

Melissa Guenther

## L'étranger dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès : *Quai Ouest* et *La Nuit juste avant les forêts*

**Abstract :** The image of the Other in Bernard-Marie Koltès theatre is developed through the use of the quasi-monologue, a theatrical tool which allows the author to express not only the thoughts of the characters but multiple voices and multiple points of view as well. This article will demonstrate how the quasi-monologue serves to highlight the differences and the feelings of otherness of the two protagonists in Koltès two works, *Quai Ouest* (1985) and *La Nuit juste avant les forêts* (1988).

**Keywords:** French Theatre; Koltès, Bernard-Marie; Twentieth Century; the Other in Literature; *Quai Ouest* (1985); *La Nuit juste avant les forêts* (1988).

**Résumé :** L'image de l'étranger dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès se développe à travers le procédé théâtral du quasi-monologue – un procédé qui sert non seulement d'exprimer les pensées des personnages, mais aussi d'exprimer les multiples voix et les points de vue divers. Nous démontrons comment le quasi-monologue sert à signaler les différences et les sentiments de l'étrangerité de deux protagonistes dans les œuvres *Quai Ouest* (1985) et *La Nuit juste avant les forêts* (1988) de Koltès.

**Mots clés :** Théâtre français ; Koltès, Bernard-Marie ; XX<sup>e</sup> siècle ; étranger, autre, littérature; *Quai Ouest* (1985); *La Nuit juste avant les forêts* (1988).

L'IMAGE DE L'ÉTRANGER DANS LE THÉÂTRE de Bernard-Marie Koltès se développe à travers le procédé théâtral du quasi-monologue – un procédé qui sert non seulement à exprimer les pensées des personnages, mais aussi à exprimer les multiples voix et leurs points de vue divers. Nous démontrons comment le quasi-monologue sert à signaler les

différences et les sentiments de l'étrangéité de deux protagonistes dans les œuvres *Quai Ouest* (1985) et *La Nuit juste avant les forêts* (1988) de Koltès.

Dans les pièces *Quai Ouest* (1985) et *La Nuit juste avant les forêts* (1988) de Bernard-Marie Koltès, de même que dans son œuvre entière, le monologue, ou plutôt le quasi-monologue, sert comme outil à exprimer les thèmes de *l'autre*, l'appel à l'Autre, et la fraternité. Koltès emploie souvent le procédé théâtral du monologue, qui est caractérisé par «l'absence d'échange, [qui] permet de faire connaître les pensées d'un personnage», «longueur assez imposante, [qui] fournit au personnage l'occasion de faire une mise au point quant à l'action et au rôle qu'il y joue» et «qui est destinée au spectateur pour lui permettre de suivre l'évolution intérieure du personnage» (Vigeant 1989: p.155). Il faut souligner que, selon la définition du monologue, la «réflexion [est] faite apparemment pour lui [le personnage] seul» et le «personnage est alors isolé [alors], on se sent assuré que le spectateur est conscient du fait que ce qui est dit n'est pas entendu pas les autres personnages» (Vigeant 1989: p.155). Il est significatif que les monologues de Koltès ne s'inscrivent pas entièrement à cette définition puisque dans les monologues koltésiens, le discours du personnage n'est pas fait pour lui seul, et son discours s'adresse à un *autre* (soit muet soit absent). Contrairement aux monologues traditionnels, un interlocuteur est voulu par l'énonciateur : par ses paroles il cherche un lien avec l'autre, à qui la parole se destine, et il est voulu que l'autre entende ce que le personnage a à dire ou à demander. Puisque la définition du monologue koltésien se met en désaccord avec la définition traditionnelle du monologue, nous y employons le terme «quasi-monologue» d'Anne Ubersfeld pour le décrire. Le quasi-monologue, qui est une variation du monologue

marquée par l'absence d'échange dialogique, nous permet de faire connaître les pensées intimes du personnage.

Koltès utilise le quasi-monologue en tant qu'outil pour exprimer les pensées du personnage, mais aussi pour manifester les voix multiples et les points de vue divers de ses personnages. Le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* (une pièce qui contient un seul quasi-monologue qui dure 63 pages) nous fait entendre sa voix et ses propres opinions, mais aussi celles des *autres*, probablement les Français, qui parlent à son égard ; le personnage imite les *autres* qui se moquent de lui, et, par conséquent, cela nous permet d'entendre la perspective et les paroles des *autres* à son sujet. En étant le porte-parole de lui-même et des *autres*, le quasi-monologue lui accorde du pouvoir : le lecteur entend non seulement la voix du personnage, mais en même temps le personnage incarne effectivement toutes les insultes et les accusations de l'*autre* quand il les répète. Cette réitération négative de l'opinion des autres lui accorde indéniablement une identité *autre*. De la même façon, le personnage de Charles dans *Quai Ouest* (une pièce qui contient non seulement le quasi-monologue, mais le soliloque, et le dialogue aussi) énonce sa voix et ses propres opinions dans ses quasi-monologues, mais aussi celles d'Abad, un personnage muet qui prononce les paroles pour les oreilles de Charles uniquement. Il y a un lien de fraternité qui est évident entre ces deux personnages, comme l'illustre la confiance qu'Abad fait à Charles, mais aussi par l'idée que Charles est censé de savoir les opinions et les idées d'Abad et de les exprimer souvent sans même consulter Abad. Par contre, le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* est à la recherche de la fraternité avec le camarade qu'il a vu au coin de la rue, mais c'est une fraternité qui ne se réalisera pas. Finalement, en s'exprimant par le quasi-monologue les personnages koltésiens

font toujours un appel à l'Autre, ou une demande, soit d'aide soit d'amour, qui pourrait être satisfaite seulement à l'aide d'un autre.

Le quasi-monologue, un procédé employé souvent par Koltès dans son œuvre théâtrale, et bien entendu dans les pièces de *La Nuit juste avant les forêts* et *Quai Ouest*, sert à nous faire connaître les désirs, les motivations ainsi que les frustrations intimes des personnages. Koltès s'en sert également pour représenter les sentiments d'identité *autre*, pour faire un appel ou une demande à l'Autre, ou pour créer les liens de fraternité entre les personnages espérant s'échapper à la solitude. Le contact avec l'inconnu, ou l'Autre, est la thématique koltésienne *par excellence*, qui, selon Ubersfeld, est le «point de départ absolu non seulement de sa pensée, mais de son art» (Ubersfeld 1999: p.42). Cette rencontre avec l'Autre permet à Koltès d'accomplir sa volonté de «saisir l'humain dans la différence, comme si seule cette différence ou plutôt notre rapport à elle pouvait être constructive et féconde» (Ubersfeld 1999: p.42). À travers cette rencontre de la différence une opposition identitaire devient évidente entre *nous* et *les autres*, mais aussi entre les lieux d'*ici* (où se trouvent les non-étrangers) et de *là-bas* (le lieu des étrangers) (Gothová-Jobert 2001: p.26). Dès le commencement de *La Nuit juste avant les forêts*, cette opposition identitaire est indéniable, étant donné les observations du personnage, qui évoquent comment il se sent *autre*, telles que :

c'était bien visible, en tout cas, avec les cons d'en bas attroupés dans mon dos, après avoir pissé, lorsque je lavais le zizi, — à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous c'est une ancienne habitude, mon père me l'a appris, cela se fait toujours chez nous[.] (Koltès 1988: p.10)

Son monologue ne cesse pas d'évoquer les différences qui le rendent *autre* donc pas d'*ici*, et plus tard il s'éloigne davantage de ceux qui sont d'*ici* en soulignant les différences entre lui et

l'inconnu invisible à qui il adresse la parole. Même au niveau du langage, ses paroles renforcent l'opposition avec les descriptions d'*eux* et de *nous*. À travers son dialogue, le personnage sans-nom (et alors sans identité ?) avoue son désir de ne pas sentir comme *autre* même s'il reconnaît qu'il est, en effet, étranger : «je n'aime pas ce qui vous rappelle que vous êtes étranger, pourtant, je le suis un peu» (Koltès 1988: p.10). Pour lui, le monde qu'il habite est un monde «qui se [moque] de tout, qui vous font étranger, qui ne [peut] jamais faire croire que l'on est tout à fait chez soi» (Koltès 1988: p.10) et il est conscient du fait qu'il sera toujours l'étranger ou l'*autre* dans cet endroit, parce qu'il n'est pas d'*ici*, et c'est précisément ce sentiment *autre* que le personnage cherche à changer avec son appel au camarade du coin (qui est, lui aussi, un personnage qui pourrait être considéré effectivement comme *autre* aussi, bien qu'il soit l'inconnu à qui le personnage sans-nom adresse la parole sans même connaître son identité). C'est un choix significatif de la part de Koltès qu'il a ni donné un nom ni donné une histoire à son protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts*, mais qu'il lui a fourni seulement une origine *autre* (Ubersfeld 1999: p.127) ; et puisque ce personnage sans-nom ne réussit pas à trouver son camarade du coin, à qui il adresse ses réflexions et ses paroles, il demeure l'*autre par excellence*.

L'identité *autre* se manifeste dans plusieurs personnages de la pièce *Quai Ouest*, puisque seulement Koch et Monique sont des gens d'*ici*. Toute la famille qui habite le hangar vient d'Amérique latine, Abad est d'origine africaine, et comme Koltès nous explique : «en ce qui concerne Fak, [il] est asiatique, d'apparence plutôt frêle, et d'une force redoutable» (Koltès 1985: p.106)<sup>1</sup>. Bien

---

<sup>1</sup> Il y a ni mention ni indice de la race de Fak dans le texte *Quai Ouest*, par contre Koltès explique dans les annexes de la pièce qu'il est d'origine asiatique.

qu'il soit évident que tous les personnages, sauf Koch et Monique, sont des étrangers, selon eux, c'est Abad qui est le véritable Autre ; il est le destinataire de toutes les insultes de la part des autres personnages, mais il est aussi le récepteur de toutes leurs demandes et le facilitateur de la réflexion des autres simplement en écoutant leurs monologues. Ainsi cette opposition entre *nous* et *eux* existe encore. Quant à son identité autre, Abad, le sans-voix, ressemble au protagoniste sans-nom de *La Nuit juste avant les forêts* à bien des égards, puisqu'il n'a ni histoire, ni passé, ni voix entendu. Même s'il parle, la voix d'Abad n'est jamais entendue par les autres personnages (ni par les lecteurs) puisqu'Abad ne parle jamais, sauf à travers Charles, et, selon Koltès :

Abad refuse de parler à qui que ce soit d'autre que Charles ; et encore est-il économe en mots, et lui parle-t-il à l'oreille. Je ne l'ai pas rendu muet parce que c'était plus facile, bien qu'effectivement cela le fût, mais parce que c'était incontournable. (Koltès 1985: p.108)

Cela dit, son silence représente pour les autres «[u]ne forme d'angoisse dont la présence muette et finalement meurtrière d'Abad, dans *Quai Ouest*, est la brutale métaphore, [...] que L'Autre menace de mort et de vie» (Ubersfeld 1999: p.143). Autrement dit, en étant ciblé comme l'*autre*, Abad rend les autres personnages mal à l'aise. Ces deux exemples démontrent comment, à travers les quasi-monologues, Koltès manifeste l'opposition entre les deux mondes où il y a les gens d'*ici* et d'*ailleurs* et leurs différences. Ce procédé sert davantage à démontrer la «[n]écessité de la présence de l'Autre, du regard de l'Autre sur soi et de soi sur l'Autre» (Ubersfeld 1999: p.144) et le désir d'«[a]ppréhender l'Autre comme une connaissance nouvelle, appréhender l'Autre comme un objet d'amour» (Ubersfeld 1999: p.144). Par conséquent, dans les textes le besoin de l'autre existe, qu'il soit de valider ou de justifier notre existence ou non, l'autre est quand même désirable grâce à être

inconnu et grâce à sa nouveauté il devient un personnage exotique aussi.

Les quasi-monologues dans ces deux pièces koltésiens partagent l'usage de l'Autre comme outil pour justifier l'existence de ceux d'*ici* puisque «la prise de conscience de soi, implique toujours déjà un interlocuteur, un regard d'autrui qui se pose sur nous» (Gothová-Jobert 2001: p.165). Autrement, le regard de l'Autre affirme notre existence, c'est-à-dire que le regard autre posé sur un personnage prouve son existence puisqu'il est l'objet du regard. Ainsi, même si l'identité de l'inconnu n'est jamais connue dans *La Nuit juste avant les forêts*, cela ne change pas son rôle affirmenteur quant à celui qui lui adresse la parole. Pareillement, même si le nom de celui à qui s'adressent les monologues est connu, presque rien n'est su à son égard, il demeure le récepteur efficace et réconfortant pour ceux qui lui adressent la parole seulement en les écoutant. La fonction du regard change aussitôt que l'objet de ce regard devient les personnages *autres*. Nous avons déjà établi que les quasi-monologues koltésiens servent à présenter à la fois les opinions du protagoniste et de ceux qui le regardent, mais comment représenter ces deux regards simultanément ? Pour répondre à cette question, il est significatif que le récepteur du regard du protagoniste soit invisible ou muet parce que le protagoniste parlant (et l'énonciateur des quasi-monologues) exprime à la fois ses opinions, ses désirs et ses volontés, et il les rejette au nom du récepteur. Par contre, dans le cas où le récepteur des paroles ne répond pas (en raison d'être invisible comme le camarade de *La Nuit juste avant les forêts* ou muet comme Abad de *Quai Ouest*), celui qui lui adresse la parole ne risque pas d'être rejeté par lui : «[c]ette parole dont le locuteur déborde littéralement, interdit systématiquement la parole de l'interlocuteur ; comme si

elle craignait la réprobation de ce dernier, sa négation, son refus» (Gothová-Jobert 2001: p.171). C'est-à-dire qu'empêcher l'Autre de répondre au discours monologique permet au personnage d'éviter le repoussement de l'Autre.

Le théâtre de Koltès maîtrise admirablement l'idée de l'illusion – illusion dans le sens que chaque personnage cherche, à travers leur monologue, à accomplir où à réussir quelque chose qui lui manque, et qui, sans l'aide de l'Autre à qui la parole s'adresse, ne serait pas possible (et n'est souvent pas réalisé). Autrement dit, le besoin de l'autre est y essentiel pour satisfaire la demande ou le besoin de chaque personnage. La carence à laquelle les personnages cherchent à remplir est souvent un manque d'argent, mais pourrait être également un manque d'amour, d'avenir, ou de certitude. À propos des deux œuvres abordées ici, il y a deux types de demande qu'on tente de réaliser : celle de l'amour et celle de l'aide. Anne Ubersfeld explique que :

[t]out le théâtre de Koltès est structuré par ce qu'on peut appeler la demande d'amour. Non pas le désir, mais un vouloir bien plus insistant, qui est appel à une réponse, qui est demande d'être aimé. En échange on offre l'amour [...]. Chaque pièce est ponctuée de cette demande d'amour[.] (Ubersfeld 1999: p.159)

Cette demande d'amour se voit d'un bout à l'autre dans *La Nuit juste avant les forêts*, mais surtout à la fin quand le protagoniste dit : «ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime camarade, camarade, moi, j'ai cherché un ange au milieu de ce bordel et tu es là, je t'aime, et le reste» (Koltès 1988: p.63). Cette demande d'amour, précise Ubersfeld, est une «demande absolue, qui symbolise l'Autre comme tel, qui distingue donc l'Autre comme objet réel, capable de donner [une] telle satisfaction» (Ubersfeld 1999: p.149), cependant la satisfaction de cet amour ne serait jamais réalisée à cause du fait que l'Autre ne répond jamais à la demande. De plus, la demande inachevée inspire l'angoisse chez



celui qui fait la demande, puisqu'il ne sait pas comment sa demande a été reçue par l'Autre, ou même si sa demande a été bel et bien reçue par lui (Ubersfeld 1999: p.149-150). La demande d'amour à l'Autre est omniprésente dans *La Nuit juste avant les forêts*, même si c'est une demande ignorée.

Contrairement à *La Nuit juste avant les forêts*, la demande qui règne dans les monologues de *Quai Ouest* est celle de l'aide et non pas de l'amour. Autant dans cette pièce que dans *La Nuit juste avant les forêts*, les quasi-monologues servent à établir les demandes à l'Autre. Le dialogue dans *Quai Ouest* représente les échanges négatifs et conflictuels, par contre à travers le quasi-monologue

une autre parole surgit : celle qui est sincère, demandeuse, et qui, en se tournant vers l'autre, traduit la solitude d'un être humain abandonné au milieu de ce monde sans émotions, son impuissance d'atteindre tout seul ses buts, et par conséquent son besoin de l'autre. Ainsi, la demande qui prend ici la place de la demande d'amour est une *demande d'aide*. (Gothová-Jobert 2001: p.265)

Pour préciser :

La quête de l'union [autrement dit la demande de l'amour] [...] est, certes, moins présente dans *Quai Ouest*. Il n'en est pour autant pas moins vrai que la demande d'aide donne à cet univers violent une 'touche' humaine presque attendrissante ; demander de l'aide, s'écrier 'aidez-moi' trahit la détresse du locuteur, sa dépendance et son impuissance. Les [quasi-monologues] dirigés vers Abad deviennent donc le lieu de prédilection pour la demande d'aide ; comme si, en raison de caractère fondamentalement 'négatif' des échanges dialogiques, la demande d'aide pouvait être formulée (et vraiment *entendue*) uniquement là où l'autre – le destinataire de la demande – se tait. (Gothová-Jobert 2001: p.266)

C'est-à-dire que pour vraiment exprimer cet appel à l'aide, et pour que la demande soit efficace, il faut un destinataire (Abad dans ce cas) qui allait vraiment l'entendre, et pour cela le quasi-monologue est parfaitement capable d'y réussir : même si Abad ne répond pas, il est sûr qu'il écoute. Abad est le personnage à qui s'adresse les demandes d'aide de presque tous les autres personnages — Cécile, Charles, Rodolphe et Koch —, et sans lui, ils ne l'auraient jamais

reçue :

le personnage parlant n'aurait pu arriver à ses fins tout seul, et il a *besoin* d'un autre pour franchir la frontière (symbolique ou réelle) qui le sépare de son objectif. [...] L'acte d'*aide* (donné et rendu) encadre par ailleurs toute la pièce : Charles a aidé Abad à retrouver un nom et à s'installer dans le hangar, Abad l'aidera à partir – de façon définitive. (Gothová-Jobert 2001: p.274)

Contrairement à *La Nuit juste avant les forêts* (où le personnage parle sans savoir si l'autre, à qui il s'adresse la parole, l'écoute), dans *Quai Ouest* les personnages parlent mais les autres personnages parlants refusent de les écouter, sauf Abad, le personnage qui ne parle pas du tout (Gothová-Jobert 2001: p.236). À travers ces deux pièces il est clair que les personnages koltésiens ont tous quelque chose qui leur manque, mais c'est un manque qu'ils cherchent à remplir avec l'aide de l'*autre*. Ce manque pourrait être

manque d'argent pour la plupart, manque d'amour quasiment pour tous, manque d'avenir pour la plupart des êtres jeunes, garçons et filles, manque de certitudes, obscurité pour eux du monde passé et du futur qui les attend[.] (Ubersfeld 1999: p.129)

Aussitôt qu'un personnage koltésien demande soit de l'amour soit de l'aide, «il ne fait en réalité que demander lui-même» (Gothová-Jobert 2001: p.271) puisque la demande à un Autre implique une relation réciproque (en disant 'je t'aime', celui qui parle demande d'être aimé en échange pour l'amour donné), ou au moins un lien de fraternité entre le parleur et le destinataire.

Tandis qu'il y a souvent une demande d'amour dans le théâtre koltésien (et sans doute dans la pièce *La Nuit juste avant les forêts*), c'est toujours un amour inachevé, un point sur lequel Koltès insiste :

On n'a pas le droit d'interpréter aucune des scènes [...] comme une scène d'amour, parce qu'aucune scène n'est écrite comme une scène d'amour. Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles. Il n'y a pas de tendresse dans le commerce, et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas. Le seul passage qui pourrait être abordé comme une

scène d'amour, c'est le dialogue de Monique et Charles [dans la pièce *Quai Ouest*], l'après-midi sur l'autoroute, qui traite des performances techniques, des freins et du nombre de cylindres de la Jaguar. Il faut croire que l'amour, la passion, la tendresse, je ne sais quoi encore, se font leur chemin tout seuls; et qu'à vouloir trop s'en occuper on les rapetisse et on les ridiculise toujours. (Koltès 1985: p.108)

Cet échange est essentiel à ces deux pièces, puisque toutes les deux commencent avec un échange d'argent en quelque sorte proposé. L'histoire de *La Nuit juste avant les forêts* commence avec une mention de l'argent à partir de la première demande du protagoniste à l'inconnu :

camarade, donne-moi du feu, ce qui ne te coûtera rien, camarade [...] mais je n'ai pas de cigarette, ce n'est pas tant pour fumer que je disais : du feu, camarade [...], je ne fume même pas, cela ne te coûtera rien de t'être arrêté, ni feu, ni cigarette, camarade, ni argent [...] j'ai moi-même de quoi nous payer un café, je te le paie, camarade [...] pour que cela ne te coûte rien. (Koltès 1988: p.12-13)

On voit cet échange de commerce également au commencement de *Quai Ouest*. Quand Koch arrive au hangar, il interroge :

Voudriez-vous, s'il vous plaît, m'aider à traverser ce hangar et me mener au bord du fleuve, là où l'on a une bonne vue sur le nouveau port, là où l'on prend le ferry ? je suis bien trop maladroit pour me risquer à traverser seul [...] ? [...] Le problème est que l'argent, je veux dire l'argent liquid, les pièces, les billets, cela fait longtemps que je n'en ai pas eu en main, cela fait longtemps, vous devez le savoir, que l'argent ne se transporte plus en pièces, en billets, comme au Moyen Age je suppose, [...] je n'ai sur moi des cartes de crédit; je veux bien vous laisser mes cartes de crédit, si vous savez comment vous en servir, je sais que ce n'est pas facile ; mais si vous savez, alors tant mieux pour vous ; moi, je m'en fous. [...] Il y a le briquet. C'est un dupont, [...] et des boutons de manchette, c'est de l'or; et puis une bague. [...] La montre [...] c'est un rolex, [...] c'est une des plus chères. (Koltès 1985: p.15-16)

L'échange et le commerce sont les outils utilisés par les personnages koltésien pour tenter d'atteindre leurs buts, souvent à n'importe quel prix (comme Charles dans *Quai Ouest* qui vend sa sœur à son ami, Fak, en échange des clés de la Jaguar, qui l'aiderait

à partir du hangar – son désir). Ces échanges, dans le cas de *Quai Ouest*, se trouvent à l'intérieur des soliloques qui s'adressent à une autre personne *parlante*, et non pas dans les quasi-monologues adressés au destinataire muet, Abad. Lorsque l'argent est offert, qu'il soit accepté ou non, la pièce entre dans un marché d'échange, autrement dit, un monde de commerce sans émotion et sans âme ; un monde qui ne répondra pas aux demandes des personnages, ni qui résoudra leurs problèmes, ni qui éliminera leur solitude.

Pour échapper à la solitude les personnages tentent de créer des liens de fraternité ou de solidarité (les seuls liens intimes qui apparaissent dans le théâtre koltésien puisque les demandes de l'amour ne se réalisent jamais) avec l'Autre à qui ils adressent leur monologue. Selon Koltès, «le lien le plus fort, c'est celui de frère», et «il est clair que c'est la relation fondamentale [...] chaque fois que l'on voit apparaître quelque chose qui ressemble à un sentiment d'amour, c'est entre frères ou frères et sœurs : ainsi Claire pour Charles, dans *Quai Ouest*» (Ubersfeld 1999: p.147). Autrement dit, dans l'œuvre de Koltès, c'est la fraternité qui est non seulement la notion qui domine les liens avec l'autre, mais qui est «beaucoup plus vaste que celle de l'amour» (Ubersfeld 1999: p.147), puisque la fraternité peut inclure non seulement les frères biologiques, mais les amis, ou n'importe quel être humain avec qui on partage un rapport profond. C'est précisément ce rapport humain que le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts* cherche quand il fait l'appel au «camarade», un mot qui implique un sentiment de solidarité. De même, la quête de solidarité du protagoniste se voit quand il aborde l'idée de créer «un syndicat à l'échelle internationale» (Koltès 1988: p.18-19) inclusif pour tout le monde, même les gens de la rue. Pour lui, ce syndicat représente une relation pure avec d'autres hommes, qui lui fournira un

sentiment de fraternité et de l'espoir. Il a besoin de ce rapport fraternel pour imaginer qu'il peut échapper à sa situation. Les liens de fraternité existent d'ailleurs dans *Quai Ouest* entre Charles et son ami plus ou moins muet, Abad, qui parle seulement à lui. Ces deux personnages ont un rapport intime : Charles exprime les pensées d'Abad, souvent sans le consulter, et Charles le considère comme frère, ce qui est évident quand il lui dit : «[t]u as le droit de garder tes secrets ; [...] un frère a le droit d'avoir des secrets» (Koltès 1985: p.43) et plus tard il continue «je t'aime, moricaud, C'est pour ça que je t'aime. N'oublie pas que je te l'ai dit» (Koltès 1985: p.6). Le lien qui lie ces deux personnages dure jusqu'à la fin où Abad aide Charles à réaliser son désir de partir du monde où il vivait en tirant sur lui avec son kalachnikov pour que Charles puisse partir à jamais. Ainsi, dans le théâtre koltésien la fraternité représente non seulement l'espoir, mais la seule manière d'échapper à la situation insupportable dans laquelle ses personnages se trouvent.

Le procédé du quasi-monologue dans les pièces koltésiennes accorde le pouvoir aux personnages parlants : ils sont la voix qu'on entend, mais et ils incarnent à la fois leur propre voix et la voix des *autres*. La figure de l'étranger est intrinsèquement liée à la parole : le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* incarne deux voix, sa voix et la voix moqueuse des Français à son égard, qui l'isole de la société française et le situe hors des marges de la société, donc pas d'*ici*; Abad, l'étranger, est privé de la parole, infériorisé et marginalisé par le fait que Charles, un homme d'*ici*, est un sorte de porte-parole pour Abad et il a le pouvoir sur lui, parce qu'il est sa voix. D'ailleurs, le quasi-monologue dans les pièces de *La Nuit juste avant les forêts* et *Quai Ouest* permet aux personnages d'exprimer, à travers des voix multiples, leurs désirs,

leurs motivations et leurs frustrations intimes, mais aussi à révéler leurs sentiments d'identité *autre*.

Melissa Guenther (University of Waterloo, Canada)<sup>2</sup>

### **Bibliographie**

GOTHOVA-JOBERT, Daniela.

2001. *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*, Lille: Atelier National de reproduction des thèses.

KOLTÈS, Bernard-Marie.

1985. *Quai Ouest*, Paris: Éditions de Minuit.

1988. *La Nuit juste avant les forêts*, Paris: Éditions de Minuit.

1999. *Une partie de ma vie: Entretiens (1983-1989)*, Paris: Éditions de Minuit.

UBERSFELD, Anne.

1999. *Bernard-Marie Koltès*, Arles: Actes Sud-Papiers.

VIGEANT, Louise.

1989. *La lecture du spectacle théâtral*, Laval: Mondia Éditeurs.

---

<sup>2</sup> Melissa Guenther fait son doctorat à l'Université de Waterloo. Ses recherches portent sur la position de l'Autre dans la société française. Elle s'intéresse également à la représentation de l'Autre dans les récits de voyage français du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles.