

CAHIER PEDAGOGIQUE



QUAI OUEST

De Bernard Marie-Koltès/ Mise en scène d'Isabelle Gyselinx

Au Pôle Image 17>25/11/2011

**THEATRE DE LA
PLACE**

Koltès, une météorite	3
Repères biographiques	4
Richesses des solitudes	6
Un ami	7
Chéreau le révélateur	8
 Le Théâtre de Koltès	 10
Théâtre de révolte et communion avec le spectateur	12
L'argent comme purgatoire	16
Bibliographie	19
 La mise en scène	 20
Introduction	21
 Note d'intention	 22
 Note sur la dramaturgie	 23
Les Personnages	23
La Règle des Trois Unités	26
L'écriture	34
 Note sur la mise en scène	 35
La mise en scène est d'abord un travail d'adéquation.	36
 Note sur la scénographie	 37
 Infos pratiques	 38
 Crédits bibliographique	 39

Koltès, une météorite

« J'étais à Metz en 1960 (...). J'ai vécu l'arrivée du général Massu, les explosions des cafés arabes, tout cela de loin, sans opinion, et il ne m'en est resté que des impressions (...) c'est probablement cela qui m'a amené à m'intéresser davantage aux étrangers qu'aux Français. »
Koltès.

Bernard-Marie Koltès, auteur dramatique français né à Metz, fut inspiré à la fois par ses racines messines, son environnement cosmopolite de collégien et par ses nombreux séjours en Amérique latine et en Afrique. Cette influence se retrouve notamment à travers la place centrale accordée aux personnages noirs, dans l'ensemble de son œuvre.

Servie par un langage qui se veut à la fois oral et littéraire, chacune de ses pièces apparaît comme une métaphore tragique de la condition humaine.

Sa rencontre avec Patrice Chéreau, qui deviendra son metteur en scène à partir de 1983, jouera un rôle essentiel dans la réception de son œuvre en Europe. Mais l'écrivain, atteint du sida, décèdera prématurément, un mois après la dernière représentation du *Retour au désert* en 1989.

La notoriété des écrits de Koltès, fondés sur des problèmes réels tels l'altérité, la violence, ou encore les conflits dérisoires, dépasse les frontières régionales et nationales. Bernard-Marie Koltès, aujourd'hui considéré comme un classique de la création littéraire contemporaine, apparaît de ce fait comme l'auteur le plus original de sa génération. Son regard posé sur le monde continue à exercer la fascination de ses lecteurs et le hisse ainsi au statut prestigieux de dramaturge français contemporain le plus joué dans le monde.

<http://www.mairie-metz.fr/metz2/koltes/index.php>



Elsa Ruiz

**« Faire du théâtre est la chose la plus superficielle, la plus inutile du monde,
et du coup on a envie de la faire à la perfection. »**
Koltès.

Repères biographiques

1948. 9 avril : naissance à Metz. « *La belle province* », dira Koltès.

1958. Durant la guerre d'Algérie, il est élève-pensionnaire à l'école Saint-Clément de Metz. Son père, officier, est absent. Le Général Massu devient, en 1960, gouverneur de Metz. « *Mon collègue était en plein au milieu du quartier arabe. Comme à l'époque on faisait sauter les cafés arabes, le quartier était fliqué jusqu'à l'os.* »

1968. Premier séjour à New York. « *J'ai voyagé... Tout ce que j'ai accumulé [c'est] entre 18 et 25 ans.* »

1969. À 20 ans, il fuit sa ville natale, et l'ennui, pour Strasbourg. Là, il assiste à une représentation de *Médée* de Sénèque mis en scène par Jorge Lavelli avec Maria Casarès. « *Un coup de foudre ! Avec Casarès... S'il y avait pas eu ça, j'aurais jamais fait de théâtre.* »

1970-1973. Écrit et monte ses premières pièces : **Les Amertumes** (d'après *Enfance* de Gorki), **La Marche** (d'après *Le Cantique des cantiques*), **Procès Ivre** (d'après *Crime et châtiment* de Dostoïevski) ; ainsi que **L'Héritage** et **Récits morts**. Parallèlement, il fonde sa troupe de théâtre (le Théâtre du Quai) et devient étudiant à l'école du Théâtre national de Strasbourg que dirige Hubert Gignoux.

1973-1974. Après un voyage en URSS, il s'inscrit au parti communiste et suit les cours de l'école du PCF. Il se désengagera en 1979.

1974. Il commence un roman, **La Fuite à cheval très loin dans la ville**. Métaphore pour évoquer la drogue comme fuite.

1975. Tentative de suicide. Drogue. Désintoxication. Koltès s'installe à Paris.

1977. Création à Lyon de **Sallinger** dans une mise en scène de Bruno Boëglin. Création de **La Nuit juste avant les forêts** au festival d'Avignon (off) dans une mise en scène de l'auteur, avec Yves Ferry. Moment charnière. Reniement de ses textes précédents. « *Les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir monter.* »

1978-1979. Voyage en Amérique latine, puis au Nigéria et l'année suivante au Mali et en Côte d'Ivoire.

1979. Rencontre le metteur en scène Patrice Chéreau dont il a admiré (en 1976) *La Dispute*. Il souhaite que celui-ci monte ses pièces. À partir de 1983, Chéreau créera au théâtre Nanterre-Amandiers la plupart de ses textes.

1981. La Comédie-Française commande une pièce à Koltès (qui deviendra **Quai Ouest**). Mise en scène de **La Nuit...** à la Comédie-Française (Petit-odéon) par Jean-Luc Boutté avec Richard Fontana.

1983. Le théâtre Nanterre-Amandiers, dirigé par Patrice Chéreau, inaugure sa première saison par la création de **Combat de nègre et de chiens** (avec Michel Piccoli et Philippe Léotard). **Quai Ouest** suivra en 1986 (avec Maria Casarès, Jean-Marc Thibault, Jean-Paul Roussillon, Catherine Hiégel, Isaach De Bankolé...).

1985. Ecriture d'un scénario (encore inédit) : **Nickel Stuff**, inspiré par John Travolta.

1987. **Dans la solitude des champs de coton** est créée par Patrice Chéreau (initialement avec Laurent Malet et Isaach De Bankolé, puis reprise fin 1987-début 1988 avec Laurent Malet et Patrice Chéreau dans le rôle du Dealer). Une nouvelle création (troisième version) sera donnée en 1995-1996 avec Pascal Greggory et Patrice Chéreau à la Manufacture des Œillets.

1988. Après avoir traduit *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, Koltès écrit **Le Retour au désert**, pièce créée aussitôt par Patrice Chéreau au théâtre du Rond-Point à Paris (avec Jacqueline Maillan et Michel Piccoli). Succès considérable.

Koltès achève **Roberto Zucco**. La pièce sera créée en 1990 par Peter Stein à la Schaubühne de Berlin. Lors de la création française, en 1991, au Théâtre national populaire de Villeurbanne, une polémique naîtra. La pièce, mise en scène par Bruno Boëglin, sera interdite à Chambéry (le vrai Roberto Succo ayant, en avril 1987, tué un agent de police originaire de cette ville). « *C'est une histoire sublime. Sublime. Et c'est un tueur... Quand on me dira que je fais l'éloge du meurtrier, ou des choses comme ça... Parce qu'on va me le dire ! Moi je dis que c'est un tueur... exemplaire !* »

1989. Au retour d'un dernier voyage au Mexique et au Guatemala, il rentre à l'hôpital Laennec (5 avril). Il meurt à Paris dix jours plus tard des suites du sida (15 avril). À quarante et un ans. Il est enterré au cimetière Montmartre. « *On meurt et on vit seul. C'est une banalité... Je trouve que [la vie] est une petite chose minuscule... [C]'est la chose la plus futile !* »

Cette chronologie publiée dans le Magazine littéraire (n°395, février 2001), a été rédigée avec l'aide d'Anne-Françoise Benhamou, Yan Ciret, Cyril Desclés, François Koltès et Rostom Mesli.

www.bernardmariekoltes.com

Richesses des solitudes

« C'est Patrice Chéreau qui a fait connaître Bernard-Marie Koltès, mais auparavant, en 1981, Jean-Luc Boutté monte au Petit-Odéon avec Richard Fontana, **La Nuit juste avant les forêts**. On découvre la musicalité rythmée d'une écriture en même temps fluide et complexe, qui laisse imaginer un physique d'aventurier. Mais jusque dans la maladie, Bernard-Marie Koltès a gardé la beauté de l'adolescence. Il venait de Metz, où il avait fait le conservatoire de musique, en passant par New-York, où il était arrivé en 1968, plongeant d'un coup dans un monde nouveau, intense, éclatant.

Entre-temps, il est passé aussi par Strasbourg, où il a vu Maria Casarès mise en scène par Jorge Lavelli dans *Médée*. À partir de là, il sait qu'il va écrire pour le théâtre. Il entre à l'école du Théâtre National de Strasbourg, dans la section des régisseurs, il aime, dit-il « *le côté matériel du spectacle, le bois, les toiles des décors* ». Il commence un roman qu'il n'a jamais sorti de son tiroir. Il voyage en Afrique. Il traduit Athol Fugard.[...].

La rencontre avec Patrice Chéreau est fondamentale. Ce qui rapproche les deux hommes est peut-être leur sens de la solitude. Comme un secret qu'ils partageraient et qui échappe aux paroles. Bernard-Marie Koltès habite des appartements d'aspect banal, très bien rangés, dont il s'évade brusquement, pour s'en aller loin, ou simplement voir des films de karaté dans les cinémas de Barbès.

Patrice Chéreau monte toutes les pièces de Koltès : **Combat de nègres et de chiens**, **Quai Ouest**. Une pièce dans laquelle il cherche, déclare-t-il « *un comique immédiat* ». Il se défend de décrire des milieux sordides : « *Mon milieu, va de l'hôtel particulier à l'hôtel d'immigrés... Les racines, ça n'existe pas. Il existe n'importe où des endroits. À un moment donné, on s'y trouve bien dans sa peau... Mes racines, elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues.* »

À ce point de jonction est **Solitude des champs de coton**. Dans ce dialogue, ce double monologue croisé où la parole est une arme mortelle, l'écriture de Bernard-Marie Koltès atteint sa plénitude. La pièce est créée avec Laurent Malet et Isaach de Bankolé, dont Patrice Chéreau reprend le rôle - personnage inquiétant et pathétique, comme pouvait l'être Michel Simon.

En France, peu de metteurs en scène se risquent à monter, après Chéreau, les pièces de Koltès. Mais il est joué en Angleterre, en Scandinavie, en Hollande, en Allemagne. Il a écrit **Le Retour au désert** pour Jacqueline Maillan, et elle l'a joué avec Michel Piccoli au théâtre Renaud-Barrault. Il espérait un succès comique : « *Il y a mille façons de rire* », disait-il.

Devenu extrêmement pointilleux, Bernard-Marie Koltès était en désaccord avec la version allemande de ce **Retour au désert**, qu'Alexander Lang a monté au Thalia de Hambourg, et qui va être présenté aux prochaines Rencontres théâtrales de Berlin. Mais il se savait malade et voulait avant tout terminer sa dernière pièce, **Roberto Zucco** d'après l'histoire de cet homme, Roberto Succo (il a juste changé la première lettre du nom) qui, sans raison apparente, a tué ses parents, a été soigné, est sorti de l'hôpital, a vécu simplement, puis a recommencé à tuer, a été arrêté par hasard, s'est révolté, s'est suicidé... Bernard-Marie Koltès a peu écrit, il reste l'un des phares du théâtre contemporain. »

Colette Godard (Le Monde, 19 avril 1989).

Un ami

Par Patrice Chéreau



Abaca

« C'est une dure loi, celle qui veut qu'on ne doit pas se contenter de subir la perte ignoble d'un ami, mais qu'il faut témoigner, en quelques lignes écrites hâtivement, de l'affection et de l'admiration profondes qu'on lui porte – et pourtant on le fait parce qu'on se dit qu'un mort ne doit pas être oublié, pas tout de suite. Surtout un jeune mort.

Bernard n'aimerait pas beaucoup les quelques mots que j'essaie ici de mettre bout à bout. Et c'est bien ainsi je crois. Mon travail, après tout, c'est de le mettre en scène, pas de le commenter.

Il a été une météorite qui a traversé notre ciel avec violence dans une grande solitude de pensée et avec une incroyable force, à laquelle il était parfois difficile d'avoir accès. Il m'intimidait et aujourd'hui encore plus que jamais.

Il n'était pas toujours d'accord avec mon interprétation de ses pièces. Il me le faisait rarement savoir : il avait la courtoisie de penser que je commettais plutôt moins de fautes que les autres. De mon côté, j'ai voulu rendre compte le moins mal possible et avec l'enthousiasme que procure le travail quotidien avec un écrivain, un vrai, de son monde à lui – une lame tranchante à laquelle je me suis souvent coupé.

Alors, que dire ? Au moins ceci auquel il tenait : il ne supportait pas que l'on qualifie ses pièces de sombres ou désespérées, ou sordides. Il haïssait ceux qui pouvaient le penser. Il avait raison, même si parfois c'était plus facile, dans l'instant, de les monter ainsi. Elles ne sont ni sombres ni sordides, elles ne connaissent pas le désespoir ordinaire, mais autre chose de plus dur, de plus calmement cruel pour nous, pour moi. Tchekhov aussi, après tout, était fâché qu'on ne voie que des tragédies dans ses pièces. “ *J'ai écrit une comédie* ”, disait-il de *La Cerisaie*, et il avait raison, lui aussi.

“ *Il n'y a pas d'amour il n'y a pas d'amour* ”, dit l'un des deux personnages de ***Solitude dans les champs de coton***. Bernard demandait qu'on ne coupe surtout pas cette phrase qui le faisait sourire de sa façon si incroyablement lumineuse parce qu'il voulait qu'on la regarde, cette phrase, bien en face sans faire trop de sentiments. À nous de nous débrouiller, nous autres pauvres metteurs en scène sentimentaux, avec ce paradoxe, où se tient peut-être enfermée une part de sa vérité. D'ailleurs, voici le reste de la phrase : “ *Non, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit donc ce n'était que cela* ”.

Alors, que dire ? C'était un desperado joyeux, voilà. Moi, je ne suis pas un desperado et j'étais souvent moins joyeux que lui qui savait si bien rire.

Pardon, Bernard, pour ma maladresse. »

Patrice Chéreau (Le Monde, 19 avril 1989)

Chéreau le révélateur

Chéreau fut le révélateur de Bernard-Marie Koltès. Quand il a pris la direction du Théâtre de Nanterre-Amandiers, en 1983, il a inauguré son mandat en créant ***Combat de nègre et de chiens***. Ce fut un choc. La découverte d'un auteur dramatique qui, selon Chéreau, ouvrait “ une réflexion sur le monde d'aujourd'hui (...). Jusqu'à ma rencontre avec lui, je croyais que le théâtre ne pouvait pas raconter le monde actuel. Je me trompais (...). Pour moi, c'était un auteur qui avait un immense avantage, le principal même : c'était un auteur vivant ”.

Patrice Chéreau a créé toutes les pièces de Koltès, excepté l'ultime, ***Roberto Zucco***, et la toute première, ***La Nuit juste avant les forêts*** – monologue nocturne interprété en 1977 par le comédien Yves Ferry, qui n'a cessé depuis de jouer ce texte. Bernard-Marie Koltès est mort un mois après la dernière représentation de ***Retour au désert***. Et Chéreau a bifurqué vers le cinéma, en raison en partie de cette mort. “ Avec Koltès, j'ai vécu une expérience unique : ce lien durable avec un auteur qui avait mon âge a changé ma vie. ”

Depuis, cette ombre a pesé lourd sur l'héritage Koltès. Certes, son œuvre a été jouée, énormément et partout à travers le monde, où il est l'auteur français le plus convoité, avec Yasmina Reza. Mais en France, les “ années Chéreau ” ont longtemps empêché les metteurs en scène les plus importants de remettre en selle les grandes pièces. C'était comme une transgression impossible, alors que Koltès aurait aimé que ce fût fait. Dans le même temps, cette situation paradoxale mêlant célébrité et tabou a écarté l'œuvre de Koltès de la Comédie-Française, sous prétexte qu'il était beaucoup joué – ce qui est évidemment idiot.

Ainsi, il aura fallu attendre dix-huit ans pour que ***Combat de nègre et de chiens*** ait droit à une grande production depuis sa création par Patrice Chéreau. Jacques Nichet a déjà mis en scène ***Retour au désert***, en 1995. Il n'a pas connu Bernard-Marie Koltès, ni vu toutes ses pièces à Nanterre. “ C'est un pur hasard, dit-il. Ça ne me gêne pas de les monter après Chéreau. Le théâtre n'est pas un concours. Je me suis intéressé à ***Retour au désert*** parce que je cherchais une comédie contemporaine. En plus, c'est une pièce autobiographique, où Koltès évoque sa jeunesse à Metz, sur fond de guerre d'Algérie. Cette part autobiographique m'a beaucoup touché. On la retrouve dans ***Combat de nègre et de chiens***, à travers le voyage initiatique au Nigeria, en 1978. En montant ses pièces, je ne connais pas plus Koltès, mais j'ai l'impression de l'avoir approché. ”

Pour Jacques Nichet¹, Bernard-Marie Koltès tourne la page de Beckett, en réintroduisant une histoire, des personnages. Pour de nombreux jeunes metteurs en scène, il est tout simplement l'auteur d'un théâtre, qu'ils lisent “ comme ils liraient un roman d'aujourd'hui qui les botterait ”, dit François Koltès, le frère de Bernard-Marie, cinéaste et légataire universel de son œuvre.

François Koltès a fait le choix d'accorder les droits sans retenue. “ Je ne suis pas l'auteur, ni un agent. Qu'est-ce qui m'autoriserait à refuser les droits à qui que ce soit ? ” Combien d'autorisations sont-elles octroyées chaque année ? François Koltès n'a pas les comptes en tête : “ Un mètre cinquante de dossiers, dont vingt à trente centimètres pour la France. ” Pour la saison 2000-2001, une cinquantaine de troupes françaises ont demandé à jouer Koltès, dont 20% d'amateurs, et beaucoup de petites compagnies.

Contrairement aux années précédentes, ce n'est plus ***La Nuit juste avant les forêts*** qui vient en tête. Ce monologue sert souvent de tremplin à de jeunes comédiens. Parfois, il donne lieu à des prestations explosives, comme celle de Denis Lavant (actuellement en tournée) qui met à jour des pans du texte insoupçonnés.

¹ Jacques Nichet : Auteur, metteur en scène et réalisateur de cinéma français

Dans la solitude des champs de coton, Quai Ouest, Retour au désert et Roberto Zucco – qui a pris la première place – attirent aujourd'hui les troupes de théâtre. Certaines les utilisent pour faire passer des messages, comme le Théâtre Alibi de Bastia, qui traite Zucco à la manière d'une vendetta locale. D'autres ouvrent le regard. François Koltès privilégie les tout jeunes metteurs en scène pour cette raison : " Ils me font découvrir Koltès. "

Thierry de Peretti et Jean-Christophe Sais appartiennent à cette génération. Ils ont vingt-neuf et trente ans, ils n'ont pas connu "**les années Koltès**", qui furent aussi les années sida, dont l'auteur est mort. Cela n'éclaire pas son œuvre, mais témoigne d'un temps de l'urgence et de l'obsession de la perte. Venant de Corse, Thierry de Peretti est arrivé à Paris en 1989. Il a vu ***Retour au désert***. C'était la première fois qu'il allait au théâtre.

Depuis, l'œuvre de Koltès ne l'a pas lâché. Il l'a travaillée au cours Florent¹, et dans des ateliers. Il a mis en scène ***Retour au désert*** en Corse d'abord, puis à Paris, en janvier, au Théâtre de la Bastille. Il trouve Koltès " moral, parce qu'il donne des codes de vie. C'est un auteur pour nous, maintenant. Il met à jour les placards de l'Histoire, les secrets que chaque famille porte. Quand j'ai monté ***Retour au désert***, avec mes amis, on s'est demandé ce qu'avaient fait nos familles pendant la guerre d'Algérie qui joue un rôle important dans la pièce ".

Jean-Christophe Sais travaille actuellement à ***Quai Ouest***, qui sera créé en janvier 2002 au Théâtre national de Strasbourg, après avoir monté un ***Sallinger*** remarqué, en 1999. Il aurait aimé connaître Bernard-Marie Koltès. " J'ai entendu beaucoup de choses sur ses pièces, mais souvent les commentaires les enferment. L'écriture de Koltès est métaphorique. ***Sallinger*** parle moins de l'Amérique que de la famille. ***Quai Ouest*** ne parle que de la mort. **Koltès est un classique qui fait rebondir les grandes questions. Il invente la mythologie de notre génération.** " Ce sera le mot de la fin. Provisoire. »

Brigitte Salino (Le Monde, 2 mars 2001)

Lorsque Patrice Chéreau monte ***Quai Ouest*** en 1986, sa mise en scène est ressentie comme un échec. Dans un entretien, avec Jean-Yves Coquelin, Isaach De Bankolé –qui tenait le rôle d'Abad – attribue cet échec à la scénographie « [...] Les décors dévoraient tellement le propos qui en fait était libre et simple. Le gigantisme a accaparé toute l'attention de Patrice. [...] [...]Bernard n'était pas heureux sur *Quai Ouest*. D'autant que c'est une pièce à laquelle il tenait beaucoup. Nous avons d'ailleurs ensemble le projet de la remonter. Sans artifice. Sans rien. Avec un plateau vide pour que le propos se retrouve placé en avant. Je l'ai moi-même mise en scène au Kenya en anglais [...] J'ai alors été profondément rassuré par rapport à tous les discours que nous tenions Bernard et moi sur son œuvre, sur son humour. **Je reste persuadé que *Quai Ouest* est une comédie et j'ai eu la preuve à Nairobi que, tout le long, le public peut rire.** Bernard avait cette force de raconter des choses douloureuses en nous faisant rire, de faire un pied de nez à la vie.

- Bien qu'il n'utilise aucun ressort comique traditionnel. C'est ça qui trouble le regard du spectateur et empêche parfois dans un premier temps la lecture de l'humour.

- « Son écriture est en ce sens shakespearienne. Ce n'est pas dans l'artifice mais dans l'émotion qu'il parvient à introduire un décalage, à vous sortir d'une voie pour vous conduire vers une autre mais dans le même conduit. Dans un mélange étonnant.

Entretien réalisé par Jean-Yves Coquelin.

In/ Europe, revue littéraire mensuelle ; novembre-décembre 1997

1- Cours Florent : Ecole privée de formation de l'acteur située à Paris.

Tout comme Beckett, Koltès se sent « exilé ».

Le théâtre de Koltès a réellement marqué une rupture avec la génération précédente, celle du théâtre de l'absurde, même si, comme Beckett, son théâtre est fondé sur la tragédie de l'être solitaire et de la mort.

Le Théâtre de l'absurde	Le Théâtre de Koltès
Montre l'incommunicabilité de l'homme moderne dans un monde déshumanisé, solitude de l'homme et destruction de toute possibilité de communication.	Recherche permanente de communication entre les hommes => Communication à tout prix. Evoque la possibilité d'un échange, de rencontres.
Dialogues qui n'ont pas forcément de sens. Langage semble déconstruit.	Importance essentielle du langage qui permet à l'action de progresser. Vinaver ¹ : « C'est dans l'agencement d'une réplique à l'autre, et des phrases et des mots à l'intérieur d'une même réplique, que se découvrent fond et forme ne faisant qu'un, un jeu tout à fait singulier des passions et des idées, des pulsions fugitives et des grands thèmes universels, à partir duquel une histoire se raconte, des personnages se constituent, des espaces se délimitent et se croisent, des passées et des avenir entrent en collision ou fusionnent. »
Dissolution de l'histoire, du temps qui passe. Déconstruction des personnages.	Koltès réintroduit une histoire, des personnages. Ces personnages sont à la recherche d'eux-mêmes. On ne peut s'en tenir qu'aux répliques des personnages, à leur propre subjectivité. Au niveau du temps, la rencontre entre ces personnages est souvent provisoire et donne l'occasion d'un dialogue. Subjectivité est au centre – personnages à la recherche d'eux-mêmes.
Ionesco : « Je conçois tout à fait un théâtre sans public. »	Importance chez Koltès de voir le texte mis en scène, présenté devant un public. Se rattache toujours au désir de communication : désir de trouver un public qui devient même parfois un interlocuteur (La nuit juste avant les forêts – monologue)

Répliques très courtes, très rythmées	Inflation du monologue, de répliques très longues. Lyrisme réapparaît – laisse beaucoup de place à l’auteur et à la création. Koltès semble lui-même être présent dans ses pièces, dans ses personnages même. Plus tourné vers la poétique – la poésie dans le théâtre.
	<u>Influence du postmodernisme* chez Koltès</u> Mélange des genres : mélange des cultures chez Koltès – emprunte aux langues, aux cultures et aux histoires africaines, américaines et européennes – Influence de ses voyages. Voyages jouent un rôle important : lieux sont des occasions de rencontres entre les personnes. Retour du lyrisme. Grande place à la création et à l’auteur.

*Modernisme et Postmodernisme

Le modernisme est un courant littéraire hispano-américain et espagnol, qui reflète, à l’origine, les écoles parnassiennes et symbolistes françaises, et qui débute en 1888 pour s’achever en 1916. Le terme semble avoir été inventé par le poète nicaraguayen Rubén Darío, qui en fut le chef de file incontesté. Le modernisme est une école dont l’originalité est profonde : il est le premier courant américain à influencer, à son tour, la poésie de la péninsule espagnole.

Le **modernisme** est d’abord une réaction contre un courant précédent, le postromantisme du XIX^e siècle finissant. Il prône le retour à la beauté du verbe débarrassé de tout pathos, admire la concision expressive du baroque espagnol et les correspondances baudelairiennes, proclame la suprématie de la sensibilité sur le cérébral, cultive un esthétisme sensuel, invente de nouveaux rythmes et de nouvelles formes poétiques, et par là apporte la révolution la plus radicale dans la métrique espagnole depuis la Renaissance, tant dans le vers que dans la strophe. Apparaît alors le vers libre, plus apte à reproduire la flexibilité du langage naturel. Tout en conservant les strophes traditionnelles, les modernistes en inventent de nouvelles, qui font partie désormais de tout art poétique de langue espagnole. [...]

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/modernisme/175390>

Comme pour certaines autres périodes stylistiques, il n’y a pas de dates définies pour la montée et la chute de popularité du **postmodernisme**. Le préfixe «post», toutefois, n’implique pas nécessairement une nouvelle ère. Il indiquerait plutôt une réaction contre la modernité dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale (avec son manque de respect pour les droits de l’homme, justes confirmés par la convention de Genève, à travers les bombardements atomiques d’Hiroshima et de Nagasaki, l’Holocauste, le bombardement de Dresde, les bombardements incendiaires de Tokyo, l’Internement des Japonais-américains). Il pourrait également impliquer une réaction à des événements d’après-guerre : le début de la guerre froide, le mouvement des droits civils aux États-Unis, le post-colonialisme (littérature post-coloniale), et l’avènement de l’ordinateur personnel.[...] L’année 1941, au cours de laquelle le romancier irlandais James Joyce et la romancière anglaise Virginia Woolf sont morts, est parfois utilisée comme date approximative pour le début du postmodernisme.

Bien que la littérature postmoderne ne se réfère pas à tout écrit dans la période postmoderne, divers développements dans la littérature d’après guerre (tels que le Théâtre de l’absurde, la Beat Generation, le Réalisme magique, etc.) montrent d’importantes similitudes. Ces évolutions sont parfois catalogués collectivement « postmoderne », plus couramment, quelques figures clés (Samuel Beckett, William S. Burroughs, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar et Gabriel Garcia Marquez) sont considérées comme des contributeurs importants de l’esthétique postmoderne.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_postmoderniste

1 **Michel Vinaver**, de son vrai nom *Michel Grinberg*. Dramaturge et écrivain français, père de l’actrice Anouk Grinberg.

Théâtre de révolte et communion avec le spectateur

Le théâtre de Koltès, fondé sur des problèmes réels, exprime la tragédie de l'être solitaire et de la mort. Comme les auteurs absurdes, il se sent exilé. Cependant Koltès se fonde sur des racines classiques : Marivaux, Shakespeare dont il traduit *Le Conte d'hiver*, que l'on retrouve dans **Roberto Zucco**. L'une des scènes de **Roberto Zucco** a été empruntée à la prise d'otages de Gladbeck, en août 1988. Il est influencé par Rimbaud et Claudel ; il retient de ce dernier l'idée de communion avec le spectateur lors du théâtre. Auteur d'un théâtre de révolte, Koltès est homosexuel dans un monde hétérosexuel. En Afrique, il voit la culture africaine écrasée par les Européens. Ce sujet devient la pièce **Combat de nègre et de chiens**. Après une visite en Amérique, il écrit **Le Retour au désert**, sur un frère et une sœur dans une culture étrangère.

Dans **Prologue & autres textes**, il écrit de manière explicite son sentiment d'étrangeté face au théâtre et à la culture de son temps : alors que le film de kung-fu *Le Dernier Dragon* n'a reçu pratiquement aucune critique et peu de spectateurs à Paris - « encore un film de kung-fu » - lui, en revanche, crache à terre de dépit en disant « encore un film d'amour ». Car la supériorité des films de kung-fu, termine-t-il, c'est qu'ils parlent le mieux d'amour tandis que les films d'amour parlent « connement de l'amour, mais en plus, ne parlent pas du tout de kung-fu ». Dans **Dans la solitude des champs de coton** (1987) mais aussi la plupart de ses pièces, les relations humaines sont envisagées parfois sous une perspective ethnologique (les êtres humains se rencontrent comme des chiens et des chats, sur des problèmes de territoire), voire une perspective économique (le contrat comme métaphore des relations entre individus et moteur d'une rencontre).

http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard-Marie_Kolt%C3%A8s

Bernard-Marie Koltès porté par la foule de ses héritiers

Alors que Jacques Nichet présente au Théâtre de la Ville, à Paris, sa vision de **Combat de nègre et de chiens**, on ne compte pas les jeunes metteurs en scène qui, douze ans après sa mort, s'emparent des œuvres de celui qui fut révélé par Patrice Chéreau.

Douze ans après sa mort^[en 2001], Bernard-Marie Koltès, l'un des auteurs dramatiques les plus importants de la fin du XX^e siècle, connaît un regain d'intérêt. Bien qu'ayant toujours été très jouée, son œuvre souffrait du " tabou " des " années Chéreau ", créateur de presque toutes ses pièces. Les jeunes metteurs en scène sont nombreux à se réapproprier les pièces de Koltès. Pour Jean-Christophe Sais, " il invente la mythologie de notre génération ". Au Théâtre de la Ville, à Paris, Jacques Nichet met en scène **Combat de nègre et de chiens**. La confrontation de trois hommes et une femme, dans une Afrique invisible, sur " un territoire d'angoisse et de solitude ". Koltès est un des rares auteurs de théâtre à connaître des succès d'édition. Les ventes de ses textes atteignent des scores énormes, et son œuvre comporte encore de nombreux inédits.

« La légende Koltès a vécu. Il n'aura pas fallu longtemps. Depuis qu'est mort l'auteur dramatique français le plus important de la fin du XX^e siècle (et un des tout premiers Européens), en avril 1989, la vision de son œuvre s'est sensiblement modifiée. Elle n'a plus grand-chose à avoir avec la biographie de Bernard-Marie Koltès, qui reste à écrire. Aujourd'hui encore, cette biographie est constituée de bribes – lettres, entretiens, témoignages – souvent resservis dans les nombreux colloques et revues, ainsi que dans les innombrables thèses d'université consacrées à celui qui écrivit **Combat de nègre et de chiens**, **Retour au désert**, **Dans la solitude des champs de coton**, **La Nuit juste avant les forêts** et **Roberto Zucco** – pour ne citer que ses pièces les plus connues.

Brigitte Salino (Le Monde, 2 mars 2001)

Dans les années 80, Patrice Chéreau devient directeur du théâtre de Nanterre, le théâtre des Amandiers, nouvelle scène nationale après l'arrivée de la gauche au pouvoir. « *A l'époque, raconte-t-il, j'étais enlisé dans la relecture des classiques. Les pièces qu'on reçoit par la Poste, on ne les lit pas. Gignoux (homme de théâtre et découvreur de Koltès) a recommandé une pièce. Je ne comprenais rien à cette pièce mais il y avait une écriture, un usage du français. Je ne connaissais rien à l'Afrique. J'ai fait traîner (pour donner ma réponse et monter cette pièce). Puis Nanterre est arrivé et on a ouvert en 1983 avec cette pièce que personne ne connaissait : **Combat de nègre et de chiens*** ». La pièce est jouée par deux acteurs très connus, Michel Piccoli et Philippe Léotard. C'est un énorme succès.

A propos de *Combat de nègre et de chien* : Tout se passe sur un fragment d'autoroute cerné par des phares et des vrombissements de voitures. Il y a là deux ingénieurs paumés, des Blancs. Plus un Noir qui vient du dehors. Koltès est fasciné par les différences entre les êtres, entre les continents. L'Amérique latine en particulier le Guatemala. Les Etats-Unis en particulier New-York. Par l'Afrique toute entière, et sa culture et ses peuples. Sa brève existence sera traversée de nombreux voyages. C'est toujours l'autre qui l'attire, celui qu'il ne sera jamais, qu'il croiera sans le rencontrer, qu'il aurait pu aimer.

Pour cette première saison à Nanterre, il n'y a que deux spectacles. Le second, **Les Paravents** de Jean Genet, est également mis en scène par Patrice Chéreau. « *Deux auteurs, donc, qui ne s'aimaient pas et deux pièces très compliquées ; une saison très courte, mais très cohérente* » commente aujourd'hui le metteur en scène français.

Genet, Koltès, deux façons d'appréhender la « négritude » sur scène. Si Koltès reproche à Chéreau d'avoir joué lui-même le rôle du Noir dans **Combat de nègre et de chiens**, au contraire Genet estimait qu'un acteur noir ne devait pas jouer un rôle de Noir, peuple abîmé par la politique coloniale française...

Quai Ouest pas convenable

Ensuite, il y a eu **Quai Ouest** (1986). La pièce est mal accueillie, se souvient Patrice Chéreau qui trouve plusieurs raisons à cet échec « *On ne prend pas une grande salle avec du Koltès (...) Et puis il y avait 8 personnages d'importance égale(...) un décor somptuaire (...) Les gens partaient à l'entracte et ne revenaient pas. Les subventions ont chuté, le déficit s'est creusé. Le public était perplexe.* »

Quai Ouest était une commande de la Comédie française et c'est un cas unique. Dans cette pièce, beaucoup de rôles sont pour des étrangers. « *C'était certainement voulu de la part de Koltès, afin de faire entrer des étrangers sur la scène (française) car ça se faisait beaucoup moins dans les années 80 que maintenant* ». Mais la Comédie française ne peut pas monter cette pièce, il y a peu d'étrangers dans cette troupe. A l'époque, le texte est mal reçu par le comité de lecture. Les lecteurs-acteurs ne le trouvent pas convenable pour ce qu'il raconte et de toute façon, la Comédie française n'a pas les acteurs qu'il faut. Koltès aurait fait exprès, pour que la pièce échappe à la grande institution française, pour que **Quai Ouest** soit monté par Chéreau. Cet endroit de Manhattan a disparu mais il fait référence à un lieu de rencontres sexuelles assumées et de deal de drogue.

Vient ensuite, **Dans la solitude dans les champs de coton**, pièce encore mise en scène par Chéreau qui, de plus, remplace Isaac de Bankolé au pied levé, celui-ci étant demandé sur le tournage d'un film de Claire Denis. « *J'ai joué le rôle alors que je ne suis pas Noir. Ça m'a beaucoup plu de jouer. J'aimais jouer cette pièce et je savais la faire entendre, explique Patrice Chéreau. La pièce est un dialogue entre deux personnages, le client et le dealer mais jamais il n'est dit ce que le vend le dealer ni ce que le client veut acheter. Ce que dit Koltès c'est que le dealer serait noir et l'acheteur, blanc.* »

A propos de Quai Ouest

Extraits d'un entretien avec Alain Prique, Théâtre en Europe, janvier 1986.

Il y avait, sur les bords de l'Hudson River, à l'Ouest de Manhattan, un grand hangar, qui appartenait aux anciens docks. Le port de New York avait depuis longtemps été déménagé vers Brooklyn, et ce hangar, parmi d'autres, était inemployé et inutile au trafic portuaire. En 1983, le maire de New York conformément à un plan de sécurité et de moralité, fit entourer ce hangar de grandes palissades de bois, il y eut même des gardes avec des chiens. Un an après, il fut rasé et il n'en reste aujourd'hui qu'une jetée sur pilotis qui s'avance vers la mer. J'ai eu l'envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé ; un espace large et mobile une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle. (...)

Peu d'endroits vous donnent, comme ce hangar disparu, le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi – je veux dire par là : n'importe quel événement impensable ailleurs. Alors, bien sûr, ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnes qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais. Ainsi sont nés Koch et Abad.

Il m'arrive parfois, lorsque je suis avec une personne dont rien, je dis bien : rien – sauf le fait de manger de dormir et de marcher – ne ressemble à telle autre, il m'arrive de me dire : et si je les présentais l'une à l'autre, qu'arriverait-il ? Dans la vie bien sûr, il n'arriverait rien ; les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences. Il faut des circonstances, des événements, ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler ; la guerre, la prison en sont, je suppose ; ce hangar en était un ; le plateau de théâtre en est un, certainement. (...)

Les motivations qui me poussaient à écrire cette pièce étaient si nombreuses qu'elles ont fini par constituer la principale difficulté à l'écrire. Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour de bon, et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue, alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor (...).

A propos de ses personnages :

« À moins de croire naïvement qu'un raté est un homme qui n'a pas réussi au sens le plus vulgaire du terme, on aurait tort de penser que les personnages de *Quai Ouest* sont des ratés. Il y a sans doute beaucoup de « ratés » qui n'ont jamais subi d'échec ; de toute façon, c'est une notion qui n'a pas beaucoup de sens en soi. L'échec, c'est tout autre chose. Charles, par exemple, accumule une série d'échecs ; or il meurt, si je puis dire, satisfait ; ou le plus satisfait possible. L'échec, ce n'est pas l'impuissance à satisfaire un désir, c'est un aspect de la complexité d'un désir ; c'est un désir qui existe en soi. Et, pour le faire exister, Charles ne manque ni d'habileté, ni de courage, ni de cohérence. On pourrait d'ailleurs se dire cela de tous les personnages ; l'avantage des histoires qu'on raconte, c'est de pouvoir en inventer la meilleure fin possible. On peut donc partir du principe que chacun accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir ; le nombre de morts et de blessés ne change rien à l'affaire ».

[*"Un hangar, à l'ouest"*, in Roberto Zucco, Editions de Minuit, 2001, p. 125]



Crédit photo Elisabeth Carecchio

Quai Ouest mise en scène Jean-Christophe Saïs (2002)

L'argent comme purgatoire

A propos de *Quai-Ouest* par Adel Hakim

« [...] Avec **Quai ouest** Koltès procède à une spectrographie des relations humaines dans notre monde de l'argent. Si dans **La solitude des champs de coton** il le faisait de manière abstraite (dans la mesure où l'objet de deal restait inconnu, inconnaissable), il le fait de manière tout à fait concrète à travers la mise en relation des huit personnages de **Quai ouest**. Ces huit-là, à eux seuls, reproduisent toutes les strates de nos sociétés et au-delà, de notre planète. La pièce, au terme de sa traversée, en devient lumineuse, de même que le mélange des couleurs de l'arc-en-ciel reproduit la lumière blanche et transparente. C'est cela, la fulgurance poétique de Koltès.

Le « quai-ouest » est un lieu fictif où se croisent ceux qui, normalement, jamais ne devraient se croiser parce que dans la réalité ils appartiennent à des milieux disjoints. Koltès s'amuse à cela : les faire se rencontrer, les faire vivre ensemble le temps d'un spectacle, comme dans un laboratoire on pourrait, juste pour voir, faire cohabiter des espèces animales de biotopes opposés. Pour regarder comment, dans ces conditions, elles peuvent survivre. »

Les protagonistes

« Un homme riche, qui a été responsable des finances d'œuvres de charité et qui en a détourné l'argent, entre dans un hangar pour fuir la vie. Dans l'ombre de ce hangar, il pense être à l'abri des regards. Mais ce n'est pas facile de trouver la mort. Même dans le quai-ouest. Des êtres vivent là. Ils épient. Ils guettent. Et ils dealent. Tout s'échange dans le hangar. Le droit de mourir comme le droit de vivre.

Arrivent donc dans cette zone du quai-ouest, Maurice Koch et Monique Pons, autochtones dans ce pays mais étrangers au quai-ouest. Koch, a ni plus ni moins volé l'argent des pauvres, ceux-là mêmes chez qui il vient trouver refuge, à qui il demande de l'aider. Avec lui, Monique, sa secrétaire-collaboratrice-nounou-gardienne-femme à tout faire, dévouée, prête à tout, sans scrupules lorsqu'il s'agit de sauver son patron, lorsqu'il s'agit de lui maintenir la tête hors de l'eau.

De l'autre côté, face à ces deux-là, il y a les gens du quai-ouest ceux qui y vivent, si l'on peut appeler cela vivre. Ceux qui grouillent dans l'ombre et dans la clandestinité. Et d'abord, la famille des émigrés. On devine qu'ils viennent d'un pays d'Amérique du Sud. Il y a deux vieux et deux jeunes. Deux générations. La mère, Cécile, qui a rêvé l'émigration, qui a rêvé de venir dans le « monde civilisé », de faire partie de ce cercle des notables nantis qui savent reconnaître les leurs. Mais tout a mal tourné pour elle et pour sa famille, de sorte qu'elle n'a connu que le rejet, la misère et la déchéance. Il y a son mari, le père, Rodolfe, le vieux guerrier, probablement traître à son pays, sans doute déserteur d'une armée de dictateur ayant connu la défaite (les Malouines ?). Dans son pantalon, il cache une célèbre réussite technologique de notre siècle : la kalachnikov. Puis il y a les jeunes : Charles qui refuse qu'on l'appelle Carlos parce qu'il veut être d'ici, seulement d'ici, qui n'a jamais travaillé, qui préférerait pourtant être « le bas du haut que le haut du bas ». Il y a sa sœur, Claire, qui cherche avec désespoir une planche de salut. Elle ne le trouvera pas. Il y a Fak, prince des petits dealers, requin des basses eaux, torturé par sa chair éternellement tendue. Par le sexe, mais ce pourrait aussi bien être par la drogue. Il y a chez lui un manque à rassasier, d'où une fièvre continue, implacable, irrésistible.

Guerre des Malouines : conflit entre l'Argentine et le Royaume-Uni à propos de la souveraineté sur les îles Malouines entre avril et juin 1982.

Enfin, il y a Abad, celui que l'on cite toujours en dernier. Celui qui n'est pas muet mais à qui Koltès a coupé, volontairement le texte. Parce qu'ainsi on est plus près de la vérité. C'est pour lui que Koltès a écrit la pièce. Pour qu'Abad puisse enfin rencontrer Koch, que les choses soient dites entre eux sans fioritures et que les comptes soient réglés. Dans la haine, rien que dans la haine. Et d'ajouter que si Abad n'était pas joué par un acteur noir, alors la pièce n'avait pas de raison d'être jouée. Abad c'est le sans-visa, le sans-parole, le sans-rien. Pourtant tout tourne autour de lui. Quai ouest n'est que cette ronde autour d'Abad. C'est lui qui donne la mort. Comme cadeau, comme rédemption, comme délivrance. Pour ceux qui le cherchent.

Il n'y a que des frontières partout

Abad, c'est cet immense continent africain qui cristallise désirs et haines, alibis et prétextes, qui incarne la mort parce que, malgré ses richesses, malgré son histoire, lui-même n'a plus que cela à donner. L'Afrique qui aujourd'hui ^[en 1997] ne représente plus que 2% du commerce international et qui risque bien de tomber à 0%. Puisque tout simplement elle sera morte. [...]

Cette incorrection, cette crudité de rapports, Koltès la développe dans ses pièces jusqu'à la brutalité ouverte. Dans le quai-ouest, il n'y a pas plus de solidarité entre pauvres qu'il n'y en a des riches envers les pauvres. Dans le quai-ouest, Cécile et Rodolfe n'ont que des demi-visas. Abad, lui, le noir, n'a pas de visa. Les « demi-visas » sont pleins d'une haine raciste envers le « sans-visa ». Mis en conditions de survie, les êtres humains ne sont pas tendres. Ils n'hésitent pas à marcher sur la tête de celui qui est en-dessous pour gravir eux-mêmes une marche. Dérisoire, grotesque et inutile agitation car l'escalier ne mène qu'à l'impasse.

Finalement, chez nous, dans nos sociétés, malgré des prétentions de démocratie, malgré les haut-le-cœur indignés que l'on peut ressentir lorsque sont évoqués les systèmes de l'Inde ou les dictatures des pays du tiers-monde, c'est quand même le système des castes qui domine. Il y a ceux qui dominent les données planétaires ; pour eux seuls la mondialisation a un sens ; puis il y a les classes moyennes qui sont dans une logique d'idéal consumériste, plutôt dépassé et vieillot, fortement inscrite dans une matérialité locale ; et il y a les pauvres pour qui une pièce de monnaie a encore un sens, celui de s'acheter un sandwich, un café ou un verre de mauvais vin. Les cloisons sont imperméables, les ruptures de l'argent irrémédiables. Les modes mêmes de circulation de l'argent sont en rupture. Pour les uns, ce sont les cartes de crédit, les affaires, les comptes sur écran d'ordinateur ; pour les autres ce sont les pièces de monnaie, comme au Moyen Age. Pas de communication, pas de commerce possible entre les deux univers.[...]

La grande famille des Atrides

Quai ouest est une **tragédie** comme les tragédies anciennes : les personnages parlent à cœur et à cerveau ouverts [...]; unité de lieu, unité de temps ; à la fin, il y a la mort, les morts, qui jonchent la scène. Chez les anciens, les histoires sont des histoires de famille, Labdacides – ceux qui s'entretuent par trop d'amour – ou Atrides – ceux qui vont jusqu'aux extrêmes de la haine. Aujourd'hui, plus de familles royales ; plus de rois, d'ailleurs, dans nos pièces contemporaines. La tragédie n'est pas le fait de destins exceptionnels. Il y a partout des Andromaque, à chaque journal télévisé nous les voyons ces

femmes déchues, ces familles détruites par la guerre ou par la misère. Ce n'est plus à l'intérieur d'une même famille que se joue la tragédie. Et c'est peut-être cela la nouvelle conscience du XXI^{ème} siècle et de cette pièce de Koltès : il y a bien une mondialisation. Désormais l'humanité est une grande famille. Ce n'est pas celle rêvée par les Lumières, dans le sens d'une grande famille protectrice et fraternelle. Cette grande famille, c'est la famille des Atrides, celle dont on tue et dont on dévore les enfants.

*Et, en effet, ces enfants, Claire et Charles, la deuxième génération, ceux qui sont nés ici de parents émigrés, sont pris en étau par la génération des aînés. D'un côté une société, représentée dans **Quai ouest** par les riches, Koch et Monique, qui ne leur renvoie que du mépris et de la haine, qui ne les traite que de « miteux » ; de l'autre côté la malédiction des parents qui trouvent que leurs enfants renient leurs origines, manquent de fierté et de dignité, ne s'attachent nullement à perpétuer des valeurs essentielles pour eux, les parents, mais somme toute archaïques. Koltès raconte ainsi très précisément la tragédie de cette deuxième génération déracinée et incapable de s'intégrer.*

L'âme et l'argent

Comme chez Beckett, comme chez Kafka, la dimension sociale de la tragédie est étroitement liée à une douleur métaphysique. Un homme plonge dans l'eau pour sauver un noyé. Ce dernier est déjà mort. Il ne peut être sauvé mais il s'accroche à l'autre. [...]

[...] En s'accrochant aux demi-morts, les demi-vivants du quai ouest essayent de tirer le plus de profit possible. Et en venant dans le quai ouest, pour une raison strictement personnelle, Koch étale la matérialité du rêve des habitants de la zone : Rolex, Jaguar, Westons et Cerruti, Dupont et cartes de crédit... En fait personne ne pourra se servir de ces choses égarées dans le hangar.[...] Car tous ces produits n'ont de sens que dans leur contexte de monde riche. Dans la misère du quai ouest ils sont déplacés, incongrus, suspects. [...] L'argent ne mène ni au paradis ni en enfer. Il est lui-même purgatoire. Comme si les êtres devaient passer par cette extrême matérialité, déjà abstraite, pour se purger de leurs délits et de leurs désirs. Comme s'il fallait avoir expérimenté tous les degrés de l'échange, du commerce, de cette recherche obsédante d'un assouvissement de désirs obscurs, pour enfin s'en libérer, pour se convaincre une fois pour toutes que ce n'est pas cela l'essentiel. Savoir enfin que ce dans quoi on a toujours vécu n'est pas l'essentiel, est-ce pour autant avoir découvert ce qu'est l'essentiel ? Rien n'est moins sûr. En tout cas Koltès n'apporte pas de réponse.

Adel Hakim*

*IN/L'argent comme purgatoire. A propos de quai ouest.
Europe revue littéraire mensuelle nov. Déc. 1997 (p 74-79)*

* Adel Kahim : Acteur, metteur en scène, dramaturge et directeur de théâtre français né en 1953 au Caire , vit en France depuis 1972

Bibliographie (extrait)

- * *Combat de nègre et de chiens*, théâtre (Recherche-Action Théâtre ouvert, « Tapuscrit », 1979 ; Stock, « Théâtre ouvert » (avec *La Nuit juste avant les forêts*), 1980 ; nouvelle édition revue et corrigée, Nanterre-Amandiers, 1983 ; suivi de « *Carnets de Combat de nègre et de chiens* », Minuit, 1990).
- * *La Nuit juste avant les forêts* (Stock, « Théâtre ouvert » (avec *Combat de nègre et de chiens*), 1980 ; Minuit, 1988).
- * *La Famille des orties*. Esquisses et croquis autour des Paravents de Jean Genet. Texte de Bernard-Marie Koltès, François Regnault (Beba, 1983).
- * *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (Minuit, 1984).
- * *Quai Ouest*, théâtre (Minuit, 1985).
- * *Dans la solitude des champs de coton*, théâtre (Minuit, 1987).
- * *Le Retour au désert*, théâtre (Minuit, 1988).
- * *Roberto Zucco*, théâtre (Minuit, 1988 ; 2001).
- * *Sallinger*, théâtre (Minuit, 1995).
- * *Prologue* (Minuit, 1991).
- * *Les Amertumes*, théâtre (Minuit, 1998).
- * *L'Héritage*, théâtre (Minuit, 1998).
- * *Une part de ma vie*. Entretiens, 1983-1989 (Minuit, 1999).
- * *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs*. Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès, 1958-1978 (Médiathèque du Pontiffroy, 1999).
- * *Procès ivre*, théâtre (Minuit, 2001).
- * *La Marche*, théâtre (Minuit, 2003).
- * *Le Jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet* (Minut, 2006).
- * *Des voix sourdes* (Minuit, 2008).
- * *Récits morts. Un rêve égaré* (Minuit, 2008).
- * *Lettres* (Minuit, 2009).
- * *Nickel Stuff* (Minuit, 2009).

Traduction :

- * William Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, traduit de l'anglais (Minuit, 1988).

Site : www.bernardmariekoltes.com

La mise en scène

Dossier réalisé par Isabelle Gyselinx, ***Paf le chien***, asbl

Quelques années après « L'Instruction », de Peter Weiss, **Paf le chien** propose son nouveau projet de création : **Quai ouest** de B.-M Koltès.

Chaque année, aux concours d'entrée des Hautes écoles supérieures d'art dramatique, il y a au moins une scène de **Quai ouest** qui est présentée. Je me suis souvent demandée pourquoi cette pièce attire tant ces candidats en dehors du fait que les personnages sont jeunes et désœuvrés et que *ça* parle d'un monde moderne, le nôtre, le leur peut-être... Pourquoi ai-je tant cette impression de *ça a l'air facile et fait pour plaire*. Je voulais en avoir le cœur net et j'ai donc essayé en travaillant sur plusieurs scènes des pièces de Koltès avec les étudiants du Conservatoire de Liège. C'est comme ça que j'ai découvert **l'écriture** de **Quai ouest** [...] A travers elle, j'ai découvert non seulement tout un monde fascinant mais un auteur dont le langage théâtral jongle avec l'art poétique et l'humour pour s'accorder à la gravité du propos (comme on peut trouver Beckett drôle quand il plonge ses personnages dans une pathétique solitude ou qu'il les enterre avant même de mourir,...).

J'ai été immédiatement fascinée par ces mots qui tombent comme du fil à plomb et qui *touchent quelque chose de vrai*. J'ai été tout de suite séduite par les personnages – indissociables des mots – émouvants, drôles et tragiques dans leur détresse, rêvant d'une vie meilleure et ailleurs, impossible donc. En réalité, il me semblait que je n'avais jamais entendu le texte...

Quai ouest est bel et bien une tragédie moderne où les personnages veulent à tout prix défier leur destin et où ceux qui n'ont plus rien à perdre ont sans doute encore quelque chose à gagner alors que ceux qui ont encore à y gagner, veulent tout perdre. Il y a ceux qui veulent partir de **Quai ouest** et ceux qui veulent y mourir. Il est question de départ de toute façon. Les projets de ces résidants sont tus, cachés, mis en jachère, simulés au fond du cœur et chaque bataille se soumettra à la loi du plus fort.

Et tout cela nous rend tellement empathiques... Mais Koltès ramène tout à la dure réalité et nous rappelle (parce que on n'est pas si naïfs) que la vie est comme *ça*, que *c'est comme ça* et que personne n'y changera quelque chose : Dans ce bas monde, on ne perd ni ne gagne si facilement *quelque chose*.

Finalement, les personnages de **Quai ouest** sont miteux et minables quelle que soit la classe sociale. C'est la guerre, tout le monde est à la cave avec les rats.

Koltès a une manière de parler de ce *côté-ci de l'Atlantique* qui ne fait appel à aucun sentiment de culpabilité ni même de révolte mais qui nous laissent malheureusement impuissants. Alors que les personnages touchent le fond, je ris, alors qu'ils se battent pour voler seuls et à l'air libre, je vois aussitôt le mur qu'ils se prendront.

Et je ris toujours pour ne pas pleurer....

Isabelle Gyselinx

Metteuse en scène et pédagogue à l'ESACT (Conservatoire d'art dramatique de Liège)

[...] A l'époque, Patrice Chéreau disait que **Quai ouest** était une pièce qui n'aurait pas pu être écrite vingt ans plus tôt. Une vingtaine d'années plus tard, je peux dire que l'œuvre n'a pas pris une ride, ni dans sa forme ni dans son contenu. C'est là aussi la force de l'écriture.

Quai ouest n'a rien d'obsolète, c'est une pièce drôle et triste à la fois qui met en scène des personnages d'aujourd'hui, encore et toujours. Rien n'a changé. Dans cette fiction, *tout est vrai*. On a l'impression de tout comprendre ou de tout connaître dans **Quai ouest**, les personnages, leurs enjeux, leurs petites magouilles, leurs désirs et leurs frustrations, leurs conflits pour une place au soleil ou dans l'ombre mais en réalité et au-delà tout ça, les causes et les finalités continuent de nous échapper.

Quai ouest est le récit d'un échec, du vide, du néant, du rien, d'un abîme.

C'est le récit d'un conflit latent entre le monde réel et le monde rêvé.

Quai ouest est le récit d'une quête inaboutie, bourrée de fausses pistes qui ne mènent nulle part.

C'est le récit de gens qui n'auraient jamais du se rencontrer, des négociations entre petits dealers, clandestins et petits bourgeois.

Quai ouest est le lieu des opportunités au bord d'un fleuve dans lequel chacun y voit miroiter son avenir.

Ce que l'on trouvait cynique dans les années 80 m'apparaît totalement justifié sauf qu'aujourd'hui, je ne ricane plus : je ris ou je pleure. Et ce qui me touche particulièrement c'est que tous les personnages de **Quai ouest** sont des « braves » gens qui pour des raisons multiples, liées surtout au lieu même où ils ont le malheur d'y demeurer, sont amenés à vouloir *en sortir*. La métaphore est évidemment puissante. Et force est de constater qu'il ne suffit pas de la grande volonté de petits humains pour quitter le borborygme, vivre ou mourir devient un problème pour autrui qui en a le même projet. En réalité, tout le monde est en sursis, pendu à un crochet, s'impatiant de son heure.

Dans **Quai ouest**, il y a un langage très particulier qui participe de la fuite en avant. Et en même temps, il maintient le rapport entre les personnages. Chez Koltès ce qui « se dit » est tout aussi important que ce qui ne « se dit pas » et « plus je le dis plus je le cache ». Et plus les personnages sont en crise ou agités plus ils ont le goût de la rhétorique et de la métaphore. Dire, c'est encore vivre et se taire, c'est mourir un peu.

Enfin, la pièce est empreinte d'une atmosphère étrange quoiqu'il n'y ait rien de mystérieux à jouer dans **Quai ouest**, c'est surtout le lieu et le déroulement des situations qui donnent ce phénomène d'étrangeté. [...]

Un homme voudrait mourir. Il prévoit de se jeter dans le fleuve, dans un endroit désert, et, parce qu'il craint de flotter, il dit : « Je mettrai deux lourdes pierres dans les poches de ma veste ; ainsi, mon corps collera au fond comme un pneu dégonflé de camion, personne n'y verra rien. » Il se fait conduire (dans sa Jaguar, qu'il ne sait pas conduire lui-même), sur l'autre rive du fleuve, dans un quartier abandonné, dans une nuit plus noire qu'une nuit ordinaire, et il dit à celle qui l'a conduit : « Voilà, c'est ici, vous pouvez rentrer chez vous. » Il traverse le hangar, avance sur la jetée, met deux pierres dans les poches de sa veste, se jette à l'eau en disant : « Et voilà » ; et, avec de l'eau sale et des coquillages plein la bouche, il disparaît au fond du fleuve comme le pneu dégonflé d'un camion. Quelqu'un, qu'il ne connaît pas, plonge derrière lui et le repêche. Trempé, grelottant, il se fâche et dit : « Qui vous a autorisé à me repêcher ? » Puis, en regardant autour de lui, il se met à avoir peur : « Qu'est-ce que vous me voulez ? » En voulant repartir, il s'aperçoit que sa voiture est toujours là, qu'on a mis le moteur hors d'usage, qu'on a crevé les pneus. Il dit : « Qu'est-ce que vous me voulez, exactement »
(4^{ème} de couverture de *Quai ouest*, Les éditions de minuit).

Les Personnages

Maurice **Koch**, soixante ans.

Monique Pons, quarante-deux ans.

Cécile, soixante ans ; sa fille, **Claire**, quatorze ans ; son mari, **Rodolphe**, cinquante-huit ans ; et leur fils, **Charles**, vingt-huit ans.

Un garçon surnommé **Fak**, de vingt-deux ans environ.

Un homme d'une trentaine d'années, sans nom, que Charles, au début appela deux ou trois fois **Abad**

Chaque personnage est composé physiquement de son histoire. Ils sont déjà chargés de ce qu'ils vont devenir. **Les toucher, c'est appréhender tout un monde.**

Il y a trois espèces d'occupants à Quai ouest.

On peut dire que Fak, Charles et Abad sont les résidents principaux et à temps plein, Monique et Koch débarquent du centre ville et y sont totalement étrangers, et puis Cécile, Rodolphe et Claire qui y viennent parce que l'eau a été coupée chez eux et que des riches ont débarqué dans le hangar.

Dès le moment où Monique et Koch apparaissent presque comme par enchantement, des projets fantasmés, latents et en jachère se mettent en branle. Dans cette agitation sournoise, personne n'est au repos. Chacun échafaude un plan, une magouille, *une technique*. Cependant, il ne faut pas rêver ; il n'y a aucun projet commun, aucun idéal de société. C'est du chacun pour soi et l'autre devient ainsi l'empêcheur du projet.

En fin de compte, personne n'arrive à concrétiser son propre projet, il ne faut vraiment pas rêver...

Quai ouest est définitivement l'endroit où les hommes échouent avec les projets.

Dans sa note « Pour mettre en scène **Quai ouest** » (**Quai ouest**, p.104, Les éd. de minuit), Koltès donne des indications très utiles sur les personnages, c'est en la lisant que j'ai pensé à la distribution. En voici quelques extraits :

***Charles** n'est pas un faible, ni un mou, ni un indécis. Il est tout simplement « empêché » ; je veux dire par là que le léger décalage entre lui et la vie est la vraie cause de l'inachèvement de ses projets.*

*Je vois mal comment on pourrait éviter de rendre **Rodolphe** monstrueux ; c'est un monstre parce qu'il est heureux, ce qui n'est jamais bien joli à voir. Peut-être à la toute fin, comme un meurtrier qui finit un jour ou l'autre par se vanter de son crime, se fait-il surprendre dans son bonheur. Alors, comme le museau d'un chien qu'on arrache d'une poubelle, fugitivement, il peut nous sembler familier.*

*Le pire qui peut arriver à **Koch**, c'est qu'on le fasse douloureux et profond, alors qu'il est capricieux et secret. La vraie profondeur de Koch, s'il en est une, vient de la multitude de barrières qu'il a élevées entre ce qu'il révèle et son secret ; au point que, quand on croit avoir découvert enfin le cœur du problème, on peut être certain que ce n'est encore qu'une barrière façonnée pour empêcher qu'on pénètre davantage, au point qu'il n'est pas sûr du tout qu'à la fin il y ait un secret, sinon que Koch se présente comme une infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard ; et que vouloir profaner l'infini mystère de cette tombe conduirait probablement l'explorateur à découvrir une dernière boîte renfermant quelques cendres mortes et dépourvues de sens.*

*Il serait bien d'en arriver à déduire, en ce qui concerne **Fak**, qu'il est asiatique, d'apparence plutôt frêle, et d'une force redoutable ; mais ce dont il faut absolument être convaincu, c'est qu'il pourrait, s'il le voulait, vous étaler tout ce petit monde d'un coup de savate. Mais il a le goût du jeu ou de la réussite ; il saute de tactique en tactique et, sur ce terrain, il faudrait tâcher de le suivre ; car c'est cela, et cela seulement, qui fait durer la pièce. Il vaudrait mieux ne pas donner à Fak une épaisseur émotive qu'il n'a pas ou qu'on est loin de comprendre. C'est, lui, un vrai dur.*

Fak a toujours une longueur d'avance.

*Il ne faut pas prendre **Cécile** pour une imbécile ; tout le monde, autour d'elle, s'en charge. Prendre Cécile pour une imbécile, ce serait la prendre pour une mère, pour une aristocrate en exil, ou pour une Indienne qui possède je ne sais quels pouvoirs magiques ; alors qu'elle n'est, elle le dit elle-même, qu'une mouche enfermée dans un placard, et qui crèvera à coup sûr avant qu'on ouvre la porte. (...)*

Le vrai travail de l'actrice qui joue Cécile serait qu'elle n'est pas en train de faire ce qu'elle est en train de jouer, ni de désirer ce qu'elle est en train de demander ; mais qu'elle est comme un miroir qui reflète ce qu'on attend d'elle, et le reflète avec une lumière si puissante qu'elle parvient à éblouir le partenaire.

Claire court à la poursuite de **Monique** ; à la fin, elle la rejoint.

Monique, c'est une de ces interminables morts de théâtre, où le héros blessé accumule les raisons de sa mort, pour ne pas dire qu'il meurt, tout court, sans raison. Cependant que Claire, qui est impatiente, qui boit du café, qui apprend vite, et qui trouve tout de suite plus jolies les morts de théâtre que la vie, se dépêche de laisser traîner à vivre.(...)

Et, à la fin de la pièce, elle s'apprête à commencer sa mort, avec sans doute les malédictions et les gémissements qu'elle a vus chez Monique.

Monique est un personnage de comédie, elle est vaudevillesque et tragique ; elle est drôle dans sa détresse.

Abad* refuse de parler à qui que ce soit d'autre que Charles ; et encore est-il économe en mots, et lui parle-t-il à l'oreille. Je ne l'ai pas rendu muet parce que c'était plus facile (...)

Il faut choisir l'acteur qui fera Abad en fonction de ce qu'il a à faire, et non pas en fonction de ce qu'il est dispensé de faire. Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi.

*C'est Thomas Nyarwaya, acteur rwandais qui vit au Rwanda qui tiendra le rôle d'Abad. Il joue dans « L'Instruction » (Témoignage n°3). C'est un acteur formidable qui a suscité l'admiration de Peter Brook. Taciturne, il est d'une gravité sans pareil et cultive une force intérieure puissante.

Dans sa note sur les personnages, ce que Koltès écrit à propos d'Abad est valable pour Thomas :

(...) Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais, lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi.

La Règle des Trois Unités

De façon très classique, Koltès respecte la règle des trois unités si ce n'est qu'une seule action est impossible à définir. La tentative de suicide de Koch est plus un élément déclencheur de la pièce qu'elle n'en est l'action principale d'autant que la mort de cet homme d'affaires retraité est finalement très anecdotique.

L'Unité de lieu

Quai ouest est une pièce où s'enchevêtrent plusieurs histoires. Il y en a autant qu'il y a de personnages. Mais c'est surtout **le lieu** qui crée la narration et les personnages. Il est l'élément dramaturgique nécessaire puisqu'il participe intrinsèquement au sens de l'œuvre. Koltès s'est inspiré d'un vrai hangar désaffecté- aujourd'hui démoli- pour écrire la pièce.

« *Quai ouest* est une pièce que j'ai décidé d'écrire après mon premier séjour à New York, en 1981. J'y avais vu ce fameux hangar qui faisait face au New Jersey, sur le West Pier, le long de l'Hudson River (...).

Peu d'endroits vous donnent comme ce hangar disparu le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi- je veux dire par là : n'importe quel événement impensable ailleurs. Alors, bien sûr, ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnes qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais. Ainsi sont nés Koch et Abad ».

(*Une part de ma vie*, entretiens (1983-1989), Les éditions de minuit).

Quai ouest est avant tout **l'histoire d'un lieu abandonné** par l'industrie fluviale et squatté par des paumés.

Voici le contexte : Auparavant le ferry faisait la liaison entre le hangar désaffecté et le nouveau port. Quand la pièce commence, l'électricité a déjà été coupée, puis l'eau, et on apprend que le ferry ne viendra plus. Mais c'est l'intrusion des gens qui viennent de l'autre côté de la ville, qui va provoquer la crise. Deux mondes s'opposent : celui du hangar/les jeunes et les vieux (les différences ne se creuseront qu'après) et celui de la ville (Monique et Koch). L'arrivée de ces derniers révèle soudain les désirs et les peurs des uns et des autres en exaspérant leurs rapports. Tout se dénouera brutalement par la mort, presque comme dans une tragédie : Koch meurt, Cécile meurt, Charles meurt.

J'insiste néanmoins sur le fait que la pièce n'a rien de pathétique, de sentimental ou de nostalgique.

« *Elle reste ce qu'elle est : dure, en lambeaux, déchirée et compacte, meurtrière surtout et drôle à la fois* ».

(Maria Casarès à propos de **Quai ouest** in Alternatives théâtrales, février 94.)

Le hangar de **Quai ouest** est en territoire sauvage, dangereux et cerné à partir du moment où un élément extérieur (l'arrivée des bourgeois) met en branle un conflit latent au sein même des occupants.

« Qu'est-ce que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous ? »

Marivaux
(*Quai ouest*, p.94.)

Grâce aux premières répliques de Monique tout au début de la pièce, Koltès place le spectateur dans une situation instable et effrayante car il nous impose immédiatement la probabilité de rencontres insolites.

On rentre dans le lieu de **Quai ouest** sans détour, sans fioriture. C'est un monde de merde, indéniablement et la longue réplique de Monique qui ouvre la pièce nous en donne du même coup le ton. En effet, la description qu'elle nous en fait et l'état dans lequel ce lieu « dégoûtant » la met, donnent un caractère cocasse et terrifiant à la scène.

« (...) Et si brusquement quelqu'un, quelque chose apparaissait, sortant de ce trou noir, quel air je devrais prendre ? de quoi j'aurais l'air si un type, plusieurs types, pleins de types tout d'un coup surgissent autour de moi ? (...) »

J'entends des bruits, j'entends des chiens, c'est plein de chiens sauvages autour de nous qui rampent dans les décombres. (...) »

N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait là en plein jour pourrait se faire massacrer en plein soleil et son cadavre jeté dans le fleuve sans que personne ne songe à le chercher ici.(...) »

(Monique dans *Quai ouest*, p.11-13, Les éd. de minuit.)

Koltès nous invite d'emblée à accepter l'effet de **réel** au théâtre. On doit croire au lieu. C'est d'ailleurs le titre de la pièce. Il tient un rôle très important, ce n'est pas un décor, il est aussi *vrai* que le sont les acteurs. On doit donc croire au lieu désaffecté qui pue la mort et le danger et l'auteur insiste sur le fait que « *Quai ouest* ne pourrait évidemment pas se passer dans une cuisine. »

Tout dépend du lieu : les actions, les relations, les enjeux, les intrigues, les humeurs, le langage, la légitimité même de la pièce. J'y reviendrai dans ma note sur la scénographie.

C'est Monique qui nous rappelle sans cesse qu'on est précisément à Quai ouest. Koltès s'amuse à nous rappeler l'effet de contraste entre Monique (la secrétaire de Koch, la petite bourgeoise), le hangar (*ce lieu dégoûtant*) et ses occupants (*raclures d'êtres humains*). Ce lieu que tout le monde veut quitter et que personne ne quitte jamais car seule la mort permet d'en sortir.

« Brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains ; j'en ai tellement marre de ces fous mal lavés, je préférerais vivre avec des rats et des chiens, Seigneur ! tous ces gens me dégoûtent. (...) »

Je vais vivre enfermée par quatre portes de béton des cheveux jusqu'aux pieds avec juste un trou pour la bouche et le nez, Maurice, je veux rentrer. »

(Monique dans *Quai ouest*, p. 81, Les éd. de minuit.)

Le hangar de **Quai ouest** n'est pas un lieu anodin, il devient un territoire précieux où l'étranger doit rester ce qu'il est et se plier aux règles tacites des « propriétaires ». La guerre est désormais déclarée entre Charles et Fak à partir du moment où Monique et Koch ont eu le malheur de venir s'y perdre.

Vivre dans le hangar, c'est se soumettre aux « techniques » des petits chefs (Charles, Fak et d'une certaine manière Abad.) Tous les faits et gestes se négocient.

Charles se dirige vers Abad. Abad et Charles se parlent à l'oreille. Charles revient vers Koch.

Charles (à Koch). – Il veut savoir qui vous cherchez.

Koch. – Personne.

Charles. – Q'est-ce que vous êtes venu faire ici, alors ?

Koch. – Mourir ; je suis ici pour mourir.

(...)

Abad parle à l'oreille de Charles qui revient vers Koch.

Charles. – Il veut savoir pourquoi tu veux régler tes sales affaires ici.

Koch. – J'ai connu ce quartier, autrefois. Je cherchais un endroit qui me ressemble. Je veux seulement qu'on me laisse approcher du fleuve, qu'on me laisse ramasser deux pierres. Je ne ferai aucun bruit. Je ne veux pas qu'on me frappe, qu'on me fasse mal. Je n'ai plus rien à donner.

(...)

Abad et Charles se parlent, longuement à l'oreille.

Charles (à Koch). – Il ne veut pas

Koch. – Pourquoi ?

Charles. – Il dit qu'un mort ici attirerait la police.

(*Quai ouest*, p.21- 22-23, Les éd. de minuit.)

Depuis l'arrivée du « gros » (Koch) et de sa secrétaire, la guerre des petits chefs est déclarée et il va falloir changer de « technique ».

Etre propriétaire des lieux, c'est aussi être propriétaire des projets, des ambitions et des rêves de tout le monde parce que dans cet endroit noir et sordide, on rêve effectivement d'être ailleurs, de vivre **autre chose** et **autrement**. Mais tout le monde n'a pas droit au rêve et dans cette nouvelle conjoncture, tuer devient un projet de vie...

L'espace est l'élément central dans lequel se trament les intrigues de toute sorte et à partir duquel se révèlent les personnages. Il est le paysage d'une certaine forme de société qui ne nous est plus inconnue. Il est un centre fermé, un lieu de transit, un mouvoir, une passerelle entre la vie et la mort, entre la fiction et la réalité. **Il est le purgatoire.**

Il est la jungle où bourgeois, sous-prolétaires et étrangers clandestins sont forcés de s'affronter, de se confronter, de troquer la moindre intention pour survivre ou mourir. En réalité, la démocratie vacille dans *Quai ouest*. Cela dit, ce n'est pas tant le pouvoir qui les intéresse mais **la liberté** et être libérés des frustrations, des complexes, des secrets, de la révolte et de la misère.

Le hangar n'est pas un lieu de création ; il est abandonné, désaffecté, oublié comme le sont les personnages. En ce sens, il devient le symbole de notre démocratie avec ses dysfonctionnements et autres scandales.

En attendant d'être ailleurs et autrement, chaque découverte est cauchemardesque dans *Quai ouest*. D'abord, on n'y voit goutte. Ensuite, entre l'obscurité et la lumière, il n'y a pas d'issue.

Sauf pour la plus jeune, Claire, qui voit dans ce lieu l'espace magique des grands et l'espoir d'y grandir. Pour elle, c'est le lieu idéal de l'exploration, de la transgression et de l'émancipation. Jusqu'à un certain point, elle rayonne.

L'Unité d'action

« Toutes les scènes sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles. Il n'y a pas de tendresse dans le commerce, et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas. ». (B.M. Koltès).

L'action principale est **la violence** :

La violence *feutrée du deal* :

Charles. – Il dit qu'un mort ici attirerait la police.

Koch. – Foutaises. L'affaire sera étouffée. Voulez-vous que j'écrive un mot, qui vous blanchisse ? Vous le porterez à cette femme.

Charles. – Il ne veut pas.

Koch. - Dites-lui qu'avec deux pierres dans les poches, mon corps collera au fond, personne n'y verra rien.

Charles. – Il refuse.

Koch. – Suppliez-le.

Charles. - Non. (*Bas*) Qu'est-ce que tu me donnes, en échange ?

(*Quai ouest*, p. 23, *Les éd. de minuit.*)

Abad, tout mouillé, sur la jetée, au soleil.

Charles s'approche de lui.

Charles. – Fak dit que maintenant tu veux faire ton business séparé (...). Quand on travaillait ensemble, on a toujours fait fifty-fifty, non ? et comme tu n'as pas de famille à nourrir, toi, tu dois avoir un joli paquet à gauche ; tu as le sens de l'économie, alors, je sais que tu as un joli paquet à gauche. Donc c'est vrai, tu peux faire ton business séparé (...), 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.

(...)

Je veux m'attaquer à la femme. On dit qu'une jaguar, moricaud, rien ne peut l'arrêter, même pas les freins. Quand on aura eu la femme, on aura la voiture, moricaud, mais pas selon la vieille technique, on a le sang trop pourri pour cela, et on n'irait pas loin. L'avenir, c'est le business et la douceur (...)

(Charles dans *Quai ouest*, p.45, *Les éd. de minuit.*)

Dans **Quai ouest**, chaque personnage *réclame quelque chose* à l'autre, ayant comme sous-texte: « Tu as **quelque chose** qui m'appartient et je te le reprendrai. »

Chacun veut récupérer ce qu'il n'a jamais eu, cela s'exprime en verbes d'action : avoir de l'argent, se suicider, partir, posséder quelqu'un... Par ailleurs, le moyen d'arriver à ses fins est la course aux objets qui sont considérés comme la solution au départ, à un avenir meilleur, à une intégration méritée,...(les clés de la Jaguar, la tête de Delco, le briquet, la chaussure,...)

En réalité, c'est la course en avant, vers le vide, le rien, la mort sans doute. Dans ce dédale de mensonges, de non-dits, de sous-entendus, d'obscurités, chacun est sur le qui-vive, à l'affût du moindre mouvement. Ils s'épient les uns les autres, il n'y a plus de clan, plus de repos, les gens de la ville ont tapé dans la fourmilière. Ils sont à jamais divisés. Que reste-t-il dans toute cette énergie si ce n'est la force de trahir ?

« L'insomnie rend tout le monde nerveux. La nuit on ne dort pas parce qu'on travaillait, le jour on ne dort plus parce qu'on n'a pas travaillé ; alors on dort plus jamais. »

(Charles, dans **Quai ouest**, p.18 Les éd. de minuit)

La violence **manifeste du meurtre** :

« Tu as quelque chose qui m'appartient et je te le reprendrai, **quitte à ce que tu doives mourir.** »

Outre l'arrivée des bourgeois qui ébranle les relations entre les occupants du hangar, les personnages veulent obtenir obstinément ce qu'ils espèrent depuis des jours, des mois, des années, des siècles et ce qu'ils ne savent pas qu'ils attendent. Ils le veulent sans condition là maintenant parce que la mort est imminente. C'est ce qui crée la violence. La violence des mots, des actes, des relations, des enjeux, des projets.

Tous les personnages vivent **dans l'intense désir de**. Désir de mourir (Koch), de partir de l'autre côté du fleuve (Charles), de grandir (Claire), d'avoir ses papiers (Cécile), de tuer le blanc (Abad), de suivre Koch (Monique), de dépuceler Claire (Fak), de ne plus rien vouloir (Rodolphe).

Il n'y a que des projets ou des désirs individuels. Il n'y a pas d'amis pour penser à l'avenir ou à la mort.

Il n'y a pas de consensus et son projet personnel n'a rien à voir avec l'autre qui le refuse systématiquement.

N.B. Je veillerai à travailler les séquences en fonction de l'acceptation des refus.

« Tu sais bien, Moricaud, où il est ton intérêt ; (...) Tu sais bien, Moricaud, depuis le premier jour, qu'ou bien tu te sauves avec moi, ou bien tu te perds avec moi (*Il rigole.*) On est des frères, Moricaud, par le sang on est des frères, par le pognon on est des frères, par les démangeoisons on est des frères, tu n'as pas vraiment intérêt à ce que je sois un pouilleux, Moricaud, ou alors, tu seras le premier à te gratter. En fait, tu n'as pas vraiment le choix. »

(Charles dans **Quai ouest**, p.45, Les éd. de minuit.)

Et dans ce contexte, **il ne faut jamais faire cadeau de sa faiblesse à l'autre** qui devient le produit du négoce, l'objet de la révolte.

Seul Charles se donne le droit d'avoir un projet *de l'autre côté du fleuve*. Ainsi, il veut changer de *technique*, une nouvelle façon de dealer son départ, c'est-à-dire sa fuite.

Dès lors, le comportement de chacun dépend de l'objectif de Charles.

L'Unité de temps

Quai ouest commence à la tombée d'une nuit pour échouer au crépuscule du lendemain. Tous les personnages connaissent **l'alternance fatale des heures de la journée, les terreurs et les cauchemars de la nuit** où trahir semble si horrible et si facile.

Profitant de l'obscurité de la nuit ou des rayons éclatants du jour, les personnages sont confrontés aux jeux d'ombre et de lumière. Et on sent que chez l'auteur -et bien que tout cela donne une atmosphère étrange-, il n'y a pas d'idée esthétique mais des raisons dramaturgiques.

Dans ces vingt - quatre heures, chacun a son propre biorythme, en voici le schéma :

- celui d'**Abad** dont on apprend qu'il est planqué là depuis deux ans et pour qui la clandestinité impose une retraite *a priori* sans fin. En gros, il attend (son heure, sans doute) et n'agit que par l'intermédiaire de Charles. Il ne voit que très rarement le jour, il est enfoui dans le hangar. Pour lui le temps est rythmé par les allées et venues de Charles, le seul avec qui il prétend parler.

- celui de **Rodolphe** : Un père de famille, émigré sans papier, installé en France depuis un bon bout de temps. Il feint d'être handicapé pour avoir la paix. Chez lui, il n'y a plus ni eau ni électricité et apprenant que des riches ont débarqués, il est venu rejoindre sa femme qu'il déteste. Il macère inlassablement sa vengeance, il se cache *dans les coins*.

- celui de **Claire qui a bu trop de café**. Elle est excitée comme une puce à l'idée de rejoindre les grands. Elle est en décalage horaire et le temps va malgré tout trop vite pour cette *petite* qui vieillira d'un coup.

« C'est parce que j'ai bu du café, maman, tellement de café que je ne sais plus si c'est le jour ou la nuit ou autre chose (...) »

(*Quai ouest*, p. 6, Les éd. de minuit)

- celui de **Charles** qui n'a jamais le temps de rien, qui a besoin d'ombre pour réfléchir. Il ne dort jamais, il est bien trop préoccupé par l'opportunité de réaliser son projet. Il marche lentement, calmement *les mains dans les poches*.

A titre d'exemple :

Charles. – Laisse-moi tranquille, je n'ai pas le temps de te parler. (*Il regarde Fak.*)

Claire. – Pas le temps, pas le temps, tu n'as rien à foutre du tout et tu dis : pas le temps.

Charles. – Je suis très occupé, je ne peux pas te parler.

Claire. – Alors donc je cours dire à maman que tu files à l'anglaise avec cette voiture et ce sera un drame terrible.

Charles. – Je n'ai pas dit : je pars avec cette voiture ; je n'ai même pas dit : je pars ; je n'ai rien dit du tout et tu es trop petite.

Claire. – Je ne suis déjà plus petite. J'ai commencé hier matin à boire du café et j'en ai bu jusqu'au soir. Jamais je n'avais passé une nuit entière sans dormir. Comment fais-tu pour sans effort ne jamais dormir ni le jour ni la nuit ?

Charles. – Le jour, la lumière me tient réveillé et la nuit, comme il fait noir, il faut ouvrir les yeux en grand pour voir ce qui se passe, et on ne peut pas dormir les yeux ouverts.

(...)

Claire. – Si tu partais, comment je me défendrais, moi, toute seule ?

Charles. – Tout le monde doit apprendre à se défendre seul.

Claire. – Toi, apprends-moi ; un frère doit apprendre à sa sœur.

Charles. – Je n'ai pas le temps d'apprendre.

(...)

(*Quai ouest*, p.32-33, Les éd. de minuit.)

- celui de **Monique** qui est venue de la ville pour accompagner son patron. Elle est si pressée de partir, de rentrer chez elle. Elle est terriblement fatiguée et agitée par les événements, au fond *elle n'espère plus rien*. Elle se bat contre le temps et le rythme des autres.

« Il n'y a quand même aucune raison pour qu'on plante notre tente ici jusqu'à la fin du déluge. »

(*ib.* P.48, *ib.*)

- celui de **Cécile** qui est là pour retenir sa fille, pour prendre de l'eau du fleuve, pour pister Koch, Monique et Charles. Elle attend le bon moment pour entrer en scène.

« Jusqu'au soir il faut que je me cache, quand le soir commencera à venir j'irai trouver ce monsieur distingué avec mon baratin, si je commence trop tôt je serai cuite, mon baratin ne marche qu'aux premières heures du crépuscule.

(*ib.* p.52, *ib.*)

- celui de **Fak** qui est systématiquement pris par ses magouilles, c'est un chat de gouttière, on ne sait pas à quoi il passe exactement son temps. Le hangar qu'il connaît comme sa poche pour y avoir emmené des filles dans tous les recoins sombres devient la cour de récré. Pour lui, l'arrivée des bourgeois est l'occasion inespérée pour tenter de doubler Charles. Son projet est celui de freiner ceux des autres, il prend des chemins de traverse pour arriver à ses fins. Le temps n'est pas un obstacle. Il traque Claire et traumatise Monique.

En courant, le long du hangar encore légèrement ensoleillé.

Claire. – J’ai pas le temps.

Fak. – Moi non plus.

Claire. – Je ne veux pas que tu me parles.

Fak. - Je ne peux pas te parler puisque j’ai pas le temps.

Claire. – Je ne veux même pas que tu me regardes, même à toute vitesse je ne veux pas.

Fak. – Je n’ai plus besoin de regarder puisque tranquillement je t’ai déjà regardée et tout sans exception sans même un habit dessus.

(...)

(ib. p.55, ib.)

- celui de **Koch** qui ne rencontre que des obstacles à son projet. Alors qu’il est en train de perdre du temps (on le sort du fleuve, il veut rentrer), les autres veulent en gagner. Son arrivée a bouleversé le quotidien, son heure devient celle des autres.

« Est-ce que je n’avais pas l’âge d’avoir la paix ? est-ce que je n’avais pas l’âge de la retraite ? »

(ib., p.67, ib.)

L’alternance de lumière et d’obscurité est un élément dramaturgique important puisque elle n’a rien à voir avec le jour et la nuit. La journée, on ne voit rien dans le hangar alors que le soleil est très présent dehors. Et la nuit, les lampes du port ou les rayons de lune éclairent par le toit les endroits les plus reclus du hangar. Koltès n’hésite pas à donner des indications précises à ce sujet de façon récurrente, je vous en donne quelques exemples : « au-dessus du fleuve flotte une légère lumière blanche ; le soleil monte dans le ciel à toute vitesse ; dans le hangar traversé de rayons dorés ; le ciel rougit, le vent se met à souffler très fort ; dans le hangar plongé dans l’obscurité, sauf des rayons de lune passant par les trous du toit ;...

Cela donne une atmosphère peu réaliste, surnaturelle. Ça va aider pour le travail de l’éclairagiste qui ne doit pas être considéré comme un travail esthétique mais comme un appui dramaturgique.

Ce serait sans doute trop simple de dire que l’alternance lumière/obscurité est la métaphore de la pièce, elle ne l’est qu’en partie (tandis que les gens de la ville vivent maintenant dans l’ombre, ceux de *Quai ouest* veulent respirer à la lumière.)

L'Écriture

« Les phrases sont souvent porteuses de figures de combat : l'attaque, la riposte, la feinte, l'esquive, la parade, la botte secrète. »

[...] A l'intérieur de l'écriture dramatique classique dans laquelle Koltès met pas mal d'indications de mise en scène, il ajoute des citations et des monologues.

Ces monologues ne sont pas à jouer selon la volonté de l'auteur. Il a raison. Cependant, ils m'aident à mieux connaître les personnages et donnent des pistes essentiellement d'ordre psychologique bien que je ne trouve pas que la pièce le soit. Et je pense que ces monologues peuvent donner des perspectives de travail à l'acteur.

Quant aux citations, elles sont d'auteurs divers (Melville, Faulkner, Marivaux, Hugo, Conrad, London), elles ajoutent une touche à l'atmosphère des scènes ; on peut les prendre uniquement pour ce qu'elles sont sans autre interprétation.

« Les mots sont de armes, des boucliers qui permettent de se protéger, de cacher ses désirs, conserver ses distances, sa solitude et sa différence. »

L'écriture de Koltès est incroyablement précise et on voit bien chez Charles par exemple que parler l'aide à agir comme se taire l'aide à penser.

Bien que très loquaces, je remarque que les personnages *ont l'air* taiseux. Abad l'est complètement, il n'est pas muet, il est taciturne, il parle rarement et dans l'oreille de Charles. La singularité de l'écriture *koltésienne* réside dans la force à faire partager le dialogue entre celui qui parle (Charles, Rodolphe, Cécile) et Abad qui écoute. Il n'y a pas de monologues mais de longues répliques.

Claire et Fak ont un langage propre usant d'une rhétorique formidable. Il rappelle le monde enfantin où les balbutiements ne suffisent plus pour se faire exactement comprendre. Leur langage est un véritable labyrinthe de répétitions. C'est du Marivaux. Il est sans cesse pesé et troqué. C'est presque un code mais c'est surtout une arme et Claire « la petite » a très bien compris comment on peut s'en servir face à ce roublard de Fak. Il n'y a pas que les objets qui se négocient, les mots sont un *deal* permanent.

Cécile, d'origine sud américaine, ne supporte pas appeler son fils Charles mais Carlos et parle sporadiquement – et souvent de façon injurieuse - en espagnol à son mari. Le plus étonnant c'est sa longue réplique en quéchoua. On sent que l'auteur a été inspiré mais surtout *aspiré* par Cécile, elle-même possédée par ses origines. Koltès fait parler son inconscient dans une langue « qu'elle ne sait pas qu'elle sait ». La langue indienne fait sourdre toute sa haine et sa rage « d'avoir forniqué avec un chacal » mais surtout nous renvoie à un monde archaïque et tribal.

Pour mettre en scène **Quai ouest**, j'ai d'abord pensé qu'il fallait un lieu réaliste tel qu'il est décrit par l'auteur, c'est-à-dire un hangar désaffecté et si possible au bord d'un fleuve.

Dans les années septante et quatre-vingt, ce genre de rêve était réalisable pour des raisons historiques, sociales et politiques propres à l'art du théâtre (ne plus faire du théâtre pour les bourgeois, sortir des institutions rigides, squatter des lieux inédits (garages, hangar, casernes désaffectées,...). On en a tous connu, on en a tous fait.

Je ne mets pas ce rêve totalement de côté mais je me rends bien compte des difficultés logistiques, structurelles et financières qu'un tel choix peut entraîner.

Quoi qu'il en soit, il y a des espaces et des salles de théâtre tout à fait aptes pour accueillir *Quai ouest*. J'insisterai surtout sur **les atmosphères à créer** (en lien avec le scénographe et l'éclairagiste).

Dans l'ordre des priorités, la direction d'acteurs me semble néanmoins toujours la première.

L'écriture de Koltès exige de ma part et de la part des acteurs une grande vigilance au mot à mot, à la musicalité de la phrase sans trop appuyer la singularité ou la poésie ou la syntaxe. C'est aussi un *deal* à trouver entre un phrasé qui n'est absolument pas quotidien et des mots très crus et très directs.

Je veux qu'on entende le texte de Koltès et son écriture si particulière comme une pièce de Marivaux dont on perd toute la saveur si on ne prend pas en compte l'écriture, pareil pour Beckett.

Etre au plus près de l'écriture évite le bavardage (ou le marivaudage), la lassitude des mots, la longueur des répliques,...

Il ne faut pas être gêné de travailler sur la ponctuation, ne pas faire l'économie de la moindre virgule. Je rappelle que les mots sont des armes, donc des outils dont on doit bien prendre soin. Il y a un amour de la langue chez Koltès aussi fort que l'amour qu'il a pour ses personnages. Les « paumés » que l'auteur considère comme des grands personnages ont une langue propre, superbe, précise et pleine de couleurs.

Travailler sur l'écriture revient à travailler sur la langue et cela n'a rien à voir avec de la déclamation. C'est travailler sur du concret, sur les situations et les enjeux. Chez Koltès, **parler** se conjugue comme un verbe d'action. Tout est très palpable dans *Quai ouest*, il n'y aucune complaisance à savoir manier la langue française. Juste une jouissance des mots liée à la jouissance des situations, liée à celle du jeu. Il faut effectivement bien aimer les acteurs pour leur faire de tels cadeaux.

La mise en scène restera simple, elle ne se voudra pas plus « moderne » que n'est la pièce. Aucune utilisation de nos technologies soi-disant nouvelles, ni caméra ni projecteur qui n'amèneront rien de pertinent à la pièce.

La mise en scène est d'abord un travail d'adéquation.

L'adéquation au réel

Dans ma note sur la dramaturgie, j'ai souligné l'effet du réel amené par Koltès. En effet, je souhaite par exemple que Fak et Claire entrent en mobylette. Pour moi, cet engin raconte beaucoup sur la jeunesse qui vit de la débrouille. Il faut aussi qu'un robinet fonctionne quelque part pour que Claire puisse venir y chercher de l'eau. C'est son alibi pour sa 2^{ème} entrée.

Je veux aussi que Monique soit vraiment étrangère et contrastée au lieu dont elle a peur. Ce ne peut pas être un espace « léché », c'est-à-dire un endroit où il serait impossible de se salir.

Quai ouest est une pièce que l'on peut qualifier de **réaliste**. Et s'il y a des éléments très réels sur le plateau lié au lieu évoqué (un échafaudage, des restes de rails, des gouttes d'eau qui s'écoulent du plafond...), je ne souhaite néanmoins pas que le plateau soit encombré d'accessoires ou de matériaux inutiles. Ce ne peut pas être un dépotoir.

L'adéquation à l'espace.

Le travail de mise en scène de **Quai ouest** est un travail **d'adéquation à l'espace** qui doit être assez grand pour pouvoir profiter des plans différents et donner du relief, de jouer sur la verticalité et sur l'horizontalité, d'être près ou éloignés du public.

L'adéquation à la lumière.

La mise en scène est également un travail **d'adéquation aux éclairages**. Ce sont eux qui donneront l'effet **d'étrangeté** à la pièce. C'est un lieu teinté légèrement de couleurs.

L'adéquation aux costumes.

Par les costumes, les personnages racontent d'abord leur classe sociale pour laquelle il ne peut y avoir aucune confusion. Ensuite, ils racontent leur identité. Ce sont des costumes qui doivent rappeler la vie de tous les jours dans la fonction que les personnages occupent.

Toute la fable se racontera d'une traite ; la pièce n'est pas découpée en actes. Les scènes se succèdent comme les heures, les minutes, les secondes. Chaque scène a un rythme personnel.

Il n'y aura jamais de noir entre elles ni d'entracte, aucune longueur inutile.

Quel que soit le lieu ou l'espace prévu pour la représentation, la scénographie est un élément fondateur dans **Quai ouest**, elle est intrinsèque à la dramaturgie et à la mise en scène.

La scénographie n'est pas un travail sur le décor mais sur l'espace. C'est elle qui donne toute l'atmosphère de la pièce avec les éclairages qui sont à considérer avec autant d'importance puisque la fable se déroule à différents moments de la journée (jeux d'ombre et de lumière) et dans des espaces alternés (intérieur du hangar/ extérieur). Cependant, ce qui me semble important à traiter, c'est d'abord **le sol**. Un sol brut, - du béton et des gravats- sur lequel sont restées des traces d'huile, d'eau, de poussières. Le sol est un partenaire privilégié selon les quelques indications de l'auteur (untel est assis, couché, il tombe au sol,...).

Un lieu à conquérir

Quai ouest se jouera dans un lieu désaffecté qui n'est pas à New York ni au bord d'un fleuve comme le décrit l'auteur mais à Liège. J'ai voulu sortir des murs du Théâtre pour être au plus près de ce que raconte la pièce, c'est-à-dire pour rencontrer de façon concrète –et donc moins métaphorique- le propos: Un espace de rencontres improbables.

Un lieu désaffecté est un espace à conquérir, à fuir, à désert, à démolir, à voler, à surveiller, à s'approprier,... Il est question de territoire et de son corollaire : la guerre de territoire.

Dans ce contexte, l'espace me semble être la matrice des enjeux de la pièce.

Dans les années '80, nombreux sont les spectacles qui ont été créés dans des lieux « hors les murs » comme on dit. Koltès a écrit la pièce dans ces années-là. Et le prétexte est bon pour rencontrer un public curieux des formes revisitées, avides d'un art vivant, prêts à se laisser impressionner par un lieu qui l'est tout autant. Cet endroit abandonné n'est sans doute pas le plus *confortable* - pas de fauteuils ni de rideau rouges !- mais certainement le plus adéquat.

Le proche et le lointain.

Puisque je veux travailler sur **différents plans**, il doit être possible de jouer sur plusieurs rapports au sol, soit sur la verticalité : des restes d'escaliers, des pièces d'échafaudage, un appui de fenêtre en hauteur,...)

J'envisage également de travailler sur des distances différentes aux spectateurs, soit sur l'horizontalité. Même si le rapport est **frontal**, l'acteur doit pouvoir être très proche du premier rang qui doit être au même niveau que le plateau.

Distribution :

Texte : Bernard-Marie Koltès, **Mise en scène et espace scénique :** Isabelle Gyselinx,
Assistant : David Murgia, **Lumières :** Manu Deck, **Espace sonore et régie :** Florent Bagnet,
Costumes et accessoires : Jérôme Sikivie

Avec Fabrice Adde, **Charles/** Valérie Bauchau, **Monique Pons/** Anne-Marie Loop, **Cécile/** Henri Monin, **Maurice Koch/** David Murgia, **Fak/** Thomas Nyarwaya, **Abad/** François Sikivie, **Rodolphe/** Muriel Cocquet, **Claire.**

Production :

Coproduction Paf le chien asbl, Théâtre de la Place / Liège.
Avec l'aide de la Communauté française /Service Théâtre, du Centre des Arts Scéniques et de Wallonie Bruxelles International.

Représentations au Pôle Image

Du jeudi 17 au vendredi 25-11-2011 /// 20 : 15

Sauf mercredi 23-11 /// 19 : 00

Rencontre avec l'équipe artistique à l'issue de cette représentation.

Contacts pour le service pédagogique du Théâtre de la Place / Liège.

Bernadette Riga

jean

Mallamaci

04/ 344 71 79

04/344 71

64

b.riga@theatredelaplace.be.

j.mallamaci@theatredelaplace.be

Théâtre de la Place / Place de l'Yser 1 – 4020 Liège /

Réservations : 04/342.00.00 de 13h à 18h (lundi - vendredi)

Tarifs : Jeunes (–de 30 ans inscription individuelle) 9€ /

Groupe scolaire : Au ticket : 8€ / En abonnement (à partir de 4 spectacles) 6€ la place.

Bernard-Marie Koltès, Quai ouest, Les éditions de minuit

<http://www.mairie-metz.fr/metz2/koltes/index.php>

Magazine littéraire (n°395, février 2001), articles d'**Anne-Françoise Benhamou**, **Yan Ciret**, **Cyril Desclés**, **François Koltès** et **Rostom Mesli**.

www.bernardmariekoltes.com

Colette Godard Le Monde, 19 avril 1989.

Patrice Chéreau Le Monde, 19 avril 1989

Brigitte Salino Le Monde, 2 mars 2001

Jean-Yves Coquelin. Entretien In/ *Europe, revue littéraire mensuelle* ; novembre-décembre 1997

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/modernisme/175390>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_postmoderniste

Alain Prique, Théâtre en Europe, janvier 1986 Extraits d'un entretien..

Adel Hakim IN/ *L'argent comme purgatoire. A propos de quai ouest*.
Europe revue littéraire mensuelle nov. Déc. 1997 (p 74-79)

www.bernardmariekoltes.com

Isabelle Gyselinx. Dossier de production

Dossier réalisé par : Isabelle Gyselinx Compagnie *Paf le chien* asbl,
Bernadette Riga, responsable des activités pédagogiques au Théâtre de la Place.
Recherches : Bernadette Riga, Daniel Hicter, chargé des recherches dramaturgiques.