

"Starting from Manhattan" ou le monde de *Quai Ouest*.

L'inscription américaine de l'œuvre de Koltès.

Jean-Marc Leveratto, professeur, Université de Metz

Quai Ouest se prête parfaitement à une lecture anthropologique de l'œuvre de Koltès, susceptible d'éclairer le sens de sa diffusion et de sa réception par la prise en compte du rôle du corps dans l'échange artistique¹. Intermédiaire privilégié entre la culture française et américaine, ce texte permet d'éprouver, en effet, tout à la fois l'efficacité esthétique de la ville dans laquelle il s'enracine, et l'expérience sexuée du spectateur dont il est le témoin.

Dans son *Gay New York*, Georges Chauncey nous confirme la manière dont le titre et les didascalies de la pièce de Bernard-Marie Koltès inscrivent son action dans « the gay map of the city », la carte homosexuelle de la cité. À New York, comme partout, une « logique tactique gouverne la localisation des lieux de rencontre (cruising) homosexuels » depuis la fin du XIXe siècle. Les lieux privilégiés sont ainsi :

- les districts des "Theaters" (le mot américain, on le sait, désigne également les salles de cinémas) et des commerces de détail ;
- le long des avenues socialement moins désirables obscurcies par les rames du métro aérien, particulièrement la IIIe et la VIe Avenues ;
- près des parcs, particulièrement dans les vingt blocks de la Vème Avenue au sud de Central Park (Central Park West dans les années 70) ;
- le long de Riverside Drive et les autres parties des quais, où l'on pouvait rencontrer beaucoup de marins et autres travailleurs célibataires et de passage².

Ainsi le titre de la pièce nous introduit immédiatement dans le New York homosexuel, dans cette « aire morale » particulière que constituent les « interstices » de la grande ville, pour reprendre le vocabulaire de Robert Park, le fondateur de la sociologie urbaine américaine³. Selon Chauncey, ces interstices sont représentés à New York par « les parcs de Riverside et de Battery et toutes les autres zones au bord de l'eau, des endroits connus comme des lieux de drague pour les homosexuels aussi bien que pour les prostituées »⁴. Frédéric Trasher, un élève de Robert Park, baptisera « gangland » ces zones interstitielles⁵. Dès lors, en effet, que les familles immigrées à la recherche de loyers modiques s'établissent dans les lieux laissés libres par la fermeture de certaines industries déplacées à la périphérie, ces zones désertées par les classes

moyennes constituent un environnement favorable à la formation de gangs criminels. Le discours de Monique, qui sert dans Quai Ouest à camper le décor, offre ainsi au spectateur une leçon de sociologie urbaine, en déconstruisant le mécanisme de la "ghettoïsation" d'un quartier autrefois « bourgeois, ordinaire, animé » et aujourd'hui privé d'éclairage public et de cabines téléphoniques (Quai Ouest, dorénavant QO, p. 13). Elle nous rend sensible à cette « aire naturelle » de l'homosexualité et de la criminalité que constituent les anciens docks aujourd'hui abandonnés (partiellement réhabilités ou détruits depuis la mort de Koltès) des grandes compagnies maritimes transatlantiques (La Cunard, la Compagnie Générale Transatlantique, etc.) qui assuraient, avant la normalisation du transport aérien, la liaison avec le continent. Koch disant « Je connais ce quartier. Je cherchais un endroit qui me ressemble » (QO, p. 22) signale ainsi tout à la fois l'usage littéraire fait par Koltès de la ville de New York et l'événement qu'a constitué pour lui la découverte de cette ville.

L'expérience personnelle de la ville

Les Lettres de Saint Clément et d'ailleurs⁶ témoignent du rôle de la ville de New York dans la formation personnelle de l'auteur. « J'y suis comme un poisson dans l'eau », écrit-il, pour restituer le choc esthétique que constitue sa première promenade dans Manhattan — lorsque, jeune lycéen, il la découvre à l'occasion d'un séjour d'échanges linguistiques — et sa jubilation intense de ressentir une harmonie préétablie entre son corps et l'espace qu'il explore. Il confirme, vingt ans après, cette révélation esthétique, la découverte physique et intellectuelle d'un monde et le sentiment d'affiliation qu'il a produit chez lui. Reconstituant sa formation intellectuelle, il donne à sa vie new-yorkaise la même valeur qu'à ses études universitaires strasbourgeoises et parisiennes :

Ça a été très vite Strasbourg, très vite Paris et très vite New York. Et là, tout à coup, la vie m'a sauté à la gueule. Il n'y a donc pas eu d'étapes. Je n'ai pas eu le temps de rêver de Paris, j'ai tout de suite rêvé de New York. Et New York en 68, c'était vraiment un autre monde⁷.

Parole d'amoureux de Shakespeare, le témoignage de Koltès propose de considérer la ville de New York comme le lieu de naissance de sa personnalité artistique, puisque « nous sommes faits de l'étoffe de nos rêves » (La tempête, acte IV). « Starting from Manhattan » pourrait-on faire dire à Koltès, en paraphrasant le titre du poème autobiographique de Walt Whitman, *Starting from Paumanok*, lui-même un amoureux de New York, né à Long Island (dont le nom indien était Paumanok) :

Issu de Paumanok, en forme de poisson où je suis né, engendré par un brave homme de père et élevé par une mère parfaite, après avoir erré dans beaucoup de pays, aimant les trottoirs populeux, habitant dans Manhattan ma ville...⁸

La relation intime qu'entretient Koltès avec « *Mannahatta my city* » — selon l'appellation indienne utilisée par Walt Whitman — apparaît bien dans le *private joke* que constitue, pour les habitants de New York, le choix d'affubler du nom de Koch un personnage coupable de détournement de fonds. Edward Koch, élu sur un programme d'assainissement des finances de la ville de toutes ses corruptions, a été maire de New York de 1977 à 1989, l'époque contemporaine de la gestation de la pièce. Cette allusion donne un certain sel à l'affirmation par Koch de sa ressemblance avec le quartier qu'il a choisi pour se donner la mort — « un endroit qui me ressemble » (QO, p. 22) — compte tenu du « gangland » que ce quartier représente.

Mais bien entendu, plus que la connaissance de chronique municipale new yorkaise, c'est le décor urbain qu'il décrit qui permet de prendre la mesure de cette intimité de Bernard-Marie Koltès avec New York. Le critique du New York Times, rendant compte, en 2003, d'une représentation d'une nouvelle traduction de la pièce relevait ainsi immédiatement son ancrage dans l'expérience new yorkaise de Koltès. « Le titre et le dialogue d'ouverture de cette pièce qui parlent d'une vie attirante et dangereuse dans des entrepôts au bord d'une rivière nous rappellent les quais de la Rue Ouest du district où s'effectuait l'emballage de la viande et leurs hangars croulants qui pendant deux décennies furent des terrains de récréation sexuelle pour d'aventureux jeunes gays. C'est là que se situe l'action (That is the setting) »⁹. Si, comme ce critique le signale lui-même, la pièce n'est pas pour autant une pièce gay, cet ancrage donne une tonalité particulière à la relation sexuelle entre Fak et Claire, vendue telle une pièce de viande par son frère à Fak dont le nom joue sur l'homophonie entre fak et « fuck » (baiser) : « Il s'agit d'un « vrai dur » car, comme le précise Koltès, « 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 » (QO, p. 108).

Son expérience personnelle des lieux et des personnes qui vivent dans la ville n'est pourtant qu'une des manières dont New York s'inscrit dans sa pièce. Ce n'est pas simplement l'expérience directe de la ville rêvée, mais son expérience indirecte de cette ville, à travers la fiction littéraire et cinématographique, qui sert de matière à son écriture. L'écriture mobilise ainsi un savoir partagé du spectacle, qui alimente tant l'imagination de l'auteur que du spectateur.

Le savoir partagé de la ville américaine

New York constitue, de ce point de vue, moins une occasion d'expériences personnelles qui stimulent l'écriture qu'un prétexte à « fictionner », selon le mot

de Gilles Deleuze. *Quai Ouest* participe à la construction d'une image de la ville américaine en s'appuyant sur sa représentation publique, sa mise en scène à travers tout à la fois les images d'actualités et les films constitutifs du patrimoine cinématographique. Cette "ville de celluloid"¹⁰ — on filme encore les reportages à la caméra 16 mm jusqu'à la fin de la guerre du Vietnam — offre des objets spectaculaires, qu'il s'agisse d'images documentaires ou de scènes mémorables des films américains, qui renforcent le pouvoir de suggestion de l'écriture de Koltès.

Un bon exemple en est le lieu commun de la culture cinéphilique qui donne le ton de l'action, la présentation de la quatrième couverture, qui constitue un exemple de la juste attitude à adopter par rapport au texte, c'est-à-dire « d'éviter de prendre au sérieux des choses qui ne le sont pas, de rendre tristes des scènes qui devraient être drôles, et d'éliminer tout le tragique de l'histoire » (QO, p. 104):

Un homme voudrait mourir. Il prévoit de se jeter dans le fleuve, dans un endroit désert, et parce qu'il craint de flotter, il dit : "Je mettrai deux lourdes pierres dans les poches de ma veste ; ainsi mon corps coulera au fond comme un pneu dégonflé de camion, personne n'y verra rien." Il se fait conduire (dans sa Jaguar, qu'il ne sait pas conduire lui-même), sur l'autre rive du fleuve, dans un quartier abandonné, près d'un hangar abandonné, dans une nuit plus noire qu'une nuit ordinaire, et il dit à celle qui l'a conduit : "Voilà c'est ici, vous pouvez rentrer chez vous". Il traverse le hangar, avance sur la jetée, met deux pierres dans les poches de sa veste, se jette dans l'eau en disant : "Et voilà" ; et, avec de l'eau sale et des coquillages plein la bouche, il disparaît au fond du fleuve comme le pneu dégonflé d'un camion. Quelqu'un, qu'il ne connaît pas, plonge derrière lui et le repêche. Trempé, grelottant, il se fâche et dit : "Qui vous a autorisé à me repêcher ?"

On reconnaît immédiatement dans la cocasserie de la situation évoquée — un homme riche et désinvolte, conduit par un chauffeur, qui décide de se suicider en sautant d'un quai et se fâche contre l'impolitesse de celui qui veut le sauver contre son gré — la référence chaplinesque, la réminiscence des *Lumières de la ville* (1931). Le clochard Charlot y sauve *in extremis* sur des quais qui évoquent ceux de l'Hudson un millionnaire blasé et alcoolique qui vient de nouer à son cou une corde attachée à une pierre et qui résiste à son sauveur au point de l'expédier lui-même à l'eau. La citation comique renforce, par contraste, le sentiment d'angoisse que suscite la simple description des avaries causées à sa voiture, qui le rendent prisonnier de celui qu'il prenait pour un simple opportuniste :

Puis, en regardant autour de lui, il se met à avoir peur : "Qu'est-ce que vous me voulez ?" En voulant repartir, il s'aperçoit que sa voiture est toujours là,

qu'on a mis le moteur hors d'usage, qu'on a crevé les pneus. Il dit : "qu'est-ce que vous me voulez, exactement ?"

Des *Lumières de la ville* à *Taxi Driver* (1975) en passant par la *Cité sans voiles* (1946), une géographie filmique et un imaginaire historique de la ville américaine soutiennent donc l'imagination du spectateur, qu'il s'agisse de Koltès lui-même ou du public avec lequel il partage la même mémoire cinématographique. Elles enrichissent l'action ou plutôt — car « l'intrigue n'a jamais été le point fort de Koltès (Plot was never Koltès's strength) » selon le mot du critique du *New York Times* — elles contribuent à la dramatisation des rapports entre les différents personnages.

— l'espace fictionnel se construit sur une opposition caractéristique entre les populations urbaines représentées, celle des *Wasp* d'un côté (Koch habite « de l'autre côté de la ville », *QO*, p. 23, c'est-à-dire *Upper East End*), et les minorités de langue espagnoles et la minorité noire de l'autre. La question de l'intégration ethnique est ainsi mise au cœur de l'action, même si l'écriture de Koltès ne la rend pas immédiatement perceptible. La construction du récit attribue, en effet, un passé précis et une mémoire aux seuls membres de la famille péruvienne immigrée — Cécile, d'origine indienne, son mari Rodolphe, ses enfants, Claire et Charles — et leur confère, par là même, une consistance existentielle que ni les blancs, Koch et sa compagne Monique, ni le noir, Abad, n'obtiennent. La construction narrative apparaît, dans le cas de ce dernier personnage, particulièrement faible. La volonté de radicaliser la dénonciation de l'exclusion de la population noire, et de ne pas dissimuler la question raciale sous la question sociale se traduit par le choix d'en faire un personnage muet. Cette privation de parole affecte sa présence scénique en la réduisant à celle d'une « utilité », d'un simple figurant, qui incarne l'emploi traditionnel du méchant, du mauvais, « a bad » (littéralement, un mauvais). Il s'agit certes d'un geste ironique, qui concrétise le fait que les Afro-Américains sont encore privés de leurs droits civiques et n'ont généralement pas droit à la parole dans la société américaine de l'époque. Mais Koltès fait également ici le choix d'un régime de visibilité cinématographique, qui nous rappelle l'apparition dans le cinéma américain contemporain des premières expériences new yorkaises de Koltès de la figure du justicier noir *Shaft*, le privé héros des *Nuits rouges de Harlem* (1971). Cette référence donne tout son sens à la scène de la transmission par l'ancien *guérillero* devenu impotent qu'est Rodolphe de sa Kalachnikov à Abad pour qu'il exécute le « gros » Koch, l'incarnation du blanc capitaliste. C'est ce qui explique l'importance conférée par Bernard-Marie Koltès au strict respect de l'emploi théâtral, c'est-à-dire à l'identité corporelle de l'interprète¹¹. L'interprète doit impérativement être noir pour indiquer le rôle central de ce personnage,

car « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce, c'est la pièce qui est le négatif d'Abad »¹².

C'est donc l'image du *Barrio* que fait surgir la famille péruvienne mise en scène, du *Barrio* à l'époque où il s'étend encore « de Central Park au Sud jusqu'à la Harlem River, à l'Ouest », où il constitue le ghetto le plus impressionnant de Manhattan »¹³ et où il rassemble 41 % d'« Hispanos », 38 % de « noirs » et 21 % d'italiens et d'autres nationalités. C'est le rêve des populations du *Barrio* qu'exprime le jeu de mots du titre, *Quai Ouest* étant la prononciation française de *Key West* en Floride, le lieu de vacances par excellence des riches, ce paradis dans lequel on n'entre que si l'on possède les fiches de paye et les feuilles d'impôts de l'Américain blanc, comme le rappelle ironiquement Charles à Fak, lors qu'ils jettent le corps de Koch à l'eau¹⁴..

— les rapports interpersonnels mis en scène s'alimentent, quant à eux, à la fiction cinématographique et notamment à la culture du film noir « classique » diffusé par les ciné-clubs et les cinémas d'art et d'essai dont le jeune Bernard-Marie Koltès était le spectateur assidu. On trouve de nombreux échos dans le texte de *Quai West* de ce film noir américain, dont on oublie souvent qu'il met en scène des familles et pas seulement des héros isolés. À la différence de *Scarface* (1932) et de *Little Caesar* (1933), *Public Enemy* (1931), l'un des trois films fondateurs du genre, se caractérise ainsi par l'emphase mise sur la dimension des relations familiales des mauvais garçons. James Cagney, le « Tommy Boy », (« mon Tommy à moi ») de *Public Enemy* a une famille, une mère aimante qui s'inquiète de sa santé et ne peut pas imaginer que son fils est un gangster, la souffrance qu'il lui cause rendant acceptable pour une opinion publique d'abord frileuse et réticente la violence et la crudité des rapports mis en scène par le film noir. La Cécile de *Quai Ouest* est elle aussi une mère aimante, mais qui, à l'image de la mère du héros de *White Heat* (L'enfer est à lui, 1949)—là encore incarné par James Cagney— motive son fils à être un criminel, à tout faire pour tirer de Koch « tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon jusqu'à la dernière goutte de son sang » (*QO*, p. 38). Elle contribue ainsi à l'exaltation de la grandeur particulière de celui pour lequel l'agression est le dernier moyen de conserver sa dignité parce qu'il est laissé « dans le noir et dans la misère noire sans eau sans argent, tout juste bonne à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des chiens sur le trottoir et boire de l'eau de pluie dans les poubelles » (*QO, ibid.*). Rodolphe apporte la justification « révolutionnaire » de cette violence criminelle, le souvenir que le meurtrier laisse derrière lui dès lors qu'il n'hésite pas à tuer à répétition, puisqu'il ne peut mourir qu'une fois alors qu'il peut tuer autant d'humains qui tombent en son pouvoir (*QO*, p. 75). À travers la mise en scène de cette estime de soi particulière que représente « l'auto damnation », le fait pour une personne qui

se sent infériorisée moralement ou socialement de revendiquer positivement le caractère qui la rend méprisable¹⁵, le texte de Koltès fait ainsi ressentir, comme le film noir lui-même, l'enjeu central que constitue aujourd'hui le respect de soi pour les personnes qui se sentent exclues du monde des "riches", et d'autant plus que ces personnes sont proches spatialement¹⁶.

Le texte de Koltès trouve ainsi une efficacité esthétique par son enracinement dans les lieux communs que constituent tout à la fois la ville réelle, qui l'a marqué, et la représentation cinématographique de la ville contemporaine, dont elle est un acteur privilégié. La mobilisation de l'image de New York et du savoir cinématographique du spectateur explique l'impression de contemporanéité que suscite la représentation théâtrale du texte de Koltès, l'efficacité esthétique particulière du spectacle auquel il donne lieu. Ce spectacle, par la confrontation aux corps des personnages, fait ressentir au spectateur l'expérience d'un monde capitaliste post-colonial déstabilisé par la « production globale du local »¹⁷, les rapprochements interpersonnels et les tensions sociales qui résultent tant de l'exil et de l'immigration que de la croissance économique de la ville occidentale contemporaine.

Quai Ouest ne témoigne donc pas uniquement du rôle qu'a joué New York dans la gestation et l'orientation de l'écriture de Koltès. Mais aussi de la mondialisation de la culture qui structure tout à la fois l'écriture de son œuvre et sa réception. La topographie légendaire de New York et la manière dont elle alimente l'écriture des auteurs — la manière dont le nom de ses quartiers fait immédiatement surgir un certain type d'emploi et de milieu social, et un univers de fiction filmique, même pour les étrangers à New York — est bien illustrée par le résumé de deux pièces de Woody Allen récemment mises en scène à Paris :

Riverside Drive

New-York : à l'écart, sur un quai à Riverside Drive le long de l'Hudson, un homme attend. Soudain, de la grisaille, de la brume, tel un fantôme, émerge la silhouette d'un inconnu. Un SDF nommé Fred. Qui semble tout savoir de l'autre...

Central Park West

Central Park West, New York : les Riggs ont une adresse des plus chics. Sauf que leur appartement, où l'épouse, Phyllis, exerce aussi en tant que psychanalyste, est sens dessus dessous : dans la bagarre, une statue égyptienne a même perdu son pénis... Sam, le mari, a failli mourir. Alors arrivent Carol et Howard, leurs meilleurs amis... »¹⁸

Inversement, l'ancrage de l'œuvre de Koltès dans l'expérience multiraciale de la grande ville contemporaine est ainsi au principe d'une réception positive de son œuvre, à travers l'authentification qu'elle apporte de sa préoccupation « des questions d'actualité, telles que la guerre, les rapports psycho sexuels, la décolonisation, l'exil et l'immigration »¹⁹

Cet ancrage a incontestablement facilité son introduction aux USA. *Combats de nègres et de chiens* a ainsi été créée en première mondiale, dès 1982, en anglais, à New York, à l'initiative du *Ubu Repertory Theater*, une association fondée en 1982 par Françoise Kourilsky, pour promouvoir la connaissance du théâtre français contemporain aux USA²⁰. Les limites esthétiques (l'œuvre doit rendre compte d'une écriture « française ») inhérentes au soutien institutionnel de l'État Français expliquent certainement le fait que *Quai Ouest*, cette pièce qu'on peut dire, sans contester, new yorkaise, n'ait connu sa première américaine à Brooklyn qu'en 1999²¹, bien qu'elle eût été créée en 1985. Le commentaire universitaire — dont le cours de Judith Miller sur le théâtre en France à la NYU est un bel exemple — et l'action des metteurs en scène européens²² contribuent aujourd'hui à faire découvrir à la ville l'œuvre d'un auteur qui l'a tant aimée.

Références :

Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Minuit, 1985.
Les lumières de la ville (*City Lights*), 1931, Charlie Chaplin.
L'ennemi public (*Public Enemy*), 1931, William A. Wellman.
Scarface, 1932, Howard Hawks.
Le Petit César (*Little Caesar*), 1930, Mervyn LeRoy.
La Cité sans voiles (*Naked City*) 1948, Jules Dassin.
L'enfer est à lui (*White Heat*), 1949, Raoul Walsh.
Les nuits rouges de Harlem (*Shaft*), Gordon Parks, 1971.
Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese

Notes :

¹ Cf., Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006.

² Georges Chauncey, *Gay New York. The Making of the Gay Male World, 1890-1940*, London, Flamingo, 1994, p. 189.

³ Robert Park qui crée, en 1913, le « laboratoire d'étude du comportement de l'homme en milieu urbain » à l'Université de Chicago est l'initiateur de « l'École de Chicago ». Cf. *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1990.

⁴ Georges Chauncey, *op. cit.*, p. 142.

⁵ Cf. Frédéric M. Trasher, *The Gang. A Study of 1313 Gangs in Chicago* (1927), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1963, p. 5 à 22.

⁶ publiées dans *Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1950-1976)*, Metz, Bibliothèque-Médiathèque de la Ville de Metz, 1998, p. 65,

⁷ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens 1983-1989*, Paris, Minuit, 1999, p. 148-149. Entretien du 12 janvier 1989.

⁸ Walt Whitman, *Choix de poèmes*, Paris, Aubier, 1951, p. 57, traduction de Pierre Messiaen. *Starting from Paumanok* a été inclus par Whitman dans la 3^{ème} édition de *Feuilles d'herbe* (1860).

⁹ D. J. R. Bruckner, *Lost Souls in Search Of Meaningful Connections* : "West Pier", Jay Shieff dir., Ohio Theater, New York Times, May 21, 2003.

¹⁰ L'expression renvoie tout à la fois au succès d'édition de l'architecte américain James Saunders, *Celluloid Skyline, New York and the Movies* (2003), et le site multimédias très attrayant qu'il a inspiré, www.celluloidskyline.com.

¹¹ Ce rappel de l'emploi théâtral — au sens traditionnel de la correspondance entre le physique de l'acteur et son rôle — est d'autant plus fort que, comme le souligne Koltès, l'idée de convention théâtrale conduit souvent à « considérer que le rôle d'un homme noir peut être joué par n'importe qui » Or, « Abad est noir de peau, absolument », *QO*, p. 107.

¹² La série récente de procès qui ont opposé la Comédie-Française et François Koltès autour d'une mise en scène de *Retour au désert*, nous confronte aux conséquences de cette exigence de Bernard Marie-Koltès que les rôles d'Arabes ou d'Africains soient incarnés par des acteurs eux-mêmes d'origine arabe ou africaine. Cf. *Libération* du 23 Juin 2007, « La justice conforte la Comédie-Française contre le frère de Koltès. Les juges passent outre le désir de l'auteur décédé, qui voulait dans ses pièces des acteurs arabes dans les rôles d'Arabes ».

¹³ Rachel Ertel, Geneviève Fabre, Élise Marienstras, *En marge. Les minorités aux Etats-Unis*, Paris, François Maspero, 1971, p. 242.

¹⁴ Le Bon Dieu « demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer » (*QO*, p. 101)

¹⁵ L'expression est empruntée au sociologue anglais Paul Willis.

¹⁶ L'anthropologue américain d'origine indienne Arjun Appadurai souligne justement la manière dont, à l'époque de la globalisation, les « sentiments locaux, qui sont le produit d'interactions à long terme de cascades locales et globales d'événements » constituent un « environnement dans lequel, progressivement, il devient possible de voir un voisin comme un ennemi, un commerçant comme un traître étranger et un entrepreneur local comme un exploiteur capitaliste sans merci » (*Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, p. 224).

¹⁷ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸ *Théâtre de l'Atelier*, Paris, septembre 2006. Présentation sur www.au-theatre.com.

¹⁹ Il s'agit de la présentation par Judith Miller, Professeur de Français à la NYU, de son cours actuel sur *Le Nouveau Théâtre de Cixous*, Koltès, Kwahulé, Cf. www.nyu.edu/gsas/dept/french.

²⁰ Traduite par Matthew Ward, la pièce a été créée en coproduction avec La Mama E.T.C. le 8 décembre 1982. Présenté dans l'annexe de La Mama, bien adaptée par sa taille à la représentation d'un paysage africain, *Come Dog, Come Night* était mis en scène par Françoise Kourislsky, avec une scénographie de Robert Moscoso. Le rôle de l'Africain était, conformément aux exigences de Koltès, mais aussi aux pratiques de l'industrie américaine du spectacle, joué par un acteur afro-américain réputé, Afemo (Omilami). Cf. la critique de Mel Gussow dans le *New York Times*, December 10, 1982, Friday.

²¹ La pièce a été traduite et mis en scène par Marion Schœvaerts

²² Marion Schœvaerts est une jeune metteuse en scène vivant à New York et directrice d'Act French, Jay Shieb est un metteur en scène allemand.