

La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre

Shawn Huffman

Number 26, Fall 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041395ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041395ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise
d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Huffman, S. (1999). La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie
Koltès : le cas de l'ombre. *L'Annuaire théâtral*, (26), 69–83.
<https://doi.org/10.7202/041395ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)
et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit
(including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be
viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Shawn Huffman
Université SUNY-Plattsburgh

La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre

Comment peut-on aborder la question du rapport entre le théâtre et les autres arts en Occident ? D'abord, il faut admettre que ce lien n'est nullement nouveau – Goethe (1983) et David (voir Carroll, 1990), entre autres, ont amplement écrit à propos de l'emploi de la couleur sur la scène ou, encore, à propos de la théâtralisation de la peinture par le biais du tableau vivant. À vrai dire, il s'agit d'une relation qui est en évaluation permanente à travers l'histoire de la scène et qui, de nos jours, demeure tout aussi pertinente. Les artistes de la scène, qu'ils s'inspirent du minimalisme ou des arts médiatiques et électroniques, par exemple, continuent de placer le théâtre au cœur d'un dialogue entre les différents modes d'expression artistique.

Ce dialogue nous incite non seulement à examiner les différentes formes d'imbrication artistiques mais aussi à identifier les problématiques théoriques qui s'y rattachent. De toute évidence, il s'agit d'une tâche énorme, car il faudrait tenir compte des théories de l'espace, de l'acteur, de la perception, et j'en passe. Pour cette raison je me propose de délimiter rigoureusement l'ampleur de la tâche en

me penchant sur une manifestation bien particulière d'une forme d'imbrication artistique : il s'agit de l'emploi d'une modalité de lumière, à savoir l'ombre, dans *Quai ouest*, du dramaturge français Bernard-Marie Koltès.

En 1986, lorsqu'elle était de passage en France, la metteuse en scène québécoise Alice Ronfard a tenu à assister à une mise en scène de Patrice Chéreau, artiste de qui elle avait beaucoup entendu parler. À Nanterre, elle se rend donc à une représentation de *Quai ouest* et découvre alors et le travail d'un metteur en scène et l'œuvre d'un auteur dramatique qui l'éblouit (Roy, 1997). Ce coup de foudre se transforme en véritable passion quand Ronfard décide de monter *Dans la solitude des champs de coton* à l'Espace Go, à Montréal, en 1991. Le succès de cette expérience déclenche un véritable engouement pour la dramaturgie koltésienne : en 1993, Denis Marleau monte *Roberto Zucco* à la Nouvelle Compagnie Théâtrale ; en 1997, Brigitte Haentjens, assistée de Michel Roux, met en scène *Combat de nègre et de chiens* au Théâtre du Nouveau Monde ; et la même année Ronfard récidive avec *Quai ouest*, toujours à l'Espace Go. Il appert que le public québécois, déjà initié à un théâtre qui met en scène des gens vivant en marge de la société moderne¹, se montre sensible à ce théâtre qui affectionne la marginalité, l'ombre et l'obscurité.

Dans la production québécoise de *Quai ouest*, l'ombre a été traduite en scène par l'éclairagiste Guy Simard. Renommé pour ses éclairages sombres, Simard se montre alors le collaborateur idéal², car son travail révèle l'importance de la texture lumineuse dans *Quai ouest*. Cette expression « texture lumineuse » est fort utile, puisqu'elle décrit à la fois l'articulation de la lumière sur la scène et les modalités lumineuses inscrites à même le texte. C'est dans cette double perspective offerte par la mise en scène de Ronfard et par le texte de Koltès que je me propose d'étudier l'ombre.

L'étude de la lumière participe de la problématique du rapport entre le théâtre et les arts visuels, surtout d'un point de vue théorique³. Cependant, alors que les rayons regorgent de manuels techniques sur l'éclairage, il existe très peu de recherches critiques ou théoriques sur la lumière au théâtre. De plus, même si

1. Voir, notamment, *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri* (Dupuis, 1991), *Cabaret neiges noires* (Champagne, 1994) ou, encore, *Dits et inédits* (Bienvenue, 1997).

2. Simard a aussi participé à la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* par Haentjens.

3. Pour avoir une idée des études que l'on peut faire sur ce rapport, on consultera l'analyse du *Syndrome de Cézanne* par Marie-Christine Lesage (1994).

les théories de la représentation élaborées dans le domaine des arts visuels s'avèrent incontournables pour la richesse de leurs descriptions de la lumière, elles ne suffisent pas, comme on le verra, aux analyses scénique et textuelle que je me propose d'entreprendre ici. Comment observer le dialogue entre le théâtre et les autres arts à la loupe de la lumière, sans pour autant réduire la scène à une série d'images fixes comme dans un film ? Comment faire valoir l'importance de la texture lumineuse déjà inscrite au sein du texte dramaturgique ? L'étude de la lumière nécessite à priori une méthodologie qui respecte la mouvance de la scène et qui se montre susceptible de transcender le gouffre que l'on ne cesse de creuser entre le texte et la scène. Dans ce but, je fais intervenir alors des théories de la perception pour compléter mon approche théorique. Qu'en est-il cependant de l'ombre elle-même ? Comment le sens vient-il à l'obscurité ?

De l'ombre

L'ombre est un trou dans la lumière⁴. Absence présente ou présence absente, elle joue au moins deux rôles dans la perception visuelle. Témoin d'une opacité et d'une présence concluante, elle est une zone obscure qui fait écho à un corps animé ou inanimé, interposé entre une surface et une source de lumière : il s'agit de l'*ombre portée*⁵. Or, l'ombre peut aussi donner du relief à la perception visuelle, car les taches qui tombent sur la rétine de l'être humain influent sur son expérience du monde, aidant à rendre celui-ci saillant. Ce genre d'ombre existe sous deux formes : les champs sombres occasionnés par le contour d'un corps – c'est l'*ombre propre* – et ceux qui sont produits par l'inclinaison horizontale ou verticale d'un corps – c'est l'*ombre de modelé*⁶ (Beguin, 1982 : 890). Notons que dans les trois cas, l'ombre est fonction d'un corps dans le monde ; par conséquent, sa valeur est relationnelle et dérive de la position de ce corps⁷. Cela ne

4. « Le noir parfait ou la privation totale de la lumière, n'est proprement une chose visible, puisqu'elle n'envoie rien dans l'organe, elle ne se distingue que par les corps illuminez qui l'environnent, c'est un espede de trou ou de vuide dans le corps de la lumière » (Lecat, 1767 : 367-368).

5. Plus précisément, on désigne l'ombre portée sur un plan horizontal : « ombre droite » et sur un plan vertical : « ombre renversée » (*Le grand Robert*).

6. Notons que ce vocabulaire souffre d'une grande instabilité. Pour cette raison et parce que je ne veux pas ajouter à la complexité en créant ma propre terminologie ou des néologismes, j'ai choisi d'employer un vocabulaire plus ou moins traditionnel auquel j'apporterai des précisions au besoin.

7. La sciographie, une « science » géométrique institutionnalisée en France pendant le XVIII^e siècle et qui consistait à calculer les relations spatiales dans le dessin technique (le génie civil, par exemple) à partir de l'ombre projetée en perspective sur un plan, a eu pour effet de remettre en question le statut débrayé de l'ombre. Selon ce point de vue, l'ombre possède une valeur (spatiale) qui lui est intrinsèque et que l'on peut exploiter pour calculer la taille et la position d'un corps. Toutefois,

veut pas dire, cependant, que l'ombre est parasitaire. Au contraire, elle accompagne son objet, car elle correspond aussi à une macule suggestive dans laquelle l'objet s'estompe. De cette façon, l'ombre peut opérer un processus de débrayage⁸ par rapport à l'objet. En ce sens, en plus de qualifier un corps dans le monde, c'est-à-dire de fournir de l'information qui participe à la saisie et à la sémiotisation de ce corps, l'ombre appartient à une dimension floue pour ainsi dire. Ni tout à fait forme ni complètement substance, elle file derrière le sens, zone trouble située entre l'émergence et la disparition.

Moult problèmes méthodologiques se présentent à quiconque désire étudier l'ombre au théâtre. Tout d'abord, le vocabulaire de base pour décrire les différents types d'ombre relève du métalangage développé dans le domaine des arts visuels, et particulièrement de la peinture. Cependant, rappelons que dans la peinture la représentation de la source lumineuse, la surface qui reçoit l'ombre et les corps qui y figurent sont fixés dans le temps et dans l'espace. Par conséquent, l'analyse de la lumière et de l'ombre se fait de manière syncrétique, comme l'illustre d'ailleurs le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci (1987). Ajoutons que dans les arts visuels la représentation de la lumière est toujours véhiculée par un autre médium (le conté, la gouache, les huiles, etc.). Cette médiation permet de développer dans le métalangage des arts visuels des notions assez précises de direction, d'intensité, de texture et d'intentionnalité artistique.

Au théâtre, on peut difficilement étudier la lumière dans une perspective uniquement syncrétique. Caractérisé par sa mouvance et par sa capacité de représenter en trois dimensions, le théâtre affiche une diachronie inhérente à ses modes de production de sens, y compris les éclairages. De plus, même si la source de la lumière au théâtre est plus souvent qu'autrement artificielle, l'éclairagiste travaille avec un médium qui demeure néanmoins une matière primaire. Dès lors, on peut difficilement adopter tel quel le métalangage des arts visuels pour décrire ce qui se passe sur la scène. Par exemple, l'emploi de la lumière sur la scène permet de concevoir la perception selon d'autres points de vue, sur-

comme le démontre Michael Baxandall, la compréhension sciographique des ombres était foncièrement théorique et faisait abstraction de leurs véritables comportements (1999 : 84-88). Bref, les ombres, qui sont de nature essentiellement relationnelle (p. 88-117), ne peuvent pas « signifier » d'elles-mêmes.

8. La sémiotique nomme débrayage une opération de détachement par rapport à l'espace-temps de l'énonciation. « L'acte de langage apparaît ainsi comme une schizie créatrice, d'une part du sujet, du lieu et du temps de l'énonciation, et, de l'autre, de la représentation actantielle, spatiale et temporelle de l'énoncé » (Greimas et Courtés, 1993 : 79).

tout sur le mode tactile ; « la lumière donne des mains au regard », dit l'heureuse formule de Jacques Fontanille (1995 : 36). Les modes visuel et tactile font appel alors à d'autres théories, à celles de la perception en tête, pour compléter le métalangage développé autour des arts visuels. Ce projet n'est qu'à ses débuts. On peut néanmoins identifier essentiellement trois enjeux dans la texture lumineuse d'une représentation théâtrale : la source et la qualité de la lumière, le caractère de la surface qui reçoit l'ombre et les effets créés par les corps qui se situent dans un champ lumineux. Quant aux extensions de ces trois variables, elles sont presque infinies. Ainsi, pour ce qui est de la source lumineuse, il faut tenir compte des sources ponctuelles, des sources élargies et de la lumière ambiante. L'intensité de la source, ses variations de teinte, son orientation, sa qualité diffuse ou focalisée, de même que son atténuation avec la distance sont d'autres facteurs à considérer. Quant à la perception, on peut identifier au moins deux sphères distinctes : d'une part, les stratégies perceptives inhérentes à l'univers de fiction qui se déroule sur la scène ou dans le texte et, d'autre part, les capacités de perception des spectateurs dans la salle. Je m'en tiendrai aux stratégies de perception élaborées à l'intérieur de l'univers de fiction, surtout en rapport avec les personnages.

Quai ouest représente un endroit plongé dans la pénombre, où l'être et le paraître s'affrontent, où la vie et la mort se conjuguent à la lumière et à l'obscurité, et où le voir et le non-voir sont des indicateurs d'un profond bouleversement. Koch est un homme dans la soixantaine, impliqué dans une histoire de fraude, qui désire se donner la mort pour se soustraire à la disgrâce imminente et au besoin de refaire sa vie. Il débarque alors dans un quartier abandonné d'une ville portuaire et pénètre le « *mur d'obscurité* » (Koltès, 1985 : 11⁹) qui entoure le quartier. Il veut se jeter dans le fleuve, malgré les protestations de Monique, la femme qui l'accompagne. La nature de leur relation demeure vague ; on ne sait pas trop si elle n'est que son assistante ou bien si elle est aussi son amante. Pourtant, ce n'est pas cette femme qui l'empêche de se suicider ; c'est quelqu'un du quartier qui le repêche. Dès lors, Koch doit faire face à cette obscurité autour de lui, peuplée par des gens qui veulent le maintenir en vie pour pouvoir en tirer le maximum de profits. Toutefois, sa présence se révèle tout aussi troublante pour ces gens-là, puisqu'elle enclenche une série d'événements qui plonge l'univers du quai dans une nuit irréversible.

9. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention QO- suivie du numéro de la page.

« Des voix disaient : "L'univers est dans la nuit !" ¹⁰ »

Quai ouest commence par un texte destiné à la lecture. Didascalie à fonction narrative, il fournit les premières indications de la configuration lumineuse qui s'installe dans l'univers de *Quai ouest* :

Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles [...] fut averti [...] d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile, à demi recouvert par la neige [...]. Il s'en approcha ; lorsqu'il en fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande, épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants [...]; elle prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les deux dernières consonances, probablement anglaises ou, peut-être, arabes, dont il baptisa provisoirement l'animal. Puis [...], il le prit par le bras, l'entraîna dans le hangar, lui découvrit un coin où l'étranger fut à l'abri de la neige. Il y disposa quelques cartons pour lui tenir chaud, et, après l'avoir vu s'y terrer, dégageant une intense fumée de tout le corps, Charles s'éloigna [...] (QO-9).

Dans ce passage, la neige établit une vision du monde qui sert de point de départ perceptif, la blancheur de la neige faisant contraste avec ce « tas, sombre et immobile » qu'était Abad quand Charles l'a trouvé deux ans auparavant. Plus précisément, l'univers de *Quai ouest* est blanc sous la neige, alors qu'Abad est cette « présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar ». Rappelons qu'Abad est un individu à la peau noire. Bien que Koltès ait déjà évoqué la politique raciale ou colonialiste dans certaines de ses pièces¹¹, les préoccupations soulevées par les personnages de *Quai ouest* sont autres. La couleur de la peau d'Abad est plutôt un signe de son être profond. À cet égard, Koltès, dans un mot aux metteurs en scène à la fin de la pièce, affirme : « 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*¹² » (QO-107). En introduisant Abad dans le hangar, Charles invite l'ombre à s'établir dans l'univers de *Quai ouest*. Le premier signe concret que l'ombre va définitivement élire domicile à *Quai ouest* se produit quand Abad, après s'être terré dans le hangar, dégage « une

10. Voir « Aurélia », de Gérard de Nerval (1971 : 183).

11. *Le retour au désert* (1988) ou *Combat de nègre et de chiens* (1989), notamment.

12. Je souligne.

intense fumée de tout le corps ». La fumée blanche est produite par le corps d'Abad, ce corps noir qui consomme la blancheur de la neige, qui la raréfie au profit d'un noir absolu. Dans un monologue dirigé vers Abad, Cécile, la mère de Charles, dénonce cette noirceur qui depuis deux ans éclipse son univers :

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 [...]. Avant, le soleil était le soleil et il obéissait au doigt et à l'œil, et la nuit le temps du sommeil (QO-54).

Il s'agit d'un univers obscur voué à l'échec et laissé à l'abandon ; « [...] cherchez dans les coins, dit Charles, creusez par terre, fouillez dans les têtes ; il ne reste plus rien, même pas le moindre rêve, nulle part. Il n'y a que de la sagesse, partout » (QO-19). Dans la mise en scène de Ronfard, cette absence de rêve se fait sentir très concrètement, car dès le début le regard du spectateur se heurte à un mur d'obscurité. On plonge directement au cœur des ténèbres tant redoutées par Cécile, le cercle grandissant de l'ombre signalant la phase terminale du cycle de la vie. C'est la mort, représentée par ce demi-monde d'ombres, qui s'installe de façon permanente dans l'univers de *Quai ouest*, un univers dans lequel il n'y a plus rien à voir, car le regard est comblé, déjà plein de « sagesse », du moins, en apparence...

Les stratégies d'éclairage de la mise en scène de Ronfard aident à comprendre les structures tordues de la pièce de Koltès. Au début, la scène est plongée complètement dans le noir. En plus d'évoquer des thèmes qui seront activés au fur et à mesure que la pièce se déroulera, cette noirceur instaure une sorte de poésie du regard qui inclut le spectateur. Plus exactement, le « *mur d'obscurité* » (QO-11) auquel le spectateur se heurte l'incite à penser la mise en scène en fonction de la possibilité et de l'impossibilité de voir. C'est cette même tension qui se trouve alors à la base de l'organisation de la texture lumineuse de la pièce grâce au déplacement sur les personnages de cet effet de perception.

La capacité de voir est intimement liée à l'être du personnage, être qui se manifeste sous deux modalités : l'être de lumière et l'être d'obscurité. D'abord, les êtres de lumière, qui sont tous des femmes, ne voient pas dans le monde

ombreux du hangar. Par exemple, quand Koch et Monique arrivent dans l'univers de Quai ouest, ils prennent place eux aussi devant cette noirceur qui obstrue la vue des spectateurs. Toutefois, l'obscurité s'avère plus un obstacle pour Monique qui ne peut pas voir dans ce monde, même si, « [d]ans [s]a famille, dit-elle, [...] elle] avait [t] la réputation de voir clair la nuit, au point que l'on a renoncé à [l]'enfermer dans la cave pour [lui] faire peur ». « *Mais tant de noir*, ajoute-t-elle, *ça, je n'avais jamais vu*¹³ » (QO-13). En revanche, tous les hommes sans exception sont des êtres d'obscurité parce qu'ils voient clair dans la pénombre. Pour eux, c'est plutôt la clarté qui obstrue la vision. Ronfard et Simard communiquent cette perturbation d'au moins deux façons : d'une part, par le biais d'un projecteur aveuglant braqué sur Charles et, d'autre part, au moyen d'un éclairage par l'arrière de certains personnages qui, lui aussi, empêche de voir clairement. Le personnage de Charles résume ce renversement : « Le jour, la lumière me tient réveillé et la nuit, comme il fait noir, il faut ouvrir les yeux en grand pour voir ce qui se passe, et on ne peut pas dormir avec les yeux ouverts » (QO-32). Charles, à l'instar des autres hommes dans la pièce, est un être d'obscurité.

Par le biais des éclairages, Ronfard et Simard mettent donc en branle deux profondeurs¹⁴ : une profondeur lumineuse avec un champ allant du noir au blanc, et une profondeur perceptive avec un champ allant du voir au non-voir. De plus, deux corrélations se juxtaposent à l'intérieur de cette configuration : celle, converse, des êtres de lumière et celle, inverse, des êtres d'obscurité. Soulignons que la notion de profondeur permet d'étudier la lumière non pas de façon synchrétique, comme dans la peinture, mais bien dans sa mouvance et sa fugacité. L'importance de cette possibilité se manifeste quand la configuration de la lumière et du regard évolue au cours de la pièce. Plus précisément, après avoir séjourné un certain temps dans la pénombre du monde de Quai ouest, Monique, semblable aux autres femmes de la pièce, s'habitue à la noirceur. Ainsi, vers la fin de la pièce, alors que les didascalies indiquent que « [l]e hangar [est] plongé dans l'obscurité » (QO-77), Monique y voit complètement clair (QO-78). Cette nouvelle capacité de voir dans le noir indique sans doute possible l'intégration de Monique à l'univers du hangar. Et malgré que ce soit contre son gré, elle quitte définitivement le monde de la lumière pour vivre définitivement parmi ces ombres : « Nous ne vous dérangerons pas, dit Claire, vous resterez, dignement,

13. Je souligne.

14. Selon Greimas et Courtés, une profondeur renvoie aux structures sous-jacentes à l'énoncé. De plus, elle « est en même temps implicitement liée à la sémantique et suggère une certaine "qualité" de la signification et/ou la difficulté de son déchiffrement » (1993 : 294).

dans votre coin, à attendre que le jour reparte et revienne et que votre calme vienne, madame, dignement, dans votre coin » (QO-95). À la fin de la pièce, les didascalies indiquent que « [très loin, la silhouette de Monique [...] s'éloigne » (QO-99). Dans ce cas, l'état de choses – l'univers du hangar – se rabat sur l'état d'âme de Monique, de sorte qu'elle devient elle aussi une ombre, fantôme parmi les autres fantômes qui peuplent la pièce.

Ce même scénario se répète dans le cas de Claire ; elle aussi est un être « de lumière » qui succombe aux forces de l'ombre. Cette fois-ci, Ronfard et Simard traduisent cette transformation en braquant un projecteur sur le personnage de Claire qui danse. Maintenant aveuglée par l'éclairage intense, elle devient ce corps interposé entre une source ponctuelle de lumière et une surface qui reçoit alors son ombre portée. Or, cette source de lumière fait naître son ombre qui, comme cela s'est produit pour Monique, signifie la fin de sa participation à la lumière. Claire et Monique subissent une sorte de régression ontologique, puisque l'ombre finit par se substituer au corps autrefois interposé entre elles et la source lumineuse. Claire et Monique régressent alors vers un état de non-être. Justement, tournons-nous maintenant vers les notions d'être et de non-être et la manière dont ces dernières sont articulées par la mise en scène de Ronfard.

« Malgré moi je battis des paupières¹⁵ »

L'éclairage par l'arrière, je l'ai dit, empêche de voir clairement. On ne distingue que des formes qui se meuvent sur la scène. Or, lorsqu'il est question d'ombre, cette forme d'éclairage se différencie de la lumière ambiante ou de celle produite par un projecteur du fait qu'elle ne donne pas lieu à l'ombre projetée, mais plutôt à l'ombre propre, c'est-à-dire celle produite par le contour d'un corps. Dans la mise en scène de Ronfard, ce type d'éclairage est associé surtout au personnage d'Abad. Alors que l'ombre projetée et la pénombre peuvent signaler la disparition du corps, comme dans le cas de Monique et de Claire, l'ombre propre fait voir le corps en bloc. Son emploi par Ronfard et Simard a aussi pour effet de pointer un bouleversement capital dans la pièce de Koltès.

15. Dans un passage d'*Éloge de l'ombre*, de Tanizaki Junichiro, le narrateur est aux prises avec une ombre contre laquelle il se défend en clignant des paupières : « Avez-vous jamais, vous qui me lisez, vu "la couleur des ténèbres à la lueur d'une flamme" ? Elles sont faites d'une matière autre que celle des ténèbres de la nuit sur la route, et si je puis risquer une comparaison, elles paraissent faites de corpuscules comme d'une cendre ténue, dont chaque parcelle resplendirait de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Il me sembla qu'elles allaient s'introduire dans mes yeux, et malgré moi je battis des paupières » (1933 : 86-87). Pour une analyse sémiotique de ce passage, voir *De l'imperfection* (Greimas, 1987 : 48-53).

De prime abord, on serait tenté de voir une sorte de complémentarité dans la relation entre Charles et Abad : ce dernier, en raison de la couleur de sa peau, correspondrait à l'ombre, et Charles représenterait le corps blanc auquel elle s'attache. Or c'est Abad qui est le corps, et c'est Charles qui correspond à l'ombre. Un examen des champs sémantiques recouverts par le terme ombre, à savoir le corps, la mort et l'obscurité, confirme cette hypothèse, car le terme opère un point de connexion à même le corps. Avec sa peau blanche, Charles constitue l'ombre projetée par ce corps noir contenu et défini par son ombre propre. Alors que l'ombre propre d'Abad maintient son intégrité corporelle, le rôle d'ombre projeté joué par Charles altère son corps, le rend de plus en plus flou. Koltès lui-même partage cette opinion, dans « Pour mettre en scène *Quai ouest* » : « Abad n'est pas un personnage négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad » (QO-108). Koltès nous demande de voir autrement, comme sur le négatif d'une pellicule. Par ailleurs, dans un des textes intercalés, qui selon Koltès sont destinés à la lecture, Abad évoque deux sortes de vie en relation avec l'ombre. D'abord, il y a celle « des enfants [qui] naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre et à midi lorsque le soleil n'épargne aucune partie de la terre, à s'enfouir dans le sable » (QO-19). Charles fait partie de ces enfants nés pour l'ombre ; de nombreuses indications témoignent de ce destin. Sa mère, par exemple, lui dit qu'elle a oublié la couleur de ses yeux, comme si ses yeux étaient sans couleur ; elle fait remarquer aussi qu'il est « pâle comme les gens d'ici » (QO-39), sa peau l'obligeant à fuir la lumière et à chercher refuge derrière sa mère.

En plus de cette ombre qui vient de l'extérieur et dans laquelle on cherche un abri, il y a aussi celle qui se produit à même le corps et qui se répand à partir de lui. Abad dit de cette ombre que c'est « une bête, logée en leur cœur, [qui] reste secrète et ne parle que lorsque règne le silence autour d'eux ; c'est la bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordiller l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle ; mais plus je le dis plus je le cache » (QO-19-20). Le dernier segment ne laisse aucun doute : Abad abrite une telle ombre. Renié par son père qui le chasse de la maison, il est un paria qui erre avec cette bête en lui. Le père redoutait ce silence, c'est-à-dire la nuit irréversible et totale, qui menaçait de tomber sur sa maison.

Le bouleversement signalé par les éclairages de Simard se reproduit aussi dans la relation de fraternité qui semble lier Charles et Abad. Charles évoque leurs rapports étroits : il est le seul à pouvoir comprendre ce que dit Abad. Cette

complémentarité est compromise, cependant, par la série d'événements que déclenche l'arrivée de Koch et de Madeleine dans le monde du hangar :

CHARLES

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

« Fifty-fifty », moitié ombre, moitié lumière, Charles et Abad vivaient dans une tension qui s'est maintenue tant et aussi longtemps qu'ils ont occupé un même espace, celui du hangar. Mais l'arrivée de Koch et de Madeleine, qui apportent avec eux « l'odeur du fric », fait basculer cette harmonie. Cela provoque chez Charles un désir de quitter son univers, d'aller « de l'autre côté », et « d'être régulier ». Charles demande à Abad de lui prêter de l'argent, avant qu'il n'aille parler à Monique et à Koch, juste pour se donner cette odeur de fric, pour convaincre, pour ne pas *paraître* minable aux yeux de Monique. En revanche, de l'avis de Monique, l'argent correspond au *paraître* alors que la « vérité » réside dans les liens familiaux : « Il n'y a qu'avec mes frères et sœurs que je me sois jamais entendue. Il ne faudrait jamais quitter ses frères et ses sœurs. Tout le reste, c'est des conneries. Pourquoi quitter ceux avec qui on s'entend bien et qui n'attendent rien de vous ? » (QO-49).

L'arrivée de Koch dans l'univers de Quai ouest est sans doute l'événement qui ébranle l'équilibre entre Abad et Charles. En cherchant la mort (le non-être) parmi les ombres de Quai ouest, Koch provoque une crise. En voulant aller « de l'autre côté », Charles s'investit donc dans un *paraître* qu'il essaie de réaliser en échangeant ; il paie son passage en troquant sa sœur contre les clés de la voiture. Il ignorait que Fak avait volé des pièces du moteur de la voiture, pas nécessairement pour empêcher quoi que ce soit, mais bien pour tirer le maximum de profits de Koch. Charles ne peut pas sortir. De fait, à la fin de la pièce, Charles se retrouve avec Abad. Ayant déjà affirmé son désir d'être : « Moi je crève de faim et toi, tu es déjà mort, alors, ça ne peut pas coller ensemble » (QO-61), Charles s'apprête à partir. Toutefois, peu de temps après, « *Abad dirige l'arme sur Charles et tire* » (QO-102).

Charles ne quitte pas le côté de Quai ouest. Il s'y estompe plutôt, à l'image des autres personnages. Le corps assassine son ombre et s'empare de sa place ;

le non-être (Abad) devient alors l'être, et le paraître (Charles) devient le non-être. Cette nouvelle tension se répercute sur l'univers du hangar aussi. Plus exactement, l'assimilation des êtres de lumière – les femmes – à la noirceur, de même que l'assassinat du paraître par le non-être – Charles et Abad – installent un nouvel espace-temps illuminé uniquement par la noirceur. C'est un événement qui se produit d'ailleurs dans d'autres pièces de Koltès. Dans un entretien avec Koltès, Hervé Guibert fait remarquer que le personnage de Léone, dans *Combat de nègre et de chiens*, « sort "noirci" de la pièce, comme d'habitude on dit blanchi : magnifié » (dans Koltès, 1999 : 20). À la lumière du commentaire de Guibert, on ne peut pas interpréter ces transformations de manière nécessairement négative¹⁶. Au contraire, à maintes reprises, Koltès signale la beauté de la noirceur, de même que les possibilités qu'elle présente. Dans son roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*, par exemple, on distingue clairement ces pulsations nocturnes : « Quelques instants le quai demeurerait désert, laissant la nuit prendre sa place ; et il y avait, dans l'eau immobile, dans le feuillage muet, dans l'attente vaguement effrayée du temps, le sentiment de la présence d'un comédien inconnu, enfermé dans sa loge, dont on espère une insoutenable révélation » (1984 : 51). À plusieurs reprises Koltès conjugue ses personnages à la texture lumineuse et perceptive de leur univers. *Quai ouest* serait une œuvre-clé à cet égard, car Koltès y fournit un paradigme basé sur les liens entre le personnage, l'ombre, la vie et la mort. C'est un paradigme qui nous fait voir autrement, et dans lequel les structures dramatiques et perceptives habituelles sont malmenées afin de mettre en valeur le négatif, au sens photographique du terme. Dans la production montréalaise, Ronfard et Simard communiquent la texture lumineuse de la pièce, tout en faisant valoir l'évolution des personnages à l'intérieur du hangar et, du même coup, les effets produits sur cet univers par le passage de ces gens. Par là même, les éclairages activent le paradigme visuel du texte et jette de la lumière sur cette pièce qui agresse et qui résiste au regard.

* * *

L'examen de la texture lumineuse dans le texte et dans la production montréalaise de *Quai ouest* indique des pistes prometteuses de recherche en

16. Koltès lui-même repousse cette interprétation : « 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. *Le retour au désert* est un texte qui se bat contre ces vérités [...]. D'un autre côté, il est vrai que *Dans la solitude...* se passe de nuit. L'expérience ne s'appuie pourtant pas sur des critères sombres et désespérés ; elle relève plutôt d'une vie fascinante, excitante, mais nocturne » (Koltès, 1999 : 128).

théâtre. Longtemps passées sous silence par les critiques et les théoriciens, les stratégies relatives à la lumière présentes dans le texte et les éclairages pratiqués sur la scène constituent un terrain qui reste à défricher. J'ai pu mettre en chantier ici une méthodologie dérivée des théories des arts visuels, du théâtre et de la perception, qui part de la notion de texture lumineuse pour jeter les bases d'une démarche qu'il faut élaborer davantage. C'est surtout le versant scénique de cette approche, c'est-à-dire la description et la compréhension des éclairages, qui reste à élucider.

Dans *Quai ouest*, la profondeur lumineuse et la profondeur perceptive sont les manifestations sensibles d'une organisation signifiante. Précipitée dans la pièce par la configuration de la lumière et de l'ombre, et surtout par la texture lumineuse de la mise en scène, cette organisation nous permet de comprendre l'univers théâtral et les personnages qu'il contient dans la mouvance de la production du sens au théâtre. Cette fugacité comprend nécessairement le spectateur, car celui-ci participe à la poétique du regard élaborée sur la scène. Pris dans les stratégies signifiantes de la pièce, le spectateur peut difficilement rester indifférent à la texture lumineuse de la pièce. Comme les personnages qui s'y intègrent, le spectateur doit aller à la rencontre de la représentation sur la scène, son regard doit percer la noirceur, au risque, bien entendu, de se trouver aux prises avec une ombre contre laquelle il se doit de se défendre, en clignant des yeux peut-être.

Bibliographie

- BAXANDALL, Michael (1999), *Ombres et lumières*, Paris, Gallimard.
- BEGUIN, André (1982), *Dictionnaire technique de la peinture*, Paris, André Beguin.
- BIENVENUE, Yvan (1997), *Dits et inédits*, Montréal, Dramaturge Éditeurs.
- CARROLL, Stephanie (1990), « David and theater », *Art in America*, mai, p. 199-206, 259-261.
- CHAMPAGNE, Dominic (1994), *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB.
- DUPUIS, Gilbert (1991), *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri*, Montréal, l'Hexagone.
- EUROPE* (1997), n° 823-824 (novembre-décembre).
- FONTANILLE, Jacques (1995), *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1983), *Traité des couleurs : accompagné de trois essais théoriques*, Paris, Triades.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÈS (1993), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HEED, Sven Åke (1994), « Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *Moderna Språk*, vol. 88, n° 1, p. 52-59.
- JUNICHIRO, Tanizaki (1933), *Éloge de l'ombre*, trad. de R. Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1984), *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1985), *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988), *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1989), *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990), « Un hangar, à l'ouest », dans Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, p. 109-126.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie : entretiens (1983-1989)*, entretiens réunis par Alain Prique, Paris, Éditions de Minuit.
- LECAT, Claude-Nicolas (1767), *Traité des sensations et des passions en général, et des sens en particulier*, Paris, Vallat-la-Chapelle.
- LESAGE, Marie-Christine (1994), « De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffraction du sens », *Tangence*, vol. 46, p. 82-96.
- NERVAL, Gérard de (1971), « Aurélia », dans Gérard DE NERVAL, *La main enchantée*, Paris, Éditions de l'Érable, p. 159-239.

- PURKHARDT, Brigitte (1998), « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 87, p. 71-98.
- ROY, Emmanuelle (1997), « Rencontre : Alice Ronfard », programme de *Quai ouest*, Montréal, Espace Go, [s. p.l.].
- THÉÂTRE/PUBLIC* (1997), n°s 136-137 (juillet-octobre).
- UBERSFELD, Anne (1999), *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud.
- VAN BUUREN, Maarten (1994), « Au cœur des ténèbres : à propos des Africains dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », dans Michèle AMMOUCHE-KREMERS et Henk HILLENAAR (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Rodopi, Amsterdam, p. 69-76.
- VINCI, Léonard de (1987), *Traité de la peinture*, Paris, Gallimard.