar allá, el aire allá esta podrido y huele a mierda, allá lo perdido todos mis colores y mis fuerzas y mi virilidad, allá me gastaron la vida y a cambio me dieron una bolsa de guijarros que debo arrastar noche y dia por el mar, por los puertos, hasta que me caiga de cansancio […] Cheqnisqua kachun llapalla n tu tta,

[37] Propos recueillis par Jean-Luc
[38] Yan Ciret, "Un romancier des origines", in *Magazine littéraire*, n° 395, Février 2001, pp. 38-40



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)

chay warmikunapa tutan… Kamaq, cheqnispa, warmita rurarqua, pantasqua […] satichikunanpaq»[39].

Quant à la référence au nom secret elle intervient sous la forme de l'entêtement de Cécile à appeler Charles, Carlos. Carlos est le nom que seule prononce la mère, métonymie du nom secret de la tradition juive. Et Charles le refuse parce que le nom secret ne se révèle pas. Il répond à Cécile: «Ne m'appelle pas Carlos et fais- moi de l'ombre»[40].

Le nom secret appartient à un autre temps, à un autre âge-perdu à jamais dans la jungle de la ville – territoire du bizness.

L'axe du temps, qui introduit dans l'espace un ordre relatif s'efface pour laisser place à des espaces contenus dans celui de la ville mais indépendants les uns des autres. Le temps de la ville ne connaît ni origine ni fin. C'est un temps désorienté, comme les rues de la ville qui, de toute façon, débouchent indéfiniment sur d'autres rues. Il n'y a pas de terme à une ville. Elle est un espace clos sur elle-même sans que soient nécessaires des remparts ni des portes. Et, si elle s'ouvre, c'est d'une manière indéfinie, indifférente aux directions possibles du lointain. Si l'on sort de la ville, on est dans l'indétermination spatio-temporelle, dans des zones qui pourraient être du rêve, de l'imaginaire ou du mythe.

**Bibliographie :**

***, «Koltès, Combats avec la scène», «Traversées scéniques», in *Théâtre aujourd'hui*, N° 5 ;

Barthes, Roland, „La réponse de Kafka », *Essais critiques*, Seuil, 1964 ;

Ciprian, Mihali, *Altfel de spații – studii de heterotopologie*, Editura Paideia, București, 2001 ;

Coquelin, Jean-Yves, *Point de fuite à l'horizon,* Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre ;

de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980 ;

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, 1984, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984 ;

Koltès, B. M., *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985 ;

Koltès, B. M., *Un hangar, à l'ouest, Notes pour Quai Ouest,* Paris, Les Editions de Minuit, 1985 ;

Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002 ;

Sarraute, Nathalie, „De Dostoïevski à Kafka », *L'Ere du soupçon*, coll. „Folio », Gallimard, 1956 ;

Sarrazac, Jean-Pierre, *Le Pas*, in Europe, n° 823-824, Novembre-Décembre 1997 ;

Sébastien, Marie Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, L'Harmattan, 2001.

[39] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 99
[40] B. M. Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 38



BDD-A23151 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-04 23:30:56 UTC)