



HAL
open science

Pour une lecture chronotopique et ethnocritique de Quai Ouest de Bernard-Marie Koltès

Alicia Devaux-Rodriguez

► **To cite this version:**

Alicia Devaux-Rodriguez. Pour une lecture chronotopique et ethnocritique de Quai Ouest de Bernard-Marie Koltès. Littératures. 2016. hal-02982888

HAL Id: hal-02982888

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02982888>

Submitted on 29 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



MEMOIRE DE MASTER 2
MENTION LETTRES MODERNES
PARCOURS RECHERCHE
UE.101.1

Présenté par Alicia Devaux-Rodriguez
Sous la direction de Marie Scarpa

Pour une lecture chronotopique
et ethnocritique
de *Quai Ouest*
de Bernard-Marie Koltès

ANNEE UNIVERSITAIRE 2015-2016

Les opinions exprimées dans ce mémoire sont propres à leur auteur et n'engagent pas l'Université de Lorraine.

REMERCIEMENTS :

Presque au bout de la carrière, je me suis lancée dans une étrange entreprise, non pas la rédaction de mes mémoires, mais dans l'élaboration de ce mémoire qui n'aurait pas vu le jour sans un concours de circonstances qui a fait se rencontrer comme sur un plateau de théâtre un certain nombre de personnes. Je tiens à les remercier.

Je voudrais commencer par remercier Madame Sylvie Freyermuth qui m'a, la première, encouragée à reprendre mes études là où je les avais laissées.

Toute ma reconnaissance va à ma directrice de mémoire, Madame Marie Scarpa, sans qui je n'aurais accompli ce travail de recherche, pour son accueil ainsi que pour ses encouragements, sa disponibilité, ses conseils avisés et pour l'extrême richesse de la discipline qu'elle m'a fait découvrir, l'ethnocritique, à travers ses échanges et ses œuvres.

Je tiens également à remercier Monsieur Jean-Marie Privat pour son attention ainsi que l'ensemble de l'équipe ethnocritique qui m'a accueillie à l'EHESS ou à l'université de Metz. Je salue tout particulièrement le groupe des doctorants qui m'a apporté une aide précieuse dans le cadre de ce mémoire.

Je souhaiterais remercier mes collègues professeurs-documentalistes pour leur soutien logistique tout au long de ce master.

Enfin, je pense à ma famille qui m'encourage et me soutient au quotidien...

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
<u>PREMIÈRE PARTIE : État des lieux</u>	14
I. Le lieu à l'origine de l'écriture	14
1.1. De la genèse.....	14
1.2. À la création théâtrale	16
II. Un double espace - temps	17
2.1. Chronotope mimétique	17
2.2. Chronotope diégétique	18
III. Naissance conjointe de la figure et de l'espace	20
3.1. Le personnage défini par la nécessité de la fuite immobile	20
3.2. Le lieu de la scène habité par des réminiscences scénographiques	23
<u>DEUXIÈME PARTIE : Sémantisation des chronotopes koltésiens</u>	26
I. Devant un mur d'obscurité	26
1.1. La rencontre associée à la route et au fleuve	26
1.2. Le hangar : labyrinthe où évoluent les personnages	29

II.	Le mythe d'Abad.....	31
2.1.	Le récit des origines : du prologue au monologue d'Abad	31
2.2.	L'intertexte mythique	33
III.	Hybridité générique	36
3.1.	La romanisation du texte théâtral	37
3.2.	Une dramaturgie épique de la nature	38
<u>TROISIÈME PARTIE : Seuil, lieu de passage, non-lieu et hétérotopie</u>		41
I.	Un monde coupé en deux : délimitation sociale générée par la ville contemporaine	42
1.1.	Opposition entre le nouveau port et ancien port, la vie et la mort	42
1.2.	Le hangar associé au camp refuge des immigrants	44
II.	Des non-lieux	47
2.1.	Des lieux abandonnés	49
2.2.	Des liens entre les espaces rompus	50
III.	Du lieu réel à l'hétérotopie	53
3.1.	Hétérotopie de crise ou de déviation	53
3.2.	Coexistence de trois économies : virtuelle, archaïque et fiduciaire.....	55

<u>QUATRIÈME PARTIE : Ethnocritique des marges</u>	59
I. Des espaces de marge.....	60
1.1. Quai Ouest, lieu de l'entre deux	60
1.2. Le hangar, un campus ensauvagé	65
II. Des passages ritualisés par le langage koltésien	70
2.1. La défloration de Claire	73
2.2. Les morts de Koch et de Charles	75
III. Des personnages liminaires	77
3.1. Abad, Charles, Fak	78
3.2. Claire et Cécile	83
<u>CONCLUSION</u>	90
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	94
<u>ANNEXES</u>	101

INTRODUCTION

« Une part de ma vie, c'est le voyage, l'autre, l'écriture »¹

Bernard-Marie Koltès a une dizaine d'années lorsqu'il exprime son désir de s'évader, de fuir sa province natale et de partir à la découverte d'autres cultures : « Fuir la ville, fuir la fumée, fuir tout ce qui nuit ! Vivre en un autre pays, connaître une autre race, travailler pour cette race ! »², s'exclame-t-il dans une lettre à sa mère datant de 1958 ou 1959. De nombreuses escapades le conduisent de « la belle province messine » à New York pour un premier séjour en 1968, en URSS en 1973-74, en Amérique latine puis en Afrique au Nigéria, au Mali et en Côte d'Ivoire en 1978-79, au Mexique pour un dernier voyage en 1989 avant de mourir à Paris. Un peu comme lui, ses personnages sont déterminés par cette dérive - désir ou rêve - d'un lieu à l'autre ainsi que l'affirme la phrase du locuteur de *La Nuit juste avant les forêts* : « Ici, je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs » (Koltès, 1988a : 47). Cette déclaration maintes fois commentée montre à la fois le désir d'évasion et la nécessité d'être loin de Paris pour écrire³. « Il faudrait être ailleurs » est le point de départ de la réflexion d'Arnaud Maïsetti pour « relire Koltès » :

La phrase dit sur le plan dramaturgique, poétique et politique une loi du théâtre de Koltès : celle du décentrement, du point de fuite, de l'utopie — au sens le plus pauvre, ce non-lieu qu'on pose en avant de soi, qu'on invente pour mieux le désirer, peupler dans la parole et l'imaginaire : l'ailleurs inapprochable.⁴

¹ B.-M. Koltès, *Une part de ma vie* : entretien avec Michael Merschmeier, 1983-1989. Paris : Les Éditions de Minuit, 1999, p. 34.

² B.-M. Koltès, « Lettres à sa mère », *Magazine littéraire*, 395, 2001, p. 33.

³ Un passage d'*Une part de ma vie* montre ce décentrement nécessaire pour l'écriture : « Oui justement ; je n'écris jamais à Paris. Mes idées me viennent toujours en voyage. Mais, à vrai dire, je ne traverse pas la région comme un ethnologue qui voyage pour collecter des impressions et les exploiter ensuite. L'important, pour moi, c'est d'être isolé. J'ai écrit *Combat* dans un petit village du Guatemala où on ne parlait pas encore l'espagnol. J'y suis resté deux mois. Quand on ne peut plus parler son propre langage, la pensée elle-même change, de petits incidents qui se déroulent sans langage changent. » *Op. cit.* 34.

⁴ A. Maïsetti, *Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques* : « Il faudrait être ailleurs », dans *Relire Koltès*, 2013, p. 23.

Cet « ailleurs inapprochable », « ce non-lieu »⁵, est approché dans les œuvres majeures de Koltès : en effet, *La Nuit avant les forêts*, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco* montrent un point de vue sur le monde à la fois singulier et universel. Ses pièces de théâtre fondées sur des déplacements traversent les frontières par leurs personnages, qui sont toujours des étrangers, des déracinés ou des déplacés, et par leurs lieux : forêts du Nicaragua et champs de coton américains, maison bourgeoise messine et hangar désaffecté newyorkais, des lieux métaphoriques ou réels comme l'attestent les entretiens nombreux que Koltès a accordés et qui sont rassemblés dans *Une part de ma vie*. Par ailleurs, chacune de ces pièces explore une facette de l'écriture théâtrale : du long monologue unique de *La Nuit juste avant les forêts* à la polyphonie dialoguée de *Roberto Zucco* en passant par les soliloques nombreux de *Quai ouest*⁶ ou bien la forme dialoguée strictement duelle de *Dans la solitude des champs de coton*. Chacune de ces œuvres trouve un commentaire métatextuel auctorial qui précède la genèse de l'œuvre ou lui succède. En effet, si beaucoup de choses ont été dites depuis la disparition de Bernard-Marie Koltès, le terrain des interprétations et des mises en scène a soigneusement été préparé par Koltès lui-même dans ses écrits paratextuels : lettres, entretiens, notes de mise en scène montrent avec quelle acuité Koltès percevait son œuvre et sa singularité.

Quai Ouest, plus que tout autre, place le lieu au centre de son œuvre et transpose au théâtre les espaces urbains les plus emblématiques de la société de la fin du XXe siècle : zones de transit, no man's land, quartiers abandonnés dont la représentation la plus significative reste ces « espaces neutres, indéfinis et non prévus à cet usage » où se joue le deal « à n'importe quelle heure du jour et de la nuit » (Koltès, 1986 : 7). Tout comme « le lieu Afrique est en même temps métaphore »⁷ selon les dires de Koltès dans son entretien avec Michael Merschmeier en ce qui concerne *Combat de nègre et de chiens*, le hangar new-yorkais est devenu un point de départ métaphorique pour *Quai Ouest* :

⁵ Notion que nous reprendrons dans notre mémoire en lui donnant une dimension anthropologique.

⁶ On peut se reporter à *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style*, en particulier à l'article de Filippo Bruschi « Le style monologique dans *L'Héritage*, *Quai ouest* et *Le Retour au désert* », qui propose des analyses intéressantes sur les monologues et quasi-monologues de notre œuvre.

⁷B.-M. Koltès, *op. cit.*, p. 34.

Je suis allé à New York pour la finir, car c'est aussi à New York que j'en ai eu l'idée, il y a trois ans, à New York où en fait elle ne se passe pas... Elle traite de huit personnes, un Français, un Argentin, des Noirs et des Chinois.

Ces personnages sont inspirés par la vie de deux quartiers New Yorkais qui m'ont particulièrement impressionné : le Bronx et Harlem-Ouest.

Pour l'instant, ils sont en grande partie officiellement « désertés », il y a beaucoup de logements vides ; la police ose à peine y mettre les pieds ; et puis l'ancien port de pêche qu'on est en train de réhabiliter, les anciens entrepôts dans lesquels se passent les choses les plus étranges. Cet endroit isolé, particulièrement, est devenu un point de départ métaphorique pour la pièce : en pleine ville organisée, un territoire qui ressemble à une parcelle de prairie sauvage.⁸

De nombreux chercheurs ont travaillé sur cette question du lieu mais il nous a semblé intéressant de ne pas la dissocier de la question du temps qui lui est intimement associée par Koltès dans toute son œuvre : « à cette heure, ici, dans ces habits », « ici, dans cet état et à cette heure » renvoient à l'apparition de Koch et de Monique (Koltès, 1985 : 14-15) ; « à cette heure et en ce lieu », « cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux », « celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre » réfèrent au dealer qui aborde son client (Koltès, 1986 : 9-10)... Le titre *La Nuit juste avant les Forêts* qui recèle un double paradoxe, sémantique et syntaxique, place au premier seuil de l'œuvre le cadre spatiotemporel aux contours peu distincts, voire illimités et annonce la dialectique du temps et de l'espace qui traverse la pièce que Koltès a dégagée de ses références topographiques réalistes.⁹ Les didascalies liminaires contribuent à cet « étrange tissage d'espace et de temps » que Walter Benjamin appelle « aura »¹⁰ mais que nous désignerons par le terme de « chronotope » selon l'usage établi par Bakhtine : « *Derrière les bougainvillées, au crépuscule* » (1989 : 9), « *Le chemin de ronde d'une prison, au ras des toits. Les toits de la prison, jusqu'à leur sommet. A l'heure où les gardiens, à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité, sont parfois victimes d'hallucinations.* » (1990 : 9) « *Une ville de province, à l'Est de la France, au début des années soixante* » (1988b : 9).

⁸ B.-M. Koltès, *op. cit.*, p. 39.

⁹ La correspondance de Koltès révèle les hésitations engendrées par le titre. Dans une lettre à sa mère, datée du 14 juin 1977, on note : "le titre sera soit *La Nuit juste avant les forêts du Nicaragua*, ou bien : *La dernière nuit avant la forêt* ; on [Ferry et lui] n'a pas choisi encore".

¹⁰ Cité par A. Maïsetti dans son article où il reprend la notion d'aura pour l'appliquer à l'univers koltésien, *op. cit.*, p. 28.

Même si Koltès n'agit pas « comme un ethnologue qui voyage pour collecter des impressions et les exploiter ensuite »¹¹, *Quai Ouest* se nourrit de cette expérience et conduit l'imaginaire du lecteur du chronotope à l'origine de la pièce vers un horizon sémantique anthropologique.

Ma prochaine pièce raconte un peu l'histoire d'un lieu et des gens qui y transitent. Ce lieu est un hangar désaffecté au bord de l'Hudson River à New York et qui, maintenant, est en train d'être démolie. La beauté de ce lieu tient à la mystérieuse cohérence qui s'établit entre le décor, la lumière, la présence de l'eau, la résonance des bruits. L'activité humaine s'y trouve comme grandie. C'est une activité tissée de mille drames ordinaires : le désir, le goût de l'argent, l'illusion de la complicité, la profondeur des secrets que chacun y garde.¹²

Ces quelques lignes de Koltès nous encouragent à penser que le hangar est certes, à l'origine de l'écriture, mais que cet effet de réel est secondaire par rapport à la « parcelle de prairie sauvage » qui hante l'auteur et à « la mystérieuse cohérence » qui structure la pièce. A partir de cette piste auctoriale, de notre lecture des territoires urbains à une interprétation ethnocritique de l'œuvre, il n'y a qu'un pas qu'il nous a semblé facile à franchir pour approfondir notre analyse du chronotope dans *Quai ouest*.

L'ethnocritique est une discipline récente qui, au sein des études littéraires, désigne une méthode d'analyse des textes qui a pour objectif d'articuler une poétique de la littérature et une ethnologie du symbolique. Le mot « ethnocritique » forgé sur le modèle de « psychocritique », « mythocritique », « sociocritique » a été établi par Jean-Marie Privat et conceptualisé avec Marie Scarpa « comme l'étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires telle qu'elle peut se manifester dans la configuration d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes. »¹³. Cette démarche s'inscrit plus largement dans un vaste mouvement du côté des sciences sociales et humaines, où se sont développées l'anthropologie des pratiques culturelles et « l'ethnologie du proche et du présent voire l'ethnologie de soi et du semblable ». La critique littéraire a diversifié ses approches du texte littéraire en reconsidérant la « clôture » et la genèse de l'œuvre, la dynamique des genres, la polyphonie langagière et le dialogisme... Ainsi la voie s'est-elle ouverte pour des lectures, plus

¹¹ Voir note 3.

¹² B.-M. Koltès, *op. cit.*, p. 27.

¹³ J.-M. Privat & M. Scarpa, Présentation. La culture à l'œuvre. *Romantisme*, 3(145), 2009, p. 3-9.

anthropologiques, de la littérature, comme le soulignent les représentants de l'ethnocritique.

Nous faisons l'hypothèse que les traits de culture présents dans l'œuvre littéraire (ce qu'on pourrait nommer des culturèmes) s'organisent en systèmes discursifs et en cosmologies culturelles, toujours métissés et pluriels. Notre objet est donc l'analyse de cette dialogisation, au sein de l'œuvre, d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides (à savoir les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, populaire et savante, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, etc.).¹⁴

En somme, l'objet de cette étude est de montrer ce que l'ethnocritique peut apporter à la lecture de *Quai Ouest*. En « reculturant »¹⁵ le texte, nous pouvons analyser la manière dont l'œuvre se réapproprie et se construit autour des éléments de culture. Au fil de notre parcours, nous avons retrouvé les recherches sémio-linguistiques de Mikhaïl Bakhtine sur le chronotope notamment, croisé les travaux des anthropologues comme Marc Augé et Michel Foucault et les études des ethnologues du symbolique appliquées au domaine littéraire, celles de Claude Lévi-Strauss, d'Arnold Van Gennep et d'Yvonne Verdier. Nous tenterons « une cartographie de la culture du texte et de ses dénivellations internes »¹⁶, pour le dire avec les mots de Marie Scarpa.

Afin de rendre compte de notre approche première du texte koltésien, et en particulier de l'œuvre qui a été retenue pour ce mémoire, nous aimerions évoquer l'expérience particulière qu'a constituée pour Yvonne Verdier l'ethnographie de Minot :

C'est peut-être la langue qui fut le premier élément d'étrangeté [...] il y avait là une certaine façon de parler qu'il nous a fallu apprendre à écouter et à entendre. Dans le phrasé, un rythme souvent répétitif, non pas lent, car le plus souvent le mouvement en est alerte, une scansion propre aux gens de ce pays ; dans le récit où abondent les rappels, un génie de la mise en situation : toute affirmation est restituée comme dans un dialogue de théâtre. Il y a une manière de conter ou de parler à l'envolée, de crier contre les poules, les vaches ou les enfants, de converser au café ou de psalmodier le malheur vécu.¹⁷

Cette expérience dont elle rend compte et que nous avons découvert lors de la lecture de son avant-propos a fait écho au sentiment d'étrangeté que nous avons éprouvé

¹⁴ M. Scarpa, De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique », *Recherches & Travaux* [En ligne], (82), 2013, p. 26.

¹⁵ M. Scarpa, Le personnage liminaire. *Romantisme*, 3(145), 2009, p. 27.

¹⁶ M. Scarpa, *op. cit.*, p. 26

¹⁷ Y. Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris: Gallimard, 1979, p.11.

à la lecture de l'œuvre de Koltès : « une certaine façon de parler qu'il nous a fallu apprendre à écouter et à entendre », « dans le phrasé, un rythme souvent répétitif, non pas lent, car le plus souvent le mouvement en est alerte, une scansion propre », « une manière de conter ou de parler à l'envolée » et surtout une manière de « psalmodier le malheur vécu ». Cette formule sidérante paraît correspondre à la parole koltésienne dans *Quai ouest* et en particulier à la parole féminine. Notre mémoire va donc s'attacher à montrer tout le travail de la culture du texte, en particulier les logiques discursives qui construisent les espaces et les temps dans l'œuvre et ainsi montrer comment le chronotope dans cette œuvre s'enrichit très vite d'une resémantisation de type anthropologique. Nous partirons des analyses dramaturgiques proposées par la critique classique sur *Quai ouest* et nous proposerons différentes strates de lecture qui croisent les notions : intertexte mythique et réécriture, non-lieu et hétérotopie, chronotopie tripartite et ethnologie urbaine.

Ainsi, la première partie permettra de faire un état des lieux de la critique koltésienne sur les notions d'espace-temps dans *Quai Ouest* et donc de voir comment se construit la référence spatio-temporelle dans l'œuvre. Tout d'abord, à travers le choix du lieu à la genèse de l'œuvre qui explique le caractère fragmentaire de l'écriture de la pièce mais aussi sa temporalité particulière. Ensuite, il s'agira de faire le point sur les chronotopes mimétiques et diégétiques abordés par André Petitjean¹⁸ et de travailler sur la construction de la référence spatio-temporelle à travers les didascalies et les dialogues pour montrer que l'écriture théâtrale de Koltès oscille entre illusion réaliste et processus de métaphorisation et de symbolisation. Enfin, nous verrons comment le personnage se construit par rapport à cet espace entre mouvement et immobilité en reprenant les hypothèses d'Anne-Françoise Benhamou¹⁹ sur la perception scénographique que Koltès a de la réalité.

La deuxième partie de notre mémoire propose une première lecture de l'œuvre afin de « reculturer » la pensée de l'espace dans *Quai ouest*. La question de l'intertexte mythique a été souvent traitée par les critiques, en particulier l'étude de l'hypotexte

¹⁸ A. Petitjean, Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* (p. 21-32). Présenté à *Koltès : la question du lieu*, Metz : CRESEF, 2001.

¹⁹ A.-F. Benhamou, Le Lieu de la scène (p. 45-61). Présenté à *Koltès : la question du lieu*, op. cit.

biblique par Marie Hartmann dans « Les Testaments en pièces »²⁰, celle des références mythologiques ou dantesques par Christophe Meurée qui fait le point sur la question dans son article « Ici prend fin le monde et commencent les enfers : *Quai ouest* » présenté à *Lire et jouer Koltès aujourd'hui*, à l'Université catholique de Louvain, repris en 2013 dans *Pour relire Koltès*.²¹ De notre côté, nous montrerons comment le mythe détermine la corrélation de l'espace et du temps dans *Quai Ouest*. Avec pour point de départ le chronotope du labyrinthe : l'objectif de tous les personnages étant de traverser le hangar, ce qui peut évoquer le motif du fil d'Ariane et enrichit la figure qui est au centre du hangar et du texte, Abad, qui rejoint le mythe du Minotaure par le récit de ses origines sous forme de prologue à la pièce, par sa position centrale et par l'intertexte, celui de Faulkner, en particulier celui de son œuvre, *Lumière d'Août*. Ensuite, nous étudierons d'autres éléments qui ont été analysés de nombreuses fois mais qui participent aussi à cette dimension mythique : la romanisation du texte théâtral et son hybridité. Nous verrons que cette tentation romanesque et la tentation cinématographique chez Koltès sont perceptibles dans une dramaturgie épique de la nature qui est difficilement représentable sur scène et que les nombreuses références intertextuelles contribuent à cette corrélation particulière de l'espace et du temps chez Koltès.

La partie suivante correspond à une nouvelle strate de sémantisation anthropologique du texte : elle part de la division spatio-temporelle proposée par *Quai Ouest* qui repose sur un système d'opposition entre ici et là, aujourd'hui et autrefois ; le

²⁰ Dans M.-C. Hubert & F. Bernard (Éd.), *Relire Koltès*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2013, p.184-189.

²¹ C. Meurée, *op. cit.*, p. 167. Christophe Meurée commence son article par cette mise au point : « Florence Bernard, dans son livre sur la *Poétique des contraires*, (2010, p. 132) suggère que le hangar de *Quai ouest* puisse être « une version moderne de l'enfer antique ». À cet égard, elle cite la lettre de Koltès envoyée de New York à François Regnault en 1983, dont le post-scriptum se révèle particulièrement troublant, en ce sens que l'écrivain a par la suite affirmé qu'il s'était d'abord soucié de « bâti[r] une structure » (Roberto Zucco, p.125) avant d'envisager le moindre sujet de pièce qui pût l'investir. Quelle structure bâtit-il, exactement ?

« Et puis, je dois te dire que passer quelques heures, par une nuit chaude, sur la jetée tout au bout du Pier donnant sur le New Jersey, avec des petites brumes bizarres, et des sirènes de bateau, [...] et le bruit d'un plongeon dans l'eau, tous ces trucs-là, ça réveille des souvenirs mythologiques même dans une cervelle aussi inculte et grossièrement taillée à coup de reggae comme la mienne, des histoires de fleuve à passer et de mort et de retour sur le rivage, possible ou impossible, etc. (*Lettres*, p. 468) » »

Christophe Meurée propose ensuite sa lecture du texte : « une interprétation de l'enchevêtrement intertextuel en question, dans le but de mettre en lumière sous un nouveau jour, grâce à *Quai ouest*, l'imaginaire de la faute en Occident. » *idem...*

dedans et le dehors ; la vie et la mort. Elle montrera que *Quai Ouest* propose des non-lieux au sens que leur donne Marc Augé : des lieux « ni identitaires, ni relationnels, ni historiques »²² produits par la surmodernité et que l'œuvre de Koltès construit une hétérotopie dans les différents sens que lui donne Foucault²³ en évoquant la rencontre impossible entre Koch et Abad ; en proposant la coexistence dans cet espace-temps de trois types d'économie : virtuelle, archaïque et fiduciaire. Ainsi le hangar est-il un lieu qui juxtapose plusieurs espaces dans un temps indéterminé ; ce qui est le propre même de l'espace théâtral avec ses scène et hors-scène, ses entrées et sorties particulièrement difficiles à représenter pour *Quai Ouest*.

La dernière partie entièrement centrée sur la question du passage propose une resémantisation plus spécifiquement ethnocritique. Tout d'abord, nous nous référerons à la division tripartite empruntée à Braudel²⁴ et reprise par les critiques de l'ethnologie du symbolique : campus, saltus, domus. Nous montrerons que le hangar apparaît au centre d'une zone de non-droit où ont lieu des trafics en tout genre ; que cette zone de travail et d'habitat s'est ensauvagée et est devenue un espace de marge, de passage. Nous analyserons plus particulièrement ensuite les passages ritualisés par Koltès : la défloration de Claire, les morts de Koch et de Charles. Enfin, nous montrerons que tous les personnages de *Quai Ouest* peuvent être considérés comme des personnages liminaires bloqués sur les marges et les seuils car incapables de passer au stade suivant de leur initiation en nous référant en particulier aux écrits de Marie Scarpa²⁵ et à la notion de « personnage liminaire » telle qu'elle est définie par l'ethnocritique. La catégorie renvoyant au personnage liminaire s'appuie sur la phase de marge dégagée par le folkloriste Arnold van Gennep²⁶. La cérémonie de passage « articule trajectoire individuelle et vie collective dans une séquence tripartite »²⁷ composée d'une séparation, d'une phase de marge et d'une agrégation. La phase liminaire correspond à

²² M. Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992.

²³ M. Foucault, « Des espaces autres (1967), Hétérotopies », *Dits et écrits* 1984, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984.

²⁴ F. Braudel, *L'Identité de la France*. Espace et Histoire, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986, pp. 1211 (...) cité par Scarpa, M. (2014). Koltès ou le théâtre de la virginité perdue. *Ethnologie française*, 4(44), 671-678.

²⁵ M. Scarpa, Le personnage liminaire. *Romantisme*, 3(145), 2009, p. 25-35.

²⁶ A. Van Gennep, *Les rites de passage* (Réimpr. de l'éd. de 1909). Paris : Picard, 1981.

²⁷ M. Scarpa, *L'Eternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*. Paris : Champion, 2009, p. 190.

celle des épreuves et des transformations dans lesquelles se joue le passage. Lorsque le personnage ne réussit pas à franchir ce stade, il correspond « à ces figures bloquées sur les seuils, figés dans un entre-deux constitutif et définitif, « inachevées » du point de vue qui est le nôtre ici, que nous proposons de réserver l'étiquette de "personnage liminaire" »²⁸. Dans cette dernière partie, il s'agira d'étudier les différentes étapes marquant le parcours initiatique des personnages principaux et d'évaluer leur implication dans la phase de marge en suivant l'exploration des différentes frontières anthropologiques, à savoir les limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage. L'objectif final de notre mémoire étant de présenter une approche qui mette en perspective les différentes notions anthropologiques qui qualifient les lieux : non-lieu, hétérotopie puis chronotopie ethnocritique afin de « relire » *Quai ouest*.

²⁸ M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.* , p. 28.

Première partie : État des lieux

I. Le lieu à l'origine de l'écriture

« J'adore cette ville, elle est plus bordélique que tout ce que j'ai vu jusqu'à présent. »²⁹

1.1. De la genèse...

Pour commencer, faisons un état des lieux des études koltésiennes sur la notion d'espace-temps et la construction du chronotope dans *Quai ouest*. Et pour cela, il faut remonter à la genèse des premières œuvres destinées à la représentation, deuxième période dans la création théâtrale de l'auteur. Dans *Une Part de ma vie*, Koltès souligne très clairement qu'il n'est pas un auteur engagé contre le néocolonialisme et qu'il n'émet aucun avis sur la question raciale quand il évoque le sujet de *Combat de nègre et de chiens* mais qu'il se situe dans la lignée des grandes œuvres romanesques de Conrad *Au cœur des ténèbres* qui relate le voyage de Charles Marlow, qui remonte le cours d'un fleuve au cœur de l'Afrique noire :

Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphore de la vie d'un aspect de la vie, de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple, les rivières qui remontent dans la jungle...³⁰

Et un peu plus loin dans cet entretien avec Jean-Pierre Han, Koltès évoque « une pièce dont le point de départ est aussi un lieu, *Quai ouest* :

A l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks ; il y a en particulier un dock désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j'ai passé quelques nuits, caché.

C'est un endroit extrêmement bizarre, un abri pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais pour des raisons obscures. Dès que l'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un

²⁹ B.-M. Koltès, *Lettres*, 2009, p. 439, où il évoque New-York à son amie Nicole, en 1981.

³⁰ Entretien avec Jean-Pierre Han, *op. cit.*, p.11.

jardin, où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé.

Ce hangar va être bientôt détruit, le maire de New York, pour sa réélection, a promis de nettoyer tout le quartier, probablement parce que, de temps en temps, un cadavre y est jeté à l'eau.

J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger ; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, le changement de lumière à travers les trous du toit, des bruits de pas et de voix qui résonnent, des frôlements, quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe.³¹.

La référence spatiale est donc première et peut conduire le lecteur vers un cadre réaliste mais là encore, c'est Koltès qui nous écarte de cette lecture par ces commentaires et le renvoi récurrent à la métaphore³². Elle est associée au paradoxe de son caractère à la fois extraordinaire et familier, désert et peuplé, soumise aux variations de lumière mais découverte dans l'obscurité.

Deuxième facteur à l'origine de l'écriture : le personnage. Ce lieu n'existe que par ces « bruits de pas et de voix qui résonnent, des frôlements, quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe » et par ces cadavres que l'on découvre dans le fleuve.

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.³³

Dans *Quai ouest*, huit personnages vont occuper respectivement le devant de la scène, presque à égalité, ce qui dans la première ébauche de la pièce va déstabiliser Claude Stratz par « des scènes très fortes mais dépourvues de tout lien entre elles »³⁴. Koltès se remet au travail après avoir construit un plan et trouvé une continuité. L'œuvre conserve sa singularité « dans cette écriture fragmentaire qui se développait souvent à partir d'une situation, d'un personnage, d'une réplique. »³⁵. Certains, comme Patrice Chéreau, y ont vu peut-être la cause de l'échec de l'œuvre à sa création, dans ce souci d'égalitarisme des différents personnages et le déplacement de l'intrigue d'un

³¹ *Ibid*, p.12-13

³² Voir note 7 : « Le lieu « Afrique » est en même temps une métaphore ».

³³ *Un hangar, à l'ouest*, dans B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990, Paris : Éditions de Minuit, p. 125.

³⁴ Table ronde : « De la question du lieu à l'espace scénique » dans *Koltès : la question du lieu, op. cit.*, p. 108.

³⁵ *Ibid*, p.108.

personnage à l'autre au fil de la pièce³⁶. Mais c'est la rencontre improbable entre Koch et Abad qui permet à Koltès d'évoquer cette similitude fondamentale entre le hangar et le plateau de théâtre :

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.³⁷

1.2. À la création théâtrale

Comment l'auteur va-t-il construire la référence spatio-temporelle dans l'œuvre ? Comment passe-t-il de ce lieu réel « aux confins du monde » pour reprendre le beau titre de Samra Bonvoisin ?³⁸.

Au théâtre, le chronotope de la fiction est généré d'une part par les didascalies et est signifié par des lieux représentationnels et concrétisés ; d'autre part par les personnages qui évoquent ces lieux à travers des processus de métaphorisation et de symbolisation comme le souligne André Petitjean dans « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès » dont nous reprenons l'essentiel de ses analyses de la « figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre ». ³⁹

³⁶ « Dans *Quai ouest* le point de vue change ; c'est un peu comme si on faisait un long travelling d'un côté à l'autre du précipice.

Je me suis beaucoup posé la question, en écrivant "*Quai ouest*", de savoir si une pièce pouvait commencer par un "sujet" et terminer sur un autre. Il m'a paru que oui, pour la bonne raison que, dans la vie, on peut changer de point de vue sur une même question. C'est ainsi que le début de la pièce tourne autour de : Koch parviendra-t-il à se jeter dans le fleuve ? ; alors qu'à la fin, lorsqu'il meurt finalement, on ne s'en soucie qu'à travers le destin d'Abad, et c'est Charles et Abad qui terminent la pièce. » *Un hangar, à l'ouest, op. cit.*, p.128-129.

³⁷ *Ibid*, p. 125.

³⁸ Entretien avec Daniel Jeanneteau sur la mise en scène de *Quai ouest* par Michel Froehly, janvier 1994 ; dans Koltès, Combats avec la scène, Traversées scéniques, *Théâtre aujourd'hui*, (5), 1996, p.94-102.

³⁹ A. Petitjean, La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre, *Pratiques*, (74), 1992, p. 105-125.

II. Un double espace - temps

Nous trouvons dans *Quai ouest* un double espace-temps : tout d'abord un espace-temps mimétique, perceptible par le lecteur et le spectateur de manière immédiate ; un espace-temps diégétique introduit principalement par la médiation des dialogues.

2.1. Chronotope mimétique

C'est la didascalie liminaire « *Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparée du centre-ville par un fleuve, à hangar désaffecté de l'ancien port.* »⁴⁰ qui renvoie à ce lieu choisi qui préexiste à l'œuvre mais qui procède à un premier déplacement : la référence à New York est effacée et devient une ville portuaire occidentale, ce qui montre que l'intention de Koltès n'est pas de décrire les deux lieux auxquels il se réfère dans l'entretien : le Bronx et Harlem ouest mais de déplacer le centre d'intérêt, opération de décentrement caractéristique de l'écriture koltésienne. Le prologue qui suit cette didascalie initiale (Koltès, 1985 : 9) installe la narration dans ces lieux et développe leur potentialité à travers la rencontre de deux personnages centraux, Charles et Abad : le ferry, le port, le hangar à l'extérieur et à l'intérieur réfèrent aux espaces consacrés au travail des ouvriers mentionnés ; espaces opposés à un domicile sommairement évoqué par le complément circonstanciel « *chez lui* ». Tous les lieux scéniques sont posés et repris par les didascalies qui annoncent chacun des vingt-neuf fragments qui composent l'œuvre :

« *un mur d'obscurité* », « *l'intérieur du hangar* », « *la porte de la jetée* », « *l'autoroute* », « *près de la porte donnant sur l'autoroute* »...

Les déictiques « *ici* » et « *là* » contribuent à la localisation mimétique ; « *maintenant* » (11) et « *à cette heure* » (11, 15) à la localisation temporelle : dix occurrences du premier dans la tirade d'exposition de Monique ; reprise alternée des deux marqueurs spatiaux dans celle de Koch (13) ; redondance également dans la troisième tirade de Charles, utilisant le déictique « *là-bas* » (17) pour évoquer ce même lieu.

⁴⁰ B.-M. Koltès, *Quai ouest*, Paris : Editions de Minuit, 1985, p. 7. Toutes nos références renvoient à cette édition. Nous noterons dorénavant simplement le numéro de la page pour l'œuvre que nous étudions.

Néanmoins, malgré la simplicité apparente de ce lieu unique, le hangar de *Quai Ouest*, est un véritable défi pour les scénographes puisqu'il propose une fausse unité de lieu. En effet, le hangar est présenté de manière cinématographique : Koltès fait découvrir le hangar de l'intérieur et de l'extérieur en faisant tourner le regard comme une caméra et utilise une technique de champ et de contre-champ en montrant dans deux scènes successives la porte d'entrée d'abord de l'extérieur puis de l'intérieur. Ce qui pose de nombreuses questions quant à la réalisation au théâtre : ni un décor mobile et monumental proposé par Chéreau et Peduzzi, ni un lieu unique plus abstrait dans la mise en scène de Frolby et Jeanneteau⁴¹ ne sont satisfaisants pour appréhender la complexité des mouvements perçue lors de la lecture de la pièce. Peut-être cela explique-t-il aussi le peu de succès de la création de *Quai Ouest*.⁴²

2.2. Chronotope diégétique

Deuxième processus de génération du chronotope : l'espace-temps diégétique qui est perceptible par la médiation des dialogues à visée référentielle. Ce sont tous les lieux évoqués par les personnages ou par le narrateur dans les passages qui relèvent du genre romanesque : le prologue initial mais aussi les monologues destinés à la lecture. On se souvient que Koltès disait dans « Pour mettre en scène *Quai ouest* » que « la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée ». ⁴³(105)

Les informations chronotopiques apportées par les dialogues complètent celles qui sont abordées par les didascalies en développant l'histoire du lieu, reprenant de façon redondante une partie ou l'ensemble des didascalies ou donnant des indications

⁴¹ D. Jeanneteau déclare dans « Koltès, Combats avec la scène », *op. cit.* , p. 95 :

« A force de décoder les didascalies, nous avons cherché à saisir leur aspect émotionnel et sensible, à en extraire la substance poétique de façon à la réinvestir dans l'espace. Généralement, mon attitude de scénographe consiste à ne jamais représenter. »

⁴² *Ibid*, p. 46.

« Le gigantisme du décor, son caractère excessif, la complexité du déplacement des containers sur les rails, le choix de la grande salle de Nanterre ont fait du mal à la pièce. » déclare P. Chéreau.

⁴³ « Les passages entre guillemets et entre parenthèses [...] ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce » (105)

« J'ai pensé que le texte de théâtre [...] pouvait être lu comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire. C'est ce que j'ai tâché de faire. » *Une Part de ma vie*, *op. cit.* , p. 47-48.

nouvelles. Par exemple, le domicile de la famille de Charles évoqué par « chez lui » est repris de manière allusive par les différents personnages : Monique demande à Claire de lui rapporter des serviettes et une chemise pour changer Koch (31) ; Claire revendique le fait d'avoir « une maison » : « on a une maison, il y a le robinet et de l'eau propre dedans. » (56) ; maison principalement représentée par la cuisine où elle se retrouve avec sa mère : « Porte-moi jusqu'à la cuisine, allons, bouge-toi, je ne veux pas rester là. » (97) ; la cuisine étant identifiée par la fenêtre où Cécile surveille les allées et venues de ses enfants : « j'ai tout vu de ma fenêtre » (39) ; « j'ai quand même tout vu de ma fenêtre » (78).

Les personnages évoquent des espaces référentiels adjacents : la ville avec le nouveau port et le ferry qui en assure la liaison. Les espaces diégétiques distants du mimétique par la temporalité instruisent peu à peu l'histoire des personnages. Monique évoque la dégradation du quartier et oppose « autrefois » et « maintenant » :

Autrefois il y avait des lampadaires, ici ; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. Il y avait des parcs avec des arbres ; il y avait des voitures ; il y avait des cafés et des commerces, il y avait des vieux qui traversaient la rue, des enfants dans des poussettes ; les anciens entrepôts du port servaient de parking et certains, de marché couvert. C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent. Il n'y a pas si longtemps.

Mais aujourd'hui, seigneur ! N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait là même 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. (13)

Cécile évoque son pays et l'oppose au quai ouest :

Notre pays où les rues sont si propres, où il fait tellement frais quand ici on transpire, et tiède quand nous on gèle de froid, où les gens sont chrétiens et où l'on nous respecte » ; « Je veux que tu restes, ici, avec nous, planté avec nous dans la merde d'ici. (43)

Et nous voilà ici, dans le noir, tandis que là-bas les meilleures familles continuent d'honorer en notre absence l'héroïsme de cet homme, monsieur, qui a perdu la moitié de ses pieds et presque toute sa force et quasiment toute sa tête dans une guerre ignorée et qui perd la vue aujourd'hui. (69)

Charles évoque ses rêves devant Abad :

Le ferry du soir, peut-être, viendra, et tu pourras le prendre et reprendre le travail, même si tu es tout seul pour reprendre le travail ; moi, je change de côté, je file au port ; je travaillerai au début comme gorille dans une boîte, je me ferai du pognon et on ne verra plus ici. C'est tout simple comme cela, mon vieux : on va chacun de son côté. (59)

Les espaces diégétiques peuvent également être incorporés dans l'espace mimétique par les objets de manière synecdochique. Qu'ils soient nommés simplement : voiture, briquet, boutons de manchette, bague, montre, ou désignés par

leur marque : une Jaguar (17), un Dupont, une Rolex (16), tous renvoient à l'univers au-delà du fleuve, celui de Koch. Tout comme l'argent virtuel (15) s'oppose à l'argent réel amassé par Abad et convoité par Charles (44).

André Petitjean, qui a ouvert les Rencontres, identifie succinctement dans sa communication, « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès », les caractéristiques essentielles de la spatialité dans *Quai ouest* et les classe en cinq espaces : espace de destruction, espace de danger, espace de l'animalité, espaces de passage et du mouvement et espace de la nuit. Nous aurons l'occasion de redonner du sens à ces catégories ultérieurement.

III. Naissance conjointe de la figure et de l'espace

Même si le lieu précède le personnage dans son imaginaire et préside à l'écriture, Koltès nous rappelle dans *Un hangar, à l'ouest* que la genèse de la pièce repose sur la naissance conjointe au monde de la figure et de l'espace :

Imaginez qu'un matin dans ce hangar vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part le jour qui se lève (...) : je veux raconter cela. Et puis en même temps, j'ai goûté le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la cave ou autre chose avec un grand type qui s'amuse à le terroriser... Et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter.⁴⁴

3.1. Le personnage défini par la nécessité de la fuite immobile

Le début de *Quai ouest* établit clairement comment le théâtre se construit à travers le personnage en partant du chronotope :

Monique. – Et maintenant : où ? Par où ? Comment ? Seigneur ! Par ici ? C'est un mur, on ne peut plus avancer ; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout ; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant. Je ne vois plus rien, je suis fatiguée, je n'en peux plus, j'ai chaud, j'ai mal aux pieds, je ne sais pas où aller, Seigneur ! (11)

⁴⁴ *Un hangar, à l'ouest* (notes), *op. cit.*, p. 113.

Comme l'annonce la citation en exergue empruntée à Victor Hugo : « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu. » (11), la pièce présente un monde ordonnancé autour des pieds, où le personnage est écartelé entre le désir de fuite et la nécessité du repos. De nombreux critiques comme Jean-Pierre Ryngaert⁴⁵ ou Jean-Pierre Sarrazac ont souligné cette « fuite immobile » des personnages de *Quai Ouest*. Koltès pose également d'emblée l'extrême malléabilité du lieu et de la situation, la fragilité des personnages qui se retrouvent en attente dans ce lieu comme on le voit dans la scène d'exposition entre Monique et Koch qui s'oppose à celle-ci : « Je sais, moi, très exactement où je suis. » (12), « Il y a quelque chose par terre qui fait glisser, et je ne sais pas ce que c'est » (13), « N'avancez pas par là, Maurice, le sol est glissant et vous avez vos chaussures de ville. » (14) Koch déclare à Charles : « C'est vrai que je ne suis pas chaussé pour marcher ici, que ma mémoire n'est quand même pas si bonne que je puisse me diriger dans l'obscurité ». (15)

Dans cet espace-temps, les chaussures occupent une place particulière : Koch, obsédé par la transaction qu'il mène avec Charles, garde ses chaussures alors qu'il offre tous ses objets de valeur ; Claire, qui n'hésite pas à abandonner une chaussure à Monique, suscite l'inquiétude de Charles et de Cécile. Cette chaussure est au cœur du conflit entre Cécile et Monique à la fin de la pièce (81). Néanmoins, c'est la parenté fondamentale de Koch avec cet espace qui va lui permettre d'accomplir sa dernière volonté et mourir...

Dans son article de la revue *Europe*, intitulé « Le Pas », Jean-Pierre Sarrazac souligne « le processus de néantisation »⁴⁶ par lequel Koltès condamne ses personnages, en particulier ceux qui s'aventurent sur le sol instable du Quai ouest. Tout au long de la pièce, Koltès nous invite à regarder « la longue chute immobile »⁴⁷ de Koch et de Charles, l'immobilité paradoxale de Claire et de Cécile, de Rodolphe et d'Abad. Tous les personnages sont déterminés par des mouvements de passage de l'extérieur à l'intérieur, de l'ombre à la lumière, du jour à la nuit, dans des rapports de proximité ou d'éloignement, d'ouverture et de fermeture. Nous sommes confrontés au « tremblement

⁴⁵ L. Attoun, A. Petitjean & Bibliothèque municipale de Metz (Éd.), *Koltès : la question du lieu : Nommer sa place dans le monde*, Jean-Pierre Ryngaert, 2001.

⁴⁶ Revue *Europe*, 1987 (823), p. 37.

⁴⁷ B.-M. Koltès, *op. cit.*, p. 39.

immobile » de ces corps en cours de disparition : rencontre imprévue entre Koch et Abad, parade amoureuse entre Fak et Claire, affrontement familial entre Charles et Rodolphe ou Cécile, alliances inattendues entre Rodolphe et Abad précipitent les personnages dans un piétinement vers la mort.

Cette focalisation sur les pieds rappelle ce que note Koltès à propos du médium théâtral qu'il a choisi pour son ancrage particulier dans le réel : « Le cinéma et le roman voyagent, le théâtre pèse de tout notre poids sur le sol »⁴⁸. Le personnage délimite l'espace au nombre de ses pas et passages : ce lieu est forcément également le plateau de théâtre, espace à la fois concret et onirique. Koltès évoque dans son entretien avec Jean-Pierre Han : « Un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre s'est créé ».⁴⁹ Tout le génie de Koltès se nourrit dans l'art de la mise en scène de ce lieu approché par des visions successives : l'absence de lumière à l'ouverture renforce cette impression de trou noir éprouvée par Monique qui même si elle a « la réputation de voir clair la nuit » est perdue dans « tant de noir » (13) ; le lieu est dévoilé progressivement : « Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar » (16) ; « Une légère lumière blanche » éclaire le fleuve et la jetée (20).

Visions souvent fragmentaires dans le passage d'une scène à l'autre sans liaison ou par de nombreuses didascalies irréalisables qui montrent la liberté de l'imaginaire de Koltès qui travaille sans cesse aux débordements possibles de la scène. Cette liberté imaginative du dramaturge sera limitée d'une certaine manière par sa collaboration avec Chéreau qui l'oblige lorsqu'il assiste aux répétitions à se poser les questions des entrées et des sorties des personnages⁵⁰...

⁴⁸ *Ibid*, p. 57.

⁴⁹ *Ibid*, p. 13. Métaphore chère à Koltès, souvent reprise par les critiques pour évoquer la dimension utopique de son œuvre.

⁵⁰ Entretien avec Michael Merschmeier, à propos de son travail avec Chéreau : « j'ai participé aux premières répétitions, et, comme il savait tout mieux que moi, j'ai arrêté, cela m'a perturbé, surtout parce que j'étais en train d'écrire une autre pièce et je le voyais démonter ma pièce avec une logique qui ne pouvait être la mienne, une logique de metteur en scène, qui m'empêchait d'écrire. Je ne jetais plus une seule phrase sur le papier sans me représenter ce que donnerait tel ou tel élément sur scène. Je me demandais soudain comment régler les entrées et les sorties, etc., questions qu'un auteur ne devrait pas se poser. » *op. cit.*, p. 36-37.

3.2. Le lieu de la scène habité par des réminiscences scénographiques

« Le hangar est ici le lieu de l'âme, où tous entreront pour chercher l'obscurité, la grande ombre où dissoudre leurs crises et leurs inquiétudes. » Patrice Chéreau, 1986.

Comme le souligne Anne-Françoise Benhamou, l'écriture des lieux koltésiens naît autant d'un dialogue avec la scène que d'un ancrage dans le réel. Appliquons les trois hypothèses qu'elle formule dans son article « Le lieu de la scène » à propos des œuvres de Koltès à *Quai Ouest*.

Première hypothèse : l'œil du « flâneur infatigable »⁵¹ saisit un fragment de la réalité d'emblée perçu comme théâtral ainsi que le montre Koltès dans *Un hangar, à l'ouest* où un artifice de la lumière est associé à la découverte du lieu de New York à l'origine de sa pièce :

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 entiers naturels, se glissant dans chaque trou de la tôle... Comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste et vous dites : je veux raconter cela. Et puis en même temps, j'ai goûté le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la cave ou autre chose avec un grand type qui s'amuse à le terroriser... 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 ...quelle est l'histoire qu'on va mettre devant le plateau et quelle autre deviendra le décor ; et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor.⁵²

Deuxième hypothèse : un lieu réel se donne comme métaphore des relations des personnages qui y vivent ; le déplacement des personnages à l'intérieur du hangar symbolise l'accomplissement de la destinée de chacun et la relation au lieu est une façon de raconter l'histoire. Ce qui est le propre du métier d'écrivain pour Koltès comme il le dit dans *Une Part de ma vie* : « Avant je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les raconter. »⁵³

⁵¹ A.-F. Benhamou, *op. cit.*, p.53.

⁵² B.-M. Koltès, *op. cit.*, p. 113.

⁵³ B.-M. Koltès, *op. cit.*, p. 10.

Troisième hypothèse : la perception théâtrale du réel par Koltès est liée à un principe de réversibilité de l'intériorité et de l'extériorité : « Est théâtrale pour lui une vision où la réalité objective (le lieu, la situation) présente une identité de structure avec la réalité subjective »⁵⁴. C'est dans ce lieu que se produit la rencontre improbable évoquée par Koltès dans *Un Hangar, à l'ouest* :

C'est un peu comme si j'avais mis face à face dans cette pièce, un personnage issu de mon enfance et un personnage issu de ma jeunesse... Puisqu'ils se sont succédé dans ma chronologie, et donc confrontés et regardés longuement, ils pourraient bien le faire, me suis-je dit, sur un plateau de théâtre.⁵⁵

Ainsi *Quai Ouest* est bien « le lieu de l'âme » pour reprendre une expression de Chéreau, réalité fantasmée par l'auteur qui déplace la frontière entre scène et hors-scène : tout comme le personnage, le lecteur-spectateur est perdu par la façon dont Koltès fait entrer et sortir, apparaître ou disparaître ses personnages : alors que Monique s'adresse à Maurice, celui-ci s'éloigne : « *Koch a disparu dans l'obscurité* » ; alors que Koch entre dans le hangar, il s'adresse à quelqu'un qui s'y trouve déjà mais qui n'est nommé qu'à la fin du fragment : « *Charles lui saisit le bras* » (16). Difficile de suivre les allées et venues des personnages dans ce contexte : lorsque Koch et Charles se retrouvent sur la jetée au fragment 5, on se demande où est Monique, tout en supposant qu'Abad se trouve dans le hangar ; une didascalie interne nous indique qu'elle se trouve près de la voiture, du côté de l'autoroute : « Koch. – Elle conduit la voiture. Elle est encore là-bas, sûrement. » (22). Elle apparaît à la fin du fragment 7 où Fak tente de séduire Claire : « *Fac se retourne. Monique est là.* » (29). Les didascalies participent à ce brouillage des repères : « *Cécile apparaît, le soleil monte dans le ciel à toute vitesse. Quand Charles la voit, il ferme les yeux. Fac et Claire se regardent puis sortent chacun d'un côté.* » (37) Parfois, le passage d'une scène à l'autre, d'un lieu à l'autre, est signifié par la sortie et l'entrée d'un personnage qui assure le lien tout autant qu'il brouille les repères : au fragment 10, Cécile et Charles se trouvent à l'extérieur du hangar « *au pied du mur blanc* » le long de l'autoroute (38) ; à la fin de la scène, Charles sort mais on le retrouve au fragment 11 : « *Abad, tout mouillé, sur la jetée, au soleil. Charles s'approche de lui.* » (43). Même principe au fragment suivant où on le retrouve après s'être déplacé de la jetée à l'autoroute, (46). Au fragment 13, Charles

⁵⁴ A.-F. Benhamou, *op. cit.*, p.55.

⁵⁵ B.-M. Koltès, *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 126.

sort tout en laissant Monique et Koch, simplement présent ; le fragment 14 montre Cécile et Abad dans le hangar où Cécile doit se cacher jusqu'au soir. Tous ces procédés nous rappellent que Koltès joue des effets de lumière et de déplacement, que son théâtre est contaminé par le cinéma : que ses personnages apparaissent dans le champ sans que le lecteur-spectateur y soit préparé et qu'il présente le hangar dans un système de champ et de contre-champ.

Ce brouillage permanent nous conduit à penser comme Anne-Françoise Benhamou qu'il n'y a pas dans *Quai Ouest* « une des oppositions canoniques de la fiction théâtrale réaliste, celle de la scène et hors scène »⁵⁶. Et que même s'il n'y a pas de véritable hors-scène, le monde extérieur au quai ouest joue un rôle important dans l'action scénique tout autant que l'altérité dangereuse contenue dans le hangar ou la maison familiale : « et si brusquement, quelque chose, quelqu'un apparaissait sortant de ce trou noir ? » (11), comme le redoute Monique au fragment 1. Ce peut être le noir Abad introduit mystérieusement au cœur du hangar, les riches envahissant le quartier des exclus mais aussi les personnages confrontés à leurs propres démons :

Du fond de l'image, en plein milieu de celle-ci, vient ce qui confronte le personnage à sa solitude ou à son impasse... Ce ne sont pas des choses refoulées que le film aurait pour fonction de lever peu à peu. C'est la possibilité toujours ouverte d'un court-circuit dans l'espace-temps et de la rencontre du personnage et de l'image endeuillée de son désir.⁵⁷

La description du chronotope dramatique n'est qu'un préalable pour passer à l'interprétation de *Quai Ouest*, à l'étude des modes de sémantisation des chronotopes mimétiques et diégétiques propres à Koltès. Comme l'écrit Anne Ubersfeld en 1991 :

Esthétique, fonction dans la société, significations sociales sont intimement liées à l'intérieur de la production du texte théâtral et réclament à chaque fois une analyse autonome et précise.⁵⁸

⁵⁶ A.-F. Benhamou, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁸ Citée par A. Petitjean, *Pratiques, op. cit.*, p. 124.

Deuxième partie : Sémantisation des chronotopes koltésiens

« Toute pénétration dans la sphère des sens ne peut se faire qu'en passant par la porte des chronotopes. »⁵⁹ Bakhtine.

I. Devant un mur d'obscurité

Au commencement de l'œuvre, la première didascalie place le lecteur, tout comme Monique, « *devant un mur d'obscurité* ». Certains critiques ont montré comment la scénographie de *La Dispute* de Marivaux par Richard Peduzzi avec ses hauts murs mouvants ont pu marquer l'imaginaire de Koltès lors de la genèse de *Quai ouest*.⁶⁰ On retrouve d'autres occurrences : « *Au pied du mur blanc inondé de soleil* » (38), tout comme la citation empruntée à l'œuvre de Marivaux dont les interrogations rappellent le début de l'œuvre avec l'arrivée de Monique et son désarroi :

Qu'est-ce que c'est 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'entourent ? Où me menez-vous ? (94)

Nous allons voir que ce n'est pas seulement la référence spatiale qui induit l'image mais aussi son association à la référence temporelle.

1. La rencontre associée à la route et au fleuve

Ce lien indissoluble entre l'espace et le temps, posé au seuil de *Quai ouest* par la métaphore, nous conduit directement au chronotope qui semble particulièrement

⁵⁹ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p. 398.

⁶⁰ A.-F. Benhamou, *op. cit.*, p. 49.

pertinent pour aborder le théâtre de Koltès, comme le confirme ce titre aussi poétique qu'hermétique : *La Nuit juste avant les forêts*. Mikhaïl Bakhtine a créé le terme de « chronotope » pour définir « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » dans son œuvre *Esthétique et théorie du roman*. Le chronotope exprime « l'indissolubilité de l'espace et du temps » :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps.⁶¹

Bakhtine propose une méthodologie de l'analyse romanesque et établit différents types de chronotopes en fonction de trois noyaux génériques et historiques : le roman dans l'Antiquité grecque et romaine, le genre folklorique au Moyen-Âge et dans l'œuvre de Rabelais et le roman-idylle dans des œuvres littéraires plus récentes. Il étudie en particulier les chronotopes du hasard, de la rencontre et de la route dans le roman d'aventures, le chronotope bucolique ou pastoral dans l'idylle amoureuse, la métamorphose ou la place publique dans les œuvres biographiques. Il montre aussi comment fonctionne les chronotopes de l'auteur et de l'auditeur-lecteur qui « tous participent à part égale à la création d'un monde représenté ».⁶² En tant que principe d'interprétation, le chronotope a connu un grand succès dans l'herméneutique littéraire et nous conduit à son application dans tous les genres de la littérature, et en ce qui nous concerne le théâtre où les interactions sont d'autant plus vives lors de la représentation scénique.

Celui qui nous intéresse particulièrement dans *Quai ouest* est le chronotope de la rencontre lié aux chronotopes de la route et du fleuve. Une première partie de la pièce semble illustrer le chronotope de la rencontre, « où prédomine la nuance temporelle, et qui se distingue par un fort degré d'intensité et de valeur émotionnelle ».⁶³ Monique et Koch craignent et désirent à la fois la rencontre d'une personne pouvant les aider. C'est dans « l'obscurité de derrière » (18) que Koch dévoile à Charles puis à Abad son désir de mourir.

⁶¹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.

⁶² *Ibid*, p. 394.

⁶³ *Ibid*, p. 324.

Cet espace situé entre le fleuve et l'autoroute rend possible la rencontre des personnages que tout oppose : tous semblent bloqués dans cet espace car le fleuve n'assure plus la jonction avec la ville, suite à la suppression du ferry, et l'autoroute que pour une raison mal expliquée Monique et Koch ont quittée, reste mentionnée comme un espace adjacent et n'est pas une issue possible pour les personnages qui se retrouvent privés de tout moyen de locomotion.

Cet espace est également le lieu d'une rencontre capitale : sur le chemin du retour, après avoir débarqué du ferry, Charles va à la rencontre « d'une présence anormale et inquiétante » (9) qu'il va appeler « Abad » (7).

Ici, l'autoroute, figuration moderne de la route, ainsi que le fleuve ne permettent pas la traversée de la ville ou du pays mais ont conduit tous les personnages vers ce lieu présenté comme une impasse, une « aporie spatiale »⁶⁴ selon les termes de Marie-Paule Sébastien qui associe *Quai ouest* au « théâtre » de l'horizontalité :

Le théâtre, groupe de signes dans la langue est remarquable par sa fonction. Il assure la métamorphose du temps en espace, dans le roman comme au théâtre, et aboutit à des formes concrètes. Par la seule combinaison de leurs énoncés, les théâtres réalisent certains lieux du monde.⁶⁵

Pour chacun des personnages de la pièce, ce moment de la rencontre constitue ce que Bakhtine appelle un « seuil » :

C'est le chronotope de la crise, du tournant d'une vie », « associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »).⁶⁶

Koch est venu au-devant de son destin en cherchant à se noyer dans le fleuve associé au soleil et à la mort ; Charles va rencontrer la mort partir de du moment où il a installé Abad dans le hangar.

Ainsi, Koltès ne dit l'histoire de ses personnages que par le truchement de l'espace qu'il présente, où le lecteur se perd à mesure que les personnages le traversent.

⁶⁴ M.-P. Sébastien, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, 2001, p.17.

⁶⁵ *Ibid*, p. 156.

⁶⁶ M. Bakhtine, *Op. cit.*, p. 389.

2. Le hangar, labyrinthe où évoluent les personnages

Apparemment réaliste et banal, le chronotope prend la forme d'un labyrinthe. *Quai ouest* construit à travers ses didascalies et la parole des personnages ce dédale spatial par la prolifération des indications de lieu et par une spatialisation extrême du temps. Cette surabondance des indications spatio-temporelles provoque une désorientation du lecteur.

Tout comme le labyrinthe légendaire créé par Dédale pour le roi Minos, afin de cacher le Minotaure, monstre né de l'union de Pasiphaé, femme de Minos, et d'un taureau, le hangar connote l'obscurité, le désordre, la violence et la mort. C'est le lieu où ceux qui entrent subissent des épreuves qui les conduisent à leur destin. Monique au début de la pièce rappelle que c'est elle qui sait conduire et propose de diriger Koch qui refuse ; Koch demande à Charles de l'aider à traverser le hangar et de l'amener au bord du fleuve (16) ; Fak se propose de faire passer Claire dans le hangar : « ferme les yeux, je te guide, tu n'as qu'à me suivre, je connais le chemin, par cœur » (88) ; Monique demande à Fak puis à Claire de la conduire et de lui montrer le chemin (29) ; c'est Cécile qui finit par guider Koch (71) mais au fragment suivant « Koch, soutenu par Charles, se heurte à Fak qui guide Monique par la main » (78) et enfin Claire propose son aide à Monique (94).

Tous les personnages du quai ouest se trouvent à tour de rôle dans cette position de guide et de guidé et évoquent le fil d'Ariane qui leur permettrait d'échapper au tribut réclamé par le maître des lieux qui imprime sa loi par son refus de parler, c'est Charles alors qui sert d'intermédiaire avec Koch :

« 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. » (21)

« Abad parle à l'oreille de Charles qui revient vers Koch. » (22)

« Abad et Charles se parlent, longuement, à l'oreille. » (23)

A partir du moment où Koch a identifié celui qui l'a repêché (84), il réussit à entrer en contact avec ce dernier, et ils ne font plus qu'un dans la pluie de grêle. Néanmoins, Koch souligne la disparité du couple qu'ils constituent : « Parce que je suis un homme

du monde, voilà tout, et vous, non ; la rencontre ne peut donner lieu à une noce. ». Le chronotope de la rencontre est au cœur de cette scène : « Par quels chemins passe votre réflexion pour mettre tant de temps ? » ; « Il faudrait vivre chacun de son côté, le regard tourné vers l'intérieur de ses propres terres. Il faudrait interdire les rencontres. »

Afin d'entrer dans le labyrinthe, tous les moyens sont bons : Fak propose à Claire un briquet pour la faire passer dans le labyrinthe (28), tandis que Monique propose de l'argent à Claire pour lui montrer le chemin (29). Claire négocie son aide par une ruse qui consiste à pousser Monique à accepter la chaussure de Claire qui, démunie, refuse alors de la conduire (30). Koch, quant à lui, s'est dépouillé de tous les objets qui rappellent son ancienne vie, sorte d'obole au créateur du labyrinthe, Charles : « Je veux bien vous laisser mes cartes de crédit (15) ; il a apporté « exprès » briquet, boutons de manchette et bague (16), a du mal à abandonner sa montre (16) et son soliloque s'achève par : « Maintenant que je n'ai plus rien, aidez-moi. (*Charles lui le bras saisi*) » (16). Charles qui fait irruption dans l'intrigue à ce moment-là montre sa maîtrise du chronotope :

Les autres vous attendent là-bas, de l'autre côté, comme des cons, comme si vous alliez venir par le fleuve, dans une vedette de la police, en pleine lumière ; mais moi je savais que vous viendriez par derrière, dans l'obscurité de derrière, le long des murs, comme les salauds ; j'étais sûr de cela parce que j'aurais fait pareil à votre place. (17).

Koch apparaît bien comme le tribut attendu, espéré avec certitude par tous les habitants du quai ouest qui souhaitent en sortir ; à son tour, c'est Cécile qui lui demande de la sortir de ce dédale :

Dieu lui-même vous a conduit ici par la main pour que nous nous unissions contre les chiens et les sauvages, ne nous laissez pas nous noyer parmi les sauvages, ne nous laissez pas nous confondre avec les chiens parmi lesquels nous vivons ; tendez-moi votre main. (84)

Mais Koch la rejette et choisit Abad qui va accomplir son vœu de mort.

II. Le mythe d'Abad

« Ici l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace. »

Alain Robbe-Grillet.⁶⁷

1. Le récit des origines : du prologue au monologue d'Abad

En effet, le hangar est habité par un monstre, mi-homme mi-animal comme le lecteur le découvre dans une sorte de prologue à la pièce, véritable récit des origines (9). La narration, à l'imparfait au passé simple, contribue à la fondation du mythe d'Abad. Les références spatio-temporelles : « *une aube de tempête de neige, deux ans auparavant* » donnent un sentiment d'étrangeté et s'opposent au soleil et à la nuit qui constituent les données spécifiques de la pièce. Néanmoins, certaines indications contribuent à un effet de réel ; les ouvriers, le ferry, le port et installent les éléments constitutifs du décor : le long du mur extérieur du hangar, dans le hangar... Le sentiment d'étrangeté est confirmé par la découverte progressive et fantastique de « l'étranger » : « *une présence anormale et inquiétante* » signalée par les ouvriers devient aux yeux de Charles « *une sorte de tas, sombre et immobile, à demi recouvert par la neige, qui ressemblait vaguement à un sanglier mort ou assoupi* » ; une forme « *grande, épaisse, agitée de tremblement, les yeux brillants avec une calotte de neige sur la tête* ». D'autres éléments soulignent les attributs particuliers d'Abad : « *des mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, probablement anglaises, ou peut-être, arabes, dont il baptisa provisoirement l'animal* ». L'étranger se terre dans le hangar « *dégageant une intense fumée de tout le corps* ». En ce début d'œuvre, c'est Charles qui guide l'inconnu au sein du hangar, qui lui donne son nom et qui le place au centre de l'espace et du temps, de l'intrigue et des personnages, immobile et muet. Ce faisant, Koltès place le lecteur au cœur de ce dispositif et réaffirme l'importance de ce rôle muet : il est spectateur de l'arrivée de Monique et de Koch et pourrait être l'interlocuteur de Koch qui réclame une

⁶⁷ *Pour un nouveau roman*, 1963, p. 133.

aide pour « traverser ce hangar » et « aller de l'autre côté » (15) mais ce dialogue apparent est un soliloque en présence de Charles qui finit par conduire Koch à travers le hangar.

Ce récit des origines est complété par le premier monologue romanesque, au fragment 4, celui qui s'achève par « dit Abad. » commence par des questions, sorte de mise en abyme des questions que se pose le lecteur : qui parle ? à qui ? où ? Pourquoi ? Ce récit prolonge le prologue initial et développe le récit des origines d'Abad : interrogation sur son identité, caractéristiques physiques qui le font ressembler au diable blanc et rejeté par le père ; première rencontre avec un homme inconnu « il avait la peau rose et pelée et des yeux bleus » (19) ; évocation des enfants qui « naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre » (19). Cette scène d'exclusion du clan familial se clôt par la destitution du nom « Il m'arracha mon nom et le jeta dans la rivière avec les ordures, j'essaie de le dire » ; ce rite inversé marque le destin du personnage assimilé là encore à une bête (19).

La suite de la pièce montre le rôle déterminant qu'il joue dans le dénouement : il hérite de l'arme volée par Rodolphe, il aide Koch à se tuer et exécute Charles. Koltès lui confère une puissance étendue aux éléments naturels : Abad avec la kalachnikov « *provoque une petite tempête. Il pleut.* » (102) ; de nombreuses indications climatiques, pluie, grêle et vent, lui sont associées et renforcent ses attributs mythiques. Dès sa première apparition, dans le hangar où Koch négocie avec Charles, sa présence dans l'ombre est signalée par un « *Bruyant envol d'oiseaux* » (16). Sa première intervention aux côtés de Charles face à Koch est aussi associée dans la didascalie à un « *Envol d'oiseaux.* » (20). En fait, si l'on exclut son monologue destiné à la lecture, la présence d'Abad n'est effective qu'à partir du moment où Koch interroge Charles sur l'homme mystérieux qui se cache « dans l'ombre » et qui le regarde. A la fin de la pièce, on retrouve cette indication associée au vent dans la scène où Koch et Abad affrontent la tempête : « *Fin de l'aube, envol d'oiseaux, le vent se calme.* » (87). La dernière occurrence de cette notation intervient au finale entre la mort de Koch et celle de Charles : « *Envol bruyant d'oiseaux, tout près d'eux.* » (102)

2. L'intertexte mythique

C'est le cas également des nombreuses références intertextuelles que les critiques n'ont cessé d'interroger. Jean-Marc Lanteri, en particulier, montre dans son œuvre *En noir et blanc* que toute l'œuvre théâtrale de Koltès est contaminée par le fatalisme faulknérien et analyse les subtiles transpositions entre *Quai Ouest* et trois romans de Faulkner : *Sanctuaire*, *Absalon*, *Absalon* et *Lumière d'août* qui nous intéresse particulièrement car la citation en exergue au fragment 11 y fait directement référence : « La nuit souffla sur lui, souffle doucement ». ⁶⁸ *Lumière d'août* est une œuvre déroutante qui raconte l'histoire de multiples personnages, dont celle de Joe Christmas, un mulâtre à la peau tellement claire qu'il peut passer pour blanc mais qui revendique son sang noir et accomplit le destin christique que l'auteur lui trace : pas de narration en ordre, des points de vue multiples et enchevêtrés, un éclatement du temps et de la conscience classiques.

« Rien n'advient, dit Sartre, l'histoire ne se déroule pas : on la découvre sous chaque mot, comme une présence encombrante et obscène, plus ou moins condensée selon les cas. » ⁶⁹

On pourrait appliquer cette affirmation de Sartre sur *Lumière d'août* à *Quai Ouest* tellement les similitudes chronotopiques sont manifestes : les personnages sont bloqués dans un présent sans avenir et s'y enfoncent dans une sorte de mouvement immobile ; le passé gravite autour des personnages dans une chronologie absurde.

Les références masquées à *Lumière d'août* sont également intéressantes pour la figure d'Abad. Joe Christmas, condamné par son origine, né d'une mère blanche et d'un père noir abandonné dans son enfance et placé dans un orphelinat maltraité par le père adoptif puritain et brutal, s'enfuit après avoir tué ce dernier et erre pendant quinze ans avant d'arriver à Jefferson où il a une liaison avec Joanna Burden, une femme blanche qui défend les noirs et qui va mourir. Tout comme Joe Christmas est débaptisé et place

⁶⁸ W. Faulkner, *Lumière d'août*, *Œuvres romanesques*. Bibliothèque de La Pléiade, 1995, p. 81.

⁶⁹ J-P Sartre, *Situations*, I, p.92. Sartre toujours évoque Faulkner : « Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier... Or il saute aux yeux que la métaphysique de Faulkner est une métaphysique du temps. ». Cela pourrait être également une piste pour aborder le théâtre de Koltès.

la question du nom au centre du roman, Abad est d'abord recueilli et baptisé par Charles : son installation entre trois cartons le montre à la fois prisonnier et gardien du hangar, comme Joe Christmas dans la case près de la maison de Joanna Burden. Le monologue d'Abad au fragment quatre rappelle l'histoire de Joe Christmas : la rencontre avec un homme à « la peau rose et pelée et des yeux bleus » ; la violence nocturne avec le père qui lui arracha son nom « et le jeta dans l'eau de la rivière avec les ordures » ; l'évocation des enfants qui « naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre. » (19). L'errance absurde de Joe Christmas est aussi celle d'Abad :

Il lui semblait qu'un jour serait suivi d'un autre jour, plein de fuite et de hâte, sans nuit entre eux, sans intervalle pour se reposer, comme si le soleil, au lieu de se coucher, s'étant retourné dans le ciel, revenait en arrière sans avoir touché l'horizon.⁷⁰

C'est également toute l'histoire des relations entre Charles et ses parents qui fait écho aux thèmes faulkneriens. Joe et Abad sont victimes d'un père qui les rejette à l'anonymat tout comme Rodolphe maudit Charles et le condamne indirectement à la mort :

Charles – Je suis ton fils, Charles, Carlos.

Rodolphe – Je n'en sais rien et toi non plus, toi encore moins. Qui est-ce qui peut suivre les pérégrinations de l'eau depuis la source jusqu'à la mer en étant sûr de ne pas se tromper ?

Charles – Et je te demande ta bénédiction comme tu m'as appris qu'un fils doit demander à son père quand il quitte la maison.

Rodolphe – Demande à ta mère et fous-moi la paix. (90-91)

D'une certaine manière, c'est Rodolphe qui arme Abad contre Charles et le pousse au meurtre. En lui demandant auparavant de tuer Koch :

Eclate lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup (...) fais-le pour moi, mon fils (...) regarde ça, mon fils, regarde (...) Toi tu peux le faire, mon fils. Aie pitié de moi, aie pitié d'un vieil homme qui s'est tout gelé, d'un vieil homme tout seul ; ne le laisse pas s'en tirer, tue-le. (76)

La question du nom est également au cœur des relations entre Cécile et son fils : lorsqu'elle apparaît au fragment 10, elle utilise le nom « Carlos » qui rappelle leur pays

⁷⁰ W. Faulkner, *op. cit.*, p. 248.

d'origine et le nom de baptême que Charles récuse, tant son désir de s'intégrer aux gens de la ville est fort ; ils se querellent à plusieurs reprises tout au long de la scène :

« Ne m'appelle pas Carlos et fais-moi de l'ombre. »
« Je ne veux pas que tu m'appelles Carlos »

Charles – Je ne veux pas entendre ce nom.

Cécile – Et moi je ne t'appellerai jamais autrement.

Charles – Alors je ne te répondrai jamais.

Cécile – C'est un crime de changer le nom sous lequel Dieu nous connaît. (41)

Enfin, tout comme dans *Lumière d'août*, la thématique de l'identité raciale est au cœur de l'intrigue ; dans *Quai ouest*, l'opposition entre le noir et blanc se trouve renforcée par le couple constitué par Charles et Abad. Le premier dialogue entre les deux personnages montre l'évolution de leur relation : « Un frère qui a trop de secrets pour son frère, ça n'est pas un frère, c'est un étranger, et si ce n'est pas un étranger, alors, c'est un traître » ; le terme « moricaud » est répété à 19 reprises et constitue à la fois une déclaration d'amour et de guerre comme le confirme le final : « C'est pour ça que je t'aime, moricaud. « *Il rigole.* » C'est pour ça que je t'aime. (*Il baise les billets.*) N'oublie pas que je te l'ai dit. » (46). Il rappelle que leur destin est lié :

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 démangeaisons 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, t'as pas vraiment le choix. (45).

« La malédiction de la race noire vient de Dieu, mais la malédiction de la race blanche c'est le noir qui, éternellement, sera l'élu de Dieu parce qu'un jour, il l'a maudit », Koltès joint ce passage de *Lumière d'août* à une lettre de New York, de mai 1983, envoyée à François Regnault. La pièce tout entière est placée sous le signe de la faute originelle avec l'épigraphe qui renvoie au moment où Dieu décide d'envoyer le Déluge pour punir les hommes corrompus, une citation tirée de la Genèse : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit. » Déluge symbolique évoqué par Monique qui, au fragment 11, affirme : « Il n'y a quand même aucune raison pour qu'on plante notre tente ici jusqu'à la fin du déluge. Il faut bien qu'on arrive à un arrangement. » (13). Déluge symbolique appelé par Koch qui désire se noyer. Déluge symbolique signifié par l'eau qui ne cesse de s'écouler du corps d'Abad toujours mouillé pour avoir plongé

dans le fleuve et sauvé Koch : « Et toi, dis à ces gouttes d'eau de cesser immédiatement de couler de ta caboche, de cesser de crépiter sur le sol. » (54)

Cette assertion divine entre en résonance avec la culture reggae de Koltès qui lui associe un extrait d'une chanson de Burning Spear, *Resting place* : « I would like to see the shade and tree where I can rest my head. »⁷¹ Le reggae - truffé de références et d'emprunts à l'Ancien Testament - est le principal véhicule de transmission de la culture rasta, qui littéralement appelle le déluge sur la nouvelle Babylone qu'incarne pour les rastas la société occidentale. Cette citation nous dirige vers une temporalité de l'attente et de l'espoir de trouver un lieu de repos, un « cimetière », ce que deviendra le quai ouest.

Ainsi, l'intertextualité qui imprègne l'œuvre de manière implicite est tout aussi féconde que la référence explicite des citations placées en exergue qui renvoient à des genres différents : romanesque le plus souvent (Conrad, Faulkner, Melville) et théâtral (Marivaux). La critique littéraire – traditionnelle ou ethnocritique - a balisé la richesse des emprunts aux contes, à la mythologie païenne ou biblique en interprétant cette polyphonie culturelle.

III. Hybridité générique

André Petitjean, dans *Bernard-Marie Koltès : les registres d'un style*⁷² rappelle que la vocation romanesque de Koltès n'a jamais cessé d'informer son théâtre. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est de montrer comment cette passion pour le roman et le cinéma contribuent à transformer *Quai ouest* en labyrinthe textuel.

⁷¹ Burning Spear, Marcus Garvey, Islands ILPS 9377, 1975, 33t. Notons que *Resting Place* est la dernière pièce de l'album. Les paroles véritables sont: "I would like to see the broad shaded tree / Just I can rest my head underneath." Arnaud Maïsetti analyse cette "aura musicale " que Koltès fabrique par décentrement de sa propre écriture.

⁷² A. Petitjean, *op. cit.*, p. 202

3.1. La romanisation du texte théâtral

L'hybridité générique et la romanisation du texte théâtral sont depuis le milieu du vingtième siècle particulièrement notables dans les tentatives de renouvellement des écritures et de dépassement de la classification des genres. A cet égard *Quai ouest* offre un modèle de ce choix transgressif et contribue à dérouter le lecteur de l'œuvre plus que le spectateur qui, sauf parti-pris du metteur en scène de transposer les citations en exergue et les monologues que Koltès a réservés à la lecture dans la représentation scénique, se voit exclu de ce processus de romanisation.

Rappelons l'ensemble des éléments et références qui renvoient au genre romanesque. La *dramatis personae* montre dès le début de la lecture la volonté du dramaturge de se libérer de la présentation classique des personnages :

Koch, Maurice, soixante ans ; Pons, Monique, quarante-deux ans. Cécile, soixante ans ; sa fille Claire, quatorze ans ; son mari Rodolfe, cinquante-huit ans ; et Charles leur fils de vingt-huit ans. Un garçon surnommé Fak, de vingt-deux ans environ. Et un homme d'une trentaine d'années, sans nom, que Charles, au début, appela deux ou trois fois «Abad». (7)

Pas de hiérarchie classique dans la présentation des personnages, pas de présentation tabulaire mais une organisation intéressante selon la dénomination en fonction du statut social des personnages : les premiers comportent des précisions sur le nom, le prénom et l'âge ; la famille de Cécile est définie par le lien parental, le prénom, l'âge ; l'avant-dernier personnage est identifié par un surnom et un âge approximatif ; enfin, la présentation mystérieuse du dernier personnage lui confère une dimension romanesque : âge incertain et absence du nom, personnage amené à l'existence et introduit par un récit au passé simple dont les précisions surprennent le lecteur.

Alors que les didascalies, conformément à l'étymologie du mot, donnent des informations sur le jeu des acteurs et la mise en scène, la didascalie liminaire (9) s'apparente à un prologue romanesque à la pièce par le récit à l'imparfait et au passé simple de la rencontre entre Charles et Abad. Comme nous l'avons vu précédemment, ce récit est fondateur du mythe d'Abad. Toute la question revient au metteur en scène : que faire de ce prologue ?

En revanche, en ce qui concerne les trois monologues romanesques, Koltès a précisé ses intentions :

Les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ; mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ; et c'est là qu'il doit rester. (104)

Nous avons montré précédemment comment le monologue d'Abad (19-20) place le Noir au cœur du labyrinthe intertextuel. Suivent les monologues de Rodolphe (50-51) et de Fak (95-97) qui provoquent de nombreuses interrogations chez le lecteur : pourquoi Koltès accorde-t-il la parole à ces personnages en particulier ? Pourquoi à cet endroit-là ou à ce moment-là de la pièce ? À qui s'adressent-ils ? Si Rodolphe identifie son interlocuteur en utilisant l'apostrophe « capitaine », Fak brouille les pistes en multipliant les indices de personnes : « je l'appelle bavard » « si tu m'avais un peu en bonne grâce » (95), « je ne veux pas lui parler » (96), « car son nom, c'est le mien » (97). L'étrangeté de ce monologue réside aussi dans l'évocation utopique d'un monde inversé où « c'est la chienne qui tient l'homme par sa laisse, l'esclave qui bafoue le maître, oiseau qui enferme l'enfant dans sa cage. », où la femme et la chienne se confondent. Si le monologue de Rodolphe paraît contribuer à compléter l'histoire du personnage par l'évocation d'un souvenir de guerre, celui de Fak ajoute des zones d'ombre à la personnalité de celui-ci.

3.2. Une dramaturgie épique de la nature

Dans *Quai ouest* tout particulièrement, on retrouve le goût de Koltès pour le cinéma et le roman, ce qui rapproche son œuvre du théâtre épique et du théâtre romanesque, selon l'évolution du genre dramatique analysée par Szondi dans *Théorie du drame moderne* ou par Sarrazac dans *L'Avenir du drame*. Cette transformation de l'écriture théâtrale par le roman « apparaît donc comme la réponse appropriée à cet éclatement du monde lui-même. Le montage des formes, des tons, tout ce travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre) sur les formes théâtrales, parathéâtrales (dialogue philosophique, notamment) et extrathéâtrales (roman, nouvelle, essai, écriture épistolaire, journal, récit de vie...) que pratiquent des

écrivains aussi différents que Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participe d'une intense rhapsodisation des écritures théâtrales. »⁷³

Koltès est bien ce rhapsode des temps modernes évoqué par Jean-Pierre Sarrazac dont la pulsion romanesque est perceptible dans une écriture didascalique très poétique et à travers l'insertion de la nature dans la pièce. Cette dramaturgie de la nature renvoie au genre épique dont on peut retrouver quelques éléments dans l'œuvre de Koltès. Tout d'abord, de nombreuses didascalies concernent des notations climatiques en conflit avec la théâtralité du texte : « *Le ciel rougit, le vent se met à souffler très fort. Rodolphe avance, bousculé par les rafales de vent. Un brusque souffle le fait heurter Charles, caché près de la porte* » (71) ou bien cette image romanesque ou cinématographique : « *un vent très fort, une pluie de grêle, bouscule Koch et Abad qui se retiennent où ils peuvent. Le fusil-mitrailleur passe de main en main. Koch crie au-dessus du vacarme* » (86). A ces notations atmosphériques s'ajoutent des éléments naturels récurrents depuis le début de la pièce : « *Fin de l'aube, envol d'oiseaux, le vent se calme.* » (87) ; « *Envol bruyant d'oiseaux, tout près d'eux* » (102).

D'autres indications qui montrent les liens particuliers entre Abad et les éléments naturels comme on l'a dit précédemment (signes divers tels la fumée, l'envol d'oiseaux ou la tempête) ou bien entre Cécile et le soleil, paraissent « surréalistes » au sens où elles dépassent largement le cadre réaliste initial, introduisent une dimension métaphorique clairement annoncée mais là-encore débordent la simple symbolisation par une concrétisation radicale des éléments :

« Cécile apparaît, le soleil monte dans le ciel à toute vitesse. » (37)

« Couché, descends, dégringole, tu n'es pas encore fatigué de nous rôtir comme des larves, tu n'en as pas encore marre de m'embêter ? Tu ne veux pas s'il te plaît être gentil et faire ton plongeon et me laisser la place ? (...) Avant, le soleil était le soleil et il obéissait au doigt et à l'œil » (54)

« Je ne veux plus te voir, je ne veux plus rien voir. (*Se tournant vers le plafond :*) couché ! Les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat. (53, 54, 55)

« Cécile regarde le soleil, le soleil dégringole. » (99)

⁷³ J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 198.

Comment représenter sur une scène théâtrale toutes ces indications qui relèvent à la fois du quotidien le plus concret et de la pensée magique associée à l'Indienne qui va se réveiller en Cécile ?

Pour le lecteur, on peut noter aussi que certaines didascalies entrent en conflit avec les références romanesques inscrites dans les citations : l'écriture faulknérienne « la nuit souffla sur lui, souffle doucement... » évoque Joe en pleine transe nocturne alors que le fragment koltésien commence avec « *Abad tout mouillé, sur la jetée, au soleil.* » (43) La référence à *Benito Cereno* de Melville « Le second jour, peu après l'autre, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrait dans la baie. » brouille la chronologie alors que la scène entre Fak et Claire se déroule près de « *l'autoroute, dans la nuit, avec le bruit de l'eau contre les murs.* » (25) La référence à Conrad, « Vers sept heures, l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé. », est à la fois en opposition et en harmonie avec la thématique de la scène : « *Dans le hangar plongé dans l'obscurité, sauf des rayons de lune passant par les trous du toit.* » (77)

Cette tentation romanesque et plus nettement cinématographique est également perceptible dans la chronologie de deux scènes qui se dérouleraient simultanément : alors que les premiers fragments ont lieu de nuit, la rencontre entre Charles et Koch peut se dérouler à l'aube si l'on en juge les didascalies « *au-dessus du fleuve flotte une légère lumière blanche... Envol d'oiseaux.* » (25). C'est ce que pourrait confirmer la citation de Melville : « le second jour, peu après l'aube » ; cependant, la scène suivante entre Fak et Claire se déroule la nuit et s'achève peut-être à l'aube avec l'arrivée de Monique qui déclare « avoir entendu le plouf d'un homme qui tombe à l'eau. » (29) alors que la didascalie qui annonce « *la chute d'un corps dans l'eau, de l'autre côté du hangar* » ne vient qu'après ; c'est donc Koch qui se jette à l'eau et un peu plus loin, la didascalie : « *on entend une seconde chute d'un corps dans l'eau* », correspond au sauvetage de Koch.

Pour conclure, l'hybridité générique est d'autant plus perceptible dans cette pièce que dans les autres œuvres de Koltès qu'elle est clairement affichée au lecteur de l'œuvre et revendiquée par Koltès lui-même. Ce labyrinthe textuel pousse le lecteur à s'interroger sur le sens de la parole des personnages qui s'inscrit dans une telle dynamique scripturale et dans un tel système d'oppositions.

Troisième partie : Seuil, lieu de passage, non-lieu et hétérotopie

Pour poursuivre notre analyse de cette sensibilité au lieu, il paraît toujours intéressant de convoquer Koltès et ses écrits divers et en particulier son évocation de la forêt amazonienne dans une de ses lettres adressée à Josiane et François Koltès du Tikal et Guatemala City, datée du 17 septembre 1978 :

Je ne parle pas du lieu, qui est magnifique : une forêt complètement baroque - qu'aucun décorateur du Moulin Rouge n'aurait jamais le culot d'inventer - pleine de bruits bizarres, d'animaux fantastiques (j'ai vu un tamanoir) de singes et de bêtes poilues qui vous passent devant le nez, sorties tout droit de Bosch. Vous vous promenez comme cela pendant une heure dans ce décor, et tout d'un coup, sans s'y attendre, en plein silence, on tombe sur cette Métropole démente, avec des escaliers qui montent à des hauteurs invraisemblables de tous les côtés, des enfilades de pièces qui conduisent à des terrasses qui conduisent à des escaliers qui conduisent à devenir fou. J'ai passé des heures là-dedans sans rencontrer âme qui vive, à regarder les inscriptions, me coucher sur les stèles, faire d'interminables ascensions de pierres. À peine rentré, je suis reparti aussitôt, puis encore ce soir les voir sous la lune, et demain j'y passerai le jour entier, et j'y passerai bien ma vie. Alors, je ne présume rien de ce que peuvent éprouver ceux qui s'intéressent à l'archéologie (car il y a aussi un musée, des jades, des poteries, des bijoux), mais il y a une atmosphère d'une telle épaisseur depuis la traversée de la forêt jusqu'au centre des temples qu'on en est complètement stone.

Il nous semble que *Quai ouest* a quelque chose de cette métropole démente avec ses hauts murs et ses passages, avec autant de seuils qui conduisent à des lieux « autres » peuplés de rats et de chiens, au cœur de la civilisation et à la marge de la ville. Avant d'aborder l'analyse anthropologique de ces lieux, relisons le commentaire que Koltès fait de sa découverte du Tikal :

Le principal, c'est cette révélation de se trouver devant quelque chose qui ne fait pas une minute penser à nos ruines de châteaux ou à nos cathédrales, quelque chose de tellement sophistiqué, de tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est devant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain.

Quai Ouest paraît, à sa manière, illustrer ce lieu « tellement sophistiqué », « tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps » et plonge le lecteur dans un univers inquiétant et instable.

I. Un monde coupé en deux : délimitation sociale générée par la ville contemporaine

Ce sentiment d'insécurité du lecteur trouve sa confirmation dans l'univers qui lui est présenté. L'action se situe dans une ville européenne qui propose un dualisme spatial particulièrement marqué : l'espace confiné du quai ouest habité par les populations défavorisées qui vivent de petits boulots et de trafics en tout genre se trouve violé par l'intrusion de l'espace urbain fantasmatique avec l'arrivée de Koch et de Monique qui traversent le limes, ce « mur d'obscurité » (11) séparant la civilisation de la sauvagerie, les riches des pauvres. Ce qui est le plus ironique, c'est que Monique, qui a pourtant franchi le « limes » de son plein gré, ne fait que regretter l'absence d'une frontière qui lui éviterait la promiscuité et rêve d'un bunker réduit aux dimensions d'un cercueil :

Seigneur ! tous ces gens me dégoûtent. Je vais vivre enfermée par quatre portes de béton, je vais me barricader dès que je rentre chez moi, je me ferai passer la nourriture par un tunnel pour ne plus voir ni sentir l'odeur de cette raclure d'êtres humains ; je veux me faire couler du béton des cheveux jusqu'aux pieds avec juste un trou pour la bouche et le nez. (81)

1.1. Opposition entre le nouveau port et ancien port, la vie et la mort

Dès le paratexte initial se trouve confirmée une opposition entre l'ancien port avec son hangar désaffecté dans un quartier à l'abandon et le nouveau port investi chaque matin par les ouvriers « qui embarquaient pour travailler » (9) alors que Charles rentre de la ville à cette heure d'affluence, sans qu'on sache ce qu'il y trafique. Cette délimitation spatiale est renforcée par un fleuve présent par la vue et par l'ouïe et assurant la permanence de l'élément aquatique contre le limes : « *L'autoroute dans la nuit, avec le bruit de l'eau contre les murs.* » (25) ; « *Vacarme du fleuve, au loin.* » (73).

Le quai ouest est présenté par les différents personnages comme un lieu de mort. Pour Monique, c'est un grand trou noir dégoûtant, peuplé de sales types, de rats, de cafards et de chiens sauvages qui rampent dans les décombres où règne la loi de la jungle :

« N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait même 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. » (13)

« Ce n'est pas le monde vivant, ici ». (14)

Elle explique la dégradation du quartier par les loyers trop bas à destination des populations pauvres et la démission des propriétaires, la migration des jeunes vers le centre-ville (14) ...

Pour Koch, c'est le lieu où il vient chercher la mort et contempler ce que fut son ancienne vie : « au bord du fleuve, là où on a une bonne vue sur le nouveau port, là où on prend le ferry. » (15). Paradoxalement, alors que Monique est égarée dans ce quartier, Koch sait très exactement où il est.

Pour Charles, c'est le lieu de l'insomnie et de la désespérance où « il ne reste plus rien, même pas le moindre rêve, nulle part. » (19). Pour Claire et Cécile, c'est le lieu de la misère la plus radicale : « la misère a passé le corridor et est à notre porte maintenant » (33) ; « la misère noire sans eau sans argent » (38).

A chaque fois, le quai ouest est opposé au monde de la ville qui incarne le travail, la richesse et la vie. Avec Koch qui habite de l'autre côté de la ville et ne s'occupe pas des affaires du port et qui ne met jamais le nez dehors (23), entrent tous les symboles de la richesse et de la réussite sociale : la Jaguar que Charles a identifiée au bruit (17) et dont Fak et Monique discutent comme des spécialistes (48); un Dupont, une Rolex à laquelle il tient tellement qu'il veut absolument la récupérer avant de mourir et les chaussures complètement inadaptées au sol glissant du quartier mais qu'il refuse de céder (24) peut-être des « weston » mais Koch ne le sait pas car ce n'est pas lui qui s'achète les chaussures (21), le costume Cerruti qui fait fantasmer Charles, conscient que l'apparence fait tout : (45) et qui détermine la place au ciel d'un individu après avoir lui avoir permis de creuser sa place au soleil (101).

La ville, c'est aussi le lieu du travail honnête présenté à la fois comme un rêve et une possibilité :

« J'ai un travail, un vrai travail, normal, qui m'attend au port ; une place de gorille dans un club ; quand je le voudrai. » (18)

« Je travaillerai au début comme gorille dans une boîte, je me ferai du pognon » (59)

« L'avenir mon vieux c'est le travail honnête. Finalement, c'est bien l'honnêteté. Finalement, moi, j'aime bien. En tous les cas, c'est là qu'est le pognon. » (61).

Mais de manière paradoxale, c'est aussi le lieu où les jeunes caïds vont chercher leur fortune pour revenir au quartier : « Regarde le gars de quinze ans, aujourd'hui [...] » (61)

C'est ce système d'opposition sociale que souligne Charles pour évoquer son désir d'abandonner le quai ouest et Abad :

De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté, moricaud, je préfère aller là-bas ; je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas. (60)

1.2. Le hangar associé au camp refuge des immigrés

Au cœur de ce quartier abandonné se trouve le hangar désaffecté qui est hanté par tous les personnages de la pièce, un peu comme le palais à volonté de la tragédie classique, un palais inversé. Ce qui paraît être le territoire de Charles, où il installe Abad, est d'une extrême porosité : le hangar est caractérisé par son caractère labile et troué.

Tout d'abord au sens propre. Quand Fak tente de convaincre Claire d'entrer dans le hangar, il utilise cette caractéristique comme argument ou pour rassurer Monique⁷⁴ :

« Il y a des trous dans le plafond et dans les murs, il fait moins noir dedans que dehors à cause des lumières du port qui viennent de l'autre côté. » (26)

« Il y a des trous dans le toit, et les lumières du port qui viennent de l'autre côté ; il n'y a pas d'autre chemin. » (30)

⁷⁴ « Au moment de passer la porte du hangar où Fak l'entraîne : » (30)

Tout le paradoxe vient de cette position spatiale du hangar, entre deux lieux opposés, le vieux port et l'ancien port. Les didascalies soulignent également cet aspect poreux :

« Dans le hangar traversé de rayons dorés. » (51)

« L'intérieur du hangar dans la lumière rouge du soleil couchant. » (73)

« Dans le hangar plongé dans l'obscurité, sauf des rayons de lune passant par les trous du toit. » (77)

« L'intérieur du hangar, dans la lumière rouge foncé du soir. » (99).

Au sens figuré, ce hangar est investi successivement par Koch et Monique qui veulent le traverser, par Fak, qui associe ce lieu au trafic et au sexe ; par Cécile qui vient se cacher auprès d'Abad, entre sauvages (52) ; par Rodolfe qui « se cache dans les coins » (71) et « disparaît dans le hangar » (72) où, en son milieu, il va révéler son secret à Abad :

Ces chiens me croient tellement abîmé par la guerre que j'arriverai à peine à marcher... Mais si j'ai tant de mal à marcher, cela n'a rien à voir avec la guerre ; c'est ce machin qui pèse cinq kilos et qui mesure soixante-cinq centimètres, et que je porte sur moi nuit et jour depuis la défaite. Aide-moi à m'en débarrasser, maintenant, j'en ai marre d'être vieux. (*Il sort le pistolet-mitrailleur de sous ses habits.*) (74)

Par ailleurs, il correspond à cet espace du ban, espace concentrationnaire et d'exclusion généré par les sociétés modernes que les critiques ont analysé. Jean-Marc Lanteri part de la figure du Noir dans le théâtre de Koltès, à la fois ange exterminateur et éternelle victime, et la replace dans le contexte des années 80, d'une « civilisation gangrénée par le néo-colonialisme, le racisme et le rejet du tiers-monde. »⁷⁵ Le noir et l'émigré sont enracinés dans le quai ouest.

A travers le récit liminaire, les analepses, constituées par les trois monologues, les discours des personnages, le lecteur construit le parcours du noir et des immigrés que l'auteur dévoile progressivement, tout en montrant que les personnages sont eux-mêmes incapables de déchiffrer le sens historique ou politique de leur statut dans la société occidentale.

⁷⁵ J.-M. Lanteri, *En noir et blanc : essai sur Bernard-Marie Koltès*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 87.

Abad tout d'abord ne réagit pas aux insultes, ne se révolte pas mais obéit tour à tour à Charles, Rodolfe, Koch. « Moricaud » ou « négro », il se situe tout en bas de l'échelle sociale évoquée par Charles. Cécile l'accable de tous les maux :

Pourquoi es-tu parti de chez toi ? Qu'est-ce ce que tu as assassiné ta mère ? Qu'est-ce que tu as fait de la politique ? Un homme ne quitte pas son pays avec la honte du nom de sa mère sans un crime. Vous nous portez malheur, avec l'odeur de vos crimes, de votre honte, de votre silence, de tout ce que vous cachez. Avec vous, venu ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni Dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres. (54)

Avant, tout était bien ici ; il n'y avait ni douleurs dans les jambes les douleurs dans le dos, dans le coup, dans les yeux... Mais votre honte à courber lentement nous épaule et PC notre tête, et ça a été le commencement de notre malheur. (55)

De manière prémonitoire, Charles évoque la situation qui va causer sa mort : « celui qui n'est pas armé aujourd'hui, c'est un esclave moricaud. » (62)

Viennent ensuite les immigrés. Tout d'abord celui dont l'histoire demeure la plus énigmatique mais qui s'enracine dans le présent, sans passé et sans avenir : Fak. Il est celui qui semble diriger les trafics sur le quai ouest : confident d'Abad, il aide Charles à accomplir sa tâche tout en restant maître du jeu en ayant conservé la tête de delco (58) :

« Fak me dit que maintenant tu veux faire ton business séparé [...] Fak dit que tu en as le droit, Fak a toujours raison. » (43)

« Fak dit que c'est parce qu'il n'y a plus assez d'ouvriers réguliers ici » (44)

« Fak dit que tu as raison ; il a raison ; tu as toujours raison » (44)

« Fak dit que tu ne perds jamais le nord, même si tu en as l'air, et il a raison » (45)

« Adieu, moricaud ; je cherche Fak et, quand je l'aurai trouvé, je me barre avec la voiture, seul. » (59)

Lui, il sait parler aux femmes, contrairement à Charles (47), se glissant « comme un petit dragon et en parlant de quelque chose avec autre chose en tête ». La comparaison rappelle pour le lecteur que le modèle est Bruce Lee dont c'est le surnom ; seule mention à l'origine asiatique du personnage que Koltès confirme lorsqu'il analyse les personnages de son œuvre.

Il est associé à Charles, fils d'une famille d'immigrés. Cécile l'appelle Carlos et rappelle leur migration :

Je me demande vraiment si c'est bien là mon fils à qui j'essaie de parler, si c'est cette larve pourrissante au soleil qu'un jour j'ai amenée depuis notre pays jusqu'au pays d'ici dans l'espoir d'en faire un être humain de première catégorie. (38)

Elle aussi rêve de ne pas crever « comme une mouche » (41). Elle idéalise son pays d'origine et refuse que Charles puisse y retourner sans eux (43). L'opposition entre ici et là-bas devient celle du pays d'origine et du pays d'accueil : « Eh bien je ne veux pas, moi, que tu partes là-bas pour faire ta vie là-bas dans la merde d'ici. » (43). Face à Abad elle évoque son pays : « Dans mon pays on aurait honte d'imaginer un endroit pareil. Même les rats des égouts de mon pays refuseraient de s'accoupler avec les rats d'ici » (53). C'est face à Koch qu'elle dévoile toute son histoire : (68). Ils font partie des meilleures familles des Lomas Altas qu'ils ont dû quitter à la fin de la guerre ; cette guerre qui ne concerne ni Koch ni Monique (69) que Koltès a identifiée comme la guerre des Malouines ; Cécile retrouve sa langue natale pour s'adresser à Rodolfe (70) ; Charles faisait partie des enfants élus des Lomas Altas (84) à savoir les Hautes collines. A sa mort, c'est la langue indienne qui s'échappe de sa mère. (98).

A la périphérie de la ville, le quai ouest est marqué par sa frontière, il est à la fois zone de transit et no man's land comme nous le montrerons ultérieurement. Le quai ouest est devenu une zone de non-droit, un quartier laissé pour compte où la police n'est plus présente, laissant la délinquance s'installer, et donc plus généralement un territoire où le droit ne s'applique pas. Comme dans un no man's land, toute présence humaine dans cet espace est considérée comme une agression : tout intrus peut être abattu.

2. Des non-lieux

Ainsi, ces lieux de passages, ces territoires qui ont perdu leur identité référentielle et toponymique, sont comme ces lieux produits par la surmodernité que Marc Augé, anthropologue et ethnologue français évoque dans son œuvre et qu'il appelle des « non-lieux » :

aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète.⁷⁶

Quai ouest propose des références nombreuses à ces non-lieux : autoroute, fleuve, bateau, jaguar dont la vitesse met le passager à l'écart du reste du monde; il peut également être rattaché à son dernier exemple de non-lieu, les camps de réfugiés, tant il est le lieu où se terrent les immigrés en attente de visa, obligés « de travailler un travail sans nom, la nuit, un travail sans fiche de paie et sans augmentation et sans honorabilité » (39) ; « attendant un dossier de visa qui n'en finit pas de grimper les échelons jusqu'à ce qu'il soit au sommet ; mais le sommet, dans une grande ville, est long à atteindre, à moins qu'un notable haut placé donne le coup de pouce. » (68)

Selon Marc Augé, la surmodernité se manifeste sous la forme de trois excès : l'excès de temps qui montre la difficulté à penser le temps, à cause de la surabondance événementielle et de l'accélération de l'histoire ; l'excès d'espace causé par la multiplication des transports et des images et qui est paradoxalement « corrélatif au rétrécissement de la planète »⁷⁷; l'excès de la figure de l'ego, identifiée par une recherche de « production individuelle de sens. »⁷⁸ Ces trois figures de l'excès favorisent l'apparition de non-lieux où l'être humain fait l'expérience de la solitude et de l'anonymat.

Marc Augé part de la notion de lieu anthropologique : ce lieu est « principe de sens pour ceux qui l'habitent »⁷⁹ et possède trois caractères communs : il est à la fois identitaire (car il permet l'identification de l'individu), relationnel (car il permet l'instauration de relations, d'une sociabilité) et historique (car l'habitant reconnaît des repères qui permettent de rattacher au lieu une histoire collective). Il lui oppose la notion de non-lieu. Contrairement au lieu anthropologique, c'est un espace « ni identitaire, ni relationnel, ni historique »⁸⁰ qui serait promis à « l'individualisation solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère ». ⁸¹ C'est justement cet anonymat

⁷⁶ M. Augé, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁷ *Ibid*, p. 44.

⁷⁸ *Ibid*, p. 51.

⁷⁹ *Ibid*, p. 68.

⁸⁰ *Ibid*, p. 100.

⁸¹ *Ibid*, p. 101.

qui permet une libération car ils « n'ont plus à tenir leurs rangs, à se tenir à leur place, à surveiller leur apparence ».

Marc Augé montre que pour conquérir son anonymat le « passager » doit fournir la preuve de son identité : « pas d'individualisation (de droit à l'anonymat) sans contrôle d'identité »⁸² : c'est ainsi que Charles au fragment 5 procède à un interrogatoire en présence d'Abad pour définir qui est Koch, ce qu'il vient faire et décider s'il peut rester. Le voyageur ne confirme son identité, a priori ou a posteriori, que pour se fondre dans la masse de passagers anonymes. Le non-lieu devient donc attractif pour Koch car retrouver un non-lieu revient à retrouver sa liberté, se délivrer des contraintes quotidiennes et des déterminations habituelles ; ainsi Koch vient sur le quai ouest pour fuir sa situation :

Pour une histoire à moi, une histoire d'argent. Je dois rendre des comptes pour de l'argent qu'on m'a confié et voilà, cet argent n'existe plus. Pour vous en dire un peu, il s'agit d'argent sacré. Je ne peux pas me présenter au conseil d'administration. Une histoire de réputation, si vous voulez. Ma réputation est à l'eau. Je me fous bien qu'elle soit à l'eau, cela ne me gêne pas, mais je ne veux pas voir le plongeur. (21)

Et c'est dans ce sens qu'on pourrait comprendre les déclarations de Koch lorsqu'il arrive :

Je sais, moi, très exactement où je suis [...] Il y a un ferry qui fait la liaison de fois par jour avec le nouveau port. Je me souviens très bien de l'endroit où on le prend. (12)

C'est à quelques mètres, peut-être deux cents pas, je suis certain de ne pas me tromper de hangar, l'endroit où l'on prend le ferry, c'est là que je veux aller ; c'est une raison honnête, je suppose, suffisante à ma présence ici. (16)

et lorsqu'il doit être adoubé par Charles et Abad : « J'ai connu ce quartier, autrefois. Je cherchais un endroit qui me ressemble. » (22)

2.1. Des lieux abandonnés

Ces non-lieux sont dans *Quai ouest* des lieux abandonnés. Dès le début, Monique souligne la transformation radicale du « fichu quartier » que Koch aurait été

⁸² *Ibid*, p. 127.

incapable de retrouver tout seul : « des quartiers sans éclairage public », « sans lumière et sans panneau d'indication » (13). Elle évoque avec nostalgie ce quartier d'antan comme un locus amoenus :

Autrefois il y avait des lampadaires, ici ; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. Il y avait des parcs avec des arbres ; il y avait des voitures ; il y avait des cafés et des commerces, il y avait des vieux qui traversaient la rue, des enfants dans des poussettes ; les anciens entrepôts du port servaient de parking et certains, de marchés couverts. C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent. Il n'y a pas si longtemps. (13)

Charles mesure l'ampleur de la dégradation de la situation :

Quand j'ai vu l'autre jour que le ferry ne s'arrêtait plus, j'ai dit aux autres : ne vous énervez pas ; peut-être est-ce une grève, peut-être une panne, peut-être le bateau est-il trop vieux, peut-être n'importe quoi. Mais quand la petite est venue pendant que je dormais et m'a dit : il n'y a plus d'eau, j'ai pensé tout de suite : c'est donc qu'ils se sont décidés à intervenir. J'ai tout de suite compris, moi, qu'on ne coupe pas l'eau quand on n'est pas décidé à intervenir, c'est la dernière chose qu'on coupe, à cause des incendies qui pourraient se répandre. Et quand on en vient à cela, c'est qu'on est décidé à faire fuir jusqu'au dernier les rats des caves. » (17) « Il n'y a plus de café, plus de boîte, plus une femme ; il n'y a plus de route en service, plus d'électricité, plus de bateau, plus d'eau. (18)

C'est l'absence d'eau qui pousse les personnages à se laver dans le fleuve comme l'évoque Fak qui a vu Claire nue : « Il n'y a plus d'eau dedans et ce matin ta maman t'a forcé à te débarbouiller dans le fleuve » (56) ; comme le rappelle Cécile qui demande à Claire de ne pas quitter la maison : « veille près du robinet jusqu'à ce que l'eau coule ». (65)

2.2. Des liens entre les espaces rompus

Des lieux abandonnés et privés de tout contact avec le monde réel, dans un temps hors du temps de la ville.

Dès le récit initial, le ferry est mentionné comme lien usuel qui permet de rejoindre les lieux de l'activité portuaire et urbaine. Aussi, tout comme Charles, le lecteur n'est-il pas étonné que la ligne de ferry soit suspendue : « Le ferry, moricaud ne s'arrêtera plus jamais ici » (44) et que, pour Monique et Koch, la voiture soit leur seule

échappatoire ou bien celle de Charles : « Je cours dire à maman que tu vas filer à l'anglaise avec cette voiture » déclare Claire en colère d'être abandonnée par son frère. Allégation corroborée ensuite par Charles face à Abad : « Je me barre avec la voiture, seul » (59). De ce fait, les clés, la tête de delco (50) deviennent enjeux et objets de deal, passent de main en main entre les personnages. Les pneus ont été crevés par Cécile (53), (64), et le chemin est trop long (94) pour rejoindre les douze kilomètres (50) qui sont nécessaires pour rejoindre la ville à pied. Monique rappelle qu'elle n'a plus que ses jambes pour ramener Koch en ville (79) et se désole de voir que ce dernier a le pied enflé (83) et qu'il « n'arrive pas à marcher ». (83)

Autres signes de cette politique de désertification des « banlieues » : l'absence de téléphone (68-69), (85), la disparition de la police évoquée comme une solution par Monique : « La police, très bien, il n'y a plus que la police pour faire quelque chose, ici » (85) et la coupure de l'eau qui revient comme un leit-motif tout au long de la pièce : « Quand ils ont coupé l'eau, j'ai tout de suite compris que ça allait foirer pour toi, mon vieux. » (60)

L'eau tourne à l'obsession chez Cécile :

Nettoie autour de moi, c'est dégueulasse, va chercher le seau et lave.

Claire. – Il n'y a pas d'eau.

Cécile. – Tu en as bien trouvé pour tout ton café, et pour t'attifer comme une petite pute. [...]

Cécile. – [...] Je ne veux pas être sale, je ne veux pas sentir mauvais et que personne ne me le dise. De l'eau, mon trésor, ma fleur, mon soleil, apporte-moi de l'eau. (97)

Elle trouve des tonalités lyriques et une prose poétique juste avant de retrouver sa langue natale tout d'abord (97), puis la langue indienne (98-99) ; ce qui fait basculer le texte à nouveau vers un temps légendaire et mythique : elle évoque l'accouplement de l'orchidée et du pissenlit, son destin avec ce fardeau de pierres qu'elle doit porter nuit et jour par la mer et par les ports, tel Sisyphe incarnant l'absurdité de la condition humaine.

Quiero regresar a las Lomas Altas, no, no quiero regresar allá, el aire allá esta podrido y huele a mierda, allá lo perdido todos mis colores y mis fuerzas y mi virilidad, allá me gastaron la vida y a cambio me e dieron una bolsa de guijarros que debo arrastar noche y dia por el mar, por los puertos, hasta que me caiga de cansancio. (98)

Cécile, la mère, vieille Indienne Quechua meurt dans sa langue natale. Avant d'y parvenir, elle abandonne l'anglais de sa migration, puis à l'agonie, elle passe à

l'espagnol de la Conquête, avant de mourir dans « sa » langue d'origine. La fin fait repasser son personnage et le lecteur avec lui, comme dans un éternel retour, dans le mystère de sa première parole native⁸³:

Cheqnisqua kachun llapallan tutta, chay warmikunapa tutan [...] Runa Kamaq, cheqnispa, warmita rurarqa, pantasqa, yarqasqa runapa pisonwan satichikunanpaq. (99)

Sa mort est signifiée par un euphémisme dans la parole de Rodolfe et par la chute du soleil commandée par son dernier regard : « L'Indienne s'endort. (*Cécile regarde le soleil, le soleil dégringole.*) » (99)

On sait tout le prix que Koltès attachait à ce que chaque personnage puisse s'exprimer dans sa propre langue, allemand pour Léone, arabe pour Aziz, espagnol pour Cécile et surtout comme le rappelle les premiers conflits avec Chéreau ou avec la Comédie française pour que chaque comédien corresponde à l'origine du personnage, en particulier pour la représentation des noirs dans toute son œuvre. Mais ce qui nous interpelle davantage est cette attention particulière que Koltès avait pour le langage lors de ses voyages et les conséquences de l'immersion dans une langue « autre » :

J'ai écrit *Combat* dans un petit village du Guatemala où on ne parlait même pas encore l'espagnol. J'y suis resté deux mois. Quand on ne peut plus parler son propre langage, la pensée elle-même change, de petits incidents qui se déroulent sans langage prennent une importance nouvelle.⁸⁴

Ainsi, le quai ouest peut donc par certains aspects correspondre à ces lieux privés d'identité, de relation et de dimension historique évoqués par Augé.

Néanmoins, un non-lieu en littérature, et tout particulièrement au théâtre et dans la cadre de la représentation dramaturgique, est perçu et sémiotisé comme un lieu.⁸⁵ Ce qui nous conduit vers une autre notion, celle d'« hétérotopie » que Foucault a précisée

⁸³ Pour le commentaire de ce passage, nous renvoyons à l'article de Yan Ciret où il évoque ce mythe koltésien de l'origine des langues, *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁴ Entretien avec Michael Merschmeier, *op. cit.*, p. 34. Pour écrire *Quai ouest*, il va s'expatrier à New-York.

⁸⁵ Sur cette question du non-lieu et de l'hétérotopie, et son application au théâtre de Koltès, nous renvoyons aux articles de Marie Scarpa, en particulier : « À cette heure et en ce lieu... » Microlecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton*. Dans A.-M. David et P. Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, 249-254. Montréal : Figura. (2015).

dans les années 70-80 pour désigner un « espace autre », lors d'une conférence donnée au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, dont le texte écrit en Tunisie ne sera publié qu'en 1984 avec l'autorisation de l'auteur dans la revue *Architecture, Mouvement, Continuité* (n°5, octobre 1984).⁸⁶

3. Du lieu réel à l'hétérotopie

Ne serait-ce que par sa référence à la scène, le troisième principe énoncé par Foucault nous intéresse particulièrement pour aborder *Quai Ouest* :

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions.⁸⁷

C'est ainsi que *Quai ouest*, malgré la référence à une ville portuaire occidentale et à l'accueil possible d'émigrés ou de réfugiés de toute nationalité, ne cesse d'être associée par le lecteur-spectateur au lieu originel : les rives de l'Hudson, la ville de New-York et ses populations noires, asiatiques et sud-américaines et le Key West qui s'impose par homonymie. Key West est une petite ville de Floride située au kilomètre 1 de la U.S. Highway 1 : ce lieu de départ devient le lieu d'arrivée, le lieu final, le terme du voyage de Koch et Cécile veut en quelque sorte lui faire payer les droits de douane.

3.1. Hétérotopie de crise ou de déviation

Foucault a précisé dans sa conférence les différentes formes d'« hétérotopies » :

« Dans les sociétés dites "primitives", il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc. »⁸⁸

⁸⁶ Texte consulté sur internet : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>

⁸⁷ *Ibid*, p. 6.

⁸⁸ *Ibid*, p. 4.

On pourrait, sans trop forcer le texte, voir que le quai ouest est devenu ce lieu peuplé par les vieillards et déserté par les individus en bonne santé ou en état de travailler : Cécile ne veut pas se retrouver abandonnée, seule : « avec cette vieille fille sur les bras que je ne saurais jamais à qui donner car je ne connais personne ici, et ce vieux mari qui n'en finit pas d'expirer son dernier souffle de guerrier, et moi-même sur mes bras, si vieille, si malade, d'une maladie d'ici, cruelle, sournoise, sans nom et sans saint patron à invoquer » (41). On le voit aussi lors de l'affrontement entre Rodolphe et Charles qui au moment de partir demande la bénédiction à son père :

Mais aujourd'hui, cet homme-là n'est qu'une ombre, et ce qui existe vraiment c'est un homme vieux, brisé, dans les morceaux ne seront jamais recollés. (92)

Et si l'avenir a pitié des vieillards et les oublie, les vieillards peuvent bien avoir pitié de ceux que l'avenir guette comme un ennemi.

Rodolphe. – Je ne comprends rien ce que tu dis, la guerre et la vieillesse m'ont rendu à demi débile, je ne sais même plus exactement qui je suis, alors qu'est-ce que tu viens me réclamer, à moi ? (93)

On pense aussi à cet espace de défloration qu'est devenu le hangar quand Foucault évoque certaines coutumes :

Pour les jeunes filles, il existait, jusqu'au milieu du XX siècle, une tradition qui s'appelait le " voyage de noces " ; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu " nulle part " et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques.⁸⁹

De même, le deuxième type d'hétérotopie défini par Foucault peut s'appliquer au quai ouest : « des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. »⁹⁰ (1984 : 5) Et de citer les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, les prisons et les maisons de retraite qui sont à la fois hétérotopie de crise et de déviation, « puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation. ». En effet, le quai ouest donne à penser qu'il rassemble des individus en état de crise ou de déviation dont l'oisiveté est occupée par

⁸⁹ *Ibid*, p. 5.

⁹⁰ *Ibid*, p. 5.

l'arrivée de Koch qu'il faut « plumer » comme un « pigeon » et « saigner » comme un « vieux coq jusqu'à la dernière goutte de son sang avant qu'il n'ait pu, à force de trahison et de complicité, remettre son automobile en marche et qu'il file avec la poule. » (38). C'est dans le hangar que Cécile attend la nuit pour commettre son forfait car son « baratin ne marche qu'aux premières heures du crépuscule. » (52). Peu avant dans son discours à Abad elle évoque cet univers particulier où elle l'a rejoint : « C'est le monde renversé mais Dieu, merci bien, a l'habitude de distinguer les animaux purs des animaux impurs ». (52)

Enfin le cinquième principe de Foucault nous semble convenir avec le fonctionnement particulier des allées et venues, entrées et sorties des personnages dans ce quai ouest : « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. » (1984 : 7) On y entre soit par contrainte (la famille d'immigrés latino-américains obligée de fuir le pays natal et attendant un permis de séjour), soit par permission (Abad est introduit par Charles) en se soumettant à des rites et à des purifications. Le hangar est bien ce lieu qui a l'air d'être ouvert à tous comme le quai ouest mais qui « cache de curieuses exclusions ; on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. » (Foucault, 1984 : 7). C'est bien ce qui arrive à Koch et à Monique qui arrivent avec toute l'arrogance des gens riches comme en terrain conquis et qui sont refoulés au bord du fleuve ou de l'autoroute.

3.2. Coexistence de trois économies : virtuelle, archaïque et fiduciaire.

Rappelons le quatrième principe évoqué par Foucault :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel.⁹¹

⁹¹ *Ibid*, p. 6.

Comme on l'a vu, *Quai Ouest* présente de multiples temporalités dominées par les deux citations mises en exergue à la pièce : passage de la Genèse et d'une chanson de Burning Spear. Le recours à ces deux citations implique un temps vaste, étiré de la naissance de l'humanité à sa mort, mais aussi un temps démultiplié par les références intertextuelles. Resting Place peut être mis en liaison avec cette hétérochronie particulière qu'est le cimetière cité par Foucault comme exemple.

Il nous semble que la coexistence de trois types d'économie caractérise cette hétérochronie que présente *Quai Ouest*.

Tout d'abord, dans le quai ouest, Koch, baron de la finance, introduit une économie virtuelle, celle des échanges boursiers et des spéculations : sa richesse est matérialisée par ses cartes de crédit. « Le problème est que l'argent, je veux dire l'argent liquide, les pièces, les billets, cela fait longtemps que je n'en ai pas eu en main, cela fait longtemps » (15). Malgré la politesse du ton, les propos de Koch montrent sa condescendance à l'égard de Charles : « je veux bien vous laisser mes cartes de crédit, si vous savez comment vous en servir » (15) ; son arrogance éclate dans le fragment 21 :

Foutaises. Votre naïveté, vos goûts, tout est de la foutaise. Si j'avais le temps, je vous aurais fait faire un stage à la Bourse, vous y auriez perdu votre goût de la foutaise. Vous cesseriez d'aimer quelque chose qui n'existe pas. L'argent n'existe pas, mon pauvre ami, vous apprendriez au moins cela ; l'argent ne se met pas dans la poche, l'argent, tel que vous le concevez, c'est de la foutaise. Les affaires existent, c'est tout, mais vous ne connaissez rien aux affaires. Tenez, je ne voudrais même pas de vous comme chauffeur, je crois bien que vous me feriez les poches. L'argent, tel que vous l'aimez, ce sont les miettes qu'on jette aux chiens dans la cour de derrière. Votre goût de l'argent m'écœure, vous êtes vraiment trop con, mon pauvre ami. Prenez votre emploi de singe, oui, c'est très bien comme cela ; récupérez ces babioles que j'ai semées par là ; amusez-vous avec tout cela. Je préfère rentrer. Laissez-moi. (80-81)

Il est à la fois le représentant de cette économie capitaliste et la victime puisque cet « argent sacré » (21) à double titre - car il lui a été confié par des religieuses - a disparu, s'est volatilisé dans les méandres des transactions boursières. Koch veut donc mourir pour « une histoire d'argent : je dois rendre des comptes pour de l'argent qu'on m'a confié et voilà, cet argent n'existe plus. » (21). Il sous-entend qu'il a été victime d'une machination à vouloir s'occuper de « l'argent des autres » (67) : « On me confie de l'argent exprès pour me coincer et on m'attend dans les coins pour me demander des comptes »

Cette économie virtuelle s'oppose à celle qui se développe dans le quai ouest, économie archaïque qui repose sur le troc illustré par l'échange entre Cécile et Abad : celle-ci donne son mouchoir propre à celui-là qui lui offre une cigarette allumée (51). C'est ce système que l'on découvre tout au long de l'intrigue car il conditionne les deals entre les personnages. Nous avons évoqué tous ces objets que Koch dépose au pied de Charles en échange de deux pierres destinées à alourdir son corps promis à la noyade. Viennent ensuite la voiture qui représente de l'argent (24) et toutes les pièces qui lui sont associées : clés échangées entre Fak et Charles (37), puis revenues aux mains de Monique, la tête de delco que Claire finit par rendre à Monique sans demander « rien en échange » (63). Enfin apparaît l'arme que Rodolfe utilise pour se venger et accomplir le destin des personnages : « ce machin qui pèse cinq kilos et qui mesure soixante-cinq centimètres », « C'est une kalachnikov, fabrication soviétique » que Rodolfe a volée et qu'il dissimule depuis des années. (74). Arme qu'Abad se voit obligé de prendre ; que ce dernier tente de donner à Charles (85), que Koch essaie de lui prendre mais dont il est incapable de se servir (86). Arme qui figure à côté des personnages dans la didascalie initiale du dernier fragment comme personnage-clé du dénouement : « *Sur la jetée. Abad, Charles, Fak, la kalachnikov.* » (101)

Ainsi, de nombreuses notations signifient que le quai ouest se situe dans une hétérochronie : la montre (77) objet de transaction entre Monique et Fak (80) que Koch veut retrouver (85) place l'action hors du temps des horloges de la ville. L'arme n'est pas « vraiment moderne » (74) ; « l'argent ne se transporte plus en pièces, comme au Moyen-Age je suppose, je ne connais rien à l'Histoire » (15) et pourtant c'est ce qui intéresse Charles qui réclame son magot à Abad, son « pognon » (24) : « tu as le sens de l'économie » (43), « ton argent », « ton fric » (46), « *Il baise les billets* » dont il peut se vanter d'en avoir plein les poches devant Monique (48), « l'odeur du pognon » (62). Charles est complètement obsédé par cet argent, obsession traduite par la métaphore de la faim :

Moi, j'aurais toujours faim, toujours ; même quand je n'aurai plus de place pour ranger mon pognon, j'aurais encore fin. Celui qui arrête d'avoir faim, il est déjà mort. Moi je crève de faim et toi, tu es déjà mort, alors, ça ne peut pas coller ensemble. (61)

C'est ce qui attire le mépris de Koch : « Les billets et les pièces, c'est l'argent du pauvre » (24). Ce troisième type d'économie, l'économie fiduciaire, apparaît curieusement représentée par Abad, comme s'il était paradoxalement le seul à pouvoir

utiliser cet argent de sauvages que Charles exige au nom de leur fraternité pour s'assurer son passage de l'autre côté ; plus sûrement en enfer qu'au paradis :

Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer. Ils examinent aussi les habits. (Examinant le costume de Koch :) C'est un cerruti. [...]

Au ciel, il y a des villas gardées par des doberman, avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avant les repas et même les anges, qui sont les serveurs, sont chaussés avec des weston. En enfer, on habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. (*Il rigole.*) Foutaises. [...]

Peut-être, avec une fausse fiche de paie. (*Il rigole, regarde Abad.*) (101-102)

De nombreux critiques ont fait une lecture politique du théâtre de Koltès et en particulier de *Quai ouest* à travers l'analyse de ses personnages. Nous empruntons à Jean-Marc Lanteri quelques lignes de conclusion sur sa présentation de la « grande entropie » dans l'œuvre koltésienne :

La victoire de Fak nous conduit à relire *Quai Ouest* comme une sorte d'allégorie économique du monde et des quatre principaux continents : Afrique exploitée avec Abad, Europe blanche en perte de vitesse avec Koch et Charles, immigré argentin (donc ressortissant d'un pays qui fut terre d'accueil des émigrés européens), Asie qui porte la croissance de la planète à partir des années 2000.⁹²

Cette lecture de l'aliénation économique des personnages de la pièce est particulièrement intéressante mais dans la perspective qui est la nôtre, il convient de revenir au chronotope particulier de la pièce : le lecteur assiste à un véritable télescopage des durées qui complexifie encore l'appréhension de l'espace et de l'événement, dans la répétition continue d'un déluge qui n'en finit pas d'arriver. Koltès pose donc, entre autres, comme questions : comment peut-on échapper au pouvoir obscur de ce temps qui nous dépasse ?

Non-lieu et hétérotopie nous ont permis néanmoins de mieux appréhender la dimension anthropologique de l'espace koltésien même si le théâtre de l'auteur ne propose pas ces espaces institués qu'Augé et Foucault évoquent dans leurs écrits. On pourrait dire que là encore Koltès se situe hors des sentiers battus.

⁹² J.-M. Lanteri, *op. cit.*, p. 137.

Quatrième partie : Ethnocritique des marges

« Il suffit que la nuit tombe sur le plus domestiqué des territoires pour que les camps d'ombre de l'anomie s'installent ici et là, désappropriant l'espace, le bouleversant rituellement parfois, l'ensauvageant toujours. »⁹³ Daniel Fabre.

Si Quai ouest présente « un espace de marginalité temporelle et spatiale »⁹⁴ qui rappelle l'hétérotopie et son rapport au temps, cet espace de « sauvages » (11)⁹⁵ se trouve à la fois en marge et au cœur de la ville et le hangar se trouve être le centre de la marge. Nous allons voir que l'enjeu de la pièce est cet ensauvagement de l'espace urbain.

L'ethnocritique reprend une chronotopie tripartite que les géographes et historiens ont utilisée pour évoquer les paysages de l'antiquité gréco-romaine, puis ceux de la France rurale : domus, saltus, campus. La domus est « l'espace familial de la famille au sens large », le lieu de vie et de la reproduction ; le campus est le lieu du travail et de la production ; le saltus, se caractérise comme « l'espace des confins, des marges ensauvagées »⁹⁶ ; nous noterons que les frontières entre le domestique et le sauvage sont poreuses.

Cet endroit isolé, particulièrement, est devenu un point de départ métaphorique pour la pièce : en pleine ville organisée, un territoire qui ressemble à une parcelle de prairie sauvage.⁹⁷

⁹³ D. Fabre, <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-427.htm>

⁹⁴ M. Scarpa, *Lieux et littératures* / Journée transversale IIAC- Axe Culture du 22 mars 2016. «Ethnocritique des espaces fictionnels : l'exemple de Koltès ». Nous nous inspirons dans cette partie de ses analyses.

⁹⁵ Première occurrence associée aux « chiens » : terme qui renvoie à l'animal dont on sait qu'il désigne aussi les êtres humains ou les blancs : *Combat de nègre et de chiens*. Dernière occurrence appliquée à Cécile (91).

⁹⁶ Voir note 24.

⁹⁷ Koltès, *op. cit.*, p. 38.

Cette remarque de Koltès dans son entretien avec Michael Merschmeier nous semble particulièrement éclairante et nous autorise à utiliser cette répartition tripartite pour évoquer son théâtre comme l'a fait Marie Scarpa dans ses lectures de *Quai ouest* ou de *Dans la solitude des champs de coton*.

1. Des espaces de marge

Les marges sont dans la cité : ainsi, ce « quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale » (7) entretient avec le centre de la ville un rapport métonymique ; ses espaces incarnent la ville tout entière, la métaphore d'un lieu où « l'activité humaine [se] trouve comme grandie. C'est une activité tissée de mille drames ordinaires : le désir, le goût de l'argent, l'illusion de la complicité, la profondeur des secrets que chacun y garde. »⁹⁸ Certes, on va y retrouver ces différents « motifs » urbains à une forte densité. C'est néanmoins un quartier abandonné et revenu à l'état sauvage.

1.1. Quai Ouest, lieu de l'entre-deux

Dès que l'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé.⁹⁹

Cet espace civilisé, policé apparaît à peine dans la pièce à travers la parole des personnages et ses lieux diégétiques comme on l'a vu dans la première partie ; évocation nostalgique d'un passé - c'était un quartier bourgeois - et allusions à l'espace domestique à la fois proche et distant : Cécile ne cesse d'envoyer sa fille chercher des serviettes pour sécher Koch ou une chemise pour qu'il puisse se changer. C'est un

⁹⁸ B.-M. Koltès, *Une Part de ma vie*, op. cit, p 27.

⁹⁹ *Ibid*, p. 13. Entretien avec J-P Han.

espace domestique qui s'ouvre sur le fleuve et permet à Cécile de surveiller sa fille de sa fenêtre ou à Fak de surveiller sa proie du toit de la maison.

C'est aussi un espace où l'activité humaine a cessé : ancien port désaffecté, déserté par les ouvriers qui chaque matin prenaient le ferry pour aller au nouveau port car toutes les communications ont été coupées. Le quai ouest entre le fleuve et l'autoroute est bien cet espace de l'entre-deux, une zone de non-droit qui comme *Dans la solitude des champs de coton* devient l'espace du deal, lieu de passage et de mouvement immobile pour tous les personnages où ils se croisent sans toujours se rencontrer.

C'est une zone de transit de marchandises introduites par Koch ou par Rodolfe. Koch avait apporté avec lui des objets de valeur inestimable comme la montre dont il s'est séparé avec hésitation :

Je vous jure que celle-là, j'ai du mal à me l'ôter. Je crois que c'est par ce que c'est moi-même qui me la suis achetée, moi tout seule, sans raison, un jour quelconque, à Genève, en passant devant une bijouterie ; non pas comme cette bague tout le reste, cadeaux, foutaise. C'est pourquoi je vous assure que cela m'ennuie de la poser par terre. (16)

et qu'il veut absolument récupérer (77). Comme tout ce qu'il a apporté avec lui et qu'il propose d'emblée à Charles, ces objets sont destinés à assurer son passage dans cette zone de transactions :

Il y a le briquet. C'est un dupont, ça marche avec une espèce de recharge, je crois, j'y connais rien mais il marche, en tous les cas, je l'ai amené exprès ; et des boutons de manchette, c'est de l'or ; et puis une bague. (16)

Et bien sûr la Jaguar dont il se souvient à la fin du voyage : « C'est ma voiture, que je sache. Et puis, cela peut servir pour échanger. » (79) alors que la voiture complètement inutilisable a perdu toute valeur marchande à ce moment où l'on approche du dénouement, comme d'ailleurs tous les autres objets : Claire cherche encore la montre qui a déjà été restituée et Charles croit posséder les clés qui lui permettront de quitter cette zone de transit pour un emploi stable et une nouvelle vie alors que Fak a conservé pour lui la tête de delco qu'il offre à Claire.

Dans ce jeu de dupes, il n'y a qu'un objet du domaine de l'illicite qui trouverait sa place naturellement dans cette zone, une arme : « Personne ne viendrait ici sans arme, sans raison. » (21), déclare Charles lorsqu'il fait subir un véritable interrogatoire douanier à Koch et dont on ne sait s'il s'interroge sur la raison de cette intrusion ou la

raison de cette venue sans possession d'arme. Il semble en effet que l'arme soit à la fois un moyen de protection et un « outil de travail » lorsque Charles évoque avec Abad les activités des loubards de cette zone :

On est tellement vieux, moricaud, tellement vieux, déjà, et on a tellement de retard, mon vieux. À plusieurs, on perd trop de temps. Il faut essayer de rattraper tout seul. Regarde le gars de quinze ans, aujourd'hui, il fait à quinze ans ce que nous on faisait à vingt-cinq, et il a déjà plus de pognon que nous. Quand on travaille avec les poings nus, les morveux de quinze ans travaillent au poing américain ; quand on découvre le poing américain, ils en sont au couteau, et quand nous, on se met tranquillement au couteau, eux, ils en sont déjà à l'arme à feu. Tous, ils sont partis, les uns après les autres, et quand ils reviendront, ils seront les rois et on sera leurs esclaves. Alors, je préfère dégager. (61)

Dans ce soliloque chargé de haine à l'égard d'Abad, Charles renvoie le noir à sa condition d'esclave, mais cette dernière paraît complètement détachée d'une quelconque dimension historique ; en revanche elle est complètement reliée à la problématique de cette zone d'entre-deux :

Si tu avais voulu, moricaud, si tu l'avais voulu, mon vieux, on aurait travaillé avec une arme et on serait les rois. Mais tu es vraiment trop con. Un flingue, moricaud, ça ne te demande pas de service, ni de te lever le matin, ni de venir à l'heure, ni que tu le respectes, ni que tu lui dises Monsieur, ni que tu lui cires les bottes ; il ne t'oblige pas à travailler, ni à suer, ni à obéir, ni à te fatiguer ; il ne te force à rien et il te donne tout ce que tu veux. C'est lui, le seul patron que j'aurais jamais voulu avoir. Celui qui n'est pas armé, aujourd'hui, c'est un esclave, moricaud. Tu es un esclave ; et puis tu es trop con, je ne veux plus te voir. (62)

C'est d'ailleurs cette marchandise introduite par Rodolfe à l'insu de tous que celui-ci va dévoiler à Abad dans un lieu hautement symbolique, « *au milieu du hangar* » et qui va inverser son destin d'« esclave » :

Ces chiens me croient tellement abîmé par la guerre que j'arriverais à peine à marcher ; il croit que cette guerre m'a tout gelé, les pieds, les jambes, et le cerveau ; mais, si j'ai tant de mal à marcher, cela n'a rien à voir avec la guerre [...] (*Il sort le pistolet-mitrailleur de sous ses habits.*) Ce machin, ça tire six cent cinquante coups à la minute et jusqu'à trois cents mètres, ça fait six cent cinquante têtes éclatées par minute, si on se débrouille bien, c'est déjà pas si mal [...] Je n'ai pas eu trop de mal à me le mettre de côté et à le planquer, c'est toujours plus facile de rouler les officiers après une défaite qu'après une victoire, mais maintenant, j'en ai marre, c'est trop lourd. (74)

Même si Abad résiste à prendre cette arme, c'est le seul à savoir, à vouloir ou à pouvoir s'en servir, puisque Charles la jette (85), Koch essaie de s'en servir mais il en est incapable comme à chaque fois qu'il doit accomplir des tâches matérielles (changer une pièce de la voiture ou même la conduire) (49) :

Comment marche cet engin ? Je ne sais pas si j'arriverais à le faire marcher tout seul. Bien sûr que si, j'y arriverais, si je le voulais. Montrez-moi comment et où il faut appuyer, quel bouton. [...] Tenez cet engin, il est trop lourd, je n'arrive pas à manier cette chose, vous avez rien à perdre à le faire vous-même. (86)

Ce qui est particulièrement significatif, c'est que ce territoire fonctionne comme on l'a vu précédemment sur un système de troc nous rappelant la théorie de Marcel Mauss sur le don qui implique en retour deux obligations pour le destinataire, celle d'accepter le don et celle de le rendre.¹⁰⁰ Il semble que dans cette situation de rivalité et de concurrence où se trouvent les personnages de la pièce, on trouve les diverses pratiques de dons et de contre-dons sans que soit respectée les règles du deal, témoignant de l'ensauvagement du territoire¹⁰¹.

Ce territoire enfin est celui de Charles, Fak et Abad où ils opèrent tout leur business : lieu où l'on vient régler ses « sales affaires » (22) et dont il faut écarter l'attention des autorités : Abad refuse d'aider Koch dans son projet de suicide car « un mort ici attirerait la police » (23) mais Cécile veut en profiter : « Il doit payer le fait d'avoir trébuché dans ce trou, Carlos, il faudra bien qu'il paie. » (39). Pour Charles c'est l'occasion tant attendue ; son discours montre son narcissisme, la sagacité du loubard devant une opportunité mais aussi son aveuglement :

Les autres vous attendent, là-bas, de l'autre côté, comme des cons, comme si vous alliez venir par le fleuve, dans une vedette de la police, en pleine lumière, mais moi je savais que vous me viendriez par derrière, dans l'obscurité de derrière, le long des murs, comme les salauds ; j'étais sûre de cela par ce que j'aurais fait pareil à votre place... Avant même que vous ne descendez de votre voiture, je l'avais repéré, j'avais entendu le bruit du moteur ; j'ai même reconnu la marque ; une Jaguar, je la reconnais même quand c'est seulement l'idée d'une Jaguar qui traverse la tête de quelqu'un, c'est pourquoi je suis là. (17)

Aux autres, je leur ai dit : méfiez-vous, ils ont l'œil sur vous ; ils vous regardent, maintenant, ils vous surveillent : ils vont guetter la moindre de vos respirations, le moindre de vos mouvements, le moindre de vos rêves ; et s'il soupçonne de là-bas, de l'autre côté du fleuve, la moindre illégalité dans l'une de vos respirations ou dans l'un de vos rêves, ils accourront, ils l'arracheront au silence et à l'obscurité de votre repaire,

¹⁰⁰ Article de M. Godelier dans *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, p.781-782.

¹⁰¹ La question du don et de la logique culturelle de la dette mériterait d'être approfondie dans une recherche ultérieure. On pourra retrouver également dans notre analyse, de la transaction qui concerne Claire, ce que Mauss appelle le contre-don non-agonistique fondée sur l'échange réciproque des biens de valeur – « fifty-fifty » scande Charles (37) -, à savoir l'échange des femmes dont Claude Lévi-Strauss va s'inspirer pour analyser les structures élémentaires de la parenté.

ils l'engraissent et le feront pousser, ils en feront un crime qu'ils montreront à toute la ville et alors, ils auront leur raison et on aura été pris pour des cons avec raison. » (18)

Tous veulent profiter de cette mise à mort de Koch. Cécile demande à Charles ce qu'il compte faire : « Il faut penser pour avoir un plan. » (39). Charles la repoussant, celle-ci s'en offusque : « Quoi, une automobile arriverait pendant la nuit, tout le monde sortirait pour trafiquer et moi, on me laisserait dans mon coin sous prétexte que je suis trop vieille malade ? Je trafiquerai quand même puisque tu ne fais rien » (40). Elle décide même de prendre les choses en main : « Je lui ferai le baratin de la vieille femme malade dont le fils l'a tiré de l'eau et je ramasserai le paquet. » (52) Mais ces négociations ne peuvent se faire qu'entre hommes selon la loi du milieu :

C'est de business que je veux parler. Je ne donne jamais rien contre rien, moi ; alors, c'est avec lui que je veux discuter, pas avec toi. Cela fait longtemps que je ne sais plus parler aux femmes. C'est vrai qu'avec cette tignasse tu as l'air d'un balai, j'ai dit à ma sœur de t'aider à te peigner pendant que je parlerai business avec lui. (47)

Si l'on comprend bien que l'intrusion de Koch et Monique déclenche le mouvement de tous les personnages vers le centre du hangar, ce qui constitue l'activité principale des trois hommes « en activité » demeure mystérieux. Le business du trio est évoqué par Charles :

Fak me dit que maintenant tu veux faire ton business séparé. Tu as le droit de garder tes secrets ; même un frère a le droit d'avoir des secrets pour son frère ; mais un frère qui a trop de secrets pour son frère, ça n'est pas un frère, c'est un étranger, et si ce n'est pas un étranger, alors, c'est un traître. Quand on travaillait ensemble, on a toujours fait fifty-fifty, non ? (43)

Il faut qu'on continue le business ensemble. De toute façon, il n'y a que moi qui te comprends, moricaud, c'est pour ça que tu as intérêt à ce qu'on continue le business ensemble. (44)

Le discours de Charles reste très allusif et empreint de nombreuses contradictions :

Peut-être qu'on a travaillé ensemble jusqu'à maintenant, moricaud, et c'était bien ; mais maintenant on ne peut plus travailler comme avant ; alors, il est peut-être temps qu'on fasse notre business séparé. Peut-être qu'on a été comme des frères, oui, mais peut-être aussi qu'il est temps qu'on se sépare. (59)

Ce qu'on donne un jour, on a toujours le droit de le reprendre ; il n'y a qu'à soi-même qu'on donne pour de bon ; à un autre, on prête, il faut bien qu'il le rende un jour. (59)

Aucun signe d'activité licite dans cet espace où tous vivent sur le qui-vive, dans un état de veille permanent : « 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 ne dort plus jamais. ». (18) Tout comme son frère, Cécile boit du café pour ne pas dormir et sortir de son état de petite fille.

Ainsi, le quai ouest devient donc un saltus, un espace ensauvagé.

1.2. Le hangar, un campus ensauvagé

« J'ai donné un nom à ma souffrance : je l'appelle « chien » ... Elle est aussi fidèle, aussi importune, aussi impudente, et distrayante et avisée que tout autre chien. » Nietzsche, *Le Gai savoir*.¹⁰²

Espace de marge dans un espace de marge qui est le centre du labyrinthe textuel, le hangar va concentrer toutes les passions humaines à cette heure qui est « celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux » (1985 : 9) ; « cette heure d'obscurité » (1985 : 10) dans ce quartier « sans lumière et sans panneaux d'indication » (13) à cette heure qui fait sortir de chez elle Claire qui a bu trop de café et qui n'arrive pas à dormir ; ou bien Cécile qui vient se terrer dans le hangar en attendant que la nuit tombe tout à fait « pour plumer [son] pigeon, pour saigner [son] vieux coq » (38).

Le hangar désaffecté, campus originel, devient domus dévoyée puis saltus, ce qui montre la violence urbaine sous toutes ses formes. Tout d'abord, il est le lieu où Abad creuse son trou ; le terme de sauvage lui est associé par Cécile :

Je m'entends bien avec les sauvages, je suis une vieille sauvage moi-même, mon mari dit que je resterai toujours une sauvage même si je fais la putasse [...] Un sauvage, dans ce pays, doit savoir demeurer discret ; tu es discret. (52)

Cécile qui lui reproche de n'avoir pas peint « des paysages de son pays, sur les murs. » (53) On a déjà souligné comment sa nature animale le place tel un minotaure au centre du texte et ensauvage ce campus désaffecté. Koltès lui-même en a souligné la fonction

¹⁰² Cité par G. Rodriguez-Antoniotti, L'homme-chien ou la fraternité du désespoir. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (31), 2002, p. 36.

particulière par son mutisme et sa position : « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce mais [...] c'est la pièce qui est le négatif du noir. »¹⁰³ Il est aussi ce lieu où gravitent tous les personnages autour de Koch : espace de transactions commerciales liées à l'activité du campus mais qui sont ici des transactions transgressives qui peuvent faire tomber ceux-ci sous le coup de la loi : Koch se cache là pour éviter la prison ou la présentation de ses comptes au conseil d'administration ; Charles y manigance à la fois contre Abad et contre sa famille qu'il veut trahir ; Fak enfin dont le nom rime sans équivoque avec « fuk » lui redonne la vocation du lieu qui a présidé à la création de la pièce : sorte de « baisodrome » où il va violenter Claire et pourquoi pas Monique.

Ce lieu permet le passage « d'un monde à l'envers à « l'envers du monde » ». ¹⁰⁴ Monique évoque à plusieurs reprises ce « trou dégoûtant » où ils sont tombés et qui n'est pas « le monde vivant » ; Fak dépeint ce monde utopique :

C'est la chienne qui tient l'homme par sa laisse, l'esclave qui bafoue le Maître, oiseau qui enferme l'enfant dans sa cage... C'est l'esclave que je ne peux affranchir, le chien que je ne peux abattre, mais au contraire, je dois m'accrocher des mains et des dents à sa laisse. (96)

Les références à l'animalité sont nombreuses dans la pièce, qu'elles soient associées aux animaux ou aux hommes : le bestiaire s'étend du sanglier des saltus évoqué dans le prologue initial aux rats des campus qui peuplent le quartier. Monique et Koch sont effrayés par ce qui rampe, ce qui fait glisser dans ce trou noir où ils débouchent :

J'entends des bruits, j'entends des chiens, c'est plein de chiens sauvages autour de nous qui rampent dans les décombres. (11)

On verrait au moins, ce qui rampe par terre. (12)¹⁰⁵

Charles, quant à lui, évoque le bestiaire urbain de la misère noire :

Les cafards, les rats et les cafards ont pénétré ici comme des soldats vainqueurs. (14)

Et quand on n'en vient à cela, c'est qu'on est décidé à faire fuir jusqu'au dernier les rats des caves. Mais vous avez oublié que les rats sont beaucoup plus malins que les hommes. Je parle surtout pour moi. (17)

¹⁰³ B. M. Koltès, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁴ J.-M. Privat et M. Scarpa, *Combat de nègre et de chiens ou les fantômes de l'Afrique*, Bernard-Marie Koltès. *Textes et contextes*, sous la dir. d'A. Petitjean, Metz, UPV-M, *Recherches textuelles*, n° 10, 2011, p. 306.

¹⁰⁵ « Ce sont les chiens, dans les poubelles. » (83)

Il faudrait être plus rat qu'un rat pour se plaire ici. (18)

Il évoque aussi ce qui le rattache au pouilleux Abad : « j'avais toujours des poux dans la tête, sous les bras, sous le moindre poil, une colonie de poux noirs installés [...] Finalement, il est bien plus facile de s'habituer aux poux que de s'en débarrasser. » (45-46) et que Cécile détermine comme la caractéristique des misérables du quai ouest ; ce dont elle rend responsable Abad : « les maladies piquées dans notre sang par les mouches qui se cachent dans vos cheveux ». (54)

Plus généralement, on le sait depuis *Combat de nègre et de chiens*, Koltès compare l'homme blanc à un chien : ici, c'est tour à tour Cécile, Charles ou Fak qui lui sont associés. Claire évoque cette camaraderie qui lie Charles à Fak : « vous êtes comme les chiens, vous vous chamaillez mais vous finissez toujours par vous lécher le cul. » (33) Cécile se voit « tout juste bonne à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des chiens sur le trottoir et boire de l'eau de pluie dans les poubelles et crever sous l'averse d'une sortie d'égout pendant que toi Carlos, larve pourrie au soleil, tu dors alors que tu devrais déjà être accroché à lui comme une chauve-souris dans ses cheveux. » (38) ; elle est « cette chienne qui me sert de femelle » (73) pour Rodolfe. Selon le point de vue de chacun, Charles a un « regard timide de chiot » (49) ou est un « chiot enragé qui veut sauver sa peau » (73)

Les métaphores animales expriment tout le mépris entre les gens de la ville et ceux du quartier. Mépris de Koch à l'égard de Charles : « l'argent, tel que vous l'aimez, ce sont les miettes qu'on jette aux chiens dans la cour de derrière... Prenez votre emploi de singe » (81) Mépris de Monique : « Brute, 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 ! » (81) Mais aussi mépris de Rodolfe pour sa femme et son fils : « Tu as raison. C'est une chienne. Cette chienne profite de ce que je peux à peine marcher et que je ne peux plus cracher que des demi-crachats. Cette sauvage traînait dans le ruisseau ; c'est moi qui l'ai pêchée comme un têtard dans l'étang... » (91) Cécile revendique cette parenté animale pour convaincre Koch :

Dieu lui-même vous a conduit ici par la main pour que nous nous unissions contre les chiens et les sauvages, ne nous laissez pas nous noyer parmi les sauvages, ne nous laissez pas nous confondre avec les chiens parmi lesquels nous vivons. (84)

C'est enfin Cécile qui a largement recours à la métaphore animale et élargit le bestiaire koltésien de la larve¹⁰⁶ qu'elle a enfantée au chacal qui l'a engendrée :

Pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria, dis-moi pourquoi avoir forniqué avec un chacal et avoir accouché de Maria ? ... Maudites soient les nuits où s'attifent les femmes pour forniquer avec le chacal errant. (103)

L'homme est présenté « comme un chacal affamé » (104). Au demeurant, le chacal constitue la version américaine du chien européen et symbolise dans l'Égypte ancienne l'hyperactivité sexuelle.¹⁰⁷ Elle évoque également de manière ironique Koch et Charles par association d'idée avec les larmes de crocodile et la lourdeur de l'hippopotame, deux animaux sauvages rattachés au fleuve.

« Je continuerai à pleurnicher au pied de ce crocodile que tu as pêché dans l'eau et qui sèchent là-bas et qui, si tu continues de dormir comme un hippopotame, va se tirer d'ici sans notre récompense. » (41)

Contrairement au bestiaire traditionnel médiéval qui privilégiait des animaux domestiques comme le taureau, le cheval, le bouc, le bélier, l'âne, le coq et le renard ou le lion et le sanglier (qui possèdent un fort coefficient anthropomorphique et qui représentent les valeurs les plus nobles de l'homme) et qui excluait les familles des batraciens, des insectes, des parasites, des animaux nuisibles (charognards et animaux nocturnes), fantastiques ou mythologiques - comme le dragon associé à Fak (36) par Charles -, Koltès propose un bestiaire hétéroclite et élabore un contre-système de valeurs en proposant dans son théâtre une vision zoomorphisée de l'homme.¹⁰⁸ Pour conclure sur la prédilection de Koltès pour la figure du chien, nous renvoyons à l'article de Greta Rodriguez-Antoniotti, *L'homme-chien ou la fraternité du désespoir* :

¹⁰⁶ « Cette larve pourrissante au soleil » (38)

« Cette larve ignorante, incapable et renégate, pâle comme les gens d'ici, vécue comme les gens d'ici, quatre et par le soleil et les manières et la paresse de crocodile des gens d'ici... Tu te laisses couler comme une larve morte dans une flaque » (39)

Cécile va crever « comme une mouche enfermée dans un placard qui meurt à la fin du jour sans que le placard ait même été entrouvert. » (41)

¹⁰⁷ http://www.cathjack.ch/egypte_pages/egypte_animaux/animaux_canides.htm

¹⁰⁸ Pour une étude du bestiaire dans le théâtre de Koltès, voir P. Robitaille, *Le devenir-animal dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès : les cas exemplaires de La Fuite à cheval très loin dans la ville, Quai ouest et Roberto Zucco*, 2006, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Privilégiée, la figure du chien prend en charge le malaise de la civilisation, ses obsessions, ses tourments et ses phobies terrés. L'homme est devenu un chien-loup pour l'homme.¹⁰⁹

Le chien figure aussi ce rapport intime, de l'homme avec la bête qui est en lui, évoqué par Abad :

A d'autres, une bête, logée en leurs cœurs, restent secrètes et ne parle que lorsque règne le silence autour de ; c'est la bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordiller l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle. (20)

C'est donc une figure inversée par rapport à celle du meilleur ami de l'homme ; il sort en bande des domus pour ensauvager le hangar comme l'explique Cécile à Monique :

Monique. – Qu'est-ce que c'est que ce vacarme ?

Cécile. – Ce sont les chiens. Toute la journée ils mendient, ils lèchent les chaussures de l'homme, ils gémissent à ses pieds ; et la nuit ils se vengent d'une journée de sollicitation et de mépris en chassant le silence de ces rues. (85)

L'animal domestique porte donc en lui une bête sauvage toujours prête à surgir pour mordre la main humaine qui le nourrit. L'homme, quant à lui, est souvent assimilé à l'animal sauvage et Cécile d'évoquer « les animaux purs » et les « animaux impurs » (52) ; celle-ci apparaissant comme l'animal pur : « cette sauvage, soutenant ce tas rose et pelé, humide et sale... La sauvage, belle et forte, qui avance. » (77), vision fascinée et ambiguë que Rodolfe propose à son fils. Ainsi, marque sensible de l'écrivain-voyageur, l'univers koltésien s'ouvre aux cosmologies africaines comme cela été commenté longuement dans *Combat de nègre et de chien*¹¹⁰ et plus particulièrement dans *Quai ouest* aux cosmologies latino-américaines qui transparaissent dans le bestiaire mais plus sûrement dans les représentations des hommes et des femmes, leurs relations matrimoniales et parentales, jeu d'alliance et de filiation que nous aborderons à la suite de ce mémoire.

¹⁰⁹ G. Rodriguez-Antoniotti, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁰ Voir J-M. Privat & M. Scarpa, *op. cit.*, p. 303-320.

2. Des passages ritualisés par le langage koltésien

Cet espace de marge, cet espace urbain dévoyé est également au sens littéral un lieu de passage où tous les personnages échangent et s'échangent, un seuil qui détermine une trajectoire de vie. Il constitue donc une marge initiatique comme la phase de marge : détour par l'autre pour devenir soi.

Pour aborder cette analyse nous nous référons aux rites de passage étudiés par le folkloriste Arnold Van Gennep. Quelques remarques préliminaires. Les rites autrefois indissolublement liés aux rites religieux ont perdu dans notre société leur dimension sacrée et désignent aujourd'hui des rituels, gestes stéréotypés ou usages liés à telle manifestation sportive ou artistique, à telle cérémonie marquant une promotion dans le domaine scolaire ou professionnel, à tel changement de statut social, mariage ou divorce... Comme le souligne Martine Segalen dans son ouvrage intitulé *Rites et Rituels contemporains* publié en 1998, notre société est marquée par deux excès : disparition de la croyance aux rites traditionnels et prolifération des manifestations rituelles ; ce qui témoigne d'une fusion ou confusion du sacré et du profane.¹¹¹

C'est en 1909 que Van Gennep propose une approche heuristique de ces rites de passage en proposant une séquence à trois phases qui correspond aux différentes étapes de la vie, aux changements de statuts personnels et collectifs. Cette vie humaine est faite de portes et de seuils comme le montre le titre complet de son ouvrage qui énumère toutes les pratiques ritualisées dans la société moderne.¹¹²

C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une société sociale à une autre : en sorte la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et les commencements forment des ensembles du même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression des classes, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation déterminée.¹¹³

¹¹¹ M. Segalen, *op. cit.*, p. 46 : *Que reste-t-il des rites de passage aujourd'hui ?*

¹¹² *Les Rites de passage. Etude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement De la naissance, de l'enfance, de la puberté De l'initiation, de l'ordination, du couronnement Des fiançailles et du mariage Des funérailles, des saisons, etc.*

¹¹³ A. Van Gennep, *op. cit.*, p. 4.

Van Gennep propose un schéma général des rituels qui organisent le changement de statut social : une structure en trois phases, dans laquelle la séparation avec le groupe social initial et l'agrégation à un nouveau groupe encadrent la phase de marge intermédiaire ; un passage inscrit dans une temporalité propre. Cet état entre deux positions stables, intégrées et normées, se traduit par l'absence d'identité. A ces phases correspondent la succession des rites préliminaires, liminaires et postliminaires¹¹⁴ : liminaire vient du mot latin « limen » qui signifie seuil, porte, barrière ou ligne de démarcation et le franchissement au sens propre et au sens figuré constitue une étape essentielle à chaque séquence. *Quai ouest* présente ce passage, à la fois matériel et symbolique, lieu et moment où tout bascule.

Certes, on peut penser comme le rappelle Daniel Fabre dans sa Conférence donnée le 9 Février 2015 intitulée *L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe* que les sociétés rurales européennes depuis l'époque moderne ne connaissent pas les grands rites initiatiques qui marquent, dans d'autres sociétés, le passage à l'âge adulte. L'initiation y est donc remplacée par un *trajet initiatique* : les garçons passent par des expériences de transgression des frontières – entre sauvage et domestique, vivants et morts, masculin et féminin ; les filles apprennent à interpréter les modifications de leur corps et à adopter certaines caractéristiques du travail féminin. Cette séparation des sexes disparaît au moment de la rencontre amoureuse qui les fait passer au stade ultérieur. Néanmoins, comme l'explique Arnold van Gennep, « la vie individuelle quel que soit le type de société, consiste à passer successivement d'un âge à un autre et d'une occupation à une autre. »

115

Chaque passage d'une situation à une autre, d'un monde à un autre est marqué par des séquences cérémonielles dont on retrouve les traces dans *Quai ouest*, situé dans une ville contemporaine mais qui intègre les motifs traditionnels des cultures latines et, dans notre cadre, latino-américaines : conception de l'honneur, de la virginité et du comportement des jeunes filles, du rôle des hommes au sein de la famille. Cécile

¹¹⁴ *Ibid*, p. 30.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 10.

évoque « les meilleures familles de Lomas Altas » qui continuent d'honorer en son absence l'héroïsme de Rodolfe. La séparation des parcours de vie entre filles et garçons est manifeste : tandis que Charles a eu les pieds « lavés et baisés, parmi dix pieds d'enfants élus de Lomas Altas », Claire est ignorée par son père et sert de faire-valoir à sa mère qui la traite de « petite pute » quand celle-ci cherche à se révolter, à grandir et à passer à l'étape suivante. « Dans cette éducation traditionnelle, c'est le frère qui est chargé de l'initiation de sa sœur. On peut définir le terme « initiation » tel qu'il est employé par les ethnologues et les ethnocriticiens :

Il s'agit de la construction de l'identité individuelle et sociale par l'apprentissage des différences de sexes, d'états (générationnels pour le dire vite) et de statuts. Et si cette « connaissance » (de soi dans l'interaction au groupe social dans lequel on vit) peut se faire par la transmission, pédagogique, de savoirs positifs, elle résulte aussi d'un ensemble de croyances, de préceptes, de pratiques, toujours à spécifier en fonction de la culture donnée, que l'on apprend par corps plutôt que par cœur.¹¹⁶

Cette construction passe donc par un ensemble de rites et d'enseignements : c'est ce que dit clairement Claire lorsqu'elle reproche à Charles de partir :

Toi, apprends-moi ; un frère doit apprendre à sa sœur. (33)

Est-ce que c'est très long, pour apprendre à se défendre toute seule ?

Charles. – Assez long, oui ; très très long.

Claire. – Alors commence donc à m'apprendre, on a juste le temps. (34)

Claire interroge son frère sur sa capacité à ne pas dormir, symbole de son passage à l'âge adulte et veut connaître les secrets des garçons :

Je ne suis déjà plus petite. J'ai commencé hier 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 ? (32)

C'est enfin le frère qui est chargé de surveiller l'honneur des filles : c'est un des sens de la conversation entre Fak et lui lorsqu'il s'aperçoit que Claire a fugué : « Une fille n'a rien à foutre dans la rue à son âge », « Elle n'a pas à boire du café à son âge » (34). « Une fille convenable à sept heures dort dans sa maison ; file. » (65) Charles dispute pour savoir si Fak a « eu l'idée d'essayer de la faire passer là-dedans. » (35). Comme dans Roberto Zucco, il faut préserver les sœurs du « malheur » qui pourrait leur arriver

¹¹⁶ M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 16.

et les conserver le plus longtemps possible dans le giron familial comme si le bonheur résidait dans la conservation de la jeune fille vierge dans l'entre-soi familial ¹¹⁷:

Il n'y a qu'avec mes frères et sœurs que je me sois jamais entendue. Il ne faudrait jamais quitter ses frères et ses sœurs. Tout le reste, c'est des conneries. Pourquoi quitter ceux avec qui on s'entend bien et qui n'attendent rien de vous ? (49)

2.1. La défloration de Claire

Ce passage matériel et symbolique est associé à la première fois, au passage de la petite fille à la femme. C'est l'ensemble de l'œuvre koltésienne qui est traversé par le « motif de la virginité rêvée et souvent perdue »¹¹⁸ (Scarpa, 2014 : 672). Léone dans *Combat de nègre et de chiens*, Claire dans *Quai ouest* et la gamine dans *Roberto Zucco* illustrent ce motif. Dans l'œuvre que nous étudions, il occupe trois longues scènes qui constituent une intrigue aussi importante que celle qui tourne autour de Koch, d'autant plus qu'il concerne aussi deux autres scènes de transaction entre Charles et Fak, ainsi qu'entre Charles et Claire : les fragments 6 et 15 qui constituent les préliminaires, où Claire résiste ; le fragment 23 où Claire trébuche qui correspond à la phase liminaire ; le fragment 8 où Charles et Claire disputent, observés par Fak et le fragment 9 qui inverse les points de vue où Charles et Fak négocient la virginité de Claire sous les yeux de celle-ci. Enfin, on peut y associer le fragment 28, véritable déclaration d'amour incestueuse faite par Claire à Charles, qui consacre l'abandon de la sœur par le frère.

La pièce met donc en scène une première fois, une initiation, une défloration mais l'ensemble est placé sous le signe du deal et des transactions comme le rappelle la « petite » Claire qui a tout l'air d'une « initiée » : « Les garçons, vous voulez toujours échanger quelque chose contre quelque chose et vous ne donnez jamais rien, alors je ne veux rien du tout. » (57). Cette connaissance affichée, réelle ou fictive, apparaît à travers la manipulation du verbe « savoir » par l'un et l'autre :

Et comment je pourrais le savoir assez pour ne pas avoir peur, moi ? (26)

¹¹⁷ Ce point a été abordé par Marie Scarpa dans *Personnages liminaires dans le théâtre de B.M. Koltès, Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, V. Cnockaert, B. Gervais et M. Scarpa (dir.), PU Lorraine, collection EthnocritiqueS - Figura, 2012, p. 126-127.

¹¹⁸ Nous nous inspirons des analyses faites par M. Scarpa dans ces pages.

Je sais que tu ne sais rien, que d'abord il faut essayer et après seulement on peut dire : je sais. (27)

A ce jeu rhétorique, c'est Fak qui gagne par sa maîtrise de la casuistique :

Fak. – Je ne change rien, moi ; on me donne ou on ne me donne pas, je prends ou je ne prends pas, je donne ou je ne donne pas.

Claire. – Comment ça, s'il te plaît, que tu n'échangerais pas ? J'ai quand même très précisément vu ce matin qu'avec mon frère tu as échangé les clés de la voiture pour qu'ils puissent filer, contre quelque chose que je sais très précisément.

Fak. – Je n'ai rien échangé du tout puisque je ne lui ai rien donné pour qu'ils puissent filer et que je l'ai encore là dans ma poche.

Claire. – Quoi ?

Fak. – La tête de delco.

Claire (tendant la main). – Alors, donne.

Fak. – Tiens. (Il lui donne.) » (58)

Tout le vocabulaire utilisé pour convaincre est centré sur le motif du passage : associé à « ici » et « maintenant », le verbe « passer » est répété de manière liturgique (25 occurrences dans le premier fragment) par les deux personnages, associé au franchissement de la porte et à la pénétration dans le hangar référé par la locution « là-dedans » (17 occurrences). La conversation tresse également les motifs évoqués par Claire pour refuser de suivre Fak : « C'est trop noir là-dedans, je suis trop petite et j'ai peur. » (26). Comme dans un rituel, les formules sont répétées à l'infini tout au long des dialogues. Pour convaincre, Fak utilise également des cadeaux rituels : don évoqué par Fak « Je te donnerai quelque chose ensuite » (27), don convoité par Claire mais soumis à condition de passage « Je te le donne si tu passes avec moi là-dedans. » (28), don de la tête de delco accepté (58).

Même si chez Koltès la perte de la virginité n'est pas associée à une cérémonie du mariage, « sa mise en scène de la première fois met l'accent, d'une part, sur le point de vue biographique (comme dans la vie vécue, l'initiation sexuelle est toujours un « événement » dans la trajectoire individuelle et familiale) et emprunte très fortement à sa formalisation – dont la narrativité n'est plus à démontrer par Van Gennep » (Scarpa, 2014 : 673)

Ce passage est également lié au passage temporel : de la nuit noire (25) à l'aurore (87) : « Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe » s'écrie Claire alors que les deux personnages sont arrêtés à la porte du hangar. Deuxième « négociation » le lendemain soir « *en courant, le long du hangar encore légèrement ensoleillé* » (55) :

alors que Fak se situe hors du temps - « moi, je suis propre jusqu'à la fin du temps » (57), Claire accepte de céder quand il fera « complètement noir » (58).

Le hangar apparaît comme une cabane initiatique séparé du monde profane au cœur du quai ouest où l'initié accède par franchissement du seuil. Une fois la porte passée, le dépucelage de Claire annoncé par la didascalie « *Ils traversent le hangar, Claire trébuche* » (88) est traité de manière laconique et symbolique : « *Fak baise Claire* » entre la « *rafale de coups de feu sur la jetée* » et le « *cri de Monique sur l'autoroute ; Fak lâche Claire* » ; Fak abandonne Claire « là au milieu » répété trois fois par Claire. (89). Cet abandon annonce celui de son frère, qui condamne Claire à rester du côté du monde des morts, celui du quai ouest.

2.2. Les morts de Koch et de Charles

En revanche si l'on regarde le dénouement, il offre deux passages ritualisés vers la mort, aussi différents dans leur forme que dans leur nature.

Tout d'abord, la mort de Koch connaît le principe du redoublement : suicide désiré, annoncé et perpétré mais empêché par le sauvetage de la noyade par Abad, le gardien du hangar et pour la circonstance de la jetée ; mort désirée et perpétrée par Abad à la fin de l'œuvre alors que sa mise en œuvre a nécessité un nombre certain de dons et de palabres. Au final, c'est l'alliance contre-nature entre le Noir et le Blanc qui va provoquer le dénouement :

Faites-le vous-même, cela vous vengera et moi, cela me débarrassera. (87)

C'est une crasseuse et je la déteste. Vous me détestez aussi. Il faudrait vivre chacun de son côté, le regard tourné vers l'intérieur de ses propres terres. Il faudrait interdire les rencontres. (87)

Alliance improbable scénarisée de manière cinématographique par la didascalie du fragment 22 qui place les personnages dans un numéro de clowns entre tempête et jonglage de l'arme et qui confère à la scène cette dimension comique que Koltès revendique pour son théâtre et qui dissimule le désir qui pousse les corps l'un vers

l'autre ; désir homosexuel qui ne peut s'exprimer entre Abad et Charles mais qui transparaît à travers l'étreinte entre Koch et Abad¹¹⁹:

Koch avait d'abord demandé de l'aide à Charles, dans l'ombre duquel se trouvait Abad : « Maintenant que je n'ai plus rien, aidez-moi. ». On retrouve cet appel à la pitié à destination d'Abad : « Ne perdons pas de temps à nous regarder. J'ai froid, j'ai mal au pied, j'ai mal partout, je n'en peux plus. » (87) Ce pied cassé, enflé (83) symbolise son empêchement à passer seul de l'autre côté tout comme son inaptitude à être initié au maniement de l'arme.

Quant à la mort de Charles, elle confère une dimension tragique intense car elle investit la pièce comme un coup de théâtre sans crier gare ou comme un malentendu tragique puisque tous les préparatifs de Charles, les adieux à sa sœur, à Abad, la demande de bénédiction à son père étaient destinés à assurer son passage au-delà du fleuve au sens propre : son agrégation à la société, celle de Koch et de Monique dont il a tant rêvé. Et pourtant de nombreux signes pouvaient indiquer ce châtement final.

Les récriminations de Cécile devant ce fils indigne : « C'est un crime de changer le nom sous lequel Dieu nous connaît. » (41)

La malédiction de son père : « Ma malédiction à moi, elle est comme une poignée de sel que je jetterai dans le thé, et rien ne pourra plus rendre le thé buvable. » (92)

La trahison qu'il commet à l'égard d'Abad :

En tous les cas, moi, je ne ferai pas mon chemin sans toi, avec toi je n'aurai jamais de secrets, moricaud, jamais je ne serai un traître [...] C'est pour ça que je t'aime. [...] N'oublie pas que je te l'ai dit. (44-45)

N'oublie pas que c'est ton tour, moricaud. Je dégage. Adieu. (62)

Son aveuglement sur sa maîtrise d'une situation qui lui a complètement échappé, dans la mesure où son père s'est détourné de lui et a trouvé un nouveau fils :

Il n'y a que moi qui le comprends, il n'y a que moi qui ai le droit de lui parler, je vous interdis de lui parler, je vous interdis d'y toucher, bordel de dieu. (*Plus bas encore* :) C'est après moi qu'il en a, vieil imbécile, c'est contre moi. Où est-ce qu'il est, maintenant ? Dis-moi où il est, vieux fou, que je lui parle, avant qu'il ne s'énerve. (78)

¹¹⁹ Voir l'étude de ce passage par J-M. Lanteri, *op. cit.*, p. 204-209.

Nous emprunterons à Pierre Centlivres ses réflexions pour conclure ces analyses sur ces passages ritualisés par l'écriture koltésienne : « Les rites de passage sont à la fois conservateurs et subversifs par la théâtralisation des rôles et des situations ou la manipulation des symboles collectifs ; ils contribuent à légitimer les distinctions sociales ; ils semblent enjoindre aux uns et aux autres d'occuper la place que l'ordre – celui de la société et celui de la nature – a prévue pour eux. »¹²⁰

Nous allons voir que les personnages se trouvent incapables d'occuper cette place.

3. Des personnages liminaires

« Mes personnages ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui se cognent contre les murs". Koltès, *Une Part de ma vie*.

La caractéristique principale d'un personnage liminaire est son implication dans la phase de marge ; le personnage liminaire est celui qui « ne passe pas » et qui reste dans cet état de marge.

L'individu en position liminale – l'analyse concerne aussi bien les sociétés contemporaines – se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc.¹²¹

¹²⁰ P. Centlivres, Rites, seuils, passages. *Communications*, (70), 2000, p. 42.

¹²¹ M. Scarpa, « Le Personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

3.1. Abad, Charles et Fak

« Mais le plus important, je crois, c'est la relation entre les trois jeunes : Charles, Fak et Abad ; un rapport à la fois très courant et assez complexe ; trois personnes liées par un lien obscur, trois « frères » (comme on dit des gangsters qu'ils sont « frères »), quelque chose qui est à la fois au-delà et en deçà des sentiments, le rapport qu'il peut y avoir entre des personnes qui sont indispensables l'une à l'autre comme les rouages d'une machine. » *Une Part de ma vie*.¹²²

Le trio masculin dans sa diversité s'inscrit dans cette liminarité réservée aux étrangers dans nos sociétés, situation analysée par Van Gennep dans ses rites de passage :

Les étrangers ne peuvent pénétrer tout de suite sur le territoire de la tribu ou dans le village ; ils doivent prouver de loin leurs intentions et subir un stage dont la forme connue est le fastidieux palabre africain [...] Puis vient la période de marge.¹²³

On a montré comment dans *Quai ouest* les autorités de la ville gèrent l'afflux des réfugiés en quête de refuge temporaire, logés dans des lieux désaffectés, soumis à des examens, à la présentation de papiers d'identité, à des interdictions de travailler : tout cela renvoie à la séquence énoncée par Van Gennep « arrêt, attente, passage, entrée, agrégation »¹²⁴ ; mais il paraît évident qu'ils vont être contraints de vider les lieux par la contrainte suite à la coupure de l'eau et de l'électricité sans jamais pouvoir accéder à un statut social car « le candidat doit être déjà intégré dans son lieu de résidence pour avoir le droit d'entreprendre la succession canonique comprenant une phase de séparation (d'avec le pays d'origine), la phase liminaire, représentée par la période de probation et enfin celle d'agrégation, marquée par l'acquisition de la nouvelle nationalité. »¹²⁵

On pourrait dire comme le fait Pierre Centlivres en parlant des églises et des temples que pour Abad, Fak, Charles et sa famille, le hangar représente « une forme à la fois

¹²² B.-M. Koltès, *op. cit.*, p.63.

¹²³ A. Van Gennep, *op. cit.*, p.38.

¹²⁴ *Ibid*, p. 39.

¹²⁵ P. Centlivres, *op. cit.*, p. 41.

littérale et rituelle de sanctuaire à l'intérieur des frontières transgressées de l'Etat »¹²⁶ et participe d'un droit d'asile plus symbolique qu'effectif dans les sociétés modernes théâtralisées par l'écriture koltésienne.

« Le silence seul est digne d'être entendu. Le silence a des profondeurs et une fécondité qui varient comme celle du sol. Tantôt un Sahara où les hommes périssent de faim et de soif, tantôt de riches alluvions, une prairie fertile de l'Ouest. » *The Journal of Henry D. Thoreau*

Abad est dès le début (prologue et récit des origines) présenté comme un personnage liminaire, qui vit dans un espace d'entre-deux, entre les morts et les vivants ; entre les créatures humaines et animales. Il a subi des épreuves rituelles comme la perte du nom, l'enlèvement des signes de son premier statut tandis que Charles lui confère un nouveau statut, tout aussi marginal : invisibilité dans le hangar qui fait disparaître son corps noir, mutisme qui le sépare des autres personnages. Il est celui qui n'est pas régulier et Rodolfe va faire chanter pour parvenir à ses fins :

Tu ne fais pas assez de bruit quand tu marches pour être régulier, et figure-toi qu'ici on n'aime pas ça, les types qui ne sont pas réguliers ; ils prennent sur la gueule. (73)

Ca va te faire un sacré coup, parce que t'as rien pour amortir le choc, négro, pas de passé, pas de famille, pas de guerre, pas de vieillesse, pas d'intérêt nulle part. (73)

Maintenant j'arrive à te voir un tout petit peu mieux [...] on comprend tout de suite que, ces jambes-là, elles ont trop l'habitude de courir. (74)

Ainsi, à mesure que le pseudo-monologue de Rodolfe avance, son acuité visuelle s'amplifie parallèlement à la perception du personnage d'Abad et à son incomplétude :

Est-ce que tu as déjà fait un enfant, dans ta vie ? (*Abad fait non de la tête*) Pas un ? pas un petit ? pas même un que tu ne saurais pas, un petit machin qui traîne quelque part (*Abad fait non de la tête.*) Alors, est-ce que tu as fait au moins une fille, au moins ? (*Abad fait non de la tête.*) Même pas ça ? (*Rodolfe crache par terre.*) (74-75)

Un homme qui n'a pas fait un fils au moins un seul, il meurt comme un chien, rien ne reste de lui, nulle part, c'est comme s'il n'avait pas existé. Même si c'est un fils pourri,

¹²⁶ *Ibid*, p. 42.

ça n'a pas d'importance. Ta vie vaut moins cher que la vie d'une poule, négro, tu ne l'as pas méritée ; c'est comme si tu n'avais jamais existé. (75)

C'est un célibataire qui ne s'est pas encore accompli ni dans la vie de famille, ni dans la procréation ; qui plus est condamné à disparaître sans laisser de trace ; caractéristique de l'être humain et de son passage sur terre. Dans cette perspective seul un acte peut lui conférer l'existence, la prise en main de l'arme par Abad, comme un acte gratuit mais double ; l'argumentation tout aussi spécieuse que celle de Fak est d'autant plus perverse qu'elle repose sur le chantage et instille dans l'esprit lent d'Abad la grenade qui explose au dernier acte :

Maintenant, je vois tout-à-fait ta gueule. Ta mort, tu l'as méritée, au moins, c'est sûr. Approche encore. (Abad se penche.) Mais si tu n'as tué qu'un seul homme, tu es seulement à égalité avec ta putain de mort [...] il faut en avoir tué deux, pour la gagner ; avec deux hommes tués, tu laisses obligatoirement une trace de toi, quelque chose en plus, quoi qu'il arrive ; on ne pourra jamais te tuer deux fois. (75)

Alors, armé par Rodolfe, bloqué dans le quai ouest, il devient le passeur, celui qui fait passer et trépasser, l'« initié », celui par qui la mort arrive, celle de Koch et celle de Charles, ces actes qui vont l'emprisonner à jamais dans cette phase de marge sans possibilité de passer à la phase d'agrégation : « Il y a trop de chemin à faire pour, toi, passer de l'autre côté. » (60) « T'as le sang trop pourri, et ici, ils ne font aucun effort pour comprendre ceux qui ne parlent pas. » (61), déclare Charles.

« Figé sur les seuils, [Abad] peut en être le gardien ; actant de l'entre-deux, il peut faire le lien »¹²⁷ entre les différents personnages, qui, tous l'un après l'autre viennent se confier à lui. La citation de *Martin Eden* : « Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse. » (62)¹²⁸, reprise de la fin du livre de London au moment du suicide du héros, nous semble particulièrement appropriée pour définir cet état d'Abad qui vit « sa mort » et parle au-delà comme on le voit dans son monologue d'abord et ensuite dans tous ses actes. A ce moment de la pièce, cette citation de London entérine la décision de Charles qui abandonne Abad et dont la parole « Adieu » clôt le temps comme un jugement dernier. Qui va se retourner contre lui.

¹²⁷ M. Scarpa, « Le Personnage liminaire », *op. cit.*, p. 34

¹²⁸ La citation exacte « Ce n'était pas la mort encore, se dit-il, au bord de l'inconscience. La mort ne faisait pas souffrir. C'était la vie, cette atroce sensation d'étouffement : c'était le dernier coup que devait lui porter la vie. » *Martin Eden*, Jack London, p. 363.

Charles a bien ce sentiment d'être bloqué sur l'espace marginal du quai ouest et ce moment déterminant qui le rattache par tous les liens à sa famille – obligations de s'occuper de sa mère et de sa sœur - et qui précède le moment où le fils quitte le domicile familial pour fonder sa propre maison :

Aide-moi à partir. Je n'ai pas encore fait de mal qui mérite une punition ; est-ce que tu trouverais juste, toi, qu'à l'âge ou j'ai besoin de femmes pour les baiser, de costumes achetés, de voitures à conduire, à l'âge où je pourrais gagner de l'argent pour tout cela, je continue à dépenser cet âge-là et cet argent-là à entretenir la mort d'une vieille et, quand elle mourra, il ne me restera rien à moi ? Et à nourrir une fille pour des garçons que je ne connais même pas et quand ils la ramasseront, fin prête, à moi, il ne me restera plus rien, mon âge sera passé et mon fric en même temps ? C'est pourquoi aujourd'hui je pars et je te dis adieu, et je te demande ta bénédiction comme tu m'as appris qu'un fils doit demander à son père quand il quitte la maison. (91)

Alors que tout au long de la pièce, Charles était toujours dans l'ombre de la mère au sens propre comme au figuré et méprisait son père, « vieux fou », « vieil imbécile » (78) – mépris justifié par sa décrépitude : « J'admire l'homme fort, autoritaire, j'admire l'homme de trente ans qui est autour de toi comme ton ombre, et dont je me souviens un peu. Mais aujourd'hui, cet homme-là n'est qu'une ombre » (92) - il fait volte-face et vient quémander auprès de son père ; il retrouve alors son nom de naissance, celui qu'il avait rejeté auprès de sa mère :

Je suis ton fils, Charles, Carlos.

Rodolphe. – Je n'en sais rien et toi non plus, toi encore moins. Qui est-ce qui peut suivre les pérégrinations de l'eau depuis la source jusqu'à la mer en étant sûr de ne pas se tromper ? (90)

Par ailleurs, les rapports difficiles au père consacrent l'impossibilité de passer à la phase d'agrégation : malédiction, reniement témoignent de l'impossible passage de l'autre côté car Rodolphe le condamne symboliquement à la mort qu'Abad va lui accorder.

« Charles. – Je veux rester dans le souvenir de quelqu'un, comme tu m'as appris qu'il fallait rester dans le souvenir de quelqu'un pour ne pas mourir, même dans le souvenir d'une vieille cervelle comme la tienne. Cela, tu ne me le refuseras pas. Tu ne peux pas me refuser.

Rodolphe. – Bien sûr que je le peux. J'oublie tout, je n'ai plus de mémoire. D'ailleurs, je t'ai déjà oublié.

Charles. – Pourquoi est-ce que tu veux mon malheur ?

Rodolphe. – Parce que je ne te veux rien. » (93)

En cela, ils illustrent parfaitement l'impossibilité des relations verticales entre parents et enfants dans le théâtre de Koltès¹²⁹.

Fak incarne la permanence dans cette phase de liminarité : il est celui qui est entièrement rivé au quai ouest, complètement associé à son action et au moment présent, sans perspective ni rêve d'au-delà.

« C'est fait. Il faut que j'y aille. »

« Je n'ai pas que cela à faire. »

« Ne crie pas. (Il la frappe et s'éloigne.) » (89)

Et pourtant Koltès lui donne une épaisseur comparable à celle d'Abad, du moins une dualité qui n'apparaît pas dans ses actes, en lui attribuant un monologue : baiseur froid et cruel, capable de violence, torturé et supplicié, il s'inflige le cilice pour vaincre le désir qui le pousse « car lorsqu'il se réveille après un court somme il gémit, convoitant déjà une autre couche. » (95) Il passe de Claire à Monique à qui il propose très curieusement de monter « là-haut » :

D'abord tu dois monter avec moi là-haut puisque je t'ai fait passer par ici.

Monique. – Je vous donnerai de l'argent, vous ferez un tour en jaguar, je vous donnerai autre chose, ne soyez pas dégoûtant, Seigneur ! (80)

Courte négociation qui échoue par le mépris de Monique pour « ce pitre, vautre dans les ordures ». Il est celui qui se complaît dans cette crasse, au milieu de ces « brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains », « fous mal lavés » (81). Celui qui accomplit les basses besognes : « Fak est en train de tirer avec difficulté le corps de Koch vers l'eau » ; sans réfléchir sinon après coup : « Je sais maintenant pourquoi il n'était pas si lourd que cela ; j'ai oublié de remettre les pierres dans ses poches. Il doit flotter. » Pitre jusqu'au dernier instant de la pièce : « Fak (*ouvrant les yeux*). – Il flotte. » faisant écho à la pluie soulevée par Abad ou au cadavre qui flotte sur le fleuve, complètement en décalage tout au long de la scène avec le délire visionnaire de Charles annonçant sa fin prochaine.

¹²⁹ M. Scarpa, « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *op. cit.*, p. 676.

Abad, Charles et Fak sont des personnages liminaires et pour le dire dans les termes koltésiens des personnages « empêchés », incapables de de « quitter l’utopie de l’entre-soi, de l’inter-communautaire (et au sens strict, de l’inter-familial). »¹³⁰ Au fond, malgré ou grâce à leur différence, l’asiatique et le noir sont, on l’a vu précédemment, « frères » et paradoxalement celui qui est rejeté par son père, accueilli comme un frère se trouve élevé au rang de fils par Rodolfe qui lui transmet l’arme qui va installer Koch et Charles dans le monde des morts au sens figuré puis au sens propre au dénouement.

C’est tout le théâtre de Koltès qui montre l’impossible filiation et l’échec des relations verticales entre les parents et les enfants comme en témoignent *Quai ouest*, *Le Retour au désert* où les parents renient les enfants et *Roberto Zucco* de manière radicale et inverse par le meurtre du père et de la mère. Si son théâtre semble privilégier les relations horizontales entre frères et sœurs comme en témoignent Mathilde et Adrien, qui constituent ce couple idéal dont rêve Claire, il semble qu’elles soient sujettes à caution : relations incestueuses ou mercantiles pour le frère qui négocie la virginité de sa sœur en la retardant le plus possible : c’est le cas de la gamine et de la petite Claire.

3.2. Claire et Cécile

Tout personnage liminaire peut être un non initié, un mal initié ou un sur-initié¹³¹ comme l’illustre Claire sur le plan de sa construction sexuelle et sociale. Le

¹³⁰ M. Scarpa, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *op. cit.* , p. 126.

¹³¹ Catégories utilisées par Cl Lévi-Strauss dans *Le Père Noël supplicié pour parler des enfants*
« Nous croyons que cette interprétation peut être étendue à tous les rites d’initiation et même à toutes les occasions où la société se divise en deux groupes. La « non-initiation » n’est pas purement un état de privation, défini par l’ignorance, l’illusion, ou autres connotations négatives. Le rapport entre initiés et non-initiés a un contenu positif. C’est un rapport complémentaire entre deux groupes dont l’un représente les morts et l’autre les vivants. Au cours même du rituel, les rôles sont d’ailleurs souvent intervertis, et à plusieurs reprises, car la dualité engendre une réciprocité de perspectives qui, comme dans le cas des miroirs se faisant face, peut se répéter à l’infini : si les non-initiés sont les morts, ce sont aussi des super-initiés; et si, comme cela arrive souvent aussi, ce sont les initiés qui personnifient les fantômes des morts pour épouvanter les novices, c’est à ceux-ci qu’il appartiendra, dans un stade ultérieur du rituel, de les disperser et de prévenir leur retour. » (1952 : 1583-1584)

récit raconte son impossible agrégation à la communauté : dépucelee, elle est rejetée par Fak, par sa mère, par Charles enfin.

Je ne veux pas rester seule ici, je ne veux pas m'occuper de maman seule ; pourquoi serait-ce aux filles d'avoir les corvées, pendant que les garçons ne foutent rien et filent dans des voitures en rigolant entre eux ? (32)

Elle refuse de rester bloquée dans le rôle qui lui est dévolu :

Les filles me racontaient que la misère et les malheurs font grossir les filles, or je ne veux pas être grosse ; alors j'ai décidé de ne plus dormir jusqu'à ce que j'ai le cœur tranquille. (33)

De manière curieuse, on retrouve le motif de la chaussure, apparu lors de la rencontre initiale entre Monique et Claire, cette dernière utilisant la perte de la chaussure comme argument pour ne pas l'aider, à la fin de la pièce à plusieurs reprises :

Cécile. – Mets cette chaussure, idiot.

Claire. – Non, je ne veux pas mettre la chaussure du tout ; je veux savoir.

Cécile. – Tu n'as rien à savoir, idiot, qui t'as demandé de savoir quoi que ce soit ? Mets cette chaussure.

Claire. – Non je ne veux pas non, je ne veux pas.

Cécile. – Tu la mettras quand même. (Elle la force à enfiler sa chaussure.) Et maintenant file. (82)

Ce motif nous rappelle le mythe de Cendrillon développé à travers contes et opéras où la chaussure est associée à l'accession à la féminité. Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fée* évoque la « pantoufle de verre » du conte de Perrault :

Pour que l'épreuve soit convaincante (essayer le soulier), il doit s'agir d'un soulier qui ne s'étire pas, sinon il pourrait convenir à d'autres jeunes filles, les demi-sœurs, par exemple. Ce n'est sans doute pas par hasard que Perrault a choisi des pantoufles de verre... Un petit réceptacle où une partie du corps peut se glisser et être tenue serrée peut être considéré comme le symbole du vagin. Et s'il est fait d'une matière fragile qui peut se briser si on la force, on pense aussitôt à l'hymen ; et un objet qui se perd facilement à la fin d'un bal (...) peut passer pour une image assez juste de la virginité.¹³²

Le soulier apparaît comme un objet du rituel nuptial selon Arnold Van Gennep : les souliers de la mariée étaient offerts par le mari au moment des noces. Ce dernier les gardait chez lui jusqu'au matin des noces où il chaussait alors son épouse. Cet acte symbolise la consommation conjugale, l'acte sexuel et par là même la fécondité¹³³.

¹³² B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont éd., Paris, 1976, p. 385.

¹³³ A. Van Gennep évoque les vols rituels des souliers, *op. cit.*, p. 142-143.

Koltès réécrit le conte de Cendrillon à travers le personnage de Claire en réutilisant ou en inversant les motifs : Claire abandonne sa chaussure à Monique par ruse ; épisode qui pourrait annoncer la perte de la virginité (30). Charles chargé de surveiller sa sœur s'inquiète de savoir où est passée sa chaussure (31), celle-ci se contente de rire en regardant le ciel se lever, peut-être par défi à Fak qui surveille sa proie ; Cécile traite Monique de « poule » « voleuse » (81) avant de reprendre cette chaussure ; Cécile restitue la chaussure à Claire et la force à l'enfiler (82) mais Claire refuse de « filer ». ¹³⁴

Rejetée par son père « Fous-moi la paix bâtarde » (98) et par son frère « Tu n'as pas à t'inquiéter, tu es maigre, tu n'as pas de malheur assez encore. » (33), elle est méprisée par Monique et par sa mère qui donnent d'elle une image de souillon, dans les dénominations « petite sottie », « petite crasse » (94) :

Claire. - Je ne veux plus avoir de frère.

Cécile. - Qu'est-ce que tu crois que tu serais sans lui ? qui t'a engraisée, petite pute ? (97)

Confinée dans les tâches ménagères, elle est celle qui aide et qui lave, tout comme Cendrillon effectue des tâches de « séparation » qui constituent une initiation à la différenciation sexuelle qui l'aidera à accomplir son destin ¹³⁵ :

Va me chercher mon châle et cache-moi dessous, je veux avoir l'air d'un petit tas de cailloux. (*En colère* :) Nettoie autour de moi, c'est dégueulasse, va chercher l'eau et lave. (97)

Dépêche-toi de chercher les serviettes que l'on t'a demandées. (34)

C'est vrai que tu as l'air d'un balai, je vais dire à ma sœur de t'aider à te peigner (47)

Selon l'anthropologue Nicole Belmont, Cendrillon se présente « comme un itinéraire psychique, celui des filles face à leur mère [...], qui doit aboutir à l'acquisition de la féminité, à la conscience de sa propre identité, et à la reconnaissance de celle-ci ». Face à elle, on trouve deux figures féminines. Ce « dédoublement en deux effigies opposées [...] réitère celui qu'instaure la partition entre une mère aimante et absente et une mère

¹³⁴ Sur l'importance de la chaussure chez Koltès, voir J-M. Lanteri, *op. cit.*, p. 112.

¹³⁵ Voir Y. Verdier pour cette « division sexuelle des tâches coutumières » *op. cit.*, p. 12, pour « recueillir façons de dire et façons de faire proprement féminines, nous sommes allées « vers » la femme-qui-aide, « vers » la couturière, et « vers » la cuisinière : trois figures villageoises détenant trois techniques qui se trouvent au cœur de la culture féminine. » *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*. Paris : Gallimard, 1995, p. 13.

malveillante et présente : clivage fondamental dans cette histoire ». ¹³⁶ Claire affronte en quelque sorte ces deux figures, Cécile incarnant plutôt la marâtre du conte de fée – « la sauvage, belle et forte » désirée par Rodolfe (77) - qui désire la disparition de sa fille, rivale possible face à Charles et à Rodolfe et qu'elle renvoie au foyer domestique :

Tu n'as rien à chercher ici, rentre immédiatement, dors, couche-toi, mélange-toi à ta paillasse, disparaïs dans le sommier. (82)

J'entends encore tes petits pas, petite pute, veux-tu filer sur ton matelas avant que je n'arrive. (83)

Cendrillon, c'est aussi la femme qui attend... le Prince Charmant et qui refuse son indépendance. Ce que la psychanalyste américaine Colette Dowling a appelé le « Complexe de Cendrillon » :

« Women are brought up to depend on a man and to feel naked and frightened without one. We have been taught to believe that as females we cannot stand alone, that we are too fragile, too delicate, too needful of protection. So that now, in these enlightened days, when so much has become possible, unresolved emotional issues often hold us back. » ¹³⁷

Il semble que Claire par sa passion incestueuse vive dans le complexe de Cendrillon. La passion de Claire pour son frère passe par le nom qu'elle lui donne « Charlie » (première occurrence au fragment 8 où elle supplie son frère de l'emmener ; 10 occurrences dans l'avant-dernier fragment) qu'elle est seule à utiliser : « si je te disais que je peux t'aimer, Charlie, comme personne ne pourra t'aimer » (100).

Abandonnée aussi bien par Fak que par Charles, Claire reste à jamais figée dans la phase liminaire. ¹³⁸ Elle est à la fois non initiée, mal initiée et sur-initiée car privée des apprentissages transmis par un frère ou une mère, rejetée par son père, séduite par Fak

¹³⁶ Cité par Anne Defrance, « *Sous la cendre – Figures de Cendrillon*, anthologie établie et postfacée par Nicole Belmont et Elizabeth Lemirre, Paris, Éd. José Corti, 2007, 423 p. », *Féeries* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 15 septembre 2010, consulté le 19 juin 2016. URL: <http://feeries.revues.org/723>

¹³⁷ <http://www.nytimes.com/1981/03/22/magazine/the-cinderella-syndrome.html>

« Les femmes sont amenées à dépendre d'un homme et à se sentir nues et effrayées sans lui. Nous avons appris à croire que nous, les femmes, ne pouvons pas rester seules, que nous sommes trop fragiles, trop délicates, trop nécessiteuses de protection. Alors que maintenant, à cette époque éclairée, quand tant est devenu possible, les problèmes émotionnels non résolus nous tiennent souvent tournées vers le passé. »

¹³⁸ Voir M. Scarpa : « Défaut de cohésion du groupe d'origine, déficit d'initiation, dérèglement du scénario de passage, absence d'avenir communautaire : tout se passe comme si, et nous le suggérons déjà pour les espaces, la marge étendant ses traits et devenait permanente. » (2014 : 676)

mais trompée. Sa défloration est un échec car elle ne tire nulle jouissance de son rapide coït et pour qu'il y ait passage, il faut que le rite de passage s'accomplisse dans son intégralité et qu'il y ait une coopération entre l'initiateur et l'initié ou que l'échange respecte le principe de réciprocité formulé par Lévi-Strauss¹³⁹:

Claire. – Pourtant, je ne sens pas de plaisir, maintenant.

Fak. – Tu l'as déjà eu.

Claire. – Quand ?

Fak. – Avant [...]

Claire. – C'est tout ? (89)

On constate que les deux jeunes gens sont en décalage aussitôt que Claire a accepté de passer :

Claire. – Pourquoi tu ne me regardes même pas où je pose le pied ?

Fak. – Parce que c'est à toi de regarder où tu poses le pied et que je dois regarder ailleurs. (88)

Fak est déjà ailleurs sur le coup suivant : « Parce que quand on fait quelque chose, il faut déjà penser à la suivante qu'on fera sinon tout va trop vite. » (88) Seule, frappée par Fak, elle essaie de retenir Charles en utilisant des arguments adaptés au désir de Charles « gagner du temps et de l'argent » (99). Aveuglée par cet amour, elle est celle justement qui ne voit pas « clair » ; mais c'est aussi le cas de Monique qui dit être celle qui voit clair alors qu'elle est complètement perdue ou dans le noir :

Dans ma famille, figurez-vous, j'avais la réputation de voir clair la nuit, au point que l'on a renoncé à m'enfermer dans la cave pour me faire peur. Mais tant de noir, ça, non, je n'avais jamais vu. (13)

J'y vois parfaitement clair (78)

Koltès joue sur les différents sens du verbe voir mais on peut aussi y ajouter un sens anthropologique : « voir » c'est aussi selon Yvonne Verdier¹⁴⁰ avoir ses règles et renvoie à l'adolescence, période de transition entre l'enfance, où l'on est encore petite et l'âge adulte où l'on connaît sa féminité et où l'on sait comment se fait ce passage. Claire, par son prénom, est associée à ces thématiques que Koltès tisse habilement dans

¹³⁹ CL. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, 1967, p. 61-79, cité par M. Scarpa, « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *op. cit.*, p. 676.

¹⁴⁰ Voir son analyse du conte « *Le Petit chaperon rouge* dans la tradition orale » : « Si l'on peut comprendre comme nous le proposons le langage de l'épingle et de l'aiguille, celui de la vision, du regard, peut l'être aussi dans le même contexte rural traditionnel. Voir c'est en effet avoir ses règles, ne plus voir, c'est ne plus les avoir. Il s'agit donc d'une histoire qui se passe essentiellement entre une jeune fille pubère et une vieille femme ménopausée », *Coutume et destin, op. cit.*, p. 186-187.

les dialogues d'échange et de commerce entre les différents couples : Claire et Fak, Charles et Fak afin de déterminer si elle est en âge d'avoir des relations sexuelles sinon elle risque d'être « tabassée » ; Claire et son frère et sa mère à tour de rôle car elle veut participer à ce qui se trame dans le hangar :

Non, je ne veux pas mettre la chaussure du tout ; je veux savoir.
Cécile. – Tu n'as rien à savoir, idiot, qui t'a demandé de savoir quoi que ce soit ? (82)

Enfin celle qui paraît mener le jeu dans l'ombre est Cécile :

Regarde Rodolfe, regarde. Est-ce que tu vois assez clair pour voir ou est-ce que je dois t'expliquer comment c'est ? (66).

Son histoire est celle d'un passage qui au lieu de l'intégrer à la communauté de la ville qui l'a recueillie dans ses marges l'a conduite vers la mort. Son rêve « d'ailleurs » est d'abord un rêve d'autrefois : nostalgie de son pays d'origine - les Lomas Altas : les Collines Hautes - que l'immigrée ne parvient pas à oublier et qui l'empêche de se réaliser car elle en veut aussi bien à son mari qu'à son fils. Nostalgie d'une vie ancienne, idéalisée, où tout était possible. Arrachée à ses racines, son retour ne peut s'accomplir que dans le récit mythique et dans la langue originelle. Cécile se trouve « empêchée » de vivre « comme une mouche enfermée dans un placard qui meurt à la fin du jour sans que le placard ait été entrouvert » (41), enlevée par Rodolfe pour finir dans la merde du hangar (103). C'est par le verbe, à travers malédictions et insultes, en espagnol, sa langue maternelle, puis en Quechua, la langue maternelle des Lomas Altas qu'elle va s'accomplir dans la mort :

Pourquoi Maria, dis-moi : pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria, dis-moi pourquoi avoir forniqué avec un chacal et avoir couché de Maria ? (103)

Cécile, dans son délire, s'adresse à sa propre mère — qui se prénomme comme l'actrice qui avait inspiré Koltès : Maria Casarès ; puis à sa grand-mère Dolorès, dont le nom signifie « douleur » et rime avec le nom de la comédienne qui a créé le personnage.

Elle est celle qui se situe aux frontières du sauvage et du civilisé dont les croyances lui permettent d'accéder au sacré :

Dieu, monsieur, Dieu lui-même vous a conduit jusqu'ici par la main pour que nous nous unissions contre les chiens et les sauvages ne nous laissez pas nous noyer parmi les sauvages, ne nous laissez pas nous confondre avec les chiens parmi lesquels nous vivons ; tendez-moi votre main. (84)

Celle dont le corps oscille entre sacré et profane : main qui mérite d'être baisée comme le pape a « baisé les pieds » de Charles enfant (84) ; eau qui la purifie et la prépare au réveil de l'Indienne. (98) Mais alors que son corps a été souillé par la misère du quai ouest, alors qu'elle a déjà un pied dans la tombe, ses jambes, toujours avides de courir les forêts sauvages de sa jeunesse la rattachent au paradis perdu de ses origines indiennes. En cela elle est le double du noir Abad qu'elle tente de corrompre dans le hangar.

CONCLUSION

Là est le mystère, les pièces ne montreront rien d'essentiel, tout se passe ailleurs, dans un hors-champ inaccessible. Tout est fini, rien n'a commencé, comme dans toute tragédie. Ainsi les pièces de Bernard-Marie Koltès sont des énigmes, des hiéroglyphes, qu'il faut déchiffrer comme ces pierres translucides dont les facettes obscurcissent ce qu'elles éclairent. Pourtant, le monde y est transparent, comme derrière une vitre, donnant sur l'infini.¹⁴¹

Si Koltès a travaillé la singularité de chacun de ses textes jusqu'à épuiser l'expérience qui les conduisait, comment en parler ensemble ?

« Si tu passes là-dedans avec moi, je te parlerai de quelque chose à propos de quelque chose dont je te parlerai si on passe tous les deux là-dedans. » (25)

Aborder l'œuvre, c'est accepter ce passage, ce jeu de la séduction qu'elle nous propose ; à l'instar de Fak, Koltès nous invite à entrer dans ce hangar sans limites. Après *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest* offre un des territoires les plus marquants de l'œuvre que nous avons voulu explorer dans ce mémoire. Étudier l'œuvre, c'est accepter tous les discours « dont les facettes obscurcissent ce qu'elles éclairent » : ceux de la critique qui depuis la mort de l'écrivain l'ont porté au pinacle de la littérature classique française et ceux de Koltès lui-même dont le dialogue incessant avec les journalistes et ceux qui ont créé ses pièces sur la scène internationale ont nourri le mythe Koltès. C'est aussi s'en défaire pour proposer d'autres parcours, autorisés par la « translucidité » de son œuvre.

De fait, nous avons voulu étudier ce lieu qui s'offre à la lecture, sans exclure sa représentation à la scène à travers quelques filtres : celui de la critique traditionnelle pour en faire un « état des lieux ». Celle-ci a exploré de nombreuses voies de l'homme à l'œuvre et de l'œuvre à l'homme avec un regain de publications, suite à la

¹⁴¹ C'est la conclusion de l'article de Yan Ciret, *op. cit*, p. 41.

commémoration consacrée à Koltès par la ville de Metz pour le vingtième anniversaire de sa disparition. Des manifestations tant artistiques que scientifiques qui ont permis de mieux connaître l'auteur en reconstruisant les différents contextes et d'approfondir les textes.¹⁴² Des biennales lui sont consacrées : 2012 sur « B.-M. Koltès : de l'œuvre au style en passant par le registre »¹⁴³, 2014 sur « Violence et désir dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain », 2016 est prévue sur « Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain ». L'effervescence autour de Koltès sans épuiser l'œuvre et en ouvrant de nouvelles perspectives nous a motivée pour travailler sur *Quai ouest*, pièce qui a semblé moins saturée que les autres œuvres de l'auteur.

Après avoir fait le point sur quelques pistes de recherche sur la question du lieu dans le théâtre koltésien, nous avons montré comment l'auteur est passé du hangar newyorkais à la création théâtrale, dans cette volonté de bien raconter l'histoire de cette rencontre improbable entre Koch et Abad.

Dans l'étude de l'espace et du temps à laquelle se consacre la deuxième partie de notre mémoire, nous avons retrouvé le chronotope bakhtinien qui réfère à ce qui est primordial dans l'œuvre et nous a permis de rendre compte de ce sentiment de labyrinthe textuel que nous voulions explorer, au-delà de ce mur d'obscurité qui accueille les voyageurs à leur sortie de l'autoroute. Le hangar, véritable dédale, nous a semblé réécrire le mythe du minotaure à travers les figures d'Abad et de Charles, maîtres des lieux autant que des époques, à travers les motifs du fil d'Ariane et du tribut, de la perte des repères visuels et logiques. Ce qui a renforcé cette complexité des référents, c'est l'intertexte particulièrement mis en exergue à travers les citations et les hommages à la littérature des écrivains-voyageurs¹⁴⁴, Conrad et London, et à ceux qui ont évoqué la dialectique du Blanc et du Noir, Faulkner et Melville

Pour approcher cet objet fractal où la langue litanique produit le lieu qui l'a fait naître autant qu'elle annihile dans un sfumato scriptural, il nous a paru particulièrement intéressant d'utiliser ces nouveaux lieux de la surmodernité qui ne sont pas des lieux.

¹⁴² A. Petitjean, (2011). *Bernard-Marie Koltès, textes et contextes*.

¹⁴³ A. Petitjean, (2014). *Bernard-Marie Koltès : les registres d'un style*.

¹⁴⁴ Voir l'article de Mathieu Protin, « Les voyages forment-ils l'écriture ? » dans *Bernard-Marie Koltès, textes et contextes, op. cit.*, p. 205-218.

Ainsi, le terme de non-lieu, parfois galvaudé, comme les échos du non-anniversaire carollien, prend un sens anthropologique chez Marc Augé. Ces lieux situés dans des espaces isolés par des barrières de péage ou des sas, par des frontières réelles, mentales ou virtuelles, nous permettent de mieux comprendre comment la ville contemporaine génère ses espaces d'exclusion : celui de la ban-lieue européenne ou du ghetto américain que propose *Quai ouest*. Cependant, pour appréhender cet espace fantasmatique autant que théâtralement concret, pour définir ce lieu autre, nous avons convoqué la notion d'hétérotopie présentée par Michel Foucault qui semble en tout point correspondre à l'univers de la pièce : personnages en crise ou déviants qui se croisent dans un espace aux contours mouvants où se télescopent les marges temporelles.

Enfin, ce long cheminement à travers l'œuvre, comme Koltès à travers ses voyages, nous a conduit vers une redéfinition plus spécifiquement ethnocritique des marges et de l'univers koltésien. Nous espérons avoir diversifié l'approche de la deuxième œuvre reconnue par Koltès.

Ainsi que Jean-Marie Privat et Marie Scarpa l'ont démontré par leur analyse de *Combat de nègre et de chiens* en particulier, il est tout à fait légitime et passionnant d'aborder l'œuvre théâtrale en dégagant les logiques culturelles qui la génèrent et de poursuivre ainsi la relecture des pièces de Koltès, dont l'œuvre procède d'un double décentrement à la fois spatial et temporel et dont l'univers est traversé par les cosmologies africaines et, dans *Quai ouest* plus spécifiquement, par les cosmologies latino-américaines, ce qui explique ce sentiment d'étrangeté que nous avons évoqué au début de ce mémoire et qui rassemble ce qui paraissait éparé : disparité des personnages et différenciation sociale, filiation et alliance, manifestations d'oralité ou de silence. En s'attaquant aux relations verticales établies par les lois de la lignée, Koltès privilégie les relations horizontales entre « frères de sang » mais qui paradoxalement échouent dans le sang versé, tant elles reposent sur une conception de l'échange, du don ou du deal, un mot qui régit l'ensemble de son œuvre et qu'il a défini dans sa pièce qui ne cesse d'alimenter la critique : *Dans la solitude des champs de coton*.

C'est l'ambiguïté du lieu et de l'heure, l'imprévisibilité des rencontres qui rendent inéluctables la transaction et la répétition du deal qui fonde le tragique

koltésien. De là, dans ce théâtre de la solitude, la place toute particulière des personnages, inachevés ou empêchés et, dans le vocabulaire ethnocritique, liminaires qui peuplent la pièce : caractérisés par un parcours inachevé mais selon les dires de Koltès le plus satisfaits possible car « 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 [...] chacun accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir. »¹⁴⁵

¹⁴⁵ « Un hangar à l'ouest », *op. cit.*, p.131.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Bernard-Marie Koltès

Corpus primaire

Théâtre

Koltès, B.-M. (1985). *Quai ouest*. Paris : Editions de Minuit.

Corpus secondaire

Théâtre

Koltès, B.-M. (1986). *Dans la solitude des champs de coton*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (1988a). *La Nuit juste avant les forêts*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (1988b). *Le Retour au désert*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (1988c). *L'héritage*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (1989). *Combat de nègre et de chiens* (Nachdr.). Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (1990). *Roberto Zucco*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (1995). *Sallinger*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (2003). *La marche*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (2008). *Des voix sourdes*. Paris : Éditions de Minuit.

Récits

Koltès, B.-M. (1991). *Prologue*. Paris : Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M. (1984). *La fuite à cheval très loin dans la ville*. Paris : Éditions de Minuit.

Traduction

Shakespeare, W., & Koltès, B.-M. (1988). *Le conte d'hiver*. Paris : Éditions de Minuit.

Entretiens et correspondance

Koltès, B.-M. (2009). *Lettres*. Paris : Minuit.

Koltès, B.-M. (1999). *Une part de ma vie : entretiens, 1983-1989*. Paris : Les Éditions de Minuit.

II. Sur l'œuvre de Bernard-Marie Koltès

Monographies

Hubert, M.-C., & Bernard, F. (Éd.). (2013). *Relire Koltès*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.

- Lanteri, J.-M. (2014). *En noir et blanc : essai sur Bernard-Marie Koltès*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Petitjean, A. (2011). *Bernard-Marie Koltès, textes et contextes*. Metz : Université Paul Verlaine.
- Petitjean, A. (2014). *Bernard-Marie Koltès : les registres d'un style*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Salino, B. (2009). *Bernard-Marie Koltès*. Paris : Stock.
- Sébastien, M.-P. (2001). *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Editions L'Harmattan, Paris
- Ubersfeld, A. (1999). *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Paris : Actes Sud ; Conservatoire national supérieur d'art dramatique.
- Numéros de revues, actes de colloques**
- Attoun, L., Petitjean, A., & Bibliothèque municipale de Metz (Éd.). (2001). *Koltès : la question du lieu : actes des premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès*. Paris : CRESEF.
- Benhamou, A.-F. (1995). Koltès. *Alternatives théâtrales*, (35-36), 138.
- Benhamou, A.-F. (2001). Le Lieu de la scène (p. 45-61). Présenté à *Koltès : la question du lieu*, Metz : CRESEF.
- Bernard-Marie Koltès. (1997). *Europe*, (823).
- Bernard-Marie Koltès. (2001). *Magazine littéraire*, (395), 19-64.
- Bernard-Marie Koltès. (2007). *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, (1), 106.
- Bogumil, S., & Duquenet-Krämer, P. (2000). Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines. *Études théâtrales*, (19), 172.
- Koltès, Combats avec la scène, Traversées scéniques. (1996). *Théâtre aujourd'hui*, (5).
- Meurée, C. (2003). Du singe qui pleure le matin : Analyse de la matière grotesque dans *Quai ouest* et *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès. Présenté à *Le grotesque. Approche interdisciplinaire*, Université catholique de Louvain, Facultés universitaires Saint-Louis.
- Meurée, C. (2011). Ici prend fin le monde et commencent les enfers : *Quai ouest*. Présenté à *Lire et jouer Koltès aujourd'hui*, Université catholique de Louvain.

Petitjean, A. (2001). Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* (21-32). Présenté à *Koltès : la question du lieu*, Metz : CRESEF.

Articles de périodiques

Guenther, M. (2010). L'étranger dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès : *Quai Ouest* et *La Nuit juste avant les forêts*. *Interfrancophonies*, (3).

Huffmann, S. (1999). La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre. *L'Annuaire théâtral*, (26), 69-83.

Lépine, S. (1993). Des signes noirs sur la blancheur du monde. *Jeu : revue de théâtre*, (69), 13-21.

Meurée, C. (2008). Baratin et bouche cousue : mensonge, vérité, silence dans les théâtres de Marie NDiaye et de Bernard-Marie Koltès. *Interférences littéraires*, (1).

Mounsef, D. (2001). Mundus corpus : *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès, géographie de la marginalité et économie de la déchirure. *Dalhousie French Studies*, 57, 75-87.

Rodriguez-Antoniotti, G. (2002). L'homme-chien ou la fraternité du désespoir. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (31), 33-44.

Privat, J-M. & Scarpa, M. (2011). Combat de nègre et de chiens ou les fantômes de l'Afrique, *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, sous la dir. d'A. Petitjean, Metz, UPV-M, Recherches textuelles, n° 10, 303-320.

Scarpa, M. (2012). Personnages liminaires dans le théâtre de B.M. Koltès, *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, V. Cnockaert, B. Gervais et M. Scarpa (dir.), PU Lorraine, collection EthnocritiqueS - Figura, 111-131.

Scarpa, M. (2014). Koltès ou le théâtre de la virginité perdue. *Ethnologie française*, 4(44), 671-678.

Scarpa, M. (2015). « À cette heure et en ce lieu... » Microlecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton*. Dans A.-M. David et P. Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, 249-254. Montréal : Figura.

Tordjman, P. (2001). Koltès : la fuite, l'exil et l'extase. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (30), 41-58.

Mémoires et thèses

- Bouchard, S. (2006). *Koltès : zones d'ombre dans la cité contemporaine* (mémoire de maîtrise). Université Laval, Faculté des Lettres, Département des Littératures, Québec.
- Bruck, C. (2011). *Seuils et frontières : la question du passage dans Le retour au désert de Bernard-Marie Koltès* (mémoire de maîtrise). Université de Lorraine, Nancy-Metz.
- Mounsef, D. (2000, juillet). *À corp(u)s perdus : corporéité et spatialité dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous*. University of British Columbia.
- Robitaille, P. (2006, mars). *Le devenir-animal dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès : les cas exemplaires de la fuite à cheval très loin dans la ville, Quai ouest et Roberto Zucco* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

III. Bibliographie critique générale

1. Théorie littéraire

Monographies et ouvrages de référence

- Artaud, Antonin. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris: Éd. Gallimard.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1996). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (2011). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Points.
- Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont éd., Paris.
- Debaisieux, M. (1998). *Le labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à La Fontaine ; à la mémoire d'Alvin Eustis*. Amsterdam : Rodopi.
- Nietzsche, F. W. (1949). *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard.
- Ryngaert, J.-P. (2005). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Colin.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris : Éditions de Minuit.
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Paris : Éd. Sociales.

Mémoires et thèses

Collington, T. L. (2000). « *La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels* » : la validité heuristique du chronotope de Bakhtine. University of Toronto, Toronto.

Nka, L. B. (2011). *La corrélation temps-espace dans l'œuvre romanesque de Mongo Beti. Parcours chronotopique de Ville cruelle, Perpétue et Branle-bas en noir et blanc*. University of Bergen, Bergen.

Articles de périodiques

Maziarczyk, A. (2010). Cercles, spirales, labyrinthes et trous noirs : formes du chronotope chez Raymond Queneau. *Etudes romanes de Brno*, 129-137.

Petitjean, A. (1992). La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre. *Pratiques*, (74), 105-125.

2. Anthropologie

Dictionnaire

Bonte, P. Izard, M. (éds). (1991). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Puf.

Monographies et ouvrages de référence

Augé, M. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.

Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.

Certeau, M. de. (1990). *L'Invention du quotidien : 1. arts de faire*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (dir.). (1973). *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1967) *Des espaces autres, Hétérotopies*. Site consulté :

<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>

Lévi-Strauss, C. (1974). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.

Articles de périodiques

Lévi-Strauss, C. (1952). Le Père Noël supplicié. *Les Temps Modernes*, (77), 1572-1590.

3. Ethnologie

Monographies et ouvrages de référence

Segalen, M. (2009). *Rites et rituels contemporains*. Paris : Armand Colin.

Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage* (Réimpr. de l'éd. de 1909). Paris : Picard.

Verdier, Y. (1979). *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard.

Verdier, Y. (1995). *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*. Paris : Gallimard.

Articles de périodiques

Centlivres, P. (2000). Rites, seuils, passages. *Communications*, (70), 33-44.

4. Ethnocritique

Monographies et ouvrages de référence

Drouet, G. (2011). *Marier les destins : une ethnocritique des Misérables*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.

Scarpa, M. (2009). *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*. Paris : Champion.

Popovic, P., David, A.-M., & Université du Québec à Montréal (Éd.). (2015). *Les douze travaux du texte : sociocritique et ethnocritique*. Montréal (Québec): Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Mémoires et thèses

Delmotte, A. (2014). *De la cuisine à Osnabrück : essai d'ethnocritique d'un livre d'Hélène Cixous*. Université de Lorraine, Nancy-Metz.

Dumoulin, S. (2013). *Écriture ensauvagée, écriture de combat : une ethnocritique des romans de jeunesse de V. Hugo*. Université de Lorraine, Metz.

Di Fratello, M. (2011). *Les personnages dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier : Perspectives Ethnocritiques* (mémoire de maîtrise). Université Paul Verlaine, Metz.

Scarpa, M. (2000). *Le Ventre de Paris d'Émile Zola. Une lecture ethno-critique*. Université de Metz, Metz.

Articles de périodiques

Delmotte, A. (2010). L'Amant, approche ethnocritique, *La Revue des ressources*. Consulté à l'adresse <http://www.larevuedesressources.org/l-amant-approche-ethnocritique,1672.html>

Fabre, D. (2005). Limites non frontières du Sauvage. *L'Homme*, 3(175-176), 427-443.

Fournier, L. S., & Privat, J.-M. (2014). Le lieu et la formule. *Ethnologie des écrivains et des univers littéraires*. *Ethnologie française*, 44(4), 581-585.

- Menard, S. (2014). Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'« À une passante » de Baudelaire. *Ethnologie française*, 44(4), 643-650.
- Menard, S. (2015). Démon de midi et crime caniculaire. La Petite Roque de Maupassant. Dans A.-M. David et P. Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte* (p. 161-172). Montréal : Figura.
- Privat, J.-M., & Scarpa, M. (2009). Présentation. La culture à l'œuvre. *Romantisme*, 3(145), 3-9.
- Privat, J.-M., & Scarpa, M. (2013). Ethnocritique et anthropologie(s) des littératures. Réponse à Daniel Fabre et Jean Jamin. *L'Homme*, 2(206), 183-190.
- Scarpa, M. (2003). Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un « détail » du *Ventre de Paris*. *Poétique*, 1(133), 61-72.
- Scarpa, M. (2009). Le personnage liminaire. *Romantisme*, 3(145), 25-35.
- Scarpa, M. (2009). « Sauvage, vous avez dit « sauvage » ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant. *Littérature*, 1(153), 36-49.
- Scarpa, M. (2013a). « De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique », *Recherches & Travaux* [En ligne], (82) 21-27.
Consulté à l'adresse <http://recherchestravaux.revues.org/575>
- Scarpa, M. (2013b). Et si Félicité portait malheur ? *Revue critique et génétique Flaubert*, (10). Consulté à l'adresse <http://flaubert.revues.org/2162>
- Scarpa, M. (2015). Figures du sauvage dans *La Fortune des Rougon*. Dans B. Laville. & F. Pellegrini (dir.). *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 203-216.
- Scarpa, M. (2015). Le vert paradis des amours enfantines. Dans E. Piton-Foucault & H. Mitterand (dir.). *Lectures de Zola - La Fortune des Rougon*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 117-128.

5. Autres : Intertextes

- Faulkner, W. (1995). Lumière d'août, *Œuvres romanesques*. Bibliothèque de La Pléiade.
- London, J. (1909). *Martin Eden*. Consulté à l'adresse :
http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/london_jack_-_martin_eden.pdf

ANNEXES

Structure	Personnages	Repérage des fragments monologiques ou romanesques ¹⁴⁶
Didascalie initiale p. 7		
Récit p. 9	Charles et Abad Les ouvriers qu'il croisait chaque matin Charles rentra chez lui	1 – auteur : Rencontre de Charles et d'Abad
1. p. 11 Citation Victor Hugo	Entre Monique Koch	2 - Monique à Koch
2. p. 15	Koch entre et s'appuie au montant Charles dans l'ombre	3 - Koch à l'obscurité
3. p. 17	Charles Koch dans l'ombre	4 - Charles à Koch
4. p. 19		5- Abad (auteur)
5. p. 20	Koch et Charles entrent	
6. p. 25 Citation Melville	FaK et Claire Monique est là	
7. p. 29	Fak Claire et Monique Entrent Koch et Charles	
8. p. 32	Claire et Charles Fak les observe	
9. p. 34	Charles et Fak	

¹⁴⁶ Inspiré par l'article de Filippo Bruschi : « Le style monologique dans *L'Héritage*, *Quai ouest* et *Le Retour au désert* », Bernard-Marie Koltès : *Les Registres d'un style*, op. cit., p. 191-192.

		Claire les observe Cécile apparaît Fak et Claire sortent	
10.	p. 38	Cécile et Charles	6 - Cécile à Charles
11.	p. 43 Citation de Faulkner	Charles Charles sort	7 - Charles à Abad
12.	p. 46	Monique et Charles Koch allongé Charles sort	
13.	p. 50	Rodolfe	8 – Rodolfe (auteur)
14.	p. 51	Cécile Abad dans l'ombre Koch que Cécile entend « haleter là derrière »	9 - Cécile à Abad
15.	p. 55	Claire et Fak Ils sortent	
16.	p. 59	Charles et Abad Charles sort	10 – Charles à Abad
17.	p. 62 Citation de London	Koch dans les bras de Monique Entrent Cécile et Rodolphe	11 - Cécile à Koch
18.	p. 71	Rodolphe et Charles	
19.	p. 73	Rodolphe à Abad Charles caché	12 - Rodolphe à Abad
20.	p. 76	Rodolphe à Charles Entrent Cécile et Koch	
21.	p. 77 Citation de Conrad	Koch et Cécile Charles et Rodolphe Fak et Monique Abad caché	
22.	p. 86	Koch et Abad	13 - Koch à Abad
23.	p. 87	Fak et Claire	

24.	p. 90	Charles et Rodolphe Charles sort	
25.	p. 94 Citation de Marivaux	Claire et Monique Monique s'éloigne	
26.	p. 95	Fak	14 – Fak (auteur)
27.	p. 97	Cécile et Claire Rodolphe à côté ? Claire s'enfuit	15 - Cécile délire
28.	p. 99	Claire et Charlie Charles s'éloigne	16 - Claire à Charles
29.	p. 101	Abad Charles et Fak Corps de Koch	17 - Charles à Fak 18 - Abad tire (auteur)