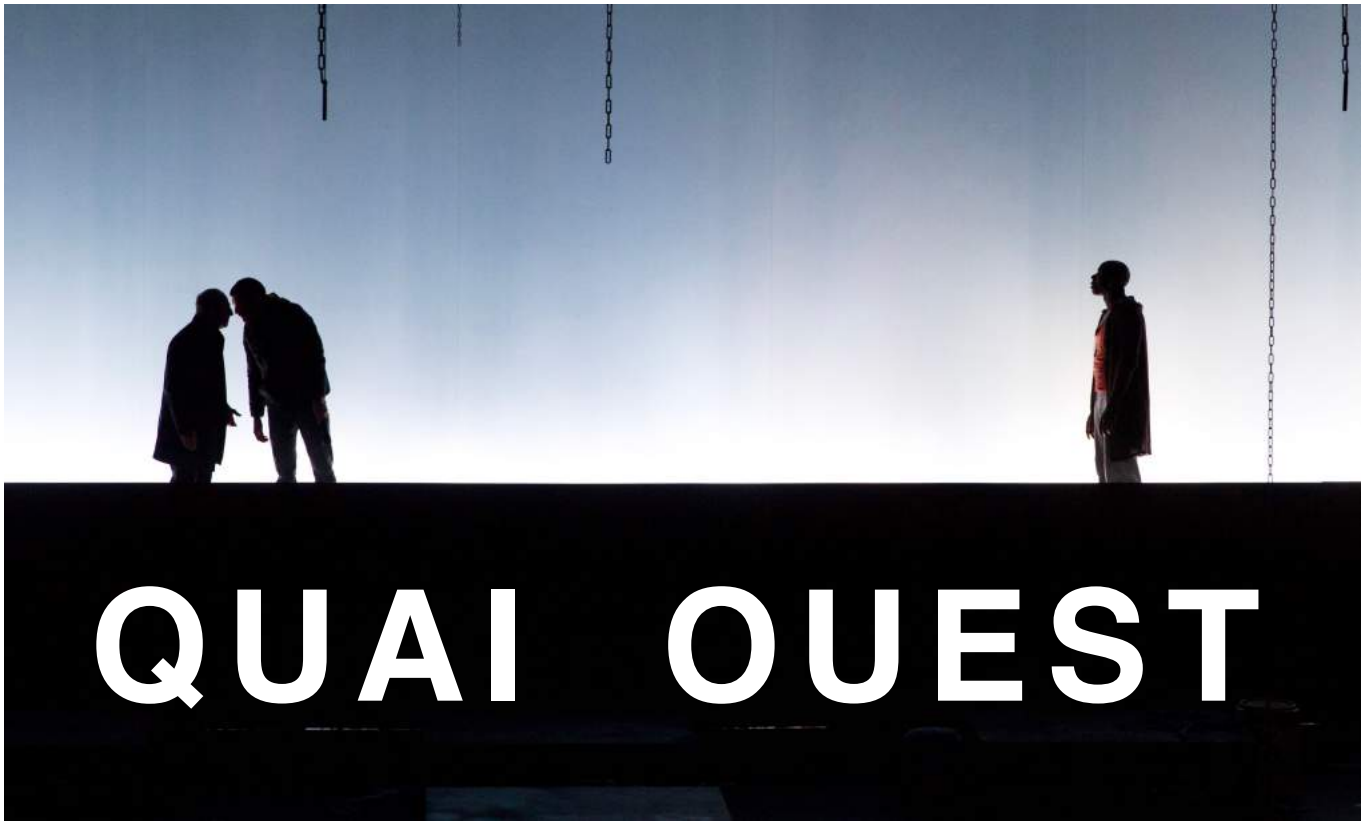


QUAI OUEST

© Victor Tonelli

BERNARD-MARIE KOLTÈS

PHILIPPE BARONNET

CRÉATION 2018 **LES ÉCHAPPÉS VIFS**

COMPAGNIE@LESECHAPPESVIFS.FR
JEROME BROGGINI 06 70 92 57 37

QUAI OUEST

GÉNÉRIQUE ET CALENDRIER 4

LA PIECE **6**

LES ORIGINES : 1981, A L'OUEST DE MANHATTAN **6**

L'HISTOIRE **7**

LES OCCUPANTS **8**

L'AUTEUR **11**

IER EXTRAIT : monologue de Cécile à Abad 12

LA MISE EN SCENE **13**

NOTE D'INTENTION **13**

ENJEUX DE LA DISTRIBUTION **14**

ESPACE ET MATIERE : NOTE SCENOGRAPHIQUE **15**

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE BARONNET **16**

IIÈME EXTRAIT : 2ème scène entre Fak et Claire 23

LA COMPAGNIE **24**

EQUIPE ARTISTIQUE **24**

REPERTOIRE & EXTRAITS DE PRESSE **28**

SOURCES D'INSPIRATION 30

AUTRES EXTRAITS DE BERNARD-MARIE KOLTES

Vincent Schmitt, Teresa Ovidio, Julien Muller, Marc Lamigeon @ Victor Tonelli

Félix Kysyl, Marc Lamigeon @ V.T.

Marc Lamigeon, Marc Veh @ V.T.

Marie-Cécile Ouakil, Julien Muller, Vincent Schmitt, Teresa Ovidio © V.T.

Louise Grinberg, Marc Lamigeon @ V.T.

QUAI OUEST

texte **Bernard-Marie Koltès**

mise en scène **Philippe Baronnet**

scénographie **Estelle Gautier**

lumière **Lucas Delachaux**

son **Julien Lafosse**

costumes **Irène Bernaud, Hortense Gayrard**

dramaturgie **Marie-Cécile Ouakil**

production **Jérôme Broggini**

avec **Erwan Daouphars *, Louise Grinberg, Félix Kysyl, Marc Lamigeon, Julien Muller *, Marie-Cécile Ouakil, Teresa Ovidio, Vincent Schmitt, Marc Veh *** *en alternance*

création 1er février 2018 Le Carré au Perche, Scène nationale 61

production déléguée Les Échappés vifs

coproduction et résidences de création PAN – Les producteurs associés de Normandie : Comédie de Caen-CDN de Normandie, Le CDN de Normandie-Rouen, Le Préau CDN de Normandie-Vire, Scène nationale 61 Alençon-Flers-Mortagne-au-Perche, Le Trident SN Cherbourg-en-Cotentin, DSN Dieppe Scène nationale, Le Tangram SN Évreux-Louviers **coréalisation** Théâtre La Tempête-Cartoucherie de Vincennes Paris **aide** DRAC Normandie, Région Normandie, Département Calvados **soutien** Adami – la culture avec la copie privée, Odia Normandie – office de diffusion et d'information artistique **participation artistique** Jeune théâtre national, Studio ESCA

Les Échappés vifs, compagnie implantée à Vire, est associée avec Le Préau de 2016 à 2018. La plateforme des PAN est dédiée aux compagnies de la région, leur permettant de bénéficier d'un accompagnement en production et en diffusion de leurs créations. Cette plateforme est composée des CDN de Caen, Rouen, Vire et des scènes nationales d'Alençon-Flers-Mortagne-au-Perche, Cherbourg-en-Cotentin, Dieppe, Evreux-Louviers.
L'Adami, société des artistes-interprètes, gère et développe leurs droits en France et dans le monde pour une plus juste rémunération de leur talent. Elle les accompagne également par ses aides financières aux projets artistiques.

QUAI OUEST

LE CALENDRIER

2016-2017 recherche théâtrale, laboratoires, 1ères résidences : ateliers pratiques théâtre, cinéma, Université de Caen + Comédie de Caen-CDN de Normandie

printemps 2017 auditions, lectures

de juin 2017 à janvier 2018 répétitions : La Comédie de Caen CDN, Le CDN de Normandie-Rouen, Le Tangram-SN Évreux Louviers, Le Préau CDN Normandie-Vire, Théâtre La Tempête-Paris, SN 61 Alençon Flers Mortagne-au-Perche

1er février 2018 Le Carré au Perche, Scène nationale 61

6, 7 février 2018 La Butte de Cherbourg-Octeville, Le Trident SN Cherbourg-en-Cotentin

13 mars 2018 Le Cadran d'Evreux, Le Tangram-SN Evreux Louviers

15 mars - 15 avril 2018 La Tempête, Cartoucherie de Vincennes Paris

19 avril 2018 Le Préau CDN de Normandie-Vire

17, 18 octobre 2018 La Comédie de Caen-CDN de Normandie

22 novembre 2018 Dieppe Scène nationale

28, 29, 30 novembre 2018 Le CDN de Normandie-Rouen, *en cours*

29 janvier 2019 L'Arsenal, Théâtre de Val-de-Reuil, *en cours*

LA PIECE

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

Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*

LES ORIGINES : 1981, A L'OUEST DE MANHATTAN

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 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.

Bernard-Marie Koltès

L'HISTOIRE

C'est le soir.

Exposé à la vindicte, Maurice Koch est un homme d'affaires ruiné qui a détourné de l'argent au détriment des pauvres. Accompagné de sa fidèle secrétaire, il se rend près d'un hangar désaffecté qui donne sur un quai, avec pour seul projet de se suicider.

Dans ce lieu apparemment désert, des individus sont pourtant là, dans l'espoir et l'attente. Il y a d'abord une famille d'émigrés venue d'Amérique du Sud : Cécile, mère dévorante et nostalgique, qui a vu s'effondrer dans la misère ses rêves de grandeur et d'intégration de l'élite ; son mari Rodolphe, vieux guerrier qui semble avoir déserté aussi bien l'armée que son rôle de père ; et leurs deux enfants, deuxième génération déracinée qui cherche une planche de salut : Charles voudrait passer le fleuve pour rejoindre la ville et travailler ; pressée de grandir, sa sœur Claire se saoule de café et rêve de vivre des aventures… Parmi les occupants du hangar, il y a aussi Fak, le trafiquant aux origines plus mystérieuses, prêt à tout pour profiter de la situation, et Abad, clandestin africain qui se cache dans l'ombre et dont on n'entendra pas la voix.

Avec sa Jaguar, ses cartes de crédit, sa Rolex et son briquet en or, Koch et la richesse qu'il incarne déstabilisent l'équilibre précaire de ce petit monde. Pendant deux jours, tous vont s'agiter, s'épier, manigancer et négocier ensemble, chacun pour ses intérêts. Mais entre complicités et trahisons, désir et mépris, les alliances sont toujours temporaires... Avec l'arrivée de l'aube, certains auront trouvé l'apaisement ou la mort, d'autres auront gagné l'indépendance et un nouveau départ.

Koltès nous prévient : « *Chacun accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir ; le nombre de morts et de blessés ne change rien à l'affaire.* »

LES OCCUPANTS

Dans le hangar où se déroule l'action de *Quai ouest*, Koltès fait cohabiter des individus qui n'auraient jamais dû se croiser. Véritable principe dramatique : la pièce n'a lieu que dans le but de les faire se rencontrer. Au sein de ce microcosme reconstitué à la marge, les origines, les cultures et couleurs de peau sont différentes. Cette diversité, chère à l'auteur, semble essentielle dans l'approche des personnages, en cela qu'elle représente la richesse de nos sociétés modernes. Au-delà de cette variété dans les origines, on peut distinguer trois catégories de personnages dans *Quai ouest*, liées à la fonction dramatique et symbolique de chacun.

Les étrangers

La pièce débute avec l'arrivée de **Maurice Koch** et **Monique Pons**. Ces deux bourgeois gèrent les finances d'œuvres de charité et débarquent en Jaguar. Lui trempe dans des malversations ; elle, est prête à tout pour éviter le scandale et sauver son patron. Dans ce pays, ils incarnent la réussite, le capitalisme et la richesse – Koch, avec sa voiture, sa Rolex, ses cartes de crédits, son briquet en or en affiche tous les symboles. Mais si l'homme d'affaires et sa secrétaire appartiennent à ceux qui ont une place dans la société, ils ne sont pas « chez eux » sur le quai ouest : ce sont eux les étrangers. Avec le butin que Koch trimbale, leur arrivée va déclencher le début des hostilités marchandes. Le statut et les objectifs de ces deux personnages *empêchés* vont demeurer clairs et stables tout au long de la pièce : Maurice veut fuir la société, se suicider et faire disparaître son corps aux yeux du monde ; Monique veut fuir cet endroit, sauver son patron, se battre pour sa survie.

La famille

Au centre du hangar et de la pièce, il y a aussi une famille, celle d'émigrés venus d'un pays lointain, sans doute sud-américain. Réduits à l'état de misère et d'attente, ils semblent bloqués là, entre nostalgie du passé et manœuvres pour obtenir des papiers, comme le souligne Cécile, la mère : *Nous vivons ici comme de pauvres chiens oubliés dans le noir, cet homme à demi détruit par la guerre, mon fils qui vous a soutenu dans votre chute, et toute une famille, 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*. Dans cette cellule familiale en crise s'affrontent deux générations, avec des attentes et des visions du monde bien différentes.

Il y a d'abord les parents : **Cécile**, la mère, soixante ans, a rêvé l'émigration comme l'espoir de pouvoir accéder au *monde civilisé*, faire partie de ce cercle des notables nantis qui savent reconnaître les leurs… Mais tout a mal tourné pour elle et sa famille : Cécile n'a finalement connu que le rejet, la misère et la déchéance. Elle se présente à Abad comme *une très vieille femme sans mémoire* et c'est pourtant avec nostalgie qu'elle se souvient de son pays, perdue dans un monde qu'elle ne connaît pas, sans argent, *avec cette 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*. Les deux époux exilés parlent espagnol entre eux, et

à la fin, lorsqu'elle approche de la mort, Cécile se met à parler quechua, une langue que personne ne comprend : *c'est l'Indienne qui se réveille*, comme dit Rodolphe. Le français ne semble être la langue maternelle d'aucun des personnages mais dans la pièce, Cécile incarne un métissage à plusieurs niveaux : elle semble avoir beaucoup voyagé, traversé les mers, évolué dans différents milieux sociaux, elle a assimilé et intégré les codes… Toute son histoire personnelle tisse en elle un étrange mélange de manières, de cultures et de langues. Son mari, **Rodolphe**, ancien militaire, cinquante-huit ans, cache encore sur lui sa kalachnikov, merveille de technologie responsable de massacres dont il est toujours hanté. La guerre, il l'a fuie. Peut-être a-t-il déserté ? Peut-être a-t-il trahi son pays ? Comme Maurice Koch, Rodolphe porte en lui le poids d'un passé très lourd dont il gardera le secret jusqu'à la fin de la pièce. Cécile le décrit comme un homme *à demi débile*, en partie détruit par la guerre. Il n'est plus que l'ombre de lui-même. Koltès nous donne une autre information sur le personnage : *Je vois mal comment on pourrait éviter de rendre Rodolphe monstrueux ; c'est un monstre parce qu'il est heureux, ce qui n'est jamais bien joli à voir.*

Puis il y a les deux enfants : **Charles**, vingt-huit ans, qui refuse que sa mère l'appelle Carlos, parce qu'il veut être d'ici et que sa sœur appelle Charlie quand elle rêve de partir avec lui au volant de la belle voiture. Le personnage porte trois noms comme sa mère parle trois langues, il symbolise cette deuxième génération qui cherche son identité et sa place. Ce fils d'immigrés qui a déçu les espoirs maternels, méprisé l'école et jamais travaillé, n'a qu'un rêve : traverser le fleuve, trouver un emploi, *être le bas du haut là-bas plutôt que le haut du bas ici*. Sa sœur, **Claire**, est la plus jeune. Elle est encore une enfant et parce qu'elle est presque une femme, elle cristallise souvent les violences les plus brutales de la pièce. Alors que sur le bateau qui les amène ici, Cécile a l'espoir de faire de son fils *un être humain de première catégorie*, elle ne fonde aucun espoir en sa fille. Pour Charles, elle est la petite sœur qu'il menace pour asseoir son autorité et qu'il n'hésite pas à marchander pour assurer son départ. Au fil de la pièce, tous vont lui donner des ordres et l'utiliser. Claire a pour elle sa jeunesse, sa vitalité et son amour qu'elle offre sans concession à son frère aîné – qui les refuse. Comme Charles, elle voit les lumières, l'agitation et la vie qui l'appellent de l'autre côté du fleuve. Pressée de grandir pour partager les secrets des adultes et vivre des aventures, elle semble regretter de ne pas être un homme car elle a bien compris qu'au final ils seront les seuls à s'en sortir...

Les déracinés

Contrairement à Charles et Claire, **Fak** et **Abad** sont de jeunes adultes sans famille, mal nés. Êtres solitaires aux origines troubles, ils sont les deux faces d'une même pièce. Inscrits dans l'immédiateté du présent (Fak) ou l'éternité d'une attente presque abstraite (Abad), ils semblent n'appartenir à aucun monde et ne porter en eux ni passé, ni futur. Fak, *petit dragon* d'environ vingt-deux ans, arrive à ses fins *en parlant de quelque chose avec autre chose en tête*. Il est celui qui maîtrise les codes et le langage avec virtuosité. Habile pour se tirer de n'importe quelle situation, il éprouve d'autant plus de plaisir que le défi est grand à relever. Koltès nous dit deux choses à son sujet : *Il serait bien d'arriver à en déduire* […] *qu'il est asiatique, d'apparence plutôt frêle, et d'une force redoutable.* […] *C'est, lui, un vrai dur.*

Et puis il y a Abad, la trentaine, celui que l'on cite toujours en dernier, qui n'est pas muet mais à qui Koltès a coupé le texte volontairement. L'auteur s'explique sur ces présences qui donnent sens, au niveau esthétique et métaphysique, politique et poétique, à l'ensemble : *Compte tenu de la manière dont on le nomme, et la tâche qu'il faisait sur la neige à sa première apparition, il me semble bien qu'Abad est noir de peau, absolument ; qu'il n'y a pas de raison qu'il le soit, et c'est pourquoi il l'est si absolument* (…). *Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi.* Comme Isaac de Bankolé dans le rôle du dealer (*Dans la Solitude des champs de coton*, Patrice Chéreau, 1987) ou celui du grand parachutiste (*Le Retour au* désert, 1988), Abad est noir, aussi noir que Laurent Malet était blond dans *La Solitude*... Il est ce *corps bouillant* que repère Claire Denis, *corps félin qui sait si bien ne pas bouger*, selon l'expression de Brigitte Salino. Dans *Quai ouest*, Abad incarne selon Koltès cette loi du minoritaire comme révélateur : *Il n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad.*

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

Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*

Bernard-Marie Koltès est né à Metz le 9 avril 1948. Il suit des études secondaires au collège Saint-Clément et des études de piano puis d'orgue auprès de Louis Thiry. Il s'installe à Strasbourg en 1969 où il assiste à une représentation de *Médée* de Sénèque, mise en scène par Jorge Lavelli avec Maria Casarès à La Comédie de l'Est. C'est le déclic : il décide alors qu'il écrira pour le théâtre. Il entre ensuite pendant quelques mois au Théâtre national de Strasbourg dans la section régie avant de fonder une troupe, le Théâtre du Quai. Il écrit et met en scène des pièces telles que *Les Amertumes* (1970), *La Marche* et *Procès ivre* (1971) ou *Récits morts* (1973), et se fait remarquer par Hubert Gignoux, directeur du TNS, qui deviendra son principal interlocuteur. Parallèlement à ses projets, il voyage beaucoup, se rend en URSS (Allemagne de l'Est, Kiev, Moscou, Saint-Pétersbourg), en Amérique latine, en Afrique et à New York. En 1977, il s'installe à Paris et écrit *La Nuit juste avant les forêts*, sa dernière mise en scène, jouée dans le cadre du Festival Off d'Avignon. Reprise par Pierre Audi en 1981 au Festival d'Edimbourg, cette pièce le fera connaître en France et en Europe. En 1979, il rencontre Patrice Chéreau qui, à partir de 1983 avec *Combat de nègre et de chiens*, crée au Théâtre Nanterre-Amandiers la majorité de ses textes. Il rencontre également Claude Stratz, l'assistant de Patrice Chéreau, qui devient dès lors son lecteur et interlocuteur privilégié. C'est entre 1983 et 1985 qu'il écrit *Quai ouest* sur une commande de La Comédie de l'Est. La pièce est créée en 1986 à Amsterdam avant d'être mise en scène par Chéreau à Nanterre et d'être montée dans toute l'Europe, puis dans le monde. Il s'essaie au cinéma en 1985 et écrit un scénario, *Nickel Stuff*. Il rêve de confier le premier rôle à John Travolta, mais son projet sera abandonné. *Dans la solitude des champs de coton*, mis en scène d'abord par Chéreau en 1987 à Nanterre, sera jouée sur les cinq continents. Sa dernière pièce, *Roberto Zucco*, écrite en 1988, est créée à la Schaubühne de Berlin par Peter Stein (1990) puis montée par Bruno Boëglin au TNP de Villeurbanne (1991) avant d'être interdite à Chambéry. Elle reste sans doute sa pièce la plus jouée dans le monde. Bernard-Marie Koltès meurt, victime du sida le 15 avril 1989 à Paris. Ses textes, traduits dans une trentaine de langues, font aujourd'hui de lui un des dramaturges les plus joués dans le monde.

IER EXTRAIT

CECILE *à ABAD.* – […] Avec vous, venus 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 ; à cause de vous le malheur est entré chez nous, il a monté nos escaliers, il a défoncé nos portes et ça a été le commencement de la misère, le commencement du manque d'argent, le commencement de l'obscurité quand il faut de la lumière et des soleils qui refusent de se coucher ; le commencement des bateaux qui ne s'arrêtent plus, de l'abandon des maisons par les gens honorables, le commencement du désordre, des insultes, des coups de couteau, de la peur de la nuit, de la peur du jour, de la peur collée aux épaules, du dérèglement des jours et des nuits ; le commencement des maladies piquées dans notre sang par les mouches qui se cachent dans vos cheveux. Avant, le soleil était le soleil et il obéissait au doigt et à l'œil, et la nuit le temps du sommeil ; les portes fermaient à clé, les fenêtres fermaient avec des vitres, et des robinets coulait de l'eau ; mais vous avez bu jusqu'à la dernière goutte de l'eau de nos robinets et vous n'en avez laissé pour personne. Avant, tout était bien ici ; il n'y avait ni douleur dans les jambes ni douleur dans le dos, dans le cou, dans les yeux, pas de fièvre qui empêche de dormir, pas de mal de ventre ni de mal de poitrine. Alors nos corps à nous marchaient bien dressés, les épaules en arrière et le dos souple. Mais votre honte a courbé lentement nos épaules et baissé notre tête, et ça a été le commencement de notre malheur. Je ne veux plus te voir, je ne veux plus rien voir.

Quai ouest de Bernard-Marie Koltès, Ed. Minuit, 1985, p. 56-57

LA MISE EN SCENE

Il ne faudrait jamais chercher à déduire la psychologie des personnages d'après le sens de ce qu'ils disent, mais au contraire leur faire dire les mots en fonction de ce qu'on a déduit qu'ils étaient de ce qu'ils font.

B.-M. Koltès, post-face, *Quai ouest*

LA NOTE D'INTENTION

Echanger, manigancer, bluffer, faire chanter : le *deal*, sujet majeur de Koltès, est une matière inépuisable pour mettre en jeu les acteurs, incarner des situations ambiguës et raconter la violence du monde. Au centre de toute relation humaine : le commerce – ici, on vend sa sœur contre les clés d'une voiture... Alors, avec l'épaisseur des personnages, le mystère du lieu et la présence d'une arme, on croit plonger immédiatement dans un drame. Et puis on réalise qu'on fait fausse route : *Quai ouest* n'est ni complètement tragique, ni tout à fait sérieuse. La pièce a à voir avec un désespoir radical qui pour l'auteur n'est pas incompatible avec une certaine forme d'humour ! Dans ce hangar apparemment déserté et à l'écart du monde, Koltès confronte des gens qui n'auraient jamais dû se rencontrer. Le choc est brutal certes, la misère palpable, les personnages irréconciliables, mais leurs échanges nocturnes sont aussi inquiétants qu'incongrus, parfois aussi drôles que tragiques. Jouant avec l'urgence et le détour, l'étrange et le familier, le grotesque et le sublime, la pièce chemine et trouve une force peu commune dans cette indétermination. Il en va de même pour les personnages : cachant en permanence leurs véritables motivations, ils n'ont jamais l'air de penser ce qu'ils disent ni d'agir pour ce qu'ils désirent vraiment. Absolument inclassable, construite sur une intrigue très sophistiquée, *Quai ouest* est une pièce expérimentale, qui navigue librement d'un genre à l'autre. Shakespeare, Conrad ou encore Jarmusch, Koltès joue de nombreuses références, souvent cinématographiques, mais toujours au service d'une langue singulière, éminemment théâtrale, qui déploie une poésie et une rhétorique insensées et qui, trente ans plus tard, résonne encore de manière inouïe.

Philippe Baronnet

LES ENJEUX DE LA DISTRIBUTION

La question de la distribution est primordiale dans mon travail de mise en scène. C'est presque déjà la moitié du chemin – au point que la présence d'un acteur ou d'une actrice dans tel ou tel projet peut déterminer le choix d'une pièce de Norén, *Bobby Fischer vit à Pasadena* par exemple, ou plus récemment de Duras, *La Musica Deuxième*. Il s'agit de choisir avec minutie les acteurs pour former un tout, une *famille*, avec ses différences de corps et de voix, agencer les énergies et les sensibilités, trouver les points d'équilibre et de frottement entre les personnalités.

Pour *Quai ouest*, cette question de la distribution est passionnante. A son habitude, Koltès travaille énormément l'histoire des personnages. Si le texte qui accompagne *Le Retour au désert* témoignera rigoureusement de cette attention, on trouve déjà dans *Quai ouest* des indications précises et développées par l'auteur sur ses personnages. Il ne s'agit pas à proprement parler de descriptions. Loin d'être des lieux communs de psychologie, ces notes évoquent un détail, une image poétique. Koltès y utilise avec humour l'aphorisme comme une sorte de clé pour comprendre un personnage tout en amplifiant le mystère qui plane autour de lui. Elles contiennent des éléments très précieux pour le travail de mise en scène, la direction d'acteur et l'appréhension globale de la pièce.

A la lecture de la pièce et des notes de l'auteur, on sent immédiatement cette volonté d'embrasser le monde dans sa totalité. Dans ce hangar sont réunis hommes et femmes de quatorze à soixante ans, venant d'Afrique, d'Europe, d'Asie et d'Amérique latine. L'enjeu est donc d'arriver à constituer un groupe qui partage la même langue, celle de Koltès, mais sans imposer un « style », une forme trop présente qui nous ferait passer à côté de la richesse propre à chaque acteur. Dès lors, comment traduire la radicalité formelle de l'auteur tout en restant conscient de ce métissage et de la diversité du monde pluriel qu'il dépeint ? Sa langue est un véritable défi pour l'acteur. C'est tout sauf un langage parlé, voire *un langage un tout petit peu proféré, où la frontière avec le langage parlé est très fine*, comme dit Chéreau. Parce qu'elle impose ses propres lois : grammaire parfois bouleversée, ordre des mots inversé, répétitions… ; cette langue exigeante nécessite des acteurs chevronnés, conscients de sa poésie et capables aussi de la rendre physique, concrète, organique, sans passer à côté de la violence des situations et de l'humour des stratagèmes.

Cela étant dit, pour le personnage de Claire, la jeunesse me semble prévaloir sur l'expérience. Il s'agit d'abord selon moi de trouver une adolescente, très jeune, capable de devenir actrice, et non pas une comédienne qui donne l'impression de sa jeunesse. Dans la pièce, Claire est là uniquement parce qu'elle a bu trop de café, et c'est la première fois qu'elle en fait l'expérience. Il s'agit de trouver une jeune fille n'ayant jamais bu de café !

L'ESPACE ET LA MATIERE : NOTE SCENOGRAPHIQUE

Il y a quelque chose d'archaïque dans l'espace de *Quai ouest*, de purement sensible. Il faut trouver un terrain organique, géologique et climatique. Un milieu qui bouscule la vie qui s'y accroche, qui s'y développe. Ce serait un espace tailladé par la lumière : en contraste et en négatif, qui dissimule ou expose, absorbe ou repousse. Les zones tempérées n'existeraient que dans les transitions. Elles ne s'installeraient pas, et n'offriraient qu'un refuge précaire. Un espace comme une matière que l'on a modelée et de laquelle émerge un mur, affleure un seuil, qui s'ouvre sur un vide. Avant de faire image, l'espace de *Quai ouest* doit faire son, odeur, température. Réveiller les peurs enfantines. Et la soif.

Estelle Gautier, scénographe

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE BARONNET

Marie-Cécile Ouakil : Lorsqu'on prononce le nom de Koltès, on pense à tout un monde psychologique et fantasmatique très foisonnant : les voyages, l'écriture, les échappées dans la nuit, Patrice Chéreau, Les Amandiers… Quelle a été pour toi la porte d'entrée dans cet univers ? As-tu rencontré Koltès dans ta vie d'acteur, lecteur ou spectateur ?

Philippe Baronnet : Le premier souvenir que j'en ai remonte à mes premières années de théâtre à Paris, au cours Florent. La scène entre Fak et Claire était un grand classique parmi les scènes dites de concours. J'ai pu l'expérimenter et la voir jouée plusieurs fois par des jeunes comédiens. J'ai été séduit par le côté charismatique de Fak, le pouvoir qu'il a dans cette scène de soumettre les autres à sa volonté. Mais le langage me semblait quand même étrange, bizarre, et à l'époque, je ne voyais pas comment ça pouvait ne pas être ampoulé ou précieux. Ce qui me séduisait vraiment en revanche, c'était la violence, l'âpreté des situations, et aussi la dimension cinématographique de l'œuvre de Koltès, l'ambiance « hangar » et polar noir… En tant que spectateur, en revanche, je n'ai jusqu'à aujourd'hui jamais vu aucune pièce de Koltès ! Comme beaucoup de gens, j'ai en mémoire les images des différentes mises en scène de Patrice Chéreau. Je me souviens notamment de la chorégraphie sur la bande-son de Massive Attack dans la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton*... C'était saisissant, presque tribal.

M.-C. O. Pour en revenir à Koltès et à son parcours, es-tu sensible à la vie de cet artiste ?

P.B. Dès que je me plonge dans sa biographie, je suis toujours amusé de voir les points que nous avons en commun : j'aime l'entendre parler du kung-fu et du blues, des acteurs américains… La plupart de ses références littéraires : Shakespeare, Conrad… ; et cinématographiques, le Nouvel Hollywood, me sont extrêmement familières. Au-delà de cela, ce qui me fascine le plus, c'est le regard qui est le sien – un regard libre et neuf sur la société et l'individu. Pour moi, Koltès incarne une sorte de contre-pouvoir. Je suis très admiratif de ces artistes indépendants, révoltés, qui produisent une forme d'art sans concession et à la marge de la pensée commune : Rimbaud, Pasolini, Fassbinder… Pour moi, Koltès appartient à cette famille. Il y a quelque chose de vital dans leurs œuvres, d'urgent. Tous ces artistes sont des écorchés vifs dont l'hypersensibilité produit un point de vue singulier sur le monde.

M.-C. O. Koltès est devenu l'auteur dramatique français le plus joué au monde. Alors qu'on pourrait le qualifier de « culte », son univers et son écriture peuvent paraître difficiles ou complexes… Ce sont des inquiétudes ?

P.B. Bien sûr. Tout d'abord il y a cette langue si particulière, très stylisée, dont on a tant parlé. Pour le moment, je n'ai travaillé que sur des auteurs étrangers, et donc traduits. Evidemment, chaque auteur a son style et amène un univers singulier, mais pour faire court, disons que j'ai travaillé sur des écritures surtout naturalistes. Cette dimension poétique dans l'œuvre dramatique est une inconnue pour moi, mais très stimulante. En France, on est aussi un peu paralysé par les mises en scène de Chéreau, qui sont restées une référence pour beaucoup de metteurs en scène et de lecteurs. C'est dommage. Finalement, pourquoi garder Koltès sous clef ? Lui comme Chéreau seraient ravis de savoir que des jeunes gens montent ces pièces !

M.-C. O. Pourquoi cette pièce-là plutôt qu'une autre de Koltès ? Qu'est-ce qui a retenu ton attention ?

P.B. *Quai ouest* m'attire parce qu'elle contient des choses qui me sont très étrangères, en plus du style dont nous venons de parler. J'ai beaucoup travaillé sur des pièces d'intérieur, des huis clos – le salon dans *Bobby Fischer vit à Pasadena* de Norén, la chambre dans *Maladie de la jeunesse* de Bruckner – et mis en scène des drames *domestiques*. Ici au contraire, avec la pluie, le soleil, la tempête, l'extérieur intervient beaucoup. La valeur symbolique de ces présences donne un caractère presque sacré, mystique, à la pièce, qui entraînera sûrement un travail plus onirique sur la scénographie, les lumières et le son.

M.-C. O. Ce projet s'inscrit donc en rupture avec tes précédents spectacles ?

P.B. Si j'observe des différences fondamentales au niveau de la forme et de l'esthétique, *Quai ouest* me semble, par son propos, complètement dans la continuité des œuvres que j'ai montées : des histoires de famille avec leurs règlements de comptes et leurs moments de tensions, des dialogues ciselés, des conflits de générations, des moments de joute vertigineux où l'intelligence et la vivacité des personnages éclatent au grand jour. Et *Quai ouest* est l'une de ces pièces chorales qui font la part belle aux acteurs, ce qui est primordial dans mon choix de textes. Ici les personnages sont comme je les aime : leur solitude est celle d'aujourd'hui ; pétris de contradictions, ils s'inventent des histoires, ils sont drôles et violents, grands et mesquins – en un mot, complexes…

M.C.O. Jusqu'au bout, le mystère autour des personnages, ce qu'ils veulent, la raison réelle de leur présence, etc. demeure, et aucune psychologie ne semble le résoudre. D'ailleurs, Koltès ne parle jamais de psychologie mais de souffle, de respiration, de tension…

P.B. La psychologie n'est pas un vilain mot, seulement il faut la laisser à sa place, c'est-à-dire dans la tête du spectateur. Avec les comédiens, je ne parle que d'actions et de situations. Dans *Quai ouest*, c'est assez évident : des énergies circulent, des désirs s'opposent, des objets s'échangent. Ce qui me passionne le plus quand je travaille une scène, ce n'est pas ce qui se passe chez un comédien ou chez l'autre, mais bien dans cet espace invisible entre les deux, la nature de leur relation. C'est sans doute pourquoi je n'ai encore jamais eu envie de créer un monologue… Concernant la lecture psychologique, dans *Un hangar, à l'ouest*, Koltès nous autorise à penser *que Monique aime Koch, que Claire aime Charles, que Charles et Abad…* mais il commence avec humour par rappeler que *les sentiments éternels, c'est un peu comme les lois éternelles en mécanique : des conneries provisoires* ! Au théâtre ou en littérature, dès qu'on parle trop de psychologie, on réduit la portée d'un auteur, on ferme la pluralité de sens qu'il peut y avoir derrière une phrase. Comme le disent Chéreau et Koltès, il s'agit avant tout de commerce, de scènes d'échanges et de trafics, et la seule scène qui peut être traitée comme une scène d'amour, c'est celle entre Monique et Charles quand ils parlent de mécanique et de voiture.

M.C.O. Est-ce que, pour éclairer ce sens qui échappe, le passage par l'étude « à la table » ou ce qu'on appelle la « dramaturgie », représente une étape importante dans ton approche de metteur en scène ? A quoi ressemble le premier jour de répétition ?

P.B. Très honnêtement, je ne fais pas de travail à la table. La dramaturgie, je la fais au plateau. Le travail à la table doit se faire dans un aller-retour avec le plateau… Pour moi, tout se fait en même temps, je ne sais pas travailler autrement. J'ai d'ailleurs toujours peur de noyer les acteurs par trop de dramaturgie, des références qui leur remplissent la tête avant de monter sur le plateau et qui leur coupent les jambes. J'ai l'impression que la nourriture doit venir au fil des répétitions, sur le plateau. En tant qu'acteur, ça m'est arrivé d'être paralysé par trop d'informations, trop de « savoir ». Un de mes professeurs de masque disait : « Arrêtez de parler des heures de ce que vous avez fait un peu, faites pendant des heures et parlez-en un petit peu. » Pour répondre à ta question, le premier jour, le texte est donc su et on se lance directement dans le travail de scène !

M.C.O. Au même titre que la psychologie des personnages, la langue de Koltès est complexe, rythmée par une musicalité à la fois orale et littéraire. En quoi réside pour toi le défi de cette écriture dramatique ?

P.B. Koltès appartient à ce genre d'auteurs dramatiques qui ont inventé une langue inédite, immédiatement reconnaissable. Son écriture, à la fois lyrique et urbaine, poétique et concrète, propose un usage vraiment original de la langue française. Mais le vrai défi selon moi, c'est qu'il ne s'agit pas de langage mais de pensée. Il ne faut surtout pas que les acteurs soient dans une démonstration vocale, un effort gymnique ou trop de prosodie et de « manières »... Pour moi, la façon de parler doit être simple, concrète – c'est celle des dealers, des hommes d'affaires, des immigrés. Dans la langue de Koltès, ce qui est extra-quotidien, théâtral, c'est la façon de penser. Là où les personnages sont saisissants, déroutants, complexes, ce n'est pas dans leur(s) façon(s) de *parler* mais de *penser*.

M.C.O. Dans *Combat de nègres et de chiens*, on entend du ouolof et de l'alsacien. Ici, Cécile glisse du français à l'espagnol, puis de l'espagnol au quechua. Que signifie ce métissage de la langue ?

P.B. Ces glissements dans la langue correspondent au moment où Cécile sent sa fin approcher, ils annoncent la mort vers laquelle elle avance… J'y vois pour Cécile un retour aux origines et il y a sans doute à travers son personnage une réflexion sur la mort, au sens du voyage, un retour aux origines. Mais dans la pièce, tous ont des « *manières de langage* » comme dit Koltès, qui violentent la langue française. Dans la langue maniée par les étrangers, il y a souvent des aspérités, des petits déraillements, qui déstabilisent le raisonnement et produisent un sens nouveau, une beauté parfois poétique et incongrue.

M.C.O. Qu'est-ce que cette dynamique au cœur du langage implique pour l'acteur qui doit accomplir ces actes de parole ?

P.B. Pour Koltès les matchs de boxe sont un résumé de tout l'art dramatique et on connaît son goût pour le kung-fu et les films de karaté. Dans *Quai ouest* comme dans tout son théâtre, le dialogue est par excellence le lieu d'un combat, où l'on *deale* pour la défense de son territoire, son désir, son intérêt, son identité… Pour les acteurs, le but ultime, c'est l'organicité – un équilibre entre le fond et la forme. Le défi, c'est de donner l'illusion qu'ils ont toujours parlé comme ça. Pour le personnage de Fak, cette dimension est très présente : les mots sont des instruments, et toute argumentation est source de plaisir. Dans ses scènes, en dehors des stratégies qu'il met en

place, on observe même une tentation de la pure dialectique, voire du dialogue philosophique. Ce sont pour moi des passages exceptionnels… En lisant la pièce, je pense souvent à cette phrase de Stendhal : *La parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée*. En ce sens, il est intéressant de rappeler qu'Abad ne parle pas : l'homme qui se cache n'a-t-il rien à cacher ?

M.C.O. Ton travail privilégie le *naturel* des comédiens et la mise au point de dispositifs souvent cinématographiques qui révèlent l'importance des détails et placent le spectateur au plus proche des émotions des personnages. Est-ce que la scénographie de *Quai ouest* s'inscrira dans cette volonté artistique ?

P.B. Tout comme la dramaturgie, la scénographie va s'inventer au fil des répétitions, avec les éléments spécifiques de cette création : un auteur que je n'ai jamais abordé, un nouveau groupe de comédiens, une matière textuelle très particulière… Pour moi, à chaque aventure, on doit tout reprendre à zéro, c'est aussi ça qui m'excite dans mon travail. En revanche, le compagnonnage artistique qui me lie à la scénographe Estelle Gautier remonte à l'ENSATT et je souhaite le poursuivre avec cette nouvelle création. Dans notre travail, la définition de l'espace scénique est toujours un moment très important car elle implique un certain *rapport* avec le spectateur, qui détermine l'esthétique du spectacle et la nature du jeu proposé. Tout est lié. Pour *Quai ouest*, j'ignore encore quels éléments de réel nous mettrons en avant – quid de la voiture de Koch ? – ni comment s'organisera précisément l'espace scénique pour figurer le hangar, le bord de l'eau, l'autoroute… Tout comme l'apparente unité temporelle de la pièce, l'espace dramatique peut sembler a priori assez classique, mais c'est une erreur ! Même si Koltès semble préserver l'unité de lieu autour de ce hangar où presque tout se passe, les didascalies et la logique d'enchaînement des scènes font de cet espace une sorte de casse-tête scénographique : si l'on suit à la lettre les indications spatiales, il faudrait pouvoir le voir de l'extérieur, de l'intérieur, de près, de loin, de côté… ce qui est impossible !

M.C.O. Dès ses premiers textes (*Des voix sourdes*), Koltès écrit à partir d'un lieu. La pièce devrait-elle être jouée dans un lieu semblable à celui qui a inspiré l'auteur : un hangar, un entrepôt, une ancienne gare ou une friche ?

P.B. Si c'était possible, je rêverais de monter cette pièce dans un hangar désaffecté. Mais je serai sans doute frustré, à un moment, de ne pas avoir les moyens techniques en lumières et sons qu'offre un théâtre. On sent dans *Quai ouest* l'idée un peu révolutionnaire qu'on peut faire du théâtre partout. Une de mes plus fortes expériences de spectateur a eu lieu lors d'un voyage à Budapest, dans un ancien hôpital psychiatrique. Árpád Schilling proposait un spectacle déambulatoire de plus de quatre heures, en hongrois, dans ce lieu étonnant, plein d'âme et de mystère. C'est un souvenir très fort. Mais pour *Quai ouest*, faute de moyens, je dois renoncer au gigantisme – c'est tant mieux ! Le défi pour nous sera d'être dans le symbole, la poésie, créer des images... C'est une conviction partagée avec Estelle : le décor ne doit jamais être décoratif, illustratif, il doit être un vecteur d'action et nourrir le jeu des comédiens. C'est dans ce sens que nous travaillons.

M.C.O. Koltès disait qu'il faut *éliminer tout le tragique de l'histoire*. En dépit de ses thèmes : suicide, solitude, misère… cette pièce est-elle une comédie ? Quelle est pour toi la fonction de l'humour ?

P.B. Personnellement, je ris beaucoup à la lecture de la pièce, mais je comprends qu'on puisse être aspiré par le côté sombre de cet univers, avec son phare dans la nuit, la tempête, les bateaux au loin… On se croirait dans un polar de Melville ! D'où la tentation de faire de *Quai ouest* une tragédie, mais je sais aussi combien Koltès tenait au comique et à l'humour – il ne supportait pas que l'on qualifie ses pièces de sombres ou désespérées, tout comme Tchekhov se fâchait qu'on ne voie dans ses pièces que des tragédies. En fait, en lecteur passionné de Shakespeare, Koltès s'amuse avec tous les registres et fait côtoyer humour, violence, désespoir. Il sait qu'on peut rire et pleurer dans la même scène ! Peu importe en fait qu'on qualifie la pièce de comédie ou de drame. Ce dont je me méfie, c'est de la dramatisation... Sans humour, on dramatise, et si on dramatise, il n'y a pas de catharsis. Si on veut provoquer la catharsis, il faut créer quelque chose de l'ordre du choc, il faut surprendre : quand une scène débute, le spectateur ne doit pas se douter de comment elle va finir. L'ennemi, c'est l'ennui lié à la dramatisation, au sentimentalisme.

M.C.O. Koltès propose ici un texte à jouer et à lire comme un roman. Trois monologues, signalés par des parenthèses, sont destinés à la lecture. Utiliseras-tu ces passages dans ta mise en scène ?

P.B. Voilà une question qui va nous interroger pendant les répétitions ! Ces textes seront-ils joués, lus, projetés pendant la représentation ? Donneront-ils lieu à des inventions scéniques, des images, des ponctuations poétiques, des souvenirs éclairant le passé des personnages ? Je ne sais pas encore… Ces monologues sont des clés données par l'auteur pour éclairer d'autres scènes, enrichir l'approche des personnages. Koltès l'explique lui-même en interview : le monologue d'Abad peut donner le sens de son silence, par exemple.

M.C.O. Koltès annexe à sa pièce pléthore de notes pour mettre en scène *Quai ouest* – on se souvient de son sentiment d'être mal compris, voire trahi par les équipes artistiques...

P.B. J'adore ses indications, ce sont de véritables perles… Quand il nous dit que les acteurs devraient dire le texte en se balançant d'un pied à l'autre comme avec une forte envie de pisser, je trouve cela génial ! Il me semble qu'aucun auteur n'a jamais formulé pareilles indications aux acteurs, ni de cette façon : aussi concrète qu'inattendue. D'abord, je prends ces notes comme un bon élève. Je me dis qu'elles sont précieuses, je vais les respecter. Mais je sais déjà qu'au fil des répétitions, j'en oublierai certaines, voire toutes. Je me méfis beaucoup des grands principes, des vérités qui doivent diriger notre travail du début à la fin des répétitions. Je crois beaucoup au bricolage – les règles sont faites pour être transgressées, les auteurs pour être trahis. Ce qui m'importe, c'est de raconter au mieux cette histoire avec les comédiens que j'aurai choisis.

M.C.O. Nombre de sujets traités dans la pièce (1985) résonnent avec la crise actuelle qui touche l'Europe : le vivre-ensemble, la pauvreté liée au chômage, l'immigration, le racisme… Souhaites-tu aborder ces sujets d'actualité ?

P.B. Chéreau disait que *Quai ouest* n'aurait pas pu être écrite vingt ans plus tôt, que le tragique ou le destin de ces gens-là était typiquement celui des gens de l'époque. Selon moi, aujourd'hui, la pièce de Koltès n'a pas vieilli. Ses personnages sont bien de 1985 mais les problématiques qu'ils incarnent sont toujours actuelles. Koch, financier accablé de dettes et fuyant le scandale, symbolisait alors les dérives d'un capitalisme en plein essor. Trente ans plus tard, cet homme d'affaires désespéré, qui a dilapidé à tour de bras, incarne plus que jamais les excès du système… Mais je me méfie d'un volontarisme trop poussé pour faire parler les textes. N'essayons pas de faire de Koltès notre contemporain : comme le dit Michael Edwards à propos de Shakespeare, c'est nous qui sommes ses contemporains ! La kalachnikov de Rodolphe, par exemple, résonnera très fortement avec les scènes du terrorisme actuel, nul besoin selon moi de surligner ce parallèle. Laissons au spectateur son intelligence et sa sensibilité…

M.C.O. Mais tu n'es pas dupe que cette pièce est d'autant plus forte aujourd'hui, à l'heure où notre histoire se joue autour de cette question douloureuse et complexe des frontières et des migrations…

P.B. Quelle que soit l'évolution des sociétés, la durée plus ou moins longue des crises économiques, l'apparition de nouveaux conflits, les nouvelles migrations à l'échelle mondiale, la question qui passionne Koltès sera toujours d'actualité : c'est celle des différences qui continuent d'opposer des êtres humains à d'autres êtres humains : pauvres/riches, blancs/noirs, hommes/femmes, vieux/jeunes, citoyens/sans-papiers. Le commerce des hommes est la seule question qui intéresse Koltès, et c'est une question universelle, intemporelle. Il est donc normal que *Quai ouest* s'adresse encore au spectateur d'aujourd'hui… et en effet, avec la jetée et la tôle ondulée de ce hangar à l'abandon, on pense bien sûr aux migrants qui viennent d'Irak, de Syrie ou d'Afghanistan. La pièce est un miroir tendu à notre société et à notre Europe qui se replie sur ses frontières.

M.C.O. As-tu choisi la pièce en raison de cette actualité ?

P.B. C'est sur des coups de foudre, pour un sujet ou pour un acteur, que je choisis les pièces que je mets en scène. Parfois, un détail, une réplique, une action, un simple geste… peuvent déclencher ma curiosité pour un auteur, et l'envie de monter une de ses pièces. A l'origine de *Quai* ouest, il n'y a pas une volonté de dénonciation ou une intention politique, mais un voyage entre New York et Barbès. Même si on connaît la révolte de l'homme contre son milieu bourgeois, son antimilitarisme, son homosexualité, son attrait pour l'ailleurs et les étrangers, Koltès a beaucoup dit : *Je ne suis pas un penseur* (…). *Le théâtre n'est pas une tribune pour des idées politiques* (…). *On n'écrit pas des pièces avec des idées mais avec des gens*… Le racisme, la violence des rapports sociaux, le colonialisme, l'arrogance de l'Occident, transparaissent dans chacune de ses pièces et dans ses entretiens, mais ce qui lui importe avant tout, ce sont les personnages et leurs rapports, ce qu'il appelle *le ballotement de l'homme par l'Histoire*.

M.C.O. La scène théâtrale française s'interroge sur sa diversité culturelle et ethnique. Quelle est la responsabilité des artistes face à cette question de société ?

P.B. Les Africains sont très présents dans le théâtre et la vie de Koltès, mais il ne les représente pas dans ses pièces avec une idée politique ou un sens moral derrière la tête : *Il n'y a pas de* pourquoi, dit-il, mais *ils seront, inévitablement présents, jusqu'à la fin, dans tout ce que j'écris.* Ecrire un roman ou une pièce sans eux, ce serait pour lui *comme demander à un photographe de prendre une photo sans lumière.* Je suis entièrement d'accord avec lui : à la vie comme au théâtre, l'immigration est la vraie richesse du présent, une manière de ne pas s'endormir, de nourrir la réflexion et de rester vivant.

Propos recueillis par Marie-Cécile Ouakil, mai 2016

IIEME EXTRAIT

En courant, le long du hangar encore légèrement ensoleillé.

CLAIRE. – J'ai pas le temps.

FAK. – Moi non plus.

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

FAK. – Je ne veux pas te parler puisque j'ai pas le temps.

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

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

CLAIRE. – Tu n'as rien regardé du tout sans les habits dessus, qu'est-ce que tu racontes ?

FAK. – Si, je l'ai regardé, ce matin je l'ai regardé.

CLAIRE. – Et comment est-ce que tu l'aurais regardé, s'il te plaît, et tranquillement en plus, c'est trop fort.

FAK. – Quand tu as tout débarbouillé dans le fleuve ce matin sans exception je te l'ai regardé.

CLAIRE. – Jamais je ne me débarbouillerais dans le fleuve, qu'est-ce que tu racontes ? L'eau est bien trop sale, on a une maison, il y a le robinet et de l'eau propre dedans.

FAK. – Il n'y a plus d'eau dedans et ce matin ta maman t'a forcée à te débarbouiller dans le fleuve, et elle regardait autour pour voir si personne ne regardait pendant que tu te le débarbouillais, mais j'étais sur le toit là-dessus et je te regardais sans exception comme je te vois maintenant avec tes habits dessus maintenant.

CLAIRE. – Je ne verrais pas ce que ça changerait en tous les cas.

FAK. – Ça change que maintenant tu ferais mieux de vouloir avec moi pour être à égalité et me l'avoir regardé à moi aussi sinon tu as l'air vraiment trop bête.

Quai ouest de Bernard-Marie Koltès, 1985, Ed. Minuit, p. 57

LA COMPAGNIE LES ECHAPPES VIFS

Après ses années de permanence artistique au Théâtre de Sartrouville–CDN, Philippe Baronnet, comédien, metteur en scène, créé *Bobby Fischer vit à Pasadena* dont il confie le rôle principal à sa partenaire de jeu, Nine de Montal. Avec Jérôme Broggini, ils fondent tous les trois la compagnie Les Permanents, aujourd'hui **Les Échappés vifs**. Attaché à l'idée de placer l'acteur au centre de la création théâtrale, Philippe Baronnet s'intéresse aux écritures contemporaines – Sylvain Levey, Dea Loher, Marius von Mayenburg… –, porte plus particulièrement son regard sur l'adolescence et ses enjeux – voir *Le Monstre du couloir* ou *Maladie de la jeunesse* – et poursuit sa recherche d'un théâtre cathartique, qui interroge et bouscule, invitant les spectateurs à se pencher sur les détails.
Associée au Préau de Vire–CDR pour trois ans, la compagnie Les Échappés vifs affirme son désir de partager avec les publics, le plus en amont possible, les œuvres portées au plateau – dans le cadre de résidences dans les établissements scolaires du bocage normand, notamment. Ainsi *Libres échanges*, commande d'écriture faite à Gaëlle Hauserman, interprétée par Nine de Montal, a-t-elle été créée en complicité avec les élèves du lycée Auguste Chevalier de Domfront (Calvados), au printemps 2016.

L'EQUIPE ARTISTIQUE EN COURS

Philippe Baronnet | metteur en scène

Issu de la promotion 2009 de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, Philippe Baronnet participe, en tant que comédien, à plusieurs spectacles de metteurs en scène renommés dans le cadre de sa formation : *Les Ennemis* de Maxime Gorki mis en scène par Alain Françon, *Hyppolyte/La Troade* de Robert Garnier m.e.s. par Christian Schiaretti, *Cymbeline* de William Shakespeare m.e.s. par Bernard Sobel... Parmi ses différents travaux d'école, il participe à deux créations de Philippe Delaigue, *Les Sincères* de Marivaux et *Démons* de Lars Norén. Au sortir de l'ENSATT, il devient comédien permanent au Théâtre de Sartrouville et participe jusque 2012 aux créations de Laurent Fréchuret : *Embrassons-nous, Folleville !* d'Eugène Labiche, *La Pyramide* de Copi, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill. Dans le cadre de la 8ème biennale Odyssées en Yvelines du CDN de Sartrouville, il joue *De la salive comme oxygène* de Pauline Sales, m.e.s. par Kheireddine Lardjam.
En parallèle de ses expériences de jeu, Philippe Baronnet s'implique dans la vie du Théâtre de Sartrouville–CDN, anime des ateliers en milieu scolaire et préside au comité de lecture du théâtre. En 2010, il assiste Laurent Fréchuret à la mise en scène de *La Pyramide* de Copi. Par ailleurs, au sein de La Nouvelle Fabrique, compagnie qu'il fonde avec ses camarades de l'ENSATT, il met en scène *Phénomène #3* de Daniil Harms, dont il avait déjà monté des textes dans *Bam*, en 2008. La dernière année de sa permanence artistique à Sartrouville, il dirige la mise en espace de *Lune jaune* de David Creig, texte lauréat du comité de lecture ; et choisit *Bobby Fischer vit à Pasadena* de Lars Norén, pour diriger ses deux complices Elya Birman et Nine de Montal – rejoints alors par Samuel Churin et Camille de Sablet – pour ouvrir la saison du CDN. Au printemps 2014, il met en scène *Le Monstre dans le couloir* de David Greig, dans le cadre du 5ème festival ADO du Préau de Vire. Dans l'intervalle, il fonde avec Jérôme Broggini et Nine de Montal sa compagnie, aujourd'hui implantée à Vire, Les Échappés vifs, associée de 2016 à 2018, au Centre dramatique de Normandie. *Maladie de la jeunesse* de Ferdinand Bruckner, puis *La Musica deuxième* de Marguerite Duras y seront créées aux mois de janvier 2016, puis 2017.

Estelle Gautier | scénographe

Formée en design global à l'ESAA Duperré, Estelle Gautier présente en 2006 les concours de l'ENS en création industrielle et de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre en scénographie. Admissible à l'ENS, elle choisit la scénographie et dessine à l'ENSATT les espaces de *Bam* mis en scène par Philippe Baronnet d'après Daniil Harms et de *Cymbeline* de Shakespeare m.e.s. par B. Sobel, repris en 2010 à la MC 93. La même année, elle signe la scénographie de *Lorenzaccio* de Musset m.e.s. par C. Stavisky sous chapiteau pour le Théâtre des Célestins à Lyon. Parallèlement avec La Nouvelle Fabrique, elle crée les spectacles *Phénomène#3* m.e.s. par P. Baronnet d'après Daniil Harms, *L'Hamblette* de Giovanni Testori m.e.s. par G. Gotti. En 2012, elle crée la scénographie de *Primer Mundo* pour Allio & Weber à la Ferme du Buisson, puis celle de *Natural Beauty Museum*, programmé cette année au Centre Pompidou dans le cadre du festival d'Automne. Elle s'est associée à Kheireddine Lardjam pour les créations d'*End/igné* de Mustapha Benfodil et de *Page en construction* de Fabrice Melquiot. *La Musica deuxième* de Marguerite Duras, créée en 2017 au Préau de Vire sera sa 8ème collaboration avec Philippe Baronnet, après *Bobby Fischer vit à Pasadena* de Lars Norén, *Le Monstre dans le couloir* de David Greig, *Maladie de la jeunesse* de Ferdinand Bruckner.

Louise Grinberg | comédienne

Après son passage par le conservatoire du VIIème arr. de Paris avec Daniel Berlioux, Louise Grinberg entre à l'école du Studio d'Asnières en 2012, puis intègre le CFA des comédiens en 2014. En 2015, elle participe aux trois créations du Studio d'Asnières en jouant dans *Les Petites Filles Modèles*, adaptation de la Comtesse de Ségur mise en scène par Yveline Hamon, *Le Mariage Forcé* de Molière m.e.s. par Jean-Louis Martin Barbaz, puis dans *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare m.e.s. par Hervé Van Der Meulen. En 2016, elle interprète Lucy dans *Maladie de la jeunesse* de Ferdinand Bruckner mis en scène par Philippe Baronnet.
Au cinéma, elle travaille sous la direction de Laurent Cantet dans *Entre les Murs* (Palme d'or du Festival de Cannes 2008), Delphine et Muriel Coulin dans *17 Filles* ou Cécilia Rouaud, Antoine Blossier et Mélanie Laurent.

Félix Kysyl | comédien

Passé par la classe libre du cours Florent, Félix Kysyl intègre le conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2012, et travaille avec Jean-Damien Barbin, Michel Fau, Yann-Joël Collin, Anne Alvaro, Thierry Thieu-Niang, Gilles David, David Lescot et Patrick Pineau. Au théâtre, il travaille sous la direction de Richard Brunel dans *J'ai la femme dans le sang* d'après Feydeau, Lukas Hemleb dans *Les Arrangements* de Pauline Sales, Guy-Pierre Couleau et Arnaud Meunier dans le feuilleton théâtral *Docteur Camiski ou l'esprit du sexe* de Pauline Sales et Fabrice Melquiot. Félix Kysyl fait également parti du collectif Damaetas, et il interprète Petrell dans la mise en scène de *Maladie de la jeunesse* par Philippe Baronnet. Au cinéma et à la télévision, il travaille avec Philippe Faucon, Roschdy Zem, Stéphanie Murat… et avec Jean-Xavier de Lestrade.

Marc Lamigeon | comédien

Marc Lamigeon suit plusieurs cours d'art dramatique (Studio Pygmalion, cours Florent, conservatoire du Centre et de Paris XIe) ; et intègre l'ENSATT en 2004. Au sein de cette école, il joue dans plusieurs spectacles tels que *Un Légume* de F.S. Fitzgerald, m.e.s. par Ph. Delaigue, *Nouvelles du Plateau* d'O. Hirata, m.e.s. par O. Maurin ou encore *Ou le monde me tue ou je tue le monde* de la 1ère promotion d'écriture d'art dramatique de l'école m.e.s. par G. Delaveau et S. Delétang. Il est ensuite engagé par Ch. Schiaretti pour jouer dans *Les Visionnaires* de J.D.-de St-Sorlin au TNP à Lyon, puis par O. Maurin pour *Descouteaux dans les poules* de D. Harrower. Il travaille avec M.Léris, A. Sachs, M. Poésy... Marc Lamigeon travaille également pour la télévision (Paris enquêtes criminelles réalisé par D. Tabuteau, Voyage au bout de la nuit, Direct 8), le cinéma (*Un coup réalisé* par C. Gouteix) et pour la radio (pièces réalisées par M. Meerson pour France Culture).

Julien Muller | comédien *en alternance avec Erwan Daouphars*

Formé au conservatoire du 7ème arrondissement puis au Studio 34, Julien Muller est comédien permanent à La Comédie de Reims, CDN dirigé par Christian Schiaretti de 1994 à 2002. Il joue *Mère courage et ses enfants* de Brecht et Dessau, *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, *Ahmed philosophe* d'Alain Badiou, *D'entre les morts et le petit ordinaire* de J.-Pierre Siméon et F. Davério, *Polyeucte* et *La Place Royale* de Corneille, *Les Citrouilles* d'Alain Badiou, *Ahmed le Subtil* et *Ahmed se fâche* d'Alain Badiou, *Le Grand théâtre du monde* de Caldéron. Il retrouve Christian Schiaretti pour *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill au Théâtre national de La Colline. Il est dirigé par Michel Vinaver dans *A la renverse* et dans *Iphigénie Hôtel*, puis par Grégoire Ingold dans *L'Extravagant Mr Jourdain* de Boulgakov. René Loyon le dirige dans *Retour à Ithaque* d'après Homère, puis *La Demande d'Emploi* de Michel Vinaver. Il joue *Les Juifs* de Lessing dans la m.e.s. d'Olivia Kryger et *Le Cercle de craie caucasien* de Brecht m.e.s. par par Cécile Tournesol et Gil Bourasseau en 2016.
Il est également comédien pour le cinéma et la télévision.

Erwan Daouphars | comédien *en alternance avec Julien Muller*

A 17 ans, Erwan Daouphars est formé à l'ENSATT où il est l'élève de Aurélien Recoing, Redjep Mitrovitsa, Niels Arestrup, Paul Golub et Pascal Elso. Il joue dans une trentaine de pièces, travaillant avec Thierry Lavât (Molière de la meilleure création pour *Bent* de Martin Sherman), Carole Thibault, Xavier Durringer, Hans Peter Clos, Benoit Lavigne, Marcel Bluwal, Christophe Lidon, Amanda Sthers, Patrick Verschuren, Jean-Christian Grinevald, Zoar Wexler, Quentin Baillot, Jacques Descordes, Jean-Christophe Dollé… Au cinéma, il joue sous la direction de Laurent Laffargue, Anthony Paliotti, Bruno Véniard, Stéphanie Halfon, Hans Peter Clos, Cyril Boussant, Florent Bigot de Nesle, Solenn Denis, Klaus Biedermann… Après avoir créé le collectif Denisyak avec Solenn Denis et l'implanté en Aquitaine, il interprète son écriture de plateau avec *Sandre* (vu notamment au festival Novart, au Théâtre National Bordeaux Aquitaine, puis à la Manufacture d'Avignon), puis *Spasmes* (festival ADO du CDN de Vire). Ensemble, ils deviennent artistes associés du TNBA, en 2017.

Marie-Cécile Ouakil | comédienne, conseillère dramaturgie

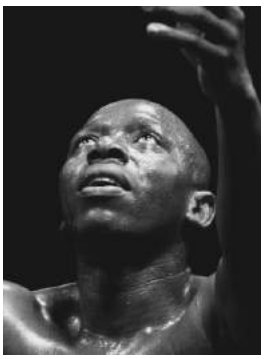
Après un master en études théâtrales et une agrégation de lettres modernes à l'ENS de Lyon, Marie-Cécile Ouakil intègre l'ENSATT où elle travaille avec Alain Françon, Christian Schiaretti, Bernard Sobel ou Philippe Delaigue et Vincent Garanger. Depuis, elle joue dans les spectacles de La Nouvelle Fabrique, compagnie théâtrale fondée avec ses anciens camarades : *L'Hamblette, Mystères, Oraison pour les morts, La Vieille, Le Numéro d'équilibre, Les Accapareurs, L'Affaire Caiüs* ; et participe à *Cahier d'Histoires#2*, commande d'écriture de Philippe Delaigue, jouée pendant trois saisons consécutives au Maroc et en France. Elle intervient dans divers ateliers en milieu scolaire et travaille comme dramaturge, auprès de Denis Maillefer notamment. Au Théâtre national de Chaillot, elle joue dans *Aux corps prochains (sur une pensée de Spinoza)*, m.e.s. par Denis Guénoun en 2015. Depuis mars 2016, elle interprète *O-Dieux*, monologue de Stefano Massini m.e.s. par Kheireddine Lardjam. En 16/17, elle jouera dans *Le Monstre du couloir* m.e.s. par Philippe Baronnet, repris par Les Échappés vifs.

Teresa Ovidio | comédienne

Après des études de scénographie et un passage à l'Actor's studio, Teresa Ovídio a joué sous la direction de Jean-Marie Galey (*Le génie des forêts* de Tchekhov, *Les Tables tournantes* de J.-M. Galey, *La Société des cendres* de Maurice Dogownson, *Si c'est un homme* de Primo Lévi), Maurice Benichou (*Ce qui demeure* de Daniel Keene), Justine Heynemann (*Bakou et les adultes* de Jean-Gabriel Nordman), Eric Lourvoir (*Les Femmes avec leur amour* de Paula Jacques), Guy Rétoré (*Nuit d'automne à Paris, Le Sexe de la femme comme champs de bataille*), Pierre Chabert (*Ay Carmela*)...
Au cinéma, Teresa Ovidio a tourné sous la direction de Raoul Ruiz, Patrick Timsit, Arnaud Viard, Flora Gomes, Axel Philippon…

Vincent Schmitt | comédien

Vincent Schmitt débute sur les planches comme batteur et parolier des *Blessed Virgins*, jusqu'à l'enregistrement d'un premier album londonien (ref. EPIC CBS). Lassé de l'aventure, il entre au Conservatoire de Paris, où il reçoit l'enseignement de Viviane Théophilidès, de Michel Bouquet et de Gérard Desarthe. Il travaille ensuite sous la direction de Stuart Seide, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, Jacques Rosner, Pierre Debauche, Claudia Stavisky, Michel Raskine et Gwenaël Morin entre autres. Il joue *Irma La Douce* et *Demain la belle* à l'Opéra Comique sous la direction de Jérôme Savary, qui l'avait déjà dirigé dans *La Mégère apprivoisée* au Théâtre national de Chaillot. A la télévision, il apparaît dans *Julie Lescaut, Avocats et Associés, La Crim', Nestor Burma, Engrenages*..., dans *Le Misanthrope* sous la direction de Jacques Weber, *Les Misérables* de Josée Dayan, dans *Gaspard le Bandit* de Benoit Jacquot. Au cinéma, il tourne entre autres avec Bertrand Tavernier, Xavier Giannoli, François Ozon, Philippe de Broca, Coline Serreau, et John Frankenheimer. Il a participé à une quarantaine de dramatiques sur France Culture sous la direction de Claude Guerre, François Christophe, Christine Bernard Sugy.



Marc Veh | comédien

Né en Côte d'Ivoire, il se forme à la danse avec Rose-Marie Guiraud au sein de la compagnie Kouamé, puis en France avec Bernardo Montet (*Issé Tomossé*, 1997, *Ma lov'*, 1998). Au cinéma, il joue dans *Beau travail* (Claire Denis). En 2003, il rejoint la compagnie Mawguerite à Brest, avant de suivre Bernardo Montet à Tours comme permanent au Centre chorégraphique national, où il est interprète dans *Dissection d'un homme armé* (2000), *Bérénice* (mise en scène Frédéric Fisbach et Bernardo Montet, 2001), *O. More* (2002), *Parcours 2C Vobiscum* (2004), *Coupédécalé* (2005) et *Apertae* (2008). Il danse également pour François Verret, *Contrecoup* (2004). Il développe à Abidjan un projet de formation pour jeunes danseurs. Depuis 2007, il présente des créations personnelles : *Nanjy* (2007), *Nu* (Festival on Marche, Marrakech, 2008), *Face(s)*, 2010. Il a dansé et joué dans *Aux corps prochains (sur une pensée de Spinoza)*, spectacle mêlant danse, théâtre, chant et philosophie, conçu et mis en scène par Denis Guénoun et Stanislas Roquette (création 2015, Théâtre National de Chaillot, Tnp – Villeurbanne).

LE REPERTOIRE ET LA PRESSE EXTRAITS

MALADIE DE LA JEUNESSE

TEXTE **FERDINAND BRUCKNER**

MISE EN SCENE **PHILIPPE BARONNET**

AVEC **Clémentine Allain | Thomas Fitterer | Clovis Fouin | Louise Grinberg | Félix Kysyl | Aure Rodenbour | Laura Segré**

SAISON 2016/17 tournée *en cours* | **Caen, Oullins, Riom…**

Bruckner photographie la société de son temps dans ses moindres tensions [et] le metteur en scène Philippe Baronnet en orchestre avec fougue et brio le tourbillon de scènes courtes. Toute sa petite bande plonge avec la même fringale dans cette matière théâtrale foisonnante de personnages, d'émotions extrêmes et contradictoires, de cocasseries comme d'arguties philosophiques.

Emmanuelle Bouchez, *Télérama*, 30/01/16

Remarquable spectacle ! Philippe Baronnet réunit une troupe homogène de très talentueux comédiens qui excellent à ressusciter les errements de la jeunesse. Une mise en scène d'une fluidité et d'une force rares !

Catherine Robert, *La Terrasse*, 28 /01/16

L'envie de théâtre n'est pas éteinte. Des troupes fraîches s'avancent. Les Échappés vifs proposent *Maladie de la jeunesse* de l'autrichien Ferdinand Bruckner […] Ce précis de décomposition, au fil d'un dialogue sec, tranchant, sans faux-fuyant, est mené tambour battant […] Le charme fort du spectacle tient à la justesse mélodique de la figuration de la violence, jumelée à des discours réflexifs coupants, sans la graisse du pathos, d'où l'impression de vérité criant […] Tous les rapports de forces du désir dans ses emportements contradictoires sont ainsi mis à nu, explorés dans la plus amère élégance, et l'on se dit qu'il va falloir sans doute compter avec Philippe Baronnet et les siens.

Jean-Pierre Léonardini, *L'Humanité*, 1er/01/16

LE MONSTRE DU COULOIR

TEXTE **DAVID GREIG** M.E.S. **PHILIPPE BARONNET**

AVEC **Eric Borgen | Olivia Chatain* | Pierre Cuq | Cyrille Lebourgeois | Marie-Cécile Ouakil |** **troupe permanente du Préau*

SAISON 2016/17 tournée *en cours* | **Guingamp, Landerneau, Nantes...**

La mise en scène de Philippe Baronnet, inventive et rythmée, est soutenue par l'excellente scénographie d'Estelle Gautier […] Voilà un spectacle qui est une agréable surprise, à voir avec ses enfants ados pour rêver et rire avec eux.

Richard Magaldi, theatreactu.com, 9/10/15

Avec une mise en scène pleine de trouvailles, Philippe Baronnet évite de filer les métaphores et d'étirer les anecdotes ; derrière le récit, se cachent des thématiques fortes pour des adolescents : amour, homosexualité, séparation avec les parents… Un bel exemple de pièce pour les jeunes qui ravira aussi un public plus âgé ; on en sort avec une belle énergie ! **Julien Barsan, Théâtre du blog, 21/10/15**

BOBBY FISCHER VIT A PASADENA

TEXTE **LARS NORÉN** M.E.S. **PHILIPPE BARONNET**

AVEC **Elya Birman | Frédéric Cherboeuf*, Samuel Churin* | Nine de Montal | Astrid Roos*, Camille de Sablet* |** **en alternance*

DISPONIBLE EN TOURNEE

44 représentations depuis sa création au Théâtre de Sartrouville–CDN | La Faïencerie–Théâtre Creil, L'apostrophe–SN Cergy-Pontoise, CC Boris-Vian–Les Ulis, La Tempête–Paris, Théâtre de Rungis, Les 3 Pierrots de Saint-Cloud, Le Préau–Vire…

La mise en scène de Philippe Baronnet, épurée, est d'une habileté remarquable. Les spectateurs sont conviés à la table des négociations, quelques-uns occupant des canapés disposés à même le plateau […] On assiste, médusé, à ce déballage à mots couverts, spectateurs invisibles de ces alliances qui se font et se défont, de ces déchirements intempestifs brillamment orchestrés […] Philippe Baronnet s'est entouré de superbes acteurs qui portent beau leur personnage, leur confèrent une vérité troublante et soutiennent avec brio le rythme effréné des reparties. Du travail de très belle facture.

Marie-Josée Sirach, *L'Humanité*, 21/10/13p

Philippe Baronnet évite non seulement le piège des complaisances de jeunesse, mais également celui d'une vision trop platement réaliste et psychologique du théâtre de Lars Norén […] Tout cela est d'une justesse percutante. La mise en scène aux accents cinématographiques nous place au plus près de ces lames de fond, joue de gros plans, d'effets de perspectives, s'appuie sur une remarquable direction d'acteur. Quelque chose d'organique se dégage du spectacle. Quelque chose de terrien, d'entier, qui ne cherche jamais à s'en sortir à bon compte, qui nous oblige à regarder, les yeux dans les yeux, les répétitions inexorables de ces ébranlements. **Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse*, 28/01/13**

SOURCES D'INSPIRATION ET AUTRES CITATIONS

Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous.

B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*

La Prisonnière du désert, John Ford, 1956

The Limits of Control, Jim Jarmusch, 2009

UNIVERS VISUEL ET SONORE

Crépuscule

Les pièces de Koltès se déroulent souvent au crépuscule, entre chien et loup, à *l'heure à laquelle rien n'est plus obligatoire que la sauvagerie des êtres les uns envers les autres – Dans la solitude des champs de coton*. Dans *Quai ouest*, la scène est souvent plongée dans un univers crépusculaire ; et la raison en est concrète, pragmatique : les tractations que les personnages cherchent à accomplir ne peuvent avoir lieu que *dans cet état et à cette heure* (Monique). De plus, dans l'atmosphère menaçante des intrigues koltésiennes, le crépuscule offre cette demi-obscurité qui permet à l'imagination de se déployer, d'imaginer le pire… Toutefois, il y a aussi dans *Quai ouest* des scènes lumineuses, éclairées par le plein soleil de midi. Il ne faut pas affadir cette lumière – Koltès déplorait d'ailleurs de voir les mises en scènes de ses pièces sous éclairées, au point de le reprocher même à Chéreau en 1986, alors qu'il le considérait comme le metteur en scène le plus à même de servir son univers et son écriture.

Ombres et lumières

Dans *Quai* ouest, l'action dramatique est rythmée par l'alternance des heures du jour et de la nuit. Subissant ou profitant tour à tour de l'obscurité ou des rayons du soleil, les personnages – avant de devenir eux-mêmes des ombres, à la fin de l'histoire – sont confrontés aux jeux d'ombre et de lumière. L'analyse de la pièce révèle que cette esthétique n'est jamais décorative mais toujours au service de la dramaturgie, rythmant l'évolution des personnages et éclairant les rapports qu'ils entretiennent.

> Je me méfie toujours d'acquiescer à ce constat que mes pièces feraient la part belle à un monde d'inquiétude ; je suis effaré quand je lis ensuite que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que je décris […] L'expérience ne s'appuie pas sur des critères sombres et désespérés ; elle relève plutôt d'une vie fascinante, excitante, nocturne. Koltès, *Une part de ma vie*

Le mystère du lieu crée parfois une atmosphère peu réaliste, fantastique, proche d'une *inquiétante étrangeté* qui brouille les contours du réel. Cet aspect artificiel, presque surnaturel, de la lumière dans *Quai ouest* est en partie justifié par la situation concrète : dans le hangar – non éclairé –, l'alternance de lumière et d'obscurité n'a rien à voir avec celle, naturelle à l'extérieur, du jour et de la nuit. Ainsi, pendant le jour, le lieu est traversé par intermittence de *rayons dorés* – lorsque dehors *le soleil monte à toute vitesse* – ou s'enflamme de *lumière rouge*, au moment où il se couche ; la nuit, les lampes du port ou les *rayons de lune passant par les trous du toit* éclairent les recoins secrets du hangar.

Parallèlement à ces effets d'éclairage concrets justifiés par l'architecture du lieu, le personnage de Cécile nourrit une sorte de réalisme magique, porté par la lumière. Comme Zucco qui s'unit avec le soleil dans le saut de l'ange final, elle entretient un rapport particulier au soleil, dont la présence semble organiquement liée à ses apparitions. Elle semble dépositaire d'une magie ancienne qui lui donne le pouvoir d'éteindre le soleil : *Couché !* ordonne-t-elle en se tournant vers le plafond, et *les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat* ; ou bien celui de retrouver de façon soudaine la langue quechua, au moment de mourir.

Répétitions et tensions, les présences sonores

Dans *Quai ouest*, les indications sonores sont assez nombreuses : pluie, vent, tempête, envol d'oiseaux… Le hangar, lieu isolé de la ville et de la vie, est comme une caisse de résonance de tous ces bruits extérieurs : la rumeur lointaine des citadins, le ressac du fleuve, les bruits de l'activité maritime, etc. Tout nous raconte un hors scène vivant, dont les sons semblent venir ponctuer dramatiquement les événements et les relations entre les personnages, comme le suggèrent ces didascalies : *Charles rigole, lâche l'arme qui tombe à terre. Sirène d'un bateau, proche, sur le fleuve*. Ou encore : *Abad ramasse la kalachnikov, la met en position du coup par coup, tire un coup sur le fleuve. Rugissement d'une vague en réponse. Fak fait basculer le corps dans l'eau. Sirène d'un bateau, au loin*.

Les réflexions qui précèdent ne sont que quelques pistes de réflexion pour la création sonore et visuelle du spectacle. Notre idée est la suivante : présents ou absents, sensuels ou oppressants, naturels ou oniriques, lumières et sons dans *Quai ouest* échappent à une esthétique simplement décorative et s'imposent comme des ressorts dramatiques essentiels. L'ensemble des interventions sonores et visuelles participe à la création d'une atmosphère extrêmement riche, « métissée » et propre à l'auteur. *Quai Ouest* est incontestablement une œuvre dramatique mais par les images qu'elle suscite dès sa lecture, la pièce semble aussi baignée d'empreintes et de références cinématographiques, notamment américaines.

REFERENCES CINEMATOGRAPHIQUES

> *Je crois que mon théâtre est contaminé, abâtardi, par le cinéma au bon sens du terme* […] *Je compte un choc de théâtre tous les dix ans, alors qu'au cinéma, j'ai un paquet de chocs chaque année* […] *Cette année a été incroyable. Il y a eu* Rio Zone *qui est un* Quai ouest *réussi. J'en avais les larmes aux yeux. Il y a eu* Engrenages, Le Ventre de l'architecte, Bagdad Café. *Ça me met tellement en forme !*
>
> B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*

Polars et films noirs

La structure dramatique de l'intrigue, les caractéristiques des personnages et le dénouement tragique de *Quai ouest* (avec la triple mort de Koch, Charles et Abad) rapprochent cette pièce du polar et du film noir.
Ici, comme dans le polar, deux mondes s'entrechoquent et essaient de se manipuler, dans un microcosme aux confins du monde, régi par des lois autres que celles de la société. Au centre de cet univers à la marge, la violence ne semble jamais loin, et comme dans le roman noir américain, le monde décrit est en crise, déshumanisé, déséquilibré ; il met en scène une microsociété confrontée à la misère, à la marginalité et à la criminalité. De plus, les personnages sont des antihéros : jeunes ou vieux, riches ou pauvres, tous marchandent et complotent pour assurer leurs arrières, conclure les meilleures alliances et faire aboutir leurs projets – la vivacité d'esprit des jeunes (Claire, Fak et Charles) étant une condition possible de leur survie. Les personnages

de *Quai ouest* rappellent ainsi ceux des polars et films noirs : paumés qui hantent la zone comme des fantômes, famille aux liens désunis qui règle ses comptes, peuple de *brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains*. Ce n'est pas un hasard si Koltès admire Kazan, Tarkovski, Eastwood, Coppola, Cimino…, et si les films qu'il préfère parlent de truands, héros par excellence des polars. Dans *Quai ouest*, l'auteur a souligné l'importance du lien supérieur qui unit les trois jeunes, Charles, Fak et Abad, et le compare à celui qui existe entre les truands :

> Trois personnes liées par un lien obscur, trois « frères » (comme on dit des gangsters), 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 ; quelque chose, en tous les cas, que je crois qu'on ne pouvait pas raconter il y a un siècle, quelque chose de notre époque. Koltès, *Une part de ma vie*

Errance et marginaux, le cinéma de Jarmusch

Down by Law de Jim Jarmusch est sorti un an avant l'édition de *Quai ouest*. J'ignore si les deux artistes se sont inspirés mutuellement mais au vu des goûts cinématographiques de Koltès, je ne peux m'empêcher de penser qu'il a découvert ses films à la fin des années 80. Il existe selon moi de nombreux parallèles entre leurs œuvres à explorer pour le passage à la scène.
Tout d'abord, comme dans *Quai ouest*, les personnages de Jarmusch sont des marginaux, des « ratés » diraient certains, qui portent en eux des rêves tranquilles mais qui nous captivent immédiatement par leur manière de prendre le temps. Pour moi, la pièce de Koltès trouve sa puissance et sa poésie dans la temporalité qu'elle met en place.

> On pourrait bien sûr se dire : au début du monologue, Charles est ici, à la fin il en est là, dépêchons-nous donc d'aller d'un point à un autre. Ce qui est un mauvais calcul, car Charles, qui ne vient de nulle part et ne va nulle part, prendra de toute façon tout son temps, ou, si on l'en empêche, on l'empêche tout simplement d'exister. Annexe de *Quai ouest*

Koltès nous le dit très clairement : Charles prend son temps, c'est tout. Il n'y a pas de justification psychologique à cela. Si on refuse d'entrer dans cette temporalité décalée, comme dans un long travelling silencieux de Jarmusch, alors on refuse de faire exister les personnages. Dans leurs œuvres, il y a une forme commune de comique décalé, mais aussi une narration originale et un type de relations poétiques, non psychologiques, entre les personnages. L'attente du spectateur réside moins dans la résolution de l'intrigue que dans la manière dont le sujet de l'histoire se déplace et dont les relations entre les personnages évoluent. Koltès n'est pas dupe de cette forme d'indétermination : l'errance et la contemplation font partie du drame et le servent. Avec cet étirement du temps, sans pousser jusqu'au formalisme dont Jarmusch s'amuse parfois, Koltès donne l'impression de revisiter dans *Quai ouest* les codes et les genres, celui du western par exemple, comme le fait le cinéaste dans *Dead Man* (1995).
De plus, le style si singulier de ces deux artistes est fortement influencé par les contrées et cultures exotiques – européenne, japonaise ou nord-américaine. Quelque chose rapproche ces artistes tous deux inspirés de littérature, de philosophie et de musique, curieux des paysages de l'ailleurs, à l'écoute des langues et accents du monde, pour dire le réel et créer une poésie du quotidien.

Enfin, les astérisques qui ponctuent chaque scène dans *Quai ouest* – même quand l'action pourrait se poursuivre directement – me rappellent les nombreux fondus au noir dans les films de Jarmusch. Bien qu'elles marquent un changement de lieu, l'entrée ou la sortie d'un personnage,

ces scansions donnent l'impression de figer le temps et de déréaliser la narration, un peu comme dans un rêve. Beaucoup de commentaires critiques ou littéraires rapprochent *Quai ouest* d'une sorte de purgatoire, en s'appuyant notamment sur l'une des premières répliques de Monique : *Maurice, Maurice, ce n'est pas le monde vivant, ici.* On peut aussi voir dans la présence d'Abad, silencieuse et inquiétante – qui agit peu sauf à la fin pour donner la mort à deux personnages –, une sorte de Caron qui accueille les âmes avant la traversée du Styx. Dans *Dead man* aussi, le héros William Blake (Johnny Depp), figure mystérieuse venue de nulle part, fuit au travers des lieux désertiques pour échapper, comme Maurice Koch, à la vindicte des hommes. Comme lui, il rencontrera l'étranger, l'indien Nobody (Gary Farmer) qui l'accompagnera jusqu'à sa mort.

Quai ouest, un western

> RODOLPHE *à* ABAD. – *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.*
>
> B.-M. Koltès, *Quai ouest*

De nombreux éléments évoquent l'esprit du western dans *Quai ouest*. Le lieu de l'action, d'abord, rappelle les stéréotypes du western : zone frontière déserte, no man's land abandonné, escale pour des gens en transit. Lieu emblématique hors du temps, l'ensemble formé par les quais, le hangar et la jetée constitue un élément dramatique saillant, un territoire qui doit être dépassé, surmonté, afin que le héros et les personnages parviennent à leur but : atteindre l'eau où se noyer, traverser, franchir la frontière pour changer de vie. Les protagonistes sont venus de loin et repartiront, dès leurs affaires réglées, vers un ailleurs.

La répétition constante de certaines interventions (la lumière intermittente du phare, le passage des voitures, le ressac du fleuve, l'envol des oiseaux…) crée une tension permanente, diffuse et suspendue, qui ne demande qu'à exploser. Ce type de procédé est fréquemment utilisé dans le *western spaghetti* où l'on pousse, comme dans *Quai ouest*, des situations très simples jusqu'à leur paroxysme. Ainsi Koltès s'amuse-t-il du temps qui passe dans la scène de *duel* entre Koch et Abad ; de ce temps presque trop long, avant que parte le coup de feu : *Par quels chemins passe votre réflexion pour mettre tant de temps ? où en est-elle maintenant ? à la ceinture ? à la poitrine ? Accélérez, s'il vous plaît.*

Outre cette distorsion du temps, la présence d'une arme à feu, le lieu et l'atmosphère générale de la pièce, il y a dans l'écriture, dans les choix des mots et de ce qu'ils racontent des personnages, quelque chose d'à la fois lyrique et cocasse, de bavard et taiseux. Le drame et la pesanteur sont parfois si lourds que l'humour peut arriver à tout moment pour désamorcer les situations :

> KOCH *bas.* - J'ai peur.
> CHARLES *bas.* – Pourquoi ?
> KOCH. – J'ai peur. Je ne sais pas pourquoi.
> CHARLES. – Tu as ton arme ?
> KOCH. – Une arme ? Non. Pourquoi ?
> CHARLES. – Un flic ne viendrait pas dans un coin comme celui-là sans son arme.
> KOCH. - Je ne suis pas flic.
> CHARLES. – Fonctionnaire ?
> KOCH. – Non.
> CHARLES. – Privé ?

> KOCH. – Non.
> CHARLES. – Quoi, alors ?
> KOCH. – Rien, normal, un particulier.
> CHARLES. – Si c'est vrai, tu as raison d'avoir peur. (*très bas*) C'est des Weston ?
> KOCH. – Quoi ?
> CHARLES. – Les chaussures.
> KOCH. – Ce n'est pas moi qui m'achète mes chaussures.

Dès ce premier échange entre Koch et Charles, le décor est planté : dans cet endroit hostile et abandonné, ne viennent que les *vrais durs*, ceux qui portent une arme. Dans cette zone de non-droit, Koch est suspect, susceptible d'être un représentant de la loi. Comme d'autres personnages koltésiens (Alboury dans *Combat de nègre et de chiens*, qui vient chercher le corps de son frère sur le chantier, Mathilde dans *Le Retour au désert*, qui vient « porter la guerre » dans la province française), il incarne ce stéréotype de l'étranger dont on ne sait rien, cavalier solitaire ou presque qui arrive dans une ville inconnue pour y régler ses comptes – ce que réalise littéralement Koch dans *Quai ouest* puisqu'il vient sur ces quais pour liquider son passé et venir trouver la mort. Comme l'étranger du western, sa trajectoire précipitera le destin de chacun.

Enfin, le western, c'est en filigrane l'histoire des peuples en mouvement, d'un territoire colonisé et d'une génération ballotée entre deux époques : les cow-boys repartent à cheval dans le soleil couchant alors que la locomotive à vapeur amène les nouveaux arrivants venus de l'est et, avec eux, le progrès. Dans *Quai ouest*, ce tiraillement entre deux mondes est incarné par Charles et Claire, les enfants de la deuxième génération pris en étau entre les traditions anciennes de leur mère et l'attrait de la métropole occidentale toute proche.

Sur les quais, Elia Kazan, 1954

Le Doulos, Jean-Pierre Melville, 1962

Dead Man, Jim Jarmusch, 1995

AUTRES CITATIONS DE BERNARD-MARIE KOLTES

« Un hangar, à l'ouest » in *Quai ouest*

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

Prologue[1]

Les vrais ennemis le sont de nature, et ils se reconnaissent comme les bêtes se reconnaissent à l'odeur. Il n'y a pas de raison à ce que le chat hérisse le poil et crache devant un chien inconnu, ni à ce que le chien montre les dents et grogne. Si c'était de la haine, il faudrait qu'il y ait eu quelque chose avant, la trahison de l'un, la perfidie de l'autre, un sale coup quelque part ; mais il n'y a pas de passé commun entre les chiens et les chats, pas de sale coup, pas de souvenir, rien que du désert et du froid. On peut être irréconciliables sans qu'il y ait eu de brouille ; on peut tuer sans raison ; l'hostilité est déraisonnable.
Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence d'amour, le désir par répulsion. Mais c'est comme une forêt en flammes traversée par une rivière : l'eau et le feu se lèchent, mais l'eau est condamnée à noyer le feu, et le feu forcé de volatiliser l'eau. L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir des coups et tout le monde aime gagner du temps.
Selon les raisons, il est des espèces qui ne devraient jamais, dans la solitude, se trouver face à face. Mais notre territoire est trop petit, les hommes trop nombreux, les incompatibilités trop fréquentes, les heures et les lieux obscurs et déserts trop innombrables pour qu'il y ait encore de la place pour la raison.

•

Si un chien rencontre un chat – par hasard, ou tout simplement par probabilité, parce qu'il y a tant de chiens et de chats sur un même territoire qu'ils ne peuvent pas, à la fin, ne pas se croiser ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face – non pas dans la foule ni en pleine lumière, car la foule et la lumière dissimulent les visages et les natures, mais sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux, où l'on se voit de loin, où l'on s'entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite ; lorsqu'ils s'arrêtent l'un en face de l'autre, il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité – qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif (...). L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir des coups et tout le monde aime gagner du temps. (...) Selon la raison, il est des espèces qui ne devraient jamais, dans la solitude, se trouver face à face. Mais notre territoire est trop petit, les hommes trop nombreux, les incompatibilités trop fréquentes, les heures et les lieux obscurs et déserts trop innombrables pour qu'il y ait encore de la place pour la raison ».

Une part de ma vie

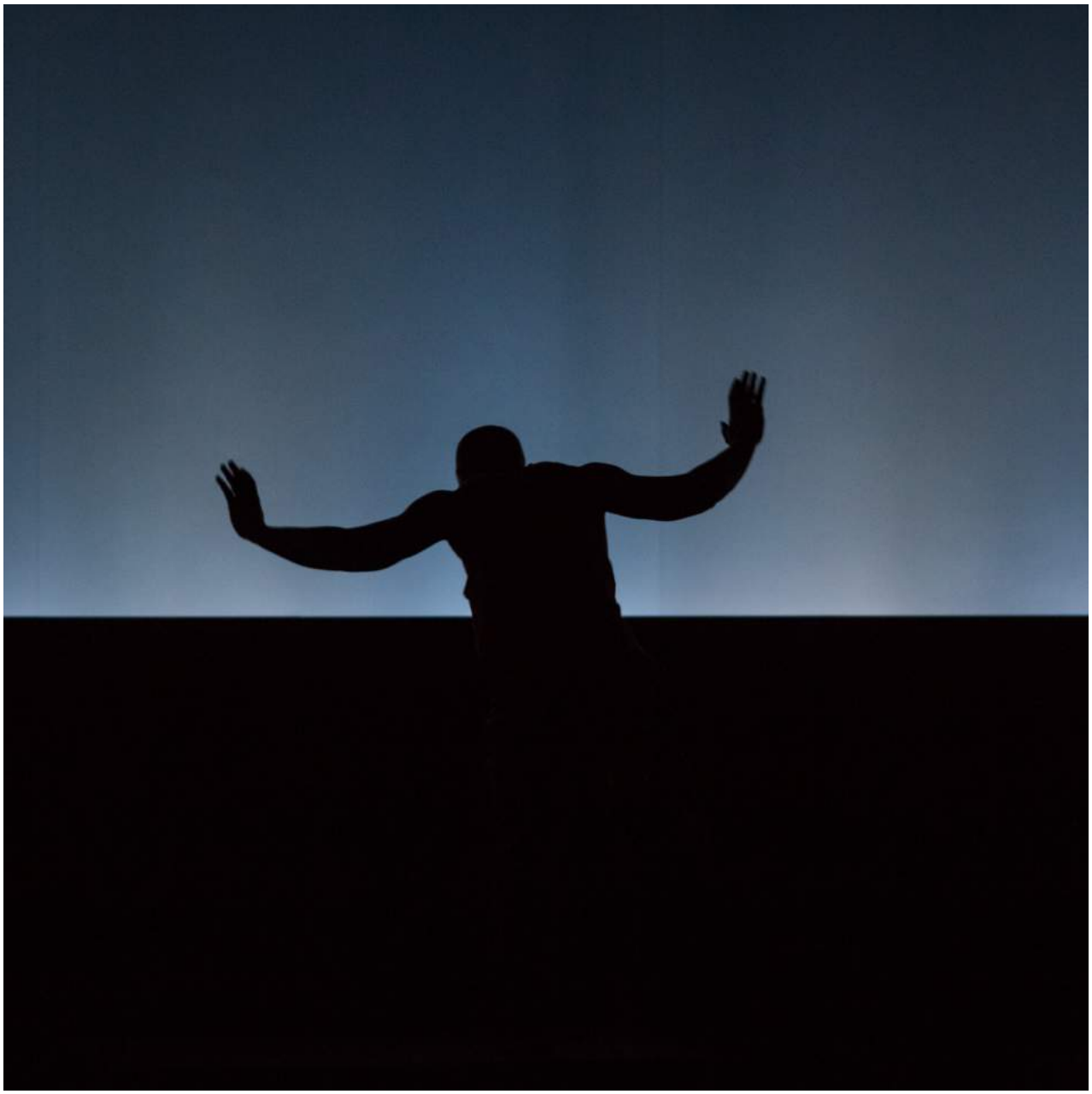
On n'écrit pas des pièces avec des idées, on écrit des pièces avec des gens.

•

Moi, je crois toujours mes pièces très claires. S'il y a des énigmes, c'est sur la profondeur d'un personnage. Tout le monde est énigmatique, à un moment donné. Alors, quand on raconte un personnage, ce personnage se promène avec ses énigmes, et moi, je ne suis pas là pour les résoudre ; au contraire, je suis là pour les montrer.

---

[1] Dix ans après *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Koltès entame un autre roman – son rêve absolu. Publié en 1991, deux ans après sa mort, *Prologue* restera un roman sans titre et inachevé.



LES ECHAPPES VIFS ASSOCIATION LOI-1901 | TEL. 06 70 92 57 37 | MEL COMPAGNIE@LESECHAPPESVIFS.FR
AD. 23, PLACE SAINT-THOMAS, 14500 VIRE | SIRET 79132353800029 | APE 9001Z | LICENCE 2-1066760
ARTISTIQUE PHILIPPE BARONNET | PRODUCTION JEROME BROGGINI | PRESSE FRANCESCA MAGNI

LES ÉCHAPPÉS VIFS

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

PAN
PRODUCTEURS ASSOCIÉS DE NORMANDIE

adami

Odia
normandie
office de diffusion et d'information artistique

RÉGION
NORMANDIE

Ministère
Culture
Communication

Calvados
LE DÉPARTEMENT

la culture avec
la copie privée

le jeune
théâtre
national