

Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir

Brigitte Purkhardt

Numéro 87 (2), 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25691ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Purkhardt, B. (1998). Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir. *Jeu*, (87), 71–98.

Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir

Bernard-Marie Koltès.
Photo : Elsa Ruiz.



Dans la dernière décennie, quatre pièces de Bernard-Marie Koltès ont été produites à Montréal. C'est à Alice Ronfard que l'on doit ici la découverte de cet auteur fascinant, en 1991, lorsqu'elle a monté *Dans la solitude des champs de coton* à l'Espace GO. Puis Denis Marleau a mis en scène *Roberto Zucco* à la Nouvelle Compagnie Théâtrale en 1993¹. Enfin, l'automne 1997 a comblé tous les *groupies* koltésiens qui ont pu voir *Quai ouest* à l'Espace GO, en octobre, encore une fois grâce à Alice Ronfard, et plonger en novembre dans *Combat de nègre et de chiens*, présenté au Théâtre du Nouveau Monde, sous la direction de Brigitte Haentjens. Il s'avère intéressant qu'un heureux concours de circonstances ait privilégié ces deux pièces-là qui, si elles entretiennent des liens indéniables avec les autres œuvres de Koltès, se reflètent l'une dans l'autre de façon particulière. Elles évoluent à l'intérieur d'un espace similaire, un coin hostile coupé du reste du monde. Elles cernent l'incompatibilité des rapports humains que pallie une exubérance de langage versant, par moments, dans le babélisme. Leur drame s'enclenche avec la mort à troquer, à croquer, et se dénoue par l'intervention d'une sorte d'ange exterminateur, l'étranger, le Black. Pareille complicité entre *Quai ouest* et *Combat de nègre et de chiens* ne les isole pas pour autant de l'ensemble des pièces de leur créateur ; elle les souligne plutôt, les accentue à la manière du coup de pinceau nuançant certains éléments d'une fresque.

Une table ronde consacrée à ces spectacles a d'ailleurs eu lieu au TNM le 18 octobre 1997,

1. Voir le dossier consacré à cette production dans *Jeu* 69, 1993.4, p. 12-88. NDLR.

animée par Diane Jean de CIBL radio. J'y ai participé en compagnie des deux metteuses en scène et d'Henri Barras, fondateur du Théâtre du Café de la Place et ami de Koltès. Cette expérience m'a révélé à quel point la perception du répertoire koltésien pouvait générer de lectures plurielles, souvent complémentaires (quand sociocritique et mythanalyse se relaient), parfois contradictoires (en ce qui a trait à la thématique du désespoir). Ainsi, pour Brigitte Haentjens, le théâtre de Koltès, aux pulsions anarchiques et aux enjeux mortifères, aux atmosphères troubles et oppressantes, en est un désespéré. Alice Ronfard n'abonde pas en ce sens : elle estime qu'une lucidité impitoyable sous-tendrait d'avantage l'œuvre de Koltès, plus dérangeante que désespérée, plus cynique que désolée, scrutant à la loupe les recoins de ce labyrinthe social où s'engouffrent les éclopés de la vie moderne. L'une et l'autre se montrent toutefois sensibles à la puissance du verbe koltésien aux mots qui coulent ou qui cognent, qui choquent ou se moquent pour exprimer l'inavouable, l'insupportable, et débusquer la bête noire tapie au fin fond de notre inconscient.



Dans la solitude des champs de coton, de Koltès, 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 : Yves Renaud.

La question du désespoir dans l'œuvre de Koltès suscite également des avis partagés en Europe. Par exemple, dans son essai intitulé *Koltès. La nuit, le nègre et le néant*, Bernard Desportes voit dans la « révolte passionnée » du désespoir koltésien la source de la beauté de son chant, « chant rythmé par les ombres noires de l'érotisme et la fascination de la mort² ». Quant à Patrice Chéreau, qui a monté la quasi-totalité des pièces de Koltès, il relève la dureté, la brutalité et la violence de son théâtre, tout en croyant qu'il « n'est absolument pas désespéré³ ». En fait, le désespoir risque plus de se retrouver dans le jeu de l'acteur que sous la plume du dramaturge... Parce que, pour un comédien, il est « plus facile d'être désespéré que dur et violent. Parce que le désespoir est plus sentimental et qu'on a toujours tendance, au théâtre, à magnifier les choses, à se montrer pathétique. Et c'est cela qu'il faut éviter⁴ ».

2. Charliou, La Bartavelle éditeur, 1993, p. 135.

3. Voir l'entretien accordé par Patrice Chéreau à Didier Méreuze, paru sous le titre de « Il faut apprendre à cheminer avec l'auteur » dans le dossier Koltès d'*Alternatives théâtrales*, juin 1990, n^{os} 35-36, p. 108.

4. *Ibid.*, p. 108.

Au-delà du désespoir

Dans une entrevue accordée à Véronique Hotte, Koltès lui-même se défendait de porter un regard négatif sur la vie et il considérait sa « manière commerciale d'envisager les rapports humains⁵ » réaliste et non pas pessimiste. Certes, si l'on observe les mécanismes de la survie ici-bas sans complaisance, il devient difficile de nier que le « troc » en fasse partie, depuis le sage échange de services jusqu'au sauvage *struggle for life*... Koltès déplorait encore que l'univers spatio-temporel de la plupart de ses pièces – « en cette heure (de la nuit) et en ce lieu (à l'écart) » – soit dépeint comme un abîme d'angoisse et de tourment. « Je me méfie toujours d'acquiescer à ce constat que mes pièces feraient la part belle à un monde d'inquiétude, disait-il à Véronique Hotte ; je suis effaré quand je lis ensuite que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que je décris⁶. » Au fond, les personnages de Koltès se démènent trop pour sombrer dans le désespoir. Ce qui ne veut pas dire qu'ils l'ignorent... Mais il leur importe avant tout de goûter à l'excitation de la vie nocturne. Affronter le danger de situations extrêmes. Assumer le défi de quêtes absurdes. Fronder toutes les morales. Et se mesurer au mal, au désir, à l'inconnu au cours de joutes oratoires implacables. « Comme dans le purgatoire de Dante, ils continuent, ainsi que le remarque Pierre Laroche à propos des personnages de *Combat de nègre et de chiens* qu'il a mis en scène à Bruxelles. Comme dans la grisaille de la vie, une très grosse majorité ne se flingue pas et continue. [...]

malgré les soucis, les interrogations, les échecs et les renoncements, il y a cette force qui fait que ça continue⁷. »

Dans une telle perspective, ce n'est pas l'odeur de désespoir des personnages koltésiens qui s'exhale, mais les « relents » de cet état qui semble avoir été dépassé, transcendé, transmué. Un peu comme le désespoir-défi de Kierkegaard, qui refuse la souffrance passive d'un moi aveugle et pousse l'individu conscient à l'accomplissement de soi en bravant le malaise issu de sa discordance originelle d'être fini et infini, temporel et éternel, déterminé et libre. Ou le désespoir-alchimie de Nietzsche qui ouvre les yeux, stimule l'imagination et insuffle la volonté de transformer la torpeur en ardeur. Ou le désespoir-phare de Camus qui, après avoir éclairé la nature absurde des relations de l'homme avec le monde, balaie toutes les illusions, y compris celle du bonheur, au

5. Voir « Des histoires de vie et de mort. Entretien avec Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, n° 84, novembre-décembre 1988, p. 107.

6. *Ibid.*, p. 109.

7. Dans « Le grand théâtre ment beaucoup moins que la vie », *Alternatives théâtrales*, op. cit., p. 113.

Roberto Zucco, mis en scène par Denis Marleau en 1993 (Théâtre UBU/NCT/FTA). Sur la photo : Henri Chassé (Roberto Zucco) et Christiane Pasquier (la dame élégante). Photo : Josée Lambert.



profit de la conscience. Outre une lucidité aiguë, Kierkegaard, Nietzsche et Camus ont donc puisé dans le désespoir l'énergie propice à l'amorce d'une quête, d'une métamorphose, d'un bouleversement, et ce par le truchement d'une foi profonde. En Dieu, pour le premier. En l'homme, voire au surhomme, pour le deuxième. En l'humanité, pour le dernier.

Koltès aussi a dû sans doute un jour « *desperare* », à savoir : « tomber du haut de son espoir », dans le sens étymologique du mot « désespoir ». « On ne peut tout de même pas dire que tout va bien, confiait-il ; la France a des drôles de réveil⁸. » Il exprimait par là sa peur de la montée de la droite dans son pays. Sur un plan plus existentiel, il doutait de la sincérité de nos actes : « Nous sommes tous très cyniques ; il n'existe pas de bonté absolue si ce n'est chez les moines ou les ascètes. Peut-être est-ce la seule solution de vie, et ce seraient les moines, les vrais marginaux⁹. » D'autres fléaux humains et civils ressortent de l'univers koltésien – intolérance, exploitation, indifférence, inégalité, fraudes, rixes, meurtres, guerres –, fléaux sur lesquels butent les personnages avec toute l'intensité de leurs passions. Selon leur créateur, « ils veulent vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs. Les bagarres justement permettent de voir dans quelles limites on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernée¹⁰ ». La soif de vivre de ces personnages, constamment contrecarrée, apparaît désespérante (pour nous) mais non désespérée (pour eux), puisqu'ils s'insurgent contre les obstacles. À l'instar des philosophes cités plus haut, Koltès les a soustraits au désespoir après en avoir extirpé l'ivresse de défier, la hantise de savoir et une propension à renverser – les statuts, les valeurs, le destin. Ainsi que l'on traverse un miroir, il les a fait passer « derrière » le désespoir, dans ce qui constitue sa face cachée : un *no man's land* où « il n'y a pas de règle ; [où] il n'y a que des moyens ; [où] il n'y que des armes¹¹ ». Aux mains de l'étranger. Et sous l'égide de la mort.

L'autre et la nostalgie de l'éternité

Dans toutes ses pièces¹², Koltès attribue un rôle à l'étranger plus ou moins en collusion avec la mort. Tantôt il le fait de manière allusive. Comme dans *la Nuit juste avant les forêts* (1977) avec l'évocation par un narrateur « un peu étranger » « du

8. *Théâtre/Public*, op. cit., p. 107.

9. *Ibid.*, p. 110.

10. *Ibid.*, p. 110.

11. Semblable à celui que mentionne le Dealer. Voir *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 60.

12. Je fais ici allusion aux sept pièces écrites par Koltès entre 1977 et 1988, et publiées aux Éditions de Minuit. Mais sa carrière commence en 1970 alors qu'il écrit et monte à Strasbourg *Amertumes*, une adaptation d'*Enfance* de Gorki. Suivent d'autres adaptations. *La Marche* (1970) : d'après le *Cantique des Cantiques* ; *Procès ivre* (1971) : d'après *Crime et Châtiment* de Dostoïevski ; *le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974) : d'après Shakespeare ; *Salinger* (1977) : d'après quelques nouvelles de Salinger ; *le Lien du sang* (1984) : d'après *The Blood Knot* d'Athol Fugard. Il a aussi traduit *The Winter's Tale* (1988) de Shakespeare, et commis un roman *la Fuite à cheval très loin dans la ville* (écrit en 1976 et publié en 1984), un scénario *Nickel Stuff* (1985), des nouvelles et un roman inachevé (publication posthume sous le titre de *Prologue*, en 1991). Il laisse en outre quelques créations radiophoniques et des articles. Bernard-Marie Koltès est né à Metz le 9 avril 1948 et meurt à Paris le 15 avril 1989, des suites du sida.

Combat de nègre et de chiens,
mis en scène par Brigitte
Haentjens au Théâtre du
Nouveau Monde en 1998.
Sur la photo : Maka Kotto
(Albourny). Photo : André
Cornellier.



[...] la mort chez Koltès procède plus de la cérémonie sacrée que de la vulgaire exécution, plus de l'immolation que du meurtre et plus du mythe que du réel.

chant secret des Arabes entre eux¹³ » et des confidences des Nicaraguas, qui initient aux splendeurs et misères de la condition humaine. Ou dans *...la solitude des champs de coton* (1986), avec cette intention que le Dealer soit interprété par un Noir pouvant personnifier la mort cherchée et rencontrée « par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière¹⁴ ». Tantôt Koltès campe un étranger symbolique, tel le héros de *Roberto Zucco* (1988), un exilé parmi ses congénères et, en apparence, aussi différent d'eux qu'un fauve lâché dans un troupeau de moutons. Mais le plus souvent, le hors-venu est mis en situation sans ambages, tel qu'en témoigne l'omniprésence de tous ces Blacks et Arabes de *Combat de nègre et de chiens* (1979) – Alboury, Nouofia et les gardes – ; de *Quai ouest* (1985) – Abad – ; de *Tabataba* (1986) – Maïmouna et Petit Abou – ; du *Retour au désert* (1988) – le Grand Parachutiste noir, Rémus et Romulus, Aziz et Saïfi.

En général, ces actants cumulent deux fonctions dramatiques au sein de l'action. D'une part, en tant qu'étrangers *en et à* l'Occident, ils représentent l'*opposant*, l'antagoniste, l'*autre* dont la différence devrait chambouler les certitudes de la civilisation et remettre en cause la validité de ses canons. D'autre part, devant la cécité et l'inertie qui résultent d'une telle confrontation, ils s'érigent en *juges*, voire en justiciers, pour condamner les tares occidentales incoercibles et en supprimer les propagateurs. Sur un signe d'Alboury, les gardes abattent Cal. Abad tue Charles après avoir, peut-être, descendu Maurice. Et, de façon encore plus insidieuse, le Grand Parachutiste noir anéantit la « pureté » blanche de la postérité de Mathilde en faisant des jumeaux blacks à sa fille. Quant à Roberto Zucco, ses sentences aboutissent à des assassinats en série. Il convient cependant de noter qu'il agit moins en bourreau qu'en officiant. Car la mort chez Koltès procède plus de la cérémonie sacrée que de la vulgaire exécution, plus de l'immolation que du meurtre et plus du mythe que du réel. À preuve, la dimension rituelle des crimes de Zucco.

À l'égal de la dualité inhérente à l'homme, Zucco est à la fois ange et bête, tant Icare (la faculté lucide) et le Minotaure (la force brutale) ont fusionné en lui. Or, ces personnages mythologiques ont été enfermés dans le labyrinthe de Crète par la faute de leurs pères respectifs : l'inventeur Dédale (pater légitime) et le roi Minos (pater putatif). Deux êtres de pouvoir. Deux « dieux »... En tuant son paternel, Zucco clame la mort symbolique d'un Dieu coupable de l'ambivalence de ses créatures et du sacrifice de son fils. Il signale, par ricochet, la fin de l'ordre divin et de ses dogmes

13. Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 63.

14. *Op. cit.*, p. 60.

sur lesquels s'est édiflée la civilisation. Après un baiser, une caresse, une étreinte, Zucco tue ensuite sa mère. Ce ne sont plus les liens spirituels qui sont rompus, mais ceux du sang : le cordon ombilical de la smala, garant de la cohésion de l'ordre familial. Puis, sustenté par le sang d'une vierge, Zucco poursuit dans la ville son errance dédaléenne de héraut sagace et de monstre destructeur. Il règle son compte à l'ordre social en poignardant un inspecteur de police et liquide l'ordre individuel en assassinant un jeune garçon, un double de lui-même. Il a donc dissous ses liens avec les habitants de la cité, des tueurs potentiels, pareils à « des rats dans les cages de laboratoires¹⁵ », et voué à la dérive sa propre personne, dès lors coupée de son passé, de son futur, et en passe de perdre toute identité. Au terme de cette hécatombe responsable de l'anéantissement des cultes divin, familial, social et individuel, le Minotaure mord finalement la poussière, et Icare déploie ses ailes pour se fondre dans le soleil. Un soleil soudain mobile, en plein ouragan, qui exhibe son sexe et traverse l'horizon de l'Orient à l'Occident, malgré que là-haut tout ait été « fixé depuis l'éternité, et bien



Pierre Collin (Horn) et Denis Bernard (Cal). *Combat de nègre et de chiens*, TNM, 1998. Photo : André Cornellier.

cloué, bien boulonné¹⁶ ». Et c'est la fin des temps. Le retour au chaos, tel que le suggère la dernière didascalie de *Roberto Zucco* : « Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien¹⁷. » La vision de la randonnée solaire décrite par Zucco appartient à la Liturgie de Mithra dont Jung a parlé dans une entrevue à la BBC et dont Koltès place un verset en exergue à sa pièce. On y apprend que des *prières* ont préparé le mouvement du soleil. Puisque les crimes de

15. *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 79.

16. *Ibid.*, p. 94.

17. *Ibid.*, p. 95.

Zucco précèdent un phénomène identique, n'émaneraient-ils pas eux aussi de l'oraison, de l'offrande, du sacrifice ? Il lui aura fallu, somme toute, immoler des victimes afin de donner le coup de grâce à un univers sur son déclin et mettre en branle des éléments immuables pour l'avènement de quelque nouveau big-bang... Le mythe icarien rejoint ici celui de l'éternel retour pour lequel toute renaissance succède à une inévitable apocalypse. Selon Mircea Eliade, cette *nostalgie de l'éternité* « atteste que l'homme aspire à un paradis concret, et croit que la conquête de ce paradis est réalisable *ici-bas*, sur terre, et *maintenant*, dans l'instant présent¹⁸ ». À chacun son paradis, il va sans dire ! Celui des personnages koltésiens consiste moins à y accéder qu'à s'échapper de l'enfer... À condition de bien *dealer* et, au besoin, détruire. Modèle qu'il est loisible de percevoir dans *Combat de nègre et de chiens* ainsi que dans *Quai ouest*, pièces nimbées d'une aura mythique comme *Roberto Zucco* et également ponctuées d'interventions de la part d'étrangers, menant à une mort purificatrice.



Denis Bernard (Cal) et
Anne-Marie Cadieux
(Léone). *Combat de nègre
et de chiens*, TNM, 1998.
Photo : André Cornellier.

***Combat de nègre et de chiens*¹⁹**

L'action se déroule à nuitée, dans un pays d'Afrique de l'Ouest, au sein d'une cité « blanche » responsable de l'exploitation d'une entreprise de travaux publics avec une main-d'œuvre noire. La compagnie s'apprête à fermer ses portes sans avoir terminé toutes ses constructions. Le chef de chantier, Horn, vient de ramener de Paris une charmante midinette, Léone, qu'il compte épouser.

Pour honorer son arrivée, il lui réserve un feu d'artifice. Mais voilà que s'introduit mystérieusement dans la cité un Noir d'origine ouolof, Alboury, qui réclame le corps de la victime d'un malheureux accident de travail, un compagnon qu'il appelle « mon âme, père, frère et fils de ma race²⁰ ». Or, il n'y a point de dépouille, comme il n'y a pas eu d'accident, puisque c'est Cal, l'ingénieur, qui a tué Nouofia et jeté son cadavre dans les égouts. Aussi âpre à récupérer son « frère » qu'Antigone à enterrer Polynice, Alboury refuse tout marchandage idéologique et toute compensation monétaire qui se réduisent au troc d'un œuf contre un bœuf. « Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, menace-t-il, alors, j'aurai la mort de son meurtrier²¹. » Ce qu'il obtient, au bout de la nuit, pendant le feu d'artifice, alors que des gardes abattent Cal, du haut des

18. Voir *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 341-342.

19. Mise en scène : Brigitte Haentjens assistée de Michel Rioux ; décor : Stéphane Roy ; costumes : Lyse Bédard ; éclairages : Guy Simard ; musique : Michel F. Côté ; maquillages : Angelo Barsetti. Avec Denis Bernard (Cal), Anne-Marie Cadieux (Léone), Pierre Collin (Horn) et Maka Kotto (Alboury). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 11 novembre au 6 décembre 1997.

20. *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 112.

21. *Ibid.*, p. 90.

miradors. Entre-temps, il aura « sacrifié » Toubab, le chien de Cal, et repoussé l'amour de Léone qui, répudiée par Horn pour sa trahison, scarifie ses joues avec un éclat de verre pour y graver le signe tribal d'Alboury. Comment aurait-elle pu lui faire oublier tous ces morts de sa race requérant « la mort du toubab (c'est-à-dire du Blanc) et de tout ce qui est à lui, ses femmes, ses larbins, ses propriétés et ses chiens²² » ? Comment aurait-elle pu faire taire toutes ces voix plus fortes que celle du désir ?

Bien que le contexte de la pièce soit colonial, on ne peut pas dire que le colonialisme en fonde le propos. Comme dans la plupart de ses œuvres, Koltès combine des registres variés. Au travers des fils de chaîne d'une intrigue des plus réalistes, il ne craint pas de glisser une trame de motifs de facture surréelle ou absurde. La texture insolite de son style dépend en grande partie d'un pareil enchevêtrement. Ainsi, dès que l'on observe les caractères du lieu dramatique, on s'aperçoit qu'il ne représente pas *seulement* une ordinaire cité blanche en Afrique noire...

Les mystères d'Orphée

Telle que décrite dans les didascalies, la cité est entourée de palissades et de miradors où des gardiens noirs font le guet en s'interpellant à coups de bruits de langue, de gorge, de hoquet, de sifflet. À l'intérieur, il y a un bungalow, une camionnette et un massif de bougainvillées. L'emplacement du chantier n'est pas précisé, mais on sait qu'une rivière boueuse le traverse, surmontée d'un pont inachevé et vide en son milieu. Circonscrite par l'effervescence de la garde juchée dans les hauteurs, la vie de la cité semble se cantonner dans une fosse, dans un trou. S'il a été difficile à un vivant d'y entrer, il s'avère impossible à un mort d'en sortir. Comme si Hadès y régnait. Comme si l'on croupissait aux Enfers. Alboury, dans le sillage d'Orphée, s'apparenterait alors au héros descendu dans l'Érèbe pour s'acquitter d'un devoir sacré. Un Érèbe assez « décadent » néanmoins ! Et dérisoire... L'Achéron confondu à une rivière fangeuse sans barque ni pont. Les cris d'une vieille mère explorée en guise d'obole à Charon (c'est pour l'apaiser qu'on laisse entrer Alboury). Quant au gardien du repaire, le chiot blanc de Cal à la voix tantôt « terrible comme celle d'un tigre, tantôt fluette comme celle d'une souris²³ », il ne paie pas de mine avec



22. *Ibid.*, p. 112.

23. *Ibid.*, p. 111.

Cerbère, le chien à triple tête et à queue de dragon... Il y a tout de même le massif de bougainvillées qui fait diversion. Plusieurs scènes se jouent sous ses branches fleuries.

Dans la production du TNM, le scénographe Stéphane Roy a ingénieusement matérialisé ce lieu. Sans palissades ni miradors ni garde, il a réussi à peindre la représentation d'une humanité enfoncée dans un gouffre étouffant, qui doit sans cesse grimper à la surface afin de se gorger d'un peu d'air et de grappiller quelque fraîcheur. Par conséquent, on ne distingue de la cité que les toits des hangars et roulottes ainsi que les faîtes des murs garnis d'échelles que montent et descendent inlassablement les personnages, tels des Sisyphe résignés. À cet enfer européen se marie, sur toile de fond, un ciel africain nocturne aux tons fluctuants, des feux du crépuscule aux lueurs de l'aube. Les effets sonores proposés par Koltès n'ont pas été retenus, à savoir : appels de la garde, cris de crapauds-buffles et d'éperviers, aboiements de chiens, bruit du vent, craquements de branches, course pieds nus sur la pierre... C'est à la musique qu'a été dévolue la tâche de livrer toutes les pulsations émotives et charnelles de la nuit. Une composition de Michel F. Côté traduisant autant la grâce nostalgique d'un rêve de retour à l'Afrique profonde par le reggae, que les clameurs menaçantes de la brousse naturelle et humaine à travers des rythmes plus impétueux. Musique hétérogène – de par le choix instrumental – aux sonorités modernes et anciennes, profanes et sacrées. Alors que la guitare électrique et le trombone modulent des airs de fête funky, les crotales et le rhombe scandent les accents d'un rituel magique. Musique assortie enfin aux ambivalentes atmosphères koltésiennes.

Maka Kotto (Alboury)
et Anne-Marie Cadieux
(Léone). *Combat de nègre
et de chiens*, TNM, 1998.
Photo : André Cornellier.

Deux éléments de décors – objets culturel et naturel – ajoutent une touche symbolique à ce tableau surréaliste : une table, côté jardin, et une bougainvillée, côté cour. La première, monopolisée par Horn et Cal, trône sur le territoire des prérogatives viriles. La seconde, chérie par Léone, croît sur le sol des apanages féminins. Autour de la table se fomentent les stratégies du pouvoir, de la vengeance, de l'hypocrisie, de la damnation. À l'ombre de la bougainvillée se déploie le grand jeu de la séduction, du pardon, de l'authenticité, du salut. Si l'univers de l'homme sent le soufre, de celui de la femme émanent des effluves édéniques... Les caractères mêmes des deux éléments de décor le suggèrent.

D'une part, le scénographe a sélectionné un type bien précis de table. Elle ne sort ni de la cuisine, ni du bureau, ni du laboratoire. Il s'agit d'une vulgaire table à cartes sur laquelle sont posés une bouteille de whisky, des verres et un jeu de gamelles : accessoires civilisationnels des maîtres blancs de la cité qui, tout au long de la pièce, s'obnubilent l'esprit en jouant à l'argent. Dans un tel contexte, la table n'assume aucune fonction « noble ». Elle ne revendique certes pas la convivialité du festin amical, ni la spiritualité du repas communiel, ni le mysticisme de la *table gardée* d'Allah, de la *table d'émeraude* des alchimistes ou de la *table ronde* des chevaliers du Graal. Tout au plus instrument terre à terre d'un monde aux valeurs perverses, ainsi que les honorent Horn et Cal dans leurs élucubrations d'ivrognes, la table à cartes cautionne la politique du pari, de la mise, du bluff. En contrepartie se dresse la bougainvillée, immense, plus haute que nature, luxuriante. Le pendant paradisiaque de la table infernale. Et particulièrement signifiant...

Plante grimpante d'origine américaine, la bougainvillée – ainsi nommée en l'honneur de l'explorateur français du XVIII^e siècle, Louis Antoine de Bougainville – pousse dans plusieurs régions de l'Europe méridionale. Elle n'est donc pas typiquement africaine. Et encore moins infernale, la végétation s'accommodant mieux du paradis... Mais quel « métissage » ! Sur le plan profane, vu ses alliances avec trois continents, elle figure le produit composite d'une hybridation réussie, le *melting-pot* fructueux. Sur le plan sacré, elle renvoie à la riche symbolique de l'arbre qui, en plus de réconcilier les empires chthonien et ouranien, jouit du don de concilier tous les éléments : l'eau mêlée à la sève, la terre fouillée par les racines, l'air absorbé par le feuillage, le feu jailli du frottement des branches. Principal ornement de la cité infernale, le massif de bougainvillées inspire à Léone des réminiscences d'existences antérieures. Il serait alors l'arbre de vie, gage d'immortalité, bien qu'il puisse refléter par ailleurs l'arbre de la science du bien et du mal planté au paradis terrestre pour Adam et Ève. Si l'arbre de l'Éden a causé la chute d'un homme et d'une femme nés de la même souche, celui de l'Érèbe permettrait-il la rédemption d'un couple aux altérités croisées ? C'est, du moins, la tentation à laquelle la soumet le diable intérieur de Léone, dont elle savoure la caresse, « déjà toute brûlée, toute noircie en dedans²⁴ ». Pourtant, fidèle au nom qu'il porte – celui d'un roi ouolof du XIX^e siècle ayant résisté à la pénétration blanche –, Alboury crache au visage de Léone lorsqu'elle ose s'offrir à lui. Le temps n'est pas à l'abandon amoureux mais à la solidarité humaine au nom de laquelle Alboury doit restaurer la cohésion de son clan perturbée par la disparition d'un de ses membres. En ce sens, il correspondrait à une sorte d'Orphée plus déterminé à répandre ses mystères religieux sur la terre qu'à agréer la réalité d'Eurydice reléguée aux Enfers.

**Si l'univers
de l'homme sent
le soufre, de celui
de la femme éma-
nent des efflues
édéniques...**

Cette question de la solidarité humaine demeure l'élément majeur de l'incompatibilité existant entre le monde aggloméré « du » Nègre et l'univers désagrégé « des » Blancs. À la carcasse qu'un groupe partage s'oppose le tas d'os que des particuliers se disputent... Alors qu'Alboury nomme avec dévotion Nouofia son « frère », Horn s'indigne que Cal soit désigné comme le sien : « Ah non, s'il vous plaît, pas de ces mots africains²⁵. » Et Alboury de s'étonner qu'il répugne à deux maîtres d'ouvriers, propriétaires de camions, « de la même race, [...] de la même langue, de la même tribu²⁶ » de s'appeler des frères. Évidemment, Horn n'a rien retenu de la tirade d'Alboury, au début de leur « combat » oratoire, exposant les raisons de son intrusion dans la cité. Il y relatait d'abord son lien avec Nouofia, un compagnon venu se coller à lui afin de conjurer ensemble le froid provoqué par un nuage obstruant le soleil. Il évoquait ensuite comment, pour lutter contre le nuage immobile, des femmes se sont greffées à eux, puis les parents et les enfants de celles-ci, bâtissant « une famille de plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun, une famille innombrable faite de corps morts, vivants et à venir, indispensables chacun à chacun²⁷ ». Enfin, il expliquait que le village avait besoin de retrouver le corps du frère disparu pour sauvegarder son intégrité et entretenir la chaleur

24. *Ibid.*, p. 70.

25. *Ibid.*, p. 84.

26. *Ibid.*, p. 84.

27. *Ibid.*, p. 33.

bienfaisante. On retrouve ici un procédé narratif propre à Koltès : communiquer une conception du monde par l'intermédiaire d'une image mythique. Notamment, dans ...*la solitude des champs de coton*, le Dealer esquisse le dessin d'un univers maintenu en équilibre à la pointe de la corne d'un taureau par la main d'une providence perspicace. Le Client, de son côté, le croit affalé sur le dos de trois monstrueuses baleines idiotes, et ballotté sur une mer furieuse. Dichotomie semblable à celle qui régit les mondes d'Alboury et de Horn. L'un, serein parce qu'inscrit dans la structure d'un ordre universel articulé. L'autre, angoissé parce que livré sans attaches aux caprices

d'un Grand Tout chaotique. Mais, ses plus riches visions du monde, Koltès les réalise en établissant une connivence étroite entre les lieux dramatiques qu'il aménage et les *dramatis personæ* qu'il y dispose. Véritables microcosmes repérables à la lumière de trois genres d'espaces métaphoriques : la *rue* de la révélation, le *labyrinthe* de la revanche et le *carrefour* des confrontations.

Quand le destin hante les lieux

Dans la réalité, nous habitons parfois des lieux qui ne nous conviennent guère, et que nous devons transformer pour nous y sentir à l'aise. Dans l'imaginaire koltésien se produit exactement le contraire : ce sont les lieux qui transforment les person-

nages y ayant échoué. Comme si le destin de ces derniers leur avait aménagé un décor propice à la réalisation de ses propres visées. Ainsi le destin hante-t-il la rue, le labyrinthe et le carrefour...

Foulent la rue ceux qu'un irréprouvable désir anime sans qu'ils sachent identifier l'objet de leur quête. Ils battent le pavé, au gré du hasard, jusqu'à ce que les happe la révélation de leur vérité profonde. La délivrance par la mort, peut-être, pour le Client de ...*la solitude des champs de coton*. Ou pour le « suicidé de la vie » de *la Nuit juste avant les forêts*, le salut par la rencontre avec ce quelque chose « qui soit comme de l'herbe au milieu de ce fouillis », avec ce quelqu'un « qui soit comme un ange au milieu de ce bordel²⁸ ». Le labyrinthe, espace où l'on tourne en rond et où l'on erre dans un réseau de couloirs, abrite des missions de régénération au moyen de règlements de comptes. On l'a constaté avec la purge opérée par Roberto Zucco, qui entre dans le labyrinthe avec les cornes du Minotaure et en sort avec les ailes d'Icare. Sur un ton plus désinvolte, quasi vaudevillesque, les personnages du *Retour au désert* se chamaillent à la ronde et se relancent dans tous les recoins de la maison pendant qu'autour d'eux, dans la ville, se multiplient les attentats. À l'instar de Zucco qui



Denis Bernard (Cal) et
Anne-Marie Cadieux
(Léone). *Combat de nègre
et de chiens*, TNM, 1998.
Photo : André Cornellier.

28. *Op. cit.*, p. 63.

saccage un système, aiguillonnés par la rancœur, ils piétinent leurs certitudes réciproques au point de faire advenir l'impossible. Un fantôme apparaît ; un visiteur lubrique tombe du ciel ; des serveurs cois rompent le silence ; un fils dévoué quitte sa mère, aspiré par le cosmos en vertu de l'effet Lense-Thirring relié à la théorie de la relativité d'Einstein... Ceux qui voulaient rester partent. Ceux qui voulaient partir restent. Même la maison change de vocation : la respectable demeure bourgeoise devient l'ancre de bâtards destinés tôt ou tard à « foutre le bordel dans cette ville²⁹ ». Le soleil n'a peut-être pas dansé, mais les choses, elles, ont bougé... Les deux pièces présentent de surcroît une structure cyclique. *Roberto Zucco* commence et s'achève sur les toits de la prison. *Le Retour au désert* débute avec l'arrivée de Mathilde et se termine avec son départ, à l'intérieur d'un lieu commun, le jardin. Dans l'une et l'autre pièce, l'action comporte un parcours à travers un dédale d'endroits variés. Chambre, cuisine, hall, métro, bar, cabine téléphonique, commissariat, parc, bordel, gare (*Roberto...*). Jardin, café, hall, escalier, armoire, lit, couloir, salon, véranda, cuisine (*le Retour...*). J'énumère à dessein les jalons de ces parcours pour indiquer les similitudes spatiales des deux pièces. On a souvent écrit que *le Retour au désert* se



Denis Bernard (Cal) et
Anne-Marie Cadieux
(Léone). *Combat de nègre
et de chiens*, TNM, 1998.
Photo : André Cornellier.

différençait des autres œuvres de Koltès... Pas tant que cela, au bout du compte ! Pour en venir à la troisième catégorie d'espace, le carrefour offre une halte à ceux qui ont achoppé à leurs limites et à qui il incombe de choisir une nouvelle orientation. Des voyageurs d'origines diverses s'arrêtent, se provoquent, se mêlent, se dispersent dans ce lieu transitoire des confrontations existentielles ne laissant personne indemne. C'est le carrefour symbolique qui soutient la cité de *Combat de nègre et de chiens* et le hangar de *Quai ouest*.

29. *Le Retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 86.

Un carrefour, en effet, que cette cité blanche en Afrique noire où l'enfer et le paradis se confondent, où les valeurs archaïques et modernes s'apostrophent, où des tendances hétéroclites s'entrechoquent. Un calque de notre époque fin de siècle avec des personnages aux expériences disparates, assez proches des inclinations sociales actuelles. Ce qui n'entrave en rien leur individualité, car « fondamentalement ce sont les blessures, les failles des personnages qui conduisent la pièce là où elle va, inéluctablement³⁰ », ainsi que le rappelle Brigitte Haentjens. Dans sa direction d'acteur, celle-ci a d'ailleurs amalgamé avec justesse les stéréotypes et les singularités des personnages. Sur le plan des stéréotypes, elle a accentué les attributs bon/méchant d'Albourny et de Cal, l'aspect *cool* et jovial de Horn, le côté *new age* et ingénu de Léone. Apparences que les singularités déforment à souhait. Albourny peut se montrer cruel et injuste ; Cal laisse transparaître quelques blessures ; Horn couve une violence insoupçonnée ; Léone, sous ses allures évaporées, fait preuve d'une maturité peu commune.

Ce qui frappe dans la mise en scène, de prime abord, c'est l'exploitation de la distance physique entre les comédiens dans leur occupation de l'espace. Même dans les scènes d'intimité, ce sont des objets qui se heurtent et non des corps qui se touchent, tant les peaux se craignent, tant les regards s'évitent. Parallèlement à cette gestuelle froide et rigide, les répliques volent de l'un à l'autre, haut et fort, comme le ballon propulsé d'un vigoureux coup de poing. Symptôme de la pauvreté des rapports entre les personnages, du manque de contact dans leurs relations. Avec le recours au langage en guise de palliatif, d'instrument factice d'une communication tronquée. « Non, je ne veux pas me taire, on se taira quand on se comprendra³¹ », supplie Léone au cours de sa conversation « mixte » avec Albourny en oulof et en alsacien... Les comédiens ont joué cette scène à croupetons, se considérant à distance comme deux bêtes qui appréhendent leurs réactions. Le dialogue au ton incantatoire, taillé dans les langues maternelles des personnages, traduit le malaise de toute communication authentique : la vérité de l'émetteur sort du langage de ses tripes, mais puisque le récepteur n'en possède pas le code, elle revient en boomerang à sa source... Ainsi, dans le théâtre de Koltès, dès qu'on aborde les questions essentielles, on est condamné à parler dans le vide. Nul ne comprend l'italien de Zucco, ni le quéchua de Cécile dans *Quai ouest*, ni les récriminations en arabe du *Retour au désert*... En ce qui concerne l'incommunicabilité des personnages de *Combat de nègre et de chiens*, divisés en deux mondes, Koltès disait qu'ils « se parlaient comme au-dessus d'un précipice, le point de vue narratif restant tout le temps du même côté, celui des Blancs, avec, seule, Léone qui tentait de jeter une corde de l'autre côté³² ». De fait, tributaires de pouvoirs adverses, les trois hommes ne doutent jamais de la légitimité de leurs normes. Ce qui annihile les efforts de rapprochement tentés par Léone, unique être libre de ce quatuor, ne subissant le déterminisme d'aucune autre loi que celle de sa foi en la vie. Cependant, à l'égal de ses comparses mâles, elle répond aux influences du nom qu'elle porte. Voilà un procédé de création de personnages cher à Koltès que d'inclure dans leur nom quelques indices comportementaux.

30. Voir « Mot de la metteure en scène » dans le programme, p. 5.

31. *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 59.

32. Dans les notes intitulées « Un hangar, à l'ouest » et publiées à la suite de *Roberto Zucco*, op. cit., p. 114.

Quand l'habit fait le moine

De la même façon que Koltès instaure un rapport nécessaire entre les lieux et les personnages, il dote ces derniers de noms « confectionnés » sur mesure. Il en résulte que, assez souvent, les noms « revêtent » les personnages koltésiens à l'exemple d'un habit qui fait le moine. On l'a vu pour Alboury, héritier du nom d'un héros de son pays, dont il perpétue la mission de repousser les envahisseurs blancs. Imperturbable, il résiste à tous les assauts de corruption, y compris à celui du désir. Du trio masculin, lui seul récolte, au terme du *deal*, la récompense escomptée : la mort du meurtrier de son frère. Même s'il lui a fallu pour cela bafouer un cadeau inattendu de la vie, l'amour de Léone. De plus, aussi messianique que son homonyme, il libère de l'enfer blanc sa garde noire de damnés en soulevant une mutinerie. Maka Kotto l'a interprété avec une grande sobriété. Poli sans servilité. Provocateur sans arrogance. Obstiné et brave sans entêtement, sans fanfaronnade. D'une prestance impressionnante. Pour ce qui est de Horn, son nom coïncide avec le mot anglais signifiant « corne ». Il est vrai que « Biquet » tient assez du cornard dans ses amours... Il y a aussi l'expression « to horn in » qui le qualifie bien. Cela veut dire « mettre son grain de sel » (il ne s'en prive pas), « s'immiscer dans un *deal* (il se substitue à Cal dans son démêlé avec Alboury) et « s'introduire quelque part sans invitation » (propre du colonisateur). Horn est justement le prototype de l'intrus colonisateur *politically correct*. Peu instruit et d'origine modeste, il a commencé au bas de l'échelle pour se hisser à des postes de petit commandement. Pierre Collin l'a joué avec la bonhomie condescendante de ceux qui s'affichent amicaux, progressistes, tolérants, aussi longtemps qu'on ne marche pas sur leurs plates-bandes. La résistance d'Alboury et la trahison de Léone renvoient la vapeur : il se ferme et devient méprisant, mesquin, agressif. Il perd tout, hormis la cité désertée. Cal a sans doute la « couenne dure » si l'on considère que le mot « *cal* » désigne l'épaississement de l'épiderme... Il tiendrait aussi du *calabar*, graine toxique de *physostigma venenosum*, une plante du Nigeria. Instruit et cultivé – mais « vénéneux » parce que hostile à tout et à tous –, il s'est durci à force de se frotter au système et empoisonne son entourage. Une entité néfaste comme le *kala* indo-européen qui dénomme en sanskrit le temps destructeur et meurtrier. Denis Bernard l'a rendu exécration à souhait ! Borné et suffisant. Raciste et violent. Un automate aux idées préconçues. En dépit de l'ampleur des défauts de Cal, l'acteur a dévoilé par moments la détresse du personnage dont trop de rêves brisés ont muselé l'âme.

Malgré leurs personnalités antithétiques, Cal et Alboury possèdent un point commun : la dilection pour un être indispensable à leur équilibre et malencontreusement disparu. Mais Cal se moque de la chaleur humaine, c'est le sommeil (l'oubli ?) que lui procure son fétiche, le chien Toubab, tel qu'il l'avoue à Horn : « Depuis qu'il est tout petit, il dort sur moi [...] Moi, la nuit, ça me faisait une boule de poils sur le ventre, sur les jambes, sur les couilles ; ça me faisait dormir, Horn, c'était passé dans le sang, pour moi³³. » Cal tue Nouofia parce qu'il a craché à ses pieds. Alboury tue Toubab parce qu'il lui a sauté à la tête. Les victimes servent de bouc émissaire aux deux hommes pour étancher leur haine mutuelle. Dans le crachat du « Boubou », Cal voit la colère, la désobéissance, la révolte à mater pour que perdure son pouvoir, pour que des ruisseaux de crachats nègres ne submergent pas les territoires « de la planète

33. *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 20-21.

entière d'une mer de menaces³⁴ ». Quant à Alboury – qui est sans doute musulman parce que oulof –, il attribue peut-être à Toubab les vilénies colportées par l'Islam à propos de la race canine... Car dans toute la création, rien de plus abject que le chien ! Il est charognard, avide, hypocrite, vicieux, impur. Les anges l'abhorrent, mais les diables en raffolent puisqu'ils ne dédaignent pas, à l'occasion, d'emprunter son apparence. Tel chien tel maître, enseigne encore un proverbe. Par extension, ce qui arrive au chien « arrivera » au maître. Dès la disparition de Toubab, Cal semble donc tourmenté comme s'il était en proie à un envoûtement, comme si le chien était la figurine criblée de coups d'épingles par un sorcier. Le sacrifice de son effigie entraîne nécessairement la mort de Cal, présageant ainsi la fin d'une empire, la fin du règne blanc.

Anne-Marie
Cadieux a incarné
une superbe Léone !
Mélange de femme
enfant et de fille
marquée par la vie.
D'une naïveté
touchante. D'une
lucidité désarmante.
Forte et fragile.
Grave et légère.
Souvent drôle...

De cet empire, le sujet le plus sympathique, le plus digne de survivre, demeure sans conteste Léone. « Lionne » pourrait-on entendre... La grande féline qui méprise la « gastronomie » du chacal (frère du chien), cet « imprenable et impénitent détresseur, assassin d'occasion », elle qui « pendant le long étouffement de sa victime, dans une jouissance méditative et rituelle, obscurément, [...] se souvient des possessions de l'amour³⁵ ». L'art de l'échange équitable caractérise Léone. Elle ne profite jamais des autres, mais attend d'eux l'équivalent de ce qu'elle leur offre. Au vieux Horn qui lui présente l'opportunité de changer de vie, elle donne sa compagnie et sa jeunesse. Elle n'a rien pour Cal puisqu'elle ne veut rien de lui. Avec l'arrivée d'Alboury, elle remet en question son *deal*. La nouvelle vie auprès de Horn lui semble soudain aussi fausse que son existence à Paris. Elle se découvre d'autres appartenances au nom desquelles elle renie tout : famille, culture, société et surtout sa blancheur. En retour, elle exige qu'Alboury renonce à la vengeance et l'emmène dans son village, dans sa famille, pour y vivre ensemble tranquilles jusqu'à la mort. Mais Alboury éconduit cette « fille de chien ». Faute d'être devenue noire pour lui, elle embrasse la négritude pour elle-même en gravant un signe tribal sur son visage. Elle retournera à Paris, seule, mais transformée, le sceau de sa vraie identité à jamais incrusté dans la chair. Anne-Marie Cadieux a incarné une superbe Léone ! Mélange de femme enfant et de fille marquée par la vie. D'une naïveté touchante. D'une lucidité désarmante. Forte et fragile. Grave et légère. Souvent drôle... Très proche du type Marilyn Monroe, genre de femme qu'admirait Koltès en raison de cette réputation de belle tête vide, pourtant pleine d'une grande sagesse toute simple.

Si à travers Alboury se manifeste le thème de la solidarité humaine, à travers Léone on peut lire celui des *origines volontaires*, c'est-à-dire celles qui nous captivent, celles que nous adoptons, celles que nous gagnons, par-delà toutes les ascendances. Dans *Le Retour au désert*, lorsque Adrien insinue que Mathilde est revenue où sont ses racines, celle-ci rétorque, fâchée : « Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol³⁶. » Léone non plus ne souhaite pas s'ancrer dans le sol de ses origines effectives. Et la bougainvillée hybride

34. *Ibid.*, p. 79.

35. *Ibid.*, p. 8. Extrait de la citation mise en exergue à *Combat de nègre et de chiens*. Koltès n'en indique pas la source, mais il me semble que c'est du Joseph Conrad.

36. *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 13.

lui correspond mieux qu'une salade indigène... Koltès aussi tenait en haute estime toutes les formes de métissage. Il pensait que l'être humain, comme bien des plantes, n'a que des bénéfices à retirer de la greffe, du bouturage, voire de la transplantation. Car, avec l'aide d'un bon jardinier, la transplantation arrive à faire « naître une nouvelle plante aux facultés d'adaptation infinies », avec un instinct de vie résistant à n'importe quelle mutilation, « comme si le souffle de l'existence pouvait varier indéfiniment de foyer, qu'à l'extrême mutilation correspondait l'extrême souplesse de la vie³⁷ ».

Dans *Quai ouest*, la question des racines est débattue sous tous les angles. Les personnages s'y collettent avec leurs origines ethniques, familiales, religieuses et sociales, au cœur d'un « carrefour » réduit à un cul-de-sac, tant les orientations à choisir s'avèrent compliquées. *Quai ouest* – envers froid et sombre de quelque lumineuse Key West floridienne – où la clef du salut circule de main en main sans trouver acquéreur. Cette pièce prolonge, d'une certaine façon et à plusieurs niveaux, *Combat de nègre et de chiens*.

*Quai ouest*³⁸

Au cours d'une entrevue accordée à Jean-Pierre Han, Koltès racontait avoir déjà passé une nuit, caché, dans le hangar vide d'un ancien port de New York : « 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 développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé³⁹. » Cet endroit exceptionnel avait toutes les qualités d'un bon lieu dramatique, surtout si des personnages que rien ne prédispose à se

37. Tiré de « Douze notes prises au Nord » de Koltès et cité par Joëlle Gras dans « Le jardinier obstiné », *Théâtre/Public*, op. cit., p. 36.

38. Mise en scène : Alice Ronfard, assistée de Line Noël ; scénographie : Claude Goyette ; éclairages : Guy Simard, assisté d'Éric Champoux ; costumes : Ginette Noisieux ; musique : Jean Sauvageau et Claude Chappleau. Avec Catherine Archambault (Claire), Pierre Collin (Rodolphe), Stéphane Demers (Charles), Françoise Faucher (Cécile), Widemir Normil (Abad), Danièle Panneton (Monique), Gilles Renaud (Maurice Koch), Diego Thornton (Fak). Production d'Espace GO présentée du 30 septembre au 1^{er} novembre 1997.

39. Cité dans *Alternatives théâtrales*, op. cit., p. 117.



rencontrer y étaient mis en situation... Voilà la source de la création de *Quai ouest*, dont l'action évolue dans le quartier décrépit d'une cité portuaire occidentale, autour et à l'intérieur d'un hangar désaffecté, coïncé entre un fleuve et une route. Tous les services municipaux ont été coupés, même la liaison avec le centre-ville au moyen du ferry. Une famille d'origine sud-américaine persiste toutefois à y vivre. Les époux, Rodolfe et Cécile, de même que leurs rejetons âgés de quatorze et vingt-huit ans, Claire et Charles. Ce dernier exploite un « *bizness* » *fifty-fifty* avec l'asiatique Fak et Abad, un Black clandestin recueilli par lui, deux ans plus tôt. Mais le *modus vivendi* de cette famille élargie se détraque lorsque aboutit au hangar un couple de bourgeois, l'homme d'affaires Maurice Koch et sa secrétaire Monique, la conductrice de sa Jaguar. Intrusion semblable à celle d'Albourny venu chercher un mort et, aussi dérangeante, puisque Koch, lui, réclame « la » mort en échange de ses effets personnels de valeur avec qui voudra bien l'aider à l'atteindre. Charles y voit l'occasion fortuite de fuir son milieu minable au volant d'une voiture de luxe et d'entreprendre une nouvelle vie. Il conduit donc Koch sur le quai pour qu'il se jette à l'eau. Abad empêche cependant le suicide, car un cadavre risquerait d'attirer la police. Monique en profite pour tenter de sauver Koch et quitter le quartier avec lui. La petite société du quai ouest se divise dès lors en deux clans. L'un compte favoriser le projet de Charles. L'autre, celui de Monique. Tous affriolés par l'appât du lucre à tirer des circonstances. Se déclenche aussitôt une série effarante de *deals* de toutes sortes dont Éros et Thanatos contrôlent les enjeux. Au terme de ce combat entre l'amour et la haine, la soumission et la révolte, la vie et la mort, les pulsions destructrices triomphent. Koch meurt selon ses vœux, indifférent à l'amour de Monique. Et Charles, après avoir refusé celui de Claire, est abattu par Abad avec la kalashnikov de son père. Reste le hangar au toit troué, peuplé de présences occultes, tel un « lieu de l'âme », ainsi que le percevait Patrice Chéreau, tel un espace secret qu'à tour de rôle tous ont visité « pour chercher l'obscurité, la grande ombre où dissoudre leurs crises et leurs inquiétudes⁴⁰ ». Et sonder les arcanes du destin.

Quai ouest, mis en scène par Alice Ronfard à l'Espace GO en 1997. Sur la photo : Françoise Faucher (Cécile), Pierre Collin (Rodolphe), Danièle Panneton (Monique), Diego Thornton (Fak), Gilles Renaud (Maurice Koch), Stéphane Demers (Charles) et Catherine Archambault (Claire). Photo : André Panneton.

La marche des âmes boiteuses

Cette référence à l'âme en tant que creuset où se brassent les émotions les plus diverses est tout à fait pertinente, puisqu'on peut déchiffrer ce thème non seulement dans *Quai ouest*, mais dans presque toutes les autres œuvres de Koltès, et ce par le biais d'un motif commun renvoyant à la symbolique du pied. Car le pied, en mythanalyse, représente l'âme et ses substituts, à savoir : la conscience, la psyché, l'ego, cette part de nous-mêmes qui nous individualise. Les expressions « marcher sur les pieds », « prendre pied », « perdre pied », « se jeter aux pieds », « suivre des pas », « laisser des traces » indiquent l'aspect métaphorique du pied (et de ce qui s'y rattache), identifiant des états et des attitudes de notre être intime. De plus, les pieds et l'âme déterminent la singularité de l'espèce humaine qui, grâce à la station debout et au souffle de la conscience, se distingue des autres créatures de l'univers. Les rites de lavement des pieds sont ainsi des rites de purification de l'âme. Il va sans dire que la vigueur ou la faiblesse des pieds divulgue les attributs de la « complexion » spirituelle. Qu'on se souvienne d'Héphaïstos, l'ingénieux forgeron et orfèvre des dieux qui traîne sa détresse de mal-aimé avec son pied-bot. Ou d'Achille, le demi-dieu, qui porte au talon

40. *Ibid.*, p. 20.

la marque de sa fragilité d'homme. Ou d'Édipe dont le nom signifie « pieds enflés », capable de vaincre un Sphinx, mais impuissant à démêler l'écheveau de sa destinée. Plusieurs héros koltésiens vivent des expériences équivalentes.

Dans *Quai ouest*, Claire, lors de sa rencontre avec Monique, lui remet une de ses chaussures en exigeant qu'elle ne s'en départisse pas. Ce geste rappelle l'offrande de Prouhèze à la Vierge dans *le Soulier de satin* de Claudel. Prouhèze, qui s'engage dans une liaison coupable avec Rodrigue, espère au moins courir vers le mal avec un pied boiteux, reflet de sa conscience lourde de remords. Par son cadeau à Marie, elle avoue la dualité de son âme, déjà acquise à Rodrigue, mais encore sensible à ses devoirs. Claire aussi se sait déchirée entre deux impératifs. Elle veut et ne veut pas aider Monique dont pourrait se servir Charles pour déguerpir à tout jamais. Si elle souhaite le bonheur de son frère, elle redoute autant sa désertion. Dans la Bible, il est mentionné que le don d'une sandale ratifie un contrat d'achat ou d'échange. De façon analogue, en cédant son soulier, Claire transmet à Monique le droit d'aider Charles... Droit que lui arrachera Cécile pour garder la mainmise sur son fils. Claire ôte également son soulier comme on enlève la poutre qui obstrue l'œil de la conscience. L'adolescente se trouve à la croisée des chemins de l'âge adulte, et il lui est impérieux d'en saisir les lois. Elle boit du café pour ne pas s'endormir, et savoure le contact direct de son pied déchaussé avec la terre pour rester en éveil, afin de continuer l'exploration de la réalité. On croyait, dans l'ancienne Égypte, que ceux qui foulent le sol pieds nus, surtout s'ils boitent, pompent l'énergie vitale de la terre. Le tellurisme semble en effet avoir des répercussions sur la « croissance » de Claire. Elle découvre la sexualité avec Fak, se rebiffe contre la tutelle maternelle, et déballe pour Charles le projet amoureux d'une vie à deux. Dans leur marche, les âmes boiteuses glanent des trouvailles sur leur route... Celle de Claire a poussé l'adolescente à devenir femme.

Koch, pour sa part, se fracture la cheville pendant sa tentative de suicide. Il ne pourra donc pas récidiver par ses propres moyens. Peut-être encore que les jérémiades de Monique ont porté fruit et qu'en son âme et conscience il ne juge plus la mort opportune... Mais pourquoi lui répugne-t-il tellement d'enlever ses chaussures – des « weston » convoitées par Charles –, alors qu'il s'est débarrassé volontiers de ses bijoux en or et de ses cartes de crédit ? C'est que la chaussure, tel un vêtement, habille l'âme. Elle en épouse les contours de manière à révéler ses couleurs. Ou bien, au contraire, elle lui procure un déguisement pour camoufler sa richesse ou son indigence. En ce qui concerne Koch, il est prêt à perdre la vie, mais non la face ! Son attachement aux « weston », chaussures de riches, dénonce sa mauvaise foi. Il a beau s'être dépouillé de son or et avoir renié sa profession, rien ne lui fera sacrifier l'insigne de sa prospérité, masque de sa vacuité spirituelle. Si Charles désire tant chausser les « weston », c'est qu'il lui tarde « d'entrer dans les souliers » de Koch pour lui voler son image, son *standing*, son argent. Et enfermer pour de bon ses pieds lavés et baisés par le pape, un certain Jeudi saint ; ce qui implicitement revient à bannir son âme de chrétien résigné et d'homme « mal né ».

Dans le cas de Rodolfe, le port de solides bottines aurait homologué ses performances de soldat. Mais, comme toute bonne chair à canon, il lui aura fallu se battre à la guerre, les pieds gelés, chaussés d'espadrilles trouées. Revenu à la vie civile, il se



Widemir Normil (Abad)
et Pierre Collin (Rodolphe).
Quai ouest, Espace GO, 1997.
Photo : André Panneton.

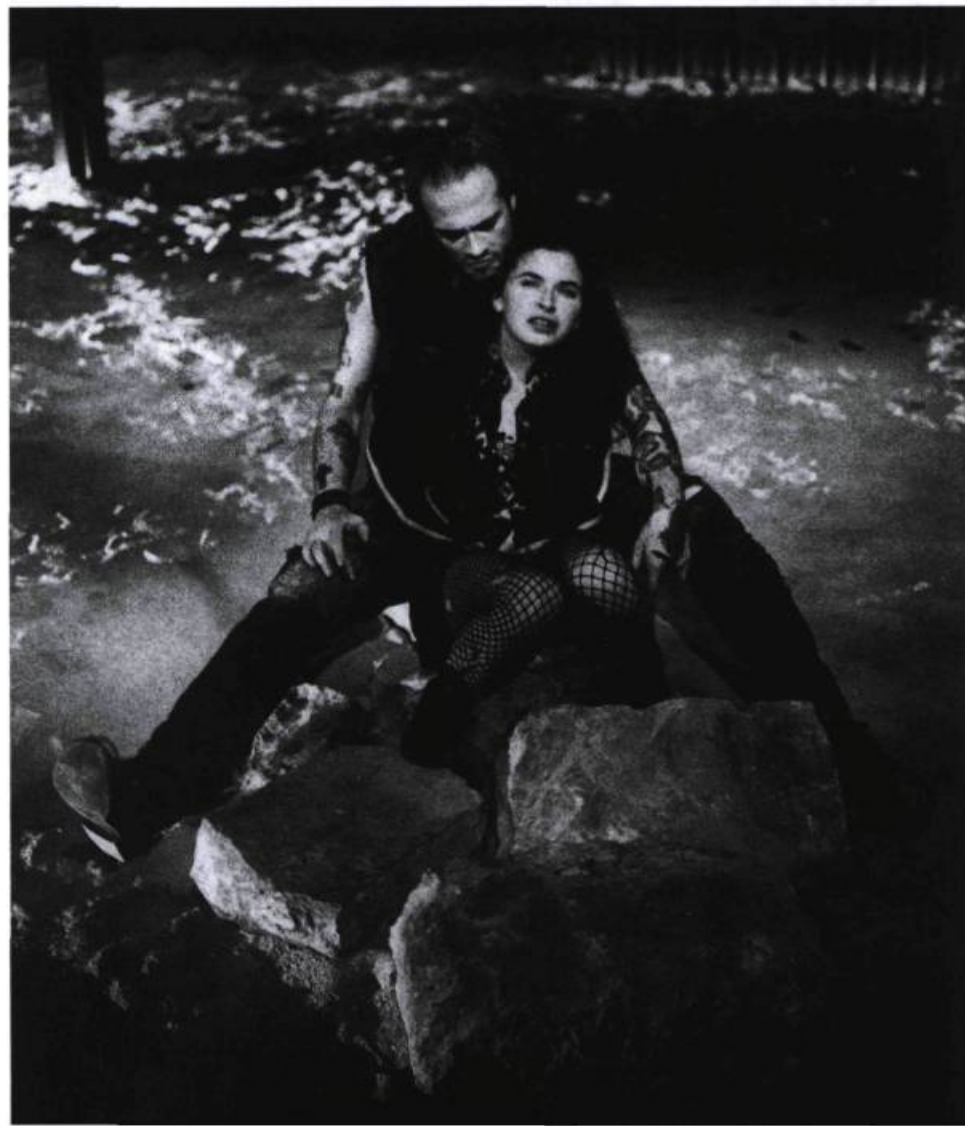
demande qui va « remplacer les espadrilles pourries par la neige et la glace, et les pieds qui étaient dedans⁴¹ ». À moitié sourd et aveugle, il ne sent plus ses pieds, comme s'il avait flambé son âme. Il en récoltera quelques cendres en se campant devant Abad avec l'ordre de descendre Koch – tel le bouc émissaire chargé de tous les maux du régime –, soudain léger parce que délivré de son fusil-mitrailleur comme du poids de son désir de vengeance délégué à un tiers. Quant à Cécile, ce ne sont pas ses pieds que Rodolphe pointe du doigt, mais leur prolongement, les jambes, gracieuses et fermes, soutenant « un gros tas mou et vacillant sans trembler⁴² ». Alors que son corps a été contaminé par le virus de la misère du quartier, alors qu'elle a déjà un pied dans la tombe, ses jambes – toujours avides de courir les forêts sauvages de sa jeunesse – la rattachent au paradis perdu de ses origines indiennes. Enfin, Monique tient ses pieds au secret ainsi qu'elle refoule au fond de son âme toute possibilité de communication réelle avec les autres. Les talons de ses souliers claquent avec la rage de ses propos méprisants.

Léone, un personnage très semblable à celui de Claire, éprouve comme celle-ci quelques problèmes avec les pieds. Elle arrive en Afrique, chaussée d'escarpins dont les courroies lui scient chevilles et orteils. Ces chaussures à la mode blessent ses pieds,

41. *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 50.

42. *Ibid.*, p. 76.

comme la civilisation blanche oppresse son âme. Les microbes africains qu'on attrape par les pieds et contre lesquels Cal la met en garde finissent par piquer Léone et lui inoculer le germe de sa vraie identité. À l'instar de Koch, Cal ne supporte pas qu'on touche à son « image ». Sa fureur contre Nouofia se déchaîne quand le crachat lancé par terre tombe à côté de sa chaussure. En clair, lorsque son étiquette de maître blanc a été souillée. Le directeur d'usine du *Retour au désert*, Adrien, n'arrive pas, au contraire, à endosser l'apparence conforme à sa condition. Même en complet, il déambule toujours pieds nus parce que ses souliers le font souffrir. Le fantôme de sa femme se moque d'ailleurs de lui en soulignant qu'il a hérité des pieds crottés de ses ancêtres mineurs. Ainsi, même pieds nus, il est « chaussé » d'une individualité peu reluisante. Ni chair ni poisson, sans attaches profondes avec lui-même et avec son milieu, il pourra déménager sa « crotte » sous d'autres cieux et sous la férule de sa despotique sœur. Au bout de cette cohorte de chaussés, de pieds nus et de boiteux qui animent le théâtre de Koltès, Roberto Zucco quitte la piste, torse dénudé et aussi pieds nus,



Diego Thornton (Fak) et
Catherine Archambault
(Claire). *Quai ouest*, Espace
GO, 1997. Photo : André
Panneton.

« écorché », dans le dénuement du condamné à mort, mais avec l'exaltation de l'adepte d'une cérémonie d'initiation. Comme si après avoir remis sa tenue de combat, il allait conclure un pacte de paix avec l'univers. Aucun aimant aux pieds pour le river au sol. Aucun vêtement sur le dos pour brimer son élan. Il plonge dans le néant avec la grâce de l'apesanteur.

Le jeu psychique d'un Moi « empêché »

Si le hangar figure un « lieu de l'âme », les personnages qui le traversent pourraient représenter les étapes et les enjeux d'une individuation. À la lumière des catégories jungiennes de la personnalité, il serait possible de décrypter une telle interprétation à partir de la nature des rapports qu'entretiennent les personnages entre eux et des modalités de leur cheminement à travers les péripéties. En discernant le rôle du Moi à Charles, on verrait comment un être s'aventure à la quête de lui-même au moyen de *deals* (pour rester dans le contexte...) rencontrés au cours d'épreuves imposées par l'Ombre, l'Imago, l'Anima et le Soi.

Charles est le Moi « empêché » de vivre selon ses aspirations. Rien de plus profond, de plus existentiel que son malaise concocté par une condition humaine qu'il n'a pas choisie, qui l'a enfoncé du mauvais côté de la ville, dans le bas, alors que c'est du haut qu'il rêve, là-bas, de l'autre côté du fleuve. Mais comment y accéder puisque toutes les communications ont été coupées avec cet Eldorado ? Dans l'éventualité d'un virage providentiel, Charles survit grâce au « business » qu'il exploite par la force des choses avec Abad et Fak, ses deux Ombres : les tendances extrêmes de sa personnalité – la douceur et la violence – qu'il craint et qu'il refoule. Abad est un pur. Sourd aux insultes, il ne recourt ni aux armes ni aux coups. Il raisonne calmement et donne des conseils judicieux. Il se contente surtout de peu, résigné à son sort. Fak projette tout le contraire. Il est dur, violent, insensible, profiteur, menteur et inéquitable dans ses *deals*. Il porte bien son nom ! Fak ou « *Fuck* ». Baiseur dans tous les sens du terme. Tout au long de la pièce, on n'entend jamais parler Abad qui ne s'adresse qu'à Charles par des chuchotements dans l'oreille. C'est la voix secrète de l'inconscient qui livre parfois au Moi des vérités qu'il préfère méconnaître. Abad et Fak sont les seuls personnages de *Quai ouest* sans référence aux pieds... Manqueraient-ils d'âme ? En fait, leur âme se fond dans la conscience de Charles dont ils occupent les pôles opposés. Charles redoute à part égale leur immixtion dans ses projets de changement. Alors que le premier risquerait d'entraver son envol, le second n'hésiterait pas à l'envoyer à la dérive.

Pendant une nuit particulièrement noire, comme un rêve surgi des ténèbres, l'Eldorado vient à Charles sous le déguisement de Maurice Koch, son double idéal, son Ego potentiel, son Imago. C'est-à-dire que Charles se mesure à un reflet sublimé de sa personnalité sociale. Qu'il entre en contact avec le pantin prospère qu'il voudrait égaler. Par conséquent, sa quête vise l'évolution d'un Ego manifeste, au détriment de l'Ego latent relégué au tréfonds de la conscience. Ce n'est pas sans raison qu'il insiste pour que tous l'appellent Charles, alors que son vrai nom est Carlos et que sa sœur le nomme affectueusement Charlie. Il écarte Carlos et Charlie de son plan d'ascension, comme il évacue ses origines ethniques et familiales. Ce en quoi l'appuie Monique, son Anima « logique » qui met à sa disposition le savoir et les

ressources utiles à son projet. Par contre, son Anima « sensible », Claire – la lumineuse comme son nom l'indique – essaie d'éclairer Charles sur la validité de sa quête. Mais il refuse de troquer le pouvoir de l'argent contre les possibles de l'amour. Elle s'éclipse. Les jeux sont faits.

Toutes ces transactions finissent par réveiller la vigilance du Soi, la force de fusion des composantes disparates de l'être dont la cohésion harmonieuse signe la réussite du processus d'individuation. Or, l'essence du Soi koltésien réside dans la destruction et non dans la symbiose. Tant qu'à favoriser la jonction de calamités qui perpétueraient le Mal, aussi bien fomenter leur choc pour en générer l'explosion... Le Soi de Charles se compose de ses père et mère formant un Androgyne grotesque. À l'image des parents de Zucco, ceux de Charles maintiennent la survivance des ordres divin et familial. Tout d'abord, sous le regard voilé de Rodolfe, Cécile tente de préserver sa tribu intacte, quitte à l'engluer davantage dans sa crasse. Elle traite son mari de châtré et d'impuissant ; sa fille, de petite pute idiote ; et son fils, de larve pourrie au soleil. Elle préfère pourtant qu'ils crèvent tous ensemble plutôt que de permettre qu'un seul trouve le salut loin des siens. Lorsqu'elle perce les pneus de la Jaguar, elle compromet le départ de Koch et, par ricochet, celui de Charles qu'elle abandonne au courroux divin. Tel Dieu le Père, Rodolfe s'arroge alors le droit de mort. Il arme Abad et lui ordonne de tuer Koch, puis... quelqu'un d'autre, car « si tu n'as tué qu'un seul homme, lui dit-il, tu es seulement à égalité avec ta putain de mort, ta mort ne laissera aucune trace, rien, comme si tu n'étais même pas mort ; il faut en avoir tué deux, pour la gagner⁴³ ». Il réclame ainsi tacitement le sacrifice du fils. Lorsque la mort fauche son double, Koch, Charles n'a plus qu'à mourir à son tour. Ainsi que Cal, après la mort de Toubab ; et Zucco, après celle du garçon. La mort de Charles a été causée par Abad : ce qu'il y avait de meilleur en lui a détruit ce qui aurait pu advenir de pire. L'énergie destructrice de Rodolfe brûle toutefois en Cécile de façon différente. Ce n'est pas sa progéniture qu'elle compte anéantir, mais sa postérité. Sur le point de mourir, elle l'exprime dans la langue quéchua de ses origines au cours d'une imprécation maudissant ses aïeules d'avoir, de mère en fille, fornicué avec un chacal errant aux yeux rouges, et semé autour d'elles la désolation. Léone aussi s'interroge sur l'obstination des femmes à engendrer des générations de « cogneurs » et de « cognés ». Et Mathilde, dans *le Retour au désert*, de proposer un nouveau système de « contrôle des naissances » : que les femmes accouchent de cailloux et que les bébés humains naissent des louves... Il arrive donc à Koltès de confier aux femmes une fonction comparable à celle qu'exerce l'étranger : interrompre la prolifération du mal ici-bas en « cassant le moule » d'une civilisation inhumaine déclinante.

Le « carrefour » symbolique de *Quai ouest* – où tant de personnages se sont affrontés au gré de leurs divergences – rappelle l'espace scénique d'un « théâtre du Je » semblable à celui qu'a exploré Joyce McDougall. Une aire de jeu psychique, donc, permettant à un sujet de jouer ses propres drames par le truchement d'une distribution d'*alter ego* qu'il met en situation. En d'autres mots, Koltès investirait beaucoup de lui-même dans la création de ses personnages. C'est ce que suggère Heiner Müller, le traducteur allemand de *Quai ouest*, lorsqu'il affirme que le théâtre de Koltès a une

[...] l'essence du Soi koltésien réside dans la destruction et non dans la symbiose. Tant qu'à favoriser la jonction de calamités qui perpétueraient le Mal, aussi bien fomenter leur choc pour en générer l'explosion...

43. *Ibid.*, p. 75.



Pierre Collin (Rodolphe)
et Stéphane Demers
(Charles). *Quai ouest*,
Espace GO, 1997.
Photo : André Panneton.

Noir, s'ajoutent le Jaune⁴⁵ (Fak) et la Peau-Rouge (Cécile). Il en va de même de la diversité religieuse. Il y a les catholiques sud-américains ; peut-être que Koch est juif, dans la mesure où son nom renvoie à « kascher » ; et Abad appartient sans doute à l'Islam, en raison de cette image le présentant coiffé d'une calotte de neige semblable à la chéchia. Mais ils sont tous embarqués sur le même bateau. Et vogue la galère !

Le jeu philosophique d'un Nous décadent

C'est Alice Ronfard qui a relevé l'aspect cosmopolite de *Quai ouest*, lors d'une entrevue radiophonique. Dimension du théâtre de Koltès qui la touche infiniment. En effet, le choc des races et des cultures déstabilise nos certitudes et souligne le danger du nivellement des valeurs. Un aplatissage qui écrase les différences et éradique les aspirations individuelles au nom d'une paix sociale factice et inodore. On comprend mieux dès lors la facture hétéroclite de la mise en scène d'Alice Ronfard, qui n'a pas

« structure d'aria » : « Cela veut dire que l'auteur est plus ou moins directement présent dans ses textes, dans ses personnages. Je trouve ça très important, parce qu'en ce moment la tendance générale est l'extinction de l'auteur, l'expulsion de l'auteur du texte et aussi du théâtre⁴⁴. » Il est vrai qu'il y a tant de récurrences thématiques et narratives dans le théâtre de Koltès qu'il serait difficile de ne pas y déceler la présence symptomatique de l'auteur.

Combat de nègre et de chiens et *Quai ouest* se terminent par la mort symbolique d'un régime nuisible et irrécupérable, représentée par l'élimination de Cal et de Koch, les deux forces vives du système que l'intervention de Blacks a sapé. Léone s'en tire parce qu'elle a eu la sagesse de rejeter la loi du milieu. Charles y laisse sa peau parce qu'il a eu l'imprudence de vouloir la détourner à son profit et qu'elle lui a sauté entre les mains comme une grenade. *Quai ouest* prolonge néanmoins *Combat de nègre et de chiens* en montrant le début de la désintégration de la civilisation à partir de failles à sa base, à l'intérieur de ses remparts et avec la complicité de ses suppôts. À l'inverse de Cal abattu contre son gré, Koch vient délibérément chercher la mort... Le cosmopolitisme est aussi beaucoup plus florissant dans *Quai ouest*. Aux Blancs et au

44. Dans « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre », *Alternatives théâtrales*, op. cit., p. 12.

45. Dans la mise en scène d'Alice Ronfard, Fak n'est toutefois pas un asiatique.



Pierre Collin (Horn) et
Anne-Marie Cadieux (Léone)
dans *Combat de nègre et
de chiens*, TNM, 1998.
Photo : André Cornellier.

craint de mélanger les styles et les tons, plus sensible à la réalité foisonnante de l'imaginaire koltésien qu'aux strictes règles du réalisme.

Dès son entrée dans la salle, pour gagner son fauteuil, le spectateur doit traverser l'avant-scène en foulant la terre qui recouvre le plancher. Or, mettre son pied quelque part signifie qu'on prend possession de l'espace. Il a donc l'impression de partager avec la distribution un univers commun, il se sent complice du jeu à venir. Il perçoit même une certaine inquiétude quand il constate qu'il ne pourrait pas quitter les lieux sans déranger le spectacle. Bref, il est piégé, bloqué dans son siège, comme les personnages sur la scène sont prisonniers de leur quartier. Au moment où la pièce commence, il plonge dans une quasi-noirceur, et se retrouve devant le « mur d'obscurité » que Koltès signale dans la première didascalie. Il est mal à l'aise. Puis, il saisit dans ses tripes l'intensité des émotions que doivent éprouver ces résidents des ténèbres. Et il retient son souffle. D'emblée, Alice Ronfard crée un climat cérémoniel qui instaure, entre la salle et la scène, le type de rapport que préconisait Artaud : le spectateur n'est plus un voyeur, mais un participant qui vibre de concert avec les acteurs.

Tout au long de la pièce, la lumière et l'ombre alternent selon le découpage du temps dramatique qui s'étale sur quarante-huit heures. Dans sa direction d'acteur, Alice Ronfard semble avoir axé le jeu sur cette alternance du jour et de la nuit. En effet, les personnages changent d'attitude aussitôt qu'ils quittent un espace temporel pour un autre. Ainsi, le temps nocturne écrase Koch et Monique, alors que le régime diurne les ragailardit, comme s'ils retrouvaient la familiarité de leur univers fluorescent.

Tous les autres personnages obéissent à une dynamique contraire. Tels des rats, des chauves-souris, de la vermine, en nyctalopes, ils s'imbibent de l'énergie nocturne dont les vide ensuite le soleil. Outre ces réactions aux variations temporelles, l'interprétation des personnages s'appuie sur l'expression de leurs ambivalences. Ils ne se livrent jamais d'un bloc, mais laissent échapper progressivement des indices qui nuancent sans cesse la perception que nous en avons.

Par exemple, Gilles Renaud incarne un Koch d'abord pitoyable, puis exécrationnel, et enfin cynique. Danièle Panneton est une Monique des plus antipathiques qui, tout à coup, s'humanise lorsque transpire son amour pour Koch. Françoise Faucher, en Cécile, cherche à manipuler tout le monde – y compris le soleil à qui elle donne des ordres comme à un petit chien – et pratique un double jeu continu dont on ne saisit la dimension tragique que dans sa tirade finale. Pierre Collin rase quasiment les murs, pris dans la décrépitude de Rodolphe mais, soudain, l'ancien soldat en lui se réveille quand il donne un commandement à Abad et refuse à Charles la faveur d'une bénédiction. Widemir Normil, muet du début à la fin, maintient une présence constante et un sens de l'écoute très fin ; lui aussi étonne quand il se transforme en bourreau. Catherine Archambault (Claire) et Diego Thornton (Fak) sont les meilleurs débutants que j'aie jamais vus ! Ils possèdent une intelligence du texte et un sens du rythme remarquables. Ils interprètent la scène de séduction du début avec la maîtrise de deux champions de ping-pong. C'est un des très bons moments de la soirée. Enfin, Stéphane Demers campe un Charles crédible, mais pas aussi complexe qu'il aurait pu l'être. Il le rend surtout plus « mou » que vraiment « empêché » ainsi que l'avait conçu Koltès. Quant au niveau de langage, tous manient un français international. Alice Ronfard a même parfois remplacé certains termes à connotation européenne par d'autres, plus évocateurs de l'Amérique. Entre autres, « moricaud » par « Black ».

Dans la scénographie, une particularité domine : la présence des quatre éléments. C'est heureux, car ils se retrouvent dans toute l'œuvre de Koltès, concourant à cimenter le microcosme qui se dégage du lieu dramatique et des personnages qui s'y démènent. Il ne faut pas oublier que les quatre éléments occupent une place de choix dans le théâtre élisabéthain qu'affectionnait Koltès. Dans l'œuvre de Marlowe, entre autres, Tamburlaine se gorge de la vigueur des éléments pour alimenter sa puissance. Et Méphistophélès, dans *Faust*, localise l'enfer au fond des éléments, dans leur entrailles où nous demeurons toujours torturés : « *Within the bowels of these elements, / Where we are tortur'd and remain for ever* » [VI.120]. Dans *Quai ouest*, la terre recouvre le sol de l'aire de jeu, sans végétation, donc stérile, comme le quartier ; les personnages en soulèvent la poussière dans leurs déplacements. Elle pollue l'air, salit les vêtements, sent la désolation. Le hangar se compose de pans de tôle fort hauts représentant, tour à tour, sous les jeux de lumière, l'intérieur et l'extérieur du bâtiment. Ainsi, lorsqu'une scène se déroule à l'intérieur, l'éclairage donne l'illusion que des rayons de lune ou de soleil s'infiltrèrent par les trous du toit. C'est le feu qui régénère, la nuit, et accable, le jour, les personnages du régime nocturne. Le mur dressé côté cour est percé d'une immense porte qui s'ouvre sur le quai, au bord du fleuve à l'eau sale, puante, laquelle recueillera le cadavre de Koch, pas très propre lui non plus... L'air, chez Koltès, est en général traduit par le vent. Plusieurs didascalies

dans *Quai ouest* l'indiquent. Ce n'est pas facile à matérialiser au théâtre... Cependant, on peut transmettre la « psychologie » du vent que commente Bachelard dans *l'Air et les songes*, à savoir : toutes les tempêtes de l'âme. Et elles sont nombreuses dans *Quai ouest*, déclenchant les vents intérieurs responsables des colères, plaintes, éclats, élans, emportements, revirements... Notons encore que le hangar est coincé entre la terre et l'eau, les deux éléments que Dieu a séparés l'un de l'autre, au début de la création, avant d'engendrer la nature. La terre et l'eau de *Quai ouest*, déjà séparées mais encore stériles, seraient-elles le berceau de quelque prochaine (re)création ? Le hangar, « ce lieu de l'âme », serait dans ce cas le cœur de l'éternel retour et la matrice d'un Nous décadent en quête de renaissance.

Koltès sur le coltin

Au cours de la table ronde consacrée à Koltès au TNM, les deux metteuses en scène, qui l'ont monté l'automne dernier, ont raconté les circonstances de leur rencontre avec son œuvre. Alice Ronfard le découvre à Paris, en 1986, lors d'une représentation de *Quai ouest* monté par Chéreau. Elle n'apprécie ni la mise en scène ni la scénographie. Est agacée par les lourds *containers* qui roulent dans l'espace avec fort tapage. Ferme les yeux. Et c'est le coup de foudre pour le texte. Le charme n'opère pas avec une pareille fulgurance pour Brigitte Haentjens. Elle apprend à aimer Koltès petit à petit et de plus en plus, alors qu'elle assiste une vingtaine de fois au *Roberto Zucco* produit par la NCT en 1993. Elle finit par être subjuguée elle aussi. Maintenant qu'elles ont toutes deux la piquûre, leur rapport à Koltès n'est pas identique pour autant. Alice Ronfard l'aborde avec la générosité de sa passion, avec l'exaltation que procure la fouille d'un coffre à trésors inépuisable. Brigitte Haentjens y va plus prudemment. Avec plaisir et curiosité, mais avec la circonspection de qui explore une zone jalonnée de difficultés. Parmi lesquelles celle de devoir « se coltiner avec Koltès » dit-elle, quand on le monte. Tant il pèse sur les épaules. En somme, on a intérêt à endosser un bon coltin pour se préserver le dos, même quand on l'a large, lorsque l'on porte Koltès à la scène. Car les écueils ne manquent pas.

Alice Ronfard
[aborde Koltès]
avec la générosité
de sa passion, avec
l'exaltation que
procure la fouille
d'un coffre à trésors
inépuisable.

Évidemment, plus un théâtre est audacieux, plus les difficultés pullulent. Celui de Koltès l'est à plus d'un titre. Non seulement il bouscule les règles morales les plus répandues, mais encore nos habitudes esthétiques les plus élémentaires. Comme de nous offrir des scènes à consommer dans l'obscurité ou de nous livrer des personnages sans repères psychologiques. Il y a également une dimension littéraire très puissante dans le théâtre de Koltès. Elle est complexe, riche et un brin déroutante. Il est bon de se rappeler que Koltès aurait voulu être avant tout romancier. Mais comme il lui répugnait de gagner sa vie autrement que par l'écriture, il a choisi de devenir auteur de théâtre, médium plus lucratif que le roman. Par ailleurs, la seule œuvre romanesque qu'il a commise, intitulée *la Fuite à cheval très loin dans la ville*, comporte une bonne dose de théâtralité. Certaines descriptions sont remplacées par des didascalies et des dialogues de théâtre tiennent parfois lieu de conversations romanesques. De façon analogue, il inclut ici et là, dans son théâtre, des passages à saveur littéraire propre au roman. Michel Vinaver écrit à ce propos : « Les pièces de Koltès comme celles de Shakespeare, de Marivaux ou de Musset, de Büchner ou de Kleist, sont des hybrides : objets de représentations, elles sont aussi, au sens plein, des œuvres littéraires à saisir par

Brigitte Haentjens
y va plus prudem-
ment. Avec plaisir et
curiosité, mais avec
la circonspection
de qui explore une
zone jalonnée
de difficultés.

l'acte de lecture⁴⁶. » Si la dimension littéraire de l'œuvre de Koltès n'était inscrite que dans le texte à jouer – comme c'est le cas chez Shakespeare et les autres auteurs cités par Vinaver –, il n'y aurait aucune complication... Le problème, c'est que Koltès écrit souvent des textes parallèles aux dialogues : didascalies valant des descriptions romanesques ; citations en exergue ; notes explicatives et commentaires sur les personnages, les lieux, l'action ; et même de très beaux monologues intérieurs. Sur le plan littéraire, quel bonheur ! On ne se lasse pas de lire Koltès. Les dialogues sont écrits dans une langue superbe. Et dans tous les ajouts, on devine les clins d'œil de l'auteur, on découvre ses motivations, on perçoit ses stratégies dramatiques. Pour les metteurs en scène et les comédiens, ces ajouts donnent une somme de renseignements incomparables pour saisir toute la densité du dialogue et la complexité des personnages. Mais le spectateur qui n'a pas lu le texte-source, qui fonde sa compréhension de la pièce sur le spectacle, pourrait capter un décalage entre la littéralité de la parole entendue et son intentionnalité qui, elle, a peut-être été nourrie par le texte parallèle. Comment ce spectateur saisirait-il dans toute sa subtilité la finale de *Roberto Zucco* sans avoir pris connaissance de l'extrait de la Liturgie de Mithra placé en exergue au texte publié ? Comment percevrait-il la pleine dimension du rôle joué par Toubab dans *Combat de nègre et de chiens* sans avoir consulté le monologue d'Alboury dans les « carnets » annexés à la pièce écrite ? Comment interpréterait-il sciemment le lien qui noue Abad à Charles dans *Quai ouest* sans s'être penché sur la didascalie-prologue racontant les circonstances de l'arrivée du Black dans le hangar ? Afin de favoriser une communion plus étroite et plus intense avec l'œuvre de Koltès, ne serait-il pas pertinent de récupérer – à l'occasion ou au besoin – certains de ces textes conçus pour la lecture et de les intégrer au spectacle ? Surtout quand ils sont exceptionnels. Ce qui arrive...

Après la table ronde, j'ai eu l'occasion de discuter avec quelques personnes à propos d'autres aspects de l'œuvre de Koltès. Un commentaire de l'une d'elles m'a particulièrement laissée songeuse... N'y aurait-il pas, chez Koltès, une sublimation de l'adolescence et de l'étranger ? En ce qui a trait à l'adolescence, Koltès n'en serait jamais sorti ! C'est l'éternel *teenager* révolté qui porte son âme en écharpe et tient la terre entière responsable de ses malheurs. C'est le délinquant qui refuse en bloc toutes les valeurs du monde adulte, ses normes et ses préceptes. Maintenant, en ce qui concerne son rapport à l'étranger, comment expliquer son engouement radical et inconditionnel pour les Noirs et les Arabes dans les pays où sévissent tout de même des maux de taille : intolérance, intégrisme, terrorisme, asservissement des femmes ?

Y a-t-il un reste d'adolescence chez Koltès ? Oui, mais voyons-le dans le bon sens du terme. L'habitent sans doute quelques qualités adolescentes : un goût de pureté, de liberté, d'infini, incompatible avec les conditions de vie que la société impose. Il est exigeant et excessif comme le sont les personnages féminins du théâtre de Jean Anouilh. En fait, son œuvre aurait bien pu être écrite par Antigone, Thérèse, Jeannette, Eurydice, Monime, elles qui ne veulent pas grandir, ne veulent pas être raisonnables, veulent tout tout de suite, ne seront jamais heureuses parce que des

46. Dans « Sur Koltès », *Alternatives théâtrales*, op. cit., p. 11.

chiens perdus errent dans la nuit. Et tout cela, parce qu'elles ont envie de vivre « vraiment »... On aboutit encore à la face cachée du désespoir où, par amour de la vie, on dénonce ce qui la corrompt, quitte à détruire ceux qui la corrompent. Symboliquement, il va sans dire. La guérilla de Koltès ne mine que les champs littéraires... À ceux qui l'accusaient de colporter des visions négatives de l'existence dans ses écrits, Jean-Paul Sartre rétorquait qu'il ne le faisait que pour défendre son amour de la vie. Et Camus justifiait son désespoir de vivre par son amour de vivre. Au bout du compte, si Koltès est adolescent, les existentialistes l'étaient aussi.

Après cette mise au point sur la question de l'adolescence permanente de Koltès, il convient de nuancer son intérêt « apparemment » aveugle à l'égard de l'étranger. Il est clair que pour Koltès les accointances avec l'étranger s'avèrent essentielles. Il disait à ce sujet : « Le seul sang qui nous vienne, qui nous nourrisse un peu, c'est le sang des immigrés. [...] Le sang neuf naît de cette présence des Noirs et des Arabes [...] La présence des immigrés est ce qui nous maintient à un niveau intellectuel à peu près correct. Pour moi, la Suisse, c'est le cauchemar absolu⁴⁷. » La Suisse pour Koltès est un détergent, voire un javellisant qui estompe les couleurs. La forteresse d'un immobilisme intégral. Or, le contact avec l'autre permet la découverte de nouvelles valeurs. Ce qui ébranle ce qu'on croyait juste et fixe. Ce qui pousse à formuler de nouveaux choix et à suivre le mouvement de la vie au rythme du temps qui passe. Encore une fois, je constate à quel point Koltès est existentialiste. Jean-Paul Sartre aussi abhorrait l'immobilisme, source de mauvaise foi. Il pensait que chaque être humain se donne dans la vie un projet fondamental à réaliser. Tous les actes posés au jour le jour sont conçus pour en favoriser l'accomplissement. Mais il arrive que le projet ne convienne plus au sujet qui doit dès lors s'en donner un autre. Sinon, tous ses actes continueront d'entretenir une flamme éteinte, un leurre, seront de mauvaise foi. Celle-ci résulte donc de l'inadéquation existant entre un choix fondamental et des choix particuliers. Il faut par conséquent remettre sans cesse en question son projet initial pour agir de façon authentique et ne pas stagner dans un aveuglement hypocrite. Eh bien ! l'étranger – qui secoue les certitudes – peut être le stimulant idéal de la prise de conscience, du mouvement qui s'ensuit, du changement qui s'opère « nécessairement ». Si Koltès se tourne vers le Noir et l'Arabe, c'est peut-être pour soutirer de leur monde les valeurs qui manquent au sien, au nôtre. L'esprit tribal, le sens de la solidarité, le respect du sacré offriraient ainsi un antidote précieux à l'égoïsme, à la cupidité et au matérialisme qui empoisonnent l'Occident. « Je ne dis pas que cette réalité est définitive, ajoute Koltès ; elle est telle pour la génération dans laquelle nous vivons⁴⁸. » Autrement dit, le monde est à faire et à refaire indéfiniment. Le phénomène de prise de conscience, grâce à l'autre, fonctionne de même dans les pays arabes et africains où des artistes, ayant frayé avec l'Occident, réclament le droit à certaines de ses valeurs : l'individualisme, l'égalité, le scientisme. Le cinéaste malien Adama Drabo valorise l'émancipation des femmes dans son film *Taafé Fanga*. Et le romancier Moussa Konaté chambarde la vision traditionnelle de la famille avec *Fils du Chaos*. L'un et l'autre contestent une bonne partie de la conception du monde propagée par les griots, celle-là même que de son côté Koltès s'est tant plu à arpenner dans ce *no man's land* de la face cachée du désespoir. ¶

Si Koltès se tourne vers le Noir et l'Arabe, c'est peut-être pour soutirer de leur monde les valeurs qui manquent au sien, au nôtre. L'esprit tribal, le sens de la solidarité, le respect du sacré offriraient ainsi un antidote précieux à l'égoïsme, à la cupidité et au matérialisme qui empoisonnent l'Occident.

47. Dans *Théâtre/Public*, op. cit., p. 107.

48. *Ibid.*, p. 107.