Rhétorique et argumentation chez Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie de la confrontation

Kyung-Hoon Moon

▶ **To cite this version:**

Kyung-Hoon Moon. Rhétorique et argumentation chez Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie de la confrontation. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA165 . tel-01772796

HAL Id: tel-01772796
https://theses.hal.science/tel-01772796

Submitted on 20 Apr 2018

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE-PARIS CITÉ

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III

ED 267 Arts et Médias

EA 3959 Institut de Recherche en Études Théâtrales

Thèse de doctorat
en études théâtrales

Kyung-hoon MOON

RHÉTORIQUE ET ARGUMENTATION CHEZ BERNARD-MARIE KOLTÈS

UNE DRAMATURGIE DE LA CONFRONTATION

thèse dirigée par le Professeur M. Gilles Declercq

Soutenue le 11 décembre 2017

Jury :

Monsieur Gilles Declercq, Professeur à Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Monsieur Jean de Guardia, MCF HDR, Université Paris-Est-Créteil-Val-de-Marne
Madame Catherine Naugrette, Professeur à Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Madame Muriel Plana, Professeur à Université Toulouse – Jean Jaurès

Rhétorique et argumentation chez Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie de la confrontation

Résumé :

La visée méthodologique de cette étude détermine le parcours de la recherche : l'analyse de l'argumentation dans les joutes verbales et celle des figures de rhétorique, définies comme des formes-sens, dans les cinq pièces théâtrales de Bernard-Marie Koltès. Ces deux approches principales permettent de mettre en évidence la théâtralité et la dramaticité des paroles de lutte, qui instaurent des scènes d'*agôn* dans le théâtre contemporain. Ces réflexions, qui prennent aussi en compte les perspectives intrascéniques et extrascéniques inhérentes à la double énonciation théâtrale, visent à approfondir la compréhension des œuvres koltésiennes dans son rapport particulier au spectateur. Tous les efforts langagiers déployés ainsi que les diverses stratégies argumentatives et figurales conduisent à une incommunication finale, créant tout au long des pièces un mélange de tragique et de comique. D'où la dramaturgie de la confronation et de la cohabitation de paroles agonales.

Mots-clés : Bernard-Marie Koltès, rhétorique, argumentation, figure

Rhetoric and argumentation in Bernard-Marie Koltès' work: a dramaturgy of confrontation

Abstract :

The methodological focus of this study is determining the course of research: the analysis of the argumentation in verbal sparring and of figures of speech, defined as sense-forms, in Bernard-Marie Koltès' five theatrical plays. These two main approaches make it possible to highlight the theatricality and the dramaticity of words of struggle that establish scenes of *agon* in contemporary theatre. These reflections, which also take into account the intrascenic and extrascenic perspectives inherent in theatrical double enunciation, aim to deepen the understanding of the works of Koltès in their particular relation with the spectator. All language efforts made by characters in confrontations, as well as various argumentative and figurative strategies, prove to be in vain and always lead to a final non-communication, creating a mixture of the tragic and the comic throughout the plays. This is what is at stake in our work: to define Koltèsian dramaturgy as a confrontation and a cohabitation of agonal words.

Keywords : Bernard-Marie Koltès, rhetoric, argumentation, figure

À la mémoire de mes parents

À Young-in et Jihou

Remerciement

Mes remerciements vont tout d'abord à remercier Monsieur le Prefesseur Gilles Declercq pour m'avoir guidé, encouragé et conseillé au cours de mes recherches. La sagacité de ses commentaires et analyses m'a permis d'améliorer la qualité de ce travail. Je tiens à lui exprimer ma profonde reconnaissance.

Mes reconnaissances vont également à Monsieur Jean de Guardia, Madame Catherine Naugrette, Madame Muriel Plana qui ont accepté de faire partie du jury et ont eu la patience de lire et d'évaluer le travail.

La thèse que je soumets aujourd'hui doit beaucoup aux personnes qui m'ont aidé par leurs conseils et leur soutien au cours de mes études en France. Je remercie Nicole Gendry qui a accepté de relire plusieurs fois ma thèse et m'a communiqué patiemment ses critiques amicales. Je remercie mes chers voisins, Jean-Jacques Vidal, Sabine Jansen, Axelle qui m'a toujours accueilli avec une grande hospitalité et qui m'ont appris la culture française. Mes remerciements s'adressent aussi à mes amis coréens et français qui m'ont encouragé dans des moments difficiles. Les nombreuses discussions que j'ai eues avec eux m'ont plus d'une fois permis de préciser ou de développer mes idées.

À eux tous et à ma famille(Kyung-mi, Kyung-hyun, Young-sang KI, Sung-hye HONG) qui n'a jamais douté que je ne termine ce travail, j'exprime toute ma gratitude. Sans leur aide cette thèse n'aurait jamais pu être menée à bien.

Mes remerciements vont aussi à *Kim Hee Kyung Fondation* et à la directrice qui m'a encouragé et qui m'a offert une bourse prestigieuse grâce à laquelle je pouvais me consacrer entièrement à ce travail pendant nombreuses années.

Au terme de ce parcours, mes souvenirs vont à mes parents qui m'ont quitté prématurément en me laissant une profonde affection avec quoi je peux vivre dans le monde.

Sommaire

Introduction 1

Chapitre I. Parole solitaire mais partagée : *La Nuit juste avant les forêts* 43
1. Analyse de la forme théâtrale : qui parle à qui ? 48
2. Argumentativité de la parole solitaire 63

Chapitre II. Paroles en duel : *Combat de nègre et de chiens* 111
1. Parole argumentative : commerce de paroles 116
2. Analyse de figures argumentatives 155

Chapitre III. Deux mondes opposés : *Quai ouest* 175
1. Paroles négatives 179
2. Poétique de l'opposition 214

Chapitre IV. Parole diplomatique : *Dans la solitude des champs de coton* 233
1. Duel verbal : dramaturgie de *capoeira* 239
2. Poétique de la comparaison 258

Chapitre V. *Fatum* comique : *Le Retour au désert* 281
1. Dialogues de sourds : Mathilde et Adrien 287
2. Trois monologues adressés au public 301
3. Rire grotesque et sophisme 316
4. Principe du tiers exclu : les apatrides 323

Conclusion 337
Bibliographie 349
Annexe 369
Table de matières 383

Introduction

OMBRE DE SOPHOCLE

L'homme n'a perçu la réalité
Que lorsqu'il l'a représentée
Et rien de mieux que le théâtre n'a jamais pu la représenter

Pier Paolo Pasolini, *Affabulazionne*

Bernard-Marie Koltès explique sa démarche de l'écriture théâtrale :

> Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite, j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes *face à face*, l'une exposer son affaire, et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. *Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée.* Chacun répond à côté et le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter[1].

Ce paragraphe, une des citations fréquemment citées pour présenter les caractéristiques principales du statut de la langue théâtrale de Bernard-Marie Koltès, de son fonctionnement et de la dramaturgie koltésienne, peut définir d'une manière générale l'orientation de cette étude sur l'argumentation et la rhétorique dans les cinq œuvres de Bernard-Marie Koltès. Premièrement, nous pouvons constater sans difficulté que Koltès accorde une grande importance aux monologues dans ses premières pièces. *La Nuit juste avant les forêts*, pièce théâtrale composée d'un seul monologue, offre un bel exemple de cette forte prédominance du monologue dans l'écriture théâtrale de Koltès. Après *La Nuit juste avant les forêts*, des dialogues apparaissent sur la scène koltésienne, s'entremêlant dans d'autres variantes du monologue, c'est-à-dire le soliloque, l'adresse directe au public et l'aparté. De cette manière, le rôle et la fonction du monologue restent importants dans les pièces qui suivent, le texte étant toujours parsemé de monologues.

On peut aussi constater que Koltès manifeste une prédilection pour des situations dramatiques spécifiquement conçues où deux personnages se confrontent « face à face » comme les deux protagonistes de *Dans la solitude des champs de coton* et comme le duo comique, Adrien et Mathilde dans *Le Retour au désert*. À ce propos, Jean-Pierre Ryngaert explique :

---

[1] Bernard-Marie Koltès, « Comment porter sa condamnation », entretien avec Hervé Guibert, *Le Monde,* 17 février 1983, repris dans *Une part de ma vie*, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 23. [C'est nous qui soulignons.]

> Koltès affectionne les situations de vis-à-vis, les duels et les duos, rarement pour engager le personnage dans des conflits qui noueraient une intrigue ou feraient avancer l'action. Il utilise ces confrontations comme autant d'expériences quasi scientifiques où sont littérairement mis en présence deux corps étrangers, souvent sous le regard ou en présence d'un tiers muet, un peu comme le fait Marivaux dans *La Dispute*, dont le dispositif confronte les sexes[2].

C'est pourquoi le dialogue instauré dans une situation de vis-à-vis des corps étrangers, autrement dit les personnages opposés et en conflit, doit être à de rares exceptions près argumentatif, parce que les deux personnages confrontés sont censés se persuader l'un l'autre jusqu'à la fin de leur dispute ou de leur conflit. Si l'on comprend le procédé de l'écriture théâtrale de Koltès où la construction dramaturgique de la fable succède à la fabrication des personnages – Koltès construisant ses personnages avant l'intrigue[3] –, le monologue, qui appartient plutôt au caractère du personnage, apparaît antérieurement au dialogue, qui, lui, en principe naît de l'interaction entre des personnages. Ainsi, la situation de vis-à-vis est naturellement encline à rendre le dialogue argumentatif, et le dialogue se définit, pour Koltès, comme « la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter ». C'est pourquoi le dialogue koltésien est souvent considéré comme une joute verbale. En somme, pour reprendre l'expression de Koltès, « un vrai dialogue est toujours une argumentation ».

---

[2] Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, « Koltès et ses personnages ou : de qui l'auteur est-il le contemporain ? », *in* André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès : Textes et contextes*, coll. « Recherches textuelles » n° 10, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, p. 287.

[3] À ce propos, Claude Stratz témoigne : « Il [Koltès] commençait par imaginer des personnages, par écrire quelques répliques, des monologues, des fragments de situations. […] Ce n'est pas autour d'un récit ou d'une intrigue qu'il commençait à organiser sa pièce, mais autour de quelques destins : pour chaque personnage, il accumulait un matériau textuel énorme. Ce n'est que dans un second temps que ces destins se croisaient, se nouaient – que l'histoire s'inventait. » (Claud Stratz, « Entre humour et gravité, entretien avec Anne-Françoise Benhamou », *Alternatives théâtrales*, Odéon-Théâtre de l'Europe, n° 35-36, juin, 1990, p. 22.

Dramaturgie du face-à-face

Deux témoignages anecdotiques peuvent soutenir cette affirmation d'une dramaturgie de face-à-face. On sait que Koltès adorait les films d'arts martiaux chinois, *kung-fu*, et en particulier, les films de Bruce Lee où la plupart des scènes saisissantes sont celles de duel au sommet, c'est-à-dire des combats entre les deux meilleurs, ceux-ci maîtrisant les techniques à un tel niveau que l'attaque et la défense se réitèrent sans cesse, sans infliger de blessure grave, jusqu'au dernier coup fatal qui met un point final au duel. Pourtant il est à noter que la scénographie des films de kung-fu est plutôt chorégraphique, en ce que le tournoiement des corps prévaut sur la frontalité, ce qui évoque le dynamisme du face à face.

Le second témoignage concerne un autre art martial, la *capoeira* brésilienne. Pendant son voyage au Brésil, Koltès a vu par hasard dans la rue un spectacle de *capoeira*. Il est intéressant de relever que les deux joueurs de la *capoeira*, en principe, n'ont pas le droit de porter des armes et ne doivent pas se toucher le corps. Ils se frôlent et s'évitent comme s'ils dansaient sur une musique, de sorte que la *capoeira* s'apparente à une danse rituelle.

Les deux arts martiaux pour lesquels Koltès a avoué son admiration nous rappellent la joute verbale continuée de *Dans la solitude des champs de coton* ; la réitération de revendications et de réfutations dans *Combat de nègre et de chiens* et de *Quai ouest* ; les chamailles et les disputes entre frère et sœur dans *Le Retour au désert*. À propos de cette structure dramaturgique, Koltès explique : « Les matchs de boxe, c'est un résumé de tout l'art dramatique. Moi, je suis fasciné par ça, écœuré et affolé »[4]. Dans ces trois termes antagonistes est résumé tout le statut de la dramaturgie de la violence. En bref, la clé de voûte de la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès est le « vis-à-vis », plus précisément le vis-à-vis des paroles ou confrontation de deux monologues, autrement dit le dialogue argumentatif et non la confrontation corporelle[5].

---

[4] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 77.
[5] À ce propos, il mérite de citer un fragment de *la Rhétorique* d'Aristote : « s'il est honteux de ne se pouvoir défendre avec son corps, il serait absurde qu'il n'y eût point

> Tout le théâtre de B.-M. Koltès se présente comme un montage de situations de langage gestualisé. D'une certaine manière, l'auteur rétablit dans la dramaturgie contemporaine cet élément essentiel du dialogue que constituaient, dans la tragédie grecque ancienne, les scènes d'*agon*, entendons de combat verbal, de combat des idées. Mais il le fait de manière paradoxale, à une époque, la nôtre, où le régime même du dialogue dramatique paraît singulièrement compromis[6].

Dans ce paragraphe, Jean-Pierre Sarrazac établit, entre la tragédie grecque ancienne et la dramaturgie koltésienne, un lien significatif au cœur duquel se trouvent « les scènes d'*agon,* de combat verbal, de combat des idées », ce qui va à l'encontre du courant dominant dans le domaine du théâtre contemporain. Cette dramaturgie de confrontation du langage, qui relève de deux mondes radicalement opposés conduit les personnages dans une arène sanglante, où la parole est la seule arme autorisée, mais fatale, comme l'indique l'étymologie du terme (fatal < *fatalis* < *fatum*) : qui doit nécessairement arriver, le *fatum* étant le destin. Pour le dire autrement, c'est par l'argumentation que nous pouvons accéder au cœur de l'œuvre koltésienne. Ce travail nécessite de prendre en compte la question de l'horizon scénique et de l'incarnation actoriale afin de mettre en relief la notion « parole-action », une des caractéristiques du langage théâtral de Koltès. Ainsi, comme le remarque Sarrazac, il s'agit de mettre au jour comment le dramaturge parvient à restaurer la théâtralité et la dramaticité du dialogue dans l'ère du metteur en scène où on assiste à la disparition relative du texte dramatique.

---

de honte à ne le pouvoir faire par la parole, dont l'usage est plus propre à l'homme que celui du corps. » (Aristote, *Rhétorique*, traduit par Médéric Dufour, Les Belles lettres, 1967, tome I, 1355 b)

[6] Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Circé, 2004, p. 108.

Rhétorique argumentative

Bernard-Marie Koltès a suivi l'enseignement jésuite au collège Saint-Clément entre 1959 et 1967, c'est-à-dire de onze à dix-neuf ans. Brigitte Salino, journaliste et auteur d'une biographie de Koltès affirme à propos de cette éducation : « Il y a un caractère théâtral dans cette éducation, héritée des principes développés dans les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. L'enseignement jésuite se fonde sur l'apport de la rhétorique, la volonté de considérer un dialogue comme une vraie argumentation, le désir de faire apparaître le sens caché. De tout cela, on retrouvera des traces dans le théâtre de Koltès. »[7] On peut donc supposer que la rhétorique et l'argumentation sont inscrites dans l'écriture théâtrale de l'auteur, même si elles ne le sont qu'implicitement. C'est pourquoi la réflexion sur la rhétorique argumentative semble indispensable pour aborder les textes de Koltès.

Au cœur de la rhétorique, se trouve la persuasion qui consiste à amener l'interlocuteur à penser quelque chose qu'il ne pensait pas auparavant, c'est-à-dire, à orienter l'interlocuteur vers le locuteur. L'origine de la rhétorique, l'art de persuader par le discours, remonte à l'Antiquité et cet art était un des secteurs essentiels de l'enseignement et de la culture dans la tradition multiséculaire. La rhétorique aristotélicienne donne à l'orateur les moyens verbaux de construire un discours permettant de persuader son auditoire.

Il est intéressant de relever que *La Rhétorique* d'Aristote commence par deux phrases significatives : « La Rhétorique est l'*analogue* de la Dialectique ; l'une et l'autre, en effet, portent sur des questions qui sont à certains égards de la compétence commune à tous les hommes et ne requièrent aucune science spéciale. »[8] Il en ressort que tous les hommes et, en l'occurrence tous les personnages sur une scène de théâtre, font usage de la rhétorique et de la dialectique consciemment ou inconsciemment. Cette remarque rappelle la notion de la « compétence rhétorico-pragmatique » qui se définit comme « l'ensemble des savoirs qu'un sujet parlant possède sur le fonctionnement de ces *principes*

[7] Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Éditions Stock, 2009, p. 27.
[8] Aristote, *Rhétorique,* Livre I, chapitre 1, 1354 a 1-2.

discursifs [...] qui doivent être observés par qui veut jouer honnêtement le jeu de l'échange verbal, et que l'on appelle selon les cas "maximes" ou "principes conversationnels" (Paul Grice) ou "lois du discours" (Ducrot) »[9].

Par ailleurs, selon Aristote « la fonction propre de la rhétorique n'est pas de persuader, mais de voir les moyens de persuader que comporte chaque sujet »[10]. Cette remarque aristotélicienne vise à mettre en relief l'importance des processus complexes de la persuasion, d'où provient la nécessité d'une étude des moyens de persuasion, qui comprennent les réflexions sur les preuves, les procédés argumentatifs et toutes les techniques visant à favoriser la persuasion de l'auditoire. En somme, la rhétorique argumentative constitue un ensemble de stratégie verbale visant à persuader.

Cependant, il convient de s'interroger sur le rapport entre l'argumentation et la persuasion, comme le formule Gilles Declercq : « L'art d'argumenter est une technique méthodique de recherche des moyens de persuader ; la persuasion, en revanche, est l'effet circonstanciel d'une entreprise d'argumentation (méthodique ou empirique, préméditée ou non, etc.) ; bref un résultat lié à une situation de communication particulière dont les paramètres n'entrent pas nécessairement dans le champ d'application de la méthode. »[11] Pour le dire autrement, une argumentation correctement établie en vue de persuader ne peut pas toujours parvenir à son but à cause de diverses raisons qui se produisent au cours de la communication, par exemple, les préjugés, la mauvaise foi, le refus de la part de l'auditoire, etc.

Dans le même esprit, Ruth Amossy propose une définition relativement extensive de l'argumentation comme suit : « Les moyens verbaux qu'une instance de locution met en œuvre pour agir sur ses allocutaires en tentant de les faire adhérer à une thèse, de modifier ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle leur prête, ou simplement d'orienter leurs façons de voir ou de susciter un questionnement sur un problème donné. »[12] Cette définition, qui

---

[9] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Armand Colin, 1998, p. 194.
[10] Aristote, *Rhétorique,* Livre I, chapitre 1, 1355 b 11-14.
[11] Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions universitaires, 1992, p. 42.
[12] Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Armand Colin, 2012, p. 47.

émane de la nouvelle rhétorique de Chaïme Perelman et de la problématologie de Michel Meyer, élargit le champ de l'argumentation dont le but est de faire adhérer non seulement à une thèse, mais aussi à des façons de penser, de voir et de sentir. Selon Amossy, « cet élargissement permet à l'argumentation, prise comme synonyme de rhétorique ou art de persuader, de traiter du vaste éventail de discours aussi bien privés que publics qui circulent dans l'espace contemporain, et de revendiquer sa place dans les sciences du langage sans pour autant nécessiter, comme le suggère ici même Patrick Charaudeau, un recours à la psychologie et à la psychologie sociale »[13].

Bien entendu, toute prise de parole n'a pas pour objet d'entraîner l'adhésion de l'auditoire à la thèse de l'orateur, c'est-à-dire que de nombreux discours n'ont pas de visée argumentative, dans le sens où ils n'ont pas l'intention de persuader et n'entendent pas orienter l'auditoire vers une position de l'orateur. Cette idée évoque la théorie pragmatique de Ducrot, c'est-à-dire « Argumentation dans la langue », selon laquelle toute énonciation se définit par son argumentativité dans la langue sans avoir besoin d'une intentionnalité persuasive. Cependant, il est à relever que la parole qui n'ambitionne pas de persuader n'en cherche pas moins à exercer un certain effet, soit mental soit émotionnel, ou à influencer des façons de voir et de penser. Par là, on peut affirmer que tout échange verbal se base sur un jeu d'influences mutuelles et sur la tentative, soit consciente ou non, d'échanger des paroles pour agir sur l'autre. Est-ce à dire que l'argumentativité est une composante inhérente du discours ? Parmi les diverses positions relatives au statut de l'argumentation dans le discours, celle de Ruth Amossy, me semble la plus intéressante, étant donné que le discours en situation de communication comporte en soi une tentative d'agir sur l'autre. Pourtant, il ne faut pas confondre le discours qui a une visée persuasive comme le discours électoral ou l'annonce publicitaire et le discours qui comporte intrinsèquement une simple dimension argumentative. En somme, l'argumentation est en principe indissociable du fonctionnement du discours.

[13] Ruth Amossy, « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 1|2008, mis en ligne le 6 septembre 2008, consulté le 09 mai 2014. URL : http://aad.revues.org/200, p. 3.

De fait, l'analyse du texte relevant d'un discours théoriquement épidictique comme le texte littéraire ou théâtral sous la perspective argumentative ne perdra pas sa légitimité.

À ce propos, en ce qui concerne le théâtre de Koltès, les cinq pièces majeures que nous allons analyser sont supposées avoir une certaine dimension argumentative au sens où l'entreprise d'argumentation et de persuasion est relativement manifeste, mais souvent implicite pour certains textes. C'est pourquoi il n'est pas surprenant d'aborder les textes théâtraux de Koltès sous l'angle de la rhétorique argumentative.

Argumentation dans le discours

En ce qui concerne les choix théoriques et méthodologiques, cette étude doit beaucoup à la rhétorique aristotélicienne, la nouvelle rhétorique de Chaïm Perelman, la pragmatique d'Oswald Ducrot, appelée « ADL : Argumentation dans la langue », l'analyse de discours de Dominique Maingueneau, et à divers dictionnaires de rhétorique et de figures, mais surtout à la théorie linguistique élaborée par Ruth Amossy, appelée « Argumentation dans le discours » qui est principalement inspirée de la théorie « Argumentation dans la langue » de Ducrot et Anscombre. Compte tenu de la différence entre le « discours » et la « langue » dans les titres des théories mentionnées[14], la théorie de Ruth Amossy semble un peu plus compréhensive et plus extensive, c'est-à-dire beaucoup

[14] Il est à noter que l'argumentation dans la théorie ducrotienne concerne un fait de langue et non de discours. L'argumentation intervient dans la construction du sens de l'énoncé, mais ne consiste qu'en un enchaînement d'énoncés. Voir l'introduction de *L'Argumentation dans la langue* de Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, Mardaga, 1988, p. 8-9 : « Pour nous en effet, un locuteur fait une argumentation lorsqu'il présente un énoncé E1 (ou un ensemble d'énoncés) comme destiné à en *faire admettre* un autre (ou un ensemble d'autres) E2. Notre thèse est qu'il y a dans la langue des contraintes régissant cette présentation. Pour qu'un énoncé E1 puisse être donné comme argument en faveur d'un énoncé E2, il ne suffit pas en effet que E1 donne des raisons d'acquiescer à E2. La structure linguistique de E1 doit de plus satisfaire à certaines conditions pour qu'il soit apte à constituer, dans un discours, un argument pour E2. […] Les enchaînements argumentatifs possibles dans un discours sont liés à la structure linguistique des énoncés et non aux seules informations qu'ils véhiculent. »

moins linguistique au sens strict du terme que les autres théories mentionnées. Les points forts de la théorie de Ruth Amossy en tant que méthode de l'analyse d'un texte se trouvent d'une part dans le vaste champ d'application de sa théorie parce qu'elle peut s'appliquer à divers types de textes soit littéraires soit non fictionnels, et même scientifiques, et d'autre part dans la flexibilité de cette théorie, qui intègre et utilise diverses théories linguistiques, pragmatiques et aussi la rhétorique argumentative, tout en dégageant les points forts de chaque théorie. Autrement dit, les acquis de la linguistique dans ses différents courants sont repris et réintégrés dans une perspective argumentative. Par là, cette théorie significativement interdisciplinaire, qui traite des textes littéraires, de l'histoire, des sciences sociales et politiques, etc., se montre plus pratique et plus efficace par rapport aux autres théories linguistiques qui se bornent souvent aux exigences scientifiques pour assurer une cohérence théorique.

Alors que les travaux d'Anscombre et de Ducrot peuvent être considérés comme une réintégration de la rhétorique antique dans le domaine linguistique contemporain, l'objectif de la théorie d'Amossy est d'explorer le fonctionnement de l'argumentation non pas dans la langue, comme chez Ducrot, mais dans le discours qui englobe non seulement le discours dialogal comme conversation quotidienne, débat télévisé, etc., mais également le discours monologal comme allocution télévisée, essai, article scientifique, etc. De ce fait, la théorie d'Amossy est susceptible de mieux répondre à des questionnements extralinguistiques auxquels la théorie ducrotienne s'intéresse peu[15].

En ce qui concerne l'importance des circonstances énonciatives, Ruth Amossy remarque que « la rhétorique serait, quant à elle, l'étude des échanges argumentatifs en contexte ; elle implique une prise en compte du cadre social, culturel et institutionnel de l'échange comprenant l'auditoire, la doxa de l'époque, les circonstances, etc. Pour elle, il n'est d'échange

[15] Voir Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 9. Ils distinguent la rhétorique traditionnelle et la rhétorique linguistique tout en abandonnant une analyse extralinguistique, c'est-à-dire l'analyse des éléments en dehors du linguistique. Pour eux, « faire la grammaire d'une langue, c'est spécifier et caractériser les phrases sous-jacentes aux énoncés réalisables au moyen de cette langue. » (Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, 1984, p.177.)

argumentatif que situé »[16]. Sous cet angle, il mérite d'être souligné qu'il est indispensable de tenir compte de la dimension contextuelle, en particulier de la dimension scénique pour le texte théâtral au cours de l'analyse discursive, parce qu'elle permet de saisir comment fonctionne effectivement l'entreprise de persuasion dans une situation de communication donnée. Pour l'expliquer autrement, le sens d'un discours se construit toujours dans un échange verbal qui engage des partenaires dans une communication dont les règles langagières et communicationnelles permettent d'atteindre le sens caché dans l'épaisseur du discours. Il n'est donc pas possible de décrypter le sens sans tenir compte de ces paramètres, c'est-à-dire des diverses dimensions contextuelles, des règles spécifiques de l'échange verbal, etc., car le même discours peut avoir un sens différent selon la manière dont il est formulé et selon l'auditoire auquel il est destiné dans des circonstances particulières. De cette manière, on peut prendre en considération tout ce qui se construit dans l'entreprise de persuasion.

Qui plus est, il est à remarquer que le discours argumentatif ne se déroule pas dans un espace purement abstrait de la logique formelle, mais dans une situation de communication où le locuteur présente son point de vue dans des langues naturelles avec tous ses moyens discursifs, qui comprennent aussi bien l'usage des connecteurs et des déictiques que la présupposition et l'implicite, les marques de stéréotypie, l'ambiguïté, la polysémie, la métaphore, la répétition, le rythme, en fait tout ce qui relève des moyens d'expression produisant des effets persuasifs, c'est-à-dire les figures rhétoriques. En bref, c'est dans l'épaisseur de la langue naturelle que se forme et fonctionne l'argumentation. Il ne faut donc pas oublier que l'argumentation n'est pas un simple déploiement d'un raisonnement, mais un échange actuel ou virtuel entre des partenaires qui veulent influer l'un sur l'autre. Toutefois, il est vrai que tous les discours dans le texte théâtral sont des inventions de l'auteur, mais toutes les paroles proférées par des acteurs portant les habits de leurs personnages relèvent du langage

[16] Ruth Amossy et Roselyne Koren, « Rhétorique et argumentation : approches croisées », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 1 avril 2009, consulté le 10 mars 2014. URL : http://aad.revues.org/561, p. 4.

quotidien, ce qui permet de se servir de l'argumentation en vue d'analyser le texte théâtral.

À cette condition préalable de la langue naturelle s'ajoute une autre condition essentielle, celle de l'interaction dans le cadre de laquelle un locuteur doit tenir compte de son allocutaire pour le persuader. Lors de cette interaction, un locuteur tient à mobiliser un ensemble de moyens linguistiques et de stratégies discursives. Autrement dit, l'argumentation doit se situer d'une manière impérative dans le cadre de l'énonciation où le locuteur est supposé s'adapter à son allocutaire. Par là, l'analyse argumentative doit tenir compte de la situation concrète d'énonciation : « Qui parle à qui, dans quel rapport de places, quel est le statut de chacun des participants, quelles sont les circonstances exactes de l'échange, quels sont le moment et le lieu où il prend place »[17]. Les procédures de l'analyse discursive doivent donc être étudiées dans toutes les dimensions communicationnelles, c'est-à-dire dans le cadre de l'échange verbal. De plus, il convient de considérer le discours dans le cadre de son genre spécifique qui s'élabore et s'applique dans un espace social particulier avec ses objectifs, ses règles et ses contraintes propres. L'étude du genre, considéré comme une forme propre à chaque discours particulier, peut donc comporter des dimensions institutionnelles, mais aussi culturelles ou affectives.

Il s'ensuit qu'il faut mettre en œuvre des outils permettant des analyses plus fines et plus pertinentes pour explorer des discours qui souvent refusent d'être abordés d'une manière claire et évidente, mais qui tiennent à cacher leur sens derrière une surface autant mensongère que visible. À ce propos, selon la théorie de Ruth Amossy, l'argumentation dans le discours peut tantôt servir de cadre et tantôt fournir des instruments d'analyse de textes littéraires ou non. À travers une synthèse interdisciplinaire des théories linguistiques, Ruth Amossy présente et propose les principes et les procédés de sa théorie linguistique dans son livre éponyme, *L'Argumentation dans le discours*. Cette théorie, selon elle, a pour principe de base les six approches : langagière, communicationnelle, dialogique, générique, figurale et textuelle.

---

[17] Ruth Amossy, « Argumentation et analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires », *op. cit.*, p. 5.

1. une approche **langagière**. L'argumentation ne se réduit pas à une série d'opérations logiques et de processus de pensée. Elle se construit à partir de la mise en œuvre des moyens qu'offre le langage au niveau des choix lexicaux, des modalités d'énonciation, des enchaînements d'énoncés (connecteurs, *topoi* selon Ducrot), des marques de l'implicite… ;

2. une approche **communicationnelle**. L'argumentation vise un auditoire et son déploiement ne peut se comprendre en dehors d'un rapport d'interlocution. La construction d'une argumentation – son articulation logique – ne peut être dissociée de la situation de communication dans laquelle elle doit produire son effet ;

3. une approche **dialogique**. L'argumentation veut agir sur un auditoire, et doit de ce fait s'adapter à lui. Elle participe de l'éclairage entre partenaires même lorsqu'il s'agit d'une interaction virtuelle où il n'y a pas de dialogue effectif. Qui plus est, elle intervient dans un espace d'ores et déjà saturé de discours, où elle réagit à ce qui s'est dit et écrit avant elle : elle est prise dans une confrontation de points de vue dont elle participe même lorsqu'il n'y a pas polémique ouverte ou dissensus déclaré ;

4. une approche **générique**. L'argumentation s'inscrit toujours dans un type et un genre de discours, même si elle les subvertit ou si elle choisit de s'indexer de façon complexe à plusieurs genres répertoriés. Le genre de discours, en prise sur la société qui l'institutionnalise, détermine des buts, des cadres d'énonciation et une distribution des rôles préalables ;

5. une approche **figurale**. L'argumentation a recours aux effets de style et de figures qui ont un impact sur l'allocutaire, se ressourçant ainsi à une réflexion séculaire sur les figures de style envisagées dans leur visée persuasive ;

6. une approche **textuelle**, en donnant au terme de texte le sens d'un ensemble cohérent d'énoncés qui forment un tout. L'argumentation doit être étudiée au niveau de sa construction textuelle à partir des procédures de liaison qui commandent son développement. Pour ce faire, il faut voir comment les processus logiques (syllogismes et analogies, stratégies de dissociation et d'association, etc.) sont exploités dans le cadre complexe du discours en situation.[18]

[18] Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours, op. cit.*, p. 40-41.

Toutefois, cette explication des principes de l'analyse argumentative nous rappelle « la lecture rhétorique » expliquée par Olivier Reboul :

> Rappelons les règles principales de la lecture rhétorique. D'abord, elle consiste avant tout à poser des questions au texte, en donnant à celui-ci toutes les chances d'y répondre. Deuxièmement, ces questions, ou lieux de lecture, portent autant que possible sur l'ensemble du texte : quels sont son époque, son genre, son auditoire réel, son motif central, sa disposition, etc. ? […] Troisièmement, la lecture rhétorique recherche le lien intime entre l'argumentatif et l'oratoire. Quatrièmement, elle se veut un dialogue avec le texte[19].

Ainsi entendu, la théorie d'Amossy est autant synthétique qu'analytique et se base principalement sur la conception et la définition de l'argumentation, lesquelles sont liées à la rhétorique aristotélicienne et à la nouvelle rhétorique de Chaïm Perelman par des liens essentiels, mais non pas exclusifs, étant donné qu'elle réfère aussi bien à Christian Plantin, Jean-Blaise Grize, Oswald Ducrot, Jean-Claude Anscombre, et à Dominique Maingueneau dont les travaux en matière d'analyse du discours contribuent à l'élaboration de cette théorie. De ce fait, l'argumentation dans le discours, comme l'explique Ruth Amossy, « s'attache à un vaste corpus qui va de la conversation quotidienne au texte littéraire en passant par le discours politique, les médias et Internet »[20]. Par là, le travail d'Amossy est plus synthétique qu'une théorie spécifique. Alors qu'il y a des discours qui visent explicitement à agir sur l'auditoire et ceux qui l'influencent sans aucune entreprise de persuasion, l'argumentation dans le discours, théorie à proprement parler linguistique, peut servir à des analyses discursives dans d'autres disciplines que les sciences du langage et répondre de façon globale à des questions qui ne sont pas d'ordre linguistique, c'est-à-dire littéraire, politique, médiatique, scientifique, etc. Ainsi, les cadres et les outils de l'analyse discursive permettent d'éclairer des points particuliers que d'autres disciplines n'arrivent pas à mettre en lumière.

---

[19] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 199.
[20] Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours, op. cit.,* p. 41.

Il est à noter que les six approches mentionnées ci-dessus ne se distinguent pas nettement dans l'analyse effective du texte. En fonction de la nature du texte à analyser et de la visée de l'analyse, les six approches peuvent se mêler et se superposer. Parmi ces six approches, cette étude se concentrera plus précisément sur les quatre approches suivantes : dialogique, générique, figurale et textuelle, étant donné les particularités du texte théâtral de Koltès. C'est pourquoi l'approche générique est indispensable pour mettre au jour le mécanisme et le fonctionnement de la communication théâtrale, qu'elle soit intrascénique ou extrascénique. De plus, le concept de « l'argumentativité de la figure » comme approche figurale permet une réflexion plus approfondie sur les figures de rhétorique envisagées dans leur visée persuasive. On relèvera et analysera donc quelques figures prédominantes et essentielles dans chaque pièce théâtrale : apostrophe, parembole, réticence, prétérition, hypotypose, amplification, etc. Il ne s'agit pas ici d'examiner la terminologie utilisée. L'objectif de notre analyse en revanche est de mettre en évidence l'argumentativité de ces figures en rapport avec la dramaturgie concernée. D'après Christian Plantin, « toute parole est nécessairement argumentative. C'est un résultat concret de *l'énoncé en situation*. Tout énoncé vise à agir sur son destinataire, sur autrui, et à transformer son système de pensée. Tout énoncé oblige ou incite autrui à croire, à voir, à faire, autrement. »[21] Puisque l'argumentation veut agir sur un auditoire, qu'il soit individuel ou universel, l'argumentation doit donc s'adapter à son auditoire. En bref, c'est « l'énoncé en situation », autrement dit la parole au cours de l'interaction verbale, qu'elle soit effective ou virtuelle, qui permet d'engendrer l'argumentativité de la parole. Cette approche dialogique s'avère très efficace pour l'analyse du monologue théâtral, par exemple dans *La Nuit juste avant les forêts*, pièce composée uniquement d'un monologue, dans lequel le spectateur doit imaginer des dialogues virtuels. Finalement, l'approche textuelle concerne la construction textuelle de l'argumentation à partir des procédures de liaison qui assurent son développement. « Pour ce faire, il faut voir comment les processus logiques

[21] Christian Plantin, *L'Argumentation*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 18.

(syllogismes et analogies, stratégies de dissociation et d'association, etc.) sont exploités dans le cadre complexe du discours en situation. »[22] En fin de compte, l'objectif de l'argumentation dans le discours, selon Ruth Amossy, est d'analyser, dans le domaine des sciences du langage, le discours dans sa visée et sa dimension persuasive. Sous cet angle, on peut appliquer cette question relative aux particularités du texte théâtral : qui parle à qui dans le théâtre ?

Texte théâtral et double énonciation

Tout d'abord, il convient de ne pas oublier le fait que les textes qu'on analysera ici relèvent d'un genre spécifique, le théâtre. Comme on vient de l'évoquer, « le genre de discours, en prise sur la société qui l'institutionnalise, détermine des buts, des cadres d'énonciation et une distribution des rôles préalables. »[23] Par ailleurs, comme le remarque Olivier Reboul, « une question capitale de la lecture rhétorique est celle du genre, lequel commande étroitement le contenu persuasif du discours »[24]. Dans cette perspective, puisqu'un auteur choisit délibérément un genre particulier quand il écrit, il est nécessaire de tenir compte des spécificités propres au genre concerné.

En ce qui concerne le genre théâtral, l'attention doit se focaliser sur la particularité de l'énonciation théâtrale, c'est-à-dire la double énonciation. La communication théâtrale est plus complexe que celle de la vie quotidienne dans ce sens qu'il y a deux niveaux de la communication : extrascénique et intrascénique. La communication théâtrale prise en charge par différents personnages entrant en interaction semble comme des échanges qui ont lieu dans la vie ordinaire. Cependant, c'est selon un dispositif énonciatif que l'émetteur de message et son récepteur changent leurs rôles assumés, par exemple allocuteur, destinataire direct/indirect pour le personnage et récepteur additionnel pour le spectateur et parfois le personnage, « si sa présence dans le

[22] Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours, op. cit.*, p. 41.
[23] *Ibid.*
[24] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique, op. cit.*, p. 151.

circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur »[25]. À ce propos, Catherine Kerbrat-Orecchioni propose une notion de « trope communicationnel » qui désigne « un renversement de la hiérarchie "normale" des niveaux des personnages ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect »[26]. Comme on peut le remarquer souvent dans les comédies classiques, en particulier, celles de Molière, ce jeu de double communication intrascénique et extrascénique permet à l'auteur de déployer diverses stratégies discursives, soit pour persuader son interlocuteur soit pour le tromper.

Pour expliquer cette double énonciation théâtrale, disons qu'il y a deux axes de communication : l'axe du personnage-personnage et celui du personnage-spectateur. Dans l'optique qui nous intéresse, il convient de souligner, comme l'a remarqué Anne-Françoise Benhamou[27], que le théâtre contemporain met particulièrement en tension ces deux axes. De plus, selon Denis Guénoun, l'axe relevant du rapport personnage-spectateur, c'est-à-dire scène-salle concerne la présentation ou l'exposition devant le public, alors que l'axe relevant du rapport personnage-personnage, autrement dit le rapport intrascénique, met en jeu les relations entre les personnages sur le plateau[28]. Si le premier axe frontal se rapporte au destinataire réel qu'est le public, le second, perpendiculaire au premier, met en avant les paroles des personnages, censées être échangées entre eux, pour qu'elles soient adressées indirectement, mais réellement au public qui est le destinataire final. Dans cette optique, il faut tenir compte de l'importance du spectateur quand on analyse le texte théâtral,

---

[25] Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, mars 1984, p. 48.
[26] *Ibid.*, p. 49-50.
[27] Anne-Françoise Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives théâtrales*, n° 45, juin 1994, p. 26-28.
[28] Denis Guénoun, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Belin coll. «L'extrême contemporain», 2005, p. 13.

comme celle de l'auditoire dans la rhétorique : « La règle d'or de la rhétorique est de tenir compte de son auditoire. »[29]

Il est intéressant de remarquer l'articulation entre la structure de double énonciation théâtrale et la rhétorique argumentative. D'après Gilles Declercq, il est apparemment paradoxal d'aborder un texte « littéraire et esthétique sous l'angle de l'argumentation : autrement dit, d'étudier la persuasion langagière au sein du processus de représentation »[30]. Mais si l'on admet que « la fiction théâtrale mime les interactions argumentatives du monde réel, il est alors possible de rendre compte de l'activité discursive et dialogale des personnages par une analyse argumentative, notamment pragmatique, de ce que nous appellerons la *rhétorique intrascénique* »[31]. En revanche, en ce qui concerne la *rhétorique extrascénique*, elle « relie le dramaturge au public par la médiation *esthétique* de la représentation. [...] La rhétorique extrascénique, ou théâtrale, mobilise en effet l'émotion des spectateurs »[32].

La double énonciation théâtrale, qui relève du processus de la représentation théâtrale, s'apparente à « la rhétorique à un double titre : au plan extrascénique par la problématique de l'émotion esthétique ; au plan intrascénique, par la représentation d'une rhétorique des passions »[33]. Cette perspective permet d'éclairer la complexité et l'opacité des paroles qui veulent franchir la frontière qui sépare la scène et la salle. Par exemple, *La Nuit juste avant les forêts*, pièce composée d'un seul monologue adressé à un « tu », personnage imaginaire qui est censé être présent sur scène, mais complètement invisible au spectateur, nous invite à réfléchir sur ce rapport de la rhétorique intrascénique et extrascénique. De même, l'adresse au public dans *Le Retour au désert* et les monologues intérieurs dans *Quai ouest* sont de beaux exemples qui mettent en relief une des caractéristiques de la dramaturgie koltésienne. Il ne

---

[29] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 150.
[30] Gilles Declercq, « Schèmes argumentatifs et culture oratoire : l'exemple de Jean Racine », *in* Marianne Doury et *al* (éd.) *L'Argumentation aujourd'hui : Positions théoriques en confrontation*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 125.
[31] *Ibid.*, p. 125-126.
[32] *Ibid.*, p. 126.
[33] *Ibid.*

faudrait cependant pas oublier de préciser que la rhétorique à double titre et la double énonciation sont inhérentes à tout texte théâtral, puisque celui-ci est avant tout destiné à une représentation devant un public. Cette particularité de la double énonciation théâtrale permet d'assurer l'argumentativité du discours. Sous cette perspective, l'articulation méthodologique de l'argumentation intrascénique des personnages et de la relation extrascénique avec le spectateur semble indispensable dans l'analyse du texte théâtral.

Argumentation dans le texte théâtral

Depuis des années, l'argumentation a pris une place de plus en plus importante dans les textes officiels, les écrits didactiques, les diverses publications et tous les discours qui visent à persuader l'auditoire. Ainsi est apparue la nécessité de réfléchir sur l'argumentation et ses techniques procédant de la rhétorique, l'art de persuader par le discours.

Toutefois, une première question se pose ici : comment articuler les réflexions sur l'argumentation et celles sur la littérature. Évidemment, il ne semble ni estimable ni possible de séparer ces deux différents secteurs d'activité. Il ne faudrait surtout pas supposer qu'une approche littéraire soit indépendante de l'argumentation et de la rhétorique en tant que telles. En effet, on peut constater que le genre épidictique, qui concerne le beau et le laid dans la rhétorique aristotélicienne, participe pleinement du champ de l'argumentation, parce qu'il peut donner soit explicitement ou non la démonstration des valeurs morales et culturelles auxquelles se réfère la société concernée. Ainsi, la littérature en tant que genre épidictique peut avoir une dimension argumentative comme à l'époque d'Aristote. De la même manière, le texte théâtral qui s'apparente au genre épidictique, peut être un objet d'analyse argumentative, plus que tous les autres genres littéraires, puisque le théâtre est fait de parole, ce qui n'est qu'une vérité indirecte pour le roman ou la poésie.

Les hommes argumentent constamment, et dans presque toutes les circonstances ordinaires de la vie, du débat politique à la querelle de ménage. Pourtant, il est intéressant de remarquer qu'ils parviennent assez peu à se

persuader réciproquement, et, à vrai dire, très rarement. Autrement dit, on est toujours engagé dans une situation de communication où une argumentation interminable ne peut éviter des échecs infiniment répétés. Ces circonstances particulières semblent partager des points communs avec celles du théâtre, un art de spectacle où sont représentés et éclatent des conflits entre personnages au cours d'échanges verbaux qui visent à persuader ou qui ont une simple dimension argumentative. Sous cet angle, le théâtre relève d'un genre littéraire plus propice à l'argumentation que d'autres genres littéraires. De plus, comme nous venons de le voir, le système de la double énonciation théâtrale permet une communication argumentative avec les spectateurs en même temps que celle qui existe entre les personnages sur scène, ce qui rappelle la communication triangulaire au tribunal, lieu symbolique de l'argumentation, où deux plaideurs s'affrontent devant un juge.

Ce dont il s'agit ici, c'est d'examiner sous l'aspect rhétorique la relation entre l'argumentation et le texte littéraire, en particulier, le texte théâtral. S'il est vrai que certaines traditions veulent mettre en opposition la rhétorique et la littérature, on peut récuser cette idée de nette séparation car on constate une dimension argumentative même dans des discours qui ne visent aucunement à persuader et qui ont avant tout comme principe d'émouvoir l'auditoire. Sur ce point, le paragraphe ci-dessous met en évidence la possibilité d'une analyse argumentative pour les textes dramatiques.

> Étudier la persuasion langagière au sein du processus de représentation. En admettant – comme le postule explicitement l'esthétique théâtrale classique fondée sur le principe d'illusion absolue (d'Aubignac, 1657) – que la fiction théâtrale mime les interactions argumentatives du monde réel, il est alors possible de rendre compte de l'activité discursive et dialogale des personnages par une analyse argumentative, notamment pragmatique, de ce qui nous rappellera la *rhétorique intrascénique*. [...] Une telle articulation met en jeu une seconde rhétorique, *extrascénique*, qui relie le dramaturge au public par la médiation *esthétique* de la représentation (en donnant à ce qualificatif son sens propre d'« effet

sensitif ») : la rhétorique extrascénique, ou théâtrale, mobilise en effet l'émotion des spectateurs[34].

L'éclaircissement apporté par Declercq se base sur la rhétorique à double titre : intrascénique et extrascénique. Cette conception provenant de la double énonciation théâtrale sert notamment à approfondir l'analyse argumentative du texte théâtral. De fait, l'analyse doit se faire sur les deux axes. Le premier axe de réflexion sur l'argumentation du texte théâtral, lié à une des caractéristiques génériques, relève de sa dimension intrascénique. Il s'agit donc de toutes les techniques de persuasion discursive, soit manipulatrices ou non, développées au cours de l'interaction entre les personnages sur scène. L'analyse de la représentation des dialogues mimétiques du monde réel s'appuie sur ceux qui relèvent de l'argumentation, de la théorie communicationnelle (par exemple, principe de coopération pour Paul Grice) et de la logique informelle. Ce faisant, on peut parvenir à dévoiler diverses stratégies discursives cachées derrière les paroles de personnages, ce qui permet d'aborder le cœur du texte. Autrement dit, c'est un travail de décryptage d'un « code rhétorique »[35] que des personnages utilisent pour des entreprises de persuasion ou de séduction, c'est-à-dire pour des activités argumentatives. De fait, l'analyse montre comment des éléments linguistiques de dimension énonciative, textuelle, discursive et pragmatique jouent un rôle essentiel dans la construction du discours. Elle nous conduit à réfléchir sur certaines utilisations du discours rapporté et sur des maniements de la conjonction et de la concession, voire sur la mise en œuvre des pronoms personnels.

Concernant le deuxième axe de recherche, l'attention se focalise sur la perspective des interactions entre le locuteur et les gens à qui il s'adresse, c'est-à-dire entre les personnages sur scène et le spectateur dans une salle de théâtre. À dire vrai, personne ne peut savoir l'effet réel du discours du personnage sur le spectateur et sa réaction effective, car l'identité des spectateurs est purement

---

[34] Gilles Declercq, « Schèmes argumentatifs et culture oratoire : l'exemple de Jean Racine », *op. cit.*, p. 125-126.
[35] Marc Angenot, *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Mille et Une nuits, 2008, p. 15.

virtuelle et que leur nature réelle n'est pas homogène. Pourtant, si on prend en compte le concept d'« auditoire universel » qui est, selon Perelman, « constitué par l'humanité tout entière, ou du moins pas tous les hommes adultes et normaux »[36], il ne serait pas illégitime d'imaginer les divers effets discursifs produits sur l'auditoire éventuel, auquel le lecteur particulier, y compris celui qui l'analyse, peut appartenir. Il est évident que l'argumentation doit viser un auditoire particulier pour exercer sur lui le meilleur effet, car elle est fondée notamment sur la primauté de l'auditoire. Par là, la notion de l'auditoire universel et celle de la primauté de l'auditoire particulier semblent paradoxales. Pourtant, « si l'auditoire universel de chaque orateur, selon Perelman, peut être considéré, d'un point de vue extérieur, comme un auditoire particulier, il n'en reste pas moins que, à chaque instant et pour chacun, il existe un auditoire qui transcende tous les autres »[37]. La présupposition de l'auditoire universel permet à l'orateur de s'appuyer sur des arguments plus solides et rationnels afin d'élaborer des stratégies efficaces. Elle fournit aussi des fondements théoriques aux analyses discursives concernant certaines questions, à savoir « comment émouvoir le spectateur ? », « quel est l'effet émotionnel sur l'auditoire ? » ou « quel est le rôle de l'émotion dans l'interaction argumentative ? » De fait, l'analyse sur l'axe extrascénique concerne en principe la communication entre la scène et la salle, c'est-à-dire toute parole sur scène et la réaction éventuelle du spectateur. Pour le dire autrement, l'objet de l'analyse extrascénique comporte tous les échanges verbaux ou gestuels sur scène qui visent à atteindre finalement le spectateur. En ce sens, l'essentiel est de prendre en compte le cadre de la communication, le contexte ou la situation de discours, en l'occurrence ceux du théâtre, et en particulier la réflexion sur le genre concerné, parce qu'adopter un genre signifie un contrat signé par à la fois l'auteur et son récepteur concernant une communication spécifique entre eux. Cette perspective introduit la notion de « contextualisation qui permet aussi de

[36] Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Édition de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 39.
[37] *Ibid.*, p. 40.

prendre en compte l'auditoire »[38], ce qui rappelle « le contact des esprits »[39] défini par Chaïm Perelman comme une condition préalable à l'argumentation. Par là, la coopération du spectateur éventuel est alors sollicitée pour mettre au jour le « dialogisme inhérent à toute utilisation du langage » [40], où se jouent les rôles de l'*ethos* et du *pathos*. En somme, l'analyse doit se faire d'une manière dialogique, étant donné que le théâtre fonctionne dans une logique de *face-à-face* sur deux axes : l'intrascénique et l'extrascénique.

Argumentativité de la figure rhétorique

Selon Oliver Reboul, « il est évident que la manière de présenter les faits est déjà, en soi, un argument »[41]. Si on prend « la manière de présenter les faits » en tant que figure au sens large du terme[42], la figure sert comme un argument dans un énoncé où elle est utilisée. Dans ce même esprit, il serait intéressant et utile de relever les questions posées par Olivier Reboul et de tenter d'y répondre dans cette étude : « Premièrement en quoi les figures facilitent-elles l'argumentation ? Deuxièmement, la figure peut-elle constituer elle-même un argument ? Troisièmement, l'argument n'est-il pas lui-même, peu ou prou, une figure ? »[43].

Le langage figuré se trouve partout dans n'importe quel type de discours, qu'il soit écrit ou oral, scientifique ou quotidien. En dépit de cette familiarité du

---

[38] Ruth Amossy et Roselyne Koren, « Rhétorique et argumentation : approches croisées », *op. cit.*, p. 5.
[39] Chaïm Perelman & & Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 22.
[40] Ruth Amossy et Roselyne Koren, « Rhétorique et argumentation : approches croisées », *op. cit.*, p. 8.
[41] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 67.
[42] Il est à noter qu'en toute rigueur rhétorique, on quitte ici le champ des figures (élocution) pour revenir à celui des structures (invention et disposition) et la présentation des faits s'intègrent alros d'une part dans la problématique de la Proposition (établir la nature de la Cause) et de la Narration (établir les faits sous un angle favorable à l'orateur). Pourtant, certaines figures de pensée ou celles de construction débordent le domaine de l'élocution et abordent les domaines de l'invention et de la disposition.
[43] Olivier Reboul, « La figure et l'argument », *in* Michel Meyer (éd.), *De la métaphysique à la rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 176.

langage figuré qui nous entoure, il n'est guère difficile de constater une certaine confusion terminologique et théorique concernant le statut des figures. On emploie d'une manière confuse les figures de style, les figures du discours, les figures de rhétorique, etc. Cette confusion semble due à la dissociation des champs constitutifs de la rhétorique au cours du long développement de cette discipline, c'est-à-dire que le lien qui unit *inventio*, *dispositio* et *elocutio*, les trois procédés essentiels dans la tradition rhétorique est rompu et que la rhétorique se divise principalement en rhétorique d'*inventio* et celle d'*elocutio*, ce qui provoque une fracture entre les deux tendances de la nouvelle rhétorique.

Selon *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, «la *Rhétorique à Herennius* introduit la distinction entre figures de mots (*verborum exornationes*) et figures de pensée (*sententiarum exornationes*) ». Par la suite, selon ce quoi la figure affecte, on distingue généralement « les figures de mots, les figures de construction, les tropes, et les figures de pensée »[44]. En dépit de cette distinction détaillée, on utilise souvent les figures oratoires comme « certaines formes de langage qui donnent au discours plus de grâce et de vivacité, d'éclat et d'énergie » et les figures de rhétorique comme « se disent, en général, de toutes les figures de pensée et de celles de mots qui ne résultent pas d'une construction particulière de la phrase »[45]. Cette fracture en quelque sorte radicale forme une opposition entre figure de style purement ornementale et figure de rhétorique efficace pour l'argumentation. À ce propos, Chaïm Perelman affirme :

> Nous considérons une figure comme argumentative si, entraînant un changement de perspective, son emploi paraît normal par rapport à la nouvelle situation suggérée. Si, par contre, le discours n'entraîne pas l'adhésion de l'auditeur à cette forme argumentative, la figure sera perçue comme ornement, comme figure de style. Elle pourra susciter l'admiration, mais sur le plan esthétique, ou comme témoignage de l'originalité de l'orateur[46].

---

[44] Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995, p. 578-579.
[45] *Dictionnaire Littré* [en ligne], http://www.littre.org/definition/figure.
[46] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 229.

Sous cet angle, le statut de figure varie en fonction de l'argumentativité. Dans ce même esprit, un passage d'Oliver Reboul mérite d'être cité pour illustrer la rhétoricité des figures de la façon suivante : « Une figure n'est donc pas nécessairement rhétorique et elle ne l'est que dans la mesure où elle contribue à persuader. [...] Du moment qu'elle est rhétorique, la figure contribue à l'argumentation. »[47] Cette explication impose explicitement une condition préalable pour que les figures soient rhétoriques, c'est-à-dire leur contribution à l'argumentation. Sous cet aspect, on peut supposer que la rhétoricité des figures dépende de leur argumentativité figurale.

De fait, les figures, si elles veulent être qualifiées de « rhétoriques », doivent servir à une procédure d'argumentation ou de persuasion. Pour le dire autrement, l'essence de la rhétorique ne se trouve ni dans la figure ni dans l'argumentation, mais plutôt au point de leur intersection. Par là, la rhétorique comporte « tout discours qui joint l'argumentation au style, tout discours où les trois fonctions de plaire, d'instruire et d'émouvoir sont présentes ensemble et chacune par les autres, tout discours qui persuade par le plaisir et l'émotion en les soutenant par l'argumentation »[48]. Ce disant, Reboul semble essayer de surmonter une fracture entre les dimensions argumentatives et esthétiques des figures pour trouver un terrain d'entente.

La dissociation apparemment artificielle entre les figures de style et celles de rhétorique a joué un rôle essentiel dans le développement historique et théorique concernant la fonction argumentative des figures. Pourtant, dans la perspective qui nous intéresse, les figures, soit rhétoriques ou non, ne sont plus des ornements superflus qui ne servent qu'à embellir des phrases, étant donné que tout discours considéré comme *énoncé en situation* a sa propre dimension argumentative, qu'elle soit explicite ou non. Toutefois, il est à noter que cette perspective sur le statut des figures semble supposer une certaine supériorité de l'argumentation au détriment de l'autonomie conférée aux figures, ce qui peut impliquer le sacrifice de la figuralité des mots.

---

[47] Olivier Reboul, « La figure et l'argument », *op. cit.*, p. 175-176.
[48] Olivier Reboul, *La Rhétorique*, PUF , coll. « Que sais-je? », 1984, p. 32-33.

Ce dont il s'agit ici, c'est d'examiner la relation entre l'argumentation et la figure de rhétorique, en particulier le fonctionnement de la figure au cours de la procédure de l'argumentation, autrement formulé la « logique de la figure ». Dans un article intitulé « De l'argumentativité des figures de rhétorique », Marc Bonhomme tente d'examiner les rapports complexes entre la rhétorique et l'argumentation et de défendre la position selon laquelle « l'argumentativité n'est alors qu'une des dimensions d'un discours rhétorique »[49]. Cette remarque semble contester une certaine prédominance accordée à l'argumentativité, et affirmer en revanche la primauté de la rhétoricité qui englobe même les rhétoriques figurales non argumentatives, c'est-à-dire « les figures, selon Marc Bonhomme, rapportées à leur force d'évocation affective, indépendamment de toute persuasion »[50]. Toutefois, si on prend en considération « la grande tradition aristotélicienne qui s'obstine à maintenir une synonymie entre rhétorique et argumentation »[51], il ne serait pas illégitime de supposer que l'argumentation ne soit pas séparable de la rhétorique figurale qui met en œuvre des procédés de persuasion. Cette perspective persiste encore dans l'idée de l'affinité qui tient à unir les deux tendances de la nouvelle rhétorique, c'est-à-dire une tendance se situant dans l'horizon de l'argumentation et l'autre dans l'espace de l'élocution et du style, autrement dit la rhétorique dite « restreinte ». De ce fait, à propos du statut argumentatif des figures, il n'en reste pas moins que la figure n'est rhétorique que lorsqu'elle joue un rôle persuasif, mais on peut affirmer également que toute figure garde une certaine dimension rhétorique même si elle est utilisée pour une raison purement esthétique, car elle se situe en situation particulière.

Il convient à présent d'examiner comment l'argumentativité des figures se produit et se développe sur leur fondement rhétorique. Face à Olivier Reboul qui attribue une rhétoricité aux figures sous condition qu'elles soient

---

[49] Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 26 mai 2015. URL : http://aad.revues.org/495, p. 2.
[50] *Ibid.*, p. 3.
[51] Ruth Amossy et Roselyne Koren, « Rhétorique et argumentation : approches croisées », *op. cit.,* p. 3.

argumentatives, Marc Bonhomme défend l'idée que « les figures sont intrinsèquement rhétoriques, quelles que soient par ailleurs leurs exploitations discursives. »[52] Pour le démontrer, il présente et explique un certain nombre de fonctions figurales qui sont respectivement « esthétique, phatique, pathémique, cognitive et argumentative »[53]. Les figures de rhétorique les plus souvent mentionnées sont par exemple l'hypotypose, l'ironie, l'allégorie, l'apostrophe, la prosopopée, la métaphore, la métonymie, l'hyperbole, la répétition, le chiasme, etc. Il n'est pas question ici d'examiner en détail les caractéristiques de l'argumentativité, dues aux spécificités structurales de chaque figure. Pourtant, il serait intéressant de relever quelques procédures argumentatives des figures. D'abord, l'effet de présence ou d'actualisation de figure comme l'hypotypose permet de rendre l'argumentation plus proche du public et donc de la faire accepter aisément en provoquant chez le récepteur un effet affectif. En effet, « sa force persuasive vient de ce qu'elle *fait voir* l'argument, associant le pathos au logos »[54]. D'autres figures comme la prosopopée, l'apostrophe et le discours rapporté servent souvent à augmenter ce sentiment de proximité avec le récepteur d'une manière implicite.

L'« effet de présence provient de leur imagerie fréquente, définie comme la faculté de susciter – à travers des termes concrets – des images mentales partagées par l'expérience vécue des récepteurs »[55]. Cet effet argumentatif de l'imagerie est associé à la métaphore où se mettent en œuvre l'écart et le rapprochement entre le thème et le phore, autrement dit les deux mondes concret et abstrait pour faire entrevoir le sens caché. La métaphore tient donc à impliquer l'auditoire et l'invite à combler l'écart par son travail d'imagination. De même, d'autres figures de sens, ou tropes, par exemple la métonymie, la synecdoque, l'oxymore, l'hyperbole, etc. sont souvent mises en œuvre comme techniques de l'argumentation en vue de provoquer une tension à l'intérieur du discours. Même une simple répétition comme l'épanalepse ou la gradation, l'hyperbole, etc. peut avoir une utilité comme puissance argumentative du

[52] Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *op. cit.,* p. 4.
[53] *Ibid.*, p. 4-5.
[54] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 142.
[55] Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *op. cit.*, p. 7.

pathos. D'ailleurs, la prolepse est aussi considérée comme une figure argumentative, étant donné qu'elle tient à aller au-devant des objections ou des réfutations susceptibles de l'auditoire, tout en énonçant en premier lieu la thèse qu'il veut soutenir.

Si les figures de rhétorique participent à une procédure argumentative, on peut remarquer souvent dans les figures de divers supports linguistiques et rhétoriques un rôle qui se borne à véhiculer des arguments qui demeurent à leur extérieur. Sous cet angle, les figures ne seraient que des modes d'expression privilégiés qui possèdent le potentiel argumentatif du discours. Pourtant cette version faible sur l'argumentativité des figures, selon laquelle des figures deviennent des auxiliaires de l'argumentation, est vivement contestée par Marc Bonhomme. Selon lui, « la plupart des figures sont des procédés argumentatifs à part entière, ce en quoi elles débordent le domaine de l'élocution pour celui de l'invention. Selon cette version forte, on pourrait voir dans les figures des formes condensées d'arguments »[56]. Cette réflexion pertinente nous fait penser à la renaissance des figures dans l'étude de la rhétorique, parce que la dimension argumentative des figures est depuis longtemps passée sous silence dans les théories de rhétorique littéraire. La figure ne doit donc pas être considérée comme une procédure de décoration appliquée au discours, mais comme un acte de langage en quelque sorte performatif, profondément attaché au régime rhétorique du discours.

En bref, on peut affirmer que la figure rhétorique est un excellent moyen de présenter les arguments et un procédé expressif favorisant une meilleure communication des arguments où « l'affectivité se joint à l'argumentation, ce qui est l'âme de la rhétorique »[57]. Dans cette optique, l'argumentativité apparaît comme une conséquence du dialogisme au sens double, à la fois interne au discours et externe, c'est-à-dire entre la scène et la salle.

L'analyse des figures, en particulier leur propre argumentativité se comprend comme un des éléments essentiels dans l'analyse de la rhétorique argumentative, car le discours argumentatif, c'est-à-dire le texte dans le but de

---

[56] *Ibid.*, p. 8.
[57] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 70.

persuasion, a recours aux effets de style et aux figures qui sont en contact direct avec l'auditoire et qui ont donc un impact sur lui. Les limites ne sont pas toujours nettement définies entre les figures rhétoriques qui servent à l'argumentation et celles de style, considérées comme simples ornements du discours. Toutefois, le concept d'« argumentativité de la figure » permet une réflexion plus approfondie sur les figures de style envisagées dans leur visée persuasive.

Rhétorique et système des figures

Comme nous venons de le voir, les figures, par exemple, la métaphore, l'hypotypose, l'ironie, l'allégorie, l'apostrophe, la prosopopée, l'hyperbole sont oratoires au sens où elles contribuent à plaire ou à émouvoir. En même temps, elles sont aussi argumentatives en ce qu'elles présentent des arguments en les condensant et en les rendant plus frappants aux yeux du spectateur. D'après Reboul, « les Anciens avaient raison d'unifier ces éléments rationnels et affectifs dans un même tout, la rhétorique. Cette union, nous allons maintenant l'observer dans les figures »[58]. Sous cet angle, les figures deviennent un véritable creuset où se mêlent des stratégies argumentatives et esthétiques. Ainsi, en partant de cette hypothèse, on peut proposer une définition des figures dans une perspective de l'argumentation. « Les figures, selon Christian Plantin, ne sont pas considérées comme des décorations, mais comme une théorie de la structuration argumentative de la lexis, en d'autres termes, comme des instruments permettant de traiter de façon spécifique la sémantique du discours argumentatif. »[59] Comme nous le rappelle Gérard Genette : « La rhétorique est un *système* des figures. »[60]

---

[58] *Ibid.*, p. 119.
[59] Christian Plantin, « Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 1er avril 2009, consulté le 22 mai 2015. URL : http://aad.revues.org/215, p. 2.
[60] Gérard Genette, *Figure I*, Éditions du Seuil, 1966, p. 208.

À l'occasion d'une nouvelle édition des *Figures du discours* de Pierre Fontanier chez Flammarion en 1968, Genette a publié un article intitulé « La rhétorique restreinte » qui s'interroge en particulier sur le passage de la rhétorique traditionnelle à la nouvelle rhétorique et sa signification. Dans cet article, Genette esquisse une trace de la théorie des figures, en particulier, les trois figures, synecdoque, métonymie, métaphore et leurs propres systèmes de fonctionnement rhétorique. Pourtant, le principal centre d'intérêt est dans la particularité de la métaphore dont l'étymologie est « déplacement de sens ». Gérard Genette introduit et développe une nouvelle notion de la figure dans le livre éponyme.

> On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a *écrit* et ce qu'il a *pensé*, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une *figure*, et il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant (*la tristesse s'envole*) et celle du signifié (*le chagrin ne dure pas*), qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral[61].

Si on résume ce paragraphe, la figure est une forme qui se trouve dans un « écart » entre la lettre et le sens, entre ce que « le poète a écrit et ce qu'il a pensé ». Autrement formulé, « la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens »[62]. Il semble que cette idée sur la figure se base sur la notion de « liaison » qui compense un écart comme entre le concret et l'abstrait, ce qui rappelle la logique de la métaphore. Il est à remarquer que ce « contact » entre les deux mondes établi par la figure se fait également entre le texte et le lecteur ou le spectateur, parce que la figure en tant que forme expressive, comme étape d'*elocutio* selon le terme aristotélicien, est supposée séduire ou persuader finalement le récepteur par contact direct. Il en ressort que la figure n'est plus un simple ornement du discours, elle a une puissance

[61] *Ibid.*, p. 207.
[62] Gérard Genette, *Figure II*, Éditions du Seuil, 1969, p. 47

argumentative au sens où elle vise à agir sur son destinataire. Contrairement à la rhétorique restreinte genettienne, Michel Deguy propose et soutient avec vigueur « une théorie généralisée de la *figure* »[63] dans un article «Vers une théorie de la figure généralisée» où il met en avant la figuralité en soi, c'est-à-dire la métaphoricité générale des mots. C'est à travers cette notion qu'il tente de présenter une nouvelle perspective sur le statut des figures tout en contestant ouvertement « la rhétorique restreinte » proposée par Genette.

D'après Deguy, dans la théorie de la figure dite généralisée, la métaphore joue un rôle quasi transcendant[64]. Il semble tenter d'expliquer les mécanismes complexes de diverses figures par celui de la métaphore où se jouent l'écart et la liaison entre le concret et l'abstrait, tout en ignorant des distinctions délicates entre des figures, jusqu'à tel point qu'il affirme que « métaphore et métonymie appartiennent, sous leur différence secondaire, à une même dimension – pour laquelle le terme de métaphoricité peut servir en général »[65]. Ce sont les derniers mots de l'article mentionné où la métaphore semble pour lui une figure centrale et symbolique qui peut éclaircir la logique de la figure et la poétique générale. Il développe cette idée dans une préface intitulée « Logique de la figure » d'un livre de Bruno Clément sur la rhétorique de Samuel Beckett.

> Une figure n'est pas *un* procédé épars, local, facultatif, repérable çà et là *dans* le texte ; bien plutôt l'écrit est-il dans la figure et dans l'emphase d'une figure qui la tient et qui d'une certaine manière « vaut pour » les autres… : et la valeur, ou valence, d'une figure, de cette figure (et de toutes) se déploie dans sa généralisation possible[66].

---

[63] Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n° 269, octobre, 1969, p. 841.
[64] Voir Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *op. cit.*, p. 858. D'ailleurs, Paul Ricœur insiste aussi sur le rôle de la métaphore dans *La Métaphore vive* où il affirme qu'« un des champs qu'elle [la rhétorique] laisse en dehors d'elle est la poétique. Ce dédoublement de la rhétorique et de la poétique nous intéresse particulièrement, puisque la métaphore, chez Aristote, appartient aux deux domaines ». (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Éditions du Seuil, coll. « Points », Paris, 1975, p. 18)
[65] Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *op. cit.*, p. 861.
[66] Michel Deguy, « Logique de la figure », préface de *L'Œuvre sans qualités* (de Bruno Clément), Éditions du Seuil, 1994, p. 15.

En plus de ces considérations sur le rôle de la figure dans l'argumentation, notre attention se porte ici sur une autre spécificité des figures, c'est-à-dire un rapport fusionnel où se mêlent la forme et le fond. Tout d'abord, d'après Pierre Fontanier les figures sont définies comme « les formes, les traits, ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou du sentiment, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune »[67]. La figure est donc une forme particulière donnée à l'expression et visant à produire un certain effet, par exemple, embellir des phrases, donner des impressions ou persuader l'auditoire. De cette notion de la figure découle en quelque sorte logiquement la notion du fond. Mais Olivier Reboul récuse l'idée de la séparation entre la forme et le fond ou le contenu dans la sémantique du discours rhétorique.

> On affirme que la rhétorique est l'union intime du style et de l'argumentation, et qu'ainsi, un discours est rhétorique dans la mesure où il est clos et non paraphrasable. C'est dire qu'un discours rhétorique *n'a pas de structures profondes* ; sa forme et son contenu étant inséparables, on se priverait de le comprendre si l'on cherchait derrière sa forme un sens dont elle ne serait que l'habillage. Le sens est dans la surface et la surface fait sens. […] Ce refus de séparer le fond de la forme a guidé nos « lectures rhétoriques »[68].

C'est dans cette perspective que les figures ne se contentent pas d'être simples supports d'arguments. Elles ne se réduisent pas à des phénomènes d'élocution. La forme figurale et son contenu argumentatif « constituent un bloc indissociable dans lequel la forme donne elle aussi lieu à des inférences de nature persuasive »[69]. La relation fusionnelle entre la forme et le contenu, ou « forme-sens », c'est-à-dire la forme qui fait du sens et l'inverse, nous rappelle la théorie du roman de Georg Lukács, où il met en rapport l'homme et le monde,

---

[67] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, l'introduction par Gérard Genette, Flammarion, 1977, p. 279.
[68] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 227.
[69] Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *op. cit.*, p. 8.

et où il tente d'expliquer les spécificités des genres littéraires selon la société où sont produites ces œuvres littéraires.

Si le fond est l'idée ou le contenu, la forme est une manière de dire le fond, autrement dit la surface, selon l'expression citée ci-dessus. Dans les arts ou en la littérature, il ne faut pas séparer le fond de sa forme, car la forme y sert le fond. À titre d'exemple, l'apologue sous forme de fable n'aura pas le même effet qu'un discours purement moralisateur, car une figure de rhétorique dans un discours peut rendre le propos plus puissant et plus convaincant. D'où l'importance de remarquer et d'analyser un agencement ou une construction textuelle qui révèle ou fait écho au sens du texte lui-même. Par là, nous pouvons affirmer, à titre d'hypothèse, que ce que l'auteur veut exprimer guide et impose son propre choix de sa forme rhétorique pour atteindre son but.

Cette étude ne relève pas d'une critique thématique, mais elle vise d'une manière explicite à analyser le texte dramatique sous l'angle de la rhétorique argumentative et de l'argumentativité des figures considérées à présent comme une sorte de forme-sens. Cette notion a un grand avantage pour l'analyse du texte théâtral, en ce qu'elle permet de mettre en évidence un rapport entre le texte théâtral et sa mise en scène qui est une deuxième forme mais ultime.

En fait, c'est à travers l'analyse des figures qu'on peut saisir le sens caché derrière les figures qui englobent le texte littéraire. Autrement dit, il faut décrypter le code des figures rhétoriques en vue de saisir les enjeux souterrains qui y sont véhiculés, parce que, comme le dit Deguy « la ruse ultime de la *rhétorique* […] est de se faire passer pour parasite du parler et de l'écrire, de la littérature, de l'œuvre, de l'œuvre d'art. En quoi elle poursuit bien ses fins selon son principe – celui qui est, entre autres lieux, reformulés au Sublime du Pseudo-Longin : ce principe du *lanthanesthaï*, ou du Lêthè, qui est de se dissimuler pour se faire oublier : son artifice culmine alors dans le moment de prestidigitation (« presti-locution »…) où le *tour* ne se fait pas remarquer »[70]. Pour résumer cette longue citation, le secret de fabrication de l'œuvre d'art ne

[70] Michel Deguy, « Logique de la figure », *op. cit.*, p. 7.

doit pas se faire voir facilement. En ce sens, on peut dire que les figures sont des jeux sur la connotation et la dénotation des mots et en même temps une quête de sens entre signifiés et signifiants, autrement formulé, la lecture herméneutique où domine le souci de la découverte d'un sens. Pour ceux qui sont chargés d'interpréter des textes, l'analyse textuelle se fait donc en direction inverse, c'est-à-dire non pas de l'auteur à la production du texte, mais de l'analyse textuelle à la découverte du sens normalement caché derrière sa forme, souvent peu visible sans travaux herméneutiques. Dans ce même esprit, Ruth Amossy donne une définition de l'argumentation qui met en relief une dimension herméneutique : « la capacité globale du langage à orienter, modifier ou renforcer des façons de voir et de *comprendre le monde* »[71].

Les figures jouent également sur les règles syntaxiques qui déterminent l'ordre des mots et elles détournent souvent cet ordre pour produire certains effets. Il est cependant difficile d'affirmer que telle figure produira tel effet, parce que la signification d'une figure varie selon chaque texte et son contexte concerné au niveau communicationnel. C'est pourquoi l'analyse textuelle exige le savoir des techniques discursives supposées avoir été exploitées par l'auteur au cours de sa création littéraire. En l'occurrence, pour notre étude, ce sont la rhétorique argumentative et la logique de la figure qui ont été les bases de notre analyse des textes koltésiens.

Cinq textes théâtraux de Bernard-Marie Koltès

En ce qui concerne la structure de cette thèse, elle comporte cinq chapitres qui traitent respectivement cinq œuvres majeures de Koltès : de *La Nuit juste avant les forêts* (1977) jusqu'au *Retour au désert* (1988). Cette construction paraît-elle peu habituelle par rapport à la norme de rédaction de thèse, c'est-à-dire que la thèse se compose premièrement de parties comportant des chapitres et sous-chapitres concernés. À cet égard, la déformation importante

[71] Ruth Amossy et Roselyne Koren, « Rhétorique et argumentation : approches croisées », *Argumentation et Analyse du Discours*, *op. cit.*, p. 7. [C'est nous qui soulignons.]

mais délibérée de cette thèse peut s'expliquer comme suit : premièrement, chaque pièce a ses caractéristiques distinctives au niveau dramaturgique et thématique, même si chaque pièce a des points communs. Par là, il me semble plus intéressant d'analyser chaque pièce indépendamment en vue de mettre en évidence les véritables enjeux du texte et ses spécificités propres à chaque pièce sous l'angle de la rhétorique argumentative. Il est aussi important de prendre en considération les circonstances liées à chaque instant de la communication intrascénique, parce que le sens implicite dépend largement des circonstances et des contextes. De plus, si l'on décompose et réorganise des scènes relevant de différentes pièces pour indiquer des points communs et puis pour les synthétiser, l'on risque de perdre chaque particularité des œuvres au niveau dramaturgique et esthétique.

Une autre raison qui explique cette disposition, se trouve dans l'intention de mettre en relief l'évolution dynamique des joutes verbales qui changent à chaque moment de confrontations en s'accompagnant de diverses stratégies correspondant à chaque nouvelle phase. De fait, il nous semble autant intéressant qu'essentiel de suivre le fil conducteur de chaque pièce en vue de constater les changements significatifs de stratégies discursives à chaque confrontation. Ce faisant, l'analyse peut échapper à une simple affirmation catégorique souvent étayée par des arguments fournis par des théories littéraires.

La dernière raison concerne une entreprise audacieuse de mettre en évidence un rapport indissociable entre la forme argumentative et sa structuration dramaturgique et langagière. Dans le même esprit, Oswald Ducrot formule nettement comme suit : « le dire est inscrit dans le dit »[72], ce qui évoque la notion « forme-sens ». Cette étude aussi vise à démontrer le fonctionnement de cette « forme-sens » en particulier sous l'angle de l'argumentativité de la figure. Ainsi, on peut lire *La Nuit juste avant les forêts* comme une apostrophe désespérée ; *Combat de nègre et de chiens* comme une répétition en crescendo de joutes verbales ; *Quai ouest* comme une tragédie du

[72] Oswald Ducrot, *Les Echelles argumentatives*, Les Éditins de Minuit, coll. « Propositions », 1980, p. 8-9.

monde oxymorique ; *Dans la solitude des champs de coton* comme confrontation et cohabitation des métaphores ; *Le Retour au désert* comme le tragi-comique où règne le principe du *tiers exclu*. Ce faisant, cette analyse vise à démontrer un procédé rhétorique dans l'écriture dramatique de Bernard-Marie Koltès et ensuite à dévoiler le sens du texte à travers l'analyse des figures et des argumentations.

Le premier chapitre consacré à *La Nuit juste avant les forêts* concerne, la forme spécifique de la pièce, c'est-à-dire le « monologue » ou plus précisément le « soliloque », défini comme une parole adressée à un interlocuteur invisible ou sourd, ou « quasi-monologue », défini par Anne Ubersfeld comme « une forme particulière de soliloque, celle qui contient une *demande*, explicite ou non, adressée à un interlocuteur muet »[73] et puis le fonctionnement langagier de la forme monologique. Le quasi-monologue soulève des questions de fond, c'est-à-dire la polyphonie ou l'identité complexe du « je » qui peut être sujet parlant, énonciateur, locuteur, locuteur-L, locuteur-λ, etc., en fonction de leur position assumée à propos de la responsabilité de l'énoncé dans une situation d'énonciation. L'effet de polyphonie s'amplifie au moyen du discours rapporté direct qui fait apparaître le théâtre dans le théâtre. Cependant, il convient de souligner que tous ces questionnements se focalisent sur la relation entre la scène et la salle, autrement dit la double énonciation théâtrale, et finalement, l'effacement du « quatrième mur », ce qui peut signifier, à titre d'hypothèse, que le personnage, le locuteur dans cette pièce parle directement au spectateur, en prétendant parler à un « tu » invisible, absent sur scène. Ainsi, Koltès est-il parvenu à construire minutieusement des monologues qui puissent avoir une force argumentative en soi.

L'analyse des figures argumentatives va se poursuivre dans *La Nuit juste avant les forêts*. Les figures dont il s'agit dans cette pièce sont l'apostrophe et la parembole, figure qui consiste en une proposition insérée dans un discours pour

[73] Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », *in* Sieghild Bogumil *et al.* (éd.), *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, *Études Théâtrales*, n° 19, Centre d'études théâtrales, 2000, p. 88.

exprimer le point de vue de l'auteur ou du narrateur. Elle est proche de l'aparté au théâtre ou de la parenthèse dans le récit. Nous relevons aussi la réticence et la prétérition qui expriment la difficulté ou l'impossibilité de dire, soit volontairement ou non. L'analyse de ces figures se fait sous l'angle de la relation entre la scène et son destinataire, le spectateur, c'est-à-dire les deux éléments fondamentaux dans la rhétorique.

Il me semble que *Combat de nègre et de chiens* est une des pièces les plus intéressantes à analyser sous l'angle de l'argumentation, c'est-à-dire pour « voir des moyens de persuader ou défendre » selon l'expression d'Aristote dans *La Rhétorique*. Le principal moteur du déroulement de la pièce est la réclamation d'Alboury – qu'on lui donne le corps d'un journalier africain –, et la réfutation des Blancs, avec toutes sortes d'excuses et de mensonges. L'analyse du texte se focalise donc sur la stratégie de la parole, autant persuasive que mensongère, et sa faillite inévitable devant la réalité que l'on ne peut ni masquer ni cacher à la fin. Il est à remarquer que les deux protagonistes, Alboury et Horn ne cessent d'éviter la violence physique par la négociation verbale. Les joutes verbales entre les personnages ne se termineront qu'au dénouement où éclatera alors une violence meurtrière. Il faut remarquer que la stratégie discursive varie fortement en fonction des circonstances données, ce qui est l'essence même de la rhétorique. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que la « loi du talion », principe basé sur l'argument de réciprocité, domine le déroulement dramatique et symbolise le dénouement sanglant de la pièce.

En ce qui concerne les figures principales de *Combat de nègre et de chiens*, nous avons d'abord l'hypotypose utilisée souvent pour l'effet pittoresque, laquelle sert ici à rendre vraisemblables des paroles mensongères de Cal. Le discours rapporté de Cal, mais délibérément modifié en sa faveur est aussi exploité dans le même but. L'énumération, l'amplification et la gradation sont des figures intéressantes utilisées pour se justifier ou manifester l'état psychique de Cal qui tombe dans une paranoïa aiguë. Elles servent aussi à amplifier l'atmosphère pressante et tendue au cours du déroulement. De plus, les paradoxes dans les paroles d'Alboury, souvent formulés sous forme de maximes nous dépeignent une réalité autant tragique qu'absurde.

Depuis *Combat de nègre et de chiens* jusqu'au *Retour au désert*, des relations duelles s'instaurent entre les protagonistes. Ils forment souvent un duo comique comme Mathilde et Adrien dans *Le Retour au désert*, ou partenaires d'un match de boxe comme Horn et Alboury, des couples de séducteur et de résistant, comme Fak et Claire dans *Quai ouest*, ou comme Dealer et Client *Dans la solitude des champs de coton*. L'attention doit de ce fait être portée au changement de leurs relations, soit conflictuelles soit amicales, de sorte que l'analyse peut mettre au jour les stratégies discursives souvent manipulatrices.

Quant à *Quai ouest*, l'analyse porte premièrement sur le dysfonctionnement de la communication dû à la transgression du principe de coopération et ensuite sur divers types de sophismes, c'est-à-dire des paroles sophistiques et des arguments fallacieux, qui visent à séduire une jeune fille ou à privilégier des négociations. Les dialogues entre Fak et Claire nous montrent la virtuosité de la parole persuasive, mais aussi manipulatrice, qui a pour but de faire accepter une proposition par son allocutaire. Cette logique de séduction conduit à la question du *deal*, dans lequel se confrontent tous les désirs, symbolisés par des objets, qui circulent de main en main comme des clés de voiture, un briquet Dupont, une montre Rolex, la virginité de Claire, etc. Nous analyserons aussi le silence d'Abad qui n'est pas en réalité sourd, mais qui ne parle jamais sur scène. Ce qui est intéressant, c'est que tous les personnages ne parlent vrai qu'avec Abad, parce qu'il ne les réfute jamais et qu'il accepte tout. En conséquence, toutes les paroles adressées à Abad se transforment en soliloques souvent véhéments de telle sorte qu'ils deviennent un véritable réceptacle de toutes les vérités des personnages, autrement dit un « trou noir » de vérités répugnantes et cruelles.

Comme l'indique le titre de la pièce, l'espace scénique est un ancien hangar déserté où s'introduit accidentellement un couple blanc venu de l'autre côté du hangar. C'est cette intrusion brutale qui fera naître un contraste infranchissable entre les deux mondes et déclenchera le drame tragique. D'où la poétique du contraste qui domine la pièce : des oppositions spatiales (ici et là), temporelles (maintenant et avant) et des classes sociales. En plus de ces figures d'opposition, nous avons des figures de la véhémence comme la répétition, la gradation et l'hyperbole qui servent à manifester les désirs violents de se sauver

de ce cercle infernal, autrement dit qui expriment paradoxalement un instinct de survie.

Le thème de l'échange dans *Quai ouest* se poursuit dans *Dans la solitude des champs de coton*, mais de façon différente. Alors que *Quai ouest* met en scène une transaction de marchandises concrètes qui circulent entre les personnages, *Dans la solitude des champs de coton* représente une négociation sur un objet innommable, autrement dit, une diplomatie qui permet de maintenir une tension au milieu de la confrontation. Les deux personnages, qui n'ont pas de nom propre comme l'espace neutre et sombre, réitèrent sans cesse des joutes verbales parfois violentes et parfois ludiques. Pourtant, elles ne dépassent pas la limite, ce qui empêche l'éclatement de la violence physique. On peut constater un minimum de respect et de bienséance dans l'utilisation de « mais » concessif et « si » hypothétique que les personnages mettent en pratique pour réfuter les arguments de l'adversaire sans risquer de l'offenser.

D'ailleurs, les manques scénographiques et dramaturgiques, c'est-à-dire l'espace sans décor ni indication spatio-temporelle, les personnages dépourvus de marqueur d'identité, l'absence d'action dramatique, encouragent l'utilisation les figures de rhétorique, la comparaison et la métaphore afin de donner à voir les paroles dans l'imaginaire. Comme les deux figures qui consistent à rapprocher deux termes, les deux personnages font de leur mieux pour se persuader en s'approchant et parfois en s'éloignant. Tout ce mouvement comme sur une piste ovale ou comme sur une orbite planétaire représente le langage diplomatique où peuvent cohabiter les hommes qui se confrontent face à face.

Si on peut noter des points d'inflexion dans les œuvres koltésiennes, le premier se trouve à la création de *La Nuit juste avant les forêts* qui marque une nouvelle manière d'écriture dramatique et le deuxième est dans *Le Retour au désert*, où l'argumentation laisse sa place aux chamailleries ou aux disputes qui sont loin de la visée de persuasion. *Le Retour au désert* traite de sujets politiquement délicats et raconte allégoriquement l'histoire relativement récente de la guerre d'Algérie et implicitement celle de la Seconde Guerre mondiale, dont la victime est Mathilde, condamnée et expulsée par sa

communauté pour cause de coopération pendant l'occupation allemande. Emprisonnés dans des circonstances historiques, les personnages ne peuvent pas faire de choix libre en situation de guerre, c'est-à-dire être ami ou ennemi, et souffrent tous de leur double nationalité. Ce schème contradictoire se base sur le *principe de tiers exclu* où le choix alternatif est inévitable. Face à ce choix impossible, les personnages, comme Mathilde, Aziz et le grand parachutiste noir, victimes de l'histoire moderne, dénoncent cette réalité absurde et renoncent à leur double appartenance. C'est à travers ce *principe de tiers exclu* que Koltès parvient à représenter un monde autant comique que tragique. D'ailleurs, le duo comique formé par Adrien et Mathilde symbolise à merveille, au cours de leurs chamailles incessantes, cette difficulté d'être au monde, de prendre part, d'exister et de survivre.

Au terme de cette longue introduction, il mérite d'être souligné que le but de cette étude est de mettre en pleine lumière les stratégies discursives et leur fonctionnement au niveau de l'argumentation et de la figure. Partant de cette analyse, cette étude vise à la fois à donner et à saisir le sens des textes dramatiques de Bernard-Marie Koltès. Le fonctionnement et la signification des figures et de l'argumentation variant en fonction de leur contexte, il nous a paru plus significatif d'analyser chaque pièce séparément et de démontrer le dynamisme entre la forme et le sens du texte.

Toutefois, il faut admettre que cette étude, malgré des efforts de la précision et de l'intégration des théories concernées, se heurte aux difficultés inhérentes à la définition des termes clés de cette étude, par exemple la rhétorique argumentative, l'argumentativité des figures ou l'argumentation dans le discours, la rhétoricité, etc. Comme le montre l'histoire de la rhétorique et celle des sciences du langage, l'élargissement du champ de la rhétorique entraîne une façon plus souple d'utiliser les termes, avec cependant le risque de manquer de rigueur. De plus, l'intégration de divers domaines linguistiques et l'élargissement du champ d'application conduisent, comme je l'ai expérimenté, à une perte de précision dans la définition de la notion, mais cela conduit aussi à s'interroger plus profondément et à ouvrir ainsi la voie à de prochaines recherches. Une autre difficulté rencontrée au cours de cette étude réside dans

le rapport complexe et délicat entre la rhétorique argumentative ou la théorie de l'argumentation discursive et la littérature : comment saisir les significations du texte littéraire, considérées en tant que procédure de production du sens à partir des travaux de notre discipline.

En analysant les querelles philosophiques et les controverses religieuses, Marc Angenot remarque : « Plus on échange d'arguments, moins on se comprend. Ces débats ne cessent que parce que les héros se fatiguent et passent à autre chose »[74]. Cette remarque évoque le dialogue de *Dans la solitude des champs de coton*, celui du duo comique Adrien et Mathilde du *Retour au désert* et la joute verbale entre Alboury et Horn dans *Combat de nègre et de chiens*. Ce constat peu ou prou pessimiste peut résumer le théâtre de Bernard-Marie Koltès qui met en œuvre et en lumière l'incommunication au cœur même de l'échange langagier où ne resteront que les efforts vains de la communication : ce qui peut être conjointement comique et tragique.

[74] Marc Angenot, *Dialogues de sourds*, *op. cit.*, p. 13.

Chapitre I. Parole solitaire mais partagée :
La Nuit juste avant les forêts

Où habitez-vous ?
Dans le langage.

Jean-Luc Godard, *JLG/JLG, autoportrait de décembre*.

On ne peut récuser l'idée que *La Nuit juste avant les forêts* marque la première inflexion de la trajectoire de Bernard-Marie Koltès, qu'elle peut même être considérée comme le véritable début de son écriture. Bernard-Marie Koltès, lui-même, voit une rupture radicale avec les pièces qui précèdent, en comparant ses deux manières successives d'écriture théâtrale.

> Il y a une coupure très nette entre *La Nuit juste avant les forêts* et la pièce qui précède. [...] les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir monter. J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde ; en fait, elles étaient surtout informelles, très élémentaires. Plus ça va, plus j'ai envie d'écrire des pièces dont la forme soit de plus en plus rigoureuse, précise. Avant, je croyais que notre métier, c'était d'*inventer* des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les *raconter*[1].

Avant *La Nuit juste avant les forêts*, la principale préoccupation de Koltès dans son écriture était d'« inventer des choses ». Son écriture, pour le dire autrement, consistait avant tout à chercher une bonne histoire à raconter. C'est ce qui l'a amené à adapter, ou plus exactement à réécrire des romans russes et des textes bibliques. *Les Amertumes* (1970) est une adaptation de *L'Enfance*, un roman de Gorki, et *La Marche* (1971) emprunte les dialogues entre les personnages (l'époux et l'épouse) au *Chant des chants*, qui fait partie des premiers livres de la Bible traduits par Henri Meschonnic sous le titre *Les Cinq rouleaux*. *Procès ivre* (1971) est une adaptation d'un autre roman russe, *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, un des écrivains préférés de Koltès. En 1974, ce dernier a réécrit *Hamlet* de Shakespeare à sa manière, ce qui a donné *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*. Cette œuvre a été suivie d'une période de silence de trois ans (1974-1976), pendant laquelle l'écriture théâtrale de Koltès a évolué, débouchant sur *La Nuit juste avant les forêts* qui marque un tournant capital.

---

[1] Bernard-Marie Koltès, Entretien avec Jean-Pierre Han, réalisée en 1982, à la suite de la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* par Patrice Chéreau, *Europe*, 1er trimestre, 1983, repris dans *Une part de ma vie*, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 10. [C'est nous qui soulignons.]

La dernière phrase du paragraphe cité plus haut illustre le changement significatif du procédé d'écriture, qui met en relief la fonction de « bien raconter les choses » conçue comme l'essentiel du métier de l'écrivain de théâtre. Que signifie donc pour Koltès, cette expression « bien raconter les choses » ? Est-ce exprimer clairement et précisément ce que l'auteur veut dire au spectateur ou au lecteur ? Une première réponse consiste à dire que Koltès s'intéresse au langage parlé de telle sorte que s'éveille chez lui un intérêt pour les manières de raconter, et pour le dire autrement, « rendre des manières de langage », comme le montre la citation suivante.

> J'écris du théâtre, parce que c'est surtout le langage parlé qui m'intéresse. [...] Quand j'ai vu mon premier spectacle à vingt-deux ans, j'ai eu le sentiment que le principal, c'était le langage parlé. Au début, en tout cas, ce qui m'importait, ce n'était pas tant de raconter une histoire que de rendre des manières de langage. J'ai donc commencé à écrire des pièces de théâtre[2].

Nous pouvons constater dans *La Nuit juste avant les forêts*, une abondance de phrases en quelque sorte hors syntaxiques, une récurrence de guillemets et de parenthèses, qui se coupent et se croisent, ainsi qu'un enchaînement parataxique, qui sont des aspects essentiels du langage parlé. Contrairement au langage écrit, le langage parlé est conçu comme un outil privilégié et instantané de la communication verbale qui présuppose, en principe, des tours de parole dont est constitué en majeure partie le théâtre. D'ailleurs, il ne serait pas illégitime de supposer qu'au théâtre le langage parlé puisse présenter le caractère des personnages d'une façon plus spontanée et plus efficace. C'est pourquoi, pour Koltès, « rendre des manières de langage » peut être considéré comme une des pratiques essentielles de l'écriture théâtrale.

Après avoir exposé le motif déterminant de sa décision d'écrire pour le théâtre, Koltès révèle son procédé d'écriture.

---

[2] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op.cit.*, p. 31.

> Par la suite, je me suis aperçu plus nettement en écrivant qu'on a aussi besoin d'une histoire. J'ai de plus en plus plaisir à raconter des histoires. Le théâtre c'est l'action, et le langage-en-soi, finalement, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire – comme synthèse –, c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action[3].

À la lumière de ce paragraphe, nous pouvons supposer que Koltès rétablit une dramaturgie en quelque sorte aristotélicienne en ce qui concerne l'histoire et l'action. « L'histoire, selon Aristote, c'est la représentation de l'action »[4]. Ainsi, « le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second »[5]. De ce point de vue, le théâtre peut se comprendre comme une composition d'histoires qui sont des représentations d'actions. En réponse à l'expression « se servir du langage comme d'un élément de l'action », le langage, pour Koltès, n'est plus un moyen véhiculaire qui a pour but de raconter l'histoire, mais il devient l'histoire en action, autrement dit parole-action, notion qui met en relief une fonction performative du langage.

Le premier questionnement sera une réflexion sur le langage et la forme théâtrale de Koltès, c'est-à-dire, le monologue koltésien dont la théâtralité se trouve dans les pouvoirs de la parole, comme le fait remarquer Jean-Pierre Sarrazac en disant : « *La nuit juste avant les forêts* exprime, un retour à une théâtralité forte et affichée. Une théâtralité koltésienne qui passe par une restauration des pouvoirs – et des impasses – de la parole »[6].

Le deuxième questionnement dans ce chapitre porte sur l'argumentativité des figures de rhétorique dans *La Nuit juste avant les forêts*. Un soir de pluie, assis dans un café, un personnage s'adresse à un loubard d'un quartier de

---

[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] Aristote, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, coll. « Poétique », Éditions du Seuil, 1980 : « il y a deux causes naturelles des actions, la pensée et le caractère – et c'est dans leurs actions que les hommes réussissent ou échouent ; eh bien c'est l'histoire qui est la représentation de l'action (j'appelle ici « histoire » le système des faits), les caractères sont ce qui nous permet de qualifier les personnages en action, la pensée tout ce qui dans leurs paroles revient à faire une démonstration ou encore à énoncer une maxime » (p. 53-55) ; « Ce qui concerne la pensée, laissons-le dans la *Rhétorique* : cela relève plus proprement de cette étude » (p. 101).
[5] *Ibid.*, p. 57.
[6] Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Circé, 2004, p. 108.

banlieue. La situation dramaturgique de cette pièce est tellement réduite que la parole solitaire du personnage deviendra par la suite le moteur principal de la représentation. Ce n'est qu'à travers la parole de ce personnage, autrement dit, par la voix de l'acteur que le monde imaginaire se manifestera sur scène. En bref, ce monde n'est représenté que dans la parole du personnage. Cependant, la parole du personnage a une force argumentative au sens où la parole solitaire ne cesse d'attirer l'attention du spectateur et de l'inviter à participer au spectacle, en lui donnant l'illusion que le personnage s'adresse directement à lui. De plus, cette parole comporte des figures de rhétorique renforçant encore la puissance argumentative. L'analyse de ces figures de rhétorique vise à éclairer le rapport entre une forme spécifique du monologue koltésien et le contenu que véhicule ce type d'énonciation. Alors que Sarrazac met en avant le « règne du désordre » comme une des caractéristiques du drame moderne, nous allons essayer de démontrer que *La Nuit juste avant les forêts* établit une parfaite correspondance entre la forme et son contenu, laquelle rappelle la conception hégélienne, considérée comme démodée par le théâtre moderne[7]. Il s'agit donc d'examiner le rapport entre des formes langagières et sa structure dramatique de la pièce.

1. Analyse de la forme théâtrale : qui parle à qui ?

La Nuit juste avant les forêts est-elle une pièce de théâtre ? Ou un roman comme *La Chute* de Camus, écrit sur le mode d'un soliloque adressé à un autre ? Ou un roman comme *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier, caractérisé par un flux verbal parataxique ? Puisqu'il n'y a ni didascalies, ni indications

[7] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Éditions du Seuil, 2012, p. 13 : « S'il est un point sur lequel Szondi se montre inébranlable, c'est bien sur sa foi hégélo-lukácsienne dans l'identité de la forme et du contenu. Or, il faut se rendre à l'évidence, l'esprit téléologique post-hégélien aussi bien que le dogme de l'identité de la forme et du contenu ont vécu. […] contradictions à dépasser entre contenus nouveaux et formes anciennes. Dès lors, pour comprendre les mutations de la forme dramatique entre les années 1880 et le moment présent, nous sommes amenés à faire intervenir un facteur auquel jamais Szondi, ni Lukács, ni Hegel n'auraient songé : le *règne du désordre* ».

scéniques, ni précisions éditoriales apparentant le texte à un genre particulier, qu'est-ce qui permet de considérer *La Nuit juste avant les forêts* comme un texte théâtral ? Seul le fait historique que Koltès a écrit ce texte pour le monter sur scène avec Yves Ferry au festival off d'Avignon, en juillet 1977, prouve l'appartenance de ce texte au genre théâtral. Si l'on ne prend en considération que le texte, sans les diverses anecdotes qui s'y rapportent, les guillemets de début et de fin entourant le texte entier montrent que ce texte est un discours, produit d'une énonciation, et non pas un récit romanesque.

Les guillemets, en principe, s'emploient pour rapporter les paroles de l'autre ou des dialogues, et pour mettre en relief une expression, un terme spécifique, ou une citation[8]. Les guillemets marquent le changement de voix, soit externe dans les dialogues, soit interne dans les monologues intérieurs. Ils peuvent aussi encadrer un terme ou une expression, en les séparant de son contexte, pour les mettre en relief. Dans *La Nuit juste avant les forêts*, les guillemets ouvrent et ferment le texte, soulignant ainsi une parole solitaire, un des thèmes importants et récurrents chez Koltès : la solitude dans le monde littéraire et réel.

Dans cette manière de présentation se trouve une des particularités distinctives de ce texte, comme l'explique Christophe Bident dans *Bernard-Marie Koltès, Généalogies* : « ouvert et clos par des guillemets, ce texte-phrase est étrangement présenté comme une citation, une citation sans source, sans identité d'énonciateur ni de destinataire, sans ici ni maintenant, sans autres coordonnées que celles de l'acte même d'énonciation ou de profération. »[9] Il faudrait, cependant, prêter attention à l'expression « sans ici ni maintenant » dans la phrase citée. En réalité, sur les 57 pages, on constate 20 récurrences de « ici » et 27 de « maintenant ». Malgré la fréquence de « ici » et « maintenant », Christophe Bident semble insister sur l'impossibilité de repérage historique dans ce texte théâtral. Pour l'expliquer autrement, *La Nuit juste avant les forêts*

---

[8] Koltès utilise les guillemets pour citer un extrait concernant le Colosse de Rhodes dans « Sept merveilles du monde » de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, dans *Roberto Zucco*, scène VIII. « Juste avant de mourir ». Mais il ne révèle pas la source de cette citation.

[9] Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Farrago, 2000, p. 83.

est un texte complètement séparé du contexte historique. Cependant, l'absence d'indices spatio-temporels et la récurrence d'« ici » et « maintenant » rendent ce texte entièrement *déictique*, dans la mesure où le sens du texte ne s'actualise qu'à travers la lecture ou la mise en scène. C'est le contact direct du récepteur, c'est-à-dire, la participation à une situation d'énonciation qui permet à l'écriture déictique d'avoir un sens dans son contexte social et historique. C'est une des stratégies dramaturgiques de Koltès : rendre le texte déictique pour impliquer son récepteur dans un contexte social et historique actuel. Nous reviendrons sur ce sujet.

Ce texte théâtral n'a pas de vrai commencement malgré la première lettre majuscule ni de fin au sens grammatical, puisqu'il n'y a pas de point final à la fin du texte[10]. Pourtant, c'est une des caractéristiques du drame moderne, comme le remarque à ce propos Sarrazac : « la forme sans commencement ni fin ni milieu s'impose désormais comme la matrice du drame moderne »[11].

Ce qui est certain, c'est que le texte est un discours, un produit d'un acte d'énonciation. Ce discours, cependant, n'est jamais habituel, parce que cette « parlerie » vive et spontanée est constituée d'une seule phrase d'un point de vue grammatical. Cependant, c'est une « immense phrase labyrinthique »[12] de séquences syntaxiquement complètes qui forment « cette macro-phrase avec une très grande cohésion syntagmatique. En effet, si certains traits de la syntaxe de l'oral sont présents (mises en relief, dislocations, enchâssements), on ne trouve pas d'inachèvement. Les séquences sont complètes, mais non closes avec un commencement très marqué et une fin qui l'est rarement car bifurcations, relances et juxtapositions introduisent de nouvelles séquences donnant une impression de génération continue du discours »[13]. Ce serait plutôt un flux

---

[10] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Les Éditions de Minuit, 1988 : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut » (p. 7) ; « et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie » (p. 63).

[11] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 34.

[12] Jérémie Majorel, « Double Koltès », *Acta fabula,* vol. 15, n° 7, septembre 2014, URL : http://www.fabula.org/revue/document8843.php, page consultée le 29 octobre 2014.

[13] Andrée Chauvin-Vileno et Mongi Maldini, « *La Nuit juste avant les forêts*, une parole sous tension », *in* André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès : Les registres d'un style*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2014, p. 26.

verbal ou de pensées intérieures dans une parataxe des phrases. En fait, l'énoncé en quelque sorte schizophrénique, émis brusquement, à travers un acte d'énonciation sans fin, et un anonymat total du locuteur et de son allocutaire invisible rendaient *La Nuit juste avant les forêts* difficile à comprendre jusqu'à ce que Patrice Chéreau, le metteur en scène préféré de Koltès, ait avoué son incompréhension totale de la pièce lors de sa première rencontre avec Koltès.

> Lorsque Bernard-Marie Koltès est venu me voir la toute première fois, en décembre 1979, il avait apporté avec lui deux textes : *La Nuit juste avant les forêts* et *Combat de nègre et de chien*s. Je n'ai pas compris le premier et je me suis concentré sur le second que j'ai eu envie de monter. Là non plus sans tout à fait comprendre, mais il y avait dans ce second texte des situations, des personnages, une langue, il ne se présentait pas, contrairement au premier, sous la forme intimidante d'une grande phrase unique de vingt-cinq pages qui ne me donnait aucune porte pour y entrer, pas une fenêtre, pas un soupirail pour regarder à l'intérieur[14].

Dans un premier temps, il est essentiel d'examiner les caractéristiques formelles de cette pièce théâtrale, c'est-à-dire une approche générique qui concerne le genre de ce discours. Il ne s'agira cependant pas d'une question purement terminologique (monologue, soliloque, quasi-monologue, etc.), mais plutôt de leur fonctionnement dramaturgique dans le déroulement. Le deuxième questionnement portera sur le dialogisme dans le monologue koltésien, c'est-à-dire, la polyphonie du monologue et sa mise en abîme théâtrale. En effet, nous constatons souvent des manifestations d'autres voix que celle du personnage qui est pourtant le seul locuteur réel sur scène. Au niveau extrascénique, il y a une seule personne sur plateau : un acteur qui parle et joue la pièce de Koltès. C'est à travers la transition intrascénique que cet acteur devient un personnage dramatique, et en même temps, un locuteur qui assume la responsabilité de sa parole sur scène. Néanmoins, à travers sa voix, ce personnage-locuteur rapporte fréquemment les paroles des autres. Ici se trouve le point de croisement des voix dont les identités se superposent et se mêlent

[14] Patrice Chéreau, *Dossier pédagogique de* La Nuit juste avant les forêts *mise en scène par Patrice Chéreau et Thierry Thieû Niang*, Comédie Reims 2011-2012, p. 4.

indistinctement, l'ensemble de ces voix croisées produisant un enchâssement ou mise en abîme théâtrale.

Il est difficile de ne pas remarquer l'absence de l'allocutaire « tu » à qui le personnage s'adresse sur scène, parce que personne ne peut voir son visage ni entendre sa voix. Pourtant, le fait que « je » parle présuppose l'existence de son allocutaire. Dans *La Nuit juste avant les forêts*, l'allocutaire « tu » est assuré dans la parole du personnage-locuteur. Autrement dit, « le personnage considère l'autre comme présent, mais cet autrui se dissout dans la parole du monologueur »[15]. Donc, l'allocutaire n'existe que dans la parole du locuteur. Toutefois, même s'il existe bel et bien, il n'est pas présent. Dans un entretien avec Véronique Hotte qui lui posait une question essentielle à propos de son œuvre : « Et la situation est toujours la même : quelqu'un qui parle et se parle, et essaie de trouver quelqu'un à qui parler ? » [16], Koltès répondit :

> De toute façon, une personne ne parle jamais complètement seule : la langue existe pour et à cause de cela – *on parle à quelqu'un, même quand on est seul.* Il est évident aussi qu'à partir du moment où on formule, il se passe quelque chose[17].

Dans cet entretien, un des derniers avant sa mort, Koltès touche le nœud du problème dramaturgique, en laissant entrevoir la stratégie de l'énonciation théâtrale et de la relation entre la scène et la salle. Il semblerait qu'il en soit ainsi dans *La Nuit juste avant les forêts,* qui remet en cause la fonction du monologue théâtral, le monologue de cette pièce s'opposante radicalement au monologue classique. Ensuite, il nous restera à éclairer, à la lumière de l'analyse discursive, l'expression apparemment paradoxale (« on parle à quelqu'un, même quand on est seul »).

---

[15] Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine,* L'Harmattan, 2011, p. 153.
[16] Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie*, *op. cit.*, p. 132.
[17] *Ibid.,* p. 132. [C'est nous qui soulignons.]

1.1. Hybridation formelle ou violence au genre

Quant à une forme spécifique de la pièce, plusieurs chercheurs parlent de soliloque ou de quasi-monologue pour distinguer et caractériser le monologue. Malgré l'impossibilité d'un accord unanime au sujet des définitions et de l'emploi des termes, il semble important d'analyser et de préciser les notions théoriques et leurs diverses utilisations.

1.1.1. Monologue dialogique

L'importance du monologue remonte à l'origine du théâtre : « Au commencement, dit la légende, était le chœur ; la cérémonie devint théâtre avec l'arrivée d'un acteur. Un seul, d'abord – Thespis, peut-être, sur son chariot [...] Plusieurs mythes originels s'accordent à reconnaître dans le monologue l'origine du théâtre... »[18]. La première phrase de la citation peut permettre la paraphrase suivante : « Au commencement était le monologue ». Depuis lors, le dialogue s'est développé à partir du monologue. Ensuite, il ne serait pas illégitime de mettre en relief la place prépondérante que le monologue occupe dans le théâtre contemporain. Anne-Françoise Benhamou, en citant un passage de Bernard Dort, insiste sur la venue du temps des monologues. Selon elle, la nouvelle place donnée au monologue nous invite à faire attention au rapport entre la mise en scène et le spectateur.

> Le temps du dialogue, avec sa rassurante illusion d'« imprimer à l'action un mouvement réel »[19] est bel et bien passé. Celui des monologues est venu. Mais qu'on ne s'y trompe pas : ces monologues ne nous transmettent pas seulement une parole solitaire ou autoritaire. Ils appellent des réponses de notre part. Le théâtre reste dialogue. Mais celui-ci s'est déplacé. Il se situe moins entre les personnages qu'entre

[18] Anne-Françoise Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives Théâtrales*, n° 45, juin, 1994, p. 24.
[19] Hegel, *Esthétique*, chapitre : « La poésie dramatique ».

l'auteur (et/ou l'acteur) et le spectateur. De la scène, il cherche à gagner la salle[20].

Dans cette perspective, il est à noter que, dans le monologue, la communication interactive entre les personnages est remplacée par celle entre la scène et le spectateur, parce que ces monologues appellent des réponses de la part du spectateur. C'est pourquoi le théâtre reste toujours dialogique même dans le monologue qui tient à entretenir une communication avec le spectateur. À ce propos, Anne Ubersfeld constate aussi que « la tendance de l'écriture dramatique contemporaine est de se plaire à des modes d'échange non conformes. Il y a une extraordinaire prédominance du monologue et du faux monologue, avec de grandes phrases parlées entre personnages qui ne communiquent pas, la seule juxtaposition des monologues produisant le sens »[21].

Certains monologues adressés au spectateur, soit directement, soit implicitement, peuvent remplacer les dialogues traditionnels entre les personnages sur scène. Le monologue de *La Nuit juste avant les forêts* en serait un bel exemple, parce que le personnage, à titre d'hypothèse, semble parler directement au spectateur, en prétendant s'adresser à l'allocutaire « tu » invisible sur le plateau. Par conséquent, la position passive du spectateur défini comme « récepteur additionnel »[22], conquiert une position active en tant qu'allocutaire direct et réel du locuteur-personnage. À l'instar des trois monologues adressés au public[23] dans *Le Retour au désert*, le monologue est essentiel à la dramaturgie koltésienne puisqu'il tient à établir une relation directe et immédiate avec ceux qui écoutent et regardent la scène. En bref, le

---

[20] Bernard Dort, « Le temps des monologues », *Le Monde*, 25 mai 1980, cité par Anne-Françoise Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *op. cit.*, 1994, p. 21.
[21] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre,* Belin, 1996, p. 42.
[22] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, mars, 1984, p. 49 : « un intrus, un voyeur, un "écouteur", qui "surprend" indiscrètement des conversations dans lesquelles il n'a en principe aucune place ».
[23] Au début des monologues de Mathilde, d'Adrien, et d'Édouard s'inscrit la didascalie « *au public* ». Voir chapitre V. *Fatum* comique : *Le Retour au désert*, 2. Trois monologues adressés au public, p. 301.

personnage dans le monologue du drame moderne a tendance à s'adresser directement au spectateur de telle sorte que le monologue provoque l'effondrement du « quatrième mur », une des conventions théâtrales. Et il en résulte une distance réduite entre la scène et le spectateur.

Dans le *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis donne une définition du monologue aussi claire que simple : « un discours que le personnage se tient à lui-même »[24]. Selon lui, « l'absence d'échange verbal et la longueur importante d'une tirade détachable du contexte » semblent constituer les critères de distinction les plus déterminants entre monologue et dialogue. Après une brève explication du problème de l'« invraisemblance du monologue » dans le théâtre réaliste ou naturaliste, Pavis cite un passage des *Problèmes de linguistique générale II* d'Émile Benveniste pour mettre en relief les traits dialogiques du monologue.

> À l'inverse, le « monologue » procède bien de l'énonciation. Il doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte[25].

Le monologue, pour reprendre la formule de Benveniste, est un dialogue intériorisé entre un « moi locuteur » et un « moi écouteur ». Le dédoublement du moi et l'existence du moi écouteur rendent signifiante l'énonciation du moi locuteur. Il est à remarquer qu'un énoncé, y compris le monologue, produit d'un acte d'énonciation, présuppose l'existence d'un destinataire, quel qu'il soit, le soi-même ou un autre être, qu'il soit présent ou absent, ce qui conduit au dédoublement du moi, physiquement unique, mais psychologiquement divisé.

---

[24] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2014, p. 216.
[25] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974, p. 85-86.

Dans cette optique, il semble intéressant de remarquer que les auteurs du *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique* ne manquent pas d'insister sur l'aspect dialogique de la « délibération intime » qui se fait à l'intérieur de l'orateur :

> Même sur le plan de la délibération intime il existe des conditions préalables à l'argumentation : il faut notamment se concevoir comme divisé en deux interlocuteurs, au moins, qui participent à la délibération. [...] Elle paraît constituée sur le modèle de la délibération avec autrui[26].

Notons d'abord que la délibération est, en général, une activité collective en vue d'une décision à prendre qui présuppose d'autres interlocuteurs que soi-même, ou éventuellement une activité purement individuelle qui se fait en soi-même. Délibération « intime » qui exclut la collectivité, et peut donc être conçue comme une activité de discours adressé à soi-même, et non pas à un allocutaire susceptible de devenir, à son tour, locuteur. D'ailleurs, elle nécessite la division du locuteur en deux interlocuteurs, ce qui permet un dialogue en soi.

De fait, la délibération intime peut acquérir une grande puissance capable de faire sentir la sincérité de la parole du locuteur, ce qui constitue une bonne base de départ pour la persuasion, comme l'explique Chaïm Perelman : « la délibération avec soi-même fournirait le modèle d'un raisonnement sincère et honnête, où l'on ne chercherait à rien cacher, à ne tromper personne, à ne triompher que de ses propres incertitudes »[27]. Par conséquent, ce type de sincérité et d'honnêteté tient à former l'*ethos* du locuteur, l'image qu'il donne de lui-même à travers son discours. Bien que l'on puisse tromper soi-même, soit involontairement, soit intentionnellement, la délibération intime garantit l'ethos du locuteur pour capter l'attention et gagner la confiance de l'allocutaire, et ainsi se rendre crédible et sympathique.

---

[26] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, 6e éd., Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 19.
[27] Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, 2e éd., Vrin, 2009, p. 33.

La définition du monologue, donnée par Pavis, se fonde sur le critère de « se parler », c'est-à-dire « l'absence d'échange verbal », mais cette définition, d'une certaine façon, néglige certains traits dialogiques du monologue comme celui de *La Nuit juste avant les forêts* composé uniquement d'adresses à l'autre. Alors, est-ce la solitude du personnage ou le fait qu'il se parle à lui-même qui définit le critère du monologue ? Pour Anne Ubersfeld, le critère primordial de la définition du monologue est « l'absence de l'allocutaire »[28], mais elle tient à préciser que « le monologue est rarement un véritable soliloque, le dialogisme ne lui est pas étranger »[29]. Il n'est donc pas surprenant de remarquer que le monologue ne s'oppose pas au dialogue théâtral, parce qu'« ils [monologue et soliloque] supposent, du fait qu'ils sont au théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur »[30].

Parmi les exemples qui démontrent les traits dialogiques du monologue, les quatre phrases citées ci-dessous peuvent apporter la preuve éloquente de l'existence de l'échange verbal entre le personnage et l'allocutaire invisible.

> ça va pour toi ? correct ![31]
> ça colle pour toi ? o.k. ![32]
> ça te va ? on y va ![33]
> correct ? correct ![34]

Il apparaît que ces quatre phrases sont prononcées par un personnage qui, en apparence, pose les questions et y répond lui-même. Pourtant, nous pouvons supposer qu'entre les questions posées et les réaffirmations exclamatives (« correct ! », « o.k. ! », « on y va ! »), s'insère une courte pause ou une brève interruption qui devrait être, à titre d'hypothèse, des réponses positives, mais inaudibles par l'allocutaire ou peut-être des réponses gestuelles

---

[28] Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre,* Éditions de Seuil, 1996, p. 56.
[29] *Ibid.*
[30] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p. 21.
[31] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 39.
[32] *Ibid.,* p. 39.
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.,* p. 41.

si l'allocutaire était présent sur scène. Cette pause invisible dans le texte peut être considérée comme une action fondamentale de la communication, parce qu'elle assure et montre l'alternance des énoncés, c'est-à-dire le tour de parole entre deux interlocuteurs, base fondamentale de la communication dialogale. Cette question-réponse n'est donc pas un simple jeu, mais plutôt une marque forte de l'existence de l'allocutaire. Nous pouvons tenter de l'expliquer par la notion d'« auto-dialogisme, tout aussi peu vraisemblable, entre une part du moi qui parle en son nom et une autre, qui se fait le porte-parole d'un partenaire absent »[35]. Étant donné que le spectateur et l'allocutaire absent n'ont pas le droit de répondre aux questions posées par le personnage, seules les réaffirmations du personnage peuvent laisser entendre les réponses inaudibles ou omises. D'ailleurs, du point de vue extrascénique, ces questions qui visent à obtenir le consentement de l'allocutaire sont adressées directement au spectateur, de telle sorte qu'elles favorisent et renforcent sa participation grâce à la distance réduite entre lui et la scène.

Koltès présente succinctement *La Nuit juste avant les forêts* dans une lettre où il parle de l'écriture d'un « one-man-show », un genre de spectacle, proche du monodrame qui est faussement monologique et proprement polyphonique :

> Je répète actuellement une pièce avec Yves Ferry (un « one-man-show » que j'ai écrit spécialement pour lui, une heure et demie seul sans presque bouger ; sujet : les loubards de banlieue ; titre : *La Nuit juste avant les forêts du Nicaragua*[36].

Selon Pavis, « "le one-man (ou one-woman) show" est un spectacle interprété par une seule personne jouant un ou plusieurs personnages. C'est

---

[35] Michèle Perret, « Aux origines du roman, le monologue », *in* Juan Manuel, Lopez Muñoz *et al.* (éd.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Actes du colloque international Bruxelles (le 8-11 novembre 2001), L'Harmattan, 2004, p. 219.
[36] Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 288, Lettre adressée à Bichette juin 1977.

aussi un spectacle d'une longueur limitée, centré souvent sur un personnage »[37]. À ce propos, Andrée Chauvin-Vileno et Mongi Maldini disent qu'« un peu à la manière des spectacles de *one-man-show*, le protagoniste donne voix à plusieurs autres et plusieurs "lui-même" »[38]. Dans cette optique, on pourrait dire que cette pièce, bien que composée d'un seul monologue, manifeste un échange de parole, pour ainsi dire, un dialogue, où cohabitent des voix différentes. D'où vient une formule en quelque sorte oxymorique, le « monologue dialogique » qui s'oppose au monologue classique dont la fonction principale est de « donner à voir et à entendre le questionnement intérieur d'un personnage »[39].

En bref, il ne faudrait pas réduire les dimensions du monologue à celles d'une parole solitaire. Certes, le personnage de Koltès parle seul sur scène, mais il « est tout entier porté vers l'autre et le rend présent par cet appel » [40] en prenant en charge les paroles des autres. Tout cela nous conduit à penser que le principal moteur du déroulement de cette pièce est un « appel à l'autre ». Dans ce même esprit, quelques chercheurs dénomment le monologue koltésien comme soliloque ou quasi-monologue comme nous le verrons par la suite.

1.1.2. Soliloque ou quasi-monologue

Malgré de nombreuses études sur ce sujet, la distinction entre monologue et soliloque reste toujours floue car aucun consensus théorique n'a été dégagé concernant leur véritable nature. Le soliloque, d'après Pavis, est « un discours qu'une personne ou un personnage se tient à soi-même. Le soliloque, plus

---

[37] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 235.
[38] Andrée Chauvin-Vileno et Mongi Maldini, « *La Nuit juste avant les forêts*, une parole sous tension », *op. cit.*, p. 29.
[39] Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », *in* Sieghild Bogumil *et al.* (éd.), *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, *Études Théâtrales*, n° 19, Centre d'études théâtrales, 2000, p. 89.
[40] Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 241.

encore que le monologue, se réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur. La technique du soliloque révèle au spectateur l'âme ou l'inconscient du personnage : d'où sa dimension épique et lyrique et son aptitude à devenir un morceau choisi détachable de la pièce et ayant valeur autonome (*cf.* le soliloque d'Hamlet sur l'existence) »[41]. En apparence, selon Pavis, le soliloque et le monologue sont pour ainsi dire identiques du fait qu'un personnage se parle à soi-même. Toutefois, la distinction pavisienne entre les deux, même si elle n'est pas toujours évidente, réside dans la nature de la parole du personnage : situation psychologique et morale, dévoilement de l'intimité, état d'âme, inconscient du personnage, etc.

En revanche, à en croire Ubersfeld, « on peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours autoréflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de "voyeur". Mais peut-être n'y a-t-il jamais de vrai soliloque au théâtre »[42]. Ubersfeld, dans un autre article un peu plus récent, donne une définition légèrement modifiée du soliloque comme une parole adressée à son « interlocuteur invisible ou sourd »[43]. En bref, c'est une parole sans réponse. Pourtant, il est à remarquer que cette notion du soliloque présuppose l'existence d'un récepteur à qui le soliloque est adressé, même s'il n'est ni présent ni visible.

Il nous semble donc intéressant de tenir compte d'autres commentaires sur le soliloque koltésien. Christophe Bident par exemple remarque des traits spécifiques du monologue de *La Nuit juste avant les forêts*, proches de ceux que dégage Ubersfeld : « un monologue interrompu dans sa fonction de monologue, un monologue de partenaire invisible, un monologue qui exhibe ce

---

[41] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 332-333
[42] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p. 22.
[43] Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », *op. cit.*, p. 88.

partenaire dans son invisibilité »[44]. Cyril Descles, dans sa thèse de doctorat, explique que le soliloque koltésien occupe une position intermédiaire « entre le monologue défini comme *expression du repli de l'intériorité sur elle-même reposant sur la seule expansion du moi* et le dialogue supposant *la réciprocité de la prise de parole lors de l'échange entre les interlocuteurs* »[45]. Après avoir établi une distinction des langages théâtraux, Descles met en relief une caractéristique propre du soliloque koltésien qui « repose sur une parole fortement orientée vers un allocutaire, sans qu'il y ait nécessairement, de la part de ce dernier, une réponse à l'appel émis » [46], ce qui présente un point commun avec la notion d'Ubersfeld : « appel à l'autre qui ne répond pas ». Par ailleurs Christophe Triau, en adoptant cette perspective, caractérise le soliloque koltésien comme un « monologue de biais, puisqu'il s'inscrit sous le masque nécessaire de l'adresse et du rapport à l'autre – *La Nuit juste avant les forêts* était en cela fondatrice, qui instaurait déjà ce changement d'axe »[47].

De ce point de vue, le soliloque ressemble à une « lettre ouverte » qui vise à être lue par le public, bien qu'elle soit adressée à une ou plusieurs personnes en particulier. En ce sens, *La Nuit juste avant les forêts* peut relever de l'écriture épistolaire où l'auteur s'adresse à son destinataire sans attendre une vraie réaction de sa part. Dans une lettre, ouverte ou pas, l'auteur peut se livrer plus intimement et assurer la sincérité de sa propre parole, d'où une connivence entre l'auteur et son récepteur. De plus, le ressort principal du genre épistolaire, qui le rapproche ainsi du genre théâtral, est de renforcer l'effet de réel en donnant au lecteur le sentiment de s'introduire dans l'intimité des personnages à leur insu.

---

[44] Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies, op. cit.*, p. 55.
[45] Cyril Desclés, *Le Langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat, Université Paris IV – Sorbonne, 2007, p. 229. [C'est l'auteur qui souligne les mots.]
[46] *Ibid.*, p. 229.
[47] Christophe Triau, « De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *in* Jean-Pierre Sarrazac *et al.* (éd.), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix Volume II, Mutations*, *Études Théâtrales*, n° 33, Centre d'études théâtrales et Institut d'études théâtrales, 2005, p. 85.

Dans la perspective qui nous intéresse, Ubersfeld nous fait remarquer qu'à partir de *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès introduit une nouvelle forme de langage théâtral, le « quasi-monologue ». Selon elle, le quasi-monologue se situe entre le monologue classique qui présente les dilemmes intérieurs d'un héros et le soliloque, discours adressé à son interlocuteur invisible. Le quasi-monologue est ainsi « une forme particulière de soliloque, celle qui contient une *demande*, explicite ou non, adressée à un interlocuteur muet »[48] et « a pour caractéristique d'être fondé sur une plainte, une demande, un cri poussé vers un allocutaire absent dont on attend en vain une réponse»[49]. On peut constater ce type de quasi-monologue dans presque toutes les œuvres théâtrales de Koltès, et en particulier dans *Roberto Zucco*, où le protagoniste confie, de façon similaire, ses plaintes à un téléphone qui est hors service[50] dans le tableau VIII intitulé « Juste avant de mourir ».

> On voit comment cette forme du quasi-monologue, soliloque de demande dans le vide, est constitutive à la fois de la pensée de Koltès, de son pessimisme touchant les relations humaines et de son art, de la poétique de la solitude alliée à la demande d'amour, de sa manière d'approcher la sensibilité par des formes simples, une écriture directe et une extrême subtilité dans le fonctionnement [51].

Dans le paragraphe ci-dessus, Anne Ubersfeld met en lumière le fonctionnement autant dramaturgique que sémantique du quasi-monologue qui, selon elle, réussit à établir une parfaite correspondance entre la forme théâtrale et la vision du monde de l'auteur. En bref, le quasi-monologue koltésien parle en soi, pour soi, avec sa propre voix tremblante.

---

[48] Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », *op. cit.*, p. 88.
[49] Alicja Paszkowska, « *La Nuit juste avant les forêts* : Une ouverture expressionniste pour *Roberto Zucco* » *in* André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès : Les registres d'un style*, coll. « Écritures », Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 90-91.
[50] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco suivi de Tabataba et Coco*, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 49 : « UNE PUTE (*à la porte du bar*). – Je vous l'avais dit que c'était un fou. Il parle à un téléphone qui ne marche pas ».
[51] Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », *op. cit.*, p. 95.

1.2. Mise en abîme de l'énonciation

Il y a une telle abondance de discours rapportés au style direct dans *La Nuit juste avant les forêts* qu'il n'est pas toujours facile d'identifier le locuteur dont les voix sont souvent mêlées et croisées dans certains discours directs. Avant d'aborder une analyse à proprement parler de ces emplois, il semble intéressant d'esquisser les problèmes liés à la polyphonie provoquée par le discours rapporté direct et indirect.

Rapporter est, en quelque sorte, une activité de représentation. Rapporter, c'est faire revivre ou rendre présentes des paroles du passé, ce qui n'empêche pas une modification involontaire ou consciente, voire stratégique au profit de celui qui rapporte. La parole rapportée n'étant pas semblable à l'originale au cours de la reproduction[52], elle risque de trahir l'intention de l'énonciateur du discours d'origine et de subir une grave déformation. Cette remarque tient à démystifier une croyance naïve que le discours rapporté direct est une répétition fidèle du discours d'origine. Il en ressort que le locuteur du discours rapporté peut transmettre, d'une manière trompeuse, la parole originelle à son allocutaire, et il importe donc de mettre au jour la stratégie discursive qui s'insinue implicitement dans le discours rapporté. À ce propos, Dominique Maingueneau explique le transfert de responsabilité du discours cité, d'une manière claire et précise.

---

[52] Coco Norén, « Le discours rapporté direct et la notion d'énonciation », *in* Juan Manuel *et al.* (éd.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Actes du colloque international Bruxelles (le 8-11 novembre 2001), L'Harmattan, 2004, p. 97 : « Nombreux sont les chercheurs qui ont constaté que le discours évoqué dans le DD (discours rapporté direct) ne constitue pas une citation littérale des paroles proférées, mais souvent une interprétation ou un résumé des soi-disant paroles d'un autre (voir p. ex. Ducrot 1984 : 199). Ceci vaut notamment pour les cas de DD dans le discours oral, où non seulement on peut supposer que les paroles citées sont transformées dans la transposition, mais aussi que le choix même des paroles, l'intonation et la mise en contexte rendent le DD infidèle à sa source présumée. Cette constatation n'est pas aussi simple en ce qui concerne un texte littéraire, étant donné que le lecteur est placé dans un monde fictif, créé par l'auteur, où certains DD se présentent comme les répliques d'un personnage dans cet univers. »

> On dit souvent que le discours direct est la reproduction « fidèle » du discours cité, le rapporteur constituant ainsi une sorte de magnétophone idéal. En réalité, le propos du discours direct, c'est que le rapporteur se présente comme le « locuteur » de l'énonciation *X a dit…* et délègue la responsabilité du propos rapporté à un second « locuteur », celui du discours direct. C'est là une *mise en scène*, une manière de présenter une citation, mais en aucune façon une garantie d'objectivité. Ici le discours rapporté n'a d'existence qu'à travers le discours citant, qui construit comme il l'entend un *simulacre* du discours cité[53].

Ainsi entendu, le discours rapporté direct, en particulier, *met en scène* et fait entendre la parole de l'autre. Et c'est de cette reprise de la parole que résulte la polyphonie, parce que de multiples voix se mêlent dans le discours rapporté où le « je » du discours citant et celui du discours cité s'enchevêtrent, de sorte que le discours rapporté peut provoquer une confusion de l'identité du locuteur dans le discours cité relativement long. De plus, nous pouvons constater sans difficulté, dans *La Nuit juste avant les forêts*, de nombreux exemples de « discours direct libre », sans verbe introducteur ni marque de ponctuation comme les guillemets ou les tirets. Il s'ensuit que le discours cité peut se trouver au même niveau syntaxique que le discours citant : aussi n'est-il pas toujours aisé de distinguer les locuteurs des deux discours, d'où la polyphonie du discours rapporté.

Nous venons d'évoquer le problème de la polyphonie dans le monologue dialogique comportant des discours rapportés, c'est-à-dire la multiplicité des voix chez un personnage unique. À la lumière de ce qui précède, nous nous proposons maintenant de mettre en évidence le théâtre dans le théâtre, ce qui est construit comme enchâssement théâtral ou emboîtement narratif.

---

[53] Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, 2012, p. 117.

1.2.1. Problème polyphonique du « je » : carrefour de voix

Dans la vie quotidienne, on considère comme allant de soi que l'être désigné par le pronom de la première personne « je » est celui qui produit réellement des énoncés qui peuvent être des promesses, des ordres, des assertions, etc. Pourtant, à y regarder de plus près, nous pouvons trouver des contre-exemples dans le discours rapporté direct où fréquemment le pronom « je » ne réfère pas à la personne qui produit l'énoncé. De même, Oswald Ducrot réfute « la théorie de l'unicité du sujet de l'énonciation » qui suppose « comme une évidence qu'il y a un être unique auteur de l'énoncé et responsable de ce qui est dit dans l'énoncé »[54]. Il s'agit à présent d'examiner la question identitaire du « je » qui semble la clé de voûte de la dramaturgie dans le monologue koltésien, c'est-à-dire le quasi-monologue.

Selon Maingueneau, « la problématique polyphonique touche à la question de l'identité du sujet de l'énonciation »[55], lequel a trois statuts différents : « celui de producteur physique de l'énoncé (l'individu qui parle ou écrit) ; celui d'énonciateur, point de repère de la référence des déictiques ; celui de responsable des *actes illocutoires* »[56]. Cette distinction du sujet de l'énonciation sert à identifier le pronom « je » qui ne renvoie pas toujours à la personne qui le prononce, en particulier, dans le discours rapporté direct ou dans la reprise de parole de l'interlocuteur. En amont de la recherche de Maingueneau, l'auteur de *Le Dire et le dit*, a présenté les trois propriétés du sujet parlant comme suit : « la production physique de l'énoncé ; l'accomplissement des actes illocutoires ; être désigné dans un énoncé par les marques de la première personne »[57]. L'analyse de Ducrot se poursuit sur la différence entre l'énonciateur et le locuteur. Le premier, selon lui, est le producteur physique de l'énoncé (un être empirique), tandis que le deuxième est l'être qui assume la responsabilité de l'énoncé ou des actes de langage (un être du discours). Par la suite, il subdivise le locuteur en deux, « locuteur-L » et

[54] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 189.
[55] Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 89.
[56] *Ibid.*, p. 89.
[57] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *op. cit.*, p. 190.

« locuteur-λ » (un être du monde) selon leur position assumée à propos de la responsabilité de l'énoncé, en particulier, quand il s'agit d'e*thos* rhétorique[58].

Il est évident que le pronom de la première personne « je » a de multiples voix dans telle ou telle situation d'énonciation sans laquelle l'identité du « je » ne peut jamais être déterminée. Puisque le pronom de première personne « je » est déictique, il n'a pas de référent fixe. Tous les déictiques dont le sens dépend de la situation d'énonciation ne se séparent pas de ces trois paramètres : *moi, ici, maintenant*. Quand on parle, c'est le locuteur « moi » qui parle, à un endroit donné « ici » et dans un temps « maintenant ». Nous avons un autre déictique « tu », pronom de deuxième personne, qui désigne toujours le destinataire mais son référent varie en fonction de chaque situation d'énonciation. Dans cette perspective, *La Nuit juste avant les forêts*, est une histoire que « je » raconte à « tu », « ici » et « maintenant »[59]. Pour résumer, cette pièce théâtrale se compose de jeux de déictiques dont les référents sont totalement vides. Parmi eux, c'est le « je » qui nous intéresse ici pour mettre en évidence le croisement des voix dans le quasi-monologue de « je ».

La première approche va être amorcée par le travail d'André Petitjean qui établit une division du « je » selon son rôle assumé dans le discours : JE-narrant et JE-narré.

> Il est donc nécessaire de distinguer le **je « narrant »**, ancré linguistiquement dans une énonciation déictique, comme l'attestent, par exemple le présent de discours et le futur (« – si tu veux y aller, on ira le voir, la fenêtre dont je parle, moi je n'y vais pas seul », *La Nuit…* p. 41) du **je « narré »**, inscrit dans des espaces et des temporalités différentes,

[58] *Ibid.*, p. 199-203. Pour mieux expliquer la distinction entre « locuteur-L » et « locuter- λ », je cite Sophie Marnette selon elle : « On notera que l'énoncé *C'est vrai* ne dit rien du locuteur-L ou du locuteur-λ. Les énoncés *Je t'ai dit que c'était vrai* et *j'ai pensé que c'était vrai* décrivent les actions du locuteur-λ (en tant qu'être du monde) qui, dans une situation passée, a été l'énonciateur de l'énoncé *C'est vrai*. Finalement dans *Je te dis que c'est vrai* et *je pense que c'est vrai*, le pronom je réfère à la fois au locuteur-L, au locuteur-λ et à l'énonciateur. » (Sophie Marnette, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux de linguistique*, n° 52, 2006, p. 30.)

[59] Voir note 9 pour la récurrence visible des deux adverbes « ici » et « maintenant ».

> que la scène soit racontée au passé composé ou au présent de narration (« j'ai couru comme un fou [...] j'ai fouillé tous les ponts, j'ai couru de l'un à l'autre, plusieurs fois, chaque nuit », *La Nuit*... p. 36 ; « je me lève, je cavale à travers les couloirs, je saute les escaliers, je sors du souterrain, et dehors je cours », *La Nuit*... p. 62)[60].

D'une manière générale, la division entre JE-narrant et JE-narré s'appuie sur le fait que celui-là raconte au présent ce que celui-ci a fait dans le passé. Le critère principal de cette division est la temporalité inscrite dans le discours. Alors que JE-narrant est un locuteur qui s'inscrit dans l'instance de l'énonciation, JE-narré est un personnage qui a agi dans le passé. À l'instar de cette manière de division, nous pouvons distinguer d'autres types de JE selon leurs fonctions discursives, en particulier, dans le discours autodiégétique[61] où peuvent apparaître l'autocorrection, l'autocitation ou l'autoreformulation.

> moi je te dis : peut-être que c'est moi qui t'ai abordé, que ce serait moi qui aurais besoin d'une chambre pour cette nuit *(non, camarade, je n'ai pas dit que j'en avais besoin)*, que c'est moi qui ai demandé : camarade, donne-moi du feu[62].

Ce type de discours, selon André Petitjean, relève d'une forme d'« autodialogisme » [63] dans lequel le JE-locuteur, foncièrement hétérogène, dialogue souvent avec sa propre parole, en dynamisant son monologue. Par le truchement de l'autodialogisme, s'explique la récurrence fréquente de l'autocorrection qui consiste dans la reprise ou la reformulation volontaire des énoncés que le locuteur vient de produire. Pour l'expliquer autrement, JE-

---

[60] André Petitjean, « Monologue adressé et dialogie : L'exemple de *La Nuit juste avant les forêts* de B-M. Koltès », *in* Florence Fix *et al.* (éd.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : La parole solitaire*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 110. [C'est nous qui soulignons.]

[61] Le terme « autodiégétique » est utilisé pour désigner une forme de narration dans laquelle le narrateur est également un des protagonistes de l'action et joue son propre rôle dans l'histoire qu'il raconte.

[62] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 15. [C'est nous qui soulignons.]

[63] André Petitjean, « Monologue adressé et dialogie : L'exemple de *La Nuit juste avant les forêts* de B.-M. Koltès », *op. cit.*, p. 112.

narrant, revenant sur les mots que le JE-narré vient de prononcer, les reprend et souvent les corrige par un commentaire, en une boucle réflexive. Dans *La Nuit juste avant les forêts*, bien des paroles entre parenthèses récusent celles qui les précèdent comme le paragraphe ci-dessus. En l'occurrence, cela peut être un *chleuasme* défini par Robrieux de la façon suivante : « on s'adresse à soi-même des reproches ou on s'attribue des défauts dans le but de susciter une réaction compensatrice de l'auditoire »[64]. En conséquence, c'est en quelque sorte une autodépréciation ou une ironie dirigée contre soi.

Il s'agit ici d'un dédoublement du locuteur « je », entre celui qui a dit qu'il avait besoin d'une chambre et celui qui ne l'a pas dit. Mais comment expliquer ces deux paroles contradictoires chez un même locuteur ? S'il y a deux « je » différents, lequel dit la vérité ?

Une première réponse consiste à dire que le personnage « je » ne cesse de s'adresser à « tu » pour le retenir, en réitérant sa demande d'une chambre, depuis le début (« je cherche une chambre »[65]), jusqu'à la fin (« j'ai tant envie d'une chambre »[66]). Donc, le « je » qui dit la phrase entre parenthèses « (non, camarade, je n'ai pas dit que j'en avais besoin) », récuse la parole précédente du « je » qui demande sans cesse une chambre. Si nous empruntons les termes de Petitjean, le « je » de « non, camarade, je n'ai pas dit » peut se définir comme le JE-narrant, alors que le « je » qui dit « j'en avais besoin » peut se définir comme le JE-narré. C'est ainsi que la citation peut s'expliquer par la distinction entre les deux « je » du narrateur autodiégétique. Et ce dédoublement du JE-locuteur qui profère des paroles contradictoires et incohérentes peut engendrer une grande confusion pour le spectateur.

Toute la complexité de la polyphonie dans *La Nuit juste avant les forêts* découle fréquemment du discours rapporté, soit direct soit indirect, voire discours direct libre, qui n'a pas de verbe introducteur ni de marque typographique, mais qui est toujours contextuellement signalé.

---

[64] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1993, p. 62.
[65] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 8.
[66] *Ibid.*, p. 63.

Dans l'optique qui nous intéresse, le paragraphe cité ci-dessous, l'un des passages les plus problématiques de la pièce, montre la difficulté d'identifier chaque statut du locuteur du « je » et du « tu », à cause de la complexité de l'emploi du discours rapporté direct où se croisent des voix différentes. Dans ce passage en discours directs, le « je » relate, à son allocutaire « tu », sa première rencontre avec une jeune fille.

> maintenant, (1) **tu** me vois comme cela, la tête pas très en place (mais cela passera) et du premier coup d'œil, (2) **moi**, j'ai bien vu que, toi, tu es le genre correct à qui on peut parler : (3) ***je*** *ne sais pas son vrai nom, celui qu'elle m'a dit n'était pas le sien*, alors je ne dirai pas non plus comment elle était faite, personne ne saura jamais qui a couché avec qui, toute une nuit, sur un pont, en plein milieu d'une ville, des traces y sont encore, là-bas, dans la pierre : (4) ***tu*** *te promènes n'importe où, un soir par hasard, tu vois une fille penchée juste au-dessus de l'eau, tu t'approches par hasard, elle se retourne, te dit :* (5) ***moi****, mon nom c'est mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien, tu ne lui dis pas ton nom, tu lui dis :* (6) *où on va ? elle te dit :* (7) *où tu voudrais aller ? on reste ici, non ?, alors tu restes ici, jusqu'au petit matin qu'elle s'en aille*, (8) toute la nuit **je** demande : (9) *qui tu es ? où tu habites ? qu'est-ce que tu fais ? où tu travailles ? quand est-ce qu'on se revoit ?* elle dit, penchée sur la rivière : (10) ***je*** *ne la quitte jamais, je vais d'une berge à l'autre, d'une passerelle à une autre, je remonte le canal et reviens à la rivière, je regarde les péniches, je regarde les écluses, je cherche le fond de l'eau, je m'assieds au bord de l'eau ou je me penche au-dessus, moi, je ne peux parler que sur les ponts ou les berges, et je ne peux aimer que là, ailleurs je suis comme morte, tout le jour je m'ennuie, et chaque soir, je reviens près de l'eau, et on ne se quitte plus jusqu'à ce qu'il fasse jour –*, (11) alors elle s'est barrée et je l'ai laissée se barrer[67].

Ce paragraphe peut se diviser en trois parties, dont les points de coupure, sont (4) et (8). Les phrases mises en italique dans ce paragraphe sont des discours rapportés directs du « je », les phrases à la fois soulignées et mises en italique étant les discours directs des paroles de la fille dans le discours direct, c'est-à-dire un discours direct doublement rapporté.

---

[67] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 34-35. [C'est nous qui soulignons les phrases en italique et les mots en gras].

Dans la première partie de (1) à (4), le JE-locuteur (2) **moi**, parle à son allocutaire (1) **tu**, de l'histoire de sa rencontre avec la fille. Dans cette partie, l'identification des pronoms de « je » et « tu » ne pose pas de difficulté particulière. La deuxième partie de (4) à (8), se compose des discours rapportés directs des dialogues entre le personnage-locuteur et la fille. Cependant, il importe de ne pas confondre ce que désignent les pronoms utilisés dans les discours directs, où le (4) **tu** désigne, en réalité, JE-personnage, et le (5) **moi** désigne la fille sur le pont. Toutefois, il reste à préciser l'identité de celui qui parle : « tu te promènes n'importe où [...], alors tu restes ici, jusqu'au petit matin qu'elle s'en aille ». Si nous prenons en compte les deux points (:) dans la phrase précédente, « des traces y sont encore, là-bas, dans la pierre : », nous pouvons supposer que c'est la pierre, témoin de la rencontre, qui en parle au JE-locuteur. Si « tu » est utilisé à la place de « je » pour s'adresser à soi-même ou parler de soi-même, cet emploi peut produire, à titre d'hypothèse, l'effet d'une adresse directe au spectateur, parce que le « tu » désigne toujours le destinataire, c'est-à-dire celui qui écoute. D'ailleurs, l'imprécision spatio-temporelle (« n'importe où, un soir »), le déterminant indéfini (« une fille ») et la contingence imprévisible (« par hasard ») peuvent favoriser l'implication du spectateur dans l'histoire du JE-personnage.

Le segment (5) est un discours rapporté direct de la fille, c'est donc un discours rapporté dans le discours rapporté enveloppant. Il en est de même pour les segments de (6) à (8). Pourtant, dans une phrase citée « elle se retourne, te dit : moi, mon nom c'est mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien », nous pouvons constater qu'« elle » et « moi », « mon », « me » désignent la fille et que « te » et « le tien » désignent JE-personnage. Ce jeu de pronoms déictiques accentue l'effet polyphonique en mélangeant les voix de chaque énonciateur.

À partir de (8), le JE-locuteur reprend la voix de JE-personnage. Toutefois, il est à noter que le segment (10), qui est le discours rapporté direct de la fille, est tellement long que la voix de « je » dans (10), désignant en réalité la fille, s'amalgame à celle du JE-locuteur dont la parole est relativement courte. Du fait que le locuteur, en principe, parle au « je » pour se désigner, la récurrence forte de « je » dans le discours direct de (10) et l'absence totale de

verbe introducteur donnent l'illusion que la fille prend la place du locuteur de JE-personnage qui, en réalité, rapporte ces phrases citées par sa propre voix. De là vient l'effet polyphonique, mélange des voix, qui fait que « les voix n'appartiennent pas à des personnes physiques »[68]. D'après François Migeot, Koltès, « non content de superposer les images, il confond les voix »[69].

Ce dont il s'agit ici, c'est de dégager les traits saillants du dialogisme du monologue polyphonique, ce qui nous permet de produire le tableau ci-dessous, reconstruit en vue de mettre en relief l'existence des dialogues dans le monologue.

maintenant, (1) **tu** me vois comme cela [...] des traces y sont encore, là-bas, dans la pierre :

tu te promènes n'importe où, un soir par hasard, tu vois une fille penchée juste au-dessus de l'eau, tu t'approches par hasard, elle se retourne, te dit :

FILLE : (5) **moi**, mon nom c'est mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien
JE (***tu*** *ne dis pas ton nom*) : (6) où on va ?
FILLE : (7) où tu voudrais aller ? on reste ici, non ?

alors **tu** restes ici, jusqu'au petit matin qu'elle s'en aille,

(8) toute la nuit **je** demande :

JE : (9) qui tu es ? où tu habites ? qu'est-ce que tu fais ? où tu travailles ? quand est-ce qu'on se revoit ?
FILLE (*penchée sur la rivière*) : (10) **je** ne la quitte jamais, je vais d'une berge à l'autre, d'une passerelle à une autre, je remonte le canal et reviens à la rivière, je regarde les péniches, je regarde les écluses, je cherche le fond de l'eau, je m'assieds au bord de l'eau ou je me penche au-dessus, moi, je ne peux parler que sur les ponts ou les berges, et je ne peux aimer que là, ailleurs je suis comme morte, tout le jour je m'ennuie, et chaque soir, je reviens près de l'eau, et on ne se quitte plus jusqu'à ce qu'il fasse jour,

(11) alors elle s'est barrée et je l'ai laissée se barrer...

[68] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *op. cit.*, p.191.
[69] François Migeot, « *La Nuit juste avant les forêts*. Un discours qui roule et tourne », *in* Marion Perrefort (éd.), *Les signes dans tous leurs états : Hommages à Yves Gilli*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 81.

Comme le tableau nous le montre, nous avons ici une double mise en scène dans un même paragraphe, celle d'une narration du locuteur et celle des deux dialogues entre le JE-personnage et une fille sur un pont. On pourrait dire que c'est une théâtralité à double portée, vu qu'il y a deux instances différentes d'énonciation qui s'entrelacent dans le même discours du locuteur. Quant à la structure du texte, le monologue narratif du JE-locuteur enveloppe les deux dialogues internes. Et les discours citant (« elle te dit », « je demande ») marquent l'existence d'un échange verbal, les dialogues semblant se poursuivre sans effort, sur un rythme rapide, d'une manière brève, comme si le personnage acquiesçait à tout.

Dans le premier dialogue, cette fille donne son nom, « mama » à (5) moi JE-narré et lui demande de ne pas dire son nom, en répétant trois fois « ne me dis pas le tien ». Ensuite, JE-narré enchaîne cinq questions (9) sans laisser le temps de répondre, en précisant que ces questions durent toute la nuit. La réponse de la fille est une série d'actions qui la lient à la rivière.

Ces actions évoquées en parataxe créent un effet de rapidité, comme si elles révélaient avec urgence ce qu'elles étaient. Mais l'échange entre les deux locuteurs n'est pas équilibré. La fille parle longuement et JE-narré écoute tranquillement jusqu'à ce qu'elle se barre. JE-narré devient donc le témoin de ses révélations et JE-narrant, à l'extérieur des dialogues, les rapporte. Selon Françoise Heulot-Petit, le fait que JE-narrant « rapporte le propos, sans le couper par des commentaires ou des procédés de mise en valeur ou d'attente, donne l'impression qu'il l'intègre dans sa globalité à l'intérieur de sa démonstration »[70]. Dès que la fille parle longuement sans aucune explication situationnelle avec une avalanche de paroles, nous sommes tentés d'entendre plutôt la voix du JE-personnage que celle de la fille, parce que la fille parle en tant que « je », sans laisser aucune marque de la citation. C'est pourquoi cette scène nous semble essentielle car elle souligne le mélange des voix. La fille se révèle en parlant de sa relation étroite avec la rivière, dans un long flot

[70] Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 245.

ininterrompu de paroles, comme si le JE-personnage s'était tu pour mieux les retenir. À ce propos, Heulot-Petit remarque :

> Ce long passage dans la voix de l'homme qui les redit, comme s'il les restituait de façon intacte, semble montrer comment l'autre s'est incorporée à lui et parle longuement par sa voix [71].

On pourrait se demander alors pour quel effet Koltès a choisi de rapporter les paroles des autres personnages sous forme de discours direct au lieu de simplement les présenter dans un discours en quelque sorte narratif. Nous pouvons y répondre, à titre d'hypothèse, c'est parce que « le *discours direct* est bien sûr très fortement représenté : c'est essentiellement lui qui permet de dynamiser le monologue et de faire entrer les voix autres dans le texte » [72]. Bref, dans le paragraphe cité, nous constatons les quatre voix différentes de « je » : celui de JE-narrant, JE-narré, JE dans le discours direct de la fille, et JE-locuteur-λ qui intervient en parenthèses, en tant que « l'être du monde » selon le terme de Ducrot.

1.2.2. Théâtralisation du récit monologué : mise en abîme théâtrale

Nous venons d'envisager la multiplicité des voix du « je » dans le monologue qui comporte des discours rapportés directs. Au moyen de cette analyse, nous nous proposons ici de mettre au jour le théâtre dans le théâtre, ce qui est construit en enchâssement théâtral ou emboîtement narratif.

Le dialogue théâtral, selon Maingueneau, est « d'une tout autre nature que le discours direct de la narration romanesque, puisqu'il ne constitue pas du

---

[71] *Ibid.*, p. 245.
[72] Sabine Pétillon, « Monologue, Ponctuation et Dialogisme dans *La Nuit juste avant les forêts* » *in* André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès : Les registres d'un style*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2014, p. 46.

discours rapporté, mais se donne comme une énonciation effective »[73]. Et le monologue, en principe, tient à mettre en péril la supposée autonomie du dialogue théâtral. En revanche, le monologue de *La Nuit juste avant les forêts* nous fournit un contre-exemple intéressant. Ce monologue ne se contente pas de relater la pensée intérieure et le sentiment intime mais reconstitue une scène du passé d'une manière vive et animée, au moyen d'un discours rapporté direct en vue de mettre au jour son caractère dialogique.

Parole solitaire à multiple voix, c'est le cœur du monologue koltésien. Le fait que l'on entend plusieurs voix dans le monologue présuppose l'existence d'autres personnages même imaginaires et absents sur le plateau, hors du regard du spectateur. Les passages cités ci-dessous sont des preuves de leur existence.

> ils commencent à parler, de plus en plus fort, pour que tout le monde entende, toujours sans me regarder : *qu'est-ce qu'il veut, celui-là ? il nous cherche ou quoi ? qu'est-ce que c'est que ce mec ? pourquoi il nous les casse ?* – ils me poussent vers la porte : *on descend ce pédé à la prochaine station et on lui casse la gueule* –, alors moi, je leur dis : *o.k. vous me rendez mon fric, alors, et c'est bien comme cela*, mais eux disent : *ce pédé, qu'il attende, et on lui casse la gueule* –, personne ne réagit, personne ne croit au fric, tout le monde croit au pédé, et je me fais descendre à la première station sans que personne ne bouge[74].

Ici le texte relate l'histoire des loubards qui ont volé l'argent du « je » dans le métro avant sa rencontre avec « tu », en vue de lui expliquer pourquoi le « je » n'a pas d'argent. Alors que cette histoire appartient au passé, le JE-narrant décrit les gestes des personnages au temps présent et utilise le discours rapporté direct pour faire entendre la voix des personnages. Autrement dit, le JE-narrant en renonçant à la description narrative, reconstitue les dialogues des personnages absents. L'utilisation ponctuelle du discours direct, comme dans un *one-man-show*, peut favoriser la théâtralisation du monologue qui risque

---

[73] Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 118.
[74] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 59. Les phrases en italique signifient le discours rapporté direct.

d'être monotone. Cette théâtralisation verbale permet d'élargir considérablement la portée restreinte du monologue, allant jusqu'à produire l'illusion qu'il y a d'autres personnages sur scène. De ce fait, ce passage peut être considéré comme un théâtre dans le théâtre, dans le sens où un personnage de la pièce principale joue un autre rôle dans la seconde pièce. En l'occurrence, le « je » semble tenir les rôles des loubards à travers les paroles rapportées par lui-même. D'ailleurs, il est à noter que ce type de théâtralisation au style direct est relativement abondant dans *La Nuit juste avant les forêts*.

> pour l'instant, il faut que tu te méfies, et **si on** te demande : *qui est l'étranger qui est avec toi ?*, tu réponds : *je ne sais pas, je ne sais pas*, et **si on** insiste, tu dis : *je ne le connais pas, c'est quelqu'un qui m'a abordé dans la rue, quand je tournais le coin, me demandant une chambre pour passer la nuit, pas même la nuit entière, avant, je ne l'avais jamais vu*, car j'ai bien vu de loin que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue[75].

Il est aisé de constater que les subordonnées hypothétiques commençant par « si on » manifestent la virtualité discursive. Il convient, par conséquent, de considérer les phrases en italique comme des discours imaginaires, et non pas comme des discours directs rapportés d'énoncés réellement produits. De plus, le « je » met en scène verbalement la rencontre fictive, mais éventuelle entre « tu » et un loubard du quartier. En bref, ce passage est un pur produit de son imagination. Pourtant, du point de vue qui nous intéresse, ce passage serait un autre exemple de mise en abîme théâtrale du monologue, parce que nous pouvons éventuellement transformer ce passage en scène dialogique, même s'il est une pensée intérieure du « je ».

Par ailleurs, ce passage rappelle le début de la pièce, « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu… » Il est à noter que la phrase « tu dis : je ne le connais pas, c'est quelqu'un qui m'a abordé dans la rue, quand je tournais le coin, me demandant une chambre […] » est décrit sous l'angle de l'allocutaire

---

[75] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 28. [C'est nous qui soulignons.]

« tu », étant donné que les référents de « je » et « tu » s'inversent au cours de la transformation en discours direct, même imaginaire, dans laquelle le locuteur « je » renvoie en réalité à l'allocutaire « tu » du discours citant. Cependant, toutes les paroles de « tu » ne sont que des imaginations de « je ». La véritable existence de l'allocutaire « tu » n'est jamais assurée parce que le « tu » n'existe que dans le monde imaginaire du « je ». Autrement dit, « tu » peut être considéré comme un double de « je », bien qu'ils s'opposent de temps à autre. Nous avons un autre exemple de ce type de théâtralisation de paroles imaginaires dans le monologue.

> **mon idée**, ce n'est pas du tout cela, rassure-toi, camarade : c'est pour notre défense, uniquement la défense, car c'est bien cela dont on a besoin, se défendre, non ? **tu penses peut-être** : pas moi, pourtant, moi je te dis : peut-être que c'est moi qui t'ai abordé[76].

Malgré l'aspect dialogique du paragraphe cité, les deux phrases, « mon idée [...] : c'est pour notre défense » et « tu penses peut-être : pas moi » se trouvent certainement dans une parole de « je ». De plus, l'éventualité que marque l'adverbe « peut-être » sert à fournir une autre preuve de la mise en scène des pensées intérieures ou imaginaires. Sabine Pétillon l'explique comme suit : « une mise en abîme du discours intérieur dans le discours direct, qui est assez inédite »[77]. Nous avons d'autres exemples : « je pensais : rien de plus facile... » (p. 8) ; « et moi je me disais... : rien de plus facile... » (p. 29) ; « je pensais : le mien est... » (p. 30) ; « je me dis : je ne travaillerai... » (p. 50) ; « et je me dis : on peut... » (p. 57) ; « en me disant : je les invite... » (p. 58) ; « je me dis : mec, pas de bagarre... » (p. 58) ; « je me dis : ne t'excite toujours pas... » (p. 60) ; « je me dis : o.k... » (p. 62). Ainsi, « le monologue intérieur extériorisé permet ici une mise en scène maximale du flux de pensée, de conscience des personnages »[78], c'est-à-dire une théâtralisation de pensée

[76] *Ibid.*, p. 15.
[77] Sabine Pétillon, « Monologue, Ponctuation et Dialogisme dans *La Nuit juste avant les forêts* », *op. cit.*, p. 46.
[78] *Ibid.*

monologuée où se produit le dédoublement du « je » entre celui qui narre et celui qui pense.

En résumé, il y a trois types de mise en abîme théâtrale dans *La Nuit juste avant les forêts*. La première concerne la théâtralisation du récit qui raconte des expériences vécues par le « je » personnage. La deuxième relève de l'intériorisation du monde en soi-même, qui fait perdre l'autonomie du « tu » et empêche la création du vrai « tu ». Et la dernière, c'est la mise en abîme du discours intérieur dans le discours direct, c'est-à-dire, l'extériorisation du monologue intérieur.

2. Argumentativité de la parole solitaire

Nous venons de décrire les caractéristiques propres à la forme théâtrale de *La Nuit juste avant les forêts*, notamment le monologue dialogique d'où se dégagent une polyphonie et une mise en abîme à la fois énonciative et théâtrale. La question qui se pose maintenant est de mettre en évidence l'argumentativité du monologue koltésien au moyen de l'analyse des figures de rhétorique. Pour cela, il convient de souligner l'aspect « dialogique » inhérent aux toutes activités communicationnelles. À ce propos, le Cercle de Bakhtine l'explique comme suit :

> Le dialogue – l'échange des mots – est la forme la plus naturelle du langage. Davantage : les énoncés, longuement développés et bien qu'ils émanent d'un locuteur unique – par exemple : le discours d'un orateur, le cours d'un professeur, le monologue d'un acteur, les réflexions à haute voix d'un homme seul –, sont monologiques par leur forme extérieure, mais, par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques[79].

Les exemples cités pour illustrer le caractère dialogique dans le monologue, « le discours d'un orateur, le cours d'un professeur, le monologue

[79] Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi d'*Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions de Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 292.

d'un acteur, les réflexions à haute voix d'un homme seul » démontrent que les discours d'un locuteur unique peuvent être argumentatifs au sens où le locuteur « s'adresse tout au long du texte à quelqu'un avec la volonté, non seulement de lui raconter quelque chose, mais surtout de s'expliquer, voire de convaincre »[80]. Il en résulte donc que le discours argumentatif est toujours dialogique n'étant pas nécessairement « dialogal » qui désigne l'état en dialogue.

L'analyse tient compte d'abord des deux déictiques « je » et « tu », ce qui constitue le locuteur et l'allocutaire, en termes rhétoriques, l'orateur et son auditoire, les deux éléments essentiels de la rhétorique. L'examen de cette relation nous montrera une nouvelle vision sur le rapport entre la scène et la salle où se produit une communication. Ensuite, l'analyse mettra en évidence la rhétoricité des figures, laquelle mérite un nouvel éclaircissement d'un point de vue rhétorique et argumentatif. Enfin l'analyse des figures ouvrira une nouvelle voie à notre interprétation des textes koltésiens.

2.1. Rhétorique de déictique

> Dans tous les cas, le travail naturel, « spontané » du spectateur est de chercher, derrière l'énoncé qu'il entend, l'être qui parle. Question obstinément posée, sans réponse : « Qui parle ? ». Sans réponse claire[81].

Comme le remarque Anne Ubersfeld dans le paragraphe ci-dessus, il semble évident que le spectateur, situé devant la scène, s'oblige à toujours deviner « qui parle à qui », puisque l'étape préliminaire au déchiffrement d'un message dans la communication théâtrale consiste à identifier le locuteur et son allocutaire. Il arrive souvent que le manque d'information sur la situation d'énonciation rende le spectateur totalement incapable de comprendre correctement la communication scénique. Pourtant, d'une manière générale, il n'est pas très difficile de reconnaître sur la scène celui qui parle et celui qui

[80] Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, 152.
[81] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p. 59.

l'écoute, grâce aux perceptions sensorielles, en particulier, perceptions visuelles et auditives. Il n'en est cependant pas de même dans *La Nuit juste avant les forêts*, parce que ce texte théâtral fournit très peu de renseignements scéniques : aucune indication scénique, ni didascalie, ni indication de décor et de son, etc. De plus, l'absence totale de l'allocutaire rend la parole du personnage compliquée à comprendre.[82]

Il ne nous reste donc que la parole aussi solitaire qu'abstraite et qui n'a aucun repère temporel et spatial. Tous les personnages sont dans l'anonymat, puisqu'il n'y a pas de nom propre qui pourrait ancrer le texte dans le monde réel, sauf « l'Occident », « les Français », « les Arabes », « les Nicaraguas » qui désignent les peuples habitant à certains endroits géographiques. Autrement dit, il n'y a que des déictiques qui n'ont, en principe, aucune signification sans connaissance de la situation d'énonciation. Le déictique, d'après Benveniste, est « un ensemble de signes "vides", non référentiels par rapport à la "réalité", toujours disponibles, et qui deviennent "pleins" dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours »[83]. Cette instance de l'énonciation, c'est-à-dire, le *moi-ici-maintenant*, permet aux déictiques de retrouver leur propre point de référence.

En ce sens, le texte koltésien n'est pas métaphorique, mais plutôt déictique, puisqu'il ne s'agit pas d'un transfert de sens, mais de l'actualisation du sens, en particulier, au moment de l'énonciation. D'abord, notre attention se focalise sur les deux déictiques personnels « je » et « tu » qui ne sont jamais séparés dans la situation d'énonciation, parce que « je » implique automatiquement son allocutaire « tu ». Pour Ruth Amossy, « c'est dans cette relation constitutive qu'émerge une subjectivité qui désigne aussi une identité »[84] des partenaires de la communication. C'est pourquoi nous allons

---

[82] Il est intéressant de remarquer la différence entre la mise en scène de Bernard-Marie Koltès et de Moni Grego (1977, 1978, annexe n°1) et celle de Partrice Chéreau (2012, annexe n°2). Si les deux premières mises en scène sont fidèles au texte, celle de Chéreau réinvente l'espace scénographique pour mettre en relief la parole comme un seul moyen de retenir « tu » étant donné que le corps est brisé et donc immobile.
[83] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966, p. 254.
[84] Ruth Amossy, *La Présentation de soi : Ethos et identité verbale*, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p. 105.

mettre en lumière les identités et les relations entre le « je », le « tu », et le spectateur.

2.1.1. Problème du « je » et du « tu » : qui sont-ils ?

Selon Benveniste, le « je » qui ne peut être défini qu'en termes d'énonciation, signifie « l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je* ». Parallèlement, nous pouvons obtenir une définition symétrique pour le « tu » comme « individu allocuté dans la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *tu* »[85], dans une situation d'énonciation, toujours en fonction du sujet.

Le « tu » a un signifié relativement stable par rapport au « je », parce qu'il désigne toujours le destinataire. Par contre, son référent varie en fonction de chaque situation d'énonciation. De plus, dans une communication verbale, le destinataire « tu » devient nécessairement le locuteur « je » dès qu'il prend la parole à son tour. Conséquemment, le « je » et le « tu » indiquent seulement la position de chacun en situation d'énonciation.

Comme nous l'avons démontré précédemment, les déictiques dans le discours, comme les pronoms personnels « je » et « tu » n'ont pas de référents concrets et fixes, puisque seule la situation d'énonciation permet de déterminer leurs référents. Malgré l'instabilité inhérente au déictique, il s'agit ici de brosser les portraits du « je » et du « tu » en tant que personnages. Nous nous proposons donc ici de reconstituer leurs identités, bien que floues et fragmentées, à la lumière de la notion de « stéréotype » donnée par Ruth Amossy.

> Il faut néanmoins concevoir ici le stéréotype comme un élément doxique obligé sans lequel non seulement aucune opération de catégorisation ou de généralisation ne serait possible, mais encore aucune construction d'identité et aucune relation à l'autre ne pourraient s'élaborer. Comme

[85] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I, op. cit.*, p. 252-253.

> tout élément doxique, le stéréotype joue un rôle important dans l'argumentation[86].

Il est à remarquer que le stéréotype de Ruth Amossy se distingue de ses acceptions usuelles. Dans l'optique qui nous intéresse, le stéréotype est une des clés indispensables pour mieux comprendre la catégorisation sociale et l'identité de ses membres. Dans le domaine théâtral, le stéréotype sert, comme première étape, à saisir le caractère des personnages et leurs relations. Pourtant, dans cette pièce théâtrale, le manque de renseignements sur les deux personnages « je » et « tu » peut rendre difficile la constitution des stéréotypes. Il est aisé de noter qu'il n'y a pas de description physique ni psychologique des personnages, qui n'ont même pas de noms et ne peuvent s'appeler qu'à travers les pronoms « tu », « vous », ou les dénominations « camarade », « mec », « vieux ». De plus, tout ce qui peut caractériser les personnages ne se trouve que dans la parole de « je ». D'où la difficulté à décrire leurs propres comportements individuels catégorisés qui pourraient s'intégrer dans un modèle social préétabli. Malgré cette difficulté, nous essaierons de proposer ici un stéréotypage même instable et imprécis.

Pour le programme de *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès a rédigé ces quelques phrases qui fournissent quelques indications scéniques spatio-temporelles et celles des personnages « je » et « tu ».

> Un homme, assis à une table de café, tente de retenir par tous les mots qu'il peut trouver un inconnu qu'il a abordé au coin d'une rue, un soir où il pleut, où l'on est étranger, où l'on ne travaille plus ; un monde nocturne qu'il traverse, pour fuir, sans se retourner ; il lui parle de tout et de l'amour comme on ne peut jamais en parler, sauf à un inconnu comme celui-là, un enfant peut-être, silencieux, immobile[87].

Nous pouvons d'abord constater que les personnages « je » et « tu », assis dans un café, ne se connaissaient pas et qu'ils sont étrangers à ce quartier.

---

[86] Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Armand Colin, 2012, p. 139.
[87] Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Éditions Stock, 2009, p. 122.

Le « je » tente de retenir par tous les mots possibles le « tu » qui semble « comme un enfant silencieux et immobile ». Par ailleurs, le « je » se présente au « tu » comme suit : « voilà qui je suis, étranger moi-même, membre du syndicat international »[88]. Le personnage répète à plusieurs reprises qu'il est étranger et membre du syndicat international, mais il ne révèle jamais d'où il vient ni où il travaille.

Toutefois, le « je » souvent insiste sur la ressemblance entre les deux hommes comme dans ce passage ci-dessous.

> alors moi, j'ai cette idée, camarade, pour ceux comme toi et moi qui n'avons pas d'argent, ni de travail, et je n'en cherche plus vraiment – c'est qu'au travail, nous autres, dehors, sans rien dans les poches, on ne pèse pas bien lourd, que le moindre souffle de vent nous ferait décoller[89].

Nous avons l'impression que le personnage de « je » s'adresse à son allocutaire « tu » comme s'il était son semblable au niveau social et économique, c'est-à-dire relevant de la même catégorie sociale. D'abord, on peut constater l'impuissance du personnage face à la réalité : « pas d'argent, ni de travail ». Ils sont tellement légers parce qu'ils n'ont rien dans leurs poches, que le moindre souffle de vent les ferait décoller du sol. Cette expression hyperbolique de la légèreté de l'existence nous montre d'une manière ironique les dures réalités de la vie. En bref, ils sont tous les deux « dehors », en marge.

Pourtant, il est à noter que la ressemblance sur laquelle il insiste peut se comprendre comme une stratégie rhétorique dans le but de gagner la confiance de son auditoire, étant donné qu'il essaie de retenir près de lui son allocutaire par une parole persuasive. D'un point de vue rhétorique, l'orateur tient à attacher une grande importance à la présentation de soi devant son auditoire parce que c'est une étape préliminaire à toute démarche de persuasion. L'*ethos* de l'orateur, une des preuves rhétoriques, « consiste à faire bonne impression, *par la façon dont on construit son discours*, à donner une image de soi capable

[88] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 24.
[89] *Ibid.,* p. 14.

de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance »[90]. Dans le paragraphe cité ci-dessus, les paroles de « je » renforcent le sentiment d'appartenance au même groupe social et tiennent à impliquer l'allocutaire « tu » dans le monde de « nous », en vue de le retenir et de lui faire partager ses idées.

À première vue, les deux personnages semblent des loubards d'un quartier défavorisé. Mais comment ce processus de stéréotypage peut-il se faire ? Gilles Declercq en fournit une explication.

> Ton de la voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique. La mémoire socio-culturelle de tout auditeur lui permet en effet d'identifier, de façon quasi-instinctive, tel relâchement articulatoire comme populaire, tel geste ou intonation comme éduqué ou recherché, d'interpréter telle posture comme indice d'émotion, etc.[91].

Presque tous les moyens d'expression, c'est-à-dire tout ce qui est visible, audible et tangible sont des éléments qui servent à projeter une « image psychologique et sociologique » de l'orateur. Et avec ces singes oratoires, « la mémoire socio-culturelle » permet à tout auditeur de constituer un stéréotype « de façon quasi-instinctive ». En ce sens, le stéréotype peut se comprendre comme une doxa sur laquelle se fonde toute forme de communication.

L'essentiel, cependant, du point de vue de la présentation de soi, c'est-à-dire, l'ethos de l'orateur, est que tout processus de présentation de soi est étroitement lié à son auditoire.

> On voit donc comment toute mise en scène du moi est étroitement dépendante de l'image qu'on se fait du partenaire. Le « je » construit son identité dans son rapport à un « vous ». C'est face à lui et pour lui qu'il construit une image de soi ; [...] En fin de parcours, il apparaît

---

[90] Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », *Pratiques,* n° 113/114, juin 2002, p. 56. [C'est nous qui soulignons en italique].
[91] Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions universitaires, 1992, p. 48.

> clairement que la présentation de soi repose toujours sur une négociation d'identité à travers laquelle le locuteur tout à la fois se pose, et tente d'imposer ou, tout au moins de faire partager, ses façons de voir[92].

Comme le paragraphe l'explique, l'*ethos* de l'orateur n'a aucune valeur en absence de son auditoire. De ce point de vue, nous pouvons affirmer que l'orateur parle, ou se parle, au bout du compte, pour l'auditoire qui est l'objet de persuasion. Il en résulte que, dans *La Nuit juste avant les forêts*, le « je » ne cesse de parler de lui-même et de son expérience, en disant souvent « comme toi et moi », en vue de s'approcher du « tu » et de produire un effet d'identification théâtrale.

2.1.2. Problème de spectateur : récepteur secondaire ou direct ?

En ce qui concerne le théâtre, il est bien évident que la relation entre la scène et le spectateur est intrinsèquement asymétrique, car la communication extrascénique, en principe, n'est ni équitable ni réciproque, mais plutôt unilatérale. En effet, le spectateur n'ayant pas le droit de monter sur le plateau ne fait rien d'autre que regarder et écouter les personnages qui se parlent et qui agissent. Le personnage sur scène tient à ignorer totalement l'existence du spectateur, considéré comme récepteur additionnel dont la « présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur »[93]. Pourtant, il est à noter qu'au cœur de cette réflexion se trouve la notion de « double énonciation », l'essence même de la communication théâtrale. Dans cette structure énonciative très particulière, les paroles proférées sur scène « sont adressées à deux destinataires distincts : l'interlocuteur sur scène et le public. Le même discours fonctionne simultanément sur deux plans, il doit agir

---

[92] Ruth Amossy, *La Présentation de soi : Ethos et identité verbale, op. cit.*, p. 130.
[93] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *op. cit.,* p. 48.

sur l'interlocuteur immédiat et sur le destinataire indirect »[94]. Cependant, cette notion de double énonciation théâtrale aide à renforcer l'idée que le spectateur en tant que récepteur additionnel doit garder la passivité totale pendant la communication théâtrale qui comporte deux axes : la communication intrascénique (personnage – personnage) et extrascénique (scène – salle). À ce propos, il faut souligner, comme l'a montré Anne-Françoise Benhamou[95], que le théâtre contemporain met particulièrement en tension ces deux axes. En effet, le théâtre contemporain remet souvent en question l'idée que la communication scénique garde son autonomie interne comme œuvre d'art, devant le public, et que la communication entre la scène et la salle n'est qu'une conséquence de la double énonciation théâtrale. En revanche, il importe de ne pas oublier que c'est la communication entre la scène et la salle qui a une valeur réelle, alors que celle entre les personnages sur scène est fictive. Il s'ensuit logiquement que le spectateur devient le *destinataire réel* du discours des personnages qui utilisent un autre personnage comme l'allocutaire fictif en vue de s'adresser *indirectement* au spectateur. En ce sens, la position énonciative du spectateur varie selon les divers points de vue intrascénique ou extrascénique.

D'un côté, le spectateur de *La Nuit juste avant les forêts*, peut prendre la position de *destinataire direct*, parce que le personnage « je » s'adresse sans cesse à un « tu » invisible qui est à l'extérieur de la scène, autrement dit, à la place du spectateur. À chaque appel sous forme d'un pronom personnel (« tu », « vous », et « nous »), le spectateur en tant que destinataire direct et réel se sent obligé de répondre, parce qu'il sait qu'il n'y a personne d'autre que lui dans la salle de théâtre.

D'un autre côté, Anne-Françoise Benhamou précise que le spectateur de *La Nuit juste avant les forêts* « travaille », parce qu'il « doit supposer la présence de l'autre, c'est à lui de reconstituer mentalement ses réactions,

---

[94] Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 145.
[95] Voir Anne-Françoise Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *op. cit.*, p. 26-28.

d'imaginer quelque chose comme le contre-champ de la scène »[96]. Dans le paragraphe ci-dessous se manifeste un appel qui invite le public à participer à la scène, d'une telle façon si pressante que cet appel semble adressé directement à chaque spectateur.

> car ce sera **notre** heure pour ne plus **nous** retenir, **camarades** : faites-leur la peau, *maintenant*, bandez, jouissez, tout ce que **vous** pouvez, tout ce que **vous** avez retenu depuis si longtemps, foutez-leur-en partout, noyez leurs gueules de tueurs et leurs belles gueules de luxe, eux qui jouissaient entre eux et qui jouissaient de **nous** depuis si longtemps[97].

L'attention se concentre tout d'abord sur l'usage des pronoms « nous » et « vous ». Le pronom « nous » désigne toutes les personnes concernées dans la situation d'énonciation. Il comporte donc le locuteur et l'allocutaire ou les allocutaires, une ou plusieurs tierces personnes, ou tous ensemble. Comme le dit Benveniste, « nous » n'est pas un véritable pluriel de « je ». Donc, ce n'est pas « une multiplication d'objets identiques, mais une *jonction* entre le "je" et le "non-je" »[98]. Par ailleurs, le pronom « vous » désigne un ou plusieurs allocutaires et une ou plusieurs tierces personnes. Ainsi, c'est dans « nous » et « vous » que « je » mets « tu » et « l'autre » ensemble. Donc, le moment où « je » devient « nous » est le moment essentiel dans le sens où la parole de « je » franchit le quatrième mur.

Ici, le « je » demande vivement au spectateur « vous », parce que ce « vous » a une forme plurielle, de « leur faire la peau », « bander », « jouir », etc., sur le mode impératif qui n'est pas forcément un ordre formel, mais, en la circonstance, une sorte d'invitation. D'ailleurs, l'illusion que le « je » s'adresse directement au spectateur est renforcé par l'emploi du déictique « maintenant » qui signifie un moment partagé avec à la fois l'allocutaire fictif comme

---

[96] Anne-Françoise Benhamou, « Territoires de l'œuvre », *Combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui*, n° 5 : Koltès, dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou, Samra Bonvoisin et Jean-Claude Lallias, ministère de la Culture/CNDP, 1995, p. 18.
[97] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 27.
[98] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I, op. cit.*, p. 233.

personnage et l'allocutaire direct comme spectateur. Nous pouvons donc y percevoir clairement la mise en scène de deux interactions imbriquées : l'une entre le personnage et son allocutaire invisible, et l'autre entre le personnage et le spectateur directement interpellé par lui. L'identification entre le « tu » absent et le spectateur dans le dernier passage de la pièce cité ci-dessous nous montre l'entremêlement du « tu », « mama » et le spectateur, ensemble réunis dans l'appel désespéré du « je ».

> **camarades**, je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, **mama** mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, **je t'aime**, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et **tu** es là, **je t'aime**, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie[99].

Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'expression purement déictique, « tu es là » tient à impliquer l'allocutaire dans l'instance d'énonciation du locuteur, ce qui rappelle le « maintenant qu'on est là » en ouverture de la pièce : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu [...], mais quand même j'ai osé, et maintenant qu'on est là »[100]. Depuis le début, le personnage emploie des expressions déictiques dont le sens n'est saisi qu'à travers les références contextuelles de l'énonciation. Ici, les deux déictiques spatio-temporels « maintenant » et « là » signifient respectivement « un moment précis du spectacle », et « dans une salle de théâtre », pour le spectateur, c'est-à-dire le destinataire réel et direct. Par conséquent le déictique personnel « tu » peut désigner à la fois l'allocutaire invisible et le spectateur. Tout cela nous conduit à supposer que l'écriture déictique de Koltès invite le spectateur à fabriquer un tout, ce qui crée en quelque sorte une intimité entre le personnage et le spectateur qui peut être donc un confident moderne.

---

[99] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 63.
[100] *Ibid.,* p. 7.

Sous cet angle, « au théâtre, la scène entière apparaît comme le partenaire discursif du monologuant. Le monologue s'adresse en définitive directement au spectateur, interpellé comme complice et voyeur-"auditeur" »[101]. Par ailleurs, dans le monodrame, comme *La Nuit juste avant les forêts*, « c'est le public qui est censé devenir le partenaire du protagoniste »[102]. En particulier, l'appel direct au spectateur et l'emploi des déictiques invitent le spectateur à participer à la scène, même d'une manière implicite. Tout sert à permettre l'unification du « tu » et du spectateur, en même temps qu'à faciliter l'identification du spectateur au personnage.

Pascal Vacher met en relief les caractéristiques propres de cette pièce, en parlant de la transgression extrême du genre théâtral dans le sens où, du début à la fin, le spectateur est interpellé et invité à abattre le quatrième mur du théâtre. Selon lui, « le personnage cherche *quelqu'un* en s'adressant à nous, mais est-ce encore un personnage ? On pourrait arguer que c'est toujours à nous que s'est adressé le personnage de théâtre. [...] Mais la spécificité de *La Nuit juste avant les forêts* est l'adresse directe à chacun de nous, en tant qu'être humain. [...] En somme, il n'y a pas d'action, il n'y a plus ni spectateur ni personnage, mais des personnes de part et d'autre »[103]. Ce monologue est donc un « combat avec la scène »[104] au niveau de la structure générique. Il en résulte qu'il est difficile de ramener cette pièce à une catégorie ou à un genre d'ores et déjà connu ou préétabli.

---

[101] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 217.
[102] *Ibid.,* p. 216.
[103] Pascal Vacher, « *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès : Violence du genre, genre de violence ? », *in* Marc Dambre & Monique Gosselin-Noat (éd.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 300.
[104] Revue *Théâtre aujourd'hui*, n°5, 1996, consacrée exclusivement à Koltès.

2.2. Argumentativité des figures : voix argumentatives

Dans la perspective qui nous intéresse, les figures de rhétorique ne sont pas des ornements pour embellir les discours. En ce qui concerne l'argumentativité des figures, Oliver Reboul met l'accent sur une condition préalable pour que les figures soient rhétoriques : « une figure n'est donc pas nécessairement rhétorique et elle ne l'est que dans la mesure où elle contribue à persuader. [...] Du moment qu'elle est rhétorique, la figure contribue à l'argumentation »[105]. Par ailleurs, Reboul tient à étendre le concept de figure de rhétorique au niveau du discours. Selon lui, « un discours est rhétorique quand il allie, pour persuader, sa composante argumentative à sa composante oratoire, sa forme et son contenu »[106].

Nous allons relever, dans un premier temps, quelques figures prédominantes et essentielles, nous semble-t-il, dans la pièce : apostrophe, parembole, réticence, prétérition. On peut y ajouter la véhémence comme une modalité oratoire. Il est évident qu'il ne s'agit pas ici d'examiner la terminologie utilisée. En revanche, nous envisagerons l'argumentativité de ces figures en rapport avec la forme spécifique de cette pièce théâtrale, c'est-à-dire le quasi-monologue.

2.2.1. Apostrophe : mettre en présence le « tu » invisible

Nombreux sont les exemples d'apostrophe grammaticale, ou comme on pourrait dire, d'interpellation dans *La Nuit juste avant les forêts* : 26 fois « camarade », y compris sa forme plurielle « camarades », 5 fois « vieux », 8 fois « mec », soit pour attirer l'attention du « tu », l'allocutaire absent, soit pour couper la parole et changer de sujet. L'apostrophe est une des figures de

[105] Olivier Reboul, « La figure et l'argument », *in* Michel Meyer (éd.), *De la métaphysique à la rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 175-176.
[106] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 110.

rhétorique qui a une force persuasive dans le discours. Ce qui nous intéresse ici, c'est de mettre en lumière l'apostrophe comme un mode dramaturgique.

Nous avons déjà mentionné la forme spécifique de *La Nuit juste avant les forêts*, un « quasi-monologue » dont la caractéristique distinctive se trouve dans *l'appel à l'autre*. Dès le début, le « je » s'adresse au « tu », en disant : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu »[107]. Le premier mot « Tu » proféré et adressé à l'être invisible présuppose l'existence d'une allocutaire du « je ». Le fait que la pièce est composée de quasi-monologues adressés à un allocutaire invisible, nous rappelle *l'apostrophe* comme figure de rhétorique.

L'apostrophe est, selon Jean-Jacques Robrieux, une « figure simulant la dialectique, elle consiste à s'adresser à une personne absente, surtout de manière soudaine ou inattendue, au début ou à l'intérieur d'un discours ou d'un récit »[108]. Par ailleurs, Catherine Fromilhague met l'accent sur la caractéristique de l'allocutaire dans l'apostrophe, en la définissant comme « adresse à un interlocuteur fictif, qu'il soit le sujet dédoublé, un absent, un mort, une abstraction, un être virtuel (le lecteur), etc. »[109]. De la même manière, Michel Pougeoise définit l'apostrophe comme une figure qui « consiste à interrompre un discours ou un récit pour s'adresser subitement à un destinataire en général absent ou fictif »[110]. Les deux expressions « personne absente » et « interlocuteur fictif » dans les définitions citées nous font remarquer l'absence, l'invisibilité, ou la virtualité de l'allocutaire comme un point essentiel de l'apostrophe.

En revanche, Henri Morier la définit d'une façon légèrement différente. L'apostrophe, selon lui, est une « figure par laquelle l'orateur, au milieu de son discours, se détourne de son public pour s'adresser à quelque personne ou objet particulier. L'apostrophe peut prendre pour objet les êtres présents ou les absents, les vivants ou les morts, enfin des êtres animés ou inanimés »[111]. Peu importe la nature de l'allocutaire dans cette définition de l'apostrophe. Pour

---

[107] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 7.
[108] Jean-Jacques Robrieux, *Les Figures de style et de rhétorique*, Dunod, 1998, p. 77.
[109] Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Armand Colin, 2010, p. 102.
[110] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001, p. 50.
[111] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5e éd., PUF, 1998, p. 134.

Morier, l'important est le changement brusque de l'allocutaire de la parole : du public à quelque personne ou objet particulier.

Cependant, à y regarder de plus près, le but final de l'utilisation de l'apostrophe comme figure de rhétorique ne se trouve pas dans un simple changement de destinataire de communication. L'apostrophe est une des figures d'énonciation impliquant à la fois le locuteur et l'allocutaire. Alors que la parole de l'apostrophe se dirige vers un allocutaire absent, selon Reboul, le destinataire véritable et final du message reste toujours l'auditoire.

> Mentionnons encore deux figures de pensée qui portent, elles, sur l'énonciation. L'apostrophe d'abord : elle n'est pas le simple fait de s'adresser à quelqu'un ; écrire en tête d'une lettre : « Cher Pierre », ou « Monsieur le Président », ce n'est ni une apostrophe, ni même une figure. Il y a apostrophe quand on feint de s'adresser à quelqu'un d'autre qu'à son auditoire véritable. Techniquement, elle était, comme dit Quintilien (VI, 1, 63), une figure du discours judiciaire consistant à « se tourner vers un autre que le juge », à interpeller l'accusé lui-même, ou un absent, ou la patrie, ou les ancêtres… mais précisément pour mieux frapper le juge. *Bref, l'apostrophe consiste à se donner un auditoire fictif pour mieux persuader l'auditoire réel.* Comme l'ironie, mais d'une autre manière, elle renforce le lien entre l'orateur et son public[112].

Étymologiquement l'apostrophe (en grec ἀποστροφή, en latin apostropha), signifie « action de se détourner »[113]. Comme l'a écrit Quintilien, l'apostrophe est « une figure du discours judiciaire consistant à *se tourner vers un autre que le juge* […], mais précisément pour mieux frapper le juge ». Ce changement brutal de récepteur se révèle une stratégie efficace de persuasion, parce que l'orateur, au moyen de l'apostrophe, peut orienter son auditoire en évitant de l'offenser émotionnellement. L'orateur, en effet, ne change pas d'auditoire, il feint en fait de changer la direction de sa parole.

---

[112] Oliver Reboul, « La figure et l'argument », *op. cit.,* p. 180-181. [C'est nous qui soulignons.]
[113] TLFi (http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=618344400;r=1;nat=;sol=0;)

En d'autres termes, le but ultime, mais tacite, de la figure apostrophe est de « renforcer le lien entre l'orateur et son public » pour « mieux persuader l'auditoire réel ». L'apostrophe se révèle donc une figure argumentative car elle sert à persuader son auditoire. Dans cette optique, l'apostrophe est une « figure de communion »[114] entre l'énonciateur et le récepteur, surtout dans le genre oratoire. De ce fait, l'apostrophe souvent prend la forme d'une adresse directe au spectateur. Dans le domaine théâtral, la diminution de la distance entre la scène et son spectateur, autrement dit, le rapprochement entre les deux provoque l'identification théâtrale qui s'oppose à la distanciation brechtienne.

Tout au long de la pièce, le personnage ne cesse de se confier à « tu ». Il ne se contente pas de raconter ses expériences personnelles ou de donner son avis sur le monde, il essaie de persuader son allocutaire de partager ses idées et d'adhérer au syndicat international. Il l'invite aussi à aller voir avec lui « une pute du quatrième étage ». Le personnage ne cesse de parler, pour l'empêcher de partir. L'interpellation récurrente se transforme en une demande persistante, comme l'apostrophe qui « consiste donc à interpeller dans le but de prendre à partie, de donner des conseils ou des ordres, de faire des reproches, d'exhorter »[115]. On pourrait dire que l'apostrophe est en quelque sorte une stratégie pour impliquer son allocutaire dans le monde de la représentation.

L'apostrophe, comme nous venons de le voir, est finalement un engagement et une rencontre avec le spectateur, autrement dit, le récepteur direct. Sur ce point, Nicole Ricalens-Pourchot insiste sur la possibilité de l'adresse directe au spectateur ou au lecteur dans l'apostrophe adressée à des êtres réels[116]. Et le paragraphe cité plus haut en est un bel exemple.

> je chercherai partout, où sont-ils maintenant, ceux qui me crachaient dessus ? et je les retrouverai tous, car ce sera **notre** heure pour ne plus **nous** retenir, **camarades** : faites-leur la peau, maintenant, bandez,

---

[114] Catherine Fromilhague, *op. cit.,* p. 103.
[115] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2011, p. 38-39.
[116] *Ibid.,* p. 38-39 : « C'est une interruption brutale s'adressant, à des absents, à des idées ou à des êtres réels ; dans ce dernier cas, elle peut s'adresser directement au lecteur ou à l'auditeur ».

> jouissez, tout ce qui vous pouvez, tout ce que vous avez retenu depuis longtemps, foutez-leur-en partout, noyez leurs gueules de tueurs et les belles gueules de luxe, eux qui jouissaient entre eux et qui jouissaient de **nous** depuis si longtemps[117].

Quand le personnage interpelle son allocutaire, il emploie, en général, un nom singulier : « camarade », « vieux », « mec », etc. Par contre, dans le paragraphe cité ci-dessus, nous pouvons constater l'utilisation de « camarades » au pluriel. Il y a aussi le « notre »et le « nous » qui désignent le locuteur et l'allocutaire ou les allocutaires, ou une ou plusieurs tierces personnes, ou tout cela ensemble (ex : *je + tu + il / ils*). Le « nous » n'est pas un véritable pluriel du « je », mais une jonction entre le « je » et le « non-je », comme dit Benveniste. Le terme « non-je » peut inclure tous les êtres animés ou inanimés sauf le locuteur « je »[118]. Le locuteur utilise « nous » peut-être pour exprimer son désir implicite d'impliquer tous les êtres concernés dans son histoire. En conséquence, dans ce paragraphe, on pourrait dire que le personnage est tellement exalté que sa parole devient de plus en plus forte et semble s'adresser directement au spectateur réel, c'est-à-dire à ceux qui l'écoutent devant lui sans quatrième mur.

Robrieux avance qu'« une autre ressource de l'argumentation, particulière au dialogue, consiste à s'adresser à un interlocuteur réel ou imaginaire pour en viser un autre, ou à parler à la cantonade, en utilisant une

---

[117] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 27.

[118] Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I, op. cit.,* p. 235 : « D'une manière générale, la personne verbale au pluriel exprime une personne amplifiée et diffuse. Le "nous" annexe au "je" une globalité indistincte d'autres personnes ». Ici, « nous » n'est alors pas une multiplication de plusieurs « je » identiques mais une jonction entre le « je » et le « non-je » ce qui lui permet d'avoir trois référents possibles : le « nous » (moi+vous) est un pronom pluriel inclusif puisque par rapport à « eux » le « non-je » inclut le « vous » et le « vous » étant en position d'allocutaire il y a une corrélation de subjectivité entre les deux personnes. Le « nous » indifférencié que l'on dénomme pronom générique puisqu'il s'agit d'un « je » plus diffus et non multiplié. Nous avons un « vous » collectif et un « vous » de politesse et quant au « ils » la pluralisation de la non-personne peut être soit régulière (il+il+il) comme pour les GN [groupes nominaux] soit irrégulière lorsqu'« elle exprime la généralité indécise du *on* » (p. 235). Donc « Le pluriel est facteur d'illimitation, non de multiplication » (p. 235).

intonation appropriée »[119]. L'expression « parler à la cantonade », selon Bernard Dupriez, désigne une apostrophe « prenant tout un monde (imaginaire) à témoin de la vérité de ce qu'on profère »[120]. Il semble intéressant de rappeler que le terme théâtral « cantonade » employé pour désigner les « coulisses d'un théâtre » provient de l'occitan « cantonada » qui signifie « coin de rue ». Si on se reporte aux premiers mots de la pièce : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu »[121], on constate que l'allocutaire « tu » se trouve aussi à un coin de rue. Ainsi le personnage « je » parle donc « à la cantonade » du début jusqu'à la fin de la pièce.

Pour clore cette partie, il est important de rappeler les deux points centraux de *La Nuit juste avant les forêts* : l'invisibilité de l'allocutaire et le sempiternel appel à l'autre. De ce point de vue, si on examine cette pièce d'une manière globale, il n'est pas illégitime de considérer l'apostrophe comme le mode opératoire du déroulement dramatique.

2.2.2. Parembole : voix entre parenthèses

L'interruption brutale est un autre trait saillant de l'apostrophe qui « consiste à interrompre un discours ou un récit pour s'adresser subitement à un destinataire en général absent ou fictif »[122] et qui « généralement intervient lors d'une interruption ou, en tout cas, à l'intérieur d'un développement »[123]. Cette interruption se fait lors du changement abrupt de direction de l'adresse. Pourtant, dans *La Nuit juste avant les forêts*, il y a un autre type d'interruption qui se produit par l'intervention imprévue d'une autre voix dans le même discours. C'est la figure *parembole* au moyen de laquelle on fait intervenir d'autres voix qui commentent, démentent, et corrigent ce que le « je » vient de dire.

---

[119] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.*, p. 70.
[120] Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires*, Éditions 10/18, 1994, p. 67.
[121] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 7.
[122] Michel Pougeoise, *op.cit.,* p. 50.
[123] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.*, p. 69.

La parembole, d'après Nicole Ricalens-Pourchot, se définit comme « une incise (proposition généralement courte, insérée dans une autre) dans le discours représentant le plus souvent une impression personnelle du locuteur et correspondant à l'aparté au théâtre »[124]. Il est à remarquer que la parembole est constituée de deux éléments essentiels : insertion d'une proposition et autre voix du même locuteur. La parembole coupe le discours en insérant une autre voix du locuteur, elle est donc proche de l'aparté au théâtre ou de la parenthèse dans le récit. En dehors des critères de longueur du segment inséré et de cohérence syntaxique avec les phrases hors parenthèses, la parembole, à proprement parler, n'est pas éloignée de la figure parenthèse. Les deux figures sont des formes de digression qui permettent à l'orateur d'interrompre le discours pour donner son avis ou son point de vue.

Autre figure de digression présente dans la pièce, la *parabase*. D'après Robrieux, « voisine de la parenthèse, la *parabase* était initialement un discours du coryphée dans la comédie grecque. On étend aujourd'hui cette figure à toute intrusion d'un auteur de fiction dans son récit, le but étant toujours pour lui de s'exprimer personnellement et directement devant le public (éventuellement sous la forme d'une *apostrophe*) »[125]. Les trois figures mentionnées, la parembole, la parenthèse et la parabase ont un point commun : l'intervention d'une autre voix du locuteur dans le même discours, comme dans les exemples suivants où diverses voix du « je » se mêlent, se coupent, se commentent, et souvent se contestent.

> mais je n'ai pas de cigarette, ce n'est pas tant pour fumer que je disais : du feu, camarade, c'était, camarade, pour te dire : saloperie de quartier, saloperie d'habitude de tourner par ici *(manière d'aborder les gens !)*, et toi aussi tu tournes, les fringues toutes trempées, [...] cela ne te coûtera rien de t'être arrêté, ni feu, ni cigarette, camarade, ni argent *(pour que tu partes après !, je ne suis pas à cent francs près, ce soir)*, et d'ailleurs, j'ai moi-même de quoi nous payer un café, je te le paie, camarade, plutôt que de tourner dans cette drôle de lumière, et pour que cela ne te coûte rien que je t'aie abordé – j'ai peut-être ma manière d'aborder les gens, mais

[124] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, *op. cit.*, p. 98.
[125] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.*, p. 78.

> finalement, cela ne leur coûte rien *(je ne parle pas de chambre, camarade, de chambre pour passer la nuit, car alors les mecs les plus corrects ont leur gueule qui se ferme, pour que tu partes après !, on ne parlera pas de chambre, camarade)*, mais j'ai une idée à te dire – *viens, on ne reste pas ici, on tomberait malades, à coup sûr* – pas d'argent, pas de travail, cela n'arrange pas les choses *(je n'en cherche pas vraiment, ce n'est pas vraiment cela)*, c'est que j'ai cette idée, d'abord, qu'il faut que je te dise, toi, moi, qui tournons dans cette drôle de ville sans un argent en poche *(mais je te paie un café, camarade, j'ai de quoi, je ne dis pas le contraire maintenant)*, car, au premier coup d'œil, ce n'est pas l'argent, ni toi, ni moi, qui nous cloue au sol ![126]

> cela me rend malade, à donner envie de boire *(s'il n'y avait pas la question de l'argent)*, de se barrer d'ici *(si on savait où aller)*, d'être dans une chambre, vieux, où je puisse parler, ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs, personne autour de soi[127]

Nous constatons dans ce passage deux discours de niveaux différents : le discours principal qui est hors parenthèses et celui entre parenthèses. Il est évident que les deux types de discours sont proférés par le même « je » en tant que personnage et locuteur à la fois. Pourtant, dans ces paragraphes, les phrases mises entre parenthèses ou entre tirets, n'ont pas la même valeur énonciative que les phrases hors parenthèses, parce qu'elles ont d'autres voix que celle du « je » personnage-locuteur. Dans les phrases entre parenthèses, nous pouvons constater la présence récurrente des points d'exclamation qui « marque[nt] l'expressivité du personnage et tranche[nt] avec sa relative impuissance à dire » [128]. De plus, l'appellation fréquente de « camarade » a une force argumentative parce qu'elle oriente l'attention de l'allocutaire vers le locuteur. D'ailleurs la conjonction « mais » et l'adverbe « maintenant » montrent implicitement un changement brusque dans l'attitude du locuteur. Tout cela nous conduit à supposer qu'une rupture narrative se produit d'une manière brutale et nous invite à être attentifs à ce que disent les autres voix.

---

[126] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 12-14. [C'est nuos qui soulignons.]
[127] *Ibid.,* p. 47.
[128] Sabine Pétillon, « Monologue, Ponctuation et Dialogisme dans *La Nuit juste avant les forêts* », *op. cit.*, 2014, p. 42.

Au cours de l'explication de la structure de communication, Émile Benveniste met en évidence la structure dialogique du monologue, fondée sur la division entre le « moi-locuteur » et le « moi-écouteur » que nous avons évoquée plus haut. Pourtant, il est à noter que le moi-écouteur ne se contente pas de rester présent, il « intervient par une objection, une question, un doute, une insulte » en devenant un autre moi-locuteur.

> Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. *Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte.* [...] Tantôt le moi écouteur se substitue au moi locuteur et s'énonce donc comme « première personne » ; ainsi en français où le « monologue » sera coupé de remarques ou d'injonctions telles que : « Non, je suis idiot, j'ai oublié de lui dire que... ». Tantôt le moi écouteur interpelle à la « deuxième personne » le moi locuteur : « Non, tu n'aurais pas dû lui dire que... » [129].

Dans *La Nuit juste avant les forêts*, le « je » entre parenthèses commente les phrases précédentes ou réfute ce qu'il vient de dire lui-même, comme suit : (manière d'aborder les gens !) ; (je n'en cherche pas vraiment, ce n'est pas vraiment cela) ; (je ne parle pas de chambre, camarade, de chambre pour passer la nuit) ; (je ne dis pas le contraire maintenant) ; (s'il n'y avait pas la question de l'argent). On pourrait dire que les phrases entre parenthèses sont, en quelque sorte, une autocorrection de ses propres paroles déjà proférées. Toutefois, elles révèlent aussi d'une manière implicite le vrai motif de la « parlerie » du locuteur, puisque la répétition incessante de demande d'une chambre n'est pas pour y passer une nuit, mais bien pour garder son allocutaire à ses côtés.

Les tirets, comme les parenthèses, permettent d'entendre d'autres voix du « je » : « – j'ai peut-être ma manière d'aborder les gens » ; « – viens, on ne reste pas ici, on tomberait malades, à coup sûr – ». Contrairement aux parenthèses, les phrases entre tirets ne récusent pas les paroles du moi-

[129] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II, op. cit.,* p. 85-86. [C'est nous qui soulignons.]

locuteur, mais plutôt, elles les expliquent ou y ajoutent une sorte de commentaire. Dans le cas de « – viens, on ne reste pas ici, on tomberait malades, à coup sûr – », l'emploi de l'impératif qui exige ou demande une action de l'allocutaire, sert à retenir l'attention du spectateur, parce que cet impératif s'impose à l'allocutaire fictif, mais aussi au spectateur en tant que récepteur secondaire mais néanmoins récepteur direct et réel.

C'est à travers l'emploi de la parembole que nous pouvons analyser la question de la polyphonie et son fonctionnement dans le monologue. La parembole peut expliquer le « brouillage syntaxique »[130] où s'entremêlent les différentes voix du « je » en une seule voix réelle du personnage.

Cependant, le rôle essentiel de cette figure de rhétorique dans *La Nuit juste avant les forêts* est de couper la parole du locuteur « je » et de l'empêcher de parler. Du début à la fin, le personnage ne dévoile pas son projet et hésite à exprimer ses pensées. Il essaie de retenir auprès de lui son allocutaire en prétendant lui expliquer son idée mais n'y parvient pas, et personne ne comprend pas ses hésitations. Est-ce une conséquence du caractère schizophrénique du personnage ou celle de sa propre volonté de se taire ou encore un empêchement intériorisé ? Ce type d'hésitation à parler peut s'associer à une figure de *réticence* « qui est une interruption brusque dans un discours destiné à marquer une hésitation, une émotion ou une menace»[131].

2.2.3. Réticence ou prétérition

Le flux verbal, semble-t-il, est considéré comme un des traits saillants de cette pièce. L'enchaînement parataxique des phrases et la répétition obsessionnelle des histoires déjà racontées diffèrent à l'infini le moment d'y mettre un point final, à travers la récurrence des pauses, des suspensions volontaires et des déviations de la parole. Nous pouvons également remarquer

[130] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.*, p. 78.
[131] *Ibid.,* p. 76.

l'emploi fréquent du verbe « oser »[132] qui montre l'hésitation ou la timidité du personnage. Selon Sabine Pétillon, une des caractéristiques de la profération vigoureuse du « je » réside dans « une *difficulté à dire* qui traverse l'intégralité de cette prose théâtrale »[133]. Cette « difficulté à dire » du personnage est en revanche ensevelie dans le flux verbal du personnage. Il s'agit ici de mettre en évidence les raisons pour lesquelles le personnage hésite à dire ce qu'il veut dire ou ce qu'il doit dire.

> c'est que j'ai cette idée, d'abord, qu'il faut que je te dise, toi, moi, qui tournons dans cette drôle de ville sans un argent en poche [...] alors moi, j'ai cette idée, camarade, pour ceux comme toi et moi qui n'avons pas d'argent, ni de travail, [...] à toi, ce sera dur d'expliquer, pour moi-même, c'est dur pour tout bien comprendre sans rien mélanger, mais mon idée, c'est comme – c'est pas une religion, c'est pas une bêtise [...], non, mon idée, ce n'est pas du tout cela, rassure-toi, camarade[134].

Dans ce paragraphe, le locuteur « je » présente d'abord le thème de son discours mais n'arrive pas à compléter le rhème : « j'ai cette idée », « alors moi, j'ai cette idée, camarade », « mais mon idée, c'est comme », « non, mon idée, ce n'est pas du tout cela ». En d'autres termes, il présente l'existence de son idée, mais ni son prédicat ni son contenu. Nous pouvons remarquer, à de rares exceptions près, des lacunes persistantes entre le thème et son rhème, autrement dit, entre le sujet et son prédicat, où s'inscrivent les voix mélangées du « je ». Chaque fois que le « je » manifeste l'intention d'avancer « cette idée », d'autres voix du « je » l'empêchent de l'exprimer par des interventions immédiates.

Le rhème de son thème (« mon idée ») apparaît après quatre pages d'hésitation : « l'idée que je te dis, c'est : un syndicat à l'échelle internationale –

---

[132] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.* : « mais quand même j'ai osé » (p. 7) ; « si l'on ose demander » (p. 8) ; « que j'ose crier : camarade !, que j'ose prendre ton bras : camarade !, que j'ose t'aborder : camarade » (p. 12) ; « seulement question d'oser » (p. 22) ; « j'oserai » (p. 32) ; « est-ce qu'un pédé oserait aborder » (p. 34) ; « rien n'oser bouger » (p. 53).

[133] Sabine Pétillon, « Monologue, Ponctuation et Dialogisme dans *La Nuit juste avant les forêts* », *op. cit.,* p. 40.

[134] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 14-15.

c'est très important, l'échelle internationale »[135]. La présentation du thème et le retardement ou la suspension du rhème rappellent la figure rhétorique *réticence* qui « consiste à passer sous silence des pensées que l'on fait mieux connoître par ce silence que si on en parloit ouvertement »[136].

Selon Dupriez, la réticence n'est pas loin de la figure aposiopèse qui est « une variété de l'interruption caractérisée par le fait que les causes de l'interruption sont personnelles et d'ordre émotif »[137]. Et cette interruption brusque, en général, se marque typographiquement grâce aux points de suspension. Malgré l'absence de points de suspension dans *La Nuit juste avant les forêts*, l'abondance extraordinaire d'intervention des autres voix du « je », soulignées par l'emploi de tirets ou de guillemets entraîne une interruption dans le flux verbal.

D'après Henri Morier, « l'interruption et le point d'orgue peuvent être remplacés par un équivalent grammatical »[138] et ce type de « réticence s'exprime en partie dans une formule d'incertitude (*je n'en saurais rien dire, il m'est difficile d'en parler*, etc.) ou sous forme de question (*qu'en faut-il penser ?*) suivie de réponse dilatoire »[139]. Cette « réticence partiellement grammaticalisée »[140], dont parle Morier, peut être illustrée par les quatre exemples suivants.

> d'être dans une chambre, vieux, où je puisse parler, ici, *je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire*, il faudrait être ailleurs, personne autour de soi[141].

> moi, j'ai ces histoires derrière ma tête, je ne dis pas que cela ne marche pas, [...], mais par-derrière la tête, c'est toujours triste comme *je ne sais pas comment je pourrais te le dire*[142].

---

[135] *Ibid.,* p. 17.
[136] Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, présentation, notes et traduction de Françoise Douay-Soublin, Flammarion, 1988, p. 333.
[137] Bernard Dupriez, *op. cit.,* p. 64.
[138] Henri Morier, *op. cit.,* p. 1025.
[139] *Ibid.*
[140] *Ibid.*
[141] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.,* p. 47.
[142] *Ibid.,* p. 54.

> *ce que je veux te dire, ce n'est pas ici que je pourrais te le dire*, il faut que l'on trouve l'herbe où on pourra se coucher, avec un ciel tout entier au-dessus de nos têtes, et l'ombre des arbres, ou alors une chambre où on aura notre temps[143].

> moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et *je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire*, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie[144].

Le « je » avoue lui-même l'impossibilité ou l'incapacité de dire ce qu'il veut dire à l'allocutaire. Morier distingue deux types de motifs de réticence : le caractère actif de qui se tait parce qu'il ne *veut* pas dire ce qu'il sait, et le caractère *passif* du diseur qui s'interrompt malgré lui, sous le coup d'une émotion[145]. C'est au moyen de la réticence partiellement grammaticalisée comme les exemples cités que le locuteur s'interrompt et se tait pour faire entendre par son allocutaire ce qu'il ne peut pas dire explicitement.

Robrieux définit la réticence comme « une interruption brusque dans un discours destinée à marquer une hésitation, une émotion ou une menace. On peut la classer parmi les figures de pensée dans la mesure où elle traduit, plus ou moins naturellement, l'intention de ne pas formuler une partie du discours »[146]. Par conséquent, l'allocutaire est obligé de deviner à la fois l'intention de l'interruption du locuteur et ce que cette interruption cache dans le silence. Olivier Reboul explique clairement comment la réticence peut inviter l'allocutaire à participer à la communication et à acquérir, par conséquent, une force argumentative dans le discours.

> L'aposiopèse, ou réticence, interrompt la phrase pour laisser à l'auditoire le soin de la compléter ; figure par excellence de l'insinuation, de la grivoiserie, de la calomnie, mais aussi de la pudeur, de l'admiration, de l'amour, sa force argumentative vient de ce qu'elle retire l'argument du

---

[143] *Ibid.,* p. 55.
[144] *Ibid.,* p. 63.
[145] Henri Morier, *op. cit.,* p. 1018.
[146] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit*., p. 76.

débat pour inciter l'autre à le reprendre à son compte, à remplir lui-même les points de suspension[147].

La réticence consiste donc en un énoncé inachevé dont le sens reste plus ou moins clair, elle est employée souvent pour laisser le soin à l'allocutaire d'en deviner la suite. C'est la raison pour laquelle « la réticence établit sans doute des connivences entre le locuteur et l'interlocuteur. Elle permet d'établir au sein de la communication des silences chargés de sens implicite »[148]. Pourtant, le problème dont il s'agit ici est le fait que ce qui n'est pas énoncé, autrement dit, ce qui est omis volontairement par le locuteur, demeure, à de très rares exceptions près, difficile à deviner, parce qu'il n'y a que peu d'indices révélateurs de cette omission. C'est au spectateur qu'est laissé le travail.

Pour Pougeoise, « la réticence renvoie à un référent implicite. Elle stoppe brusquement le discours ; soit parce que le locuteur suppose qu'il est compris et qu'il juge inutile de poursuivre son propos ; soit par dessein de ne pas prononcer une parole désobligeante, voire offensante, soit par crainte d'une quelconque censure (par exemple, un mot grossier) ou bien encore l'évocation d'un sujet délicat »[149]. Par définition, la réticence se trouve à la frontière entre le dit et le non-dit, et elle oscille entre l'énoncé et ce qui n'est pas énoncé, entre la présence de la parole et son absence. C'est en quelque sorte l'expression d'un désir de faire entendre ce qui est caché, ce qui ne peut être dit, ce qui est interdit à dire, en somme, ce qui est implicite. Il semble que Koltès ait pleinement conscience de l'implicite de la parole, et comme il l'a affirmé dans un entretien, « *ça* dit beaucoup de choses encore une fois, surtout quand *ça* ne les dit pas »[150].

La réticence est une figure de rhétorique, mais figure paradoxale, étant donné que l'absence de discours ou d'argument révèle et démontre la présence d'un autre discours ou argument. C'est une stratégie intentionnelle du locuteur, qui fait entendre ce qu'il préfère omettre. Par ailleurs, la réticence a une fonction émotive, contrairement à l'ellipse qui est une « figure de grammaire

---

[147] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique, op. cit.*, p. 133.
[148] Michel Pougeoise, *op. cit.,* p. 395.
[149] *Ibid.*
[150] Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie, op. cit.,* p. 132.

consistant dans la suppression d'un mot nécessaire à la compréhension parfaite de la phrase »[151], c'est-à-dire l'« absence d'un élément d'un groupe syntaxique complet »[152]. Ainsi comprise, la réticence est plus expressive que le discours même, comme le montre le paragraphe ci-dessous.

> L'effet magnifiant de la réticence morale, que nous qualifions alors d'emphatique, a été mis en évidence de bonne heure ! Nous lisons dans la *Rhétorique à Herennius* (4, 30, 41) : « Ce que l'on suppose dans les choses tues est plus atroce que ce que l'on dit en clair »[153].

Le principe fondateur de la réticence peut se résumer en quelques mots : « dire le moins pour signifier plus ». Proche de la réticence, nous avons la figure prétérition[154] qui, selon Fontanier, « consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force »[155]. La prétérition, dans un premier temps, a pour but d'attirer l'attention de l'auditoire sur un sujet délicat ou polémique, en faisant l'annonce initiale que le locuteur n'en parlera pas. En d'autres termes, le locuteur manifeste son intention de ne pas livrer une certaine information, mais, ce faisant, il la transmet de toute manière. C'est pourquoi la prétérition est parfois appelée « fausse réticence »[156]. Pour des raisons diverses, on peut être amené à ne pas parler ou à hésiter à parler. Il s'agit ici de taire en apparence un sujet, souvent pour l'aborder avec plus de force. Les formes les plus usuelles telles que « je ne vous dirai pas… », « je passe sur… », « mieux vaut ne pas en parler », « je ne vous ferai pas l'offense de vous rappeler que… », servent toutes en fait à développer le sujet que l'on feint de taire. « C'est donc un moyen d'insistance rusé et efficace,

---

[151] Henri Morier, *op. cit.,* p. 411.
[152] Michel Pougeoise, *op. cit.,* p. 109.
[153] Henri Morier, *op. cit.,* p. 1024.
[154] Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 65 : « Du Marsais, Fontanier et Littré rangent la réticence parmi les prétéritions et mettent l'accent sur l'aspect oratoire du procédé. C'est l'aposiopèse classique ».
[155] Pierre Fontanier, *Figures du discours*, Flammarion, 2009, p. 143.
[156] Francisca Snoeck Henkemans, « Prétérition comme outil de stratégie rhétorique », *Argumentation et Analyse du discours* [en ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 1er avril 2009, consulté le 13 mars 2014. URL : http://aad.revues.org/217.

puisqu'il est bien connu que le public dresse l'oreille dès que les propos tenus par l'orateur risquent d'être indiscrets ou inédits »[157].

Alors que « la prétérition exprime ce qu'elle prétend ne pas vouloir dire, la réticence tait, à dessein, ce qu'elle laisse supposer. Dans les deux cas, il s'établit une sorte de connivence entre le locuteur et l'interlocuteur qui savent tous deux de quoi l'on parle »[158]. En effet, la prétérition, comme la réticence, permet d'instaurer une connivence avec le public, les avocats notamment ont souvent recours à la prétérition afin d'invoquer le *pathos* de l'auditoire. Une des différences entre elles se trouve dans le fait que la réticence ne dit pas ce que la prétérition dit sous la forme négative, en prétendant ne pas le dire. De ce point de vue, la prétérition semble paradoxale, puisqu'elle dit à la fois une vérité et un mensonge dans une même phrase. En principe, la prétérition se compose de deux parties contradictoires dont la première partie présente l'intention de ne pas dire ce que révèle la deuxième, le vrai message du locuteur.

Dans *La Nuit juste avant les forêts*, il n'y a que la première partie de la prétérition : « je n'arrive pas à dire *ce que je dois te dire* », « je ne sais pas comment je pourrais te *le* dire », « ce n'est pas ici que je pourrais te *le* dire », « je ne sais toujours pas comment je pourrais *le* dire », exemples extraits des quatre paragraphes cités plus haut. La deuxième partie de la prétérition ne se présente que comme vide et le pronom complément « le » qui désigne la deuxième partie, reste indéchiffrable. Certainement, ce « le » anaphorique signifie « ce que je dois te dire », c'est-à-dire « mon idée » qui n'a aucun référent réel non plus. Et il est évident que c'est au spectateur ou au lecteur et non à l'allocutaire invisible « tu » qu'il revient de déchiffrer le message. Dans cette optique, nous pourrions supposer que si ce n'est pas une véritable prétérition, l'absence d'une deuxième partie démontre, à l'inverse, l'impossibilité d'en parler. Comme l'indique l'abondance de la forme négative du verbe « pouvoir » dans les exemples cités, cette impossibilité révèle implicitement l'existence de forces extérieures qui empêchent et interdisent la parole du locuteur. Cependant, jusqu'à la fin, les forces extérieures ne se

[157] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.*, p. 75.
[158] Michel Pougeoise, *op. cit.,* p. 395.

manifestent que par symptômes. Est-ce le monde capitaliste ? Ou la violence armée comme l'histoire de la forêt Nicaragua entourée de mitraillettes et menacée par un vieux général[159] ? Ou le monde sans amour comme le montre la mort d'une prostituée ? Personne sur scène ne pourrait le déterminer. C'est le spectateur ou le lecteur, en tant que récepteur final, qui doit en assumer la tâche.

2.2.4. Véhémence : envie de violence

Le personnage de *La Nuit juste avant les forêts*, comme nous venons de le voir, n'arrive jamais à mettre un point final à sa parole, parce qu'il se sent affreusement gêné par des circonstances inexplicables tout au long de son discours. L'opposition entre le désir de parler et des difficultés extérieures ou personnelles empêche le personnage de terminer ses phrases. Il en résulte que les mêmes paroles sont redites en boucle, d'où une répétition de plus en plus véhémente comme nous pouvons le constater dans le paragraphe ci-dessous.

> alors, tout d'un coup, moi, *j'en ai ma claque*, cette fois ça y est, je ne me retiens plus, *j'en ai ma claque*, moi, de tout ce monde-là, de chacun avec sa petite histoire dans son petit coin, de leurs gueules à tous, *j'en ai ma claque* de tous et *j'ai envie de cogner*, la bonne femme là-haut accrochée à la rambarde, *j'ai envie de la cogner*, et l'Arabe qui se chante son truc pour lui tout seul, *j'ai envie de le cogner*, le raqué dans mon dos, au fin fond du couloir, la vieille givrée en face, *j'en ai ma claque* de leurs gueules et de tout ce fouillis, avec la fille en chemise de nuit, à l'autre bout de la station, qui continue de chialer, et moi, *je vais cogner, j'ai envie de taper*, mec, les vieilles, les Arabes, les raqués, les murs de carrelage, les rames de wagons, les contrôleurs, les flics, *taper sur* les

[159] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.,* p. 51-52 : « je veux m'expliquer une bonne fois, [...], je veux gueuler et pouvoir gueuler, [...], si on n'est pas d'accord, si on ouvre sa gueule, il faut que l'on se planque au fond d'une forêt, et ils vous exterminent à coups de mitraillette dès qu'ils vous voient bouger, mais alors tant pis, *je t'aurais dit au moins ce que j'avais à te dire, ici, je n'arrive pas, mais ailleurs, dans une chambre* où on passerait la nuit, une partie de la nuit, car je partirai avant que ce soit le jour, avant que tu en aies marre, je partirai à temps ». [C'est nous qui soulignons en italique.]

> distributeurs, les affiches, les lumières, cette saloperie d'odeur, cette saloperie de bruit, je pense aux litres de bière que j'avais déjà bus et que j'aurais bus encore, jusqu'à ce que mon ventre ne puisse plus en contenir, je restais assis avec *cette envie de cogner*, mec, jusqu'à ce que tout finisse, jusqu'à ce que tout s'arrête, et alors, tout d'un coup, tout s'arrête pour de bon[160].

Syntaxiquement, la composition du paragraphe résulte d'un mélange de répétitions et d'énumérations. D'abord, « j'en ai ma claque » et « j'ai envie de cogner » sont les deux éléments de la répétition, et « les vieilles, les Arabes, les raqués, les murs de carrelage, les rames de wagons, les contrôleurs, les flics, les distributeurs, les affiches, les lumières, cette saloperie d'odeur, cette saloperie de bruit » sont l'énumération des cibles d'attaques. La figure de répétition, en l'occurrence, exprime la colère furieuse et en quelque sorte un geste de violence, en se combinant avec l'énumération des cibles. Cette combinaison de la répétition et de l'énumération s'associe « à une rhétorique d'amplification »[161] et à celle de véhémence dans le sens où le paragraphe est une représentation de l'émotion intense, voire paroxystique, et où l'image de la violence retarde toujours sa réalisation et manifeste à la fin son impuissance.

D'après Gilles Declercq, « la véhémence se définit donc comme *intensité oratoire non performative* »[162]. Dans le cas qui nous concerne, ce sont la fureur et l'indignation du « je » qui expriment l'intensité émotionnelle. Et la fureur et l'indignation s'amplifient, en crescendo, à travers la répétition obsessionnelle et l'énumération qui assurent une unité profonde. Pourtant, la représentation de ces émotions intenses reste un simulacre de la violence, parce qu'elles ne mènent à aucune action sur ceux qu'elles apostrophent. Comme nous pouvons le remarquer dans la fin du paragraphe, le personnage admet que « je restais assis avec *cette envie de cogner*, mec, jusqu'à ce que tout finisse, jusqu'à ce que

---

[160] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 61-62.
[161] Andrée Chauvin-Vileno et Mongi Maldini, « *La Nuit juste avant les forêts*, une parole sous tension », *op. cit.,* p. 27 : « les répétitions lexicales s'associent à la syntaxe modulée de l'oral et à une rhétorique d'amplification ».
[162] Gilles Declercq, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », *Exercices de rhétorique* [en ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2014, consulté le 3 mai 2015. URL : http://rhetorique.revues.org/99 ; DOI : 10.4000 /rhetorique.99, p. 6.

tout s'arrête, et alors, tout d'un coup, tout s'arrête pour de bon ». Il s'ensuit que le paroxysme du discours véhément, en fin de compte, met en scène une fureur impuissante et vaine du « je » qui n'arrive jamais à mettre un point final à sa parole.

Ainsi, la véhémence ne se contente pas d'une expression intense des émotions violentes, elle peut en revanche se comprendre comme une attitude provocante contre le monde extérieur, ce qui démontre la relation antagoniste entre le moi « je » et le monde.

En guise de conclusion de ce chapitre, il importe de remarquer que l'argumentativité dans *La Nuit juste avant les forêts* ne se trouve pas dans des arguments logiques qui sont très peu nombreux, mais dans les figures de rhétorique qui ont une force argumentative. Pour l'expliquer autrement, l'utilisation des figures de pensée comme un mode d'expression, assure l'argumentativité de cette pièce théâtrale. De ce point de vue, Reboul explique avec justesse les deux rapports que la figure entretient avec l'argumentation comme suit : « d'abord un rapport extrinsèque ; la figure facilite l'argumentation ; elle capte ou captive l'attention, imprime le souvenir, adapte le raisonnement à l'auditoire, etc. Ensuite, un rapport intrinsèque. La figure s'insère elle-même dans la trame de l'argumentation »[163]. Dans cette optique, les figures de rhétorique dans *La Nuit juste avant les forêts* ne se contentent pas d'embellir les phrases, mais elles permettent de rétablir la relation étroite avec le spectateur à travers leur argumentativité. Il se pourrait que le double rapport de la figure ressemble à la double énonciation théâtrale, c'est-à-dire une double dialogie interne et externe. Parallèlement, avec les notions théâtrales « intrascénique » et « extrascénique », Gilles Declercq met en relief la différence entre la dramaticité et la théâtralité :

> *Dramaticité* s'entendra au sens aristotélicien du "système des faits", principe de concaténation causal des événements (*sunthesis tôn*

[163] Oliver Reboul, « La figure et l'argument »*, op. cit.,* p. 184.

> *pragmatôn*) qui convertit la fable en drame. [...] *Théâtralité* s'entendra consécutivement par opposition à *dramaticité*. Celle-ci est relative à l'action ; celle-là, au *regard*. La dramaticité est une problématique structurale intrascénique. Inversement, la théâtralité est d'ordre extrascénique ; elle a pour fin et origine le spectateur *tel que le dispositif théâtral le constitue* en déterminant l'étendue et la modalité de son regard[164].

Ainsi entendu, *La Nuit juste avant les forêts*, dépourvue d'action, au sens aristotélicien, ne relève manifestement pas de la dramaticité, mais plutôt de la théâtralité dans le sens où le quasi-monologue koltésien s'adresse directement au spectateur, ce qui permet d'établir une communication extrascénique entre la scène et le spectateur. Par ailleurs, les figures de rhétorique tiennent à impliquer le spectateur et donc, démontrent l'argumentativité et la théâtralité du monologue. L'apostrophe, par exemple, une des figures principales de cette pièce démontre clairement que la théâtralité est d'ordre extrascénique. L'apostrophe dans cette pièce se fait généralement à travers le « tu » et le « vous » et cette valeur déictique de l'interpellation *in absentia* n'est actualisée que par la présence du spectateur dans la salle de spectacle. Le spectateur est donc fortement impliqué dans l'interpellation du « je ».

Du fait de la mise en panne de l'action aristotélicienne, l'attention du spectateur se focalise sur la parole du personnage « je ». Donc, dans *La Nuit juste avant les forêts*, c'est la parole qui provoque une action et reste le seul moyen d'action. Pour le « je », « parler est l'unique moyen de rester en contact »[165] avec le « tu » et le spectateur, ce qui nous rappelle la célèbre formule de de l'abbé d'Aubignac : « Car là parler, c'est agir ». La théâtralité de la parole est dans l'argumentativité de la parole et cette théâtralité de la parole se poursuit dans les œuvres koltésiennes ultérieures.

D'après Gilles Declercq, la théâtralité intègre une notion d'intentionnalité qui fait « s'apparenter la théâtralité au pouvoir de la rhétorique sur

---

[164] Gilles Declercq, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », *op. cit.*, p. 2.
[165] Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 241.

l'auditeur »[166]. Dans le cas de *La Nuit juste avant les forêts*, l'intentionnalité se manifeste implicitement dans les paroles du « je », qui s'orientent tout au long du texte vers le spectateur, tout en feignant de s'adresser à un « tu » invisible. De même, les figures de rhétorique sont mises en place d'une manière si minutieuse que *La Nuit juste avant les forêts* se trouve au carrefour de la rhétorique intrascénique et extrascénique. D'ailleurs, l'absence d'indication scénique et l'usage des déictiques spatio-temporels, « ici » et « maintenant », font de l'espace théâtral un lieu symbolique, mais partagé avec le spectateur qui actualise le sens des déictiques. Ainsi cette pièce tient-elle à abattre le quatrième mur théâtral, en diminuant la distance entre la scène et la salle.

Tout au long du texte, la parole du « je » oscille entre vociférations et retenue, autrement dit, entre crier et oser dire. C'est pourquoi le monologue koltésien se coupe et se reprend sans cesse dans un flux verbal où s'insèrent et se croisent diverses autres voix : le locuteur « je », le moi-écouteur, l'allocutaire « tu », une fille nommée « mama », des voyous banlieusards, des putes, et des loulous, etc. Le discours rapporté direct facilite cette prise en charge de la parole des autres et fait entendre leur voix dans la parole du « je ».

Comme Montaigne l'écrit dans ses *Essais*, « la parole est moitié à celuy qui parle, moitié à celuy qui écoute. » (III, 13, De l'expérience). Dans la communication, l'intention du locuteur ne suffit pas pour la constituer. L'allocutaire est tout aussi indispensable. C'est l'allocutaire qui réalise par l'écoute le sens de la parole que le locuteur veut imprimer en lui. La parole, donc, n'a de sens que par l'acte commun du locuteur et de son partenaire. Autrement formulé, le sens de la parole n'est pas dans la signification des mots, ni dans l'intention du locuteur, ni dans celle de l'interprétation de l'allocutaire, mais bien dans le perpétuel va-et-vient de la parole même. Ainsi, aucune parole, en principe, ne peut être attribuée au seul locuteur, parce qu'elle est le produit de l'interaction des interlocuteurs. *La Nuit juste avant les forêts* en est un bel exemple, parce que le quasi-monologue koltésien est une parole solitaire

[166] Gilles Declercq, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », *op. cit.,* p. 3.

littéralement, mais aussi une « parole partagée »[167]. D'où le titre de ce chapitre. De plus, l'apostrophe en tant que figure principale dans cette pièce crée « la mise en présence de son spectateur »[168] en sollicitant constamment son active collaboration[169].

[167] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III – Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p.197.
[168] Anne-Françoise Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *op. cit.,* p. 24.
[169] La fréquence de l'expression qui comporte « syndicat » démontre aussi ce type de rappel à une coopération : « comme les syndicats qui savent tout (p. 15) ; les syndicats qu'il y a maintenant (p. 17) ; l'idée que je te dis, c'est : un syndicat à l'échelle international (p. 17) ; mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts (p. 17-18) ; mon idée, c'est un syndicat à l'échelle internationale (p. 19) ; mon idée de syndicat (p. 20) ; camarade, voilà qui je suis, étranger moi-même, membre du syndicat international (p. 24) ; la principale idée, dans mon idée de syndicat (p. 26) ; jusqu'à ce que mon idée de syndicat international ait fini par gagner (p. 26) ; j'ai parlé de mon idée de syndicat international (p. 50) ».

Chapitre II. Paroles en duel :
Combat de nègre et de chiens

HORN. – Je sais me servir de ma bouche, moi ;
je sais parler et me servir des mots.
Peut-être que je n'ai pas été à l'école,
mais la politique, moi, je sais m'en servir.

Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*.

Bernard-Marie Koltès atteint enfin le rêve qu'il nourrissait depuis des années : découvrir l'Afrique. Il a voyagé au Nigeria en février 1978 pour rendre visite à son amie Bichette et son mari Yvon, qui travaillait dans un chantier africain de la société multinationale Dumez. Après ce voyage en Afrique, Koltès a commencé tout de suite une longue errance au Nicaragua, Guatemala et Mexique durant l'été et l'automne 1978. Pendant son séjour au Guatemala, il a écrit deux nouvelles et a entrepris *Combat de Nègre et de chiens*[1] qu'il achèvera à Paris en 1979[2] et que Patrice Chéreau mettra en scène au Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1987 (annexe n° 3, 4).

Au cours de son voyage en Afrique, Koltès envoie une longue lettre à Hubert Gignoux dans laquelle il décrit, sans aucune expression d'émotion violente, comme si c'était une banalité quotidienne, le traitement abominable des cadavres abandonnés sur la route.

> Si l'accident se passe à proximité d'une ville, la police déverse sur les cadavres un acide qui réduit les corps à un tas de cendres, et le tout reste comme cela ; si l'accident a eu lieu plus loin dans la brousse, tantôt une bonne âme de passage met le feu à la voiture et aux corps, tantôt recouvre les corps d'une feuille de bananier ; tantôt les cadavres restent au soleil et on roule au milieu d'apparitions régulières de corps gonflés exposés depuis des semaines au soleil et aux oiseaux carnassiers[3].

Il ne serait pas déraisonnable de supposer que son premier voyage en Afrique sert de base à l'écriture de la pièce de théâtre. Le traitement des cadavres à la suite des accidents de voiture rappelle le thème principal de cette pièce, c'est-à-dire la récupération du corps disparu à jamais. D'ailleurs, dans la

---

[1] Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 357-358 : « Le mois que je vais passer, je vais le consacrer premièrement au *texte néo-colonialiste* » (dans une lettre adressée à Évelyne Invernizzi, le 15 septembre 1978) ; p. 379 : « Je suis en train d'écrire ma *pièce tropicale et colonialiste* dont je suis loin de voir le bout. » (dans une lettre adressée à Josiane et François Koltès, le 17 octobre 1978). [C'est nous qui soulignons.]

[2] L'édition de Minuit est publiée en 1989 mais la première édition est publiée chez Éditions Stock, coll. « Théâtre ouvert » en 1979.

[3] Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 317.

même lettre, Koltès raconte l'histoire de la mort d'un ouvrier africain écrasé par le carterpillar du chantier et exprime d'une manière ironique sa vive indignation face à la cruauté et l'inhumanité des Blancs. Cette expérience choquante, à titre d'hypothèse, sert de point de départ à l'écriture, bien que Koltès ait souvent récusé l'idée que *Combat de nègre et de chiens* fût une pièce néocolonialiste. Dans un entretien avec Jean-Pierre Han, Koltès affirme qu'« elle [*Combat de nègre et de chiens*] ne parle pas, en tous les cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale ».[4] Il confirme ses propos dans un entretien avec Hervé Guibert : « Le néo-colonialisme n'est pas le sujet de la pièce. »[5] Pour faire suite à la question relative au racisme et au colonialisme, il prétend que « ce [racisme, colonialisme] n'est pas mon sujet. Ce n'est pas à moi à parler de l'Afrique, de l'Algérie »[6]. En revanche, dans *Lettres*, comme l'indique la note 1, il manifeste son intention d'écrire un texte plutôt postcolonialiste dans le sens où cette écriture porte un regard critique sur le colonialisme s'intéressant aux faits coloniaux, c'est-à-dire la violence et l'exploitation coloniales, les rapports colonisateur-colonisé, les représentations coloniales de la culture, de l'identité, etc. Relativement à la question de l'écriture postcolonialiste, la contradiction logique pourrait s'expliquer comme suit : ce qui importe à Koltès, c'est « une logique du chantier qui transcende les particularités géographiques »[7] et « sa ressemblance [du chantier africain] avec un chantier de la banlieue parisienne »[8], c'est-à-dire l'élargissement des perspectives postcolonialistes. Pourtant, cette étude ne répond pas à cette question qui déborde l'analyse textuelle, mais, en revanche, elle vise à mettre au jour la stratégie discursive des Blancs et les réfutations d'Albouy contre les arguments sophistiques, ce qui révèle l'hypocrisie et la

[4] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989),* Les Éditions de Minuit, 1999, p. 11.
[5] *Ibid.,* p. 19.
[6] *Ibid.,* p. 74.
[7] Michel Bertrand, « Ambivalences et ambiguïtés dans *Combat de nègre et de chiens* » *in* Marie-Claude Hubert *et al.* (dir.), *Relire Koltès*, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles, Univers littéraires », 2013, p. 63.
[8] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.,* p. 38.

cruauté dans la parole vaine des Blancs, partenaires dans le combat verbal contre Alboury.

Nous allons procéder à l'analyse de *Combat de nègre et de chiens* à deux niveaux différents : au niveau de l'argumentation et au niveau des figures, plus précisément, des figures de rhétorique, que nous distinguerons, comme Chaïm Perelman, des figures de style. Il est à préciser que la division entre les figures de rhétorique et celles de style n'est que théorique, mais elle sert à mettre en lumière les deux fonctions différentes de la même figure.

> Or Aristote traite de la métaphore dans les deux traités [*La Rhétorique* ; *la Poétique*], montrant que la même figure appartient aux deux domaines, exerçant tantôt une action rhétorique et jouant, par ailleurs, un rôle dans la création poétique. C'est ce double aspect des figures que nous avons également souligné en distinguant nettement les figures de rhétorique des figures de style[9].

La rhétorique peut être considérée comme un processus complexe dont le but ultime est de persuader ou d'orienter son auditoire à travers l'argumentation et les figures. Cela n'implique pas pour autant que les deux éléments essentiels de la rhétorique se divisent nettement. En revanche, dans l'optique qui nous intéresse, il importe de relever le double aspect d'une même parole placée dans une dynamique de confrontation : argumentativité et figuralité. Les figures de rhétorique « peuvent être contextuellement argumentatives, lorsqu'elles sont prises en charge dans des situations de communication visant à persuader leurs destinataires et, par là, à modifier leurs conduites »[10]. C'est pourquoi il est de première nécessité de poursuivre le fil des argumentations des personnages en tenant compte de chaque étape du déroulement dramaturgique. Ce faisant, nous pourrons deviner les stratégies discursives et argumentatives, pour persuader ou émouvoir les destinataires à la fois intrascéniques et extrascéniques, c'est-à-dire les personnages et les spectateurs.

---

[9] Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, Vrin, 2009, p. 14.
[10] Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *Argumentation et Analyse du Discours* (revue en ligne), n° 2, 2009, mis en ligne le 1er avril 2009, URL : http://aad. revues.org/495, p. 12.

1. Parole argumentative : commerce de paroles

Bien qu'il ne soit présenté qu'en extrait lors d'un long monologue de Léone dans la scène IV, *Der Erlkönig*, un des lieder les plus connus de Frantz Schubert, qui reprend le poème de Goethe, semble glisser des allusions à la lecture de *Combat de nègre et de chiens*. Ce lied raconte l'histoire du roi des Aulnes qui hante les forêts noires et entraîne les voyageurs vers la mort. La répétition du thème principal du piano, qui accompagne le chant, représente le galop du cheval, et le rythme haletant en crescendo nous fait partager les sentiments intenses de détresse, de souffrance et de peur de l'enfant qui sent la mort s'approcher, alors que le père ignore tout de ce qui se passe. D'où l'intensité dramatique du lied.

La répétition et la variation du thème principal de ce lied rappellent le déroulement spiral de la pièce théâtrale, en ce que le drame se déroule en renouvelant chaque rencontre entre Alboury qui revendique incessamment et Horn qui essaie de le persuader avec des propositions variées et adéquates à chaque rencontre, c'est-à-dire progression répétitive avec des variations subtiles au moment de chaque tour. Du début à la fin, Alboury ne change pas de discours : il réclame le corps de son frère. Horn, le chef du chantier et Cal, l'ingénieur avance des propositions fallacieuses qui ne servent qu'à leur faire gagner du temps pour retrouver le corps perdu. Face à la réclamation d'Alboury, Horn et Cal donnent toute une série d'explications qui ne répondent jamais à la question posée. Le corps de Nouofia a définitivement disparu, et donc la réclamation du corps et la promesse de remise du corps se trouvent manifestement incompatibles. Au fur et à mesure du déroulement culmine la tension entre les deux pôles, sans aucune possibilité de réconciliation. De ce fait, seule la violence meurtrière peut mettre fin au combat verbal. Cette violence physique réclame un nouveau corps à substituer au corps de Nouofia. Il faut donc la mort de Cal, l'assassin de Nouofia. Ce dénouement nous rappelle la « loi du talion » qui repose sur la juste réciprocité du crime et de la peine, ce sur quoi nous reviendrons ultérieurement.

Les questions dont il s'agit ici concernent la stratégie discursive et l'argumentativité des figures dans *Combat de nègre et de chiens*. Tout en focalisant l'analyse sur la problématique de l'argumentation, nous nous proposons de mettre en relief, d'une part le mouvement spiral dramaturgique qui converge nécessairement vers la fin catastrophique de tous les personnages[11], et d'autre part, les diverses stratégies de négociation lesquelles démontrent l'argumentativité des paroles persuasives de telle manière que nous puissions aborder le sens du texte théâtral.

D'un point de vue dramaturgique, il ne serait pas illégitime de dire que *Combat de nègre et de chiens* ressemble à « la tragédie classique à très petit nombre de personnages, quatre en l'occurrence, trois hommes, une femme, et à fable extrêmement simple "chargée de peu d'événements" comme disait un jour Racine écrivant *Bérénice* (trois hommes, une femme). Deux meurtres, et comme il se doit dans une tragédie de Racine, une faute antérieure (le premier meurtre) »[12]. De plus, c'est par la seule force de la parole que se déroule l'intrigue de la pièce comme dans la tragédie classique. À proprement parler, *Combat de nègre et de chiens* peut être considéré comme un duel « en paroles » ou une joute verbale à propos du corps de Nouofia. D'ailleurs, il n'y pas de véritable action dramatique qui fait avancer l'intrigue, excepté le meurtre de Cal par des gardes noirs. Il est à noter cependant que cet acte de violence n'entraîne pas d'autres actions, car il met fin à la pièce. En conséquence, il n'y a que des gestes anodins qui n'ont pas de puissance dramaturgique. La seule et véritable action de ce drame, c'est-à-dire le meurtre de Nouofia commis par Cal, a lieu avant le lever de rideau et ce n'est que l'échange verbal entre les personnages qui assure le déroulement dramatique. Tout ce qui se passe sur scène est donc une sorte de « *deal* » ou « commerce » de mots pour résoudre les problèmes posés hors scène. Cette perspective guidera ce travail pour mettre en évidence le lien au tragique via l'argumentation dans le discours théâtral chez Koltès.

---

[11] Chacun des personnages est victime d'une fin catastrophique : pour Horn, la trahison de Léone et le mariage raté ; pour Alboury, l'impossibilité absolue de récupérer le corps de Nouofia ; pour Léone, son amour fou mais impossible pour Alboury ; pour Cal, sa mort et celle de son chien.

[12] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, coll. « Apprendre », 1999, p. 99.

On peut remarquer la prodigieuse abondance de thèmes de combat et de guerre dans les œuvres de Koltès : la guerre d'Algérie dans *Le Retour au désert* ; la guerre de la Corée et celle du Viêt Nam dans *Sallanger* [13] ; l'affrontement brutal *Dans la solitude des champs de coton*. La guerre, c'est-à-dire la lutte armée ou le conflit maximal entre des groupes sociaux ou des pays, peut symboliser la tension extrême entre les personnages, qui conduira nécessairement à une fin catastrophique. Pourtant, il faut souligner le fait que la guerre est de nature paradoxale, étant donné qu'elle est déclenchée pour le profit de chaque protagoniste, mais qu'à la fin elle n'apporte rien à aucune des parties. Il en résulte que dans une guerre il n'y a pas de vrai vainqueur et qu'il n'y a que des victimes de la violence guerrière.

Dans les œuvres de Koltès, la guerre et le combat évoquent aussi la manière de la construction dramaturgique. À proprement parler, le drame koltésien se déroule, en principe, dans des affrontements de personnages. Mais ces affrontements restent verbaux, comme les joueurs de capoeira qui ne se touchent pas, jusqu'au dénouement où éclate la violence physique. Koltès a souvent avoué sa fascination pour ces deux arts martiaux que sont le kung-fu et la capoeira[14]. Ce dernier est un art martial afro-brésilien dont les deux joueurs se guettent, s'approchent et « se battent sans se battre » [15]. Kung-fu et capoeira se distinguent des autres arts martiaux par leur côté autant ludique qu'acrobatique. Pour Koltès, ces deux arts martiaux sont une sorte de danse rituelle ou une négociation commerciale, pour lui un commerce des mots. Mettre des personnages face à face dans un duel verbal, c'est un des traits caractéristiques de la dramaturgie koltésienne. Nous sommes donc en droit de supposer que la clé de voûte dramaturgique de Bernard-Marie Koltès, c'est le

---

[13] Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 102 : « ROUQUIN. – […] J'ai fait la Corée avant toi le Vietnam, je sais bien de quoi je parle, je sais quand même mieux que toi ce qu'il y a à faire ». Le frère aîné, Le Rouquin, a participé à la Guerre de Corée (1950-1953) et son petit frère à la Guerre du Viêt Nam (1954-1975).
[14] Bernard-Marie Koltès, *Lettres, op. cit.,* p. 503 : lettre adressée à Hammou Graïa, du Brésil, janvier 1986 : « Il y a un art martial qui s'appelle la capoeira, qui est pratiqué par les Noirs, qui tient de la boxe, du karaté, et de la danse ; depuis Bruce Lee, je n'avais rien vu de plus beau ; je passe des heures à regarder ça, dans la rue. »
[15] Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Éditions Stock, 2009, p. 231.

vis-à-vis, non seulement le face-à-face des êtres, mais surtout celui des mots échangés.

À ce propos, il est à noter que le nombre des personnages présents et se parlant sur le plateau[16] est réduit au nombre de deux, excepté dans les scènes XIV et XV où trois personnages sont présents : Horn, Léone, et Alboury. Cependant, même dans ces deux scènes, seulement les deux personnages se parlent, le troisième étant exclu et faisant pour ainsi dire partie du décor. En fait, les personnages koltésiens ne se parlent qu'en couple, tantôt en duel (dialogue entre Horn et Alboury) et tantôt dans le cadre d'un procès-verbal (dialogue entre Horn et Cal). Alboury et Cal, les deux personnages radicalement opposés ne se parlent jamais à cause de « la présence interdite de Cal pendant les négociations »[17] et ne se rencontrent qu'une seule fois, au moment de la mort de Cal à la fin du drame.

Ainsi, la confrontation par la parole et l'échange verbal sont les deux principes dramaturgiques qui dominent *Combat de nègre et de chiens*, d'où vient son mode de déroulement, c'est-à-dire la répétition et la variation de l'attaque comme de la défense. Le fait que les dialogues de cette pièce soient un duel, plus précisément une joute verbale, permet par l'analyse rhétorique de montrer comment les personnages persuadent ou convainquent leurs adversaires au moyen de paroles argumentatives et de figures de rhétorique. La présente étude portera donc essentiellement sur l'analyse rhétorique et argumentative des dialogues entre les personnages, tout en suivant le fil du déroulement de la pièce. Ce point semble avoir de l'importance dans l'optique

---

[16] La fréquence de la confrontation entre les personnages : Horn/Alboury (5 scènes), Horn/Cal (5 scènes), Léone/Cal (2 scènes), Horn/Léone (2 scènes), Léone/Alboury (3 scènes). Au contraire, les scènes XIV et XV ont trois personnages (Horn/Alboury/Léone) constituant ainsi une relation triangulaire. Dans quatre scènes (VI, XVI, XVIII, XIX), seul un des deux protagonistes s'exprime. Cal et Alboury ne se confrontent jamais directement avant la scène finale où ils ne se parlent pas. Il n'y a donc aucune joute verbale entre eux, il n'y a que de la violence physique. Au dénouement, les quatre personnages sont réunis dans la scène ultime où Cal est assassiné et où Léone quitte la scène en s'exprimant en allemand, sauf pour « toute nue ! »

[17] François Poujardieu, « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, n° 168, mai-juin 2003, p. 37.

qui nous intéresse, parce que le discours et son contexte, c'est-à-dire sa situation d'énonciation au moment du déroulement, ne sont jamais indissociables. Ce faisant, il est possible d'offrir une analyse dynamique qui permette d'analyser la stratégie des paroles argumentatives dans chacune des confrontations. Et, pour ne pas tomber dans une analyse statique, il importe de ne pas se contenter ni de la dénomination simple en termes de rhétorique ni de la désignation par des figures de rhétorique.

1.1. Horn et Alboury : discours judiciaire

Horn et Alboury sont les deux personnages principaux : leurs dialogues constituent la plus grande partie de la pièce et leurs rencontres jouent un rôle primordial dans le déroulement de ce drame. Tous les autres personnages réagissent à chacune de leurs rencontres car seuls Horn et Alboury sont engagés dans la négociation au cours de laquelle ils montreront autant d'efforts de persuasion que d'impossibilité à trouver une solution au problème qui se pose. Leurs dialogues revêtent un aspect en quelque sorte judiciaire, vu qu'ils consistent principalement en accusation de la part d'Alboury et en réfutation pour Horn, et vice versa. La première approche porte sur l'analyse des paroles argumentatives et la stratégie discursive dans les dialogues de ces deux personnages.

1.1.1. Bienveillance : effort pour réduire la distance

Le paragraphe ci-dessous que l'on pourrait prendre comme l'exorde « qui prépare l'auditeur à écouter favorablement le sujet »[18] est loin de l'exorde habituel, parce qu'il présente sans détour le sujet central de cette pièce, c'est-à-dire la réclamation du corps, ce qui, aux yeux de Patrice Chéreau, semble

[18] Àron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, Librairie Klincksieck, 1970, p. 71.

transgresser les règles traditionnelles de la mise en scène[19]. L'absence de scène d'exposition qui en dramaturgie classique « doit instruire le spectateur du sujet et de ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages »[20]. Elle doit être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable. À cet égard, on pourrait dire que cette scène relève plutôt un « exorde par attaque du point névralgique »[21] qui touche directement le nœud du problème.

> *Derrière les bougainvillées[22], au crépuscule.*
>
> HORN. – J'avais bien vu, de loin, quelqu'un derrière l'arbre.
>
> ALBOURY. – Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps ; sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n'a rien trouvé ; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris, si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra jamais dormir à cause des cris de la vieille ; c'est pour cela que je suis là.
>
> HORN. – C'est la police, monsieur, ou le village qui vous envoie ?[23]

Combat de nègre et de chiens commence par une parole de Horn, dont le verbe est au plus-que-parfait, temps utilisé en principe, soit pour insister sur la temporalité du passé, soit pour exprimer l'atténuation ou la politesse de l'énonciateur. Immédiatement après suit la présentation immédiate d'Alboury

---

[19] Patrice Chéreau a avoué la difficulté rencontrée lors de la mise en scène : « On en a vraiment bavé, parce que ça ne répondait à aucune des règles de mise en scène que je respectais jusqu'alors. Pour chaque pièce, les règles varient. Avec Bernard, elles variaient radicalement. La scène du début, par exemple, c'était un vrai casse-tête. […] On obéit à des règles qui ne sont pas des règles de théâtre. Il y a une réalité du théâtre archifausse. C'est ça qui était difficile, et intéressant. » (Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.,* p. 208.)

[20] Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, nouvelle éd., Librairie Nizet, 2001, p. 51.

[21] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5e éd., PUF, 1998, p. 487.

[22] Les bougainvilliers symbolisent un lieu autant mystérieux que tropical. Sous les bougainvilliers, les Blancs perdent la raison : « Les bougainvilliers avec toutes les nuances des mauves et des rouges et des orchidées, des frangipaniers, des flamboyants, *toutes ces fleurs à faire tourner la tête !* » (Bernard-Marie Koltès, *Lettres, op. cit.,* p. 310). [Nous soulignerons les mots qui y renvoient.]

[23] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 10.

et sa raison de rencontrer Horn. Au moment du lever de rideau, l'information essentielle sur ce drame est fournie immédiatement aux spectateurs ou aux lecteurs : la réclamation du corps de Nouofia. Dès sa première rencontre avec Alboury, Horn semble déjà en connaître la raison. Horn, informé de l'accident qui a entraîné la mort de Nouofia, s'est préparé à la venue d'Alboury, indication donnée par l'utilisation du plus-que-parfait qui permet de supposer qu'il attend quelqu'un. C'est pourquoi Horn ne paraît pas surpris de cette venue pourtant imprévue d'Alboury. La seule chose qui l'intéresse, c'est de savoir qui l'envoie à lui : la police ou le village ?

Le conflit est déclenché dès le lever de rideau. Sans contexte, sans aucun renseignement supplémentaire, le spectateur est invité au cœur du conflit du drame. Il n'y aura donc pas d'effet de « surprise » pour le spectateur qui d'habitude attend un événement imprévu au cours du déroulement dramatique. Avec la connaissance immédiate du sujet du drame, le spectateur n'a plus qu'à observer et à suivre le combat langagier entre les personnages.

Selon Michel Vinaver, il importe de remarquer que la chaîne de la causalité prend un rôle prépondérant au début de *Combat de nègre et de chiens*.

> D'une part, elle [*Combat de nègres et de chiens*] s'inscrit dans un système régi par le principe de causalité et se déroule par un enchaînement de causes et d'effets. D'autre part, et en même temps, l'action s'engendre et progresse par une poussée langagière de caractère aléatoire, par un mouvement apparemment désordonné de reptation, de juxtaposition, de chevauchement d'éléments composant le tissu des paroles échangées. La dualité de l'essence même de l'action – causalité et aléatoire –, la simultanéité en tout instant de ces deux « états » se relient avec la mixité du statut de la parole[24].

La première argumentation d'Alboury pour la revendication du corps en est un bel exemple. Il expose la raison de sa venue en cinq phrases, sans aucune conjonction causale. Si l'on résumait ces cinq phrases en une seule pour démontrer la chaîne de causalité, ce serait comme suit : l'absence du corps fait

[24] Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques*, Actes sud, coll. « Babel », 1993, p. 77-78.

hurler de douleur la mère dont les cris importunent toutes les nuits les villageois. Selon cette logique, il faut nécessairement retrouver le corps du fils pour redonner la paix au village. Cette chaîne de causalité, un des raisonnements quasi-logiques fournit une raison invincible et irréfutable de la venue d'Alboury.

En vue de répondre à la réclamation d'Alboury et à ses arguments imparables, Horn promet d'emblée un dédommagement financier à la famille de la victime. Contrairement aux prévisions de Horn, Alboury refuse carrément sa proposition, parce qu'il sait bien que la compensation financière ne peut pas résoudre le problème des villageois et que la récupération du corps est indispensable pour la cérémonie tribale des funérailles et pour rétablir la paix du village. Horn reconnaît déjà l'impossibilité de retrouver le corps de Nouofia jeté dans l'égout et à jamais disparu. S'il en est ainsi, comment Horn va-t-il faire pour résoudre cet épineux problème, autrement formulé, pour dissuader Alboury de réclamer le corps ? En tentant d'y répondre, et nous nous proposons ici d'examiner le discours de Horn et sa stratégie discursive.

> HORN. – Une terrible affaire, oui ; une malheureuse chute, un malheureux camion qui roulait à toute allure ; le conducteur sera puni. [...] Demain, vous aurez le corps ; on a dû l'emmener à l'infirmerie, l'arranger un peu pour une présentation plus correcte à la famille.
> [...]
> HORN. – Vous, je ne vous avais jamais vu par ici. Venez boire un whisky, ne restez pas derrière cet arbre, je vous vois à peine[25].

En premier lieu, Horn admet immédiatement la faute du conducteur de camion. Mais, en fait, Horn ment car il connaît la vérité de l'accident, c'est-à-dire le meurtre commis par Cal. Toutefois, la parole mensongère de Horn peut avoir pour effet une atténuation de la tension entre les personnages, vu qu'il a promis la punition du conducteur et qu'il promet tout de suite à Alboury le retour du corps, un deuxième mensonge. Après avoir créé une atmosphère paisible, Horn invite d'emblée Alboury à boire un whisky afin de réduire la distance physique et mentale entre eux. Mais pourquoi du whisky ? Cette

[25] Bernad-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 10.

question suggère le besoin de revoir le but de l'argumentation et la notion de bienveillance en rhétorique.

> Comme le *but d'une argumentation* n'est pas de déduire les conséquences de certaines prémisses, mais *de provoquer ou d'accroître l'adhésion d'un auditoire aux thèses qu'on présente à son assentiment,* elle ne se déroule jamais dans le vide. Elle présuppose, en effet, un contact des esprits entre l'orateur et son auditoire[26].

Chaïm Perelman a bien souligné le rôle de « contact des esprits » en tant que condition préalable de l'argumentation. Pour attirer l'attention de l'allocutaire, le premier contact témoignant de bienveillance prend un rôle essentiel[27]. L'invitation à boire en est ici l'exemple par excellence. Le whisky, alcool fort fabriqué dans les pays anglo-saxons, peut servir à calmer l'esprit d'Alboury et à atténuer la vigilance de l'interlocuteur tout en créant une ambiance sympathique.

Dans l'intention de dissuader Alboury armé d'arguments quasi-logiques et invincibles, Horn veut accueillir son partenaire avec une chaleureuse et généreuse hospitalité pour lui faire bonne impression, première étape de l'argumentation rhétorique en quelque sorte. Dans cette perspective, l'invitation de Horn peut être considérée comme un exorde, la première des cinq parties canoniques du discours, le but de l'exorde, d'après Chaïm Perelman, étant de « susciter la bienveillance et l'intérêt de l'auditoire, de bien le disposer à l'égard de l'orateur »[28]. En ce sens, cette invitation est indispensable pour assurer la réussite de l'argumentation.

D'ailleurs, il est à remarquer que le whisky prend des rôles divers d'un point de vue dramaturgique. Premièrement, comme nous venons de le voir, le

---

[26] Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, 2e éd., J. Vrin, 2009, p. 28.
[27] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique*, 6e éd., Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 22 : « Faire partie d'un même milieu, se fréquenter, entretenir des relations sociales, tout cela félicite la réalisation des conditions préalables au contact des esprits. Les discussions frivoles et sans intérêt apparent ne sont pas toujours dénuées d'importance en ce qu'elles contribuent au bon fonctionnement d'un mécanisme social indispensable. »
[28] Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique, op. cit.,* p. 182.

whisky sert à faire preuve de bonne volonté et à créer une ambiance amicale pour la négociation. Deuxièmement, le whisky, dans le dénouement du drame, est un piège en vue d'abattre Alboury. Après avoir compris que la persuasion ne réussirait pas, Horn change de sa stratégie et décide d'enivrer Alboury pour l'abattre sans difficulté[29]. Cette ruse, cependant, échoue à la fin, parce que l'esprit d'Alboury est mystérieusement invincible et imbattable. Le dernier rôle du whisky concerne Léone qui se scarifie le visage avec un tesson d'une bouteille de whisky[30], comme nous le verrons ultérieurement.

1.1.2. Faux dilemme et argument ad misericordiam

L'extrait ci-dessous raconte le début de la deuxième rencontre entre Alboury et Horn. Horn a admis la faute du conducteur du camion dans le dialogue précédent. Cependant, lors de ce deuxième dialogue, il consiste à imputer subitement cette faute à Nouofia en signalant son imprudence. Ce faisant, Horn essaie de se décharger de toute responsabilité de l'accident. Toutefois, sa stratégie n'aboutit à rien, mais elle révèle, au contraire, la faiblesse de son argumentation.

> HORN (*rejoignant Alboury sous l'arbre*). – Il n'avait pas son casque, c'est ce que je viens d'apprendre. Je vous parlais de l'imprudence des ouvriers ; j'avais senti juste. Pas de casque : cela nous enlève toute responsabilité.
>
> ALBOURY. – Qu'on me donne le corps sans le casque, monsieur, qu'on me le donne comme il est.
>
> HORN. – Mais voilà ce que je venais vous dire : je vous prie de choisir. Soyez là ou ne soyez pas là, mais ne restez pas dans l'ombre, derrière l'arbre. C'est exaspérant de sentir quelqu'un. Si vous voulez venir à notre

[29] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 100 : « HORN. – D'ailleurs, je l'ai ramolli. Il n'est plus dangereux, le gars. Il tient à peine debout ; il a bu comme un trou. »

[30] *Ibid.*, p. 95-96 : « *Léone s'est redressée. Contre une pierre, elle brise la bouteille de whisky et rapidement, sans un cri, en regardant l'ombre où a disparu Alboury, avec un éclat de verre, elle grave sur ses joues, profondément, les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury* ».

> table, vous venez, je n'ai pas dit le contraire ; mais si vous ne voulez pas, partez, je vous prie. [...] Alors ? choisissez, monsieur[31].

La mise en panne de la stratégie de Horn est liée à la réfutation totalement imprévisible aux yeux de Horn, parce qu'Alboury, en dehors de la logique occidentale, reconnaît immédiatement la faute de Nouofia et revendique le corps tel qu'il est, c'est-à-dire sans casque. Par ailleurs, cette réplique d'Alboury qui ne soucie jamais la question éthique, mais qui réclame de manière insistante la production d'un corps sur la scène, évoque la nature inhérente au théâtre qui est de montrer sur scène. Cette revendication se montre efficace comme une réfutation complète dans le sens où elle déjoue les promesses trompeuses de Horn et qu'elle l'accule à la faillite de la négociation. Voilà d'où provient sans doute ce changement brusque d'attitude de la part de Horn qui va enfermer Alboury dans une fausse alternative, démontrant ainsi la faiblesse de son argumentation.

Il convient à présent d'examiner respectivement l'argumentation de Horn et la réfutation d'Alboury de manière à mettre en pleine lumière leur stratégie discursive. D'abord, nous commencerons par l'argumentation que Horn avance afin de fuir ses responsabilités : « Pas de casque : cela nous enlève toute responsabilité. » Il se pourrait bien que cette phrase soit considérée comme un enthymème dont certaines prémisses par trop évidentes doivent être sous-entendues. Un texte argumentatif, en général, peut comprendre, outre les prémisses explicites, des prémisses inexprimées qui font partie de l'argumentation. En l'occurrence, cet enthymème peut se reconstituer en syllogisme, à travers la restauration de ce qui n'est pas exprimé explicitement comme suit :

> L'imprudence des ouvriers enlève toute responsabilité dans les accidents du chantier.
> Or Nouofia ne portait pas de casque, ce qui prouve l'imprudence de l'ouvrier.

---

[31] *Ibid.,* p. 26-27.

> Donc l'imprudence de Nouofia enlève notre responsabilité dans cet accident.

Apparemment ce syllogisme reconstitué paraît avoir une validité formelle. Pourtant, à y regarder de plus près, nous pouvons constater que cette argumentation relève d'une *pétition de principe*, un raisonnement fallacieux où s'insinue la proposition qu'on doit prouver dans les prémisses, vu que n'est jamais vérifiée et reste à démontrer la prémisse majeure manquante, « l'imprudence des ouvriers enlève toute responsabilité des accidents du chantier », laquelle risque d'être admise immédiatement sans la méditer longuement. Dans la logique de l'enthymème, quelques prémisses peuvent être éludées pour la raison qu'elles sont tellement vraisemblables[32] qu'on ne sent pas besoin de les présenter. Toutefois, cette omission volontaire ou involontaire, peut servir à un piège rhétorique dans le cas où l'absence de la prémisse fait accepter cette prémisse sans aucun doute. Si l'on énonce cette prémisse manquante, elle risque d'affaiblir la force argumentative qui demande la vérité ou la validité. C'est pourquoi on cache souvent des prémisses importantes mais douteuses.

Dans ce cas précis, la prémisse majeure manquante, « l'imprudence des ouvriers ôte toute responsabilité dans les accidents du chantier », ne peut être acceptée d'un point de vue des droits humains et des droits du travail, même si cette prémisse majeure est inscrite dans le contrat de travail entre les ouvriers et l'entreprise, ce qui serait probablement rare pour des ouvriers journaliers en Afrique. L'argumentation de Horn n'obtient que la validité formelle, mais pas la force argumentative. En effet, le cynisme impliqué dans la prémisse majeure omise évoque le capitalisme colonialiste, insoucieux du sort de la main-d'œuvre indigène – elle ne choque pas Alboury qui y est contextuellement accoutumé – elle ne peut choquer qu'un spectateur pour qui les droits de l'homme doivent

---

[32] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, 1re éd., PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 161 : « Le syllogisme qu'utilise l'argumentation quotidienne se nomme enthymème ; on emploie ce terme pour le distinguer du syllogisme démonstratif. Les prémisses de l'enthymème, en effet, ne sont pas des propositions évidentes, sans être pour autant arbitraires ; elles sont des *endoxa*, des propositions généralement admises, donc vraisemblables. »

primer sur les règles contractuelles du travail. Donc, la validité et l'effet de cette proposition « Pas de casque : cela nous enlève toute responsabilité » peut varier en fonction du récepteur qui varie considérablement en fonction de l'époque, de la région, de la culture, du groupe social, etc. Toutefois, dans notre société contemporaine qui n'est pas très loin de celle de Koltès, la proposition n'aura pas de validité éthique.

Toutefois, il est à remarquer qu'Alboury ne réfute pas l'argument fallacieux de Horn. Bien au contraire, il ne réitère que sa demande initiale, parce que la réfutation contre les sophismes des Blancs n'est pas son affaire. De ce point de vue, on peut supposer qu'Alboury existe hors du champ rhétorique de Horn. Autrement dit, Alboury refuse de se livrer au commerce des paroles vaines des Blancs.

À la suite de l'échec de la tentative d'exonération de la responsabilité, Horn opère d'une manière brusque un changement de stratégie, autant pour se sortir d'une situation embarrassante que pour camoufler l'échec de son argumentation, en mettant Alboury devant le choix contradictoire comme suit : « Soyez là ou ne soyez pas là ». À première vue, ce choix imposé à Alboury nous rappelle un dilemme qui « en tant qu'alternative de choix négatif, peut être un argument de bonne foi, fondé sur le principe du *tiers exclu* » [33]. Du point de vue formel, la structure de ce dilemme paraît identique à celle de « Être ou ne pas être » dans *Hamlet*. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, l'on peut constater la différence fondamentale entre les deux. Le dilemme « Être ou ne pas être » se fonde sur le principe du tiers exclu qui suppose le principe de binarité et celui de non-contradiction où « il n'y a aucune place possible pour une position intermédiaire entre deux pôles définis comme incompatibles » [34]. En revanche, l'alternative dilemmatique de Horn, « Soyez là ou ne soyez pas là » ne se fonde pas sur la stricte dichotomie qui doit marquer l'opposition binaire entre les deux lieux limités par des palissades, parce qu'il existe une zone intermédiaire sur les

[33] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1993, p. 114.
[34] *Ibid.,* p. 112.

frontières faites de palissades. C'est pourquoi Horn ajoute un impératif « mais ne restez pas dans l'ombre, derrière l'arbre » de telle manière qu'il supprime la possibilité d'une zone intermédiaire qui rendrait l'effet rhétorique du dilemme moins évident. Par ailleurs, sous l'angle de la mise en scène, la zone sombre dans le théâtre koltésien signifie souvent le lieu mystérieux comme le hangar dans *Quai ouest*, l'espace du crépuscule de *Dans la solitude des champs de coton*, la nuit du *Retour au désert* où le spectre de Marie apparaît et celle de *La Nuit juste avant les forêts*. À cet égard, rester dans la zone sombre rend Alboury plus mystérieux et plus dangereux aux yeux de Horn. C'est pourquoi Horn s'entête à le faire sortir de l'ombre, derrière l'arbre (voir annexe n° 3).

Alboury reste là dès le début « *derrière les bougainvillées, au crépuscule* »[35], comme dit Horn, « dans l'ombre, derrière l'arbre » où Horn le voit à peine de sa véranda. L'opacité du corps d'Alboury trouble l'esprit de Horn de sorte qu'il lui propose un verre de whisky pour le faire passer sous la lumière, mais Alboury décline cette invitation et demeure ancré dans l'ombre, ne cessant de réclamer le corps. Par conséquent, l'existence mystérieuse d'Alboury devient d'autant plus inquiétante qu'il se trouve à la frontière entre le dedans et le dehors, entre le Blanc et le Noir et entre les colons et les indigènes. C'est pourquoi Horn impose à Alboury ce dilemme en vue de le faire sortir de ce lieu intermédiaire, qui l'inquiète et le menace.

La question qui se pose ici est celle de l'analyse du faux dilemme posé par Horn et la stratégie mise en œuvre. Ce faisant, nous espérons parvenir à mettre en pleine lumière la ruse de Horn et l'échec de cette ruse respectivement. La première approche vise à défaire la phrase dilemmatique sur le mode impératif : « Soyez là ou ne soyez pas là, mais ne restez pas dans l'ombre, derrière l'arbre » qui peut se transformer comme suit :

> Vous pouvez être là ou vous devez partir (= ne pas être là) pour ne pas rester dans l'ombre, derrière l'arbre.

---

[35] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 9.

Or vous ne pouvez pas être là, à cause des gardes qui se méfieront de vous.

Donc vous devez partir.

Le dilemme, selon Gilles Declercq, est une variante de raisonnement disjonctif dont « la première prémisse qui pose une disjonction entre deux propositions ou thèses. La seconde prémisse affirme ou nie la vérité de l'une de ces propositions. La conclusion nie ou affirme la vérité de l'autre thèse »[36]. Horn, en l'occurrence, fait une disjonction entre « être là » et « ne pas être là », puis il exclut la possibilité de la première proposition, de sorte qu'il affirme nécessairement la deuxième comme conclusion. Ensuite, il fournit une explication complémentaire pour lui imposer un choix alternatif : « Si vous voulez venir à notre table, vous venez, je n'ai pas dit le contraire ; mais si vous ne voulez pas, partez, je vous prie [...] Alors ? choisissez, monsieur »[37].

Il est à noter que la parole de Horn relève d'un faux dilemme parce qu'il existe un terme intermédiaire dans une disjonction binaire que Horn a supprimé délibérément. Ce dilemme de Horn est réfuté par Alboury qui insiste d'une manière très simple pour rester dans l'ombre, c'est-à-dire dans la zone intermédiaire :

ALBOURY. – J'attends ici pour prendre le corps, c'est tout ce que je veux ; **et je dis** : quand j'ai le corps de mon frère, je pars[38].

La force de la réfutation d'Alboury est doublée par « et je dis » qui manifeste clairement sa position inconciliable et sa volonté évidente d'assumer toute responsabilité de sa parole comme locuteur, tout en engageant pour le spectateur une perception métalangagière des propos échangés.

Quant à Alboury, le dilemme que nous venons d'analyser peut s'expliquer autrement :

---

[36] Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter : Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Universitaires, 1992, p. 71.
[37] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 26-27.
[38] *Ibid.,* p. 26-27. [C'est nous qui soulignons.]

Si je ne reste pas dans l'ombre, je serai là (dans le camp) ou pas.
Si je suis là, les gardes se méfieront de moi.
Si je ne suis pas là (retour sans le corps), les villageois se méfieront de moi.
Donc, il me faut rester dans l'ombre.

Ce type de raisonnement rappelle le dilemme sur le mariage dans la *Logique* de Port-Royal[39], dans lequel les prémisses sont conditionnelles et dont la première prémisse pose une disjonction entre deux propositions ou thèses. Les deux prémisses subséquentes qui sont dédoublées envisagent chaque branche de l'alternative. Ensuite, il est intéressant de relever que « chaque branche de l'alternative aboutit à une conclusion identique »[40].

Ici, il est aisé de constater que pour Alboury les deux branches de l'alternative sont contradictoires et que chacun des deux choix possibles comporte des désavantages. Il vient pour récupérer le corps, il doit donc être là pour le revendiquer. Cependant, il ne peut être là à cause des gardes qui se méfieront de lui au cas où il entre dans le camp des Blancs. Il ne lui reste qu'une seule solution, la négation de la première prémisse conditionnelle : « si je ne reste pas dans l'ombre ». D'où la conclusion, « donc il me faut rester dans l'ombre ». L'échec de la tentative du faux dilemme de Horn peut s'expliquer par le défaut de *principe du tiers exclu* qui ne permet pas le milieu entre une proposition et sa négation comme l'exemple de « être ou pas être » où il n'y a pas la notion de gradation, autrement dit, il y a être ou non-être, mais pas de demi-être. Apparemment, le dilemme de Horn « être là ou ne pas être là » semble avoir la même structure syntaxique que le dilemme d'Hamlet « être ou ne pas être ». Cependant, il faut remarquer que la dichotomie du dilemme de Horn concerne l'espace qui ne se divise pas nettement comme la dichotomie ontologique de l'être. Ainsi, il existe une zone intermédiaire pour Alboury,

[39] Voir Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, *op. cit.,* p. 71-72 :
« Si vous vous mariez, vous épouserez une femme belle, ou une laide.
Si elle est belle, vous serez tourmenté par la jalousie.
Si elle est laide, vous ne pourrez pas la souffrir.
Donc, il ne faut pas vous marier. »
[40] *Ibid.*

obscure et mystérieuse sous l'arbre tropical, mais inquiétante et menaçante pour Horn. En bref, le dilemme est « présenté comme un argument manipulateur destiné à enfermer un adversaire dans une situation impossible à résoudre positivement »[41]. Pourtant, Albourey, placé dans la cruelle alternative, échappe sans difficulté au piège du choix impossible en décidant simplement de rester au milieu. D'où la mise en panne du piège rhétorique du dilemme tendu par Horn. Cela nous démontre en revanche l'expertise remarquable d'Albourey en argumentation réfutative et sa fermeté quant à la réclamation du corps laquelle doit être entendu comme un élément littéralement intangible et non négociable.

> HORN. – Il a traversé le chantier sans son casque. Ils n'auront pas un sou, dites-leur cela, monsieur.
>
> ALBOURY. – Je leur dirai cela en ramenant le corps : pas de casque, pas un sou.
>
> HORN. – Songez un peu à ma femme, monsieur. Ces bruits, ces ombres, ces cris ; tout est si effrayant ici pour quelqu'un qui débarque. Demain, elle sera habituée, mais ce soir ! […] Vous ne vous rendez pas compte. Elle sera terrifiée. Voulez-vous terrifier ma femme, monsieur ?
>
> ALBOURY. – Non, ce n'est pas cela que je veux ; je veux ramener le corps à sa famille[42].

Horn essaie de se dédouaner de l'entière responsabilité en remarquant de nouveau la faute du journalier noir. Pourtant, Horn semble constater immédiatement la difficulté de persuader Albourey par sa proposition de dédommagement financier et ses arguments en quelque sorte juridiques. Alors il change subitement sa stratégie discursive, tout en parlant de sa femme qui, selon lui, sera terrifiée par la présence d'Albourey, parce qu'elle vient de débarquer en Afrique qu'elle ne connaît pas. D'un point de vue de la rhétorique argumentative, Horn a recours à un argument *ad misericordiam* qui est « manipulateur dans le sens où il esquive les questions de fond en faisant larmoyer. Il y a donc un déplacement du champ argumentatif vers celui du

[41] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, *op. cit.*, p. 114.
[42] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 27-28.

pathos, de l'affectif »[43]. Cet appel à la pitié est une sorte de sophisme puisqu'il recherche à obtenir l'appui de son argument en exploitant un sentiment de pitié ou de culpabilité chez son adversaire. Mais cet effort ne produit aucun effet persuasif sur Alboury qui ne pense qu'à récupérer le corps.

Depuis leur première rencontre, Horn sait qu'il ne parviendrait pas à satisfaire la réclamation d'Alboury, puisqu'il est informé de la disparition définitive du corps. En conséquence, les solutions qui lui restent sont de lui proposer un dédommagement financier, de lui opposer un choix dilemmatique ou de changer de manière brutale de sujet pour pallier la faiblesse de son argumentation. À la suite de la faillite des deux premières argumentations, Horn avance un argument *ad misericordiam* en faisant remarquer la nervosité de sa femme Léone, ce qui manifeste assez comiquement la faiblesse de sa stratégie argumentative.

> HORN. – Le corps, le corps, ha !
> ALBOURY. – Il m'intéresse, moi.
> HORN. – Filez.
> ALBOURY. – Je reste.
> HORN. – Je vous ferai sortir.
> ALBOURY. – Je ne sortirai pas.
> HORN. – Mais vous allez effrayer ma femme, monsieur.
> ALBOURY. – Votre femme n'aura pas peur de moi[44].

Homme de sang-froid, Alboury retient ses sentiments et évite de tomber dans le piège rhétorique discrètement tendu par Horn, en disant simplement : « Votre femme n'aura pas peur de moi ». Ce qui est surprenant dans cette phrase, c'est qu'Alboury semble sûr de lui, alors qu'il n'a jamais rencontré la femme de Horn. Mais Alboury a raison. Dans la scène VI où Alboury et Leone se croisent pour la première fois, la présence d'Alboury n'effraie pas Leone. Au contraire, c'est elle qui s'approche de lui et ose le toucher, ce qui semble en quelque sorte invraisemblable dans le contexte social et culturel de l'époque. À ce propos, il est intéressant de relever que le verbe de la phrase dans « Votre

[43] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.,* p. 178.
[44] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 28.

femme n'aura pas peur de moi » est au futur simple, temps qui, bien que l'avenir soit incertain, pose l'événement comme certain. La parole d'Alboury se réalisera à la fin, comme s'il était prophète ou grand sage.

Après ses tentatives de persuasion, Horn va accuser Alboury de son entêtement irresponsable. Pourtant, Horn, homme de rhétorique, ne relâche pas ses efforts pour résoudre les problèmes par la parole. C'est pourquoi il demande de nouveau la collaboration d'Alboury pour faire avancer la négociation mais Alboury ne veut ni ne peut y répondre.

> HORN. – Monsieur, monsieur, vous vous emportez [...] Est-ce que je m'emporte, moi ? Il faut avouer que vous êtes particulièrement difficile ; c'est impossible de négocier, avec vous. Faites un effort de votre côté.[45]

> HORN. – Il est difficile de se comprendre, monsieur. (*Ils se regardent.*) Je crois que, quelque effort que l'on fasse, il sera toujours difficile de cohabiter. (*Silence.*)[46]

Au lieu de répondre aux demandes réitérées de Horn[47], Alboury lui raconte l'histoire de son frère, de sa famille et de sa tribu africaine. Ce n'est qu'à la fin de cette histoire qu'Alboury présente explicitement la raison profonde de la récupération du corps. Son explication, cependant, ne parvient pas à convaincre Horn, à cause de « cette absence de valeur qu'ils [les Africains] donnent à la vie et à la mort »[48], et de « cette insensibilité »[49] qui est hors de portée de sa compréhension. Malgré l'attitude rigide d'Alboury, Horn ne cesse de l'entraîner dans le champ de la négociation. D'ailleurs, pour lui prouver sa sincérité, il lui exprime, à son tour, ses idées et ses projets pour le monde.

> HORN. – Non, c'est une très mauvaise idée. Il faut être coopératif, au contraire, monsieur Alboury, il faut forcer les gens à être coopératifs.

---

[45] *Ibid.,* p. 29.
[46] *Ibid.,* p. 33.
[47] *Ibid.,* p. 31 : « HORN. – Enfin, expliquez-moi. Pourquoi tenez-vous tant à le récupérer ? »
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*

> Voilà mon idée. [...] J'ai un excellent projet personnel dont je n'ai jamais parlé à personne. Vous êtes le premier. Vous me direz ce que vous en pensez. À propos de ces fameux trois milliards d'êtres humains, dont on fait une montagne : j'ai calculé, moi. [...] Mes calculs sont raisonnables. [...] Vous pourrez vérifier les calculs, je les ai faits et refaits, ils sont absolument exacts. [...] Plus de conflits, plus de pays riche, plus de pays pauvre, tout le monde à la même enseigne, et les réserves pour tout le monde. [...] Mon projet vous fait rire ? Pourtant voilà une idée, monsieur, plus fraternelle que la vôtre[50].

Ce faisant, Horn essaie de mettre en relief sa propre fraternité et sa propre humanité en suscitant l'adhésion de son allocutaire. Horn ajoute qu'Alboury est le premier à qui il parle de son projet, afin de créer une complicité et une intimité avec Alboury. Dans son projet « un peu communiste »[51], Horn fait des calculs en tenant compte de la population mondiale et de la construction des villes, indiquant l'endroit idéal des habitations et en donnant des explications géographiques. Sous l'angle rhétorique, ce type d'explication basée sur le calcul mathématique et la connaissance scientifique peut servir de preuve logique relevant d'une démonstration dans le domaine scientifique. C'est à travers ces arguments que Horn met en valeur à la fois sa fraternité et sa lucidité pour accroître la fiabilité de ses propos et emporter l'adhésion de son interlocuteur, première étape des procédures dans l'argumentation, laquelle relève d'une preuve éthique. Cependant, cette parole de Horn est en réalité un discours des stéréotypes colonialistes, c'est-à-dire langue de bois d'une pseudo-générosition visant à amender et effacer les exactions coloniales.

Selon Aristote, il importe de privilégier l'image de soi que l'orateur projette dans son discours, en vue de persuader son auditoire. Toutefois, il faut que l'attention se porte sur l'origine de la confiance inspirée par l'orateur. Pour Aristote, c'est « le discours, non le caractère de l'orateur » qui inspire la confiance de l'auditoire.

---

[50] *Ibid.*, p. 34.
[51] *Ibid.*, p. 35.

> On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude et laissent une place au doute.
>
> Mais il faut que cette confiance soit *l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur*. Il ne faut donc pas admettre, comme quelques auteurs de *Techniques*, que l'honnêteté même de l'orateur ne contribue en rien à la persuasion ; c'est le caractère qui, peut-on dire, constitue presque la plus efficace des preuves[52].

Il est à noter que selon Aristote la persuasion par le caractère, c'est-à-dire les trois qualités fondamentales de l'homme (prudence, vertu, et bienveillance), ne relèvent pas de la technique rhétorique. De la même manière Ruth Amossy distingue deux types d'*ethos* : « *ethos* discursif et *ethos* préalable »[53]. D'après elle, ce n'est pas l'opinion préalable sur l'orateur qui assure la fonction de l'argumentation, mais c'est l'image de soi construit nécessairement dans son discours, c'est-à-dire l'*ethos* discursif qui contribue à la persuasion. Dans ce même esprit, Dominique Maingueneau remarque que « l'*ethos* [du locuteur] est [...] attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu "réel", indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu »[54]. En d'autres termes, « l'*ethos* est donc attaché au locuteur-L, à l'être de discours, et non au locuteur-λ » [55], à l'être du monde. Selon les deux linguistes, il s'agit d'*ethos* discursif qui assure le procédé rhétorique en vue de la persuasion. Il importe donc pour l'orateur de construire sa propre image de l'homme prudent, vertueux et bienveillant dans son discours pour persuader son auditoire.

À l'encontre de la conception aristotélicienne de l'*ethos*, les Romains considèrent l'*ethos* comme une donnée préexistante. Ils relient une conception de la moralité à celle de l'*ethos*, comme Cicéron qui définit « le bon orateur

---

[52] Aristote, *Rhétorique* t. I. ch. 2, 1356a, traduit par Médéric Dufour, Les Belles Lettres, 1967. [C'est nous qui soulignons.]
[53] Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Armand Colin, 2013, p. 94.
[54] *Ibid.,* p. 84
[55] Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990, p. 75.

comme *vir boni dicendi peritus* »[56]. Ce souci de moralité dans le domaine de la rhétorique romaine se poursuit chez Quintilien qui « considérera que l'argument avancé par la vie d'un homme a plus de poids que celui que peuvent fournir ses paroles, déclarant qu'"un homme de bien est seul à pouvoir bien dire" »[57]. Dans le même esprit, Horn désire se montrer généreux, honnête, sérieux, etc. Bref, il veut se présenter face à Alboury comme un homme honorable et respectable tout en le disant explicitement par sa propre bouche. Ce qui compte, ce n'est pas de présenter et de démontrer sa moralité à l'auditoire, mais bien de construire sa parole en vue de l'argumentation.

Sous cet aspect, il ressort clairement de tout cela que le discours de Horn semble être plus proche de l'*ethos* romain qu'aristotélicien, vu que Horn ne construit pas sa propre image dans le discours et qu'il ne met en avant que son expérience personnelle et professionnelle, et ainsi que ses idées peu réalisables. Pour le dire autrement, ce qu'est Horn est dit par Horn. L'image de Horn, construite et présentée par lui-même, délibérément en sa faveur, ne peut assurer sa moralité. C'est pourquoi sa parole dépourvue de sincérité peut être réfutée sans peine par Alboury. Il en résulte que Horn ne parviendra jamais à la construction d'un *ethos* favorable lors de sa négociation avec Alboury.

1.1.3. Argument de réciprocité et loi du talion

La tension entre les deux personnages monte au fur et à mesure que se déroule le drame pour aboutir à la fin catastrophique où éclate, en définitive, la violence physique. À ce stade, la voie d'une négociation par la parole est close à jamais. Il n'y a aucune solution à cette tension explosive autre que la mort de Cal, l'auteur de la mort de Nouofia, en d'autres termes, le châtiment d'un crime impuni. Cette violence meurtrière rappelle un des thèmes récurrents dans les tragédies anciennes et classiques : vengeance finale sanglante.

---

[56] Ruth Amossy, *op. cit.,* p. 85.
[57] *Ibid.,* p. 85.

Toutefois, il est intéressant de relever qu'il reste un seul protagoniste qui ne se livre pas à la violence physique, c'est Horn qui n'abandonne jamais ses tentatives de persuasion verbale pour résoudre ce conflit insoluble. Pourtant, Alboury, maintes fois déçu, accuse Horn d'avoir tout le temps menti.

> ALBOURY. – La seule chose que j'ai apprise de vous, malgré vous, c'est qu'il n'y a pas assez de place dans votre tête et dans votre poche pour ranger tous vos mensonges ; on finit par les voir.
> HORN. – Bravo ; mais ceci, par contre, n'est pas vrai. Essayez ; demandez-moi n'importe quoi, pour vous prouver que je ne vous trompe pas.
> ALBOURY. – Donnez-moi une arme.
> HORN. – Sauf une arme, ah non ; vous devenez tous fous, avec vos pétoires[58] !

Contre l'accusation d'Alboury, Horn essaie de lui démontrer sa bonne volonté et son honnêteté. Cependant, ses propos sont toujours vides de sens, comme lorsqu'il dit « demandez-moi n'importe quoi, pour vous prouver que je ne vous trompe pas » ou « ce n'est pas un mensonge, croyez-moi. Je ne ruse pas, moi »[59], ce sont des paroles qui ne sont que des masques trompeurs dans le seul but de gagner du temps pour retrouver le corps jeté dans l'égout. Face à ces paroles mensongères, ici comme ailleurs, Alboury frappe juste et fort par une seule phrase : « Donnez-moi une arme ». Perdu dans ce combat langagier, Horn a recours au changement de sujet et essaie à nouveau d'attirer la sympathie d'Alboury, en comparant Cal qu'il considère comme « un fou assassin » et lui-même, « un homme avec tout autre esprit ».

> HORN. – Parce que, Alboury, en vingt ans, le monde a changé. Et ce qui a changé dans le monde, c'est la différence qu'il y a entre lui [Cal] et moi, entre un fou assassin, déchaîné, avide, et un homme qui est venu ici avec un tout autre esprit. […]
> HORN. – Alboury, j'étais moi-même ouvrier. […] Lorsque je suis venu ici, je savais ce que c'était d'être un ouvrier ; et c'est pourquoi j'ai toujours

[58] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 83.
[59] *Ibid.,* p. 84.

> traité mes ouvriers, blancs ou noirs, sans distinction, comme l'ouvrier que j'étais a été traité. L'esprit dont je parle, c'est cela : savoir que si l'on traite l'ouvrier comme une bête, il se vengera comme une bête[60].

En insistant sur sa propre expérience d'ouvrier, Horn prétend veiller sur la sécurité et le bien-être de ses employés noirs. Il est évident que cette parole peut démontrer sa bonne volonté. De plus, l'usage de cette sorte de maxime, « Si l'on traite l'ouvrier comme une bête, il se vengera comme une bête » peut être une preuve de son honnêteté. De ce point de vue, la parole de Horn peut avoir un effet persuasif. Sa parole, cependant, ne parvient pas à persuader Alboury et notre analyse s'ouvrira par cette phrase. Tout en focalisant notre étude sur la problématique de l'argumentation, nous nous proposons ici de démontrer pourquoi la parole de Horn n'a pas de force persuasive.

Notons d'abord que la parole de Horn s'appuie sur « l'argument de réciprocité » qui « vise à appliquer le même traitement à deux situations qui sont le pendant l'une de l'autre »[61]. Selon les auteurs de *Traité de l'argumentation*, l'argument de réciprocité exige l'intervention de la notion de symétrie. « Une relation est symétrique, en logique formelle, quand sa converse lui est identique, c'est-à-dire quand la même relation peut être affirmée entre *b* et *a* qu'entre *a* et *b* »[62]. Sur ce point, l'argument de réciprocité diffère de la règle de justice qui « exige l'application d'un traitement identique à des êtres ou à des situations que l'on intègre à une même catégorie »[63]. Par ailleurs, il est à remarquer que certaines règles morales s'établissent en fonction de la réciprocité symétrique comme suit : « Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'on te fît ».

Donc, à proprement parler, en s'appuyant sur l'argument de réciprocité, Horn veut mettre en relief sa moralité sans faille. Cependant, cet argument avancé par Horn ne peut résister à la réfutation d'Alboury, qui s'appuie pareillement sur la règle de réciprocité : « Qu'importent aux ouvriers les

---

[60] *Ibid.,* p. 85.
[61] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 297.
[62] *Ibid.*
[63] *Ibid.,* p. 294.

sentiments des maîtres et aux Noirs les sentiments des Blancs ? »[64]. On peut fortement supposer que cette déclaration vise à dévoiler la fausse symétrie entre les ouvriers et les maîtres, entre les Noirs et les Blancs, c'est-à-dire la relation asymétrique entre classes sociales et « races », impossible à intervertir. En conséquence, l'absence de la relation symétrique met en doute la validité de l'argument de réciprocité de Horn et déprécie la valeur argumentative de sa maxime. Toutefois, il est intéressant de relever que cette maxime de Horn, dépourvue de validité et de valeur argumentative, devient une parole prophétique au sens où elle s'applique au destin de Cal. D'un coup de feu il a tué Nouofia et il sera tué de la même manière par des gardes noirs conformément aux Écritures : « Tous ceux qui prendront l'épée périront par l'épée » (Mathieu 26 : 52). À ce propos, il se pourrait sembler qu'Alboury soit « animé d'un sentiment de vengeance qui ne saurait se satisfaire du dédommagement prévu par une loi aussi intraitable que celle du talion »[65].

> HORN. – (*Il sort brusquement une liasse de billets de sa poche et la tend à Alboury*.) Voilà mon gars. Je vous l'avais promis. Il y a cinq cents dollars. C'est le plus que je puisse faire.
>
> ALBOURY. – Vous m'aviez promis le corps de Nouofia[66].

Face à l'intransigeance d'Alboury, Horn fait sa dernière proposition en lui donnant de l'argent et en disant : « Je vous l'avais promis », mais Alboury refuse en corrigeant sa parole : « Vous m'aviez promis le corps de Nouafia ». Les deux disent « avoir promis », mais les compléments d'objet de ce verbe ne sont pas les mêmes. Horn essaie de se montrer fidèle à sa parole à travers l'utilisation « avoir promis », alors qu'Alboury, s'apercevant du piège rhétorique, corrige immédiatement le complément d'objet de « avoir promis » et remet en cause leur problème initial. Ainsi, se termine en quelque sorte le débat argumentatif et judiciaire entre Alboury et Horn. En fin de parcours, ce dernier réalise qu'il ne lui reste plus aucun moyen de dissuader Alboury de réclamer le corps.

---

[64] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 86.
[65] François Poujardieu, *op. cit.,* p. 37.
[66] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 87-88.

> HORN. – (*À Alboury :*) Sachez donc que le corps de cet ouvrier est introuvable. Il vogue quelque part, cela doit faire un bout de temps qu'il est bouffé par les poissons et les éperviers. Renoncez une bonne fois à le récupérer.
> [...]
> ALBOURY. – Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j'aurai la mort de son meurtrier[67].

En fin de compte, Horn avoue à Alboury la vérité, c'est-à-dire l'impossibilité de retrouver le corps perdu, en le suppliant de renoncer à sa revendication, ce qui manifeste l'échec de son projet de négociation. À la suite de cet échec du langage, en tant que force de persuasion, il ne lui reste plus comme unique solution, que la violence physique qui entraîne la mort d'une manière nécessaire, dans son sens étymologique « qui ne peut pas ne pas être », d'où inéluctable. Inévitable donc ce combat physique qui demeure latent tout au long de l'affrontement langagier.

La réponse d'Alboury « Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j'aurai la mort de son meurtrier » peut s'interpréter comme « si l'on ne pouvait lui remettre le corps de son frère assassiné, ce serait le corps de son assassin qui servirait de monnaie d'échange »[68]. Cette proposition de l'échange des corps, ce « matérialisme » d'Alboury pose la question du théâtre, c'est-à-dire qu'il faut que le corps paraisse sur scène, au-delà de toute parole, pour que le théâtre naisse. Ainsi, Aloury aura un autre corps à la fin de la pièce.

Cette scène nous rappelle la « loi du talion », principe, basé sur la règle de justice et l'argument de réciprocité, « applique aux châtiments la même règle de justice que la règle d'or applique à la conduite morale »[69]. Pour l'exprimer autrement, la loi du talion « consiste en la juste réciprocité du crime et la peine. Cette loi est souvent symbolisée par l'expression « œil pour œil, dent pour dent ». Du point de vue juridique, le droit moderne n'applique plus la loi du talion en matière criminelle, parce qu'elle est considérée comme relevant d'une vengeance personnelle plutôt que de la justice. Il faut cependant noter que le

[67] *Ibid.,* p. 90.
[68] Michel Bertrand, *op. cit.,* p. 65.
[69] Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique, op. cit.,* p. 96.

but ultime de la loi du talion est à l'origine un rétablissement rapide de la paix communautaire, rompue par la transgression des règles. En ce qui concerne *Combat de nègre et de chiens*, ce principe est immédiatement rappelé après la mort de Cal, comme le montre la didascalie ci-dessous :

> *Cal est touché au ventre, puis à la tête ; il tombe. Alboury a disparu. Noir.*
>
> *Le jour se lève, doucement. Cris d'éperviers dans le ciel. A la surface d'égouts à ciel ouvert, des bouteilles de whisky vides se heurtent. Klaxon d'une camionnette. Les fleurs de bougainvillées balancent ; toutes reflètent l'aube*[70].

Dans cette scène finale, on voit « des bouteilles de whisky vides » qui se heurtent dans les égouts. Le whisky, boisson des Blancs, hautement symbolique sert à témoigner d'un sentiment d'hospitalité, à enivrer Alboury et à le désarmer pour l'abattre. Ainsi entendu, on peut constater divers rôles de whisky qui correspondent à chaque stratégie déployée par Horn. Toutefois, les bouteilles de whisky dans les égouts représentent symboliquement l'échec de la ruse de Horn.

D'ailleurs, cette scène finale évoque le temps d'après la catastrophe en tragédie, le temps de la restauration de l'ordre du monde, ce qui est symbolisé par « l'aube » qui est la première lueur annonçant la fin de la nuit et qui commence à blanchir l'horizon. En ce sens, cette « aube » nous rappelle les dernières phrases de *Èlectre* de Jean Giraudoux.

> ÉLECTRE. – Où nous en sommes ?
>
> LA FEMME NARSÈS. – Oui, explique ! Je ne saisis jamais bien vite. Je sens évidemment qu'il se passe quelque chose, mais je me rends mal compte. Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?
>
> ÉLECTRE. – Demande au mendiant. Il le sait.

---

[70] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 107.

LE MENDIANT. – Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore[71].

1.2. Horn et Cal : discours délibératif

Les dialogues entre Horn et Cal sont très différents de ceux entre Horn et Albourry au niveau de la manière des échanges verbaux et de leur but. Alors qu'une des caractéristiques majeures des dialogues entre Horn et Albourry réside dans la répétition et la variation de revendication et de réfutation, comme un duel verbal, les dialogues entre Horn et Cal se focalisent sur la recherche des meilleures solutions, soit pour dissuader Albourry de réclamer le corps, soit pour abattre Albourry, principale cause des problèmes qui pèsent sur le chantier. Horn et Cal appartiennent à un même groupe, celui des Blancs, et ils occupent tous les deux des positions importantes dans l'entreprise, ce qui signifie à la fois pleins pouvoirs sur le chantier et responsabilité globale. La plupart des dialogues entre Horn et Cal envisagent des solutions au problème posé par Albourry. Il en ressort que les dialogues entre Horn et Cal revêtent un aspect délibératif, bien qu'il y ait des discours judiciaires où Horn reproche vivement à Cal son imprudence et évidemment son crime.

1.2.1. Stratégie destinée à rendre crédible le mensonge

Dès le début de la pièce, Horn et Cal parlent de l'accident mortel survenu au chantier et discutent de la meilleure solution de le résoudre, en jouant aux cartes et en buvant du whisky, comme si c'était une chose banale et habituelle en quelque sorte. Au début, Horn déclare qu'il ne sait rien de cet accident et

[71] Jean Giraudoux, *Électre*, Le Livre de poche, 1976, p.179.

qu'il ne veut pas s'en mêler[72]. Face au refus pur et simple de Horn, Cal est obligé de protester contre ce refus, alléguant qu'il n'est pas coupable dans cet accident.

> CAL (*il pose cinquante francs*. ***Cris des crapauds-buffles,***[73] *tout près*). – On regardait le ciel, les ouvriers et moi ; le chien avait senti l'odeur de la tempête. Un gars traversait le chantier ; **je le vois**. **À cet instant**, un violent orage éclate. Je crie : **viens Toubab, viens !** Le chien dresse le museau, dresse ses poils ; il **sent** l'odeur de la mort ; ça l'excite, pauvre bête. Puis je le **vois** courir vers le nègre, là-bas, sous les trombes d'eau. **Viens, Toubab !** Je l'appelle ; pauvre bête. **Alors**, au milieu du vacarme, des éclairs déchaînés, je **vois** un grand trait de foudre. Toubab s'est arrêté ; tous on **regarde**. Et on **voit** le nègre tomber, au milieu des bruits de tonnerre ; touché, sous les tonnes de pluie ; il se couche dans la boue. Vers **nous** vient l'odeur du soufre ; puis, le bruit d'un camion, **là-bas**, qui fonce, vers **nous**. (*Horn fait tourner les dés.*) [...]
> HORN (*regardant les dés*). – Douze. (*Cal ramasse.*)[74].

Dans le paragraphe ci-dessus, Cal avance, pour la première fois, la thèse de l'accident mortel d'un ouvrier noir, en vérité, qu'il a tué. D'abord, il fait la description de l'accident, comme s'il était un simple observateur. Il n'y a pas de conjonctions causales, seulement des points-virgules qui servent à énumérer des événements selon l'ordre chronologique, sans conjonction de coordination, ce qui donne une impression aussi urgente que pressante.

Au début, Cal utilise l'imparfait employé en principe pour la description d'un événement passé. Tout de suite, le temps du verbe se transforme en « présent de narration »[75] pour susciter une vive réaction chez l'interlocuteur. Cal utilise par ailleurs très fréquemment des expressions qui relèvent de la perception sensorielle : « voir, sentir l'odeur, regarder, bruits de tonnerre, bruit du camion ». Ce faisant, Cal essaie de démontrer que c'est une tempête, une

---

[72] *Ibid.,* p. 19 : « HORN. – Prépare-toi. Moi, je ne m'en mêle pas ; je n'ai pas la tête à cela ; je ne sais rien ; je ne te couvre pas ; je n'étais pas là ».
[73] *Ibid.,* p. 69 : « ALBOURY. – Le chant des crapauds-buffles : ils appellent la pluie. »
[74] *Ibid.*, p. 20. [C'est nous qui soulignons.]
[75] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, *op. cit.*, p. 71 : « Le présent dit de narration, forme de réactualisation temporelle destinée à rendre vivante une scène passée ».

violence de la nature, qui est entièrement responsable de l'accident. De plus, l'insertion imprévue du discours direct (« viens Toubab, viens ! », « Viens, Toubab ! ») renforce la vivacité et la crédibilité de son histoire fabriquée. Tous ses efforts pour donner une description pittoresque a pour but de garantir l'objectivité et de renforcer la crédibilité de sa parole. Ce faisant, il viser à insister sur son innocence dans cet accident.

Cependant, à la fin du paragraphe cité, qui décrit l'accident, Cal utilise un « nous » pour se désigner lui-même et pour désigner les ouvriers. Le déictique « nous » peut se comprendre comme une combinaison de « je » et de « non-je », lesquels se définissent en fonction de la situation d'énonciation. Pourtant, quand Cal raconte son histoire à Horn, le « non-je » de « nous » peut désigner à la fois les ouvriers et Horn selon l'instance de discours. En effet, Cal utilise délibérément « nous » à la place de « moi » pour impliquer Horn et lui faire partager la responsabilité de l'accident.

La description minutieuse, le présent de narration et le discours direct peuvent constituer une figure d'*hypotypose,* qui a pour but de rendre le plus fort le plus faible des arguments. À la lumière de l'explication de Jean-Jacques Robrieux sur le mécanisme de la figure hypotypose, on peut supposer que Cal essaie d'« actualiser »[76] un passé qu'il a délibérément fabriqué afin de rendre sa parole vraisemblable et de « susciter l'implication directe du récepteur »[77]. Pourtant, l'effort de Cal ne réussit pas, parce que son interlocuteur Horn est déjà au courant de la vérité de l'accident et que la parole proférée de Cal, en état d'ivresse, lui fait perdre la confiance de Horn. Du point de vue rhétorique, la parole de l'ivrogne est dépourvue de preuve éthique qui est primordiale dans la persuasion de l'auditeur, non pas parce que Cal n'est pas sincère ni honnête, mais parce que sa parole n'est jamais argumentative en tant que telle. Comme l'a montré Gilles Declercq, « l'*ethos* doit donc se comprendre comme une

[76] Jean-Jacques Robrieux, *Les Figures de style et de rhétorique, op. cit.,* p. 83 : « Il faut que le locuteur ou le narrateur actualise l'objet ou la scène en les présentant comme appartenant à son propre présent (dans le cas du passé réel) ou comme la réalité (cas de faits irréels. »
[77] *Ibid.*

condition *technique* et *intrinsèque* du processus de persuasion, et non comme une qualité morale et extrinsèque issue de la nature de l'orateur. L'homme sincère et honnête ne fait pas nécessairement l'orateur efficace »[78]. Sous cet angle, le discours de Cal, aussi émotionnel et pittoresque qu'il soit perd sa puissance persuasive devant Horn qui connaît la vérité.

Dès que Cal comprend que Horn est pleinement informé de l'accident, il invente un deuxième mensonge, mais cette fois, il emploie amplement le discours rapporté au style direct pour donner un aspect objectif à sa parole. La parole de Cal, citée ci-dessous, peut donc être considérée comme une sorte de reconstruction de dialogues inventés. En ce sens, Cal agit comme un scénariste ou comme un producteur de fictions.

> CAL. – Le gars, Horn, je peux te le dire, ce n'était même pas un vrai ouvrier ; un simple journalier ; personne ne le connaît, personne n'en parlera. Alors il veut partir ; moi je dis : **non, tu ne partiras pas.** Quitter le chantier une heure avant ; c'est important, une heure ; si on laisse prendre une heure, il y a l'exemple que cela fait. Comme je te le dis, je dis donc : **non.** Alors il me crache aux pieds et il part. Il m'a craché aux pieds, et à deux centimètres c'était sur la chaussure. (*Ils misent.*) Donc j'appelle les autres gars, je leur dis : **vous le voyez, le gars ?** (*Imitant l'accent nègre* :) – **Oui patron on le voit – il traverse le chantier sans attendre l'arrêt ? – Oui patron oui patron sans attendre l'arrêt – sans casque, les gars, est-ce qu'il a un casque ? – non patron on voit bien il ne porte pas son casque.** Moi je dis : **souvenez-vous-en : il est bien parti sans que je l'autorise – oui patron oh oui patron sans que tu l'autorises.** Alors il est tombé ; le camion arrivait et je demande encore : **mais qui conduit le camion ? mais à quelle vitesse il fonce ? il n'a pas vu le nègre ?** Et alors, hop ! (*Cal ramasse.*)
>
> HORN. – Tout le monde t'a vu tirer. Imbécile, tu ne supportes même pas ta foutue colère.
>
> CAL. – C'est comme je te le dis : ce n'est pas moi ; c'est une chute.

[78] Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter, op. cit.,* p. 47.

> HORN. – Un coup de feu. Et tout le monde t'a vu monter dans le camion[79].

De manière plus générale, cette deuxième explication de Cal, aussi trompeuse que la première, nous semble un peu plus convaincante, étant donné qu'il essaie d'argumenter son propos en s'appuyant sur des paroles de témoins de l'accident. Puisque ces témoins sont de la même tribu que la victime, leurs témoignages se révèlent relativement fiables et peuvent servir de preuve évidente et solide pour démontrer son innocence. C'est ainsi que Cal met en relief les fautes de la victime par la bouche des ouvriers noirs dans le but d'imputer à Nouofia, l'ouvrier noir, la responsabilité de sa propre mort. Par là, il veut rendre sa parole vraisemblable et crédible à travers le discours rapporté direct, comme l'a bien expliqué Laurence Rosier.

> On peut considérer que le rapporteur peut être objectif dans la mesure où il se contente de rapporter un discours, et que les DR (discours rapporté) peuvent donc être plus ou moins objectifs selon le degré d'effacement énonciatif[80].

Il est aussi intéressant de remarquer que Cal « *imite l'accent nègre* »[81] quand il rapporte les paroles des ouvriers noirs, cela pour accentuer le réalisme du discours rapporté, ce mime vocal voulant prétendre que le discours rapporté de Cal est une parole authentique, et non fabriquée intentionnellement.

Dans l'optique qui nous intéresse, il est nécessaire de relever les définitions que propose Laurence Rosier pour le verbe « rapporter », parmi lesquelles nous avons « re-dire/reproduire », « représenter », « interpréter », « faire circuler », etc. Tout cela nous conduit à penser que le discours rapporté n'est pas la répétition exacte d'un énoncé initial d'autrui. Donc « rapporter » peut s'interpréter comme une sorte de représentation, de reproduction et

---

[79] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 23-24. [Les phrases soulignées par nous sont des discours rapportés directs.]
[80] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Éditions Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 2008, p. 41.
[81] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 24.

d'actualisation de l'énoncé du passé au moment de l'énonciation présente. Aussi, il se pourrait que l'intention de celui qui rapporte s'insinue dans le discours rapporté soit volontairement soit même involontairement au cours d'une transformation de l'énoncé original. Il en ressort que les discours directs rapportés par Cal ne doivent pas être considérés comme tels. En effet, ils relèvent plutôt d'une stratégie discursive et peuvent se comprendre comme une sorte de monodrame composé de mensonges et théâtralisé par l'énonciateur, en l'occurrence ici Cal. D'ailleurs, cette pitoyable excuse de Cal se focalise sur les fautes de Nouofia (ce n'est pas un vrai ouvrier, il a quitté le chantier une heure avant, sans permission, sans casque) et l'humiliation que ce dernier lui a infligée (Nouofia ayant craché sur ses chaussures). Il répète deux fois « il m'a craché aux pieds » afin de partager ce sentiment d'humiliation avec Horn et de se justifier. Ses efforts, cependant, n'atteignent pas leur but, puisque Horn est bien informé de tout ce qui s'est passé dans le chantier : « tout le monde t'a vu tirer », « tout le monde t'a vu monter dans le camion ». Devant la vérité, tout effort de mensonge est anéanti complètement. Mais Horn se servira de l'argument de Cal afin de se défendre contre l'accusation d'Alboury, c'est-à-dire « Pas de casque : cela nous enlève toute responsabilité »[82], raisonnement fallacieux que nous avons analysé plus haut.

1.2.2. Homme de parole vs homme d'action

Comme le fait remarquer Aristote, la rhétorique est un art pour se défendre. Non pas par la force, mais par la parole. Le passage suivant donc mérite d'être cité : « S'il est honteux de ne pouvoir se défendre avec son corps, il serait absurde qu'il n'y eût point de honte à ne le pouvoir faire par la parole, dont l'usage est plus propre à l'homme que celui du corps. »[83] Dans cette optique, nous nous proposons ici d'examiner l'opposition radicale entre Horn et

[82] *Ibid.,* p. 26.
[83] Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.,* Livre I, chapitre 2 : 1355 b.

Cal dans leur approche pour résoudre le problème posé à eux. Leur différence est clairement expliquée dans les deux paragraphes ci-dessous.

> HORN. – Je sais me servir de ma bouche, moi ; je sais parler et me servir des mots. Peut-être que je n'ai pas été à l'école, mais la politique, moi, je sais m'en servir. Toi, tu ne sais régler les affaires qu'à coups de pétoire et après, tu es bien content que quelqu'un soit là pour te sortir du pétrin et te voir pleurer. C'est donc à tirer qu'on apprend dans vos écoles d'ingénieurs, et vous oubliez d'apprendre à parler ? Bravo ; belle école ![84]

> CAL. – Je suis un homme d'action, moi ; toi, tu parles, tu ne sais que parler ; et qu'est-ce que tu feras, toi, hein, s'il ne t'écoute pas, hein, si tes petits moyens secrets ne marchent pas, hein ?[85]

Il est difficile de ne pas voir la différence fondamentale entre Horn et Cal dans leur façon de résoudre le conflit. Alors que Cal préfère la violence physique, Horn reconnaît l'importance de la persuasion verbale qui peut permettre d'éviter la violence physique. C'est pourquoi Horn essaie toujours d'engager des négociations avec Alboury malgré les refus obstinés de ce dernier. En revanche, Cal n'a recours qu'à la violence physique, symbolisée ici par le pistolet. Il raille ironiquement Horn, en dénonçant l'impuissance totale de sa parole persuasive dans le cas où son allocutaire ne veut pas l'écouter.

Au bout du compte, après avoir essuyé des refus de la part d'Alboury, Horn n'a plus qu'à reconnaître l'impossibilité de faire accepter un dédommagement financier. Selon lui, il n'a plus d'autre choix que d'utiliser la violence physique et il annonce à Cal sa décision de cesser toute action persuasive et de tromper Alboury en vue de l'abattre froidement.

---

[84] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 65. Cette remarque de Horn rappelle l'importance de la parole rhétorique dans *Rhétorique* d'Aristote : « s'il est honteux de ne se pouvoir défendre avec son corps, il serait absurde qu'il n'y eût point de honte à ne le pouvoir faire par la parole, dont l'usage est plus propre à l'homme que celui du corps. » (*Rhétorique*, I, i, 1355 b).
[85] *Ibid.,* p. 77.

HORN. – Imbécile ; tu ne comprends pas qu'à la fin je le baiserai et que voilà tout ?[86]

CAL. – Je comprends, maintenant : tu discutes pour mieux le baiser ; c'est une méthode, je ne dis pas le contraire[87].

HORN. – Mais pendant que je lui parle, toi, tu retrouves le corps. Cherche, il me le faut[88].

Horn s'engage dès lors à fond dans l'affaire de Cal. La stratégie discursive de Horn a radicalement changé. Au début, elle vise à une négociation et à un dédommagement financier. Mais à partir de ce moment-là, les paroles de Horn ne seront que des moyens pour gagner du temps et retrouver le corps jeté dans l'égout. Par là, la parole de Horn ne pourra garantir sa sincérité ni fournir des preuves éthiques du locuteur. La parole de Horn se révèle vide de sens et devient délibérément trompeuse. Ayant reconnu l'impossibilité absolue de retrouver le corps, Horn va jusqu'à tenter une odieuse tromperie : le remplacement du corps.

HORN. – Une peau noire ressemble à une peau noire, non ? Le village réclame un corps ; il faut leur en donner un ; on n'aura pas de paix tant qu'on ne leur donnait pas un corps[89].

Il ressort clairement de tout cela que les paroles des Blancs se manifestent mensongères et cruelles. Les deux Blancs, qui croient fermement à « un mensonge répété mille fois devient une vérité », se trouvent enfin enfermés dans un cercle vicieux de « un mensonge en entraîne un autre ». La tromperie verbale n'aboutissant à rien, s'aggrave fatalement jusqu'à tel point qu'elle conduira les deux Blancs à la fin catastrophique sans laissant aucune solution envisageable. Toutes les paroles des Blancs sont autopagiques, en ce que chaque mensonge les ronge de l'intérieur par l'inquiétude et par le désespoir.

---

[86] *Ibid.,* p. 64.
[87] *Ibid.,* p. 67.
[88] *Ibid.,* p. 68.
[89] *Ibid.*, p. 98.

1.3. Léone et Alboury : discours épidictique

Les dialogues entre Léone et Alboury sont radicalement différents de ceux entre Horn et Alboury ou entre Horn et Cal, étant donné que Léone et Alboury ne se parlent jamais de la mort de Nouofia ni de la récupération de son corps. Il se peut que les dialogues entre Léone et Alboury se trouvent hors du champ de l'argumentation dans le sens où ils ne cherchent ni à convaincre un interlocuteur ni à faire accepter une opinion. Le discours de Léone en particulier est teint d'admiration pour Alboury et de mépris pour les Blancs, ce qui permet de structurer le discours épidictique ou démonstratif, selon Aristote, qui comprend l'éloge ou le blâme. Ce dont il s'agit ici, c'est de mettre en relief la valeur épidictique de la parole de Léone adressée à Alboury. Cependant, il est à remarquer que l'admiration de Léone pour l'Afrique, et pour son représentant Alboury, est un contrepoint de sa haine de la culture occidentale et des Blancs. Le discours épidictique de Léone contient cette ambivalence.

1.3.1. Soliloque de Léone

La plupart des scènes de la pièce, comme nous l'avons indiqué plus haut, sont des situations de confrontation face-à-face pendant lesquelles les deux partenaires se parlent, sauf les scènes VI et XX où Léone, seule, parle sur la scène. Dans la scène VI, relativement courte en comparaison avec d'autres scènes, Léone et Alboury se rencontrent pour la première fois sous un arbre tropical, la bougainvillée, ce qui rappelle la première rencontre entre Horn et Alboury. C'est Léone qui s'approche d'Alboury et lui adresse la parole en français avec quelques mots d'allemand. Alboury ne répond pas. De plus, on peut remarquer sans difficulté l'abondance des didascalies qui désignent en principe les gestes de Léone[90] sauf la dernière didascalie qui indique la sortie

[90] *Ibid.,* p. 42-44 : (*s'approchant d'Alboury*) ; (*Elle rit.*) ; (*Elle s'approche de l'arbre.*) ; (*Elle regarde Alboury.*) ; (*Doucement :*) ; (*Elle regarde autour d'elle.*) ; (*Elle* le regarde.) ; (*Agitée :*) ; (*Lui montrant une fleur de bougainvillée :*) ; (*Très agitée :*) ;

d'Alboury. Par là, c'est Léone, pourrait-on dire, qui domine cette scène en laissant Alboury comme un décor.

Dès qu'elle le voit pour la première fois, Léone ne cache ni sa grande affection pour Alboury ni sa confiance totale en lui, cela sans raison particulière. Elle va jusqu'à lui raconter l'histoire de sa vie privée et de sa famille. Pour l'expliquer autrement, elle lui ouvre son cœur et finit par le toucher sans le regarder, en lui disant :

> LÉONE. : J'apprendrai votre langue africaine, oui, et quand je la parlerai bien, en réfléchissant bien pour chaque mot que je dirai, je vous dirai… les choses… importantes… qui… je ne sais pas. Je n'ose plus vous regarder ; vous êtes si grave, et moi la gravité ! […] Il y a vous, si grave ; j'aime bien la gravité. Je préférerais rester ici ; il fait si doux. (*Elle le touche sans le regarder.*) [91]

Cette scène semble unique dans le sens où elle est entièrement dépourvue de paroles argumentatives. La parole de Léone appartient au registre épidictique, vu qu'elle vise à l'expression de l'admiration ou de l'amour qu'elle ressent pour Alboury, bien qu'elle ne soit qu'implicite, avec des gestes de rire et d'agitation comme indiqués dans les didascalies. Et cet amour pousse Léone à aller jusqu'à lui promettre d'apprendre la langue africaine et lui dire qu'elle aime la gravité qu'il incarne.

Pourtant, les auteurs du *Traité de l'argumentation* récusent l'idée que « le genre épidictique semble relever plus de la littérature que de l'argumentation » [92]et prétendent que « les discours épidictiques constituent une partie centrale de l'art de persuader »[93]. Le discours épidictique, selon eux, permet d'accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs que l'orateur exalte et cette adhésion renforce une disposition à l'action de l'auditeur. Ce long

---

(*Elle rit.*) ; (*Elle s'éloigne.*) ; (*Elle rit.*) ; (*Elle s'agite.*) ; (*Elle rit.*) ; (*Elle cesse de bouger.*) ; (*Elle le touche sans le regarder.*) ; (*Elle le lâche.*) ; (*Bas :*) ; (*À son oreille :*) ; (*Alboury disparaît sous les arbres.*).

[91] *Ibid.,* p. 43-44.

[92] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.,* p. 64.

[93] *Ibid.*

soliloque de Léone, dans cette perspective, démontre d'une manière implicite sa volonté de séduire Alboury.

> LÉONE. : Il y a quelqu'un. J'ai entendu… (*Bas :*) Teufel !Veschwinde, pschttt ! (*À son oreille :*) Je reviendrai. Attendez-moi. (*Alboury disparaît sous les arbres.*) **Oder Sie, kommen Sie zurück !**[94]

Malgré leur différence infranchissable, Léone et Alboury ont un point commun. Ils se sentent exclus de la communauté des Blancs. La marginalité de Léone la fait se sentir étrangère et elle tente de communiquer avec Alboury qui est, lui aussi, un étranger pour les Blancs. À cause de l'irruption brutale de Cal, Léone doit interrompre son monologue et demande seulement à Alboury de revenir la voir. Alboury acceptera.

1.3 2. Croisement des langues étrangères

Dans la scène IX se produit leur deuxième rencontre. Mais pour le spectateur, cette scène est difficile à saisir, puisqu'Alboury parle soudainement en ouolof et que Léone évoque en allemand des extraits du lied de Schubert en réponse à Alboury chaque fois qu'il parle en ouolof.

> ALBOURY. – Man naa la wax dara ?
> LÉONE. – Wer reitet so spät durch Nacht und Wind…
> ALBOURY. – Walla niu noppi tè xoolan tè rekk.
> LÉONE. – Es ist der Vater mit seinem Kind. (*Elle rit.*) Moi aussi je parle étranger, vous voyez ! On va finir par se comprendre, j'en suis sûre.
> ALBOURY. – Yow dégguloo sama lakk waandé man dégg naa sa bos.
> LÉONE. – Oui, oui, c'est comme cela qu'il faut parler, vous verrez, je finirai par saisir. […] Moi je vous parle étranger et vous aussi, alors, on sera vite sur la même longueur d'onde.
> ALBOURY. – Wax nagama dellusil, maa ngi nii.
> LÉONE. – Mais lentement, n'est-ce pas ? sinon, on n'arrivera à rien[95].

---

[94] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 44. « Oder Sie, kommen Sie zurück ! » peut se traduire en français comme suit : « Ou, vous revenez ! ».

Ce qui est frappant ici, c'est le surgissement brutal d'un autre système communicatif au milieu du dialogue théâtral comme si un hors-scène jaillissait de la scène. La langue ouolof d'Albourey et l'allemand de Léone se manifestent comme une force d'étrangeté qui vient hanter la scène. Ces langues étrangères n'ont pas de sens pour le spectateur français mais posent des questions et font trou dans le continuum communicatif sur scène et à la fois entre la scène et la salle.

Au premier abord, les dialogues des deux personnages semblent complètement absurdes, puisqu'ils se parlent dans deux langues que ni l'un ni l'autre ne comprend pas, et cela, sans aucune intention de communiquer. Ces dialogues sont aussi gênants pour les spectateurs qui ne connaissent aucune des deux langues. Cependant, à l'examen du texte ci-dessus, on s'aperçoit qu'Albourey comprend parfaitement l'allemand, étant donné qu'il est revenu voir Léone qui lui avait exprimé sa demande en allemand à la fin de la première rencontre : « Oder Sie, kommen Sie zurück ! ». Le fait qu'un Noir puisse parler le français, l'allemand et l'anglais semble peu vraisemblable, bien que l'on puisse admettre le compliment de Horn[96]. Il en ressort qu'Albourey est un personnage mystérieux et mythique comme tous les personnages noirs dans les pièces de Bernard-Marie Koltès, tels Abad, personnage muet dans *Quai ouest* ou

---

[95] *Ibid.,* p. 57-58. Les phrases soulignées sont des traductions en français. La traduction de l'ouolof relève du programme de *Combat de nègre et de chiens* mis en scène par Michael Thalheimer au Théâtre national de la Colline en septembre 2010 et la traduction de lied est faite par Jacques Porchat, citée dans https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Roi_des_aulnes_(poème).
« ALBOURY. – Est-ce que je peut te parler ?
LÉONE. – Qui chevauche si tard à travers la nuit et le vent ?
ALBOURY. – Voilà on se tait et on se regarde.
LÉONE. – C'est le père avec son enfant. (*Elle rit*.) Moi aussi je parle étranger, vous voyez ! On va finir par se comprendre, j'en suis sûre.
ALBOURY. – Tu ne comprends pas ma langue, mais moi je comprends la tienne.
LÉONE. – Oui, oui, c'est comme cela qu'il faut parler, vous verrez, je finirai par saisir. […] Moi je vous parle étranger et vous aussi, alors, on sera vite sur la même longueur d'onde.
ALBOURY. –Tu m'as demandé de revenir, me voilà.
LÉONE. – Mais lentement, n'est-ce pas ? sinon, on n'arrivera à rien. »

[96] *Ibid.*, p. 11 : « HORN. – Vous vous exprimez admirablement en français ; en plus de l'anglais et d'autres langues, sans doute ; vous avez tous un don admirable pour les langues, ici. »

le parachutiste noir dans *Le Retour au désert*. Par ailleurs, le déséquilibre entre Albouy, qui comprend la langue des Blancs, et les Blancs, qui ne comprennent guère celle de leurs partenaires peut symboliser ici le déséquilibre renversé du pouvoir. Autrement dit, sur la scène du duel où la parole est considérée comme une arme principale pour les personnages, le détenteur du pouvoir langagier peut remporter ce combat verbal.

D'une manière générale, la forme dialogique caractérise le mode d'échanges entre les deux personnages. Cependant, cette série d'échanges ne parvient pas à dissiper le malentendu originel entre Léone/Horn et Albouy, au sens le plus large, le Blanc et le Noir. Le manque d'efficacité de la communication et l'impossibilité de surmonter les limites communicatives, à savoir l'abîme entre les individus, conduisent à une impasse et provoquent des désaccords qui finalement conduisent à la violence. Au fur et à mesure du déroulement, la communication entre les deux personnages semble relever non d'un véritable dialogue, mais d'un double soliloque ou de la juxtaposition de deux langues solitaires. Ce qui est remarquable dans l'écriture de Koltès, c'est qu'au lieu de dénoncer d'une manière directe les problèmes du monde capitaliste, ici symbolisé par le commerce des mots, il le fait à travers l'accomplissement esthétique de la forme dialogale qui est destinée à l'échec.

2. Analyse de figures argumentatives

Nous allons maintenant examiner les figures récurrentes et caractéristiques dans *Combat de nègre et de chiens* en vue de mettre au jour les stratégies discursives et la structure dramaturgique de la pièce. Avant de poursuivre l'analyse, le paragraphe ci-dessous mérite d'être cité pour évoquer l'argumentativité des figures qui ne se contentent pas d'embellir des phrases.

> Nous considérons une figure comme argumentative si, entraînant un changement de perspective, son emploi paraît normal par rapport à la nouvelle situation suggérée. Si par contre, le discours n'entraîne pas

> l'adhésion de l'auditeur à cette forme argumentative, la figure sera perçue comme ornement, comme figure de style. Elle pourra susciter l'admiration, mais sur le plan esthétique, ou comme témoignage de l'originalité de l'orateur.[97]

La figure de rhétorique, en principe, peut être comprise comme un outil efficace pour faire orienter le récepteur du message émis. Elle tient à rendre le sens propre du texte plus grand ou plus petit que tel quel, lequel produit l'écart entre le sens propre et le sens figuré. Cet écart vise souvent à procurer aux destinataires des images et des idées frappantes et choquantes pour qu'ils s'inclinent devant les paroles de l'énonciateur. C'est pourquoi la plupart des figures, pourrait-on dire, ont un aspect esthétique comme une sous-catégorie de la preuve émotionnelle. L'analyse des figures suivantes présentera leur particularité de l'usage de figures dans *Combat de nègre et de chiens,* en particulier, l'hypotypose mensongère, la gradation et l'hyperbole qui se définit comme une expression exagérée et écartée du sens textuel qui peut, en revanche, mettre au jour le sens de la réalité voilée dans le texte.

2.1. Hypotypose mensongère

2.1.1. Hypotypose pittoresque

La figure de l'hypotypose est une « figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité »[98]. Cette figure pittoresque permet au destinataire ou au spectateur de visualiser les choses dans le discours comme s'il s'agissait d'un tableau, d'une scène vivante se déroulant sous ses yeux, d'où la fréquence du présent de narration dans cette figure.

Selon la logique de l'hypotypose, cette figure « opère en quelque sorte un changement de mode perceptif en produisant un déplacement du son vers

[97] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.,* p. 229.
[98] Henri Morier, *op. cit.*, p. 539.

l'image, tout à fait propre à stimuler l'imagination des auditeurs. L'hypotypose est une image des choses si bien représentées par la parole que l'auditeur s'imagine les voir plutôt que les entendre »[99]. Cette translation de l'oralité à la visualité retient l'attention du récepteur et provoque des effets émotionnels qui peuvent remporter des preuves pathétiques. Gilles Declercq cite, à ce propos, un passage de Quintilien pour illustrer l'importance de l'image : « Seule émeut la présence de l'objet ou du spectacle générateurs d'émotion – leur présence réelle, ou leur image intérieure. L'émotion émane ainsi de l'image, directe ou représenté : elle est, somme toute, affaire de visualité et d'imagination (*Institution oratoire*, X, VII, § 14-15 ; Extr. p. 441-442). »[100] En bref, l'image représentée stimule l'imagination des auditeurs et suscite une vive émotion, laquelle pourrait l'emporter sur le raisonnement juridique, comme Cal l'a entrepris délibérément.

> CAL (*il pose cinquante francs.* ***Cris des crapauds-buffles****,*[101] *tout près*). – On **regardait** le ciel, les ouvriers et moi ; le chien avait senti l'odeur de la tempête. Un gars traversait le chantier ; **je le vois**. **À cet instant**, un violent orage éclate. Je crie : viens Toubab, viens ! Le chien dresse le museau, dresse ses poils ; il **sent** l'odeur de la mort ; ça l'excite, pauvre bête. Puis je le **vois** courir vers le nègre, là-bas, sous les trombes d'eau. Viens, Toubab ! Je l'appelle ; pauvre bête. **Alors**, au milieu du vacarme, des **éclairs** déchaînés, je **vois** un grand trait de foudre. Toubab s'est arrêté ; tous on **regarde**. Et on **voit** le nègre tomber, au milieu des **bruits de tonnerre** ; touché, sous les tonnes de pluie ; il se couche dans la boue. Vers **nous** vient **l'odeur du soufre** ; puis, **le bruit d'un camion**, **là-bas**, qui fonce, vers **nous**.[102]

Un des exemples réussis de l'hypotypose est le discours enflammé de Théramène qui raconte la mort d'Hippolyte, en amplifiant l'émotion douloureuse, autrement dit, la terreur et la pitié. Comme la description de

---

[99] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de poétique*, Éditions Belin, 2006, p. 252.
[100] Gilles Declercq, « Schèmes argumentatifs et culture oratoire » *in* Marianne Doury & Sophie Moirand (éd.), *L'Argumentation aujourd'hui. Positions théoriques en confrontation*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 143.
[101] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.,* p. 69 : « ALBOURY. – Le chant des crapauds-buffles : ils appellent la pluie. »
[102] *Ibid*., p. 20.

Théramène, le paragraphe ci-dessus, qui est la première excuse inventée par Cal dans la scène III est un exemple par excellence de l'hypotypose. D'abord, pour produire l'effet d'hypotypose, « certains détails doivent accrocher le regard ou frapper l'oreille »[103], ce que démontre l'utilisation des expressions suivantes : « cris des crapauds-buffles », « vois », « sent », « regarde », « bruits de tonnerre », « l'odeur du soufre », « le bruit d'un camion », etc. En plus de cela, Cal mêle délibérément des expressions sensorielles et une narration chronologique pour rendre sa parole vraisemblable et accorder une crédibilité à sa parole. Ce type de discours relativement émotionnel peut aider à faire sentir et partager l'événement relaté avec son interlocuteur en le plongeant dans l'espace sensoriel où la pensée rationnelle souvent perd sa puissance.

D'autres procédés renforcent l'effet de l'hypotypose. On peut remarquer le présent de narration qui se substitue aux temps du passé, ce qui fait revivre le passé au moment de l'énonciation et ce qui invite et implique l'interlocuteur dans cette action du passé. Au moyen de l'utilisation du présent à la place du passé, Cal donne à son récepteur direct ou indirect l'illusion d'assister à une scène d'une effroyable catastrophe alors que tout n'est qu'un mensonge. À ce croisement du temps se mêlent des marquages temporels et des localisations à l'aide de locutions adverbiales comme « à cet instant », « alors », « là-bas », « vers nous ». Ce type de localisation peut faire authentique et engage la parole dans le réel. En effet, tous les exemples de ce paragraphe visent à créer des images vivantes et réalistes afin de faire croire au récepteur que le locuteur Cal a vécu réellement l'événement, en suscitant ces images partagées par l'expérience vécue des récepteurs. De plus, on peut constater une sorte d'autopersuasion dans cette fiction mensongère où devient floue la frontière le vrai est le faux, ce qui dénonce ironiquement la faiblesse mentale de Cal.

Par ailleurs, il faut se rappeler qu'une des fonctions de l'hypotypose est qu'« elle s'attache, dans un autre esprit, à la description minutieuse des détails, parce qu'elle veut *faire vrai*, et que c'est le détail qui rend souvent le mensonge

[103] Henri Morier, *op. cit.*, p. 545.

vraisemblable ; elle pactise alors avec le réalisme »[104]. À la lumière de cette remarque, on peut dévoiler la stratégie discursive de Cal, c'est-à-dire faire croire son mensonge et transférer la responsabilité de la mort de l'ouvrier noir à une catastrophe naturelle. Ignorant cet accident, le spectateur risque de croire à tort que Cal dit la vérité, puisqu'il n'était pas présent au moment de l'événement et qu'il n'a pas d'autres sources de renseignements que la parole de Cal.

2.1.2. Hypotypose dans le discours rapporté

Il est intéressant de relever un autre type d'hypotypose dans *Combat de nègre et de chiens*. « L'hypotypose, remarque Michel Pougeoise, se rencontre le plus souvent dans certains types d'énoncés comme le discours judiciaire ou encore dans les descriptions, le récit rapporté »[105]. Dans le cas de discours rapporté, en particulier, « le discours indirect doit le céder au discours direct, ou, à la rigueur, au style indirect libre » [106]. Par là, la vivacité des échanges verbaux permet d'offrir une bonne visualité des actions dans le passé.

> CAL. – Tout d'un coup, j'ai vu Toubab en face de moi, qui me regardait de ses petits yeux penseurs. Toubab, mon petit chien ! je dis : qu'as-tu à rêver, à quoi penses-tu ? il grogne, hérisse le poil, longe l'égout doucement. Je le suis. Toubab, mon petit chien, qu'as-tu à réfléchir ? as-tu senti quelqu'un ? Il hérisse le poil, aboie un petit coup et saute dans l'égout. Je me dis : il a senti quelqu'un. Je le suis. Mais je n'ai rien trouvé, patron ; que la merde, patron.[107]

Dans ce paragraphe, Cal essaie de mettre en avant ses efforts de récupération du corps en racontant son parcours avec son chien. En effet, ce parcours pourrait être relaté en récit narratif sans les paroles adressées à son chien qui ne lui répond que par de gestes simples. Cal construit, en revanche,

---

[104] *Ibid*., p. 542.
[105] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001, p. 143.
[106] Henri Morier, *op. cit.*, p. 546.
[107] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 75.

des dialogues fictifs comme s'il parlait avec son chien. Comme un récit habituel, le début du discours de Cal commence au passé composé et imparfait « j'ai vu Toubab en face de moi, qui me regardait… ». Tout de suite après cette narration, se poursuivent en s'entremêlant les discours directs des paroles adressées au chien et les réponses gestuelles du chien, le tout relaté au présent de narration. Tout ce procédé rhétorique de Cal sert à démontrer la sincérité de son effort, mais on peut en douter vu qu'il n'y a personne autour de lui à ce moment-là. Cal étant la seule source de renseignements du passé pour le spectateur ou le lecteur, il peut modifier et manipuler la vérité en utilisant la figure de l'hypotypose à son profit, c'est-à-dire pour atténuer la responsabilité de son propre crime.

En somme, la figure de l'hypotypose, comme nous l'avons remarqué, dépasse les frontières de la phrase et ne se contente pas d'embellir les phrases. L'hypotypose est un procédé complexe qui permet de rendre le discours vraisemblable et de le faire accepter par le récepteur.

2.2. Paroles véhémentes

Selon Gilles Declercq, la véhémence est « entendue comme modalité intense, voire paroxystique, de représentation des passions »[108], c'est-à-dire comme principe de représentation d'une émotion intense : indignation et exaltation, enthousiasme et fureur, terreur et ferveur. C'est pourquoi la véhémence a un rapport proche avec les images de violence, de force et de puissance, d'où provient l'utilisation fréquente des figures comme l'hypotypose, la prosopopée et l'apostrophe. Toutefois, il est à noter que la véhémence ne consiste pas en une explosion de la violence ni en un acte de violence, mais en la représentation de la violence à la limite de son éclatement. En ce sens, il est

[108] Gilles Declercq, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », *Exercices de rhétorique* [en ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2014, consulté le 03 septembre 2015. URL : http://rhetorique.revues.org/99, p. 2.

intéressant d'analyser les figures de véhémence : accumulation, gradation, amplification, lesquelles représentent le paroxysme des émotions violentes.

En l'occurrence, face à l'impossibilité de la récupération du corps et à celle de la négociation, Cal déclenche de vives réactions quasi schizophréniques contre cette situation intenable pour lui. C'est à travers l'analyse de la véhémence de la parole de Cal que nous allons dévoiler la faiblesse mentale et morale cachée derrière ces paroles véhémentes.

2.2.1. Accumulation et gradation

Koltès utilise de temps à autre l'énumération dans ses pièces théâtrales. Dans *Combat de nègre et de chiens*, on peut en trouver quelques exemples, comme dans les paroles de Cal citées ci-dessous.

> CAL. – Pourtant j'ai voyagé ; et vous pouvez me croire. Vous avez voyagé ?
> LÉONE. – Oh non, c'est la toute première fois.
> CAL. – Moi, jeune comme vous me voyez, j'ai voyagé, croyez-moi, croyez-moi. Bangkok j'ai fait ; j'ai fait Ispahan, la mer Noire ; Marrakech, j'ai fait, Tanger, la Réunion, les Caraïbes, Honolulu, Vancouver, moi ; Chicoutimi ; le Brésil, la Colombie, la Patagonie, les Baléares, le Guatémala, moi ; et finalement cette saloperie d'Afrique-là, tiens, Dakar, Abidjan, Lomé, Léopoldville, Johannesburg, Lagos ; pire que tout, l'Afrique, moi je peux vous le dire.[109]

L'énumération est une « figure de rhétorique qui permet d'inventorier les diverses parties d'un tout »[110]. Dans ce paragraphe où il énumère des endroits du monde, Cal veut insister sur le fait qu'il a voyagé partout dans le monde devant Léone qui n'a voyagé qu'une seule fois à l'étranger. Pourtant, les parcours énumérés par le jeune ingénieur sont tellement longs qu'on ne peut le

[109] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 39.
[110] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.,* p. 118.

croire sur parole. Bien que personne ne sache s'il ment ou pas, on peut deviner sans peine ce qu'il veut dire : « pire que tout, l'Afrique ». Pour l'affirmer, Cal s'appuie sur son expérience personnelle, que ce soit imaginaire ou exagérée, en tant que preuve convaincante. Cette énumération des endroits de voyage peut donc se révéler efficace pour persuader un interlocuteur qui manque d'expérience dans le domaine. Toutefois, cette stratégie discursive de Cal révèle la faiblesse de son argumentation contre son gré, parce que son voyage à travers toutes les villes et tous les pays énumérés n'est guère possible ni crédible vu son âge. En effet, c'est une des caractéristiques essentielles du discours de Cal que d'être très loin du raisonnement argumentatif, mais fortement enclin à l'expression exagérée.

Parallèlement, Horn emploie l'accumulation, une figure proche de l'énumération, quand il présente à Alboury son projet idéal du monde.

> HORN. – Plus de conflits, plus de pays riche, plus de pays pauvre, tout le monde à la même enseigne, et les réserves pour tout le monde. [...] La France me semble idéale : c'est un pays tempéré, bien arrosé, sans disproportion dans le climat, la flore, les animaux, les risques de maladie ; idéale, la France. [...] Le mieux serait donc de la construire cette ville, en longueur, des Vosges aux Pyrénées, en longeant les Alpes ; les amoureux de l'hiver iraient dans la région de l'ancienne Strasbourg [...] Marseille et Bayonne [...] la Côte d'Azur. [..] Oui, la France serait belle, ouverte aux peuples du monde, tous les peuples mêlés déambulant dans ses rues ; et l'Afrique serait belle, vide, généreuse, sans souffrance, mamelle du monde ! (*Un temps.*) Mon projet vous fait rire ?[111]

L'accumulation est une « figure qui consiste à accumuler les mots pour rendre l'idée plus frappante »[112]. D'après Bernard Dupriez, « l'accumulation et l'énumération ne sont pas toujours nettement distinctes. [...] Mais l'accumulation garde quelque chose de moins logique : elle saute d'un point de vue à l'autre »[113]. Comme nous pouvons le constater dans le paragraphe ci-

[111] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 35-36.
[112] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2003, p. 19.
[113] Bernard Dupriez, *op. cit.,* p. 23.

dessus, l'accumulation des éléments énumérés sert à renforcer l'idée de Horn que la France est un endroit idéal pour la construction de la ville de son rêve. C'est au moyen d'une accumulation de mots, qui embellissent son projet idéal, que Horn veut mettre en avant la fraternité et l'humanité pour gagner la confiance de son interlocuteur. Mais de telles exagérations hyperboliques ne parviennent pas à leur but et elles en deviennent ridicules.

À côté de l'énumération et de l'accumulation, nous avons une autre figure de rhétorique, la gradation, qui selon Henri Morier, est une « figure par laquelle on dispose les termes, au sein d'une énumération, en ordre progressif. La "gradation progressive" peut étager plusieurs espèces de valeurs »[114]. Et il y a deux ordres progressifs : la gradation ascendante et la gradation descendante. En voici les deux exemples tirés des soliloques de Léone face à Alboury qui ne lui répond pas.

> LÉONE. – Ce qui compte, c'est un minimum de vocabulaire ; même pas : c'est le ton qui compte. D'ailleurs même pas, il suffit de se regarder tout court, sans parler.[115]

> LÉONE. - O noir, couleur de tous mes rêves couleur de mon amour ! Je le jure : lorsque tu rentreras chez toi, j'irai avec toi, quand je te verrai dire : ma maison, je dirai : ma maison. À tes frères je dirai : frères, à ta mère : mère ! Ton village sera le mien, ta langue sera la mienne, ta terre sera ma terre, et jusque dans ton sommeil, je le jure, jusque dans la mort, je te suivrai encore.[116]

L'énumération dans cet extrait n'est pas une énumération habituelle au sens où tous les éléments énumérés ont le même niveau syntaxique ou sémantique. On peut constater sans difficulté que chaque élément énuméré

---

[114] Henri Morier, *op. cit.*, p. 509-510 : « elle [la gradation] peut être *numérique*. [...] La gradation peut être *intensive* lorsqu'elle va des mots les plus faibles aux plus forts. [...] Elle peut être *pittoresque*, allant du terme le moins coloré au plus expressif, ou du plus courant au plus baroque, du plus ordinaire au plus étrange. [...] Elle peut être *régressive* (si bizarre que paraisse l'association des termes "gradation régressive", mais nous manquons ici d'un terme propre, et "régression" veut dire, en rhétorique, autre chose !) ; en ce sens, les termes vont en diminuant de valeur. »
[115] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 59.
[116] *Ibid.,* p. 92.

s'enchaîne et se développe en crescendo ou en decrescendo. Dans le premier paragraphe, la gradation se fait en decrescendo : « *minimum de vocabulaire* > *le ton* > *se regarder sans parler* ». En revanche, dans le deuxième, la gradation est en crescendo : « *maison* < *village* < *terre* ; *sommeil* < *mort* ».

En parallèle de l'énumération de Cal et de l'accumulation de Horn, la gradation dans le soliloque de Léone a un aspect autant hyperbolique qu'émotionnel. Elle trahit son amour à Alboury qui ne lui répond jamais. Face à la froideur d'Abouory, il lui est nécessaire d'insister d'une manière hyperbolique sur l'assimilation totale de son existence à celle de la tribu d'Alboury : la maison, la famille, le village, la langue, la terre, le sommeil et la mort. Pour les trois personnages, l'utilisation de l'énumération, de l'accumulation et de la gradation sert à amplifier ce qu'ils veulent dire. En particulier, la gradation, comme le remarque Olivier Reboul, « est un excellent moyen de présenter les arguments »[117] et peut donc relever d'une figure de rhétorique, et non d'une figure de style.

2.2.2. Amplification paranoïaque

L'amplification est une « figure suivie qui consiste à reprendre, dans une sorte de gradation spirituelle plus encore que formelle, les éléments de la description, soit en approfondissant la pensée, soit en l'enrichissant, en l'agrandissant, en l'ennoblissant »[118]. Bien qu'on distingue « soigneusement l'amplification de l'accumulation, dans laquelle la simple énumération des détails finit par frapper le lecteur »[119], l'amplification peut avoir recours à des procédés tels que la répétition, la gradation, la comparaison et l'accumulation, etc. Comme toute figure qui veut créer une tension spirituelle chez l'auditoire, l'amplification joue sur l'émotion de l'auditoire en faisant naître ou en exaltant les passions. Par là, il convient donc de souligner que ce procédé de

[117] Olivier Reboul, *op. cit.,* p. 135.
[118] Henri Morier, *op. cit.,* p. 100.
[119] *Ibid.*, p. 100.

l'amplification démontre l'argumentativité de la figure. Dans *Combat de nègre et de chiens*, les personnages blancs deviennent de plus en plus nerveux parce que la situation devient de plus en plus critique malgré tous leurs efforts déployés lors des différentes interventions. En particulier pour Cal, auteur principal de cette tragédie, que le paragraphe ci-dessous nous décrit en pleine crise de panique.

> CAL. - Moi je flingue s'il crache et tu es bien content : parce qu'à deux centimètres c'était sur notre pied, dix centimètres plus haut c'était le pantalon, et un petit peu plus haut on l'avait dans la gueule. [...] Ils ouvrent un œil et crachent, ouvrent un autre œil et crachent, crachent en marchant, en mangeant, en buvant, assis, couchés, debout, accroupis ; entre chaque bouchée, entre chaque gorgée, à chaque minute du jour ; [...] Crachats de boubous sont menace pour nous. Si on réunissait tous les crachats de tous les nègres de toutes les tribus de toute l'Afrique et d'une seule journée, creusant des puits obligés d'y cracher, des canaux, des digues, des écluses, des barrages, des aqueducs ; si on réunissait les ruisseaux de tous les crachats crachés par la race noire sur tout le continent et crachés contre nous, on en arriverait à couvrir les terres émergées de la planète entière d'une mer de menace pour nous ; et il ne resterait plus rien que les mers d'eau salée et les mers de crachats mêlées, les nègres seuls surnageant sur leur propre élément.[120]

En proie à une imagination débordante et délirante, Cal amplifie le crachat des nègres comme une menace réelle en recourant, d'abord, à la gradation (notre pied < le pantalon < la gueule) ; à l'énumération (ouvrir l'œil, marcher, manger, boire, être assis, couchés, debout, accroupis ; puits, canaux, digues, écluses, barrages, aqueducs) ; l'exagération (la planète entière couverte de crachats). Cette technique de l'amplification vise à accroître la menace potentielle d'Alboury et à justifier sa seule solution envisageable, le tir au pistolet. De plus, cette expression véhémente discrètement basée sur l'opposition entre le Blanc et le Noir provoque une vive émotion chez son interlocuteur Horn et suscite son adhésion. Pourtant, l'excès de l'amplification peut démontrer la faiblesse mentale de Cal tellement effrayé en face du Noir.

---

[120] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 78.

Cette violence verbale qui n'éclate pourtant pas en action réelle et la manifestation des émotions paroxystiques peuvent marquer la véhémence paranoïaque qu'on retrouve également dans le paragraphe suivant.

> Attrape en plein midi un boubou et coupe-le en **quatre** avec une bonne machette, et chaque morceau en quatre, ce qui fait **seize** morceaux ; et chacun des seize morceaux, avant qu'il ne fasse nuit, pendant qu'ils sont tranquilles, en quatre morceaux encore une fois, ce qui fera **soixante-quatre** morceaux de boubou inoffensifs, et chaque morceau encore coupe-le bien en quatre et en quatre et en quatre, et encore une fois jusqu'à obtenir **seize mille trois cent quatre-vingt-quatre** petits morceaux tout noirs, minuscules et tranquilles [...] Ce que je crois, c'est que, de chacune des seize mille trois cent quatre-vingt-quatre parties – **quatre à la puissance sept** – du monde endormi, renaîtra un nouveau boubou entier, immense, et fort, le salaud ! et plus inquiétant encore ; car je crois que c'est ainsi qu'ils se reproduisent.
> Quand pourrai-je dormir sans aucune inquiétude ni cauchemar ?[121].

Ce paragraphe, extrait de « Carnets de combat de nègre et de chiens » où Koltès esquisse les personnages[122], le lieu et les idées de ce qu'il a puisé dans son expérience, porte le titre suivant : « Cal, songeries d'un ingénieur insomniaque ». Ici, la cruauté absolue de Cal envers les Noirs est pleinement concrétisée à travers la répétition de l'amputation du corps des Noirs. Pourtant, il est à remarquer que cet enchaînement rapide, mécanique, mathématique et hyperbolique de chaque amputation n'est qu'une songerie de Cal qui souffre d'insomnie. Comme le fait remarquer François Poujardieu, « poussé au meurtre

[121] Bernard-Marie Koltès, « Carnets de combat de nègre et de chiens », *in Combat de nègre et de chiens*, p. 118 : Ici, on peut constater que $16384=4^7$. [C'est nous qui soulignons.]

[122] Il est intéressant de remarquer l'importance des carnets de Koltès à propos de son écriture théâtrale : « Et surtout il écrit *Combat de nègre et de chiens*. Dans le dossier conservé à l'Imec (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), il y a cinq pages de notes, recto verso, sur les personnages. Koltès procédera toujours ainsi. D'abord, écrire l'histoire de chaque personnage, longuement, en remontant parfois très loin dans le passé et en poursuivant aussi très loin dans le futur, au point qu'à ce chacun des personnages il pourrait faire une pièce. Ensuite, élaguer, de façon que la vie de chacun soit rassemblée dans la pièce. Puis construire les scènes. Et, enfin, mettre en place l'architecture générale. Ces deux dernières étapes font l'objet d'un travail lent, complexe, souvent compliqué. » (Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.,* p. 153-154.)

par la seule insubordination de Nouofia, Cal est aux prises avec un imaginaire phobique générateur d'hallucinations toujours plus dévastatrices »[123]. La disparition totale des Noirs est, pourrait-on dire, une condition nécessaire pour l'endormissement de Cal saisi d'une peur maladive incontrôlable. Plus il a peur, plus il répète ces amputations. Plus il coupe de morceaux de boubou, plus en surgissent des nègres. Ce cercle vicieux recommence, s'amplifie de façon inévitable et crée chez lui une sorte de folie meurtrière. D'où se produit la véhémence. Par ailleurs, le fait qu'il n'a pas le courage d'amputer réellement le corps d'un Noir accentue la véhémence de sa songerie, « l'exubérance de ses imprécations », comme le confie Koltès, lors d'un entretien avec Alain Prique, au sujet des discours racistes des personnages.

> Prenons, si vous voulez, le personnage de Cal. Son racisme primaire dévoile un drame personnel qui m'intéresse. C'est le portrait du raciste ordinaire qui s'ignore en tant que victime sociale. Il n'est pas moins victime de la société que le nègre, mais il essaie vainement de noyer sa condition dans l'excès verbal, dans l'exubérance de ses imprécations[124].

Ce sur quoi Koltès veut insister, c'est que Cal est aussi victime que le « nègre » du système inhumain qui s'impose aujourd'hui à tout le monde. Autrement dit, le Noir persécuté par le Blanc se présente comme révélateur d'une réalité profonde. Il convient à ce sujet de citer une lettre de Koltès, envoyée à François Regnault après la lecture de *Lumière d'août* de Faulkner qui l'a beaucoup inspiré : « La malédiction de la race noire vient de Dieu, mais la malédiction de la race blanche c'est le noir qui, éternellement, sera l'élu de Dieu parce qu'un jour il l'a maudit »[125]. Par là, il n'y a pas de vainqueur du duel verbal. La véhémence de la parole des personnages paranoïaques rend « à maints égards la pièce schizophrénique »[126] dans le sens où une discordance de

---

[123] François Poujardieu, « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, n° 168, mai-juin 2003, p. 38.
[124] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.,* p. 25-26.
[125] Bernard-Marie Koltès, *Lettre, op. cit.,* p. 468.
[126] Didier Ayres, « Le théâtre classique : allusion et procès, autour de *Combat de Nègre et de chiens* », *in La Bibliothèque de Koltès : réécritures et métissages*, Actes des 2e

la pensée, de l'émotion et du rapport au monde extérieur, provoque, « l'inertie, le repli sur soi, le refuge dans un monde intérieur imaginaire, plus ou moins délirant [...] avec avec impression de dépersonnalisation, de transformation corporelle et morale sous l'influence de forces étrangères, en rapport avec des hallucinations auditives, kinesthésiques »[127].

Avant de terminer cette partie, il est intéressant de noter que les chiffres qui augmentent successivement rappellent la progression géométrique en mathématique, autrement formulé, la croissance exponentielle où le nombre initial s'augmente en se multipliant chaque fois. Cette logique de l'amplification, qu'on retrouve en parallèle dans un monologue d'Édouard[128], personnage du *Retour au désert*, avant sa disparition dans l'espace, semble paranoïaque au sens où les personnages veulent insister sur l'inéluctabilité comme un aspect métaphorique de la fatalité qui se déroule selon sa logique propre, invincible, comme un théorème mathématique, sans aucune exception, jusqu'à la catastrophe inéluctable et irréversible, et bien souvent la mort.

2.3. Confrontation des deux mondes opposés

La dramaturgie fondamentale de *Combat de nègre et de chiens*, comme nous l'avons remarqué précédemment, est fondée sur la confrontation des deux personnages et la réitération de leurs duels verbaux. À chaque affrontement, ils changent de stratégies discursives sur le même sujet, c'est-à-dire la récupération du corps. À ce propos, Serge Saada remarque : « Les phrases qu'échangent les personnages de Koltès sont souvent porteuses des figures du combat : l'attaque, la riposte, l'esquive, la feinte, tout y est »[129]. Dans l'échange de l'attaque et de la

---

Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées à Metz en octobre 2002, Bibliothèque-médiathèque de Metz, 2004, p. 72.
[127] http://www.cnrtl.fr/definition/schizophrénie
[128] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 78-80.
[129] Serge Saada, « Un théâtre d'imminence », *Alternatives théâtrales*, n°35-36, février 1994, p. 88.

riposte, on peut remarquer que les deux partenaires tiennent leurs propres positions sans aucune possibilité de s'incliner devant leur adversaire. Voilà d'où provient l'affrontement de deux mondes opposés, représentés par des mots contradictoires et paradoxaux.

2.3.1. Paradoxe de Horn : P mais Q

Le projet de *L'Argumentation dans la langue* de Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot vise à mettre en évidence un procédé d'argumentation dans la transition entre des énoncés, c'est-à-dire qu'une présentation d'un énoncé « E_1 (ou un ensemble d'énoncés) est comme destiné à en faire admettre un autre énoncé (ou un ensemble d'autres) E_2 »[130]. Sous cette perspective les deux linguistes ont analysé et ont mis en évidence l'implication argumentative des énoncés. Il s'agit à présent d'examiner un des connecteurs logiques « mais ». Selon Ducrot, « une phrase affirmative du *P mais Q* pourrait être paraphrasé ainsi : Oui, *P* est vrai ; tu aurais tendance à en conclure *r* ; il ne le faut pas, car *Q* (*Q* étant présenté comme un argument plus fort pour *non-r* que n'est *P* pour *r*) »[131]. Dans cette optique, on peut constater le jeu de manipulation du connecteur « mais » dans le paragraphe ci-dessous qui est le dernier dialogue entre Alboury et Horn dans lequel ce dernier fait un ultime effort pour persuader Alboury d'accepter le dédommagement financier.

> ALBOURY. – Ce n'est pas ce que j'attends de vous.
>
> HORN. – N'exagérons pas, monsieur. Un ouvrier est mort, d'accord ; c'est grave, d'accord, je ne veux pas du tout minimiser la chose, pas du tout. *Mais* c'est une chose qui arrive n'importe où, à tout moment ; croyez-vous qu'en France les ouvriers ne meurent pas ? *C'est grave, mais c'est normal* ; c'est la part du travail ; [...] N'importe quelle société lui sacrifie une part d'elle-même, n'importe quel homme lui sacrifie une

[130] Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, *L'Argumentation dans la langue*, 3e éd., Mardaga, 1997, p. 8.
[131] Oswald Ducrot *et al.*, *Les Mots du discours*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 97.

> part de lui-même. Vous verrez. Croyez-vous que je n'ai rien sacrifié, moi ? C'est dans l'ordre du monde [132].

Toutes les paroles de Horn peuvent se résumer en une seule phrase : « C'est grave, mais c'est normal. » Il veut prétendre que la mort d'un ouvrier est un événement grave, mais habituel. Il s'agit ici de dévoiler l'absurdité de sa parole et sa stratégie discursive. Dans un premier temps, il faut rappeler que la forme *P mais Q* comporte un concept de concession dont la stratégie argumentative consiste à donner raison à la thèse adverse (« c'est grave ») pour la réfuter par la suite en la renversant (« c'est normal »). Cela évoque la logique de l'antithèse selon laquelle au début les deux polarités semblent avoir une valeur équivalente, mais au cours du discours une polarité affirme sa supériorité sur l'autre.

En l'occurrence, il y a deux arguments dans le discours de Horn, c'est-à-dire la conséquence grave de la mort et la banalité de la mort dans le chantier. Dans un premier temps, Horn ne conteste pas la conséquence grave de la mort, mais il constate tout de suite la banalité des accidents mortels dans les chantiers en évoquant le cas des ouvriers français. Puis, il met en avant « l'inévitable du sacrifice » quand on travaille pour une société. De plus, Horn insiste sur le caractère spécifique du sacrifice en utilisant une question rhétorique et en mettant en relief son universalité : « C'est dans l'ordre du monde. » Après quoi, les conséquences de la mort deviennent moins importantes progressivement pour disparaître à la fin. Bien que la mort dans les chantiers soit à la fois grave et normale, la validité de cette disjonction peut être contestée parce que si la banalité de la mort concerne le patron, la douleur de la mort, en revanche, concerne les victimes. Cette disjonction frauduleuse sert à manipuler la réalité d'une manière discrète au sens où le meurtre de Cal devient une chose banale et normale.

Si on récapitule son discours en syllogisme, on peut le reconstruire comme suit :

---

[132] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 88. [C'est nous qui soulignons.]

Nouofia est mort.
Or, la mort est normale dans le chantier.
Donc, la mort de Nouofia est normale dans le chantier.

À première vue, ce syllogisme semble avor une validité formelle. Cependant, si on l'analyse de plus près, on peut y remarquer la faille. Le syllogisme, en principe, n'est concluant que lorsque sa forme est valide et que toutes ses prémisses sont vraies. Pourtant la prémisse majeure « la mort est normale dans le chantier » est fausse par sa généralisation abusive, car cette prémisse provient uniquement de l'expérience individuelle de Horn et des sociétés françaises. Cette prémisse peut être vraie pour les Blancs mais n'est pas toujours vraie pour les Noirs. C'est pourquoi la prémisse majeure perd sa validité et ce syllogisme relève d'une pétition de principe, d'un des raisonnements fallacieux. Par ailleurs, cette démonstration révèle, par sa soi-disant logique, la cruauté de la pensée des Blancs en ce qui concerne la mort des ouvriers africains.

2.3.2. Paradoxe d'Alboury

L'alliance de mots contradictoires ou incompatibles mis en œuvre au sein du discours frappe l'intelligence de l'auditoire et suscite de fortes émotions, c'est pourquoi l'antithèse est oratoire en ce qu'elle contribue à émouvoir, mais elle est aussi argumentative en ce qu'elle exprime un argument en le rendant plus frappant. En parallèle de l'antithèse, il y a une figure argumentative, le paradoxe qui est « une opinion contraire à l'opinion commune ; affirmation qui, au premier abord, paraît choquante ou absurde, mais qui, à la réflexion, est conforme à la réalité »[133]. Si l'antithèse se compose des deux polarités opposées en soi, le paradoxe s'oppose à l'opinion commune, la doxa.

Comme le démontre l'étymologie, le paradoxe vise en principe à renverser l'opinion commune. Et cet aspect provocateur du paradoxe vise à

[133] Henri Morier, *op. cit.*p. 863.

frapper l'imagination, à créer une émotion et finalement à susciter les réactions de l'auditoire. Pour Jean-Jacques Robrieux, « renverser la pensée commune est un jeu d'autant plus attrayant qu'il conduit à des vérités très profondes. Il faut réfléchir et faire réfléchir avec le sourire, sourire souvent narquois et ironique »[134]. En bref, l'absurdité apparente du paradoxe se révèle vraie au fond et le plus souvent, le paradoxe vise à éveiller la réflexion ou l'esprit critique de l'auditoire en créant un effet de surprise, voire en choquant. Le paragraphe ci-dessous en est un bel exemple.

> HORN. – Je vous fais part de mes regrets. Quelle malheureuse histoire !
> ALBOURY. – Malheureuse oui, malheureuse non. S'il n'avait pas été ouvrier, monsieur, la famille aurait enterré la calebasse dans la terre et dit : une bouche de moins à nourrir. C'est quand même une bouche de moins à nourrir, puisque le chantier va fermer et que, dans peu de temps, il n'aurait plus été ouvrier, monsieur ; donc ç'aurait été bientôt une bouche de plus à nourrir, donc c'est un malheur pour peu de temps, monsieur.[135]

En réponse à l'expression des regrets de Horn, Alboury approuve et réfute en même temps le propos de Horn en disant « malheureuse oui, malheureuse non ». Après quoi, il explique son propos apparemment contradictoire au sens où il y a une opposition entre une affirmation et sa négation pure dans la même proposition par exemple : « cet objet existe et n'existe pas ». Cette contradiction permet de choquer l'auditoire et d'attirer son attention. La première partie de la phrase, « malheureuse oui » semble s'expliquer clairement, parce que la mort d'un membre d'une famille et d'une communauté est universellement considérée comme un grand malheur, ce qui relève d'une doxa.

Cependant la deuxième partie « malheureuse non » pose un problème. Après avoir admis la parole de Horn, Alboury subitement la réfute d'une manière contradictoire. Selon le principe de non-contradiction, un terme entre les deux opposés doit être vrai et l'autre faux. En l'occurrence, c'est la deuxième

---

[134] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation, op. cit.,* p. 175.
[135] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.,* p. 10.

partie qu'Alboury considère comme vraie et qu'il veut mettre en avant. Si on résume l'explication d'Alboury, la mort d'un ouvrier noir n'est pas malheureuse pour la famille qui, en fin de compte, a une personne de moins à nourrir. Le paradoxe provient de cette vérité d'une pauvreté insoutenable qui se cache derrière la parole contradictoire.

Par ailleurs, il est à remarquer qu'en parallèle de l'antithèse de Horn, le paradoxe d'Alboury s'appuie sur la logique de disjonction. Les deux procédés discursifs de « c'est grave, c'est normal » et « malheureuse oui, malheureuse non » représentent une confrontation de deux mondes opposés et de deux idées contraires sur le même malheur. Pourtant, dans l'optique qui nous intéresse, l'antithèse de Horn et le paradoxe d'Alboury dévoilent le même sujet, c'est-à-dire la cruauté des Blancs qui causent la pauvreté des Noirs. C'est au moyen de deux figures rhétoriques que Koltès accuse la réalité cruelle d'une manière esthétique.

Pour clore ce chapitre, il ne serait pas illégitime de dire que *Combat de nègre et de chiens* est une arène d'affrontement, comme l'indique le titre. C'est une pièce sur un combat au pied de la lettre, mais un combat verbal entre celui qui réclame et celui qui l'en dissuade. Pourtant, « la stratégie de conciliation tentée par Horn va s'avérer totalement vaine car elle ne peut s'établir que sur la base d'un compromis ou d'un moyen terme qui ne pourra jamais satisfaire la demande d'Alboury »[136]. C'est pourquoi les figures rhétoriques argumentatives employées par Horn n'aboutissent à aucun résultat, et que paradoxalement elles révèlent l'inhumanité et la cruauté des Blancs.

Tout au long du texte, on peut constater un mouvement en spirale de cette confrontation, c'est-à-dire la répétition et la variation qui convergent progressivement vers la fin tragique. Dans *Combat de nègre et de chiens*, le caractère des personnages ne change pas, ce qui va à l'encontre de la dramaturgie moderne. Néanmoins, chacun des caractères se dévoile, s'amplifie

[136] François Poujardieu, *op. cit.*, p. 37.

progressivement, jusqu'à éclater à la fin, d'une manière nécessaire, illustrant ainsi métaphoriquement la dramaturgie de la fatalité chez Koltès.

Chapitre III. Deux mondes opposés : *Quai ouest*

Il n'y a pas de tendresse dans le commerce.

Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* »

Quai ouest, écrit en 1982 pour la mise en scène de Patrice Chéreau au théâtre Nanterre-Amandiers, est une pièce visiblement violente : trois morts (Koch, Cécile et Charles), le viol d'une jeune fille (Claire) et un vol ou escroquerie comme transgressions aux règles commerciales. Pourtant, il est à remarquer que les violences corporelles ne sont montrées sur le plateau qu'au dernier moment de la pièce, pendant un très court instant. Jusque-là, les violences physiques restaient latentes et en germe dans l'échange de mots, autrement dit dans le « deal », trafic par des mots, si on emprunte le terme de *Dans la solitude des champs de coton*. Ces négociations verbales, si elles n'aboutissent pas à leur but, se transforment finalement en violence physique.

En parallèle de *Combat de nègre et de chiens*, la spirale de la violence dans *Quai ouest*, soit verbale soit physique, s'enclenche inexorablement et entraîne des conséquences dramatiques résultant de l'affrontement de deux mondes diamétralement opposés comme le symbolise le début de la pièce, qui commence par une rencontre entre deux personnages provenant de milieux différents, Charles et Maurice Koch. Le premier est un jeune chômeur qui habite dans un hangar désaffecté avec sa famille immigrée d'Amérique latine et le second, qui vient d'un quartier riche, est un homme d'affaires ruiné, venu en voiture de luxe avec Monique, son assistante, pour se donner la mort à la suite de problèmes financiers. La pièce se déroule dans un hangar abandonné, autrement dit un trou noir du monde d'où Charles essaye de s'enfuir, mais dans lequel Koch veut terminer sa vie. Dans ce trou noir, où se croisent des désirs contradictoires, se déploient divers échanges verbaux entre les personnages : Claire qui veut empêcher son frère Charles de partir, Fak qui veut faire l'amour avec Claire, Cécile qui veut tirer de l'argent de Koch et Monique eut sortir du hangar le plus tôt possible. Il est à noter que les désirs des personnages se traduisent par des échanges verbaux mais aussi par la circulation d'objets précieux.

Cette étude reposera premièrement sur les dialogues à la lumière de la rhétorique argumentative en vue de mettre au jour l'envers du monde tragique, représenté ici par un « quai ouest », hangar déserté et abandonné de sorte qu'il devient une zone peu visible.

Avant de poursuivre l'analyse, il convient de considérer les deux courtes épigraphes placées avant les didascalies initiales. La première est un extrait de *La Genèse* : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit » (chapitre 6, vers 13). La suite que Koltès ne met pas dans le texte est : « car la terre est remplie de violence à cause d'eux. Voici donc que je vais les détruire avec la terre ». C'est une parole d'Élohim, adressée à Noé, rapportée au style discours direct. Dieu, furieux de voir que la terre est corrompue et remplie de violence à cause des hommes, décide de les détruire ainsi que la terre où ils vivent. Pour cela, il « amène le Déluge, les eaux sur la terre, pour détruire toute chair en qui se trouve un souffle de vie sous les cieux », en annonçant que « tout ce qui est sur la terre expirera »[1]. Cette histoire connue comme *Le Déluge* est la réponse divine à l'avidité et à la violence des humains, à la corruption collective de l'humanité. Dieu promet donc la fin du monde et la disparition des humains, excepté pour la famille de Noé et pour les animaux qu'il aura choisis.

Il est intéressant de relever que Koltès ne cite que le début de cette histoire avec une simple indication de la source « Genèse » à la fin de la phrase, sans laquelle il serait très difficile de comprendre correctement cette épigraphe et de compléter la suite pour en saisir le sens. Cette histoire biblique est universellement connue, et on peut supposer que, si Koltès laisse l'épigraphe incomplète, mais avec l'indication de la référence, ce pourrait être pour confier au spectateur ou au lecteur le soin de compléter l'épigraphe, tout en permettant de dévoiler ce qui est omis, en l'occurrence, la raison principale de la démolition totale voulue par Dieu. De cette manière, on peut supposer que l'épigraphe en quelque sorte apocalyptique fait allusion aux événements désastreux à venir dans *Quai ouest*, un drame tragique au sens littéral du terme.

La deuxième épigraphe écrite en anglais « *I would like to see the shade and tree where I can rest my head* » est un extrait d'une chanson reggae intitulée *Resting Place* de Burning Spear, un des musiciens préférés de Koltès. Comme la plupart des chansons reggae de Burning Spear, les paroles sont aussi simples que répétitives avec un rythme cadencé. Si on compare la citation

[1] Ces citations bibliques relèvent d'une version d'Édouard Dhorme, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1956.

épigraphique au texte original[2], on constate que Koltès l'a légèrement modifiée. C'est une phrase reformulée par la fusion des deux phrases suivantes : « *I would like to see / The broad shaded tree / Just I can rest my head underneath* ». Autrement dit, « *The broad shaded tree* » se transforme en « *the shade and the tree where* » qui articule les deux phrases avec la suppression d'« *underneath* ».

Si on reconstruit la parole de cette chanson en une phrase au moyen de la conjonction causale, on a la phrase suivante : « *The sun is so hot and there is too much pollution, that's why I would like to find the shade where I can rest my head* »[3]. Comme la première épigraphe biblique, Koltès n'a repris que la dernière partie qui se présente comme une conclusion (« *that's why…* »). Il a laissé de côté la cause, c'est-à-dire la chaleur du soleil et la pollution très importante face auxquelles « *I* » envisage de chercher l'ombre des arbres comme solution. Il se peut que ce soit une fuite autant désespérée qu'inévitable, ce qui évoque l'un des thèmes principaux de *Quai ouest*.

Les deux épigraphes présentent une vision apocalyptique d'une manière implicite, étant donné que Koltès ne cite qu'une phrase comme conclusion en cachant délibérément les causes sans lesquelles personne ne peut comprendre complètement la phrase citée ni en saisir le sens exact. Pourtant, il est aussi intéressant de noter que le manque des composants argumentatifs suscite chez le spectateur ou le lecteur l'envie de compléter les parties manquantes.

1. Paroles négatives

L'approche visant à expliquer les stratégies argumentatives des paroles prendra comme point de départ l'analyse de l'échange de paroles. L'échange de paroles est supposé comprendre évidemment le dialogue, mais aussi le soliloque

[2] « Where must I find my resting place? / Over the hills, across the valley / I'm sure I can see, I'm sure I can see / Too much pollution, too much pollution / I would like to see / The broad shaded tree / Just I can rest my head underneath / Cause the sun is so hot / What says the father / Oh gosh ! »

[3] Traduction : « Il fait très chaud et il y a trop de pollution, c'est pourquoi je voudrais chercher l'ombre où je pourrai reposer ma tête ».

ainsi que le silence volontaire, par exemple, le mutisme d'Abad au sens où il manifeste l'aspect dialogique, même s'il n'y a pas de véritable échange de paroles.

Tout d'abord, on peut constater en particulier l'omniprésence de la négation dans les dialogues comme une figure textuelle. Un des traits saillants des dialogues dans *Quai ouest*, comme l'a remarqué Daniela Gothóva-Jobert, est la négation, « le principe fondamental de l'énonciation de *Quai ouest* »[4]. De plus, l'ironie, selon elle, est aussi incluse « dans le champ de la négation, car il s'agit d'un acte de langage qui renie l'énoncé précédent en mettant en œuvre une polysémie textuelle complexe »[5]. Ainsi, l'usage relativement fréquent de la négation et de l'ironie laisse entrevoir toutes les possibilités de transgression des règles relatives au dialogue dont il s'agit ici.

1.1. Transgression du principe de coopération

Si on résume en un mot tous les événements de *Quai ouest*, ce serait un « deal » selon le terme de *Dans la solitude des champs de coton*, des trafics clandestins, autrement dit des commerces illicites. Le commerce en principe doit présupposer une action d'échange entre les partenaires ainsi que l'objet d'échange qui peut varier largement en fonction de la nature du commerce. Pourtant, la négociation, autrement dit l'échange verbal, doit être préalable à tout accord de commerce. Quand on négocie, ce sont des paroles qui s'échangent, et non pas des objets d'échange. Les objets d'échange n'apparaissent qu'à la fin de la négociation et dévoilent les désirs de chaque partenaire. Dans *Quai ouest*, les objets d'échange comportent une clé de voiture, une tête de delco, un briquet Dupont, une montre Rolex, des cartes de crédit, la virginité de Claire, etc., c'est-à-dire que tout peut s'échanger dans le hangar. Selon les résultats des négociations, on procède à l'échange des désirs de chacun, mais au fur et à mesure du déroulement, qui peut être considéré comme une chaîne de

[4] Daniela Gothóva-Jobert, *Le Théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé,* thèse de doctorat, Université Vincennes à Saint-Denis – Paris 8, 2001, p. 247.
[5] *Ibid.,* p. 247-248.

négociations, « circulent de main en main des objets qui se révèlent inutiles [...], mais porteurs d'un échange symbolique, où s'exprime le désir de chacun »[6]. Et cette circulation d'objets engage tous les personnages dans un commerce indispensable pour leur propre existence. Aussi toutes négociations se poursuivent-elles tant bien que mal, ce qui peut expliquer l'abondance de la négation dans les dialogues.

Il est à remarquer que « la majorité des échanges se construit donc sur la base de l'affrontement, de la protestation, de la dénégation, du refus, de l'ironie, de la moquerie, de l'irrespect vis-à-vis des lois de la conversation, de la non-coopération intentionnelle »[7] ; en bref une transgression du principe de coopération, selon la notion introduite par Herbert Paul Grice, philosophe du langage. Pour résumer brièvement ce principe de coopération, on peut dire que c'est un principe de base à l'intérieur de la compétence discursive et notamment de la capacité à gérer et à structurer le discours. Selon Grice, tout échange conversationnel entre un locuteur et son interlocuteur suppose un minimum d'entente, un minimum d'effort de coopération. La conversation entre les deux participants implique le respect de règles communes pour assurer le bon déroulement de communication. De ce fait, les participants engagés dans une conversation sont supposés respecter le principe de coopération. Chacun des interlocuteurs doit donc essayer de contribuer à un échange verbal de façon rationnelle et coopérative dans le but de faciliter l'interprétation des énoncés. Grice explique ce principe de coopération par quatre catégories de maximes conversationnelles.

> La catégorie de QUANTITÉ concerne la quantité d'information qui doit être fournie, et on peut y rattacher les règles suivantes :
> 1. Que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis (pour les visées conjoncturelles de l'échange).

[6] Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Éditions Stock, 2009, p. 224.
[7] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.*, p. 246.

2. Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis[8].

Selon la règle de quantité, chaque interlocuteur doit donner autant d'information que nécessaire et pas plus. Alors que l'information, qui n'est pas suffisamment fournie, peut engendrer des malentendus, l'excès d'information peut entraîner un risque de digression ou celui de mécompréhension de la part de l'interlocuteur qui peut penser qu'il y aurait une raison particulière à un tel excès d'information. Dans *Quai ouest*, en l'occurrence, la transgression de cette maxime est fréquente car la plupart de dialogues relèvent de la négociation où la quantité et la qualité de l'information concernée prime avant tout.

À la catégorie de QUALITÉ on peut rattacher la règle primordiale :
« Que votre contribution soit véridique », et deux règles plus spécifiques :
– « N'affirmez pas ce que vous croyez être faux. »
– « N'affirmez pas ce pour quoi vous manquez de preuves. »[9]

La deuxième maxime concerne la sincérité du locuteur. Il ne doit donc pas mentir, mais parler à bon escient. En suite, la troisième maxime est « Parlez à propos (be relevant) »[10]. Cette règle concerne la pertinence du propos, mais elle comporte quelques problèmes liés à la notion de pertinence qui peut varier selon divers types de conversation.

Soyez clair (*perspicuous*).
– « Évitez de vous exprimer avec obscurité.' »
– « Évitez d'être ambigu. »
– « Soyez bref (ne soyez pas plus prolixe qu'il n'est nécessaire). »
– « Soyez méthodique. »
Et on pourrait en ajouter d'autres[11].

---

[8] Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », traduit par Frédéric Berthet et Michel Bozon, *Communications*, n° 30, 1979, p. 61.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*, p. 61-62.

La dernière est un peu différente des trois précédentes, car elle relève de la catégorie de modalité de parler, c'est-à-dire préoccupations sur comment dire ce que l'on dit. En bref, on doit s'exprimer clairement, sans obscurité ni ambiguïté, avec concision et efficacité. Toutefois, il est d'une importance primordiale de relever la fonction de l'« implicitation » dans la théorie de Grice, parce que c'est l'implicitation qui permet d'interpréter les énoncés d'une conversation qui transgresse certaines règles du principe gricien. D'après lui, il s'agit de l'implicitation « conversationnelle » qui est différente de l'implicitation « conventionnelle » à travers laquelle l'interlocuteur peut saisir intuitivement le sens de l'énoncé en s'appuyant sur le sens conventionnel des mots utilisés.

Le respect de ces règles oriente l'interprétation des énoncés lors de la conversation. Chaque interlocuteur, supposant que son partenaire est coopératif, doit souvent ajouter des informations supplémentaires au contenu littéral d'un énoncé pour comprendre ce que son interlocuteur veut communiquer. Grice dénomme ces informations supplémentaires par le terme d'« implicitation », elles apparaissent classiquement lorsque les interlocuteurs semblent transgresser manifestement une des règles du principe de coopération comme le montre l'exemple ci-dessous.

> X: (1) L'article que tu as soumis à « *L'Année psychologique* » a-t-il été accepté ?
> Y: (2) Je n'ai pas écrit la conclusion[12].

En réponse à la question concernant la possibilité de la publication de l'article d'Y, l'interlocuteur Y dit : « Je n'ai pas écrit la conclusion ». Si on prend cette réponse au pied de la lettre, Y semble transgresser la règle de relation (la réponse n'est pas pertinente) et donc ne pas respecter le principe de coopération. Cependant, cela n'empêche pas le locuteur X d'interpréter correctement la parole d'Y comme une réponse appropriée, en l'occurrence, négative à la question de X, parce que X peut inférer de la réponse d'Y qu'« un articule sans conclusion n'est pas un article terminé et un article qui n'est pas terminé ne

[12] Jean-Baptiste Van der Henst, « La perspective pragmatique dans l'étude du raisonnement et de la rationalité », *L'Année psychologique*, 2002, vol. 102, n° 1, p. 73.

peut être soumis à aucune revue, et donc un article non soumis ne peut être accepté »[13]. Ces implicitations sont fournies par un processus d'inférence déductive qui peut être considéré comme une compétence de communication englobant la compétence linguistique, encyclopédique, logique et rhétorico-pragmatique. Par là, la transgression d'une règle n'est qu'apparente et il n'y a aucune raison de penser que l'interlocuteur Y ne respecte pas le principe de coopération.

Le sens communiqué à travers les implicitations est souvent différent du sens littéral. Pour éviter la transgression des règles de communication, chaque interlocuteur doit donc développer un certain nombre d'implicitations qui permettent d'apercevoir le sens caché. D'ailleurs, chaque interlocuteur doit estimer que son partenaire est capable de développer ces implicitations. Si la transgression des maximes est réelle ou si le locuteur ne perçoit pas cette transgression comme factice, alors la communication va échouer. Toutefois, il est à noter que l'explication des raisons à propos de l'échec de la communication peut également mettre au jour les stratégies discursives de chaque interlocuteur.

1.1.1. Communication déficiente

Une des caractéristiques propres aux communications verbales dans *Quai ouest* est, d'après Daniela Gothóva-Jobert, « la non-coopération »[14], c'est-à-dire, la transgression du principe de coopération, laquelle en tant que modalité de communication sous-tend les dialogues de cette pièce, en ce que les personnages n'arrivent pas à engager de véritables dialogues avec l'autre. Les dialogues pour les personnages de *Quai ouest*, ne sont que des outils manipulables pour la négociation primordiale à leur vie. Par là, même au sein de la famille de Charles, la communication entre les membres familiaux ne se déroule pas correctement. Charles et sa sœur Claire se disputent sans cesse, parce qu'il veut la persuader de rester à la maison avec leurs parents, de même qu'elle le supplie de ne pas partir et l'en empêchera par tous les moyens. Cécile,

[13] Ibid.
[14] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.,* p. 241.

la mère, profère souvent des mots grossiers à l'encontre de son fils Charles et de son mari Rodolfe, tous deux également échangeant tout le temps des menaces et des injures. De cette manière, presque toutes les paroles des personnages se coupent et se heurtent violemment comme si elles ne voulaient pas se reconnaître, à l'exception de quelques scènes de négociation et de quelques paroles monologiques adressées à Abad qui ne fait qu'écouter ses interlocuteurs, sans leur répondre, excepté Charles à qui il parle à l'oreille. La communication foncièrement négative démontre le refus de la coopération conversationnelle. Pourtant, ce refus de coopération n'est pas toujours dû à la relation conflictuelle entre les personnages. Voici un exemple tiré d'un dialogue entre Maurice Koch et Charles lors de leur première rencontre.

> *La jetée. Au-dessus du fleuve flotte une légère lumière blanche.*
> *Entre Charles.*
> *Sirène d'un bateau, au loin, étouffée.*
> *Entre Koch, Envol d'oiseaux.*
> 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 un flic[15].

Il n'est pas difficile de remarquer dans ce dialogue les questions courtes, comme « pourquoi ? » et « une arme ? ». La question « pourquoi ? », qui se pose souvent pour savoir la raison ou la cause d'une parole précédente de l'interlocuteur, démontre ici l'ignorance totale de Charles sur la cause de « la peur » de Koch. De même que la question posée par Koch, « Une arme ? Non. Pourquoi ? » illustre l'ignorance de Koch sur l'intention de cette question posée par Charles concernant la possession d'armes. Koch, qui est arrivé sur la jetée dans le but de se suicider par noyade, éprouve un sentiment de peur et de

[15] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 20.

panique, ce qu'ignore Charles. Pour lui, il est bizarre qu'un homme ordinaire comme Koch traverse ce quartier défavorisé sans aucune arme. Par là, ces premiers échanges verbaux nous révèlent que les deux hommes qui appartiennent à des milieux diamétralement opposés n'arrivent pas à se comprendre sans renseignements supplémentaires, par exemple, « un flic ne viendrait pas dans un coin comme celui-là sans son arme ». C'est une transgression de la maxime de quantité selon laquelle la contribution de chaque interlocuteur doit être aussi informative que nécessaire « pour les visées conjoncturelles de l'échange »[16]. Cette transgression dans ce dialogue relativement décousu est due à une nette rupture entre les deux personnages et à la différence de leur statut socio-économique. À ce propos, Daniela Gothóva-Jobert remarque que « de façon plus importante, les personnages refusent d'accepter les contrats qui leur sont proposés, à savoir tout le système de *présupposés* (idéologiques, linguistiques, etc.) qui sous-tendent l'énonciation qui leur est adressée »[17]. Le dialogue ci-dessous est un bel exemple de cette ignorance réciproque concernant des présupposés en tant que conditions préalables à la communication.

> KOCH. – Prenez la voiture.
> CHARLES. – Tu ne m'as pas donné d'argent.
> KOCH. – Je vous ai donné mes cartes de crédit.
> CHARLES. – Pas d'argent.
> KOCH. – Mais c'est de l'argent, ça ; je ne connais pas d'autre forme d'argent. [...] Les billets et les pièces, c'est l'argent du pauvre, de l'argent de sauvages. Mes cartes de crédit sont de l'argent[18].

L'interruption du dialogue est principalement due à l'ignorance totale de Charles quant à l'utilisation d'une carte de crédit, ce qui met en relief leur différence de conception du système économique. Et cette différence fondamentale provoque chez eux une rupture communicationnelle, ce qui empêche donc l'échange de désirs. D'ailleurs, comme la carte de « crédit »

---

[16] Herbert Paul Grice, *op. cit.,* p. 61.
[17] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.*, p. 272.
[18] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 23-24.

fonctionne sur la notion de confiance entre les utilisateurs, la carte de crédit dont la valeur est fiduciaire, c'est-à-dire fictive et fondée seulement sur la confiance accordée à celui qui l'émet, ne vaut rien pour Charles. De fait, le refus de la carte de crédit symbolise l'absence de confiance entre les deux personnages.

1.1.2. Vaines chamailles : Koch et Monique

À l'instar du duo comique Adrien et Mathilde dans *Le Retour au désert,* Koch et Monique forment un couple mixte qui se chamaille du début jusqu'à la fin de la pièce. Tombés dans un espace inconnu, selon l'expression employée, tombés dans un « trou », Koch et Monique face à un mur infranchissable se chicanent avec acharnement à travers les mots.

> MONIQUE. – Dites-moi donc dans quel trou vous préférez qu'on tombe.
> *Entre Koch*.
> KOCH. – Je sais, moi, **très exactement** où je suis.
> MONIQUE. – **Très exactement**, tiens donc, vous êtes fort, **très exactement**, bravo. Débrouillez-vous tout seul puisque vous savez tout **très exactement**. […] Je n'ai pas envie de **risquer** notre peau à cause de vos caprices.
> KOCH. – Ne **risquez** rien du tout, Monique, **rentrez**.
> MONIQUE. – **Rentrer** ? comment voulez-vous que je **rentre** ? J'ai les clés de la voiture.
> KOCH. – Je rentrerai par mes propres **moyens**.
> MONIQUE. – Vous ? vos **moyens** ? quels **moyens** ? Seigneur ! Vous ne savez même pas conduire […] Je me demande bien comment vous pourriez rentrer.
> KOCH. – J'appellerai un **taxi**.
> MONIQUE. – Tiens, donc, un **taxi**, bravo. Cherchez un téléphone, ici, cherchez […] Seigneur ! nous sommes perdus dans ce trou dégoûtant et vous parlez de **taxi**.[19]

En réponse aux questions de Monique en proie au désespoir, Koch apporte une réponse aussi impersonnelle que convenue : « Je sais, moi, très

[19] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 12. [C'est nous qui soulignons.]

exactement où je suis », si bien que Monique se met à bouillonner de colère contre lui et, en reprenant ses propos, s'acharne à remettre en cause chacun de ses mots vides de sens. Cette situation rappelle les dialogues entre Mathilde et Adrien dans *Le Retour au désert* où les disputes entre frère et sœur n'apportent rien à la communication[20]. Sous l'angle de la théorie gricéenne, les réponses de Koch transgressent la maxime de quantité et celle de relation concernant l'information à transmettre et la pertinence du propos. Chaque réponse autant évasive qu'inadéquate de Koch n'arrive pas à satisfaire les attentes de Monique, et c'est pourquoi elle elle l'accuse de manquer de sincérité tout en lui adressant des reproches comme formules interrogatives : « Rentrer ? », « vos moyens ? », « quels moyens ? ». Ces questions, qui n'attendent pas de réponse, visent directement à dénoncer l'absence de sincérité dans les réponses de Koch sur le ton tranchant et accusateur. En plus de cela, la reprise lexicale de Monique se prouve efficace, car elle attaque exactement le nœud central de chaque réponse problématique de telle sorte que Koch essaie de se défendre en lui redonnant des réponses maladroitement improvisées qui seront de nouveau dénoncées à travers des questions pointues. Par ailleurs, l'absence de sincérité de Koch peut s'expliquer par sa volonté de refuser toute communication avec Monique, car il est trop préoccupé de son projet de suicide. Ce refus de communication, c'est-à-dire ce refus de coopérer, est une des caractéristiques distinctives des dialogues dans *Quai ouest*.

1.2. Paroles sophistiques : Fak et Claire

1.2.1. Refus catégorique de Claire

À cause de l'attitude non coopérative des personnages, la majorité des échanges verbaux dans *Quai ouest* revêtent un aspect à la fois négatif mais aussi ludique aux yeux du spectateur. Parmi les dialogues, celui entre Fak et Claire

[20] Voir Chapitre. V. *Fatum* comique : *Le Retour au désert*, 1. Dialogues de sourds : Mathilde et Adrien, p. 287

semble le plus teinté d'humour et de plaisanterie. Ils forment, comme Mathilde et Adrien dans *Le Retour au désert*, un duo comique dont les dialogues se caractérisent par des paroles de séduction ou de réfutation. Ils ont leur propre langage usant d'une rhétorique apparemment argumentative, mais souvent avec des arguments fallacieux, ce qui rappelle les joutes verbales entre Alboury et Horn dans *Combat de nègre et de chiens* et celles entre Mathilde et Adrien dans *Le Retour au désert*. Leur langage est un véritable dédale verbal, compliqué par des figures rhétoriques comme la répétition, l'inversion et en particulier, la contraposition[21] en tant qu'outil de l'argumentation.

Il est pourtant de grande importance de remarquer que la plupart des échanges verbaux entre Fak et Claire se font dans l'irrespect total du principe de coopération, comme dans l'exemple ci-dessous.

> FAK. – Tu es venue jusqu'ici, maintenant passe là-dedans.
> CLAIRE. – Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe.
> FAK. – Il ne fait pas plus noir là-dedans qu'ici.
> CLAIRE. – Eh bien justement, ici, il fait complètement noir.
> FAK. – Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois.
> CLAIRE. – Et moi je ne te vois pas, pour moi il fait complètement noir donc[22].

Dans ce dialogue de la scène où Fak et Claire se rencontrent pour la première fois, ils se contredisent sans cesse. Mais ces apparentes réfutations qui semblent transgresser le principe de coopération révèlent, au contraire, le véritable enjeu du dialogue à travers l'implication. Dans une communication normale, l'interlocuteur, n'ayant pas de raison de penser que son locuteur n'est pas coopératif, peut supposer que le locuteur manifeste clairement ou parfois implicitement l'intention de son énoncé. Sous cet angle, le refus obstiné de Claire répétant trois fois « Il fait complètement noir », fait penser qu'elle a deviné intuitivement l'intention de Fak. Devant le refus de Claire, Fak insiste sur le fait que l'obscurité n'est pas totale là-dedans, ce qui provoque la

[21] La contraposition est un raisonnement consistant à affirmer l'implication « si non *Q* alors non *P* » à partir de l'implication « si *P* alors *Q* ».
[22] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 25.

réfutation immédiate de Claire. Il est intéressant de remarquer que les deux personnages ne se disputent que sur l'obscurité du hangar[23]. Ils semblent ne pas vouloir mentionner la question de l'action « passer là-dedans », dont on peut savoir la signification par l'implicitation contextuelle. En ce sens, le dialogue transgresse la quatrième maxime du principe de coopération, c'est-à-dire la maxime de modalité, selon Grice, « Évitez de vous exprimer avec obscurité ; évitez d'être ambigu », tout simplement « Soyez clair »[24]. Cette obscurité de la parole persiste dans leur dialogue, mais Fak essaie de capturer sa proie en tendant un piège rhétorique habilement manipulé.

1.2.2. Manipulation de Fak : raisonnement par contraposée

À la suite de l'échange précédent, Claire plonge au cœur du sujet en mentionnant « passer là-dedans » afin de décourager toute tentative de Fak. Mais cet effort n'atteint pas son but et se heurte à la réfutation manipulatrice de Fak.

> CLAIRE. – En plus, je sais précisément pourquoi tu veux que je passe là-dedans ; et pour cela, moi, je ne veux pas de cela, car je sais très précisément de quoi il s'agit.
>
> FAK. – Si tu es encore petite, tu ne peux pas savoir très précisément pourquoi je veux qu'on passe tous les deux là-dedans, et si tu savais précisément pourquoi on y passerait, alors, tu n'es pas si petite que ça, ne fais pas tant d'histoires, passe et voilà tout.
>
> CLAIRE. – Peut-être que je ne sais pas tout à fait précisément parce que je suis encore un peu petite, mais je suis sûre que ce ne sont pas des choses très très bien puisque mon frère me tabasserait s'il me voyait maintenant avec toi.
>
> FAK. – Comment tu pourrais dire de ces choses-là qu'elles ne sont pas très bien puisque tu ne sais pas du tout comment c'est ?

---

[23] Voir annexe n° 5. On peut constater un jeu de lumière où la lumière sur Claire et l'ombre sur Fak forment un contraste frappant.
[24] Herbert Paul Grice, *op. cit.,* p. 61.

> CLAIRE. – Je ne sais peut-être pas comment c'est parce que je suis petite, mais ce n'est pas parce que je suis encore un tout petit peu petite que tu peux me dire n'importe quoi et que je le goberai[25].

D'une manière générale, c'est Fak qui domine nettement ce dialogue, parce qu'il réfute catégoriquement, point par point, les arguments de Claire, tout en lui posant des questions qui visent et attaquent ses points faibles, comme « Comment tu pourrais dire de ces choses-là… ? » et « Mais comment, s'il te plaît, tu pourrais savoir… ? ». En fait, face à l'argumentation fallacieuse, Claire devient la proie de la manipulation de Fak. Le dernier argument qui reste à Claire est un sérieux avertissement, répété trois fois : « Je ne peux pas passer, mon frère me tabasserait »[26] ; « Mon frère me tabasserait s'il me voyait maintenant avec toi »[27] ; « Mon frère me tabassera »[28]. Cependant, cette menace de Claire révèle au contraire son incompétence oratoire, autrement dit sa complète défaite dans la joute verbale qui l'oppose à Fak.

Contre la forte résistance de Claire avançant « Je sais précisément de quoi il s'agit », Fak commence par déployer des moyens de persuasion tout en s'appuyant sur la rhétorique argumentative, en particulier le raisonnement par contraposée basé sur l'implication. La proposition conditionnelle comme « Si *P*, alors *Q* » se dote d'une force argumentative, au sens où l'implication de *P* conduit d'une manière nécessaire à la conclusion *Q*. C'est pourquoi on utilise souvent l'implication dans l'argumentation soit politique soit scientifique.

Dans la perspective de la logique informelle, les deux phrases suivantes ont la même valeur de vérité : « Si tu es encore petite, tu ne peux pas savoir très précisément pourquoi je veux qu'on passe tous les deux là-dedans » et « Si tu savais précisément pourquoi on y passerait, alors tu n'es pas si petite que ça », parce que la deuxième est la contraposée de la première. En logique, la contraposition est un raisonnement par la contraposée qui consiste à affirmer l'implication « si non *Q* alors non *P* » pour affirmer l'implication « si *P* alors

---

[25] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 26-27.
[26] *Ibid.*, p. 25.
[27] *Ibid.*, p. 27.
[28] *Ibid.*, p. 29.

Q ». Considérons une proposition *P* comme « Claire est petite » et une autre proposition *Q* comme « Claire sait ce dont il s'agit ». La première phrase de Fak peut être présentée comme « Si *P* alors non *Q* » et la deuxième comme « Si non *Q* alors *P* ». C'est au moyen de la contraposition que les deux propositions conditionnelles ont la même valeur de vérité. Autrement dit, si la première proposition se prouve vraie, la deuxième l'est d'une manière nécessaire et vice-versa.

Toutefois, à y regarder de plus près, on peut constater une subtile différence entre les deux phrases mentionnées. La deuxième, « Si tu savais précisément pourquoi on y passerait, alors tu n'es pas si petite que ça » emploie un verbe à l'imparfait, ce qui suppose la négation de la réalité donnée. Donc, on peut la reformuler comme suit : « car tu ne le sais pas… tu es petite… » qui correspond parfaitement à la première proposition, « si tu es encore petite, tu ne peux pas savoir très précisément… ». De plus, il est à relever qu'« il est possible d'associer à un conditionnel un argument dont la prémisse est l'antécédent du conditionnel et dont la conclusion est le conséquent du conditionnel »[29]. De fait, on peut transformer la proposition conditionnelle en argument du type « A, donc B » :

1. Tu es encore petite.
Donc,
2. Tu ne peux pas savoir très précisément.

La répétition et la variation subtile des énoncés ayant la même signification acculent brutalement Claire sans lui donner un moment de réflexion en provocant chez elle un vertige logique qui relève de l'effet sophistique. De cette manière, Fak parvient à coincer Claire dans l'aporie logique et à lui faire admettre : « Peut-être que je ne sais pas tout à fait précisément parce que je suis encore un peu petite » qui est identique à la conclusion de Fak. Mais Claire ne semble pas se soumettre à la puissance rhétorique de Fak, car elle insinue l'adverbe « peut-être » qui marque une concession.

[29] Michel Dufour, *Argumenter. Cours de logique informelle,* Arman colin, Coll. « U », 2012, p. 102.

FAK. – Mais comment, s'il te plaît, tu pourrais savoir comment c'est bien ou pas bien puisque tu n'as jamais essayé cette chose-là avec personne ? Et que, si tu avais essayé et que tu diras : ce n'est pas bien du tout, je dirais alors : tant pis, on ne passe pas. Mais comme moi je sais que si tu avais essayé tu ne dirais pas : ce n'est pas bien du tout, mais tu dirais : c'est absolument bien, et que tu passerais là-dedans sans faire tant d'histoires, je sais que tu ne sais rien, que d'abord il faut essayer et après seulement on peut dire : je sais[30].

En somme, Fak essaie de mettre en relief l'incompatibilité entre la minorité de Claire et l'âge légal pour des rapports sexuels. L'incompatibilité, selon Chaïm Perelman, « consiste en deux assertions entre lesquelles il faut choisir, à moins de renoncer à l'une et à l'autre »[31], parce qu'elles ne peuvent coexister dans un même système sans se nier logiquement. C'est l'incompatibilité sur laquelle se porte l'argumentation de Fak. Quant à Claire qui prétend ne plus être petite[32] et simultanément savoir ce que signifie « passer là-dedans », les deux assertions ne sont guère compatibles. Parallèlement, l'argument de Fak, « Je sais que tu ne sais rien, que d'abord il faut essayer et après seulement on peut dire : je sais » repose sur le fait que ce n'est que l'expérience qui permet d'acquérir un savoir. Apparemment, c'est un argument valable et convaincant. Pourtant, il n'en va pas de même pour Claire, car même si elle veut connaître une expérience sexuelle, elle sait qu'elle y perdra sa virginité.

Nous avons un autre exemple de ce raisonnement par contraposée lorsque Fak veut obtenir le consentement de Claire, c'est-à-dire un « oui ».

CLAIRE (*tendant la main*). – Alors, donne.
FAK. – Tiens. (*Il lui donne.*)
CLAIRE (*après un temps*). – Je suis très malheureuse.
FAK. – Si tu étais très malheureuse, tu ne dirais pas toujours non. Quelqu'un de très malheureux dit oui et quelqu'un qui dit non est toujours un peu heureux encore.

---

[30] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 27.
[31] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, 6e éd., Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 263.
[32] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 32 : « CLAIRE. – Je ne suis déjà plus petite. J'ai commencé hier matin à boire du café et j'en ai bu jusqu'au soir. »

CLAIRE. – Pourtant je ne suis plus un peu heureuse du tout.
FAK. – Si c'était vrai, tu dois dire oui.
CLAIRE. – Oui.
FAK. – Quand, très précisément ?
CLAIRE. – Quand il fera très noir, peut-être, oui, que je dirai oui.
FAK. – Quand il fera noir, tu le voudras, vraiment ?
CLAIRE. – Complètement noir, oui, là, je le voudrai, vraiment.
FAK. – Je t'attendrai. (*Il sort.*)
CLAIRE. – Oui. Oui. Oui. (*Elle sort.*)[33]

Après avoir obtenu la tête de delco qui est une pièce détachée automobile indispensable pour le démarrage de la voiture, Claire devient très malheureuse en réalisant qu'elle a accepté une transaction imprudente, c'est-à-dire « passer là-dedans avec Fak ». En vue d'obtenir la réponse positive et définitive, Fak se sert du raisonnement par contraposée, qui se revêt d'une forme de maxime (« Quelqu'un de très malheureux dit oui et quelqu'un qui dit non est toujours un peu heureux encore »). Cette phrase comportant deux propositions qui sont les contraposées l'une de l'autre, sert d'argument solide à la conclusion : « Si c'était vrai, tu dois dire oui ». « Et en effet, Claire dit son premier "oui", et sa négation se transforme, comme d'un coup de baguette magique, en approbation »[34], ce qui démontre en revanche l'habileté de la manipulation langagière de Fak.

1.2.3. Arguments fallacieux, sources de comique

CLAIRE. – Pourquoi alors tu ne commences pas à me dire ici ce que tu as dit que tu avais à me dire ?
FAK. – Pas ici, là-dedans je te le dirai et je te donnerai quelque chose ensuite.
CLAIRE. – Quoi ?
FAK. – Ensuite je te le donnerai[35].

[33] *Ibid.*, p. 58.
[34] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.,* p. 254.
[35] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 27.

Face à la résistance obstinée de Claire à toute persuasion verbale, Fak change subitement de stratégie. Il entend engager Claire dans une négociation sur les objets d'échange, en l'occurrence un briquet Dupont contre la virginité de Claire. Comme les autres échanges de *Quai ouest*, le commerce s'ouvre au moment où la persuasion verbale n'aboutit pas à son but. Cependant, le projet de Fak se heurte de nouveau au refus de Claire. Mais, on peut voir ici Fak déployer une technique de manipulation efficace afin que Claire adhère à sa parole.

> FAK. – Je le donne si tu passes avec moi là-dedans.
> CLAIRE (*retirant sa main*). – Alors non, je ne prends pas. Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout, on ne demande pas autre chose, tiens.
> FAK. – Je ne demande rien, justement.
> CLAIRE. – Comment ça, tu ne demandes rien ? C'est trop fort.
> FAK. – Je ne te demande pas de dire : oui, je passe avec toi là-dedans, je te demande de ne pas dire : non, je ne passerai pas ; je te demande donc de ne pas faire quelque chose, donc je ne te demande pas de faire quelque chose ; tandis que, si tu ne passes pas, tu refuses, donc tu fais quelque chose, et moi, je ne t'ai pas demandé de faire cela, au contraire.
> CLAIRE. – Mon frère me tabassera[36].

Bien que Claire refuse l'échange infâme en lui redonnant le briquet, la parole manipulatrice de Fak ne cesse pas. La technique de manipulation de Fak dans le paragraphe ci-dessus est basée sur un jeu de négation au moyen duquel il entend se justifier et réfuter la parole de Claire. Pour justifier la parole « Je ne demande rien », Fak développe une stratégie discursive comme suit :

> 1. Je ne te demande pas de dire : oui, je passe avec toi là-dedans ;
> 2. je te demande de ne pas dire : non, je ne passerai pas ;
> 3. je te demande donc de ne pas faire quelque chose ;
> 4. donc, je ne te demande pas de faire quelque chose.
> 5. Tandis que, si tu ne passes pas, tu refuses ;
> 6. donc tu fais quelque chose
> 7. et moi, je ne t'ai pas demandé de faire cela, au contraire.

[36] *Ibid.*, p. 29.

Sans tenir compte de la différence de l'objet auquel la négation vise (demander/dire, faire), les phrases 1 et 2, ainsi que 3 et 4 ont chacune la même signification sémantique, alors que les phrases 1 et 4 ainsi que 2 et 3 ont chacune la même structure syntaxique. Si on suit la logique de Fak, l'enchaînement de 1 et 2 est fait par la signification identique, celui de 2 et 3 étant fait par la structure identique (« dire : non, je ne passerai pas » = « faire quelque chose »). Finalement l'enchaînement de 3 et 4 est fait par la signification identique comme celui de 1 et 2. D'abord, cette série d'enchaînements n'est ni logique ni causale, même s'il y a un connecteur logique « donc », mais plutôt tautologique au sens où il n'y a aucun nouvel argument évoqué. De plus, si on remplace « faire quelque chose » par « dire : non, je ne passerai pas » de la phrase 3, la phrase 4 comme conclusion devient « donc, je ne te demande pas de dire : non, je ne passerai pas », ce qui contredit totalement l'affirmation de la phrase 1.

La contradiction en quelque sorte autopagique provient de l'ambiguïté sémantique de « quelque chose » grâce à laquelle Fak peut manipuler à sa guise. Enfin, si les phrases de 1 à 4 correspondent à la logique de Fak, celles de 5 à 7 relèvent d'un cas particulier à appliquer selon cette logique. Ces enchaînements manipulateurs, appuyés par la proximité sémantique et syntaxique au milieu de la complexité de la négation, semblent avoir une validité formelle et donc une puissance argumentative. Toutefois, en dépit de ces efforts de persuasion, même manipulatrice de la part de Fak, Claire ne paraît pas céder à cette tentation en disant « mon frère me tabassera ».

C'est « l'amphibolie, paralogisme relevant d'un jeu d'ambiguïté portée par la construction syntaxique »[37], en particulier utilisée pour des effets comiques et ironiques, que Fak exploite souvent en vue de provoquer et de bouleverser son interlocuteur. Ainsi, Fak paraît comme une réincarnation du sophiste, étant donné que la plupart de ses paroles dans le dialogue avec Claire sont des argumentations et des réfutations sophistiques comme s'il participait à

[37] Samar Hage, *Bernard-Marie Koltès. L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, p. 86.

une joute verbale relativement ludique. À ce propos, l'histoire suivante, faite de « débarbouillage » et de « crasse » en est un bel exemple.

> FAK. – Moi aussi, tu peux voir, je suis complètement propre toujours et n'importe où.
>
> CLAIRE. – Comment ça, que tu serais propre ? cela, je ne le goberai pas. Tu viens de dire toi-même que tu ne te débarbouilles jamais, ce n'est pas moi qui l'ai dit, tiens.
>
> FAK. – Justement, ceux qui ne se sont jamais débarbouillés depuis qu'ils sont tout petits ils sont toujours propres, parce que la crasse se désintéresse d'eux et leur glisse dessus. Tandis que ceux qui tout le temps se débarbouillent et y passent beaucoup de temps, la crasse leur court après, plus ils se lavent plus elle s'accroche ; et plus tard, quand tu seras très grande, tu devras te laver de plus en plus souvent et plus tard, quand tu seras très vieux, tu te débarbouilleras tout le temps et tout le temps tu seras sale, alors que moi, je suis propre jusqu'à la fin du temps[38].

Tout d'abord, Claire attaque Fak en lui reprochant ses contradictions : « Tu viens de dire toi-même que tu ne te débarbouilles jamais, ce n'est pas moi qui l'ai dit, tiens ». Contre l'accusation de Claire, Fak essaie de se défendre en se servant de sophismes grossiers. À regarder de près l'argumentation fallacieuse de Fak, on peut constater en premier lieu la fausseté d'une prémisse, « la crasse se désintéresse d'eux [ceux qui ne se sont jamais débarbouillés depuis qu'ils sont tout petits] et leur glisse dessus ». En s'appuyant sur cette affirmation autant absurde que ridicule, Fak entend démontrer le cercle vicieux du débarbouillage à travers la construction syntaxique de « plus… plus… », qui décrit un mouvement progressif en fonction de l'achèvement d'une autre action concernée. Ce faisant, Fak parvient à conclure : « Je suis propre jusqu'à la fin du temps ». Pourtant, ce raisonnement est d'autant plus paradoxal que la crasse, couche de saleté revêtant une dimension symbolique de la pauvreté, n'aime pas la saleté. À l'instar de l'exemple précédent, ce raisonnement sophistique et, en particulier, autophagique, produit l'effet comique, comme le remarque Michel Dufour citant Dumarsais.

---

[38] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 56-57.

> Le prestigieux grammairien Dumarsais définit les sophismes comme « des raisonnements éblouissants dont on sent bien la fausseté »[39]. Cette définition met en relief une tension entre le plaisir de l'éblouissement et un arrière-goût frelaté[40].

Cet effet comique produit par des arguments fallacieux ou des sophismes sert à maintenir l'équilibre entre le comique et le tragique, ce qui est l'un des traits constants de la dramaturgie koltésienne. Fak est un personnage qui assume pleinement ce rôle de comique comme jongleurs d'idées sans principes. Fak, qui se révèle l'incarnation vivante du mercantilisme, est un personnage « d'apparence plutôt frêle, et d'une force redoutable »[41]. D'après l'explication de l'auteur, « il a le goût du jeu ou de la compétition ou de la réussite ; il saute de tactique en tactique »[42]. En ce sens, Fak est un grand rhétoriqueur et il acquiert une surface sociale par la virtuosité vaine de sa parole. Cette description du personnage démontre clairement le caractère propre de Fak, acharné à se battre contre son adversaire. Bien que ses raisonnements fallacieux soient dépourvus de rigueur systématique et logique, ils possèdent une puissance argumentative dans le sens où ils empêchent son interlocuteur de les réfuter correctement.

Dans cette partie, nous venons de mettre au jour la négation comme principe fondamental de la communication entre les personnages. L'attention s'est portée sur comment la négation syntaxique, la non-coopération, le refus des présupposés communicationnels et les arguments fallacieux structurent l'énonciation. Il en ressort que toutes les paroles négatives représentant le refus de l'autre engendrent la dramaticité du texte et son caractère conflictuel, c'est-à-dire la confrontation comme principe dramaturgie.

---

[39] Dumarsais, *Logique et principes de la grammaire* (1750), publication posthume, Paris, Barrois, Froulé, 1792, vol. 1, p. 52.
[40] Michel Dufour, *op. cit.*, p. 305.
[41] Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* », *in Quai ouest*, *op. cit.*, p. 104
[42] *Ibid.*, p. 104

1.3. Négociation clandestine

Il importe dans un premier temps de ne pas perdre le fil conducteur du drame, c'est-à-dire les transactions illicites pour se sortir d'un hangar où se poursuit « l'échange informatif, économique et érotique »[43]. Il est à remarquer que la négociation verbale précède nécessairement l'échange des marchandises. Au cours de la négociation, il est capital pour les partenaires de prendre le pouvoir en vue d'atteindre leur but visé. Pour cela, ils utilisent diverses stratégies discursives. En ce qui concerne les scènes de commerce dans *Quai ouest*, Koltès affirme :

> Le pire enfin qui peut arriver à la pièce, c'est qu'on la fasse sentimentale, et pas drôle. On n'a pas le droit d'interpréter aucune des scènes de cette pièce 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[44].

Dans *Quai ouest*, la question de vie et de mort dépend entièrement du résultat de la transaction. C'est pourquoi tous les personnages sauf Abad s'acharnent obstinément à persuader leurs partenaires lors de la négociation. Pour ne pas perdre dans la négociation, ils déploient tous les moyens disponibles, licites ou pas. De fait, « il n'y pas de tendresse dans le commerce ». Il s'agit à présent de brosser le portrait des stratégies discursives pour convaincre ou persuader son interlocuteur, tel le dialogue entre Charles et Fak.

---

[43] Filippo Bruschi, « Le style monologique dans *L'Héritage*, *Quai ouest* et *Le Retour au désert* », *in* André Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2014, p. 202.
[44] Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* », *op. cit.*, p. 108.

1.3.1. Argument ad baculum

Baculum en latin signifiant un « bâton », l'argument *ad baculum* est un argument qui recourt à la force pour tirer une conclusion visée ou qui menace d'employer la force pour convaincre. Dans la scène ci-dessous où Charles et Fak se rencontrent pour la première fois, Charles ne cesse d'accuser et de menacer, tout en répétant plusieurs fois « Je la tabasserai » et Fak essaie de lui répondre en improvisant des prétextes qui provoquent d'autres accusations de la part de Charles.

> CHARLES. – Je la tabasserai.
> FAK. – Pourquoi tu la tabasseras ?
> CHARLES. – Parce qu'elle t'a suivi.
> FAK. – Ce n'est pas elle qui m'a suivi, c'est moi qui l'ai suivie.
> CHARLES. – Je la tabasserai quand même. Une fille n'a rien à foutre dans la rue à son âge.
> [...]
> CHARLES. – Je la tabasserai parce qu'elle t'a suivi.
> FAK. – C'est moi qui la suivais, je le jure.
> CHARLES. – Alors, je la tabasserai parce qu'elle t'a donné l'idée de faire ce que tu as fait.
> FAK. – Je n'ai rien fait.
> CHARLES. – Tu l'as suivie.
> FAK. – Quand il fait si nuit, impossible de savoir qui suit qui, on se trouve comme cela en face sans savoir pourquoi ni qui est en face de qui.
> CHARLES. – Tu as eu l'idée d'essayer de la faire passer là-dedans.
> FAK. – Je n'ai eu aucune idée, je le jure [...].
> CHARLES. – Et tu as mis la main sur elle.
> FAK. – Je n'ai rien mis du tout. À peine posée, peut-être, et même, ce n'est pas sûr parce qu'on n'y voyait rien.
> CHARLES. – Jusqu'où tu l'as posée ?
> FAK. – Peut-être jusque-là, nulle part ailleurs en tous les cas, j'y voyais bien assez pour savoir jusqu'où je la posais[45].

Cette scène rappelle celle d'un procès où un procureur accuse et où un accusé se défend devant un jury, représenté au théâtre par les spectateurs. Pour

[45] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 34-35.

se sortir de cette chaîne d'accusations, Fak a d'abord assumé ses actes en disant : « c'est moi qui l'a suivie ». Et puis, il a démenti les accusations portées contre lui : « Je n'ai rien fait », « Je n'ai eu aucune idée, je le jure », « Je n'ai rien mis du tout ». Pourtant, Fak tombe dans une question piège posée par Charles « Jusqu'où tu l'as posée ? » à laquelle Fak répond positivement en admettant qu'il a posé sa main « Peut-être jusque-là ». Autrement dit, Fak est pris au piège rhétorique d'une question qui présuppose déjà l'acte de la main mise que Fak vient de dénier en disant : « Je n'ai rien mis du tout ».

La réitération des menaces (« je la tabasserai ») et l'inquisition exhaustive permettent à Charles de dominer et d'orienter la conversation en sa faveur. Ainsi, Charles, devenu le dominant de la négociation, conclut que Fak doit obtenir l'autorisation préalable de Charles pour rencontrer Claire. Cette conclusion de Charles affirme sa supériorité au moment de la négociation au sujet de Claire et lui permet de faire une bonne transaction avec Fak. Cependant, on peut constater que Claire, objet vivant de la transaction, se trouve complètement exclue de la négociation.

Il est aisé de constater que le dialogue entre Charles et Fak est loin de la logique communicationnelle. Ce serait plutôt une sorte d'altercation comportant des accusations et des réfutations, réitérées à chaque prise de parole. Celui qui est en position dominante dans la négociation peut imposer à son partenaire les règles de la transaction et le style de l'échange, il essaie toujours de garder cette supériorité pour subjuguer son interlocuteur et lui faire accepter sa proposition ou bien le faire adhérer à son idée. Jusqu'ici, Charles entretient et oriente ce dialogue, parce qu'il garde l'objet désiré de Fak. Pourtant, la stratégie discursive de Fak transforme la situation en sa faveur.

1.3.2. Renversement du rapport de force

Bien que Charles affirme avoir connu la technique sophistique de Fak qui « parle de quelque chose avec autre chose en tête »[46], il va tomber dans le piège tendu par Fak. C'est à travers une sorte de jeu sur l'objet du serment que Fak arrive à prendre le dessus en obligeant Charles à lui dévoiler l'objet de son désir.

> FAK. – Je te jure que jamais je n'aurais une idée sans te demander si je peux la garder.
> CHARLES. – Tu jures que tu me le demanderais ?
> FAK. – Bien sûr que je le jure.
> CHARLES. – Sur quoi tu es prêt à le jurer ?
> FAK. – Sur ce que tu veux que je jure, je jure.
> CHARLES. – Je ne vois pas sur quoi ; je ne connais rien sur quoi tu puisses jurer et qui compte pour moi, et sur quoi je puisse te faire jurer et qui compte pour toi.
> FAK. – Quand tu auras trouvé, tu me le diras.
> CHARLES. – Eh bien par exemple jure-le, disons, sur les clés de la Jaguar que tu as dans ta poche.
> […]
> CHARLES. – À mon avis tu le pourrais. (*Il tend la main.*)
> FAK. – Et que je pourrais garder l'idée par exemple de la faire passer là-dedans, même si elle ne sait pas ce que ça veut dire, même si elle est mille fois trop petite […]
> CHARLES. – C'est normal, si tu as l'idée, tu peux la garder, je ne dis rien d'autre, c'est fifty-fifty, il n'y a personne à tabasser.
> FAK. – Tu le jures ?
> CHARLES. – Je le jure.
> FAK. – Sur quoi ?
> CHARLES. – Sur la même chose sur quoi toi tu as juré.
> *Fak lui donne les clés*[47].

À la question de Charles « Sur quoi tu es prêt à le jurer ? », Fak apporte une réponse « Sur ce que tu veux que je jure » qui tire une déclaration de l'objet de désir de Charles, c'est-à-dire les clés de la Jaguar. Fak est en position de force

[46] *Ibid.*, p. 36.
[47] *Ibid.*, p. 36-37.

puisqu'il connaît l'objet de désir de Charles. C'est à partir de ce moment-là que s'inverse la position des deux protagonistes. Auparavant, c'était Charles qui exigeait que Fak prête serment, mais finalement c'est Fak qui demande à Charles de jurer en disant « Tu le jures ? » Dès lors se concrétise une vraie transaction entre Charles et Fak puisqu'ils perçoivent leurs enjeux. La phase du commerce des mots prend brusquement le contre-pied immédiatement après l'accord tacite entre Charles et Fak. Quant à Charles, il se rend coupable d'une trahison infâme en concédant sa sœur à Fak en échange des clés de voiture lesquelles se révéleront sans utilité, parce que la tête de delco a été enlevée par Fak et que les pneus seront crevés par Cécile.

Pourtant, il est à noter que c'est une scène unique dans *Quai ouest* qui présente un dialogue relativement normal, autrement dit une négociation bien achevée dans le sens où les partenaires arrivent à s'accorder, ce qui est assez rare dans le dialogue koltésien. Cependant, la conclusion tirée de cette négociation, c'est-à-dire la communication commerciale, nous révèle les désirs secrets et inavouables des personnages.

1.4. Paroles sans écho

Bernard-Marie Koltès manifeste ouvertement sa prédilection pour « le procédé monologique »[48] dans l'écriture théâtrale en vue de la caractérisation des personnages. Dans un entretien avec Hervé Guibert qui, à propos du dialogue, lui demandait : « À partir de quoi se forment les dialogues ? », Koltès a répondu : « Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. […] Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter. »[49] Il s'agit ici de mettre au jour le fonctionnement dramaturgique des trois procédés monologiques : le monologue, le soliloque et le « monologue

[48] Filippo Bruschi, *op. cit.*, p. 202.
[49] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 23.

romanesque »[50], qui, selon l'auteur, ne doit pas être joué, mais qui doit rester pour la lecture de la pièce.

1.4.1. Monologue : appel au spectateur, question sur le 4e mur

Comme *La Nuit juste avant les forêts*[51] et *Dans la solitude des champs de coton*[52], *Quai ouest* commence par un long monologue de Monique, seule sur scène, lequel est adressé à Koch pas encore présent sur le plateau mais qui apparaîtra quelque temps plus tard. Cette parole imposante de Monique « Et maintenant : où par où comment ? » qui ouvre la scène permet de couper le temps linaire du spectateur afin de l'inviter à la scène.

l'inviter à la scène.

> *Entre Monique.*
>
> MONIQUE. – Et maintenant : où ? par où ? comment ? Seigneur ! Par ici ? C'est un mur, on ne peut plus avancer ; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout ; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien le fleuve ou bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant. Je ne vois plus rien, je suis fatiguée, je n'en peux plus, j'ai chaud, j'ai mal aux pieds, je ne sais pas où aller, Seigneur ! […], mais à cette heure, ici, dans ces habits ! […] Nous sommes devant un mur, Maurice, on ne peut plus avancer. Dites-moi ce que l'on doit faire, maintenant, dites-moi donc dans quel trou vous préférez qu'on tombe.
>
> *Entre Koch*[53].

Il est à remarquer qu'une communication présuppose nécessairement l'émetteur d'un message et son récepteur, qu'il soit réel ou virtuel. Par là, quand un message est émis, on suppose *a priori* l'existence du récepteur même s'il

---

[50] Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* », *op. cit.*, p. 104.
[51] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts,* Les Éditions de Minuit, 1988, p. 7 : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut… »
[52] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 9 : « LE DEALER. – Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas… »
[53] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 11-12.

n'est ni présent ni visible. Sans récepteur, un message perdra son sens. Dans cette optique, cette absence d'interlocuteur dans le paragraphe ci-dessus est susceptible d'inviter le spectateur à remplacer le récepteur absent, car le spectateur s'installe devant la scène et écoute réellement la parole du personnage.

De plus, les déictiques comme « maintenant », « ici » et « à cette heure », qui n'ont les référents qu'à l'instance d'énonciation, permettent de diminuer la distance entre la scène et la salle en invitant le spectateur dans l'espace imaginaire de la scène. Il est aussi intéressant de remarquer que ces déictiques articulent la parole à l'espace scénique et donc actualisent la parole dans le drame, c'est-à-dire qu'ils permettent d'ouvrir l'espace théâtral et de commencer le drame. D'ailleurs, le début de *Quai ouest* est déclenché par une série de questions brèves et intenses posées à Koch (« où ? par où ? comment ? Seigneur ! Par ici ? »), de telle sorte que ces questions deviennent une adresse directe au public parce que le spectateur sait que ces questions n'auront pas de réponses, l'interlocuteur étant absent. Le spectateur s'imagine alors être le récepteur « réel et direct » de ces questions. Poser des questions est une action langagière qui présuppose et oblige la participation d'un interlocuteur supposé de prendre son tour de parole. Prétendant s'adresser à Koch, Monique attire l'attention du spectateur. Apostrophant Koch qui n'est pas présent sur scène, Monique montre au spectateur un paysage obscur où elle et le spectateur se trouvent réunis. L'obscurité totale, qui empêche de voir, et l'espace tragique sans sortie annoncent la pièce tout en symbolisant son thème central.

Le début de la pièce est singulier puisqu'il n'offre aucun renseignement même implicite ni aucune allusion sur le déroulement dramatique. En fait, le paragraphe convie le spectateur à partager les sentiments de Monique qui l'interpelle d'une voix désespérée. Monique est enfermée dans le noir complet où elle ne voit rien, de telle sorte qu'elle ne peut pas avancer pour s'en sortir. Il est intéressant de noter que l'obscurité totale où se trouve Monique ressemble à la salle de théâtre où s'installe le spectateur. Ainsi, la distance entre la scène et la salle diminue de sorte que le spectateur est invité à éprouver un sentiment de réalité à travers le monologue de Monique, lequel concerne d'abord la description du lieu théâtral. Autrement dit, c'est la parole de Monique qui nous

évoque sans cesse qu'on est précisément au « Quai ouest », un espace théâtral qui ressemble à la salle de théâtre. En ce sens, le titre de la pièce tient un rôle très important. Un lieu que tout le monde veut quitter, mais que personne ne quitte jamais, car seule la mort permet d'en sortir.

Le monologue, qui commence par la description de l'espace, fait une allusion discrète aux événements à venir en conduisant le spectateur dans un espace sombre et inquiétant où se dérouleront des événements dramatiques. D'ailleurs, les deux premiers mots du monologue « Et maintenant » insistent à la fois sur la continuité virtuelle de l'action théâtrale (« Et ») et sur l'instant de la représentation donnée, en coupant la linéarité du temps pour tirer un moment crucial du temps ordinaire. Par ailleurs, les déictiques comme « à cette heure, ici » servent à renforcer l'implication du spectateur dans la représentation et à diminuer la distance entre la scène et la salle.

> KOCH. – *Voudriez-vous, s'il vous plaît*, m'aider à traverser ce hangar et me mener au bord du fleuve [...] Je suis bien trop maladroit pour me risquer à traverser seul [...] à voir un homme *ici, dans cet état et à cette heure* [...] Mais c'est vrai que je ne suis pas chaussé pour marcher *ici*, que ma mémoire n'est quand même pas si bonne que je puisse me diriger dans l'obscurité[54].

Après quelques mots échangés avec Monique, Koch resté seul sur la scène fait un long monologue qui prétend s'adresser à Charles, mais qui semble bel et bien s'adresser au spectateur, au moyen d'une question pour demander une faveur (« Voudriez-vous, s'il vous plaît ») et des déictiques spatio-temporels (« ici, dans cet état et à cette heure »).

1.4.2. Monologues romanesques

Il est bien connu que les textes théâtraux de Koltès sont destinés à la fois à la lecture et au spectacle. Le monologue romanesque, qui est un discours mis

[54] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 15. [C'est nous qui soulignons.]

entre guillemets et entre parenthèses, c'est-à-dire séparé du texte théâtral, présente bien cette particularité du texte théâtral koltésien. Il y a trois monologues romanesques dans *Quai ouest*, respectivement le monologue d'Abad, celui de Rodolfe et celui de Fak. La mise entre guillemets démontre qu'ils relèvent du discours du personnage, probablement discours intérieur. Le monologue romanesque, selon Arnaud Maïsetti, est « sans doute le plus original, le plus mystérieux aussi, pas le moins textuellement spectaculaire »[55].

Nous allons d'abord nous pencher sur le monologue romanesque d'Abad, lequel précède d'une manière étrange son apparition sur scène. En effet, quand Abad fait sa première apparition sur le plateau, aucune didascalie scénique ne spécifie son apparition ni sa présence. Alors que le spectateur peut voir Abad sur scène, le lecteur ne peut connaître sa présence qu'implicitement d'après cette didascalie (« *Charles se dirige vers Abad* »[56]). De fait, ce monologue romanesque paraît très mystérieux pour le lecteur.

> (« Qui es-tu ? celui qui a vu le diable, qui es-tu ? j'essaie de le dire : je rentrais une nuit par le grand jardin avec le sac d'école sur le dos, je vis un homme sous le réverbère le dos tourné [...] puis il m'arracha mon nom et le jeta dans l'eau de la rivière avec les ordures [...] une bête, logée en leur cœur, 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, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis. » dit Abad.)[57]

Ce long passage entre guillemets est isolé par des parenthèses et clos par une phrase lapidaire désignant le locuteur du texte (« dit Abad ») sans quoi il serait presque impossible d'indiquer qui est le locuteur de ce monologue intérieur. Après s'être posé des questions en employant « tu » pour se désigner, le locuteur « je » raconte une histoire de son passé horrible et mystérieux. C'est

---

[55] Arnaud Maïsetti, « Koltès, écrire. La trace, la mort, la survie : *Quai ouest* (le texte) », *in* Matthieu Mével (dir.), *La Littérature théâtrale. Entre le livre et la scène*, Éditions l'Entretemps, 2013, p. 184.
[56] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 21.
[57] *Ibid.*, p. 19-20.

une sorte de récit écrit à la première personne et au passé simple. Cette histoire, qui dessine l'intériorité violente et douloureuse du personnage, dévoile un secret plutôt opacifié et redouble donc le mystère du personnage. De plus, le paradoxe basé sur le dévoilement d'un secret, dire ce qui ne doit pas se dire, amplifie cet effet du mystère. De même que le monologue d'Abad, les deux autres monologues sont tout autant romanesques, l'un relatant l'expérience de la guerre pour Rodolfe et l'autre faisant entendre un conflit intérieur avec son alter ego pour Fak, ce qui commence par « Je l'appelle bavard, menteur, fourbe, car lorsqu'il se réveille après un court somme il gémit, convoitant déjà une autre couche » et finit par « Son nom, c'est le mien et je ne veux pas que soit effacée la mention de mon existence »[58].

Les trois monologues, qui peuvent être considérés comme des logorrhées émotionnelles, remplies d'injures, de blasphèmes et de ressentiment, se trouvent hors du texte théâtral et peuvent donc « se lire comme des textes en négatif de la pièce »[59], comme des images en négatif de la pellicule en noir et blanc, qui sont relativement peu visibles, mais qui reflètent pour autant les réalités. De plus, les monologues, qui peuvent servir à éclairer le paysage intérieur des personnages mystérieux, rendent paradoxalement plus opaque le secret de leur vie, comme l'explique Maïsetti.

> Récits intérieurs et souterrains, clandestins, les monologues non dramatiques narrent donc un souvenir ponctuel, et prennent une dimension emblématique et métaphorique par leur rareté et leur isolement – surtout, ils disent quelque chose de chacun d'eux qui ne sont pas présents ailleurs dans la pièce : ce qui ne fait qu'épaissir leur secret, prolonger l'épaisseur de chacun aussi[60].

Il s'ensuit que le monologue romanesque a un statut particulier dans l'écriture koltésienne dans le sens où il franchit la frontière du genre littéraire entre le récit et le théâtre et qu'il dévoile et opacifie à la fois le caractère du personnage, ce qui entend aider à approfondir la compréhension du texte pour

[58] *Ibid.*, p. 96-97.
[59] Arnaud Maïsetti, *op. cit.*, p. 184.
[60] *Ibid.*

le lecteur privé de visibilité des gestes scéniques. À ce propos, l'auteur a dévoilé son projet de l'écriture dans un entretien avec Alain Prique :

> C'est ainsi que j'ai eu le projet, en un même texte, d'écrire un texte à lire et un texte à jouer. J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire. C'est ce que j'ai tâché de faire[61].

Cette idée de Kolès sur le texte théâtral pour la lecture n'est pas nouvelle mais elle semble nous suggérer et solliciter une mise en scène des caractères, faite par l'imagination du lecteur.

1.4.3. Trou noir de paroles : mutisme d'Abad

De toutes les pièces de Koltès, Abad est le seul personnage qui ne parle pas sur scène. Il n'existe que par des gestes ou des actions qui entraînent la mort de deux personnages, Koch et Charles. En dépit des didascalies qui montrent qu'il parle[62], Abad reste délibérément muet jusqu'à la fin, n'existant que par le corps. Tous les personnages savent qu'Abad n'est ni sourd ni muet, puisqu'ils le voient souvent parler à l'oreille de Charles. D'ailleurs, le spectateur peut imaginer ce qu'ils se disent, parce que Charles rapporte les paroles d'Abad[63]. Par là, on peut affirmer que le mutisme d'Abad témoigne de la ferme volonté de refuser le dialogue et de garder tous ses mots cachés.

Au début de l'écriture de *Quai ouest*, selon le témoignage de Claude Stratz, metteur en scène et ami de Koltès, il a longtemps cherché à faire parler Abad,

---

[61] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 47-48.
[62] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.* : « *prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, probablement anglaises ou, peut-être, arabes* » (p. 9) ; « *Charles se dirige vers Abad Abad et Charles se parlent à l'oreille* » (p. 21) ; « *Abad parle à l'oreille de Charles qui revint vers Koch* » (p. 21) ; « *Abad et Charles se parlent, longuement, à l'oreille* » (p. 23).
[63] *Ibid.* : « *Abad parle à l'oreille de Charles qui revient vers Koch*. CHARLES. – Il veut savoir pourquoi tu veux régler tes sales affaires ici. » (p. 22) ; « *Abad et Charles se parlent, longuement, à l'oreille*. CHARLES. – Il dit qu'un mort ici attirerait la police. » (p. 23)

notamment en lui attribuant deux monologues, l'un au début et l'autre à la fin de la pièce[64]. Pourtant, les deux monologues n'ont pas été inscrits dans le texte final. « Le monologue initial a été remplacé par le récit de Koltès[65] qui voit Abad comme protagoniste, alors que le monologue final s'est métamorphosé en coup de feu »[66]. Par là, Abad devient complètement muet dans la version finale, ce qui exprime l'intention ferme de l'auteur de rendre Abad encore plus énigmatique. Il est d'autant plus mystérieux et dangereux qu'« il est toujours-jamais là, en devenant l'observateur potentiel de l'action et de récepteur additionnel des discours »[67]. Autrement dit, Abad est un personnage omniprésent qui guette les autres comme le hangar déserté qui enferme tous les personnages et qui finalement les conduit vers une fin catastrophique.

Il est intéressant de relever qu'Abad n'a pas de nom effectif au sens où le spectateur n'entend jamais son nom prononcé par d'autres personnages. Le nom n'apparaît que dans les didascalies et le texte préliminaire où Charles lui donne ce nom[68]. On l'interpelle souvent en se servant de « tu », « vous », « moricaud », « mon vieux », « négro ». Il s'ensuit que le nom d'Abad n'est utile que pour la lecture ou pour la mise en scène. Abad devient d'autant plus mystérieux qu'« il échappe à la fixation que lui imposerait l'expression orale ou toute caractérisation langagière »[69]. Ainsi, Abad se trouve en dehors de toute activité langagière et « à la limite du réel et de l'imaginaire »[70]. Cette manière d'exister, ce mutisme rappelle le rôle du hangar qui agit sur le sort des personnages sans paroles et donc Abad se présente comme une incarnation du

---

[64] Anne-Françoise Benhamou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *Alternative théâtrale*, n° 35-36, septembre, 1995, p. 22

[65] Le récit de l'auteur désigne un monologue romanesque qu'on vient de voir.

[66] Filippo Bruschi, *op. cit.*, p. 195-196.

[67] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.*, p. 273.

[68] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 7 : « un homme d'une trentaine d'années, sans nom, que Charles, au début, appela deux ou trois fois *Abad* »[68].

[69] Christophe Meurée, « La didascalie-écran : Bernard-Marie Koltès », *in* Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e^ siècle. Regarder l'impossible*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p. 218-219.

[70] Donia Mounsef, À corp(u)s perdus ; corporéité et spatialité dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous, thèse de doctorat, University of British Columbia, 2000, p. 101.

lieu, c'est-à-dire le hangar, qui mène tranquillement tous les personnages à une fin tragique.

Une des particularités de l'écriture koltésienne de *Quai ouest* réside dans l'instauration du dialogue entre celui qui parle (Charles, Rodolfe ou Cécile) et celui qui écoute (Abad). Et « c'est à ce personnage [Abad] que sont adressés les quasi-monologues. Il est l'Autre par essence, le récepteur de la demande ; il est le grand Écouteur. »[71] L'essence de l'existence d'Abad est entièrement inscrite dans le refus de la parole, ce qui bafoue le principe du tour de parole dans la communication verbale. Et ce refus de parler à son tour invite son interlocuteur à reprendre la parole à sa place.

Notons que la plupart des soliloques se construisent *in extenso* en fonction du mutisme d'Abad. En principe, dans la communication verbale, autrement dit, dans l'interaction communicationnelle, les deux locuteurs, au moins, prennent la parole alternativement. Dans le cas où l'un des partenaires de la communication refuse de prendre la parole, son partenaire se sent obligé de continuer à parler s'il veut éviter la fin de leur communication. De cette manière, tous les personnages parlent à Abad sans attendre sa réponse, mais ils parlent vrai avec lui. Ils lui dévoilent leurs secrets et leur intérieur comme s'ils parlaient à leur confident du théâtre classique, parce qu'il n'y a aucun besoin de *deal* avec lui. Par ailleurs, si Abad est souvent le destinataire des imprécations et des injures des personnages, il est aussi le récepteur de toutes leurs demandes urgentes. Si on admet cette remarque, « parler, c'est anticiper le calcul interprétatif de l'interlocuteur »[72], c'est-à-dire que l'acte de parler implique une communication mutuelle dans l'attente de la réponse relativement prévisible, l'absence de réponse de l'interlocuteur peut susciter l'envie d'avouer son intimité chez le locuteur. Le mutisme d'Abad engendre donc la parole de l'autre, l'invite à avouer son intimité profonde. Comme un vrai récipient des paroles d'autrui, il ne réfute jamais et accepte tout. Abad sert de réservoir commun accueillant les paroles et les secrets des autres personnages. Pour le dire

[71] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, coll. «Apprendre», 1999, p. 158.
[72] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Armand Colin, 1990, p. 25

autrement, toutes les paroles convergent vers Abad. Ce dernier pourtant ne révèle jamais les secrets intimes des autres, mais il les met en scène en agissant et les réalise finalement, toujours sans aucune parole. En d'autres termes, dans *Quai ouest*, parler, c'est créer l'accident ; écouter, c'est coopérer ou approuver le locuteur.

Le paragraphe ci-dessous est un extrait d'un soliloque de Cécile, qui est très en colère. Alors que ce soliloque est apparemment adressé à Abad, on peut entendre de véhéments reproches adressés implicitement au spectateur « vous » installé « ici » et au dieu impitoyable qui apporte des malheurs à elle et à sa famille. L'absence de réponse de l'interlocuteur, en l'occurrence Abad et le jeu du pronom « vous » ambigu, permettent à cette parole véhémente de concerner tous les récepteurs direct ou indirect.

> CÉCILE. – C'est très sale, *ici*. (*Elle regarde autour d'elle.*) C'est dégueulasse. J'en ai honte pour *vous*, jamais vu une telle dégueulasserie. [...] *Vous* nous portez malheur, avec l'odeur de *vos* crimes, de *votre* honte, de *votre* silence, de tout ce que *vous* cachez. 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 [...], mais *vous* avez vu 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. (*Se tournant vers le plafond :*) Couché !
> *Les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat. Cécile sort.*[73]

Comme dans le soliloque de Cécile, le spectateur peut entendre autre chose que la violence de l'injure dans celui que Rodolfe adresse aussi à Abad. On

[73] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 53-55. [C'est nous qui soulignons.]

peut y percevoir une imprécation fréquente dans la tragédie classique et une provocation à la mort[74], qui se concrétisera à la fin de la pièce. En effet, on verra Abad exécuter sur scène Koch et Charles. De cette manière, il précipite le dénouement et met un terme au drame en distribuant la mort. Le nom « Abad » rappelle « Abaddon », le nom de l'ange exterminateur dans l'*Apocalypse*. Abad apparaît comme un ange exterminateur donnant la mort en douceur, à des personnages qui, ayant dévoilé leurs désirs infâmes, ne peuvent continuer à vivre après cette divulgation. « La force d'Abad découle de son apparente passivité »[75], c'est-à-dire de son mutisme, qu'il soit volontaire ou non. Par ailleurs, Abad « est toujours-jamais là, en devenant l'observateur potentiel de l'action et de récepteur additionnel des discours »[76]. L'omniprésence de cet être mystérieux et la dimension sacrée du mutisme diabolisent Abad comme l'incarnation du malheur, qui est « une figure typiquement koltésienne »[77].

> Abad, par son mutisme, en vient à façonner la parole de ses interlocuteurs qui, loin de se confier dans l'espace intime d'un soliloque, se livrent, sans prudence, aux révélations souvent agressives de leurs impulsions secrètes. Le Noir agit donc bien comme un révélateur de l'action dramatique[78].

Abad, le seul personnage noir, l'être le plus marginal de la pièce, se trouve au cœur du drame. Il est là, au commencement, au dénouement, et semble avoir été là même avant le lever de rideau avec un masque sans bouche. C'est pourquoi Koltès a affirmé qu'« Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad »[79].

---

[74] *Ibid.*, p. 76 : « Éclate-lui sa tête, au gros, mon fils [« mon fils » désigne ici Abad, pas Charles] et qu'il sente venir le coup [...] fais-le pour moi ».
[75] Filippo Buschi, *op. cit.*, p. 195.
[76] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.*, p. 273.
[77] Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 24.
[78] François Poujardieu, « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, n° 168, mai-juin 2003, p. 56.
[79] Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* », *op. cit.*, p. 108.

Nous venons d'envisager divers types de paroles négatives : refus de coopération communicationnelle, paroles sophistiques, négociation clandestine et mutisme volontaire. Cette négativité peut se résumer en un refus du contrat : « quelqu'un parle, mais l'autre refuse », ce qui met en relief la rupture et l'opposition du monde koltésien.

2. Poétique de l'opposition

Il est aisé de constater que le monde dans *Quai ouest* est profondément divisé en deux soit géographiquement par un fleuve, soit psychologiquement. L'intrusion de Koch et de Monique, qui viennent de l'autre côté du fleuve, fait apparaître le contraste entre les deux groupes sociaux. Ainsi commencent le drame et les conflits. Les tensions dramatiques proviennent donc de cette confrontation entre des personnes qui appartiennent à deux mondes opposés. Sous cet angle, il convient d'analyser les procédés rhétoriques qui visent le mieux à représenter un monde divisé en deux et qui illustrent cette rupture profonde.

Il s'agit de trois procédés figuraux, fondés sur l'opposition d'éléments contraires, qui attire l'attention, suscite la surprise, marque longtemps l'esprit et fait réfléchir : l'antithèse, le paradoxisme et la prosopopée. L'antithèse est une figure d'opposition qui consiste à rapprocher deux termes, deux expressions ou deux idées contraires afin de créer un contraste fort et de mieux faire ressortir une des deux. C'est une « figure chérie des classiques. L'effet de symétrie est fondé sur l'énoncé de propositions contraires dont l'une a pour fonction de mettre l'autre en valeur »[80]. Pour le dire autrement, l'antithèse nous fait sentir l'écart entre les deux termes opposés. *Quai ouest* est parsemé d'antithèses, étant donné la dramaturgie de la confrontation des deux mondes opposés. Il s'agit ici d'analyser l'antithèse de l'espace théâtral considéré comme un élément essentiel au niveau de la dramaturgie de *Quai ouest*.

[80] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1993, p. 82.

2.1. Antithèse spatio-temporelle

Le drame se met en action par l'intrusion d'un couple, laquelle provoque une confrontation directe et violente des personnages relevant des deux mondes séparés par un fleuve et radicalement opposés l'un à l'autre. Koltès déclare concernant la dramaturgie de confrontation dans *Quai ouest* : « Alors, bien sûr, ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnages qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais. Ainsi sont nés Koch et Abad. »[81] L'improbabilité de cette rencontre entre personnages de différentes ethnies et de différentes classes sociales est due à la séparation spatiale qui a une fonction de dissociation entre les personnages. La frontière est abolie par l'intrusion inopinée d'un couple, ce qui permet d'établir un contact direct avec ceux qui habitent de l'autre côté. Cependant, cette rencontre ne fait que souligner une rupture irrémédiable, profonde et douloureuse entre les deux groupes sociaux. L'opposition s'insinue partout et persiste tout au long du déroulement. Elle est présente dans tous les dialogues ainsi que dans les relations personnelles. De cette manière, la rencontre des deux mondes opposés n'empêche pas d'éviter le moment fatidique où l'espace théâtral devient celui de la tragédie qui donne à voir les images misérables de la vie d'êtres humains coincés dans un espace aporétique et donc catastrophique, lieu représenté ici par le hangar déserté.

Pour mieux comprendre le fonctionnement de l'opposition au niveau dramaturgique, l'analyse va se focaliser sur les deux éléments fondamentaux qui manifestent clairement l'opposition, c'est-à-dire le lieu et le temps qui reflètent fidèlement les personnages.

[81] Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest » *in Roberto Zucco*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 125-126.

2.1.1. Opposition spatiale : « ici » et « là-bas »

C'est un fleuve qui forme une frontière infranchissable entre le hangar désaffecté de l'ancien port où le drame se déroule et une grande ville portuaire d'où viennent Koch et Monique. Ils sont les seuls qui ont franchi brutalement et mystérieusement cette frontière en voiture. Les premiers mots supposés être entendus par le spectateur sont dits par Monique qui ouvre la scène : « Et maintenant : où ? par où ? comment ? Seigneur ! Par ici ? [...] je veux bien essayer de prendre un air naturel, mais à cette heure, ici, dans ces habits ! »[82] Les déictiques spatio-temporels dans la parole de Monique permettent d'inclure dès le début le public dans le spectacle. N'ayant son référent que dans le cadre de la situation d'énonciation, le déictique spatial « ici » désigne l'espace immédiat où le personnage parle, en l'occurrence, physiquement le plateau du théâtre, mais sémantiquement un quartier défavorisé près du hangar.

Il est intéressant de remarquer que les expressions associées avec « ici » sont très négatives, par exemple, « les rats et les cafards ont pénétré ici comme des soldats vainqueurs » (p. 14) ; « ce n'est pas le monde vivant, ici » (p. 14) ; « il faudrait être plus rat qu'un rat pour se plaire ici » (p. 18) ; « je suis ici pour mourir » (p. 21) ; « il veut savoir pourquoi tu veux régler tes sales affaires ici » (p. 22) ; « pâle comme les gens d'ici, vêtue comme les gens d'ici, gâtée par le soleil » (p. 39) ; « planté avec nous dans la merde d'ici » (p. 43) ; « c'est très sale, ici » (p. 53) ; « les rats d'ici » (p. 53) ; « nous vivons ici comme de pauvres chiens oubliés dans le noir » (p. 68) ; « nous voilà ici, dans le noir » (p. 69).

En revanche, les expressions associées à l'adverbe « là-bas » sont en général positives, mais souvent utilisées par rapport à son opposé « ici ». Le paragraphe ci-dessous relevant d'une scène où Charles dit au revoir à Abad, montre clairement la misère de la vie d'« ici » par le biais de l'opposition entre « ici » et « là-bas ».

> CHARLES. – De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; *ici*, c'est le bas ; *ici* même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas

[82] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 11.

> beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté, moricaud, je préfère aller *là-bas* ; je préfère être, *là-bas*, le bas du haut qu'*ici*, le haut du bas[83].

La phrase « je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas » met en relief et amplifie l'opposition des classes sociales à travers celle des lieux. Et cette opposition fondamentale sert à expliquer la tentative de fuite de Charles, ce qui nous rappelle l'explication limpide de Claude Lévy-Strauss sur la civilisation occidentale. Selon lui, les sociétés occidentales ressemblent à des machines thermodynamiques qui fonctionnent, comme la machine à vapeur, sur une différence de température entre leurs parties, entre la chaudière et le condenseur, en d'autres termes sur une différence de position entre les parties. Ce type de machine exige sans cesse un déséquilibre énergique qui peut se traduire en sociologie comme une hiérarchie sociale entre les hommes[84].

Si « ici » indique le plateau scénique ainsi que la salle de théâtre « là-bas » peut signifier le « hors-scène », ce qui n'est pas supposé être représenté sur scène, c'est-à-dire un espace imaginaire. C'est pourquoi il y a peu d'informations sur la

[83] *Ibid.*, p. 60. [C'est nous qui soulignons.]

[84] Voir Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, 2e éd., Les Belles Lettres, 2010, p. 33-34. : « En somme, les sociétés ressemblent un petit peu à des machines, et nous savons qu'il en existe de deux grands types : les machines mécaniques et les machines thermodynamiques. Les premières sont celles qui utilisent l'énergie qu'on leur a fournie au départ, et qui, si elles étaient très bien construites, s'il n'y avait pas du tout de frottement et d'échauffement, pourraient fonctionner de façon théoriquement indéfinie avec l'énergie initiale qui leur a été fournie au départ. Tandis que les machines thermodynamiques, comme la machine à vapeur, fonctionnent sur une différence de température entre leurs parties, entre la chaudière et le condenseur ; elles produisent énormément de travail, beaucoup plus que les autres, mais en consommant leur énergie et en la détruisant progressivement.[...] Tandis que nos sociétés ne sont pas seulement des sociétés qui font un grand usage de la machine à vapeur ; au point de vue de leur structure, elles ressemblent à des machines à vapeur, elles utilisent pour leur fonctionnement une différence de potentiel, laquelle se trouve réalisée par différentes formes de hiérarchie sociale, que cela s'appelle l'esclavage, le servage, ou qu'il s'agisse d'une division en classes, cela n'a pas une importance fondamentale quand nous regardons les choses d'aussi loin et dans une perspective aussi largement panoramique. De telles sociétés sont parvenues à réaliser dans leur sein un déséquilibre qu'elles utilisent pour produire, à la fois, beaucoup plus d'ordre - nous avons des sociétés à machinisme - et aussi beaucoup plus de désordre, beaucoup plus d'entropie, sur le plan même des relations entre les hommes. »

grande ville de « là-bas » par rapport à « ici » où on sait que les habitants mènent une vie tellement misérable que tout le monde veut partir. Mais on peut imaginer à travers la parole de Koch que c'est une ville capitaliste où l'on paie par carte de crédit et où l'on gagne de l'argent par des actions cotées en Bourse. Toutefois, l'absence de description sur le « là-bas » accentue l'opposition entre les deux espaces en mettant en relief les misères de la vie d'« ici » et un « là-bas » qui fait rêver et fantasmer, amplifiant davantage l'envie de s'y réfugier.

Il existe un autre « là-bas » que Cécile rappelle dans sa parole nostalgique. C'est une ville d'Amérique latine où sa famille a habité avant le départ pour « ici ».

> CÉCILE (*à Koch*). – Nous vivons *ici* comme de pauvres chiens oubliés dans le noir [...] Au pays, nous sommes des notables, en effet ; et si nous rentrions demain, les meilleures familles des Lomas Altas nous baiseraient la main à la descente du bateau [...] Au port, dix bateaux s'apprêtaient à partir dans dix directions inconnues, nous ne savons lequel prendre, l'enfant me tirait la main gauche, nous l'avons suivi et nous voilà *ici*, dans le noir, tandis que *là-bas* les meilleures familles continuent d'honorer en notre l'absence l'héroïsme de cet homme, monsieur, qui a perdu la moitié de ses pieds et presque toute sa force et quasiment toute sa tête dans une guerre ignorée, et qui perd la vue aujourd'hui. Mais *ici*, personne n'honore cette guerre, personne n'honore cet homme, et nous voilà réduits à l'état de chiens errants, avec des demi-visas, dans le noir[85].

Dans ce paragraphe, Cécile raconte à Koch son histoire et l'origine du malheur et de la misère actuelle de sa famille d'« ici » pour solliciter et obtenir la récompense. Si l'opposition spatiale dans le paragraphe précédent est utilisée pour expliquer le désir de s'enfuir de Charles, celle de ce paragraphe, qui a le même fonctionnement sémantique, sert à susciter la compassion. De plus, l'opposition entre « ici » et « là-bas » dans la parole de Cécile met en relief la dégradation substantielle du statut social, c'est-à-dire celui de « notables là-bas », à celui de « chiens errants dans le noir ici ». En plus, le nom de la ville

[85] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 69. [C'est nous qui soulignons.]

« Lomas Altas », qui comporte une signification de l'élévation, met en relief la chute de leur statut social d'ici.

> CHARLES. – Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer. Ils examinent aussi les habits. (*Examinant le costume de Koch :*) C'est un cerruti[86].

Il est à remarquer que la frontière entre « ici » et « là-bas » demeure infranchissable jusque devant la mort où la possession de biens devient le critère de sélection. Cette inversion humoristique de la phrase biblique « Bienheureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux » (Matthieu 5 :3) rend le théâtre à part entière autant cynique et ironique. Pour ceux qui habitent dans le hangar, le monde est infernal et il le sera toujours même après la mort. D'où la vision tragique du monde dans *Quai ouest*.

2.1.2. Opposition temporelle : « autrefois » et « aujourd'hui »

L'opposition au niveau du temps est en prise directe avec l'opposition spatiale, parce que le temps et l'espace, ces deux coordonnées fondamentales sont étroitement liées pour déterminer les circonstances des actions dramatiques. L'opposition temporelle dans *Quai ouest* se produit dans une comparaison entre le passé d'« ici », de « là-bas » et le présent d'«ici », pour faire court, entre « autrefois » et « aujourd'hui », ce qui rappelle Victor Hugo intitulant la première partie des *Contemplations* « Autrefois » et la seconde « Aujourd'hui »[87].

> MONIQUE. – *Autrefois* il y avait des lampadaires, *ici* ; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. Il y avait des

[86] *Ibid.*, p. 101.
[87] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3e éd., PUF, 1981, p. 115.

> parcs avec des arbres ; il y avait des voitures ; il y avait des cafés et des commerces, il y avait des vieux qui traversaient la rue, des enfants dans des poussettes ; les anciens entrepôts du port servaient de parkings et certains, de marchés ouverts. C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent. Il n'y a pas si longtemps.
> Mais *aujourd'hui*, Seigneur ! N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait là même en plein jour pourrait se faire massacrer en plein soleil et son cadavre jeté dans le fleuve sans que personne ne songe à le chercher *ici*.[88]

En parallèle de l'opposition spatiale, l'opposition temporelle évoque la nostalgie d'un passé relativement glorieux, en particulier pour mettre en relief la misère de la vie d'« ici ». Le paragraphe ci-dessus témoigne de la dégradation rapide (« il n'y a pas si longtemps ») du quartier qui était « un quartier bourgeois, ordinaire, animé », devenu subitement une zone extrêmement dangereuse où l'on peut trouver un « cadavre jeté dans le fleuve ». Cette détérioration brutale souvent fait sombrer les personnages dans une profonde nostalgie du passé. Le contraste du passé et du présent frappe presque tous les personnages excepté Abad et Fak. De fait, ils peuvent se tenir au milieu du drame tragique et poursuivre tranquillement leur propre chemin.

Le monde que Monique et Koch ont quitté est celui du « bizness », des transactions, de l'échange commercial et des marchés financiers. À l'opposé, celui qu'ils doivent désormais affronter est celui de l'illicite, de la clandestinité et de la misère. Ils doivent fuir le monde capitaliste à cause d'une faillite, mais ils se voient soudain à mi-chemin vers la misère, autrement dit vers « l'inévitable apocalypse »[89] qui nous rappelle l'histoire du *Déluge* dont l'extrait est cité en exergue du texte : « la fin de toute chair m'est venue à l'esprit ».

Selon le *Grand Robert de la langue française*, « la plupart des grandes pensées prennent le tour de l'antithèse, soit pour marquer plus vivement les rapports de différence et d'opinion, soit pour rapprocher les extrêmes ». Le rapprochement des extrêmes nous rappelle une figure, l'oxymore, qui est une

---

[88] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 13. [C'est nous qui soulignons.]
[89] Donia Mounsef, *op. cit.*, p. 105.

« sorte d'antithèse dans laquelle on rapproche deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre »[90]. L'antithèse et l'oxymore relevant des « figures de style par rapprochement »[91] attirent l'attention par une frappante opposition et permettent « d'exprimer des réalités complexes, ambiguës ou apparemment contradictoires »[92]. Pour saisir la réalité où sont souvent dissociées l'apparence et la profondeur et où se fondent les contraires, l'antithèse et l'oxymore comme « auxiliaire[s] de l'ironie »[93]sont des figures efficaces pour représenter la « dialectique entre la séparation et le désir de rapprochement »[94] entre les personnages qui savent déjà qu'ils ne trouveront pas d'issue dans ce monde tragique. En bref, l'omniprésence de l'opposition et la fusion oxymorique sont des procédés figuraux employés pour caractériser le monde de *Quai ouest*.

2.2. Paradoxisme

Le paradoxisme, selon Pierre Fontanier, est « une alliance de mots, un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux se trouvent rapprochés et combinés [...] de manière qu'ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord et produisent le sens le plus vrai ; comme le plus profond et le plus énergique »[95]. Par là, le paradoxime est relativement proche de l'oxymore et il permet de révéler le mécanisme et le fonctionnement de cette figure d'opposition.

[90] Henri Morier, *op. cit.*, p. 828.
[91] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977, p. 377.
[92] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de poétique*, Éditions Belin, 2006, p. 176.
[93] Henri Morier, *op. cit.*, p. 830.
[94] Donia Mounsef, *op. cit.*, p. 105.
[95] Michel Pougeoise, *op. cit.*, p. 180.

2.2.1. Monde oxymorique

Le principal moteur de *Quai ouest* est la rencontre improbable de deux groupes sociaux relevant de différents quartiers séparés par un fleuve qui symbolise la ségrégation géographique et psychologique. Le désir de mourir chez Koch et celui de s'en sortir chez les habitants du hangar permettent cette rencontre qui fait naître une relation antithétique entre les personnages, de la même manière qu'en rhétorique, l'oxymore, une « sorte d'antithèse dans laquelle on rapproche deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre »[96]. Alors qu'il existe rarement des oxymores comme « clair-obscur » construit par « l'alliance de deux mots théoriquement incompatibles en une *seule* expression »[97], la construction structurelle de la pièce semble s'appuyer sur l'oxymore considéré comme un rapprochement de deux pensées contradictoires pour mieux faire ressortir le contraste et pour mieux les opposer, ce qui est très proche de l'antithèse.

Sous cet angle, il est intéressant de citer une remarque d'Adel Hakim, ami de l'auteur et acteur qui a joué le rôle d'Abad dans la mise en scène de Patrice Chéreau, laquelle touche le cœur dramaturgique de *Quai ouest*.

> Avec *Quai ouest* Koltès procède à une spectrographie des relations humaines dans notre monde de l'argent. Si *Dans la solitude des champs de coton* il le faisait de manière abstraite (dans la mesure où l'objet de deal restait inconnu, inconnaissable), il le fait de manière tout à fait concrète à travers la mise en relation des huit personnages de *Quai ouest*. [...] Le « quai-ouest » est un lieu fictif où se croisent ceux qui, normalement, jamais ne devraient se croiser parce que dans la réalité ils appartiennent à des milieux disjoints. Koltès s'amuse à cela : les faire se rencontrer, les faire vivre ensemble le temps d'un spectacle, comme dans un laboratoire on pourrait, juste pour voir, faire cohabiter des espèces

[96] Henri Morier, *op. cit.*, p. 828.
[97] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2003, p. 93.

> animales de biotopes opposés. Pour regarder comment, dans ces conditions, elles peuvent survivre[98].

Quai ouest, d'après Adel Hakim, est une histoire de cohabitation d'espèces animales de biotopes opposés, en les faisant se rencontrer et vivre ensemble comme dans un laboratoire. Ce procédé de l'écriture évoque *La Dispute* de Marivaux dont la mise en scène de Patric Chéreau a influencé, selon des témoignages, l'écriture théâtrale de cette époque. Tous les personnages, coincés dans une relation hautement conflictuelle, même entre membres d'une même famille, essaient par tous les moyens de survivre à cet abîme infernal, en ne cachant pas leur animalité, face à une situation de crise où se croisent la vie et la mort.

> CÉCILE. – Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire pour en tirer, très vite, tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon, pour saigner ce vieux coq jusqu'à la dernière goutte de son sang avant qu'il n'ait pu, à force de trahisons et de complicités, remettre son automobile en marche et qu'il file avec la poule et toutes nos espérances et tout le gâteau sans nous laisser une part, nous laissant 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 et crever sous l'averse d'une sorte d'égout pendant que toi, Carlos, larve pourrie au soleil, tu dors alors que tu devrais déjà être accroché à lui comme une chauve-souris dans ses cheveux[99].

Dans ces propos véhéments de Cécile, on peut trouver une abondance d'expressions désignant les animaux comme « pigeon », « vieux coq », « poule », « quatre pattes », « chiens », « larve », « chauve-souris », utilisés pour désigner les personnages, par exemple, Koch, Monique, Charles et des habitants du quartier. Cette représentation d'une émotion intense et paroxystique se compose d'injures accumulées jusqu'à tel point que le monde se transforme subitement en celui des animaux sauvages où s'applique la loi de la jungle, c'est-

---

[98] Adel Hakim, « L'argent comme purgatoire. À propos de *Quai ouest* », *Europe*, n° 823-824, novembre-décembre 1997, p. 74-75.
[99] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.,* p. 38.

à-dire « tuer ou être tué ». C'est à travers l'oxymore, qui permet d'exprimer des réalités contradictoires et complexes, que Koltès entend décrire un capitalisme sauvage qui poursuit une logique commerciale construite sur les inégalités sociales.

2.2.2. Paradoxe aporétique

L'oxymore et le paradoxe ont un point commun. Les deux figures suscitent l'attention en heurtant l'intelligence du lecteur, parce qu'elles consistent à rapprocher des termes antithétiques et contradictoires en présentant un jugement ou un raisonnement paradoxal[100]. Si le premier effet du paradoxe est de choquer le lecteur pour attirer leur attention, le deuxième est de faire voir le sens ou la vraie réalité cachés derrière le paradoxe. Ainsi, on peut définir le paradoxe comme une « opinion contraire à l'opinion commune ; affirmation qui, au premier abord, paraît choquante ou absurde, mais qui, à la réflexion, est conforme à la réalité »[101]. Donc, le paradoxe fonctionne comme indice ou médium d'une communication métathéâtrale. À y regarder de plus près, le paradoxe comporte une contradiction logique, mais un raisonnement apparemment correct, qui aboutit finalement à une absurdité, ce qui stimule la réflexion en frappant l'intelligence. C'est pour cela que le paradoxe est souvent utilisé pour révéler la complexité inattendue de la réalité ou son absurdité comme le montre le paragraphe ci-dessous.

> CHARLES. – L'insomnie rend tout le monde nerveux. La nuit on ne dort pas parce qu'on travaillait, le jour on ne dort plus parce qu'on n'a pas travaillé ; alors on ne dort plus jamais[102].

---

[100] Voir Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, 3e éd., Armand Colin, coll. « Lettres et Sup. », 2013, p. 63.
[101] Henri Morier, *op. cit.*, p. 838.
[102] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 18.

On peut constater que les paroles de Charles s'appuient sur un procédé de dissociation, c'est-à-dire que le jour comme une unité de durée est divisé en deux parties, le jour et la nuit. Puis Charles explique les raisons de son impossibilité à dormir (« parce qu'on travaillait » pour la nuit et « parce qu'on n'a pas travaillé » pour le jour). Ensuite, il en tire hâtivement, mais assez logiquement, une conclusion absurde tout en employant un connecteur logique « alors ». Comme dans cet exemple, le paradoxe est « parfois défini comme un raisonnement qui, à partir de prémisses vraies, parvient à des conclusions absurdes ou hermétiques »[103]. Qui plus est, on peut remarquer que cette parole argumentative est contradictoire, étant donné que les deux propositions opposées « travailler » et « ne pas travailler » donnent la même conséquence de « ne pas dormir ». Il y a un autre exemple de ce type, donné aussi par Charles.

> CLAIRE. – Jamais je n'avais passé une nuit entière sans dormir. Comment fais-tu pour sans effort ne jamais dormir ni le jour ni la nuit ?
> CHARLES. – 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[104].

Dans l'exemple précédent, l'argumentation de Charles repose sur le procédé de dissociation en donnant à chaque partie différentes explications qui pourtant conduisent à la même conclusion. L'auteur a une prédilection pour ce type de paradoxe basé sur la dissociation contradictoire qui amène au dilemme logique d'où l'impossibilité d'un choix alternatif comme pour le personnage d'Alboury dans *Combat de nègre et de chiens* :

> ALBOURY. – Malheureuse oui, malheureuse non. S'il n'avait pas été ouvrier, monsieur, la famille aurait enterré la calebasse dans la terre et dit : une bouche de moins à nourrir. C'est quand même une bouche de moins à nourrir, puisque le chantier va fermer et que, dans peu de temps, il n'aurait plus été ouvrier, monsieur ; donc ç'aurait été bientôt

[103] Michel Pougeoise, *op. cit.*, p. 179.
[104] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 32.

une bouche de plus à nourrir, donc c'est un malheur pour peu de temps, monsieur[105].

Si la parole contradictoire d'Alboury met en relief la misère de la vie d'un ouvrier africain, celle de Charles démontre, d'une manière paradoxale, à la fois l'extrême nervosité et l'impossibilité de repos chez Charles, ce qui nous rappelle l'exergue « *I would like to see the shade and tree where I can rest my head* » de Burning Spear où on peut sentir le désir ardent de repos. D'ailleurs, ce désir de repos peut expliquer la mort inattendue de Charles, qui n'est jamais clairement dévoilée. L'absence de motif de cette mort permet de la considérer comme une sorte de suicide délibérément commise par l'intermédiaire d'Abad. Autrement dit, après avoir constaté l'impossibilité de s'en sortir Charles abandonne tout espoir de vivre une nouvelle vie. À ce propos, Koltès explique un peu brièvement : « Charles n'est pas un faible, ni un mou, ni un indécis. Il est tout simplement "empêché" ; je veux dire par là que le léger décalage entre lui et la vie est la vraie cause de l'inachèvement de ses projets. »[106] Sous cet angle, il est à remarquer que ce décalage est d'autant plus mis en relief par l'opposition des deux mondes.

2.3. Prosopopée : lieu parlant

L'analyse des figures présuppose des énoncés comme objet d'analyse. Pourtant, compte tenu de la particularité du genre théâtral, tous les éléments scénographiques, qui sont présents sur scène, peuvent avoir des effets énonciatifs. Sous cet angle, il convient d'examiner le lieu de *Quai ouest* conçu comme un autre personnage muet, en ce que sa présence imposante exerce une grande influence sur le destin des personnages.

---

[105] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 10.
[106] Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* », *op. cit.*, p. 105.

2.3.1. Lieu comme topique

L'écriture théâtrale de Koltès entretient un rapport particulier à l'espace théâtral. « Koltès a lui-même indiqué que le lieu précédait le personnage dans son imaginaire et qu'il présidait souvent à l'écriture. »[107] Dans le même esprit, Michel Bataillon explique que « le lieu chez Koltès est primordial : c'est la matrice de l'œuvre. Le lieu touche les sens, ébranle l'imagination, sécrète les personnages, engendre l'action »[108]. Ainsi, l'espace théâtral de Koltès est doté d'un sens tellement symbolique et métaphorique qu'on pourrait dire qu'il est un véritable personnage possédant son propre caractère, par exemple, le chantier africain dans *Combat de nègre et de chiens*, la maison entourée d'un mur élevé très haut dans *Le Retour au désert*, et un espace sombre de Dans l*a solitude des champs de coton*.

Comme pour d'autres pièces de Koltès, le point de départ de *Quai ouest* est un lieu, d'où provient le titre qui désigne un espace relativement bien précis aussi que sa situation géographique. Le quai ouest est un ancien port à l'abandon, « à l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End »[109] où l'on peut trouver de temps en temps un cadavre jeté à l'eau.

> En ce moment j'écris une pièce dont le point de départ est aussi un lieu. [...] 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. [...] un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé. [...] J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger[110].

---

[107] Jean-Pierre Ryngaert, « Nommer sa place dans le monde », *in* André Petitjean (éd.) *Koltès : la question du lieu*, Actes des rencontres internationales Bernard-Marie Koltès organisées par la Bibliothèque municipale de Metz le 30 octobre 1999, CRESEF, 2001.
[108] Michel Bataillon, « Le flâneur infatigable », *Théâtre en Europe*, n° 18, septembre 1988, p. 25.
[109] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 12.
[110] *Ibid.*, p. 12-13.

Quai ouest met en scène des hommes misérables en marge de la société contemporaine et représente un « coin privilégié du monde » plongé dans la pénombre où s'affrontent et se mêlent la vie et la mort, à tel point que le quai ouest devient une métaphore de la marginalité, de l'obscurité et de cette étrange familiarité de la vie dans les métropoles occidentales. Le principal moteur du drame est la transaction dans ce hangar où tout s'échange, même « le droit de mourir comme le droit de vivre »[111]. Incarnant le monde capitaliste, ce hangar peut être considéré comme un personnage qui parle sans voix de la même manière qu'Abad. « Le lieu, dit Bernard-Marie Koltès, est très important. Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans des personnages que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu qui, à lui seul, raconte à peu près tout. »[112] Il est intéressant de remarquer que la construction d'une pièce théâtrale se fait souvent à partir d'un lieu. On peut aussi constater ce type de pratique dramaturgique dans *Combat de nègre et de chiens*[113] et dans *Le Retour au désert*.

2.3.2. Lieu comme personnage

> Dans *Quai ouest*, ce mythe des origines, c'est le fameux hangar, dont les jeux de lumière font l'objet d'une description si érotisée qu'ils en deviennent comme la métaphore muette de tous les « trafics » dont Koltès y a été le témoin sans vouloir ne rien en dire[114].

[111] Adel Hakim, *op. cit.*, p. 75.
[112] Extrait d'un entretien de Bernard-Marie Koltès avec Anne Blancard pour Radio France international cité par Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 115.
[113] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 11 : « Elle [*Combat de nègre et de chiens*] parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores de la vie, ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple, les rivières qui remontent dans la jungle. »
[114] Sarah Hirschmuller, « Le jeu du désir », *in* Christophe Bident *et al.*, (éd.), *Voix de Koltès*, Carnets Séguier, 2004, p.17.

Cette idée évoque la prosopopée, une des « figures de pensée par imagination »[115], laquelle consiste à « mettre en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés : les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend »[116]. En fait, le hangar ne parle pas et il n'y a aucune marque d'un système énonciatif le concernant. Cependant, les didascalies[117], qui décrivent le changement de lumière sur le hangar, c'est-à-dire un jeu d'ombre et de lumière, nous invitent à penser qu'il est un être vivant et qu'il exécute une force invisible sur les personnages. On va jusqu'à dire que « le hangar incarne la faute originelle qui fait naître le drame »[118] ou que « ce hangar, c'est presque le personnage principal de la pièce »[119]. De fait, le lieu koltésien semble fonctionner comme une sorte de « topique » de sa dramaturgie. Comme Abad, le hangar parle en tant que personnage, mais sans voix, ce qui rappelle le manteau déchiré et trempé de sang de César dans *Jules César* de Shakespeare, manteau qui dit, sans parler, que César a été sauvagement poignardé par des traîtres.

On peut dire que le hangar de *Quai ouest* est « une version moderne de l'enfer antique »[120] qui consiste à impliquer tous les personnages dans des situations désastreuses. Le hangar, cet espace théâtral emprisonne les personnages de telle sorte qu'ils essaient désespérément d'en sortir. Comme un monstre silencieux, peu visible et innommable, tel Abad, le hangar incarne une vision tragique du monde contemporain. Dans l'annexe n° 6, le hangar au fond et la scène et Abad se ressemblent beaucoup, en ce que leurs postures

---

[115] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, l'introduction par Gérard Genette Flammarion, 1977, p. 404.
[116] *Ibid.*
[117] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.* : « *Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar* » (p. 14) ; « *Dans le hangar traversé de rayons dorés* » (p. 51) ; « *Dans le hangar plongé dans l'obscurité, sauf des rayons de lune passant par les trous du toit* » (p. 77) ; « *Très légèrement, le hangar s'éclaire des premières lumières du jour* » (p. 86) ; « *L'intérieur du hangar, dans la lumière rouge foncé du soir* » (p. 99).
[118] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.*, p. 232. À ce propos, Anne Ubersfeld affirme aussi que « le péché toujours déjà là, comme chez Racine, le péché originel : Koltès, grand lecteur de Pascal. » (Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 118.)
[119] Patrice Chéreau, « Retour à Koltès. Entretiens réalisés par Samra Bonvoisin », *Théâtre aujourd'hui : Koltès, combats avec la scène*, n° 5, p. 46.
[120] Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010, p. 132.

impassibles reflètent leur force démonique. À cet égard, la scénographie conçue par Richard Peduzzi mérite d'être relevée : « Nous avions, à la fois, déployé tous les moyens aptes à raconter ce lieu, le hangar. Puis, l'idée des énormes containers est venue. [...] Le gigantisme du décor, son caractère excessif [...] le choix de la grande salle de Nanterre »[121].

En somme, assujettis à un mécanisme capitaliste, tous les personnages de *Quai ouest*, d'après Anne Ubserfeld, « vivent un manque ; 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, obscurités pour eux du monde passé et du futur qui les attend »[122]. Pour résoudre ses propres difficultés, chaque personnage a besoin de l'autre et « un réseau de relations de dépendance »[123] s'établit car personne n'a la capacité de résoudre tout seul son problème. Cette absence d'autonomie et cette dépendance à l'autre font naître les diverses transactions entre les personnages. Dès lors, tout l'univers de *Quai ouest* devient d'une manière nécessaire celui de l'échange mercantile. Pourtant, la plupart des échanges de désir avortent parce que les objets de désir se trouvent en dehors du protocole transactionnel et que la relation à autrui est bloquée. Reste seulement un profond décalage au niveau du système économique entre les personnages. Quand Koch donne à Charles une carte de crédit et des objets de luxe comme objets d'échange, ce dernier ne les accepte pas, parce que pour lui seuls les billets et les pièces sont de l'argent. Koch n'arrive pas à comprendre cette différence de base entre leur conception économique qui fera échouer leur premier essai de transaction, d'autant que les objets d'échange que les personnages essaient d'obtenir se révèlent complètement inutiles et sans valeur.

Le thème de la transaction dans *Quai ouest* semble démontrer que nous vivons dans un monde mercantile où tout peut se monnayer et où tout peut se marchander, même les sentiments et la sexualité. Personne ne se libère de l'enfer de ce commerce impitoyable sauf Abad. Pourtant, si les objets que les personnages poursuivent ardemment se révèlent vides de sens, ils dévoilent les

[121] Patrice Chéreau, « Retour à Koltès. Entretiens réalisés par Samra Bonvoisin », *op. cit.*, p. 46.
[122] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 129.
[123] Daniela Gothóva-Jobert, *op. cit.*, p. 265.

désirs secrets de chaque personnage. Pris dans ces circonstances, les personnages utilisent n'importe quels moyens pour obtenir les objets de l'autre ou pour satisfaire leurs désirs. Cécile menace Charles par des propos véhéments ; Fak essaie de séduire Claire par des paroles sophistiques ; Claire ne cesse de supplier Charles de ne pas partir et de ne pas la laisser toute seule ; Koch et Monique essaient de persuader les habitants du hangar de les aider à s'en sortir en leur proposant des récompenses matérielles. Abad est le seul personnage qui se trouve hors de ce réseau de transactions parce qu'il n'a pas besoin de l'autre et qu'il est totalement autonome.

Pourtant, les efforts des personnages ne parviennent pas à leur but. Cette frustration engendre des violences verbales, sexuelles et finalement physiques. De fait, le thème de l'échange rejoint d'une manière nécessaire celui de la violence. En bref, d'après Anne Ubersfeld, « l'échange commercial, c'est le nœud : violence et commerce, réalité des rapports humains »[124]. Toutefois, il est important de remarquer que la structure de l'échange matériel dans *Quai ouest* ressemble à celle de la communication verbale. Autrement dit, la communication verbale reflète et accélère l'échange d'objet de désir et parfois inversement. Cette perspective permet de mettre en évidence un lien privilégié et indissoluble entre les paroles des personnages et les actions scéniques. Instaurer et éclairer ce lien autant dynamique que complexe est une des visées de cette recherche basée sur la rhétorique et la dramaturgique.

Ainsi, l'échec de la transaction signifie le dysfonctionnement de la communication ou l'incommunication. Par là, *Quai ouest* est un « désert d'une communication avortée avec autrui »[125]. C'est pourquoi on peut dire que *Quai ouest* est un théâtre du désespoir de la parole à laquelle les personnages s'accrochent désespérément dans l'espoir illusoire d'obtenir l'objet de leur désir, mais où ils ne peuvent que constater l'impuissance, l'impossibilité et la solitude de la communication.

---

[124] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 104.
[125] Pascale-Anne Brault, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *Romance Notes*, vol. 38, n° 1, fall, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 1997, p. 104.

Chapitre IV. Parole diplomatique : *Dans la solitude des champs de coton*

Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation,
comme en faisaient les philosophes, mais détournée.

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

Les œuvres de Bernard-Marie Koltès proviennent de sa propre expérience accumulée pendant les voyages partout dans le monde. À ce propos, Patrice Chéreau témoigne que *Dans la Solitude des champs de coton* prend son origine dans une histoire personnelle d'une rencontre hasardeuse avec un trafiquant new-yorkais.

> Koltès, au départ, était fasciné par *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le fataliste*, les dialogues du XVIII^e^ siècle. Et par la situation toute bête qu'il avait vécue, un soir, à New York, dans un hangar, la rencontre d'un homme qui lui a dit : « J'ai tout ce que tu veux : du shit, de l'héro, de la coke, de l'ecstasy, du crack… » À quoi Koltès a répondu : « Je ne veux rien. » Jusqu'au moment où il a compris que l'autre faisait la manche et qu'il voulait du fric[1].

Cette expérience semble avoir inspiré Koltès et il l'a transformée en pièce de théâtre l'année suivante en 1985. Après la mise en scène de la pièce en 1987, l'auteur a dévoilé sa première idée de *La Solitude*[2] dans un entretien avec Colette Godard.

> J'ai pensé d'abord à mettre face à face un chanteur de blues et un punk ; deux conceptions de la vie absolument opposées, et c'est ça qui compte. Quand la distance entre deux personnes est aussi grande, qu'est-ce qui reste ? La *diplomatie, c'est-à-dire le langage. Ils se parlent ou ils se tuent*. […] On met deux hommes sur un *ring*, ils doivent se battre et gagner. Deux personnes qui ne se connaissent pas, se tapent à mort devant le public, vivent des choses qui dépassent la passion amoureuse. Face à l'adversaire, ils se dépouillent, souffrent comme jamais. *Chez moi, ils se battent par le langage, et le langage entraîne une transformation en eux*. Ils jouent à *« si tu voulais, on serait copains »* sans être dupes[3].

---

[1] Patrice Chéreau, « Le théâtre du désir », entretien avec Duparc Christiane, *L'Express*, 16 novembre 1995.
[2] Nous utilisons désormais *La Solitude* pour désigner *Dans la solitude des champs de coton*.
[3] Bernard-Marie Koltès, « On se parle ou on se tue », propos recueillis par Colette Godard, *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, *in* Christophe Bident *et al.* (éd.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Hermann, coll. « Cahiers Textuel », 2014, p. 134. [C'est nous qui soulignons.]

Dans ce paragraphe, on peut constater une transformation de la rencontre anecdotique avec un trafiquant new-yorkais en confrontation avec deux chanteurs de blues et de punk, dont les « conceptions de la vie [sont] absolument opposées ». Par là, il leur faut la diplomatie[4], c'est-à-dire une interaction langagière pour garder une distance irréductible. La diplomatie est également le commerce du temps « pour gagner du temps avant le coup fatal ». Cependant, il est à noter que la confrontation koltésienne est une sorte de jeu où on peut être copains.

Cette rencontre extraordinaire de deux personnages relevant chacun de groupes différents, nous rappelle le leitmotiv principal de *Quai ouest*. Pourtant, si *Quai ouest* se compose de deux types différents d'échanges, l'un étant représenté par la transaction matérielle des objets de désir, l'autre par la négociation pour cette transaction ; *Dans la solitude des champs de coton* se compose uniquement de paroles échangées entre les deux protagonistes. Autrement dit, il n'y a que la diplomatie, un tact dans les relations avec autrui. Le monde représenté dans *Quai ouest* est un monde d'échanges mercantiles où « tout est à vendre et tout à acheter »[5] comme dit le Dealer. La problématique des deux pièces est l'échange, mais l'échange dans *La Solitude* est un « échange à l'état pur puisqu'il s'agit de marchandises non déterminées »[6]. À propos de la thématique de l'échange, nous avons un témoignage intéressant qui concerne la création de la pièce :

---

[4] Il est intéressant de remarquer que l'auteur a parlé de « diplomatie » dans *Prologue* où il semble dévoiler l'essence dramaturgique de *Dans la solitude des champs de cotons* : « 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 de l'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 de 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. » (Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 123).

[5] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 53.

[6] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, coll. «Apprendre», 1999, p. 140.

> Et puis, il y a les heures passées au souk, à discuter du prix d'un objet que ni Bernard-Marie Koltès ni Michel Laurent n'achèteront, tout simplement parce qu'ils n'en ont ni besoin ni envie. Ce qui les motive, Bernard surtout, c'est la discussion, le débat, le commerce humain. Avec le recul, c'est ce que retient Michel Laurent, qui a fait deux autres voyages au Maroc avec Koltès : « Ces voyages au Maroc n'ont certainement pas eu la même importance pour Bernard que ceux qu'il a faits en Afrique ou en Amérique centrale. C'était un peu des vacances, pour lui. Mais si vous relisez *Dans la solitude des champs de coton*, vous voyez le Maroc. Tout ce que Bernard a appris ici se retrouve dans la pièce : la dialectique, le dialogue, la capacité de négociation et de discussion infinie sur un objet sans valeur. Il s'est imprégné de cette tradition arabe de l'échange, où la culture philosophique irrigue profondément la culture du commerce[7].

Dans cette anecdote rapportée par Brigitte Salino, biographe de Koltès, on peut constater l'importance accordée au processus de transaction, autrement dit « la dialectique, le dialogue, la capacité de négociation et de discussion infinie sur un objet sans valeur ». Ce qui importe ici, ce n'est pas l'objet de transaction, mais le processus même de la transaction qui se déroule à travers le langage.

En dépit de l'analogie évidente entre *Quai ouest* et *La Solitude* au niveau du thème de l'échange, il y a des différences significatives entre les deux pièces en ce qui concerne la dramaturgie. Tout d'abord, on peut constater des manques dans *La Solitude* dans le domaine dramaturgique. Premièrement, il n'y a pas de noms propres autres que « l'Atlantique » et « le Groenland ». Les deux personnages n'ont pas de noms propres mais ils portent des titres « Dealer » et « Client » selon leur rôle dans une transaction éventuelle. Ils n'ont pas de passé, ni aucune relation sociale. De fait, il est difficile de dresser le portrait psychologique de chaque personnage. Par ailleurs, l'absence de didascalies initiales comportant généralement la liste des personnages, leurs rapports de parenté et des informations sur l'espace spatio-temporel, rend le texte difficile à saisir. Pourtant, on peut trouver quelques indications quant aux personnages et à l'espace spatio-temporel dans la définition du « deal » que l'auteur fournit au

[7] Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Éditions Stock, 2009, p. 166.

lecteur ou au spectateur, soit par le texte soit par un micro ou par un projecteur dans certaines mises en scène : « Dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs » et « à n'importe quelle heure du jour et de la nuit [...] mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci [les lieux de commerce homologués] »[8]. Ce manque informatif empêche le lecteur ou le spectateur de saisir facilement l'espace théâtral. Dans la mise en scène de Patrice Chéreau (annexe n° 9), on constate que le plateau sans décor et les jeux de lumière pour représenter la pénombre du crépuscule servent à créer la neutralité de l'espace qui ne porte aucun marqueur de désignation géographique ou temporelle. Cet espace spatio-temporel n'est pas dissociable de toute activité langagière de la pièce, en ce qu'elle est loin du dialogue ordinaire dans un contexte précis. Ce lieu neutre et sombre, comme le hangar de *Quai ouest*, impose aux personnages des règles implicites qui déterminent à la fois le mode d'échange verbal et le mouvement corporel.

L'absence de caractéristiques psychologiques préalables des personnages et le détachement net de toute tentative de précision spatio-temporelle sont les deux facteurs déterminants ; ce qui signifie que tout ce qu'on voit sur scène se construit et se développe entièrement à partir du langage, plus précisément le langage des personnages dépourvus de tous les marqueurs personnels et sociaux, à l'exception des marqueurs qui proviennent exclusivement de la relation du « deal », c'est-à-dire pourvoyeur et quémandeur. Le spectateur doit donc trouver des traces dans les paroles des personnages et construire l'espace théâtral par sa propre imagination. De fait, l'interprétation du texte exige une mise en scène imaginaire faite par le lecteur ou le spectateur. Par conséquent, il s'agit d'abord d'analyser les dialogues fortement argumentatifs des deux personnages pris dans un « ring » langagier où ils n'ont que la bouche et les poings nus qui ne toucheront pas l'adversaire. Ce faisant, cette étude vise à mettre en évidence au niveau dramaturgique le mouvement ovale de la joute verbale, c'est-à-dire le rapprochement et l'éloignement comme sur une piste

[8] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 7.

ovale au cours des confrontations verbales où s'interposent et se mélangent deux éléments émotionnels, l'hostilité[9] et l'attraction.

En ce qui concerne les figures de rhétorique mises en pratique dans la pièce, l'analyse de la comparaison, une des figures principales de rhétorique, permet de tracer le portrait des personnages totalement dépourvus d'identité et d'éclaircir le déroulement dynamique de la joute verbale. À travers diverses comparaisons, les personnages s'attaquent et se défendent, mais ces comparaisons, qui consistent en principe à rapprocher deux termes, permettent de leur fournir une zone d'intersection, ce qui évoque le fonctionnement de la figure l'oxymoron où se rapprochent les deux termes opposés. C'est pourquoi la confrontation de *La Solitude* est oxymorique, et non hostile. D'ailleurs, l'emploi de cette figure de rhétorique correspond au mouvement répétitif de rapprochement et d'éloignement, car le Dealer et le Client n'existent qu'ensemble, en ne faisant qu'un corps, ce qui évoque le thème de l'androgyne. Cette étude propose de présenter ce mouvement complexe et dynamique à travers l'analyse des figures.

1. Duel verbal : dramaturgie de *capoeira*

Comme nous l'avons remarqué dans l'introduction, Koltès a ouvertement manifesté sa passion pour deux arts martiaux : le *kung-fu* et la *capoeira*. Les arts martiaux sont des techniques de combat où les joueurs s'attaquent et se défendent à mains nues, et rarement avec une arme. Ceux qui pratiquent ces arts martiaux se livrent en principe un duel au cours duquel ils échangent des coups légers jusqu'au dernier moment où éclatent les coups fatals. La *capoeira*,

[9] Bernard-Marie Koltès considère l'hostilité comme un principe fondamental dans la relation humaine : « Si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face [...] 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*. Les vrais ennemis le sont de nature, et ils se reconnaissent comme les bêtes se reconnaissent à l'odeur. » (Bernard-Marie Koltès, *Courts textes, Prologue*, *op. cit.*, p. 122. [C'est nous qui soulignons.])

en particulier, empêche les joueurs de porter des armes et de toucher le corps de leur adversaire, ce qui fait paraître cet art martial comme une danse rituelle. On peut supposer que la dramaturgie de *La Solitude* est une variation langagière de ces deux arts martiaux où se confrontent les deux corps. Sous cette perspective, la disposition des spectateurs divisés en deux parties diamétralement opposées dans une mise en scène de Patrice Chéreau, correspond parfaitement à la représentation de la dramaturgie de la confrontation[10]. Le metteur en scène en a d'ailleurs parlé dans un entretien :

> Je souhaitais surtout reprendre l'idée de Richard Peduzzi : l'installation de gradins destinés aux spectateurs dans une bifrontalité délimitant une sorte de rue au milieu ; le biais des gradins, très accentué, donne à l'aire de jeu l'aspect d'un entonnoir, ce qui me plaît bien[11].

Cette disposition bifrontale des spectateurs met en relief la confrontation sur scène et sert à susciter des tensions scéniques chez les spectateurs par l'extension du lieu scénique car les spectateurs se confrontent comme le font les personnages. Dans cet espace scénique, le spectateur assiste à un « feu d'artifice verbal »[12] où il n'y a que joutes verbales interminables, sans action dramatique au sens strict du terme. À cet égard, Michel Vinaver explique que la plupart des répliques des deux personnages peuvent être réparties en quatre catégories de « figures textuelles »[13] fondamentales, c'est-à-dire l'attaque, la riposte, l'esquive et la défense, lesquelles « préfigurent les actions scéniques, la disposition des locuteurs, leur proxémique et leurs déplacements »[14]. En bref, c'est une « parole-action » qui fait changer la situation, provoque et dirige un mouvement

---

[10] Voir annexe n° 9.
[11] Patrice Chéreau, « Retour à Koltès. Entretiens réalisés par Samra Bonvoisin », *Théâtre aujourd'hui : Koltès, combats avec la scène*, n° 5, p. 52.
[12] André Job, *Koltès, La Rhétorique vive*, Hermann Éditeurs, coll. «Savoir lettres», 2009. p. 62.
[13] Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes-Sud, coll. « Babel », 1993, p. 901 : « Nous faisons de l'expression "figure textuelle" un usage particulier, lié aux besoins spécifiques de l'analyse du dialogue théâtral ».
[14] Daniela Gothová-Jobert, *Le Théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*, Thèse de doctorat, Université Vincennes à Saint-Denis – Paris 8, 2001, p. 280.

d'une position à une autre, d'un état à un autre, ce qui évoque le nœud de la dramaturgie racinienne. Afin de mettre en évidence la dimension dramatique de la pièce ancrée dans l'action verbale, il est donc primordial de se concentrer sur le développement et la stratégie dans l'affrontement verbal entre les deux personnages.

1.1. Art de l'argumentation

La simple observation nous montre que la plupart des paragraphes de la pièce commencent par des connecteurs logiques : « Si… », « C'est pourquoi… », « Non pas que… », « Puisque… », « Donc… », « Car… », « Cependant… », « Ainsi… », « Sinon… », « C'est parce que », « Alors… », etc. Les connecteurs logiques sont en principe placés entre deux propositions pour préciser les liens entre elles. Apparaissant en tête de phrase, ces connecteurs consistent à souligner l'aspect logique des discours. L'emploi de cette tournure comme armature logique entend prouver la volonté d'explication ou celle de justification, tout en attirant l'attention de l'interlocuteur pour favoriser le déploiement des stratégies argumentatives. D'ailleurs, cet enchaînement logique, relativement long comme l'épichérème, se prête à un développement plus ample.

Les paroles argumentatives visent en principe à agir sur l'interlocuteur, à le faire changer d'opinion en le persuadant au moyen de l'émotion et de sentiments ou en le convaincant à l'aide de la raison. L'analyse des répliques permet de démontrer que le Dealer emploie diverses stratégies de séduction pour faire reculer la résistance persistante du Client. Il s'agit de mettre en évidence les deux procédés principaux de persuasion, mis en pratique par le Dealer, c'est-à-dire le raisonnement syllogistique et l'argumentation par l'absurde.

1.1.1. Puissance du raisonnement syllogistique

Le raisonnement syllogistique relève de la déduction qui conclut du général au particulier. Le procédé du raisonnement consiste à tirer une conclusion d'une manière nécessaire de certaines prémisses posées. La nécessité de la transition donne au locuteur une force plus persuasive à la condition que les prémisses concernées soient vraies et que la formulation et l'agencement des prémisses soient correctement construits. Il est intéressant de remarquer que les premières phrases de la pièce sont construites sur un raisonnement syllogistique. Si l'on reconstruit les phrases selon la logique de syllogisme.

> LE DEALER. – Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas [...]
> C'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi [...]
> C'est pourquoi je m'approche de vous[15].

La première phrase considérée comme prémisse majeure est composée de « si » hypothétique (« si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu ») et d'une raison qui le justifie (« c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas »). La deuxième phrase est l'explication de cette raison qui conduit à la conclusion et la dernière phrase est la démonstration de son approche effective vers le Client. Autrement dit, en s'approchant du Client sur scène, le Dealer lui donne une justification de son approche par ce raisonnement hypothético-déductif. Alors que ce raisonnement reconstruit ne revêt pas une forme canonique du syllogisme[16], il peut avoir une force de persuasion grâce à un procédé syllogistique et un mouvement corporel du personnage qui

[15] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 9. Si on le résume plus court : « Vous désirez quelque chose. J'en possède. Donc, je vous approche. »

[16] Sur ce point, il est intéressant de remarquer qu'André Job met en relief la complicité dans le « si » hypothétique qui est lacunaire au niveau de l'enchaînement logique : « Il suffit de voir comment le "si" inaugural du Dealer impose à l'échange la forme du constat et renvoie à un présupposé non explicité par rapport à la norme (condition idéale pour créer une complicité avec l'interlocuteur). » (André Job, *Koltès. La Rhétorique vive*, *op. cit.*, p. 43)

accomplit cette parole « c'est pourquoi je m'approche de vous ». À cet égard, François Pourjardieu affirme que « dans la pièce, le Dealer s'exprime comme un sophiste passé maître dans le maniement du syllogisme ; il n'est plus directement identifiable à un revendeur clandestin ou à un bluesman venu de Harlem. »[17] Sous cet angle, le Dealer est étroitement apparenté à Fak de *Quai ouest* comme une incarnation du sophiste.

Pourtant, il y a un problème dans le « si » inaugural du Dealer, parce que la validité de cette proposition n'est pas correctement explicitée. Pour l'expliquer autrement, la proposition « vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu » ne peut justifier en tant que condition nécessaire, la proposition « vous désirez quelque chose que vous n'avez pas ». Si la prémisse ne se prouve ni justifiée ni bien fondée, sa proposition ne peut assurer la validité du raisonnement. C'est pourquoi la première phrase de la réfutation du Client : « Je ne marche pas en *un certain* endroit et à *une certaine* heure »[18], souligne immédiatement le point faible de ce « si » hypothétique par la négation pure et simple comme « marcher/ne pas marcher » et « cette, ce/une certaine, un certain ». Le déterminant « ce, cette », qui tient à désigner l'instant de l'énonciation, « un certain, une certaine » paraît réfuter toute tentative de désignation du Dealer.

La plupart de réfutations du Client se font de la même manière, c'est-à-dire qu'elles attaquent sur des lacunes logiques par la reprise des mots du Dealer, ce qui évoque les chamailles entre Koch et Monique dans *Quai ouest* et entre Mathilde et Adrien dans *Le Retour au désert*. Cependant, alors que les querelles dans ces deux pièces se font instantanément et rapidement sans raisonnement logique, celles de *La Solitude* se font avec une conscience aiguë de l'éristique, l'art de la controverse. C'est pourquoi le dialogue de *La Solitude* est dialectiquement structuré comme si c'était un manuel d'argumentation.

---

[17] François Poujardieu, « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, n° 168, mai-juin 2003, p. 59.
[18] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 13. [C'est nous qui soulignons.]

> La stratégie de conversation et la langue, imposées par le Dealer sont, avec conséquence, reprises par le Client. Ainsi on observe une certaine symétrie et un certain équilibre. À chaque instant d'arrogance et d'agression du Dealer, le Client répond sur la même note, sur le même ton[19].

Cette symétrie du va-et-vient des réfutations sert à maintenir la tension dramaturgique susceptible de s'affaiblir à cause d'intervalles relativement longs. Autrement dit, chaque réfutation anticipe une autre réfutation qui n'apparaît pas d'une manière immédiate. Cette anticipation peut expliquer le mouvement des acteurs dans certaines mises en scène où ils tournent en rond, plutôt en cercle ovale comme s'ils se guettaient et attendaient les coups de leur adversaire.

Par ailleurs, en ce qui concerne la proposition hypothétique comportant « si », on vient de constater que la validité de cette proposition est contestée par le Client, mais il serait intéressant d'examiner cette proposition aux yeux du Dealer. La proposition « si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas » peut être divisée en deux parties, « si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu » et « c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas ». En logique, pour que la conclusion *Q* de cette proposition hypothétique de « si *P* et *Q* » soit vraie, il suffit que l'hypothèse *P* soit vraie. Pourtant, aux yeux du Dealer, la proposition « si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu » conçue comme une hypothèse paraît certainement vraie, étant donné que la didascalie initiale en apporte la preuve irréfutable.

> Un *deal* est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs […] à n'importe quelle heure du jour et de la nuit […] mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci [les lieux de commerce homologués][20].

---

[19] Krystyna Modrzejewska, *L'Art de la séduction dans le théâtre français du XX^e siècle*, coll. « Critiques Littéraires », L'Harmattan, 2009, p. 148.
[20] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.,* p. 7.

D'après la définition du « deal » donnée par l'auteur, l'entrée dans un « espace neutre et indéfini, aux heures de fermeture des lieux de commerce homologués » signifie une manifestation d'une volonté d'un « deal », soit comme quémandeur soit comme pourvoyeur. Sous cet angle, la proposition hypothétique « si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas » se prouve d'une manière logique vraie, car la didascalie assure la validité de cette transition logique. Pourtant, on peut se poser une question sur la valeur de vérité de cette définition du « deal », laquelle prédomine dans toutes les paroles argumentatives des personnages. Une première réponse consiste à dire que cette didascalie initiale se trouve en dehors de la scène et donc n'appartient à aucune parole des personnages. Elle est donnée à eux préalablement, avant le lever de rideaux. Par là, personne d'entre eux ne peut réfuter cette didascalie. Elle apparaît d'une manière transcendante. De fait, cette didascalie possède une force argumentative et dramaturgique. À cet égard, André Job remarque :

> Tout donne à penser que ces didascalies implicites ne font que maintenir à distance les conditions réelles du « lieu » scénique et qu'elles construisent la scène fictionnelle d'une « représentation » imaginaire dont le théâtre n'est lui-même que la métaphore[21].

Par ailleurs, cette locution adverbiale « à cette heure et en ce lieu », qui porte une valeur déictique, ne s'actualise que par la participation de l'interlocuteur intrascénique et extrascénique ; ce qui permet de lui donner une preuve avérée, tout en l'invitant dans une même dimension spatio-temporelle, telle la disposition scénique de Chéreau où des spectateurs divisés en deux se confrontent face à face exactement comme les personnages le font sur le plateau.

[21] André Job, *Koltès. La Rhétorique vive*, *op. cit.*, p. 104.

1.1.2. Raisonnement par l'absurde

Il s'agit ici d'un procédé argumentatif dans l'usage du raisonnement par l'absurde en vue de la persuasion. Le raisonnement par l'absurde ou apagogie est une forme de raisonnement logique qui permet de démontrer qu'une proposition est vraie en montrant que son contraire est faux. Selon Chaïm Perelman, « le raisonnement par l'absurde commence par supposer vraie une proposition *A* pour montrer que ses conséquences sont contradictoires avec ce à quoi on a consenti par ailleurs, et passer de là à la vérité de non-*A*. »[22] Il s'appuie sur la règle logique que *Si P* est faux, alors *non P* est vraie. Le raisonnement par l'absurde a une place très importante dans le domaine de la réfutation pour contester des idées adverses. Il consiste à démontrer que la proposition à réfuter entraîne des conséquences absurdes car contradictoires ou incompatibles avec la proposition mise en avant.

> LE DEALER. – Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu [...] et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, *sinon* nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage[23].

Dans une réplique qui précède le paragraphe, le Client dit : « je marche, tout court, allant d'un point à un autre [...] sur une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé »[24] pour insister qu'il n'a aucune intention de s'approcher du Dealer. Pour réfuter cela, le Dealer d'abord remet en cause « la ligne droite » sur quoi le Client insiste et démontre ensuite que la ligne est courbe en s'appuyant sur un raisonnement par l'absurde, introduit par « sinon nous ne nous serions jamais rencontrés », lequel serait incompatible avec leur rencontre actuelle, preuve solide et irréfutable. Ainsi, le

---

[22] Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, 6e éd., Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 278.
[23] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 17. [C'est nous qui soulignons.]
[24] *Ibid.*, p. 13.

Dealer peut prétendre que le Client marche sur une ligne devenue « courbe » et qu'il s'est approché de lui dès qu'il l'a aperçu. Pourtant, le Dealer change immédiatement la modalité de réfutation en vue d'atténuer la sévérité de cette réfutation, ce qui risque de provoquer la fuite du Client.

> LE DEALER. – toute ligne droite n'existe que relativement à un plan, que nous bougeons selon deux plans distincts, et qu'en toute fin de compte n'existe que le fait que vous m'avez regardé et que j'ai intercepté ce regard ou l'inverse [...] la ligne sur laquelle vous vous déplacez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale.
>
> LE CLIENT. – Cependant je n'ai pas, pour vous plaire, de désirs illicites. Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologués et illuminés d'éclairage électrique[25].

En évoquant la relativité du plan, le Dealer affirme « en toute fin de compte » que la ligne est « relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale ». En disant cela, le Dealer, qui vient de réfuter l'argument de la ligne droite, doit rejeter à son tour son argument de ligne courbe. Pourtant, cette posture paradoxale du Dealer est stratégiquement efficace en ce qu'elle aide à retenir le Client. Ainsi, le Dealer semble reculer légèrement, mais il arrive à mettre un terme à cette dispute concernant l'intentionnalité de cette rencontre en la définissant comme « fatale ». Ce procédé rhétorique permet de faciliter une conciliation par des concessions du Dealer et d'éviter donc d'offenser le Client. Ainsi, le Client semble persuadé et cesse de contester la prétention du Dealer. Par la suite, le Client abandonne subitement le sujet de leur dispute en évoquant la légalité des désirs et celle des modes d'échanges commerciaux : « Cependant je n'ai pas de désirs illicites. Mon commerce à moi… » Cette parole visant à résister aux pièges rhétoriques du Dealer lui permet d'avouer que lui aussi fait du commerce, même s'il en fait sous conditions homologuées.

Vu ainsi, on peut constater la technique déployée dans la parole persuasive du Dealer, ce qui rappelle Fak qui « saute de tactique en tactique »[26] dans *Quai ouest*. Toutefois, il ne faut pas négliger l'importance des preuves

[25] *Ibid.*, p. 18.
[26] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 104

éthiques et pathétiques pour la persuasion, parce que la réussite du raisonnement n'apporte pas toujours les garanties nécessaires à la persuasion de l'interlocuteur. Gilles Declercq remarque sur ce point :

> La composante logique de l'argumentation est essentiellement constituée par la déduction syllogistique dont les figures déterminent les règles de validité logique du raisonnement. *Mais cette validité n'engendre pas nécessairement à elle seule le succès de l'argumentation qui doit être agréée par l'auditoire*. Cet agrément ou acceptabilité idéologique et psychologique, définit les autres composantes de l'argumentation, qui mettent en jeu les acteurs de la persuasion, orateur et auditoire, et mobilisent les deux preuves oratoires non logiques, les preuves éthique et pathétique[27].

Pour atteindre la persuasion, la réussite du raisonnement n'est pas suffisante. Il faut envisager tous les moyens visant à toucher l'interlocuteur. C'est pourquoi les premières impressions de l'orateur, dont dépend souvent le succès de tout le discours, sont primordiales pour capter l'attention de l'auditoire et pour se concilier sa bienveillance. L'*ethos* bien fait permet donc à l'orateur de justifier sa prise de parole et de montrer que l'intérêt de l'auditoire rejoint le sien à propos du sujet qu'il va traiter. Ainsi, l'orateur doit déployer les qualités qui lui assurent un bon accueil : modestie, prudence, probité, autorité.

> Ajoutons que chez Cicéron, l'insistance sur la confiance qu'inspire l'orateur est relayée par la mise en valeur de la sympathie : le *conciliare* joue chez lui un grand rôle, reliant plus immédiatement que chez Aristote l'ethos à l'art de toucher l'auditoire[28].

Sous cet angle, le Dealer est un fidèle disciple de la rhétorique car il démonte dès le début de la rencontre, « l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire »[29], en laissant l'arrogance au Client : « c'est pourquoi j'emprunte provisoirement

---

[27]Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Universiataires, 1992, p. 87. [C'est nous qui soulignons.]
[28] *Ibid*., p. 86.
[29] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit*., p. 10.

l'humilité et je vous prête l'arrogance »[30]. Ce faisant, il s'approche du Client « comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement »[31]. De cette manière, se forge l'*ethos* du Dealer pour s'approcher du Client et pour le retenir. De plus, le Dealer essaie d'afficher sa compassion et leur ressemblance pour rassurer son partenaire en disant : « il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud »[32] ; « la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir »[33].

Dans l'optique qui nous intéresse, cette attitude bienveillante du Dealer est d'une grande importance, parce que le but ultime de l'argumentation du Dealer n'est pas d'abattre son partenaire verbalement, mais d'accomplir sa mission en tant que Dealer, autrement dit « satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi »[34]. En ce sens, les paroles du Dealer visent souvent à retenir le Client auprès de lui comme les paroles dans *La Nuit juste avant les forêts*. Donc, on peut affirmer l'hypothèse que le nœud de la dramaturgie de *La Solitude* se trouve dans les efforts de rapprochement au sein de l'hostilité dans la confrontation. On peut constater cette particularité de la confrontation dans d'autres réfutations au cours desquelles les personnages essaient d'attaquer leur partenaire dans un effort d'éviter de l'offenser profondément.

1.2. Art de la réfutation

La réfutation est un procédé argumentatif consistant à prouver la fausseté d'un argument de l'adversaire par des preuves contraires. L'art de

[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*, p. 11.
[33] *Ibid.*, p. 12.
[34] *Ibid.*, p. 9.

réfuter peut s'appliquer dans tous les domaines où s'affrontent les idées contraires. D'ailleurs, les techniques de la réfutation ne sont pas purement logiques, elles comportent parfois des procédés éristiques consistant à nier des arguments adversaires sans pour autant apporter de preuves logiquement valides de cette négation. Il est à remarquer que la réfutation se place en principe après la confirmation qui deviendra la cible de l'attaque réfutative. Cette disposition permet de reprendre des mots de l'adversaire pour les réfuter, ce qui évoque la réfutation fameuse d'Antoine contre Brutus dans *Jules César* de Shakespeare. La stratégie de réfutation d'Antoine consiste à reprendre les mots de Brutus et à démentir l'honorabilité de Brutus devant le public romain.

> ANTOINE. – Cependant Brutus dit qu'il était ambitieux, et Brutus est un homme honorable. Vous avez tous vu qu'aux Lupercales, je lui ai présenté trois fois une couronne royale, et que trois fois il l'a refusée : était-ce là de l'ambition ? cependant Brutus dit qu'il était ambitieux, et à coup sûr Brutus est un homme honorable.

Antoine est parvenu à mobiliser les citoyens romains, ce qui enlève à Brutus toute occasion de réfuter cette accusation à son tour de parole. Devant le public en rage contre lui, Brutus n'a qu'à reculer sans aucun moyen de se justifier. Pourtant la réfutation dans *La Solitude* n'est pas dans le même cas, parce que les personnages se réfutent en respectant le principe du tour de parole, bien qu'il y ait des intervalles relativement longs. Ce respect du tour de parole, autrement dit un parallélisme constructif dans la confrontation verbale, contribue à faciliter un enchaînement de la réfutation, ce qui permet de maintenir la tension dramatique, car une réfutation en convoque toujours une autre, comme le montre le paragraphe ci-dessous.

> LE CLIENT. – Car je sais dire non et j'aime dire non, je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façons qu'il y a de dire non, qui commencent par toutes les façons qu'il y a de dire oui.[35]

[35] *Ibid.*, p. 27.

Si la réfutation est une variation de l'attaque argumentative, autrement dit une contre-attaque dans l'argumentation, il est intéressant de remarquer que dans *La Solitude* sont rarement utilisés les arguments *ad hominem* et *ad personam*, conçus comme efficaces pour disqualifier l'argument de son adversaire. Une des raisons de cette absence est que les deux arguments exigent des paroles ou des actes du passé pour les mettre en contradiction avec ceux du présent, qu'ils n'ont pas. L'autre raison peut s'expliquer par les efforts d'éviter une confrontation violente qui entraînera inévitablement une séparation définitive. C'est pourquoi la joute verbale n'affiche pas une violence instantanée mais comporte un espace de recul pour le partenaire. Dans le même esprit, les personnages souvent mettent en pratique des expressions de concession ou hypothétiques en vue de faire reconnaître les erreurs, les défauts ou les fautes de leur partenaire.

1.2.1. Concession argumentative de « mais »

On peut constater que la plupart des répliques commencent par la dénégation de ce qui vient d'être dit par l'interlocuteur pour étayer une affirmation qui va être réfutée à son tour. Cette chaîne de va-et-vient interminable des réfutations se déroule dans une atmosphère généralement tendue mais occasionnellement amicale, due à la volonté des personnages de continuer leur dialogue, parce que leurs réfutations ne visent pas à abattre leur partenaire verbalement, mais à le persuader. Pour cela, les personnages mettent souvent en usage des expressions de concession pour témoigner leur bienveillance envers leur partenaire.

Dans *L'Argumentation dans la langue*, Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot ont introduit un concept de l'argumentation sous l'angle de la pragmatique linguistique. Selon eux, « un locuteur fait une argumentation lorsqu'il présente un énoncé E_1 (ou un ensemble d'énoncés) comme destiné à en

faire admettre un autre (ou un ensemble d'autres) E_2 »[36]. Souvent, entre les deux énoncés ou les deux groupes d'énoncés s'instaurent des connecteurs dont « le rôle habituel est d'établir un lien entre deux entités sémantiques »[37]. Ce dont il s'agit ici est la conjonction « mais » dont l'emploi est en principe présenté sous la forme de *P mais Q*, les deux propositions étant souvent opposées. La définition habituelle de « mais » comporte une opposition qui introduit une idée contraire *Q* à l'antécédent *P* exprimé avant.

> L'expression *P mais Q* présuppose que la proposition *P* peut servir d'argument pour une certaine conclusion *r* et que la proposition *Q* est un argument qui annule cette conclusion. Le mouvement de pensée impliqué par une phrase affirmative du type *P mais Q* pourrait être paraphrasé ainsi : « Oui, *P* est vrai ; tu aurais tendance à en conclure *r* ; il ne le faut pas, car *Q* (*Q* étant présenté comme un argument plus fort pour *non-r* que n'est *P* pour *r*) »[38].

En bref, sous la forme *P mais Q*, la proposition *P* est un argument en faveur d'une conclusion *r*, tandis que la proposition *Q* est un contre-argument qui annule cette conclusion *r*. Dans la perspective qui nous intéresse, la proposition *P* qui précède « mais », se comprend comme une chose que l'on concède et que la proposition *Q* va « dépasser sans l'annuler. Elle ne l'annule pas, en ce sens qu'elle la maintient au niveau des faits. Mais elle la dépasse, en ce sens qu'elle la disqualifie du point de vue argumentatif »[39]. Dans cette optique, il est intéressant de remarquer que la plupart des emplois de « *mais* » argumentatif relèvent du Dealer.

> LE DEALER. – Vous avez raison de penser que je ne descends de nulle part et que je n'ai nulle intention de monter, *mais* vous auriez tort de

---

[36] Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, *L'Argumentation dans la langue*, 3e éd., Mardaga, 1997, p. 8.
[37] Oswald Ducrot *et al.*, *Les Mots du discours*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 15.
[38] *Ibid.*, p. 97.
[39] *Ibid.*, p. 98.

croire que j'en éprouve du regret. J'évite les ascenseurs comme un chien évite l'eau[40].

Ce paragraphe est la deuxième réplique du Dealer. Tout d'abord, le Dealer admet d'emblée la parole du Client en disant : « Vous avez raison de penser ». Pourtant, l'apparition subite d'un « mais » change radicalement l'orientation de son discours. La phrase qu'il vient de dire « vous avez raison de penser » est renversée par « vous auriez tort de croire », qui comporte une nuance subtile de politesse avec un verbe au conditionnel. Cette stratégie de « reculer pour mieux sauter » se révèle efficace pour réfuter l'argument de l'adversaire sans risquer de l'offenser émotionnellement. Les occurrences répétitives de « sans vous offenser »[41] le démontrent explicitement.

La concession est une stratégie argumentative consistant dans un premier temps à donner raison à la thèse adverse pour la réfuter par la suite en la renversant. Elle comporte un consentement provisoire ou partiel et une éventuelle objection.

LE DEALER. – Ne vous fâchez pas, petit père, ne vous fâchez pas. Je ne suis qu'un pauvre vendeur qui ne connaît que ce bout de territoire où j'attends pour vendre, qui ne connaît rien que ce que sa mère lui a appris ; et comme elle ne savait rien, ou presque, je ne sais rien non plus, ou presque. *Mais* un bon vendeur tâche de dire ce que l'acheteur veut entendre, et, pour tâcher de le deviner, il lui faut bien le lécher un peu pour en reconnaître l'odeur.[42]

Dans ce paragraphe, le Dealer se fait humble et modeste pour calmer le Client en se considérant comme « un pauvre vendeur qui ne connaît que ce bout de territoire [...] ne sait rien non plus, ou presque », ce qui évoque l'humilité du Dealer. Pourtant, le Dealer met en avance la tâche d'un « bon vendeur » en proférant le « mais » qui dénie ce qui vient d'être dit. Ainsi, le Dealer parvient à avouer sa mission, en tant que modeste pourvoyeur devant le Client. Autrement

[40] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 16. [C'est nous qui soulignons.]
[41] *Ibid.*, p. 36, 37, 39.
[42] *Ibid.*, p. 46-47.

dit, le Dealer confirme son intention de continuer la transaction, mais la tournure concessive permet d'amortir les effets négatifs d'un « mais » renversant.

1.2.2. Univers hypothétique et conditionnel

Dans l'entretien publié dans le programme de la mise en scène de Chéreau de 1995, Claude Stratz affirme que « toute la complexité de la pièce vient du fait que chacun multiplie les hypothèses sur ce que veut l'autre, sur le rôle que joue l'autre »[43]. Une soixantaine d'occurrences du connecteur « si », l'apparition fréquente de verbes au conditionnel et des substituts équivalant à « par hypothèse » permettent de créer un univers hypothétique et imaginaire où les paroles veulent qu'elles soient réalisées par un acte d'énonciation. D'après la théorie ducrotienne, « un énoncé de type *Si p, q* pose l'existence d'un lien implicatif entre *p* et *q* (d'où son usage fréquent pour faire connaître ce lien au destinataire) »[44]. Comme l'expliquent les auteurs de *L'Argumentation dans la langue*, la validité d'une hypothèse *p* a une puissance d'impliquer la proposition *q* comme conséquence de l'hypothèse *p* qui n'est pas encore réalisée au moment de l'énonciation. Donc, un énoncé *si p, q* peut être considéré comme une intention du locuteur d'entraîner la conséquence *q* à travers *p*.

Dans le paragraphe ci-dessous, on voit le Client construire un comportement hypothétique du Dealer, auquel il ne donne toutefois pas la chance de se réaliser :

> LE CLIENT. – Et *si* vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper ; et *si* je vous demandais pourquoi vous voulez me frapper, vous me répondriez, je le sais, que c'est pour une raison secrète

---

[43] « Entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz », *in Programme de Dans la solitude des champs de coton, mise en scène de Patrice Chéreau*, Odéon Théâtre de l'Europe saison 1995-1996, 1995.
[44] Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, *L'Argumentation dans la langue*, 3e éd., Mardaga, 1997, p. 90.

> à vous, qu'il n'est pas nécessaire, sans doute, que je connaisse. *Alors* je ne vous demanderai rien[45].

Alors que la première phrase comportant « si » résume les faits du passé, c'est-à-dire la rencontre avec le Dealer et la raison de son approche, la deuxième phrase introduite par « si » relève du monde imaginaire du Client. Autrement dit, le Client théâtralise le dialogue à travers des paroles imaginaires, donc non pas réellement proférées mais exprimant probablement les pensées du Dealer. Ainsi entendu, cette réfutation du Client se base sur une théâtralisation au sens où elle donne à voir ce qui n'est pas et qu'elle concrétise une parole non proférée, à travers un « si » hypothétique qui consiste à supposer et à réaliser cette parole. La réfutation du Client est donc de refuser les arguments éventuels et prévisibles du Dealer et d'empêcher toutes ses réfutations probables. Cette stratégie de réfutation ressemble à celle d'Antoine de *Jules César* en ce qu'elle consiste à enlever la possibilité de réfutation chez l'adversaire.

> LE CLIENT. – Sinon, *s'il était vrai* que nous soyons, vous le vendeur en possession de marchandises si mystérieuses que vous refusez de les dévoiler et que je n'ai aucun moyen de les deviner, et moi l'acheteur avec un désir si secret que je l'ignore moi-même et qu'il me faudrait, pour m'assurer que j'en ai un, gratter une croûte pour faire couler le sang, *si cela est vrai*, pourquoi continuez-vous à les garder enfouies, vos marchandises, alors que je me suis arrêté, que je suis là, et que j'attends ? […]
> Alors que *si* vous me les montriez, *si* vous donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées et alors jugeables du moins, *si* vous me les nommiez, je saurais dire non[46].

Cette parole du Client résume parfaitement les circonstances de *La Solitude* sous la forme du « si » hypothétique. À l'instar de la concession de « mais », le procédé de la réfutation du Client comporte d'abord l'acceptation des circonstances impliquées en disant « s'il était vrai » puis « s'il est vrai », et

---

[45] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 24. [C'est nous qui soulignons.]
[46] *Ibid.*, p. 26. [C'est nous qui soulignons.]

ensuite une accusation contre le Dealer en lui posant cette question rhétorique « pourquoi continuez-vous… ? » qui n'attend pas de réponse du Dealer, mais qui veut l'accuser. Le Client poursuit son attaque de la même manière. Les propositions subordonnées, « si vous me les montriez, si vous donniez un nom à votre offre […] si vous me les nommiez » expriment la potentialité ou la possibilité de la réalisation. Cependant, la réaction du Client sera de « dire non », même si les propositions subordonnées seront réalisées. Le « si », « qui fait avancer la fable et qui agit, n'est plus celui de la *condition* nécessaire pour l'énonciation d'une hypothèse, mais celui de la *concession* »[47]. De fait, on peut paraphraser les phrases du « si » hypothétique en phrases concessives *p* mais *q*.

> LE CLIENT. – Nous ne sommes pas, vous et moi, perdus seuls au milieu des champs. Si j'appelais de ce côté, vers ce mur, là-haut, ver le ciel, vous verriez des lumières briller, des pas approcher, du secours. […] Si c'est du mal que vous me voulez, j'appellerai, je crierai, je demanderai du secours[48].

Le Client menace le Dealer avec les « si » conditionnels, « Si j'appelais de ce côté […] vous verriez… », « Si c'est du mal que vous me voulez, j'appellerai, je crierai, je demanderai du secours ». La stratégie discursive du Client est de se défendre préalablement contre les actes probables du Dealer, ce qui peut être un avertissement ou une tentative d'intimidation par des menaces verbales. Contre ces menaces composées de façon imaginaire, le Dealer met en pratique la même stratégie de menace.

> LE DEALER. – Si vous fuyiez, je vous suivrais ; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil ; et si vous décidiez de ne pas vous réveiller, je resterais à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà. Pourtant, je ne souhaite pas me battre contre vous[49].

---

[47] Daniela Gothová-Jobert, *op. cit.*, p. 291-292.
[48] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 55.
[49] *Ibid.*, p. 59-60.

Cet enchaînement en crescendo du « si » conditionnel relève de la véhémence comme principe de représentation d'une émotion intense. Il est à noter que la véhémence ne consiste pas en un éclatement de la violence ni en un acte de violence, mais en une représentation de la violence à la limite de son éclatement. La gradation des menaces enchaînées avec les « si » rend la menace du Dealer véhémente. Cependant, le Dealer arrête subitement de menacer pour dire « je ne souhaite pas me battre contre vous », ce qui démontre sa technique de maintenir la relation dont la rupture provoquerait la fin de leur rencontre et l'échec du « deal ».

Cette mise en pratique du « si » conditionnel pour réfuter ou menacer à l'avance ce qui n'est pas encore proféré, rappelle une figure de rhétorique, la prolepse.

> Opinion que l'on se fait d'avance, et spécialement en rhétorique, la prolepse est une figure argumentative qui consiste à aller au-devant des objections de l'interlocuteur ou de l'adversaire en énonçant en premier lieu la thèse qu'il pourrait soutenir, afin de mieux l'éliminer, de la réfuter par avance. Au niveau de la réalisation phrastique, la prolepse s'annonce généralement par des formules telles que : « Vous me direz que… », « On fera remarquer que… », « On prétendra que… », etc. »[50]

À l'instar de la figure prolepse, les « si » conditionnels dans *La Solitude* consiste soit à devancer l'argument réel ou fictif de son adversaire pour le réfuter soit à présenter des actions probables de son adversaire pour les empêcher d'apparaître. Sous cet angle, le procédé du « si » conditionnel relève de l'objection anticipée pour s'opposer à l'idée de son adversaire avant sa réalisation immédiate. Une profusion de « si » conditionnels et son emploi intensif permettent de déplacer la joute verbale des deux personnages dans un monde imaginaire où toutes les actions demeurent dans leur éventualité, autrement dit enfermées de part et d'autre dans l'univers de langage. Cette tension entre le langage de transaction et l'acte de violence se maintient jusqu'à

[50] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001, p. 199.

la fin, ce qui démontre le souci et la volonté des personnages pour des stratégies rhétoriques et ses efficacités pragmatiques.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'examiner comment représenter le monde imaginaire de la joute verbale à travers l'analyse de figures de rhétorique comme la comparaison et la métaphore qui permettent de lier le monde des corps à celui du langage.

2. Poétique de la comparaison

On peut constater une forte prédominance de comparaisons dans *La Solitude*. La plupart des comparaisons sont introduites par le simple adverbe « comme », qui entraîne un comparant relevant d'un autre monde que le comparé. On peut y ajouter quelques phrases de comparaison comportant « semblable aux… » et repérer de mystérieux rapprochements entre l'homme et l'animal sans aucun connecteur liant les deux termes. Il s'agit à présent d'examiner le procédé de la comparaison et de constater la richesse de ce procédé ainsi que l'extension de sens qu'il revêt. Notre attention se portera sur la sentence qui consiste à exprimer une espèce de sagesse transmise par les générations antérieures ou d'un fonds culturel toujours présent dans la mémoire de la communauté. Par là, l'utilisation de la sentence met en œuvre la puissance argumentative en apportant des preuves solides.

2.1. Univers animalier

Pierre Fontanier définit la comparaison en tant que figure : « La comparaison consiste à rapprocher un objet d'un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l'idée par les rapports de convenance ou de disconvenance : ou, si l'on veut, de ressemblance ou de

différence. »[51] En général, la comparaison est accompagnée de « l'intermédiaire *comme* ou de ses substituts : *de même que… semblable à… pareil à…* etc. »[52] dans le rapprochement entre deux réalités.

Henri Morier a proposé une définition extensive de la comparaison considérée comme un procédé visant à établir la ressemblance entre les deux termes :

> Comme le fait de style, la comparaison est un rapport de ressemblance établi entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre : dans ce cas, il s'agit d'une IMAGE ou d'une MÉTAPHORE (voir ces mots) ; ou entre deux objets, dont l'un, concret, sert à exprimer l'une ou l'autre des vertus qu'il recèle ; il s'agit alors d'un SYMBOLE (voir ce mot) ; ou entre deux objets dont l'un met l'autre en évidence : c'est le cas dans l'ANTITHÈSE, ET l'OXYMORON[53].

Cette définition, qui comporte diverses figures de rapprochement, semble discutable, mais elle permet une compréhension approfondie de *La Solitude* dépourvue de marqueurs identitaires. Sans entrer dans une question critique de la définition, nous nous proposons d'analyser comment la comparaison agit au sein de *La Solitude*, en tant que procédé rhétorique de base mise en pratique par les deux personnages.

2.1.1. Comparaison animalière

Les allusions à l'animalité sont fortement présentes dans l'œuvre de Koltès. Le singe dans *Le Retour au désert*, les chiens dans *Combat de nègre et de chiens*, le rat, les chiens errants dans *Quai ouest*, etc. Cette référence au monde animal revêt un certain nombre de caractéristiques et démontre un enjeu important dans l'ensemble de l'œuvre car elle met souvent en relief l'animalité dans les actes des personnages. Pourtant, dans *La Solitude*, la mise

[51] Pierre Fontanier, *Figures du discours*, Flammarion, 1977, p. 377.
[52] Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001, p. 81.
[53] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3e éd., PUF, 1981, p. 200.

en contraste entre l'humanité et l'animalité n'est qu'apparente, en ce qu'il n'y a pas de différence au niveau de statut.

> LE DEALER. – Cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse [...] c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur *quiconque, homme ou animal*, qui passe devant moi. C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire *l'homme et l'animal* se jettent sauvagement *l'un sur l'autre*[54].

> LE DEALER. – À cette heure où l'homme marche à la même hauteur que l'animal et où tout animal marche à la même hauteur que tout homme[55].

Dans le premier paragraphe, on relève le pronom indéfini « quiconque », qui exprime une sorte d'indifférence quant au sujet du verbe « passer », c'est-à-dire un « homme ou animal ». Par là, on peut substituer aux mots « quiconque, homme ou animal » le pronom indéfini « n'importe qui ». Le connecteur « ou », qui relie ici « homme » et « animal », s'utilise souvent pour exprimer une alternative exclusive ou une disjonction entre deux termes, mais il consiste aussi à exprimer l'équivalence entre deux termes opposés, effaçant de la sorte toute différence, à tel point que dans cette phrase les deux termes deviennent synonymes[56]. De fait, on peut supposer que « l'homme ou l'animal » peut être interprété comme « l'homme comme l'animal », ce qui définit l'homme dans un état pur ou naturel sans marqueur social. Dans le deuxième paragraphe, on constate une expression tautologique qui veut dire qu'« à cette heure, l'homme et l'animal marchent à la même hauteur ». Dans la parole du Dealer, la frontière entre l'humanité et l'animalité devient tellement floue qu'elle semble disparaître complètement « à cette heure ».

---

[54] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 9-10. [C'est nous qui soulignons.]
[55] *Ibid.*, p. 29.
[56] Le nombre d'occurrences de l'expression « l'homme ou l'animal » et de ses variantes « tout homme ou tout animal », « les hommes ou les animaux » est de dix ; tout comme celui de « l'homme et l'animal » et ses variantes « tout homme et tout animal », « des hommes et des animaux ».

Si l'adjectif « sauvage » est défini comme « conforme à l'état de nature, qui n'a pas subi l'action de l'homme »[57], l'emploi de cet adjectif concerne plutôt l'homme que l'animal, parce que l'animal est déjà de nature sauvage dans le sens où il est dépourvu de toute civilisation humaine. Toutefois, il existe une autre frontière, d'après le Dealer, qui est « la seule frontière entre l'acheteur et le vendeur »[58]. Aux yeux du Dealer, l'homme se trouve dans un état primitif où sa raison d'être est de satisfaire son désir.

La comparaison dans *La Solitude* vise les trois cibles principales : le Dealer, le Client et le désir indicible. D'abord, le Dealer se définit « comme chien [qui] évite l'eau »[59], « comme un chiffon sur la flamme d'une bougie »[60] et « devant vous, je suis comme devant ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin, on ne sait plus où est le sexe »[61], ce qui sert à exprimer sa faiblesse et son humilité face au Client. Cependant, le Dealer évoque des menaces verbales en disant : « j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous comme une botte écrase un papier gras [...] nous savons tous deux qui est la botte et qui, le papier gras »[62]. Par contre, le Client est décrit « comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint »[63], « comme un chien distrait »[64], « comme ces grosses dames dans les salons de thé qui se glissent entre les tables en renversant les cafetières »[65], ce qui met en relief sa naïveté et son innocence enfantine dans sa confrontation avec le Dealer.

Les comparaisons, qui décrivent ici les personnages, produisent leurs images en tant que locuteur et interlocuteur. L'élaboration de l'image et la projection de cette image sont d'une grande importance dans l'argumentation car elles relèvent de preuves éthiques. Toutefois, dans *La Solitude*, alors que les deux personnages ont souvent recours à la comparaison pour projeter l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, ils s'en servent aussi parfois pour décrire leur

[57] *Dictionnaire Littré* en ligne, http://www.cnrtl.fr/definition/sauvage.
[58] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 11.
[59] *Ibid.*, p. 16.
[60] *Ibid.*, p. 22.
[61] *Ibid.*, p. 32.
[62] *Ibid.*, p. 22.
[63] *Ibid.*, p. 34.
[64] *Ibid.*, p. 56.
[65] *Ibid.*

partenaire. La comparaison pour décrire le Client, telle « comme ces grosses dames dans les salons de thé qui se glissent entre les tables en renversant les cafetières », est faite par le Dealer pour critiquer d'une manière ironique la passivité du Client : « Le Dealer. – La fuite est un moyen subtil de combat ; vous êtes subtil ; vous devriez fuir. Vous êtes comme ces grosses dames… »[66]. L'image de l'interlocuteur est donc souvent le résultat de l'imagination du locuteur. Par là, la construction de l'image de son adversaire dans la joute verbale peut servir comme preuve efficace.

En ce qui concerne l'objet de désir que le Client refuse de révéler et que le Dealer ne parvient pas à deviner, il est présenté comme « comme un petit secret qui ne demande qu'à être percé et qu'on prend son temps avant de percer »[67], « comme un cadeau que l'on reçoit emballé et dont on prend son temps à tirer la ficelle »[68], « son mystère comme une petite vierge élevée pour être putain »[69], « comme de la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent »[70], tout cela tient à démontrer l'impénétrabilité et l'imperceptibilité du désir du Client. Le désir énigmatique et difficile à percevoir évoque une scène de *Quai ouest* où Charles demande à Fak sur quoi il veut jurer :

> CHARLES. – Sur quoi tu es prêt à le jurer ?
> FAK. – Sur ce que tu veux que je jure, je jure.
> CHARLES. – Je ne vois pas sur quoi ; je ne connais rien sur quoi tu puisses jurer et qui compte pour moi, et sur quoi je puisse te faire jurer et qui compte pour toi.
> FAK. – Quand tu auras trouvé, tu me le diras[71].

Le mode d'échange verbal sur l'objet innommable, que partagent *Quai ouest* et *La Solitude* comme thème principal, est un véritable leitmotiv, mais cette impossibilité de nommer favorise pourtant l'utilisation de la comparaison.

---

[66] *Ibid.*
[67] *Ibid.*, p. 10.
[68] *Ibid.*
[69] *Ibid.*, p. 11.
[70] *Ibid.*, p. 29.
[71] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.*, p. 36.

Nous avons par ailleurs d'autres comparaisons qui, elles, concernent l'espace théâtral sans aucun décor. Ces comparaisons peuvent servir à des indications scénographiques : « elle [la lumière de l'immeuble] troue cette obscurité, comme une allumette enflammée troue le chiffon qui prétend l'étouffer »[72], « les flammes qui, de loin, derrière les vitres, semblent glacées comme des crépuscules d'hiver »[73]. Malgré quelques informations fournies par ces comparaisons, le lieu théâtral reste toujours « non repérable, non localisable à jamais »[74]. À ce propos, Jean-Pierre Sarrazac, remarque : « Dissolution du centre, élargissement infini de la périphérie : le lieu du combat s'étend à l'univers entier et, en même temps, il devient insituable, introuvable, déterritorialisé »[75]. De fait, l'absence de marqueurs spatio-temporels et la neutralité ou « être zéro »[76] de la scène prévoit une considérable extension de l'espace théâtral.

La plupart des comparaisons sont relativement « burlesques »[77] mais elles sont utilisées pour fournir des informations sur les personnages et sur l'espace théâtral ou pour donner des descriptions caricaturales aidant à la compréhension. Toutefois, il est à relever que la comparaison est un procédé figuratif qui sollicite souvent la participation du lecteur à relier le monde comparé à travers le comparant, par sa propre imagination constructive.

> LE CLIENT. – Le regard se promène et se pose et croit être en terrain neutre et libre, comme une abeille dans un champ de fleurs, comme le museau d'une vache dans l'espace clôturé d'une prairie[78].

> LE DEALER. – Dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit[79].

---

[72] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 15-16.
[73] *Ibid.*, p. 16.
[74] Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Circé, 2004, p. 116.
[75] *Ibid.*
[76] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 52.
[77] André Job, *Koltès. La Rhétorique vive*, *op. cit.*, 2008, p. 107.
[78] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.,* p. 22-23.
[79] *Ibid.*, p. 31.

Les images dans les deux paragraphes évoquent un paysage campagnard où une abeille récolte et une vache mange de l'herbe dans la prairie, et où un homme se promène, nu dans un champ de coton la nuit. Ces images mises sous les yeux des spectateurs, au sein d'un espace autant neutre que sombre, relèvent de la figure hypotypose qui est « conforme à la production de l'effet oratoire : en premier lieu, une peinture vive et énergique des choses place celles-ci sous les yeux de l'auditeur ; puis, conséquence seconde, *la narration* ou la description produite par ce style animé et visualisant devient image, scène ou tableau »[80]. Il s'ensuit que l'hypotypose ne doit pas être une simple picturalisation mais une visualisation créatrice qui peut s'interpréter comme un processus de l'actualisation et de l'animation des choses inanimées. Ce « mode de représentation ou plutôt de *présentation* »[81] vise « à la rectification d'une image, à la réinterprétation d'une scène »[82]. Sous cette perspective, les images du deuxième paragraphe méritent une attention particulière parce que les « champs de coton » rappellent les territoires de l'esclavage[83] des Noirs d'Amérique et que cette image mobilise l'imaginaire du spectateur en vertu d'une connotation très saillante, comme le fait remarquer Jérémie Majorel.

> Cette promenade nocturne d'un homme seul et nu dans un champ de coton est une vision qui a la puissance d'une hypotypose – d'une mise sous les yeux par la seule parole de la scène ainsi décrite – vision à la fois érotique et politique au sein d'un paysage historiquement connoté décroché du morceau de rue où se tient le Dealer, mais qui lui est peut-être secrètement lié. [...] On imagine le miroitement d'un corps nu et libre au milieu de la blancheur du champ marqué par la mémoire de l'esclavage[84].

---

[80] Gilles Declercq, « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, n° 5, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, novembre 1995, p. 74. [C'est nous qui soulignons.]
[81] *Ibid.*, p. 75.
[82] *Ibid.*, p. 76.
[83] On peut trouver un autre indice du thème de l'esclave : « comme ceux qui, nés d'esclaves, rêvent qu'ils sont fils de maîtres » (Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 36), ce qui évoque également la « dialectique du maître et de l'esclave » de Hegel.
[84] Jérémie Majorel, « Du *deal* au *lied* », *in* Christophe Bident *et al.* (éd.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Hermann, coll. « Cahiers Textuel », 2014, p. 86.

Par ailleurs, il convient de souligner que toutes ces comparaisons exigent un travail d'imagination de la part du spectateur et l'invitent à recréer mentalement une situation ou une action physique, voire à la ressentir. C'est à travers l'hypotypose que ces comparaisons font naître la théâtralité qui est « d'ordre extrascénique ; elle a pour fin et origine le spectateur *tel que le dispositif théâtral le constitue* en déterminant l'étendue et la modalité de son regard »[85]. Ainsi, les images construites à travers la comparaison acquièrent un caractère théâtral, autrement dit une théâtralité qui permet de générer une tension entre ce qui « est comme » et ce qui « n'est pas ».

Le manque scénographique et dramaturgique que nous avons remarqué plus haut, c'est-à-dire l'absence des identités des personnages, celle de renseignements scéniques et celle d'actes dramatiques au sens strict du terme, peut être comblé à travers les comparaisons. Ces comparaisons facilitent le surgissement d'images, voire des mises en scène individuelles, chez chaque spectateur.

Devenu indépendant, ce réseau de comparaisons constitue un autre monde imaginaire au sein de la joute verbale, évoquant le théâtre mis en abîme. Il semble dépasser les limites du théâtre. L'indépendance accrue de ce réseau de comparaisons nous amène à la réflexion sur la métaphore.

2.1.2 Chaîne de métaphores

La métaphore considérée comme comparaison elliptique facilite aussi la création des images. Elle convoque un univers extérieur aux personnages et au monde que le théâtre met en scène. Si la comparaison figurative est en principe une image *in prœsentia*, la métaphore crée une image *in absentia*. La compréhension de la métaphore nécessite donc le contexte de l'utilisation. À

[85] Gilles Declercq, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », *Exercices de rhétorique* [en ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2014, consulté le 3 mai 2015 URL:http://rhetorique.revues.org/99;DOI:10.4000/rhetorique.99, p. 2.

propos de la différence entre la métaphore et la comparaison, Voltaire nous a instruits sur le fonctionnement de la comparaison et de la métaphore. Henri Morier cite le commentaire de Voltaire sur Corneille pour mettre en relief les circonstances psychologiques de la métaphore.

> Voltaire voit bien les circonstances psychologiques où éclôt la métaphore, quand il écrit :
> « La tragédie admet des métaphores, mais non les comparaisons ; pourquoi ? parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la *passion* ; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit. (Commentaires sur Corneille, Remarques concernant « Horace », acte III, scène I.) »[86]

Selon Voltaire, la comparaison concerne l'esprit et la métaphore concerne la passion. La différence entre ces deux figures de rhétorique peut éclairer le procédé de transformation d'une comparaison en métaphore, ce dont il s'agit ici. L'attention se focalise sur les effets de la transformation de la comparaison en métaphore.

> Le Client. – Le regard se promène et se pose et croit être en terrain neutre et libre, comme une abeille dans un champ de fleurs, comme le museau d'une vache dans l'espace clôturé d'une prairie[87].

Ce paragraphe est une réponse du Client pour réfuter l'intentionnalité de son regard, supposée par le Dealer : « Si toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé »[88]. Pour mettre en évidence un mouvement libre du regard, le Client le compare à celui d'une abeille et du museau d'une vache en suscitant une image paisible. Pourtant, après avoir constaté l'injustice et l'absurdité du commerce[89], le Client transforme cette comparaison en une métaphore en changeant radicalement les connotations des comparants.

---

[86] Henri Morier, *op. cit.*, p. 672.
[87] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 22-23.
[88] *Ibid.*, p. 22-23.
[89] *Ibid.*, p. 24 : « Le Client. – Il n'y a pas de commerce dans le commerce illicite, il n'y a que la menace et la fuite et le coup sans objet à vendre et sans objet à acheter et sans

> Le Client. – On *est* une abeille qui s'est posée sur la *mauvaise* fleur, on *est* le museau d'une vache qui a voulu brouter de l'autre côté de la clôture *électrique*[90].

Au niveau syntaxique, on constate deux changements significatifs, l'absence du support médiateur « comme » qui est remplacé par « être » et l'insertion des qualificatifs « mauvaise » et « électrique ». Avec un verbe copule « être »[91] qui sert à lier et déterminer le prédicat du sujet, le Client se trouve comme les animaux enfermés dans une situation désespérée. Compte tenu de la comparaison précédente, cette transformation en métaphore avec un minimum de changement permet de dénoncer vivement toute tentative du Dealer. De plus, cette déformation des images de la comparaison met en relief la visualisation d'images effrayantes dans l'espace scénique.

L'équivalence entre le monde humain et le monde animal est affirmée comme « tout homme ou animal » dans la première réplique du Dealer. Cette absence de la distinction facilite l'apparition de l'allégorie qui peut être considérée comme une chaîne de métaphores isotopiques[92].

> LE DEALER. – Moi, j'ai le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître, le langage de ce territoire et de cette part du temps où les hommes tirent sur la laisse et où les porcs se cognent la tête contre l'enclos ; moi, je

---

monnaie valable et sans échelle des prix, ténèbres, ténèbres des hommes qui s'abordent dans la nuit ; et si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper ; et si je vous demandais pourquoi vous voulez me frapper, vous me répondriez, je le sais, que c'est pour une raison secrète à vous, qu'il n'est pas nécessaire, sans doute, que je connaisse. Alors je ne vous demanderai rien. »

[90] *Ibid.*, p. 24-25.

[91] À propos de l'importance du verbe « être », Paul Ricœur remarque : « Le "lieu" de la métaphore, son lieu le plus intime et le plus ultime, n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours, mais la copule du verbe être. Le "est" métaphorique signifie à la fois "n'est pas" et "est comme". (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Éditions de Seuil, coll. « Points », 1975, p. 11.)

[92] La notion d'isotopie est une notion développée par Algirdas Julien Greimas, pour qui « l'isotopie d'un énoncé ou d'un texte est une certaine répartition des sèmes associés aux différents mots, répartition qui assure, notamment par son caractère répétitif, la cohésion, voire la cohérence de l'énoncé ou du texte. » (Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995, p. 538.) C'est pourquoi l'isotopie peut créer des images prolongées et répétitives.

> tiens ma langue comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride, si je détendais légèrement la pression de mes doigts et la traction de mes bras, mes mots me désarçonneraient moi-même et se jetteraient vers l'horizon avec la violence d'un cheval arabe qui sent le désert et que plus rien ne peut freiner[93].

Dans ce paragraphe où s'enchaînent images de comparaison et de métaphore, on peut composer et imaginer une fable animalière. Pour manifester son effort de se présenter « correct, humble et respectueux », le Dealer enchaîne des images en s'appuyant sur une relation analogique comme « A est à B ce que C est à D », c'est-à-dire « la langue est à l'étalon ce que la maîtrise de soi est à la bride ». De cette manière, le Dealer entend afficher une image de bienveillance vis-à-vis du Client : « C'est pourquoi sans vous connaître je vous ai, dès le premier mot, traité correctement, dès le premier pas que j'ai fait vers vous, un pas correct, humble et respectueux »[94]. Cette stratégie de projeter l'*ethos* du locuteur est efficace, parce que les images animalières ont d'autant plus de puissance persuasive qu'elles font une forte impression.

> LE DEALER. – Vous tâchez de glisser une épine sous la selle de mon cheval pour qu'il s'énerve et s'emballe ; mais, si mon cheval est nerveux et parfois indocile, je le tiens avec une courte bride, et il ne s'emballe pas si facilement ; une épine n'est pas une lame, il sait l'épaisseur de son cuir et peut s'accommoder de la démangeaison. [...] Parfois ils supportent une aiguille dans leur flanc, parfois une poussière restée sous le harnais peut les faire ruer et tourner sur eux-mêmes et désarçonner le cavalier[95].

Ce paragraphe précède de peu celui qu'on vient de voir. Contrairement au précédent, il y a peu d'indices révélateurs permettant de déchiffrer correctement les paroles du Dealer. Un seul indice possible est l'adjectif possessif « mon », qui permet de relier le locuteur au « cheval ». Grâce à quoi, les mots comme « selle », « bride », « épine », « lame », « cuir », « aiguille », « flanc »,

---

[93] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 21.
[94] *Ibid.*
[95] *Ibid.*, p. 20.

« harnais », « cavalier », etc. forment un réseau de comparants isotopiques qui favorisent une création d'un univers imaginaire dans lequel des animaux agissent comme des humains en mettant en scène leur propre histoire, ce qui évoque le théâtre dans le théâtre. En ce sens, on peut supposer que le paragraphe doté d'une dimension métaphorique au sens large du terme montre une dramaticité dans le sens où la « *dramaticité* s'entendra au sens aristotélicien du "système des faits", principe de concaténation causal des événements (*sunthesis tôn pragmatôn*) qui convertit la fable en drame »[96]. Cette dramaticité provient de la tension tendue au sein d'un réseau de comparants souvent opposés comme « le chiffon/la flamme », « la botte/le papier gras », « la lumière de la fenêtre/le crépuscule », « l'étalon/la bride » et « l'épine/le cuir du cheval », etc. Le rapprochement des comparants provoque une atmosphère tendue et permet de visualiser les actions imaginaires. Sous cet angle, *La Solitude* est un texte théâtral, qui dans son ensemble est métaphorique au sens où elle est composée d'images créées sans référence médiatrice, de même que le titre de la pièce. On conçoit alors que la comparaison et la métaphore permettent de présenter un univers imaginaire de telle manière qu'elles peuvent assurer la théâtralité et la dramaticité, les deux nœuds primordiaux de la représentation théâtrale. D'ailleurs, ces deux figures sont des procédés rhétoriques dotés d'une portée argumentative, c'est-à-dire qu'elles visent à rapprocher l'opinion de l'auditeur de celle de l'orateur, parce qu'elles supposent la coopération des auditeurs et des enjeux de persuasion et conviction.

[96] Gilles Declercq, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », *op. cit.,* p. 2.

2.2. Sentence argumentative

2.2.1. Sentence paradoxale

Au sein de la comparaison, procédé rhétorique de base des deux personnages, on peut constater la présence manifeste des sentences. D'après Pierre Larthomas, la distinction entre sentence et maxime repose sur la dépendance du contexte. La maxime, selon lui, est « une phrase exprimant une vérité générale *en dehors de tout contexte* »[97], c'est-à-dire que la maxime est indépendante du contexte concerné. En revanche, « la sentence, comme la maxime, exprime une vérité générale, mais elle s'insère dans un texte et dans une situation qui la légitiment »[98]. C'est pourquoi la sentence n'est pas inséparable du texte et de la situation, « parce qu'il faut que sa présence dans la trame du discours soit explicable et légitime »[99], contrairement à la maxime qui en est séparable, car elle « tend à vivre de sa vie propre dans la mémoire des hommes »[100]. Dans le même esprit, l'abbé d'Aubignac donne la définition de la sentence comme « propositions générales qui renferment des vérités communes et qui ne tiennent à l'action théâtrale que par application et conséquence »[101]. Sous cet angle, les discours qui expriment des vérités générales dans *La Solitude* relèvent plutôt de la sentence parce que l'interprétation des discours dépend largement du contexte.

> LE DEALER. – Je vous propose l'immobilité, l'infinie patience et l'injustice aveugle de l'ami. Puisqu'il n'y a pas de justice entre qui ne connaît pas, et il n'y pas d'amitié entre qui se connaît, pas plus qu'*il n'y a de pont sans ravin*. Ma mère m'a toujours dit qu'*il était sot de refuser un parapluie lorsqu'on sait qu'il va pleuvoir*.

---

[97] Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa Nature, ses procédés*, 5e éd., PUF, 1995, p. 393. [C'est nous qui soulignons.]
[98] *Ibid.*
[99] *Ibid.*, p. 394.
[100] *Ibid.*
[101] *La Pratique du théâtre*, livre IV, chap 5, éd. Martino, p. 313 cité par Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 394.

LE CLIENT. – Je vous préférais retors qu'amical. *L'amitié est plus radine que la traîtrise*[102].

En vue de mettre en valeur son propos, « je vous propose l'immobilité, l'infinie patience et l'injustice de l'ami », le Dealer avance deux discours généraux soulignés en italique dans le paragraphe, qui servent à appuyer ses propositions comme arguments solides. Alors que le premier semble relever plutôt de la maxime parce qu'il peut être indépendant du contexte, le deuxième relève de la sentence, en ce qu'il a une signification concrète dans ce contexte, c'est-à-dire qu'il est sot de refuser une faveur accordée à qui en a besoin. En réponse à ce conseil, le Client prend la même stratégie discursive. Tout d'abord, il répond en reprenant la même structure syntaxique « Je vous… », suivie d'une sentence « L'amitié est plus radine que la traîtrise », servant comme argument à sa réponse c'est-à-dire au refus de l'amitié dans une situation de confrontation. Pourtant, cette sentence semble contredire les idées reçues, donc être paradoxale, une des caractéristiques des sentences dans *La Solitude*, comme l'illustre l'exemple suivant.

LE DEALER. – Il est juste de voler à qui ne veut pas céder et garde jalousement dans ses coffres pour son plaisir solitaire, mais il est grossier de voler lorsque tout est à vendre et tout à acheter. […] Vous ne partirez pas comme un voleur les poches pleines, vous oubliez le chien qui garde la rue et qui vous mordra le cul[103].

La première phrase composée de deux propositions combinées avec « mais », met en contraste « il est juste de voler… » face à « il est grossier de voler… » Le Dealer veut insister sur l'illégalité du vol quand le libre commerce est possible, tout en admettant que le vol peut être juste quand il vise l'égoïste, ce qui est évidemment discutable et paradoxal au sens moral. Autrement dit, pour mettre en relief l'illégalité du vol, il avance un paradoxe, ce qui permet d'attirer l'attention de l'interlocuteur. Quant à la sentence « il est grossier de

[102] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 49.
[103] *Ibid.*, p. 53.

voler lorsque tout est à vendre et tout à acheter », il est nécessaire de tenir compte du contexte pour la comprendre correctement. La phrase qui reprend cette idée après quelques lignes d'intervalle : « Vous ne partirez pas comme un voleur… » peut être considérée comme une menace proférée par le Dealer pour solliciter la poursuite du commerce avec le Client. Il est à noter que cette menace verbale est mise en relief par la sentence avancée précédemment. Ces emplois de sentences par le Dealer nous montre une argumentation riche et subversive par rapport aux sentences classiques qui ont comme caractéristiques de présenter des faits comme normaux et reconnus par les membres de la communauté.

> Les sentences de Koltès, à la différence des sentences classiques, sûres d'elles-mêmes, ne reposent pas sur une idéologie établie. Il est difficile de les comprendre, car on ne partage pas les présupposés idéologiques qu'elles affirment implicitement et contradictoirement. […] Leurs discours sont d'ailleurs marqués par d'incessants jugements de valeur, des allusions à ce qu'il faut faire pour être à la hauteur, conforme à la haute idée qu'ils se font de leur grandeur. Ce « marquage axiologique », ces évaluations psychologiques ou morales sont exprimées différemment[104].

De fait, on trouve rarement des sentences utilisées comme clichés dans *La Solitude*. En effet, les sentences sont des créations, souvent surprenantes, et certaines sentences produisent des effets énigmatiques.

2.2.2. Sentence énigmatique

> LE DEALER. – Il est plus facile d'attraper un homme qui passe qu'une poule dans une basse-cour[105].

---

[104] Krystyna Modrzejewska, *L'art de la séduction dans le théâtre français du XX^e siècle*, coll. « Critiques Littéraires », L'Harmattan, 2009, p. 150.
[105] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 38.

LE DEALER. – Un désir se vole mais il ne s'invente pas. [...] Un désir s'emprunte plus facilement qu'un habit[106].

LE DEALER. – Il n'est pas convenable pour un homme de laisser insulter son habit. [...] Il faut juger un homme à son habit, non à son visage. [...] S'il est normal de cracher sur la naissance d'un homme, il est dangereux de cracher sur sa rebellion[107].

Les deux derniers paragraphes qui parlent d'« habit » semblent énigmatiques et donc difficiles à comprendre. Au milieu de la pièce, le Dealer a prêté sa veste au Client, qui lui semblait souffrir de froid. Le Client a refusé cet acte de générosité et a jeté la veste par terre en crachant dessus, ce qui peut être interprété comme une insulte au Dealer. Dans ce contexte, on peut comprendre les sentences selon lesquelles l'habit est décrit en tant que marqueur d'identité, comme dans le dialogue ci-dessous.

LE DEALER. – De plus, soit dit sans vous offenser, j'espérais, en couvrant vos épaules de ma veste, rendre votre apparence plus familière à mes yeux. Trop d'étrangeté peut me rendre timide[108].

LE CLIENT. – Je n'ai pas voulu de votre veste, je ne veux pas du risque d'être confondu avec vous[109].

Sous cet angle, le prêt d'une veste est un acte de rapprochement du Dealer pour faciliter le « deal » auquel résiste toujours le Client. Après avoir ressenti l'impossibilité d'un « deal », le Dealer demande au Client de ramasser sa veste tombée par terre et de la lui rendre : « Le Dealer. - Il y a cette veste que vous n'avez pas prise quand je vous l'ai tendue, et maintenant, il va bien falloir que vous vous baissiez pour la ramasser »[110]. Dans ce contexte, on peut comprendre la sentence « il faut juger un homme à son habit, non à son visage », ce qui évoque la dernière parole de Charles à la fin de *Quai ouest* : « Tous ceux

[106] *Ibid.*, p. 44.
[107] *Ibid.*, p. 58.
[108] *Ibid.*, p. 39.
[109] *Ibid.*, p. 50.
[110] *Ibid.*, p. 57.

dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel, et les autres en enfer. Ils examinent aussi les habits. (*Examinant le costume de Koch :*) C'est un cerruti. »[111]

La disparition progressive du « je » et du « tu » dans le dialogue ainsi que l'emploi fréquent de la tournure impersonnelle de « il est » expliquent la forte récurrence de la sentence. Au fur et à mesure que l'échange verbal tend vers le dénouement et que les deux personnages reconnaissent l'impossibilité d'un « deal », ils se servent fréquemment de sentences soit pour justifier leurs actes soit pour les réfuter. Il est à noter qu'un grand nombre de sentences sont prononcées par le Dealer. Compte tenu de son rôle de pourvoyeur, la mise en pratique des sentences est une arme efficace pour le Dealer, en ce que la sentence est une parole considérée généralement comme objective, laquelle dépasse ainsi tout cadre subjectif. D'ailleurs, « des sentences pleines de grandiloquence énoncent des vérités aussi péremptoires que vides »[112]. Les sentences de *La Solitude* sont donc mises en pratique pour emprisonner l'interlocuteur dans des formules lapidaires où « ces énoncés semblent fonctionner sur le mode de la manipulation argumentative »[113].

> *Oblique* : ce mot, Koltès l'utilisera aussi pour qualifier l'usage de la langue dans ses pièces. Le langage oblique, ironique, est toujours une façon de faire entendre autre chose que ce qu'on entend d'abord, ou avant[114].

Arnauld Maïsetti propose une notion de l'oblique pour caractériser la stratégie de l'écriture de Koltès. « Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais *détournée* »[115]. Il est

---

[111] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest, op. cit.*, p. 103.
[112] Krystyna Modrzejewska, *op. cit.*, p. 149.
[113] Samar Hague, *Pour une esthétique de l'argumentation dysfonctionnelle dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 et Université Saint-Esprit de Kaslik, 2009, p. 166.
[114] Arnaud Maïsetti, « De Jean Genet à Bernard-Marie Koltès : des politiques blessées », *in* Ioana Galleron (dir.), *Théâtre et politique – Les Alternatives de l'engagement*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 210.
[115] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 23.

donc troublant que les personnages ne parlent jamais de l'objet de transaction. Plus précisément, ils ne font qu'y glisser des allusions, par la comparaison ou par la métaphore. Ils refusent de nommer jusqu'à la fin l'objet du désir, c'est-à-dire l'objet du « deal ». Pourtant, ce refus de nommer est un élément constitutif de l'échange verbal, puisqu'il fait naître une autre réplique, fondamentalement phatique, en ce qu'il assure un contact langagier sans pour autant communiquer clairement un message. Toute tentative de communication dans une situation de l'incommunication démontre paradoxalement l'implicitation que partagent les protagonistes, laquelle permet l'avancée du dialogue.

La Solitude est un théâtre sur le désir, plus précisément sur la transaction d'un désir innommable. Pour Koltès le désir provient de l'absence, suivant ainsi l'évolution du verbe latin *desiderare*, étymon du verbe français *désirer*, qui « a d'abord signifié cesser de voir (une étoile), d'où regretter une absence. »[116] La neutralité scénographique, l'homme dans l'état pur et la carence d'actions dramatiques, tous ces éléments représentent le manque et favorisent le « deal » sur l'objet de désir, au cours duquel se confrontent les « monologues » des personnages qui n'ont que des mots à échanger. Au milieu de la zone zéro, le Dealer et le Client apparaissent et s'entretiennent pour le commerce ou sur le commerce même. *La Solitude* est donc un théâtre sur la négociation avec l'autre, laquelle exige une communication qui permet de centrer la conversation sur un objet de désir indéfini, et donc innommable. Cet objet lacunaire fait renaître un désir car le désir naît du manque comme *La Solitude* se déroule dans le vide.

> LE DEALER. – Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou

[116] Jean Bouffartigue et Anne-Marie Delrieu, *Étymologie du français, Les racines latines*, Belin, Encyclopaedia Britannica France, 1996, p. 262, cité par Raymond Michel, « Violence et désir dans *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès ou deux êtres sous un ciel sans étoiles… », *in* Raymon Michel et André Petitjean (éd.), *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Université de Lorraine, coll. « Recherches textuelles », 2016, p. 122.

> le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animai qui rend l'homme ou l'animal *inachevé*, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase [...] comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date[117].

D'après le Dealer, la vraie cruauté de l'homme se trouve dans l'inachèvement de l'être, en l'occurrence la suspension du « deal », qui est plus cruelle que la violence physique. À cet égard, une violence physique prévisible à la fin de la pièce « Quelle arme ? » serait moins douloureuse que la suspension de la négociation. Car un « deal » exige impérativement les deux partenaires, même s'il n'y a pas d'objet de deal, les personnages s'accrochent et s'efforcent de conclure le deal. C'est pourquoi ils ne se quittent pas. Si la négociation persiste en dépit de la violence verbale, c'est parce qu'il reste « un accord préalable » ou « une entente minimale » entre les partenaires.

> Il est impossible que l'un s'adresse à l'autre s'il n'y a pas entre eux un accord préalable. En effet, il n'est pas de dialogue, ni même d'argumentation, sans une entente minimale entre les interlocuteurs, entente portant à la fois sur les faits et sur les valeurs. On peut même dire, sans aucun paradoxe, qu'un désaccord n'est possible qu'au sein d'un accord commun[118].

Dans le cas de *La Solitude*, chaque réfutation n'entraîne pas la suspension de la communication et ne témoigne pas d'aucune volonté de rupture, au contraire elle met en lumière une forte volonté de continuer et de s'approcher l'un de l'autre, ce qui évoque le nœud de l'art martial, la capoeira. Dans une carte postale envoyée d'un voyage au Brésil, Koltès écrit :

> Il y a un art martial qui s'appelle la capoeira, qui est pratiqué par les Noirs, qui tient de la boxe, du karaté, de la danse [...] Je te jure que tu

---

[117] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 31. [C'est nous qui soulignons.]
[118] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 150.

> devrais te renseigner sur la capoeira : c'est le comble de ce que j'ai toujours préféré dans les arts martiaux : *l'approche de l'adversaire*[119].

Sous cet angle, on peut affirmer que *La Solitude* est une représentation théâtrale de cette « approche de l'adversaire ». Par là, « la fonction de chaque réplique est phatique. Il s'agit de parler pour éviter de passer à l'action physique »[120], comme le démontrent les stratégies discursives des « mais » concessifs et des « si » hypothétiques ou conditionnels. C'est pourquoi la dispute interminable ne finira pas par une violence corporelle, mais par retenir les deux personnages ensemble, d'où la tension entre « confrontation » et « cohabitation », principe constructif du dialogue koltésien. Les deux personnages négocient sans savoir ce que l'autre offre ou désire. Pourtant, au lieu de se quitter, les deux restent l'un face à l'autre, comme « l'imprescriptible loi de pesanteur »[121], synonyme de « la loi de l'attraction universelle » découverte par Isaac Newton, une théorie sur l'attraction entre des corps, conçue pour expliquer le mouvement des corps célestes qui tournent sans cesse sans se quitter ni se heurter tout en restant sur leur propre orbite. Les deux personnages semblent accepter le poids du *fatum*, symbolisé ici par « la loi de la pesanteur ».

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette étude, Koltès nous a livré ses principes d'écriture, en insistant sur l'importance de ses dialogues.

> Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté et le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter[122].

---

[119] Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 503. [C'est nous qui soulignons.]
[120] Inga Jürgensen, « Dialoguer vivement », *Théâtres au cinéma : Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès*, tome 10, 10e festival à Bobigny (17 mars - 30 mars 1999), 1999, p. 159.
[121] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 14, 26.
[122] Bernard-Marie Koltès, « Comment porter sa condamnation », entretien avec Hervé Guibert, *Le Monde,* 17 février 1983, repris dans *Une part de ma vie*, *op. cit.,* p. 23.

Pour Koltès, le dialogue est un champ de bataille où deux monologues se heurtent en y cohabitant. Sous cette perspective, *La Solitude* est une pièce exemplaire car on y voit clairement une symbiose réussie entre confrontation et cohabitation. Ce long parcours sinueux étant terminé, les deux personnages s'écroulent de fatigue ensemble dos à dos, mais non pas face à face (voir annexe n° 10). Le paragraphe ci-dessous est extrait d'un entretien accordé par Patrice Chéreau lors d'une mise en scène de la troisième version de *La Solitude* dans laquelle il a joué le rôle du Dealer.

> Lors de la première création, j'avais éliminé l'hypothèse que l'un fût sur le chemin de l'autre. Les répétitions ont été difficiles, pendant un temps : nous n'arrivons pas à nous croiser. Maintenant, nous y parvenons par étapes, je fais un pas, Pascal en fait un, je m'arrête, je le croise, je me tourne vers lui et nous y sommes[123].

Après les deux mises en scène, Chéreau a réussi à mettre en scène un rapprochement des personnages dans une situation hautement conflictuelle, qui est le nœud dramaturgique de la pièce, c'est-à-dire une tension entre le désir de rapprochement et l'impossibilité d'y parvenir soit par le langage soit par les gestes.

> LE DEALER. – Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité[124].

> LE CLIENT. – Je veux être zéro. [...] Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction. Là, que nous sommes seuls, dans l'infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables [...] soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros[125].

---

[123] Patrice Chéreau, « Tours et détours du désir », *Théâtre aujourd'hui : Koltès, Combats avec la scène*, n° 5, 1996, p. 62.
[124] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 47-48.
[125] *Ibid.*, p. 52.

Le Dealer semble essayer d'enfermer le Client dans un dilemme où il n'y aura aucun bon choix possible, parce que les deux hommes finiront par se frapper « avec la violence ou avec la douceur ». Ce dilemme rappelle le faux dilemme posé par Horn dans *Combat de nègre et de chiens*. En réponse à cette redoutable alternative, le Client parle d'« être zéro » qui semble désigner un mode particulier d'être épargné de toute tentative de détermination ontologique. Ces êtres zéro « provisoirement juxtaposés » ne se heurtent jamais, car ils « roulent [chacun] dans sa direction ». C'est une expression détournée pour refuser le « deal » avec le Dealer. Pourtant, il est à noter que le Client ne dénonce jamais la présence du Dealer.

En fin d'introduction, nous avons choisi de citer un passage de Marc Angenot : « Plus on échange d'arguments, moins on se comprendre. »[126] C'est exactement le cas de *Dans la solitude des champs de coton*. Malgré l'incommunication, les personnages ne se quitteront pas. On verra les deux personnages recommencer leur interminable joute verbale. C'est pourquoi le dernier dialogue mérite toute notre attention.

> LE DEALER. – S'il vous plaît, dans le *vacarme de la nuit*, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu ?
> LE CLIENT. – *Je n'ai rien dit* ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné ?
> LE DEALER. – *Rien*.
> LE CLIENT. – Alors, quelle arme ?[127]

Après avoir défini leur dialogue comme un « vacarme de la nuit », les personnages s'échangent les mêmes questions et les mêmes réponses et ils arrivent à constater que rien ne s'est passé au cours de cette rencontre, à la fois hasardeuse et fatale. On peut affirmer qu'« Alors, quelle arme ? » signifie l'échec de tout effort langagier déployé dans la confrontation des personnages. En revanche, on peut supposer que le dernier « Rien », qui signifie un manque et

[126] Marc Angenot, *Dialogues de sourdes*, Mille et Une nuits, 2008, p. 13.
[127] Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 61. [C'est nous qui soulignons.]

une lacune, favorise un recommencement d'un autre « deal » après la pause, car on constate « une véritable volupté de la parole »[128] dans toutes les répliques qui à la fois réfutent ce qui vient d'être dit et appellent sans cesse de nouvelles répliques.

[128] Daniela Gothová-Jobert, *op. cit.*, p. 294.

Chapitre V. *Fatum* comique :
Le Retour au désert

Et qu'on ne me parle pas de mon style, je n'en sais rien !
Ce sont les personnages qui inventent un style à chaque pièce.

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

Contrairement aux autres textes théâtraux de Koltès, *Le Retour au désert* est le seul qui précise le lieu et le temps[1]. Bien que ce repérage local et temporel pourrait rendre ce texte plus familier aux spectateurs français qu'aux étrangers, *Le Retour au désert* a été, en réalité, mis en scène plus fréquemment à l'étranger qu'en France. En plus, d'après la bibliographie établie par Geneviève Hegron et André Petitjean, *Le Retour au désert* est, parmi les six pièces majeures de Bernard-Marie Koltès, celle qui a été la moins jouée en France[2], alors que la première mise en scène de Patrice Chéreau a connu un grand succès en 1989 et que cette pièce est enfin entrée au répertoire de la Comédie-Française en 2007. Cependant la mise en scène de Muriel Mayette a provoqué un vif débat sur la distribution du rôle d'Aziz, parce que ce personnage arabe était joué par un acteur non arabe, à la suite de quoi l'ayant droit de l'auteur, son frère François Koltès a refusé de renouveler le contrat d'exploitation de la pièce. Selon lui, la metteuse en scène n'avait pas respecté la correspondance entre l'ethnicité du personnage et celle du comédien. Cette concordance exacte entre le personnage et le comédien, c'est-à-dire un corps à représenter et celui qui le représente sur scène, autrement dit un corps conceptuel et un corps physique, peut ajouter une petite touche réaliste à la scène en principe irréelle et imaginaire. De plus, il est à noter que les personnages concernés sont des Africains et des Arabes et qu'ils se révèlent des personnages problématiques et nécessaires dans le déroulement catastrophique du drame koltésien, par exemple, Alboury dans *Combat de nègre et de chiens* ; Abad dans *Quai ouest* ; Aziz et le parachutiste noir dans *Le Retour au désert*.

La distribution exacte des rôles, exigée par Koltès peut se comprendre. La première explication repose sur la volonté de l'auteur qui affirme explicitement la nécessité d'une présence permanente de Noirs et d'Arabes dans son œuvre : « Il me semble qu'ils [les Noirs] seront, inévitablement, présents, jusqu'à la fin,

[1] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert* suivi de *Cent ans de la famille Serpenoise*, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 9 : « Une ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante ».
[2] Voir la bibliographie des spectacles dans André Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes*, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, p. 460-474.

dans tout ce que j'écris. Me demander d'écrire une pièce, ou un roman, sans qu'il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière »[3]. Cette exigence dramaturgique de la présence effective de corps étrangers sur scène est mise en relief par le contraste frappant avec les Blancs. À cet égard, Koltès l'affirme dans un entretien comme suit : « Le sang neuf naît de cette présence des Noirs et des Arabes ; il ne naît pas de la France profonde qui est le désert ; là, rien ne vit et, s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des immigrés »[4]. Ce contraste entre la France profonde et la présence des Noirs et des Arabes devient le leitmotiv de cette pièce.

La deuxième explication de cette polémique sur l'attribution du rôle d'Aziz concerne les stratégies de la dramaturgie koltésienne. À ce sujet, Cyril Desclés met en avant que « la présence réelle – et non conventionnelle, non contrefaite – des corps étrangers réclamée par Koltès sur la scène participe d'une signification oblique qui est constitutive de sa poétique dramatique »[5]. Autrement expliqué, au cœur de la dramaturgie de Koltès réside la stratégie discursive où « les informations référentielles y sont essentiellement livrées de manière indicielle, par allusion ou par images interposées »[6]. En bref, un corps parle en se faisant voir sur scène, ce qui se heurte au fameux « paradoxe sur le comédien » de Diderot selon lequel il existe une discordance entre l'expression corporelle et l'émotion ressentie de la part de l'acteur, c'est-à-dire l'écart entre le corps du comédien et son psychisme. Cette idée du corps parlant peut provoquer et amplifier l'effet d'ironie qui domine le texte théâtral aussi tragique que comique, au sens où cette « nette distorsion entre ce qui émerge à la surface du discours et ce qui est véhiculé en profondeur »[7] parsème le texte, comme nous allons le voir dans ce chapitre.

---

[3] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 61.
[4] *Ibid.,* p. 127.
[5] Cyril Desclés, « Qui a peur de Bernard-Marie Koltès ? », *in* Yannick Butel *et al.* (éd.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot, Paris 7, Peter Lang, 2009, p. 36.
[6] Cyril Desclés, *L'Affaire Koltès. Retour sur les enjeux d'une controverse*, Éditions L'Œil d'Or, 2015, p. 67.
[7] Cyril Desclés, « Qui a peur de Bernard-Marie Koltès ? », *op. cit.,* p. 39.

Si l'on divise en deux parties les six pièces majeures de Koltès, *Le Retour au désert* marque un tournant en matière de dramaturgie et de rhétorique[8]. Lors de son deuxième entretien avec Colette Godard, Koltès affirme : « *Le Retour au désert* est la première pièce dans laquelle j'ai voulu que le comique prédomine. Une comédie sur un sujet qui n'est peut-être pas tout à fait – ou seulement – un sujet de comédie. [...] J'ai voulu mélanger les deux, faire rire et en même temps, inquiéter un peu. »[9] En bref, *Le Retour au désert*, au dire de Koltès, est une comédie dont le sujet n'est pas comique, comme la plupart des grandes comédies de Molière, formellement comique mais pratiquement tragique.

Cette hybridation dramaturgique peut s'expliquer par le fait que Koltès avoue sans réserve son admiration pour Shakespeare : « Ce mec m'a appris la liberté. Il m'a beaucoup libéré par rapport aux règles du théâtre. »[10] D'ailleurs, il est largement reconnu que l'écriture du *Retour au désert* est profondément influencée par son travail de traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare[11].

> Peut-être que le plaisir d'écrire que je viens de découvrir provient de la traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare. Et sans doute l'absence de plaisir d'autrefois venait-elle d'avoir lu et écouté les classiques français. Il n'y a pas, chez Shakespeare, de lois d'unité, ni pour le lieu, ni pour le temps, ni pour l'action. Tout cela est au pluriel, chez lui, et en toute

---

[8] Cyril Desclés, *Le Langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat, Université de Sorbonne – Paris 4, 2007, p. 307 : « En suivant le mode d'utilisation de la parole, on pourrait donc séparer les "pièces de la majorité" de Koltès en deux périodes, suivant la distinction linguistique empruntée à l'ouvrage d'Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit* : dans la première période, qui va de *La Nuit juste avant les forêts* à *Dans la solitude des champs de coton*, l'intérêt est délibérément orienté sur le "dire", sur l'*énonciation* pour elle-même, tandis que la seconde, comprenant les deux dernières pièces, met, au moins en apparence, davantage l'accent sur le sens même de l'*énoncé*, le "dit" du discours. »

[9] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.,* p. 95.

[10] *Ibid.*, p. 90.

[11] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès,* Actes Sud – Papiers, 2001, p. 62 : « Fin 1987, début 1988, Bernard Koltès est sollicité par Luc Bondy pour une traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare, mis en scène du 8 mars au 15 mai 1988, à Nanterre. Il n'y a guère de doute que ce travail contribue à donner à son nouveau texte un curieux accent shakespearien. Des formules nouvelles : un mélange délibéré du comique et du tragique, et un surprenant recours au fantastique ». Koltès a également traduit *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare.

> liberté. Je crois que la cohérence d'une pièce se trouve ailleurs. Dans l'écriture, en tous les cas.[12]

Koltès manifeste de plus son envie d'une nouvelle écriture théâtrale : « J'en ai eu marre du théâtre subventionné, marre d'avoir toujours le même public et des acteurs qui tournent toujours sur eux-mêmes. J'ai eu envie d'écrire des choses drôles, de sortir de tout ça, de me soumettre au jugement du public. »[13] En somme, l'admiration pour le dramaturge élisabéthain, le refus de la dramaturgie classique connue pour ses règles des trois unités, et son désir ardent d'une nouvelle écriture rend *Le Retour au désert* différent des pièces précédentes au niveau de la construction dramaturgique.

Contrairement aux pièces précédentes, qui ont relativement peu d'événements secondaires, *Le Retour au désert* comporte des événements qui pivotent autour de l'intrigue centrale, c'est-à-dire la dispute entre Mathilde et Adrien. Les événements secondaires comportent l'explosion du café arabe Saïfi, l'accouchement de Fatima, la vengeance de Mathilde, la mystérieuse disparition d'Édouard, l'apparition de Marie et les histoires mythiques et symboliques de Romulus et de Rémus, d'Icare et de Bouddha, etc. Anne Ubersfeld, à ce propos, remarque que « le mélange de réalité brutale et de fantastique est inextricable. C'est l'incompréhensible univers de la dure réalité, si dure qu'on préfère n'y pas croire »[14]. Cette écriture d'hybridation, au dire d'Anne-Françoise Benhamou, ce « mélange de réalisme et de mythe »[15] est un reflet immédiat de la réalité sociale.

Par ailleurs, malgré la difficulté de constater un changement radical dans *Le Retour au désert* au niveau de la rhétorique, on pourrait supposer un symptôme d'alternance. D'un point de vue rhétorique, il est intéressant de remarquer que les personnages du *Retour au désert* ne manifestent aucun

---

[12] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.,* p. 97.
[13] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 63.
[14] *Ibid.*, p. 64.
[15] Anne-Françoise Benhamou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1990, p. 24.

enthousiasme pour faire adhérer leurs adversaires à ce qu'ils veulent dire. Ils se contentent de se chamailler comme des enfants. Pas d'activité de persuasion et rien de sérieux dans leurs paroles. En revanche, les œuvres qui précèdent *Le Retour au désert* ont une forte dimension de la rhétorique argumentative, étant donné que presque tous les personnages essaient de persuader leurs adversaires dans leur propre intérêt. *La Nuit juste avant les forêts*, composée d'un seul monologue montre l'effort désespéré du locuteur pour retenir son allocutaire. Dans *Combat de nègre et de chiens*, Alboury et Horn échangent des paroles persuasives sans cesse, même si elles n'atteignent pas leur but. *Dans la solitude des champs de coton* et *Quai ouest* peuvent être considérées comme des joutes verbales, pleines de ruses et de stratégies discursives. En dépit de la défaillance des stratégies argumentatives dans les œuvres précédentes, les personnages ne cessent de s'approcher et de s'adresser des paroles persuasives. Cependant, selon Daniela Gothová-Jobert : « Il nous paraît difficile d'utiliser le terme "rhétorique" pour caractériser l'échange réalisé entre Adrien et Mathilde. »[16] S'il en est ainsi, de quelle manière faut-il caractériser les dialogues des deux protagonistes ? Je me propose dans un premier temps d'envisager cette question.

1. Dialogues de sourds : Mathilde et Adrien

Il est incontestable que les dialogues entre les deux protagonistes, Mathilde et son frère Adrien, jouent un rôle déterminant dans le déroulement dramaturgique, vu que la pièce commence par leur rencontre, se développe au cours de leurs disputes et finit par le fait qu'ils partent ensemble. Par ailleurs, leurs dialogues permettent d'entrevoir des histoires du passé que le spectateur ne connaît pas avant le lever du rideau.

Toutefois, leurs dialogues sont très différents des autres dialogues koltésiens, où dans la plupart prédomine la rhétorique, c'est-à-dire l'art de

[16] Daniela Gothová-Jobert, *Le Théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé,* thèse de doctorat, Université Vincennes à Saint-Denis – Paris 8, 2001, p. 343.

persuader. Autrement formulé, contrairement aux personnages qui adressent un discours persuasif[17] à leurs interlocuteurs, Mathilde et Adrien n'ont pas recours à « l'art rhétorique » proprement dit pour persuader d'autres personnages. Leurs dialogues ne montrent pas d'arguments rationnels ni se basent sur un processus logique de déduction et d'inférence ayant pour but de coincer l'interlocuteur. En fait, ils ne font que se chamailler[18] au sens littéral du terme donner de grands coups d'épée, ce qui rappelle un dialogue de sourds qui transgresse les règles relatives à la communication verbale.

1.1. Paroles agonales

1.1.1. Réfutation antithétique

Au dire de Koltès, « *Le Retour au désert* est une pièce de bagarre entre un frère et une sœur. *Le Retour*… traite, entre autres choses, d'une bagarre de texte, d'une bagarre verbale que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue. »[19] Alors que les dialogues hilarants entre Adrien et Mathilde semblent dominer *Le Retour au désert*, il n'y a que trois scènes où ils se rencontrent : au début (scène 2, p. 12-18.), après la vengeance de Mathilde (scène 6, p. 34-40) et lors du dénouement (scène 18, p. 80-86). Les deux premiers dialogues sont des disputes, le dernier, en revanche, exprime une réconciliation inattendue, tellement abrupte et absurde qu'elle provoque un effet comique, car cette

[17] Chez le locuteur de *La Nuit juste avant les forêts*, nous avons identifié une « rhétorique de rue », dont le but est de retenir par la parole celui qui est sur le point de disparaître derrière le coin, afin de prolonger le moment passé en commun. Les personnages dans *Combat de nègre et de chiens* sont liés l'un à l'autre dans un enchaînement des discours persuasifs. Dans *Quai ouest,* Fak manipule Claire qui, elle, tente de persuader Charles de ne pas partir. *Dans la solitude des champs de coton* est une pièce qui manifeste l'art de persuader et la réfutation.

[18] Le sens étymologique de « chamailler » est « se frapper, se battre », mais le sens devient affaibli comme « échanger des coups sans gravité, et plus généralement, se disputer, se quereller pour des futilités ». (http://www.cnrtl.fr/etymologie/chamailler)

[19] Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie, op. cit.,* p. 133-134.

réconciliation contredit clairement leur caractère polémique en démontrant simultanément une mise en échec de l'argumentativité de la langue.

Dès la première rencontre, sans même dire bonjour, Mathilde et Adrien se mettent à se chamailler à propos de tout et de rien. Ici, une des caractéristiques distinctives de leur dialogue se trouve dans la réitération des attaques verbales d'Adrien et celle des ripostes immédiates de Mathilde. Cette chicanerie en quelque sorte ludique rappelle d'un certain point de vue le théâtre de boulevard.

> ADRIEN. – **Mathilde, ma sœur**, te voici de nouveau dans notre bonne ville. Es-tu venue avec de **bonnes intentions** ? Car, maintenant que l'âge nous a **calmés** un peu, on pourrait tâcher de ne pas nous chamailler, pendant le **court temps** de ton séjour. J'ai pris l'habitude de ne plus me chamailler pendant les quinze années de ton absence, et ce serait dur de s'y remettre.
>
> MATHILDE. – **Adrien, mon frère**, mes **intentions** sont **excellentes.** Et si l'âge t'a calmé, j'en suis très contente : les choses seront plus simples pour le très **long temps** que je compte passer ici. Car moi, l'âge, au lieu de me calmer, m'a beaucoup **énervée** ; et entre ton calme et mon énervement, tout devrait bien se passer.[20]

D'une manière assez surprenante, une scène de joute verbale s'introduit au début de la pièce, sans explication contextuelle ni nécessité dramaturgique. Cette exposition sert à créer immédiatement une tension dramatique et à tout de suite mettre en avant le sujet dont il s'agit dans le drame, c'est-à-dire le retour inattendu de Mathilde.

Il est difficile de ne pas voir dans le paragraphe ci-dessus, la structure autant symétrique qu'antithétique dans l'échange des mots entre les deux protagonistes. C'est Adrien, défenseur de la maison qui commence l'attaque en demandant à sa sœur d'une manière allusive de quitter la ville sans tarder pour qu'elle ne puisse provoquer aucun trouble dans la ville. Pourtant, il est à noter que les réponses de Mathilde se font exactement d'une manière antithétique :

---

[20] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 12-13. [C'est nous qui soulignons.]

« court temps/long temps », « calmé/énervé » et d'une manière diaphorique au sens plus large : « bonnes/excellentes », ce qui exprime des significations opposées pour chacun des deux locuteurs. En bref, la réfutation de Mathilde se fait à travers d'abord la reprise instantanée des mots d'Adrien puis par la négation systématique de ces mots. De cette manière, ils ne cessent jamais de se chicaner sur les mots sans aborder le vrai sujet de leur dialogue.

Ce type de réfutation antithétique présuppose nécessairement l'existence d'une accusation précédente sans laquelle l'opposition binaire ne peut pas se former. Cela signifie que la parole et l'existence de Mathilde dépendent de celles d'Adrien et qu'ils vont former un duo comique inséparable jusqu'au dénouement.

1.1.2. Antanaclase : réfutation par ridiculisation

L'antanaclase, selon Bernard Dupriez, est « une diaphore prenant place dans un dialogue, voire une plaidoirie. Il s'agit de reprendre les mots de l'interlocuteur (ou de la partie adverse) en leur donnant une signification autre, dont on pourra tirer avantage. »[21] Cette figure est en général basée sur la polysémie comme l'exemple de « racines » du paragraphe ci-dessous où un mot exprimé par un locuteur est repris avec un sens différent par son interlocuteur.

> ADRIEN. – Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont **tes racines.** [...] **La guerre** sera bientôt finie.
>
> MATHILDE. – **Mes racines** ? Quelles **racines** ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. [...] Je ne fuis aucune **guerre** ; je viens au contraire **la porter** ici, dans cette **bonne** ville [...] le visage de mes **ennemies**.
>
> ADRIEN. – Des **ennemis**, ma sœur ? Toi ? Dans cette **bonne** ville ? [...] nous préparerons ton **départ**.
>
> MATHILDE. – Mais je ne suis pas venue pour **repartir** [...] je la [la maison] possède ; et, embellie ou enlaidie, je la possède toujours.[22]

[21] Bernard Dupriez, *Gradus*, Éditions 10/18, 1984, p. 50.
[22] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 12-14.

Beaucoup d'études sur *Le Retour au désert* mettent en évidence les caractéristiques du vaudeville dans ce paragraphe où les deux protagonistes échangent des paroles aussi ludiques qu'agonales[23] d'une manière très explicite. Ils se chamaillent, mais ils nous semblent aussi s'amuser avec les mots comme le démontre l'emploi du mot « racine ». Pour Adrien, le mot « racine » désigne « l'origine », en revanche Mathilde le prend délibérément comme « appendice souterrain des plantes ». C'est à travers cette « diaphore dialectique qui prend appui sur un mot employé par un adversaire et auquel on raccroche une acception différente »[24] que Mathilde parvient à ridiculiser la parole d'Adrien et à démontrer son opposition ferme à son adversaire. Cette figure de la polysémie vise un effet humoristique, proche du jeu de mots ou du calembour.

Apparemment, les deux protagonistes semblent se disputer âprement au sujet de l'héritage de la maison, en exprimant chacun une vive colère. Pourtant, ils ne veulent pas chercher à résoudre ce problème, au contraire, ils ne cherchent qu'à s'asticoter l'un et l'autre sans raison explicite. Pour le dire autrement, ils semblent ne se chamailler que pour s'amuser de façon ironique. De cette même manière, ils poursuivent leur dialogue.

> ADRIEN. – Tu possèdes, ma chère Mathilde, tu possèdes. **Recommençons** notre bonjour,
>
> MATHILDE. – **Recommençons**, mon vieil Adrien, recommençons.
>
> ADRIEN. – Si la maison est à toi, sa prospérité est à moi, et, crois-moi, je n'abandonnerai pas cette part-là. […] Il ne faut pas la brusquer, et je la protègerai si tu veux la **saccager**.
>
> MATHILDE. – Pourquoi voudrais-je **saccager** ma maison, puisque je veux l'habiter ? […] Cette maison **manque de femmes**.
>
> ADRIEN. – Oh non, ma chère Mathilde, elle **n'en manque pas**, et il y en aura toujours **trop**. […] Tiens-toi dans ta propre maison comme une invitée. […] Il n'est pas sûr que ton lit te **reconnaisse**.

---

[23] *Ibid.,* p. 33 : « MAAME QUEULEU. – Une seule colère comme les vôtres me laisserait malade et épuisée ; mais vos colères à vous semblent vous ragaillardir et vous donner des forces ». Cette remarque de Maame Queuleu démontre d'une manière claire l'aspect ludique des dialogues entre Mathilde et Adrien.

[24] Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Dunod, 1993, p.56-57.

MATHILDE. – Mon lit me **reconnaîtra** tout de suite.

ADRIEN. – Je le savais : tu viens ici pour faire **du mal**. Tu **te venges** de tes malheurs.

MATHILDE. – Si tu ne m'as jamais fait **de mal**, pourquoi voudrais-je **me venger** de toi ? Adrien, nous ne nous sommes toujours pas dit bonjour. **Essayons** encore.

ADRIEN. – Non, je ne veux plus **essayer**.

Il s'approche de Mathilde.[25]

Tout d'abord, il est intéressant d'analyser cette phrase d'Adrien « Recommençons notre bonjour », qui fait douter de la sincérité de leurs paroles précédentes, mais qui sert aussi à atténuer la tension entre les deux. Pourtant, cette courte pause, c'est-à-dire un simple geste de bonne volonté, ne durera pas longtemps, parce qu'ils recommenceront immédiatement leur joute verbale sur le droit à l'héritage de la maison et sur une vengeance éventuelle de Mathilde qui, comme toujours, reprend les mots de son interlocuteur. Après un échange des paroles grossières, Mathilde, à son tour, lui propose d'« essayer encore de dire bonjour », parce qu'ils ne se sont pas encore dit bonjour. Malgré la réponse négative d'Adrien qui dit : « Non, je ne veux plus essayer », il semble tenter de le faire, comme l'indique implicitement cette didascalie : « *Il s'approche de Mathilde* ». Le moteur de cette pièce, c'est-à-dire la dispute entre le frère et la sœur entraîne la répétition de la scène de salutations qui semblent, à force de s'interrompre et de se répéter, aussi comique qu'absurde, comme le montrent les derniers échanges qui terminent leur première rencontre.

MATHILDE. – Marie est morte, tu n'as plus de femme.

ADRIEN. – **Et toi, tu n'as pas plus de mari que moi de femme.** D'où sortent-ils, ces deux-là ? Tu ne le sais pas toi-même. Ne me donne pas de leçon, Mathilde. Nous sommes frère et sœur, absolument. **Bonjour, Mathilde,** ma sœur.

MATHILDE. – Bonjour, Adrien.[26]

[25] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 12-15.
[26] *Ibid.,* p. 17.

En fin de compte, ils parviennent à se saluer, mais avec réticence et subitement après avoir constaté leur situation similaire : « Et toi, tu n'as pas plus de mari que moi de femme », et le lien familial entre eux : « Nous sommes frère et sœur, absolument ». Par là, on peut supposer que la relation entre Mathilde et Adrien est ambivalente et que leurs conflits ne restent qu'apparents et superficiels, ce qui peut expliquer qu'ils partent ensemble au dénouement inattendu de la pièce. Il ressort donc que l'échange verbal entre Mathilde et Adrien est très différent de celui des protagonistes dans les pièces précédentes, au sens où il n'y a pas d'effort de persuasion, d'où l'absence d'une parole argumentative.

1.2. Intervention de Maame Queuleu

Il s'agit ici des dialogues de la deuxième rencontre entre Mathilde et Adrien, mais cette fois-ci avec l'intervention de Maame Queuleu. Cette scène VI présente une controverse fortement apparentée au cadre judiciaire parce que la structure communicationnelle est triangulaire. En théorie, « entre théâtre et procès se joue un rapport d'homologie fondé sur une parenté structurelle »[27], vu qu'il y a deux plaideurs et un juge, qui observe un procès et porte un jugement, s'apparentant ainsi au rôle de spectateur. On peut donc concevoir la scène théâtrale comme un tribunal où se passent des débats et des affrontements d'idées et d'intérêts. De la découle la structure triangulaire de la communication théâtrale et sa double énonciation.

1.2.1. Communication triangulaire

Contrairement aux scènes de confrontation directe entre deux personnages dans les pièces précédentes, cette scène présente une autre forme

[27] Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, 2010, p. 170.

dialogique, un dialogue entre trois personnages dont l'un joue le rôle de juge qui rétablit et engage un dialogue pour porter un jugement équitable.

> MAAME QUEULEU. – Adrien, votre sœur est prête à vous embrasser.
> ADRIEN. – Je l'embrasserai plus tard.
> MAAME QUEULEU. – Pourquoi pas tout de suite ?
> ADRIEN. – J'ai deux mots à dire, d'abord. Elle me fâche avec mes amis, elle les insulte, elle les brutalise. […] Pourquoi me reprocher à moi les folies de cette femme ? Je ne veux plus payer pour elle.
> MATHILDE. – Tout m'agace, chez eux, Maame Queuleu, je n'y peux rien. D'ailleurs, tout m'agace chez Adrien.
> MAAME QUEULEU. – Mathilde, vous avez promis.[28]

Maame Queuleu renoue le dialogue en proposant à Adrien d'embrasser sa sœur en signe de réconciliation. Adrien s'y refuse et dénonce la vengeance de Mathilde contre ses amis. Cette accusation provoque subitement une riposte de Mathilde, mais Maame Queuleu intervient tout de suite pour atténuer la tension entre les deux plaideurs, ce qui évoque les servants et les valets qui assument les rôles de médiateurs dans l'œuvre de Molière.

Pourtant Maame Queuleu ne parvient pas à assumer son rôle de juge au sens littéral du terme, étant donné qu'elle ne porte en l'occurrence aucun jugement. Elle se contente d'assister à la joute verbale comme simple spectateur et d'intervenir en tant qu'arbitre, comme lors des tournois de boxe, celui qui dirige et assure le bon déroulement d'un match. C'est tout de même grâce à l'intervention de Maame Queuleu que cette deuxième rencontre entre Mathilde et Adrien semble moins violente que la première. Toutefois, son existence en tant que juge est tellement faible que les deux plaideurs semblent l'ignorer quand ils se disputent. La communication triangulaire perd ainsi sa validité, tout en gardant toute sa forme.

[28] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 34.

1.2.2. Dialogue biaisé

L'intervention de Maame Queuleu instaure subitement une distance entre Mathilde et Adrien. Cette intervention engendre une scène comique où les protagonistes ne se parlent que par l'intermédiaire de Maame Queuleu. Cependant, à cause de la faiblesse de son statut social, elle ne parvient pas à les empêcher de se disputer.

> MATHILDE. – Pourquoi, demandez-lui pourquoi il avait besoin de se marier, Maame Queuleu, et pourquoi il a fait un enfant.
> ADRIEN. – Demandez-lui, Maame Queuleu, pourquoi elle en a fait deux.
> MATHILDE. – Dites-lui bien que moi, je ne les ai pas faits, on me les a faits.[29]

Ils recommencent leur dispute en prétendant s'adresser à Maame Queuleu qui reste en réalité muette. Par là, la communication triangulaire basée sur l'intervention de Maame Queuleu se transforme subitement en dialogue biaisé entre Mathilde et Adrien. En apparence, ils s'adressent à Maame Queuleu, mais en réalité, ils se parlent directement. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que ce jeu de changement de récepteur direct/indirect et principal/secondaire rend cette scène comique au sens où beaucoup de comédies classiques utilisent souvent les jeux de double énonciation propre à la communication théâtrale.[30]

Toutefois, ce type de dialogue vaudevillesque est en contraste avec ce que véhicule le dialogue. Les deux protagonistes s'attaquent mutuellement à leurs faiblesses concernant leur mariage, leurs enfants et leur histoire familiale, mais ils témoignent de leur vie difficile, par exemple, les morts mystérieuses de femmes, la collaboration de Mathilde, le handicap (rachitisme) de Mathieu. Pour faire simple, cette scène démontre clairement une des caractéristiques dramaturgiques de Koltès, c'est-à-dire l'écriture ironique, en ce que la scène est

[29] *Ibid.,* p. 35
[30] Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, mars, 1984.

comique au niveau de la situation énonciative, mais tragique au niveau de l'énoncé. Ce contraste entre la forme comique et le contenu tragique et sa fusion mettent en avant l'absurdité de la vie, victime de l'histoire contemporaine. Nous reviendrons plus tard sur ce constat.

Au pic de la crise entre Mathilde et Adrien, explose la colère de Maame Queuleu qui jusque-là restait passive. Cependant, juste avant d'abandonner définitivement son rôle de juge dans la communication triangulaire, Maame Queuleu recourt à des menaces effrayantes :

> MAAME QUEULEU. – Eh bien, oui, frappez-vous, défigurez-vous, crevez-vous les yeux, qu'on en finisse. Je vais aller chercher un couteau, pour aller plus vite. […] Écorchez-vous, griffez-vous, tuez-vous une bonne fois, mais taisez-vous, sinon je vous couperai moi-même la langue en la prenant à la racine au fond de vos gorges pour ne plus entendre vos voix. Et vous vous battrez en silence, du moins, personne n'en saura rien, et on pourra continuer à vivre. Car vous ne vous battez que par des mots, des mots, des mots inutiles qui font du mal à tout le monde, sauf à vous. […] Moi, j'abandonne.[31]

Sachant que Mathilde et Adrien ne peuvent pas se tenir dans un même endroit sans se disputer, Maame Queuleu leur demande de « se battre en silence » pour que les autres puissent continuer à vivre tranquillement. Comme elle le remarque, Mathilde et Adrien « ne se battent que par des mots, des mots, des mots inutiles qui font du mal à tout le monde, sauf à vous ». C'est pourquoi elle les menace en leur disant : « Je vous couperai moi-même la langue en la prenant à la racine au fond de vos gorges pour ne plus entendre vos voix. »

Les paroles véhémentes et la menace de Maame Queuleu ne parviennent pas à apaiser ce conflit incessant. Immédiatement les deux protagonistes recommencent à se donner des coups, comme s'ils contredisaient les propos de Maame Queuleu : « Ils ne se battent que par des mots, des mots, des mots inutiles. » Tout cela anéantit les efforts de Maame Queuleu pour éviter la

[31] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 37.

confrontation physique entre les deux personnages et ainsi se termine leur deuxième rencontre.

Samar Hage, à ce propos, met au jour le cadre juridique des dialogues entre Mathilde, Adrien et Maame Queuleu supposée assumer un rôle d'arbitre et de juge. Pourtant, Maame Queuleu « abandonne » toute intervention, ce qui démontre la « déchéance du judiciaire dans la polémique : de l'inanité du combat verbal »[32], autrement dit, l'échec des efforts rhétoriques.

1.3. Duo comique

Il convient ici d'analyser les derniers dialogues entre Mathilde et Adrien au dénouement de la pièce où les deux protagonistes prennent la décision de partir ensemble. Bon nombre de recherches remarquent que *Le Retour au désert* est parsemé de références mythiques, par exemple, un conte bouddhiste et le mythe de Romulus et Rémus[33] en particulier. Ce dont il s'agit ici, c'est le thème des « frères ennemis » comme les deux fondateurs de Rome qui rivalisent et se battent pour le trône comme le duo comique de la pièce se battent pour la maison. En revanche, Mathilde et Adrien, qui sont ouvertement hostiles l'un à l'autre, ne le sont plus au dénouement, ce qui souligne l'aspect comique de cette pièce.

1.3.1. Faux frères ennemis

En fin de compte, après moult disputes et chamailles, Mathilde et Adrien arrêtent leurs provocations à la suite d'événements tragiques : l'explosion du café Saïfi, la mort d'Aziz causée par cette explosion et la mystérieuse disparition

[32] Samar Hage, *Bernard-Marie Koltès, L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, L'Harmattan, 2011, p. 31.
[33] Selon Claude Stratz, Koltès « avait relu *Les Contes et légendes de la naissance de Rome* quand il a écrit *Le Retour au désert*. (Anne-Françoise Benhamou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *op. cit.,* p. 24*)*

d'Édouard. Après quoi, le ton de leur dialogue change complètement. La légèreté et la frivolité du dialogue ci-dessous nous rappellent un duo comique qui est formé, en principe, dans le but de faire rire le public.

> MATHILDE. – Je m'y ennuyais. La douceur m'ennuie. La douceur n'est pas de ce monde-ci.
> […]
> ADRIEN. – Ainsi donc, tu t'ennuyais en Algérie, Mathilde ?
> MATHILDE. – Je m'ennuyais, oui.
> ADRIEN. – De moi ?
> MATHILDE. – Je m'ennuyais, Adrien.
> ADRIEN. – Moi aussi, je m'ennuyais.
> MATHILDE. – Mais tu es resté ici, toi. Pourquoi te serais-tu ennuyé ?
> ADRIEN. – Je m'ennuyais ici.
> MATHILDE. – Tu avais ton fils.
> ADRIEN. – Qu'est-ce que cela change ? Je m'ennuyais, ici, avec mon fils.[34]

Dans ce dialogue, les deux protagonistes se demandent mutuellement s'ils « s'ennuyaient », et ils se répondent l'un à l'autre positivement et sans réserve à cette question. Mathilde s'ennuyait autant en Algérie qu'en France, et de même, Adrien avoue s'être toujours ennuyé avec son fils dans cette maison. Ainsi, leur premier accord est donné en fin de compte au dénouement de la pièce. Avant, ils ne pouvaient rester ensemble sans se chamailler, mais enfin ils avouent s'ennuyer l'un sans l'autre. Sur ce point, ces « frères ennemis » font un duo comique. Alors apparaît la dimension comique dans les dialogues entre Mathilde et Adrien, même jusqu'à ce stade :

> ADRIEN. – D'ailleurs, comme te voilà jolie, Mathilde, ma sœur. […]
> MATHILDE. – Suis-je vraiment aussi jolie que tu le dis ? Encore jolie, veux-je dire ; encore un peu jolie, disons ?
> ADRIEN. – Tu l'es, Mathilde, absolument.[35]

---

[34] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 81-82.
[35] *Ibid.,* p. 83.

Cet échange du mot « jolie » et ce changement radical des frères ennemis en duo comique peuvent surprendre le spectateur et susciter un rire vaudevillesque, même si ce rire est distancié par l'excès burlesque et la légèreté de la mise en scène.

1.3.2. Humour noir : double dénouement

Après avoir appris la naissance des jumeaux noirs, soudainement, sans aucune raison apparente, Mathilde et Adrien préparent leur départ en grande hâte. Ainsi se termine la pièce d'une manière inattendue sans nécessité dramaturgique.

> MAAME QUEULEU. – Noirs, Monsieur ; ils sont tout noirs, et le cheveu crépu.
> *Elle sort en pleurant.*
> MATHILDE. – Dépêche-toi, Adrien, nom de dieu, dépêche-toi. Il te faut des heures pour lacer tes chaussures.
> ADRIEN. – Et tes valises, Mathilde ?
> MATHILDE. – Elles sont prêtes, mon pauvre vieux. Je ne les ai jamais défaites. Dépêche-toi.
> ADRIEN. – J'arrive, j'arrive. Mais pourquoi es-tu si pressée, ma petite sœur ?
> MATHILDE. – Parce que je ne veux pas voir grandir les enfants de ma fille. En voilà deux qui vont foutre le bordel dans cette ville, mon vieux, et ce sera vite fait.
> ADRIEN. – Je croyais que tu étais revenue pour le foutre toi-même, Mathilde.
> MATHILDE. – Trop tard pour moi, mon vieux. Je me contenterai de t'emmerder, toi.
> ADRIEN. – Ne commence pas, Mathilde, ne commence pas.
> MATHILDE. – Tu appelles cela commencer, mon Adrien ?
> *Ils sortent.*[36]

[36] *Ibid.,* p. 86.

À propos de ce dénouement rocambolesque, Christophe Bident l'explique par un double dénouement dont le premier est l'explosion du café Saïfi et le deuxième le départ de Mathilde et Adrien. D'après Bident, « nous nous trouvons ainsi face à une pièce hybride, un mélange bizarre de comédie et de tragédie. […] C'est le dénouement tragique d'une pièce qui connaît ensuite un second dénouement, à la fois rocambolesque et inquiétant. »[37]Ce subtil mélange de comique et de tragique provoque un effet d'« humour noir »

> L'humour noir consiste notamment à évoquer avec détachement, voire avec amusement, les choses les plus horribles ou les plus contraires à la morale en usage. Il établit un contraste entre le caractère bouleversant ou tragique de ce dont on parle et la façon dont on en parle. Ce contraste interpelle le lecteur ou l'auditeur et a vocation de susciter une interrogation. C'est en quoi l'humour noir, qui fait rire ou sourire des choses les plus sérieuses, est potentiellement une arme de subversion[38].

D'ailleurs, cette forme d'humour se base, en principe, sur l'ironie, figure de rhétorique qui peut être considérée comme un écart entre le discours et la réalité qu'il reflète. C'est pourquoi, ce type de comédie, pathétique par certains côtés, cause une gêne, voire fait honte à celui qui en rit et hésite entre une réaction spontanée et une réaction réfléchie.

Cet écart entre le discours et la réalité, en d'autres termes, la tension entre une représentation et l'objet de la représentation dévoile la pensée de Koltès sur le rapport entre le théâtre et la vie.

> J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie. [39]

---

[37] Christophe Bident, « 2007, *Le Retour au désert* à la Comédie-Française : et la mémoire passe à la trappe », *in* André Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes*, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, p. 136.
[38] https://fr.wikipedia.org/wiki/Humour_noir
[39] Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest », *in Roberto Zucco* suivi de *Tabataba* et de *Coco*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 120.

C'est une question essentielle dans la création artistique qui pour Koltès n'est jamais séparée pas de la réalité. Koltès est particulièrement préoccupé de cette problématique complexe liée à la création d'un monde virtuel à travers des personnages du monde réel. C'est pourquoi il revendique sans réserve la distribution fidèle à l'ethnie et à l'origine des personnages, par exemple, un comédien africain pour le grand parachutiste noir et des comédiens arabes pour Aziz et Maame Queuleu qui sont des personnages arabes. Cette exigence particulière de Koltès dans la correspondance exacte entre le personnage et le comédien, nous fait entrevoir l'intention de l'auteur pour rendre vraisemblable la fiction à travers le vrai, ce qui n'est pourtant pas toujours le cas. La quête de l'authenticité peut, à titre d'hypothèse, renforcer l'effet d'humour noir parce que, lors de la représentation, elle fait ressentir au spectateur une autre réalité, qui met en relief l'écart entre deux réalités, et suscite ainsi une sorte de gêne chez le spectateur. Le théâtre koltésien consiste à maintenir une tension entre la vie et la fiction, afin de représenter ce qui est réel dans l'expace fictif et imaginaire à travers l'insertion du corps qui est à la fois fictif et réel.

2. Trois monologues adressés au public

En dépit de l'abondance relative des monologues dans l'œuvre de Koltès, l'« adresse au public », sous forme de monologue, n'apparaît que dans *Le Retour au désert*. On peut constater les monologues intérieurs respectivement d'Abad, Rodolfe et Fak dans *Quai ouest*, mais ils ne sont pas adressés directement au public. Pour Koltès, les monologues intérieurs permettent aux lecteurs d'entrevoir le paysage intérieur du personnage, eux qui sont privés des éléments non verbaux que voient les spectateurs, par exemple, le geste, le visage, la manière de parler, le costume, etc.[40] D'ailleurs, *La Nuit juste avant les*

[40] À ce propos, Koltès précise clairement dans l'annexe de *Quai ouest* que « les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ; mais que ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ;

forêts consiste en un seul monologue adressé à un « tu » invisible dont le rôle comme allocutaire peut être assumé par le spectateur qui est un récepteur de tous les messages scéniques. Pourtant, on ne peut prétendre que c'est une adresse au public étant donné que le personnage-monologueur ne cesse de désigner « tu » comme son unique allocutaire, bien que l'interpellation fréquente de « tu » permette de rendre floue la frontière entre le « tu », récepteur imaginaire et le spectateur, récepteur réel.

D'après Catherine Kerbrat-Orecchioni, le monologue se définit « comme un discours que L (=locuteur) n'adresse apparemment à personne d'autre que lui-même (allocutaire A=L, à la faveur d'un dédoublement du personnage qui joue simultanément les deux rôles actanciels d'émetteur et de récepteur) »[41]. Toutefois, il y a d'autres types de monologues dont la forme s'apparente au monologue habituel, mais dont la fonction communicative est complètement différente comme l'adresse au public dans laquelle le locuteur se dissocie clairement de son allocutaire. Selon Patrice Pavis, l'adresse au public est « partie du texte (improvisées ou non) que le comédien, sortant de son rôle de personnage, adresse directement au public, rompant ainsi l'illusion et la fiction d'un quatrième mur séparant radicalement la salle et la scène. (On trouve aussi le terme technique latin *ad spectatores*) »[42]. Nous avons aussi comme variante du monologue, l'aparté qui est un « discours du personnage qui n'est pas adressé à un interlocuteur, mais à soi-même (et, conséquemment, au public) »[43]. En dépit des différences subtiles entre l'adresse au public et l'aparté, leur point commun est que ces deux discours sont censés n'être entendus que par le spectateur.

Il convient donc de mettre en évidence le triple statut de spectateur que Kerbrat-Orecchioni propose dans le même article. Le spectateur, explique-t-elle, peut prendre trois positions en fonction de son rôle dans une situation

---

et c'est là qu'ils doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée. » (Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 104-105.)

[41] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.,* p. 54.

[42] Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Arman Colin, 2014, p. 13.

[43] *Ibid.,* p. 23.

énonciative, allocutaire ou destinataire direct, destinataire indirect, récepteur additionnel :

> - l'« allocutaire » (A), ou « destinataire direct », c'est celui que l'émetteur (L) considère explicitement, ainsi qu'en témoignent certains « indices d'allocution » de nature verbale ou paraverbale, comme son partenaire dans l'interaction ;
> - un récepteur a statut de « destinataire indirect » lorsque sans être véritablement intégré à la relation d'allocution, il fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée par L, de l'échange verbal ;
> - il s'agit enfin d'un « récepteur additionnel » si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur. [44]

En l'occurrence, comme l'indique clairement la didascalie « *au public* », le spectateur des trois monologues concernés obtient visiblement le statut d' « allocutaire ou destinataire direct », parce que l'indice d'allocution « *au public* » enlève au spectateur les possibilités de devenir « destinateur indirect » ou « récepteur additionnel ». Ainsi, dans la mesure où le personnage s'adresse directement et explicitement au spectateur, l'illusion dramatique, qui est une convention théâtrale, est rompue, et le quatrième mur théâtral qui sépare le spectateur de la scène s'écroule. Autrement dit, le spectateur ainsi interpellé est incorporé dans la fiction dramatique. Par là, l'adresse au public « tente d'établir un passage entre le monde de la fiction théâtrale et la situation concrète des spectateurs »[45], tout en permettant au spectateur d'établir une nouvelle relation communicationnelle avec la scène.

Néanmoins, il faut relever que ce type de monologue adressé directement au public est tellement détaché du déroulement dramatique qu'on peut le considérer comme un « ilot textuel », au sens où son irruption n'est ni nécessaire ni probable aux niveaux dramaturgique et sémantique. À ce titre, on pourrait dire que c'est une mise en abyme théâtrale, c'est-à-dire un « théâtre

---

[44] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.,* p. 46-62.
[45] Patrice Pavis, *op. cit.,* p. 13.

dans le théâtre », dont la seconde pièce ou « petite pièce » est jouée par le locuteur du monologue adressé au public. Nous analyserons ici les trois monologues adressés au public, respectivement par Adrien, Mathilde et Édouard, afin de mettre en évidence leur valeur sémantique et dramaturgique.

2.1. Allégorie du singe : Adrien

Après les violentes bagarres avec Mathilde, Adrien, seul sur scène, se lance brusquement dans un monologue devant le public en racontant un conte bouddhiste. Tout d'abord, Adrien commence par se comparer à un singe, animal qui ressemble le plus à l'être humain. Ensuite, il propose une condition idéale pour devenir un singe heureux, c'est-à-dire un singe protégé en cage avec un bon gardien, ce qui rappelle la vie de Mathieu, le fils d'Adrien. Finalement, il récite un conte de Bouddha, lequel met en scène le désespoir des singes qui espèrent en vain devenir des humains. En fait, Adrien, sous une forme allégorique, parle de sa vie et prétend de la sorte justifier sa propre façon d'être au monde.

2.1.1. Confession impudique : comparaison avec le singe

Le monologue d'Adrien commence par un discours indirect de Mathilde, qui lui dit qu'il n'est pas tout à fait un homme mais qu'il est plutôt un singe. Il ne conteste pas cette affirmation pourtant provocatrice. En revanche, il admet qu'il est « comme tout le monde, à mi-distance entre le singe et l'homme », ajoutant qu'il est relativement loin de l'humanité et un peu plus proche de l'animalité.

> ADRIEN (*au public*). – Mathilde me dit que je ne suis pas tout à fait un homme, que je suis un singe. Peut-être suis-je, comme tout le monde, à mi-distance entre le singe et l'homme. Peut-être suis-je un petit peu plus singe qu'elle. […] Comme un vieux singe accroupi au pied d'un humain

> qu'il contemple, je me sens bien dans ma peau de singe. Je n'ai pas envie de jouer à l'humain[46].

L'adverbe « peut-être » qui marque ici une probabilité douteuse et le syntagme adverbial « comme tout le monde », qui veut impliquer d'autres personnes pour se justifier, servent à atténuer l'image de l'animalité d'Adrien de telle sorte qu'il va jusqu'à se comparer à « un vieux singe accroupi au pied d'un humain qu'il contemple », après quoi il avoue se sentir bien « dans sa peau de singe ». En dépit des diverses valeurs symboliques du singe, la connotation du singe dans ce paragraphe est plutôt négative au sens où le singe est en réalité un animal sauvage, malgré son apparence similaire à celle de l'homme. Le singe est donc celui qui imite comme l'acteur qui imite son personnage. On conçoit sans peine à partir de là qu'Adrien va révéler au public son animalité cachée derrière son masque scénique.

On pourrait considérer ce monologue adressé au public comme une sorte de confession par laquelle il avoue avec sincérité ses péchés, ses fautes et ses faiblesses morales, c'est-à-dire ce qu'il veut cacher. C'est pourquoi l'acte de confession doit être privé et confidentiel. De ce fait, la forme de la confession correspond parfaitement à celle de l'adresse au public, parce que le monologueur peut avouer ce qu'il ne peut dire aux autres personnages sur scène. Il peut le faire parce que le spectateur se trouve hors de la communication intrascénique. Dans cette optique, le spectateur assume le rôle de prêtre ou de confident, accorde sa miséricorde et finalement donne l'absolution à celui qui se confesse. Ainsi comprise, l'adresse au public peut être considérée comme une stratégie discursive par excellence pour inviter le spectateur à entrevoir le paysage intérieur du monologueur et pour susciter sa compassion. Autrement dit, ce type de monologue d'Adrien relève d'un *argument ad misericordiam* qui vise à provoquer un sentiment de pitié chez le spectateur.

Après s'être pris pour un singe, Adrien élargit le champ de comparaison au point de comparer son fils à un babouin, le monde à une jungle et sa maison

---

[46] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 41.

à une cage. Cet enchaînement de comparaisons et de conjonctions de métaphores sert de base à l'allégorie qui se poursuivra tout au long du monologue d'Adrien. Dans le paragraphe ci-dessous, Adrien démontre son attitude défensive contre le monde extérieur en vue de protéger son fils.

> ADRIEN (*au public*). – Quand mon fils est né, j'ai élevé de grands murs tout autour de la maison. Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs. […] Les singes les plus heureux sont ceux qui sont élevés en cage, avec un bon gardien, et qui meurent en croyant que le monde entier ressemble à leur cage. Tant mieux pour eux. Voilà un singe de sauvé. Mon babouin à moi, du moins, je l'aurai protégé.[47]

Ici, on peut constater une double analogie, la première étant la comparaison de son fils à un « babouin », protégé « par de grands murs tout autour de la maison », alors que la deuxième concerne le rapport entre le monde sauvage, décrit comme une jungle et le monde à l'extérieur de la maison. Ainsi, Adrien considère « un singe de sauvé » comme un singe « élevé en cage, avec un bon gardien, et qui meurt en croyant que le monde entier ressemble à leur cage ». Cette petite histoire, en quelque sorte allégorique, signifie pour Adrien qu'une condition de vie heureuse est l'auto-séquestration pour se protéger de l'extérieur. On pourrait dire que ce n'est guère à tous égards une vie heureuse. Mais cela exprime la faiblesse morale d'Adrien et sa peur du monde extérieur, autrement dit, sa xénophobie, comme l'indique l'étymologie du terme (peur de ce qui est étranger).

2.1.2. Parabole bouddhiste

L'allégorie, dont l'étymologie signifie « une autre manière de dire », est une figure rhétorique qui consiste à exprimer une idée abstraite par une histoire ou une image figurative qui doit servir de support comparatif. D'après Nicole

[47] *Ibid.,* p. 41-42.

Ricalens-Pourchot, « l'allégorie suppose, au départ, une métaphore (transfert de sens par substitution analogique) représentant une notion abstraite et générale sous la forme, le plus souvent, d'un être animé et subtilement une métonymie (l'image est en relation d'appartenance ou de contiguïté avec son référent). »[48] De cette manière, on peut dire que « l'allégorie est un système de relations entre deux mondes »[49], c'est-à-dire le monde allégorisé et celui d'allégorisant, en d'autres termes le monde sensible et celui des idées. Ici, en ce qui concerne le conte bouddhiste, Adrien parle du monde des humains en parlant du monde animal.

> ADRIEN (*au public*). – Quand Bouddha rendait visite aux singes, il s'asseyait au milieu d'eux, le soir, et il leur disait : Singes, conduisez-vous comme il faut, conduisez-vous en humains et non pas en singes, et alors, un matin, vous vous réveillez humains. Alors les singes naïfs, se conduisent en humains : ils essayaient de se conduire comme ils croyaient qu'il faut qu'un homme se conduise. Mais les singes sont trop bons et trop bêtes. Alors, tous les soirs ils espèrent, ils se couchent avec le doux et tranquille sourire de l'espoir. Et tous les matins ils pleurent.
> Je suis un singe agressif et brutal, et je ne crois pas aux contes de Bouddha. Je ne veux pas espérer le soir, car je ne veux pas pleurer le matin.[50]

Il est difficile de ne pas voir dans le paragraphe la figure rhétorique de l'allégorie. D'abord, le monologueur Adrien, devenu narrateur, raconte devant les spectateurs un conte bouddhiste, qui met en scène des « singes naïfs » qui veulent devenir humains, mais qui plongent sans cesse dans le désespoir car chaque matin ils constatent l'échec de leur métamorphose. Le monde des singes semble être une représentation du monde réel où les gens sont désespérés à cause des faux espoirs mis en eux, ce qui peut être un sens caché de la parabole. Contrairement à la fable, qui a en théorie une « vocation pédagogique qui consiste à délivrer de petites "leçons de vie" basées sur la morale, sur

[48] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2011, p. 22.
[49] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3e éd., PUF, 1981, p. 65.
[50] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 42.

l'expérience ou sur le simple bon sens »[51], « la parabole ne formule pas de "moralité". C'est à chacun de découvrir, selon sa compétence, le sens caché qui le concerne directement et à titre personnel. La parabole "pose question", incite – par l'effort de compréhension qu'elle exige – à la conversion. »[52] Dans cette optique, on peut remarquer que cette histoire allégorique ne livre aucune leçon de vie explicitement au spectateur car le narrateur n'en donne aucune conclusion (aucune morale).

Pourtant, après avoir raconté la parabole bouddhiste, le narrateur Adrien reprend subitement le rôle de locuteur, le « je » qui se différencie des singes naïfs dans la parabole (« je suis un singe agressif et brutal »), et qui rejette leur mode de vie. C'est aussi, pourrait-on dire, une autre stratégie discursive d'Adrien afin de justifier sa propre vie devant le spectateur en suscitant une compassion à travers une parabole bouddhiste sur la triste vérité de la vie.

2.2. Négation de soi : Mathilde

L'adresse au public de Mathilde se caractérise principalement par la négativité de la parole. Comme le démontre le paragraphe ci-dessous, les expressions négatives, ainsi que l'histoire fantastique d'un nouveau système de reproduction, reflètent fortement la pensée négative de Mathilde.

2.2.1. Double négation

Ce long monologue de Mathilde, supposé être adressé directement au spectateur, s'insère sans nécessité dramaturgique, comme celui d'Adrien. Pourtant, il permet d'entrevoir le paysage intérieur de Mathilde, lequel jusque-là était caché.

Cloche sonnant complies, au loin.

---

[51] Michel Pougeoise, *op. cit.,* p. 25.
[52] *Ibid.,* p. 178.

> MATHILDE (*au public*). – Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est un menteur ; l'agitation extérieure n'est que la marque de la tranquillité de l'âme, le calme des maisons est traître et dissimule la violence des esprits. [...] Alors, entre le soir et moi, cela va mal, car deux menteurs s'annulent et, mensonge contre mensonge, la vérité commence à montrer l'affreux bout de son oreille ; j'ai horreur de la vérité. C'est pourquoi je ne parle pas le soir ; j'essaie, en tous les cas, car il est vrai aussi que je suis un peu bavarde.[53]

Le discours de Mathilde commence paradoxalement par cette phrase affirmative « je ne parle jamais le soir ». Cependant, il est à remarquer que le mot « complies » dans la didascalie signifie une prière du soir et que cette scène relève de l'acte IV intitulé « Maghrib » qui signifie le soir en arabe. Pour faire court, Mathilde prononce cette phrase « je ne parle jamais le soir » *le soir,* c'est-à-dire que sa parole contredit la situation d'énonciation. Cette contradiction rappelle le fameux paradoxe du menteur, dérivé du « paradoxe du Crétois », qui échappe au principe de non-contradiction. Comment résoudre cette contradiction et l'interpréter ? Tout d'abord, ce qui est sûr, c'est le fait que Mathilde parle « le soir » comme le prouvent la didascalie et l'enchaînement temporel des actions de la pièce, les actions antérieures et postérieures à ce monologue se faisant le soir. S'il en est ainsi, la phrase « je ne parle jamais le soir » qui peut avoir la valeur absolue grâce à « jamais », perd cette valeur performative au moment de l'énonciation quand elle se fait le soir. De cette manière, la phrase « je ne parle jamais le soir » peut provoquer le rire chez le spectateur.

Ensuite, Mathilde veut expliquer un problème de mensonge qui se produit quand elle parle le soir. Mathilde se considère comme une menteuse qui ne dit que des mensonges et elle considère « le soir » aussi menteur qu'elle. Autrement formulé, il y a deux menteurs, Mathilde et le soir. À l'instar de la loi de la double négation[54], la confrontation des deux menteurs fait apparaître

---

[53] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 67.

[54] La loi de la double négation qui se comprend ici comme « la négation d'une négation », c'est-à-dire « loi du double contraire » comme *non (non A) = A*, se différencie de la double négation dans le domaine grammaire et syntaxique (ne ... pas, ne ... jamais, ne ... ni ... ni, etc.).

l'affreuse vérité camouflée dans les deux mensonges. En d'autres termes, ce que Mathilde dit le soir est nécessairement la vérité. Toutefois, puisque Mathilde a « horreur de la vérité », elle ne veut pas parler le soir. Il est intéressant de relever que les vérités cachées, c'est-à-dire les secrets de famille[55] ne sont jamais révélées, par exemple la mort de Marie, ex-femme d'Adrien, qui est tuée mystérieusement. On est en droit de supposer que la vérité ou le secret de l'histoire, qui a eu lieu avant le lever du rideau demeure hors scène et toujours dissimulée dans un silence complice. Les circonstances ne se révéleront pas avant le dénouement, et ce malgré la tentation permanente des protagonistes.

> MATHILDE (*au public*). – Ne dites jamais à quelqu'un que vous avez besoin de lui, ou que vous vous ennuyez de lui, ou que vous l'aimez [...] il ne faut jamais rien dire, rien du tout, sauf dans la colère, car alors on dit n'importe quoi. Mais lorsqu'on n'est pas en colère, comme maintenant, et à moins d'être une fichue bavarde, il vaut mieux se taire.
> Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec. Mais silence, plus de mensonge. Mathilde, le soir te trahit.[56]

Notons d'abord que le pronom personnel « vous » dans le paragraphe peut désigner à la fois le spectateur, allocutaire de Mathilde, et Mathilde elle-même, locuteur du monologue vu le contexte. Puisqu'elle se considère comme « un peu bavarde » dans le paragraphe précédent, Mathilde semble ici essayer de résister à l'envie de parler, en disant « ne dites jamais », « il ne faut jamais rien dire », « il vaut mieux se taire », « silence, plus de mensonge ». Pourtant, il est intéressant de relever que l'insistance répétitive sur le silence ne correspond pas à l'adresse au public qui est un moment privilégié de dévoiler l'intérieur du monologueur. Il en ressort que, pour le spectateur, ce geste de silence de Mathilde semble contradictoire et ridicule. Toutefois, elle révèle une chose importante, qu'elle a en tête, c'est-à-dire son départ avec Adrien, ce qui sera un dénouement inattendu, qu'elle exprime au un futur simple, temps qui s'utilise

---

[55] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 18 : « FATIMA. – Maman, cette maison est pleine de secrets et elle me fait peur. »
[56] *Ibid.,* p. 68-69.

pour indiquer une action à venir considérée comme certaine ou pour exprimer l'impératif. En bref, plus on parle, plus la vérité s'exprime parce que la parole trahit malgré soi. C'est pourquoi Mathilde essaye de se taire, mais ses efforts n'aboutissent pas car elle n'arrive pas à résister à la pulsion ou désir de parler comme le personnage féminin qui récite un monologue dans *Procès ivre*[57].

2.2.2. Histoire fantastique

À l'instar de l'exemple d'Adrien qu'on vient de voir, le monologue de Mathilde contient une courte histoire en quelque sorte fantastique, mythique et merveilleuse. Cette histoire apporte un changement subit du registre qui peut attirer l'attention du spectateur et permet de dire ce qui est au-dessus de la portée de la réalité pour dévoiler autrement cette réalité.

> MATHILDE (*au public*). – La vraie tare de nos vies, ce sont les enfants ; ils se conçoivent sans demander l'avis de personne, et, après, ils sont là, ils vous emmerdent toute la vie. [...] Il faudrait supprimer l'héritage : c'est cela qui pourrit les petites villes de province. Il faudrait changer le système de reproduction tout entier : les femmes devraient accoucher de cailloux : un caillou ne gêne personne, on le recueille délicatement, on le pose dans un coin du jardin, on l'oublie. Les cailloux devraient accoucher des arbres, l'arbre accoucherait d'un oiseau, l'oiseau d'un étang ; des

[57] Bernard-Marie Koltès, *Procès ivre*, Les Éditions de Minuit, 201, p. 33 : « *Lumière sur la Raskolinikova, seule, assise*. RASKOLINIKOVA. – Je ne veux pas parler. Je ne veux pas parler. Les mots sortent de ma bouche malgré moi. Je n'y peux rien. Ils filent à travers ma gorge sans que je puisse les arrêter. Je parle, je parle ; et je ne veux rien dire. Je vous dis que ces mots ne sont pas de moi. Je ne sais pas d'où ils viennent ni comment ils sont là ; ils me sortent par la bouche sans que je puisse rien faire. Je ne peux rien faire. Je parle ; je parle, et je ne veux pas parler, et je ne peux rien faire. Je ne peux pas les arrêter ; ils sortent de ma bouche ; ils ne sont pas de moi. N'écoutez pas, ce n'est pas vrai, ne m'écoutez pas ; ces mots ne sont pas de moi ; je ne les connais pas, ma bouche parle malgré moi ; les mots filent devant moi avant que j'aie pu les arrêter ; ils m'entraînent, et je ne peux rien faire, je ne les reconnais pas, ils sortent malgré moi, ils filent devant moi, ils filent. » On peut constater la fréquence élevée des phrases : « Les mots sortent de ma bouche malgré moi », « Je vous dis que ces mots ne sont pas de moi », « Ils me sortent par la bouche sans que je puisse rien faire », etc. Cette autonomie de la parole, si on peut le dire ainsi, peut signifier que la langue s'échappe du contrôle du locuteur.

étangs sortiraient les loups, et les louves accoucheraient et allaiteraient des bébés humains.[58]

Juste après avoir exprimé ses efforts pour ne pas parler, Mathilde change soudain de sujet. Elle commence par une phrase choquante : « La vraie tare de nos vies, ce sont les enfants ». Cette phrase relève d'un paradoxe qui peut se définir, en particulier étymologiquement, comme un énoncé qui heurte le sens commun, qui va à l'encontre de l'opinion reçue, autrement dit de la *doxa*. Le paradoxe a des effets stimulants pour la réflexion et il est souvent utilisé pour révéler la complexité inattendue de la réalité. En l'occurrence, ses accusations contre les enfants et leur naissance, qu'elle juge inutile, se poursuivent par sa suggestion de supprimer l'héritage et enfin par la proposition d'un nouveau système de reproduction. En bref, Mathilde est contre le système traditionnel de la famille, base fondamentale de la société. Autrement dit, c'est une idée subversive qui veut renverser le système capitaliste représenté par l'héritage et le système familial de la société.

Alors, comment interpréter le nouveau système de reproduction proposée par Mathilde. Tout d'abord, on peut remarquer une sorte d'enchaînement, « les femmes -> cailloux -> arbres -> oiseau -> étang -> louves -> bébés humains ». Il semble qu'il n'y ait aucun rapport susceptible de lier chaque étape de l'évolution. On pourrait dire plutôt une circulation naturelle à travers laquelle naissent les bébés humains. Des cailloux qui ne gênent personne jusqu'aux louves allaitantes qui rappellent le mythe fondateur de Rome, cette longue procédure nous propose une métamorphose de l'homme d'une manière autant comique que fantastique, mais aussi tragique vu qu'elle veut remettre en cause le système actuel de la société.

En somme, le monologue que Mathilde adresse directement au public met en scène un autre aspect de Mathilde, dont le rôle était généralement comique dans les scènes précédentes. Pourtant, Mathilde, dans cette scène, apparaît au spectateur plutôt sincère, émouvante et en quelque sorte

[58] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 68.

mélancolique. « Elle dit : "le soir est un menteur" – comme elle. Mais comme deux mensonges s'annulent, elle va dire la vérité : son désir de partir avec son frère (avec lequel elle s'engueule dans toutes les autres scènes). Koltès imaginait un moment de spleen, où cette femme autoritaire apparaît tout à coup fragile, désemparée, perdue. On découvre soudain le tragique derrière le comique »[59].

2.3. Démonstration de la fuite : Édouard

La troisième adresse au public est celle d'Édouard qui disparaît mystérieusement dans l'espace, immédiatement après l'explosion du café Saïfi. Selon Claude Stratz qui a travaillé avec Koltès à cette époque, le monologue extraordinaire d'Édouard n'était pas dans la première version du *Retour au désert*. Il a été inséré par la suite, mais sa grande hétérogénéité textuelle semble laisser paraître ce que l'auteur pense sous le masque d'Édouard. D'ailleurs, comme nous l'avons remarqué dans *Combat de nègre et de chiens*, le calcul mathématique consiste à rendre le long monologue d'Édouard démonstratif, de telle sorte que l'acte mystérieux d'Édouard est une conséquence évidente et inévitable.

2.3.1. Calcul mathématique

D'après la rhétorique aristotélicienne, « les genres oratoires sont au nombre de trois ; car il n'y a que trois sortes d'auditeurs »[60] : le judiciaire pour les juges, le délibératif pour l'assemblée et l'épidictique pour le spectateur. Cette correspondance peut s'expliquer par « la nécessité de s'y adapter qui donne à chaque genre ses traits spécifiques »[61] pour bien persuader l'auditeur concerné. De la même façon, il y a trois types d'arguments : l'éthos et le pathos étant

[59] Anne-Françoise Benhamou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », *op. cit.,* p. 24.
[60] Aristote, *Rhétorique*, tome I, 1358b, Les Belles Lettres, 1960, p. 83
[61] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, coll. « Quadrige », 1991, p. 56.

d'ordre affectif, et le logos d'ordre rationnel. De cette manière, on peut dire que le théâtre qui se fait devant le spectateur relève en principe du gendre épidictique et utilise souvent des arguments de l'éthos et du pathos, mais rarement des arguments logiques. C'est ainsi que l'adresse au public d'Édouard, pleine de calculs mathématiques, paraît extraordinaire aux yeux du spectateur.

> 17. DE LA RELATIVITÉ TRÈS RESTREINTE
>
> ÉDOUARD (*au public*). – Si l'on accorde un tant soit peu de crédit aux très anciens savants [...] j'en arrive à ceci : si la Terre est vraiment ronde, que sa circonférence est effectivement de quarante mille soixante-quatorze kilomètres, si elle tourne réellement sur elle-même en vingt-trois heures et cinquante-six minutes comme on le prétend, je me déplace en ce moment d'ouest en est à la vitesse de mille six cent soixante presque douze kilomètres à l'heure. Mais je suis, semble-t-il, bien attaché au sol.
>
> Maintenant, on prétend, ils prétendent et je prétends les croire, que la Terre accomplit une révolution autour du Soleil en trois cent soixante-cinq jours virgule vingt-cinq [...] si tout cela est vrai, si je sautais en l'air, que la Terre continue sa course dans l'espace, si je saute en l'air et ne m'y maintiens ne serait-ce que deux secondes, je devrais me retrouver, en tombant, à mille quatre cents kilomètres d'ici dans l'espace, la Terre s'éloignera de moi à une vitesse folle, elle m'aura échappée, et j'aurai échappé à la Terre.[62]

Comme l'indique le titre de la scène, « De la relativité très restreinte », le paragraphe veut démontrer comment on peut échapper à la Terre selon la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, qui a ébranlé les notions traditionnelles d'espace et de temps. Le point essentiel qu'Édouard essaye de montrer, c'est que, d'après la théorie de la relativité, il se déplace « à la vitesse de mille six cent soixante presque douze kilomètres à l'heure », alors qu'il est « bien attaché au sol ». Donc, s'il parvient à se détacher du sol, il peut voler à une vitesse énorme et échapper à la Terre.

Il est évident que cette prétendue théorie repose sur une confusion ou sur une compréhension erronée de la théorie d'Einstein et qu'en réalité Édouard

[62] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 78-79.

retombera sur le sol quand il aura sauté[63]. Pourtant, cette laborieuse série de calculs peut rendre crédible le projet d'Édouard, puisqu'on a souvent tendance à croire des preuves scientifiques comme les calculs mathématiques. Édouard va jusqu'à dire d'un ton convaincu : « Il n'y a pas de raison que cela ne marche pas, les calculs sont justes, les savants ont raison. »[64] Enfin, « il prend son élan, saute et disparaît dans l'espace »[65]. À ce moment mystérieux et fantastique, le spectateur peut constater le décalage flagrant entre le discours scientifique et l'action incroyable du personnage, et se sentir perdu devant cette absurdité et cette absence de nécessité dramaturgique.

2.3.2. Échapper au monde

Comment peut-on expliquer cette disparition d'Édouard ? Une première réponse consiste à dire que les personnages koltésiens ne cessent d'envisager de quitter la scène[66], parce que la scène est un lieu où se posent des problèmes, et que les conflits entre les personnages ou leurs conflits intérieurs restent toujours sur la scène, ce qui est essentiel et indispensable pour le théâtre.

Comme nous l'avons remarqué, dans *Le Retour au désert*, la question de l'héritage déclenche des conflits entre Mathilde et Adrien. Et la guerre, qui a pour but d'élargir le territoire du pays, est aussi un élément essentiel de la pièce. Si les deux éléments, c'est-à-dire l'héritage et la guerre peuvent être symbolisés par la Terre, la disparition d'Édouard dans l'espace peut être considérée comme une fuite du monde contemporain, c'est-à-dire capitaliste et toujours en guerre.

---

[63] C'est la loi d'inertie qui l'explique, selon laquelle un objet dans un contenant se déplaçant à une vitesse, se déplace à la même vitesse de celui-ci.
[64] *Ibid.,* p. 79.
[65] *Ibid.,* p. 80.
[66] Bernard-Marie Koltès, « Un hangar à l'ouest », *op. cit.,* p. 119 : « Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique. »

Toutefois, à l'opposé d'Édouard, les gens semblent essayer de s'attacher à la Terre de toutes leurs forces.

> ÉDOUARD (*au public*). – La seule chose qui me trouble, c'est que personne, à ma connaissance, n'ait eu l'idée de faire l'expérience avant moi. Mais sans doute les autres sont-ils trop attachés à la Terre ; sans doute personne n'a envie de se retrouver dieu sait où dans l'espace ; sans doute les habitants de cette planète s'attachent-ils à leur planète avec leurs mains, les ongles de leurs pieds, leurs dents, pour ne pas la lâcher et qu'elle ne les lâche pas. Ils croient que leur alliance avec leur planète est irrémédiable, comme les sangsues croient sans doute que c'est la peau qui les retient, alors que, si elles lâchaient leurs griffes, tout cela se séparerait et voltigerait dans l'espace chacun de son côté.[67]

Les images des « habitants de cette planète », comme « ongles de leurs pieds », « leurs dents », « sangsues », « leurs griffes », nous représentent leur animalité et leurs efforts désespérés pour vivre dans le monde. En plus, la répétition de la locution adverbiale « sans doute » met en évidence leur attitude ferme sur leur mode de vie, comme s'ils n'avaient aucun doute à ce sujet. Ces images sombres mettent en relief l'élan d'Édouard, qui ne doit pas être compris comme une allusion à la mort[68]. Sa disparition inattendue crée subitement une ambiance mystérieuse et conduit le spectateur dans un espace mythique, où la naissance des jumeaux noirs « Romulus et Rémus », paraît un peu plus admissible.

3. Rire grotesque et sophisme

On sait que *Le Retour au désert* a été délibérément écrit pour Jacqueline Maillan, une des vedettes du théâtre de boulevard, qui forme un duo avec Michel Piccoli, grand comédien de l'époque. Koltès crée des duos de personnages qui ne parviennent pas à se parler et qui ne savent que se chamailler. Toutes les paroles

[67] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 79-80.
[68] Anne-Françoise Benhamou, « Territoires de l'œuvre » *in Koltès, Combats avec la scène*, *Théâtre Aujourd'hui*, n° 5, CNDP, Gap, mars 1996, p. 23.

échangées recouvrent une réalité cruelle et triste dans un registre comique. Pourtant, leurs dialogues de sourds permettent peu à peu, au cours du déroulement, de comprendre des réalités plus graves et plus secrètes. Ainsi le visage monstrueux de la réalité se dévoile-t-il au carrefour où se croisent le comique et le tragique. De cette manière, le comique peut aborder des sujets profondément douloureux, de sorte que le théâtre peut toucher le spectateur sans l'ennuyer et lui permettre de saisir la complexité profonde de la pièce. D'où le rire grotesque dont il s'agit ici.

3.1. Grotesque et ironie

Comme nous avons remarqué au début du chapitre, Koltès dévoile son projet de l'écriture du *Retout au désert* dans un entretien. Selon lui, cette pièce est la première comédie dont le sujet n'est pas celui de comédie. Si l'on cite de nouveau la parole de Koltès : « J'ai voulu mélanger les deux, faire rire et en même temps, inquiéter un peu »[69], on peut constater l'intention de l'auteur de rendre le théâtre ironique et grotesque en vue de troubler le spectateur en provocant un « rire jaune ». À propos du comique théâtral, Jean-Pierre Sarrazac explique :

> L'ironie, l'humorisme et le grotesque sont trois notions rattachées au comique, mais à un comique travaillé par le doute et les contrastes, inquiété voire inquiétant, si bien qu'il suscite un rire jaune. Le théâtre qui y a recours est traversé de tensions qui ne s'apaisent pas lors d'un « happy-end » marquant le dénouement du conflit. Par conséquent, les pièces relevant de l'ironie, de l'humorisme ou du grotesque se terminent généralement en queue de poisson, sur un point d'interrogation, et donnent une impression d'inachèvement ou de délitement de la forme dramatique traditionnelle fondée sur une progression linéaire.[70]

[69] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.,* p. 95.
[70] Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.,* p. 101-102.

Le mélange des genres opposés rend cette pièce « proprement baroque, ou, pour parler précisément, grotesque »[71]. Le grotesque, d'après Jean-Pierre Sarrazac, « est alors le plus souvent défini par son caractère hybride : il correspondrait à une oscillation entre tragique et comique, entre prolifération et réduction »[72]. Dans cette perspective, les scènes les plus grotesques de la pièce ont lieu lors du dénouement qui voit, dans un très court délai, l'explosion qui fait mourir Aziz, la disparition d'Édouard, la naissance des jumeaux noirs et le départ des deux protagonistes. La rapidité du rythme permet d'englober tous ces événements hétérogènes et fortement marqués d'absurdité, de mystère, d'impossibilité et tentés d'occultisme. On dirait que ces péripéties rocambolesques s'enchaînent et émaillent la fin où le rire et la mort sont étroitement mélangés.

Selon Samar Hage, « contrairement au comique pur, le comique koltésien se rapproche davantage de l'ironie, celle-ci étant l'une des formes que prend le comique "fin" du fait qu'elle se fonde essentiellement sur l'implicite »[73]. Cette explication de l'ironie se base sur la définition de « l'ironie verbale » qui est selon Dumarsais « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit. »[74] Dans cette optique, l'implicite joue un rôle essentiel dans le discours ironique.

Toutefois, on dira plutôt que c'est « l'ironie de situation » qui domine globalement *Le Retour au désert,* riche en péripéties, c'est-à-dire en revirements subits dans une situation, une intrigue menant à un dénouement. « Les Anciens nommaient l"ironie du sort", parfois "ironie tragique", sans aucune référence à l'ironie, *peripeteia* : le coup de théâtre. »[75] L'exemple donné par Aristote dans sa *Poétique* est le sort d'Œdipe qui se précipite dans le

---

[71] Anne Ubersfeld, *op. cit.,* p. 66.
[72] Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.,* p. 103.
[73] Samar Hage, « Le comique koltésien, entre ironie et humour noir », *in* André Petitjean (éd.), *Bernard-Marie Koltès, Les registres d'un style*. Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2014, p. 155.
[74] Dumarsais, *Traité des tropes*, 1729, cité par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, p. 91.
[75] Paul Aron *et al.* (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 395.

malheur, alors même qu'il s'efforce d'échapper à son sort.[76] À l'instar d'Œdipe, le sort des personnages se décide autrement, à l'opposé de ce qu'ils veulent. En particulier, la mort d'Aziz qui veut survivre en pleine guerre d'Algérie, la naissance des jumeaux noirs, qui ne devraient pas être nés, et le départ inattendu des deux protagonistes qui revendiquent sans cesse leur héritage, sont des exemples d'ironie de situation, où se croisent le comique et le tragique, et où le grotesque prend naissance.

3.2. Parole sophistique

Si l'on accepte la définition du grotesque donnée par Jean-Pierre Sarrazac, « une oscillation entre tragique et comique, entre prolifération et réduction », on ne peut s'empêcher de se demander comment se produit l'effet comique au milieu des circonstances tragiques de la pièce. Une première réponse consiste à dire que c'est la parole sophistique et absurde qui sert largement à produire l'effet comique. Dans l'œuvre de Koltès, on constate fréquemment la présence de paroles sophistiques proférées pour séduire les femmes. L'exemple le plus éloquent est celui de Fak dans *Quai ouest*, pour séduire Claire, petite sœur de Charles. Malgré la rareté relative des relations amoureuses entre les personnages dans *Le Retour au désert*, on peut repérer quelques exemples de paroles sophistiques utilisées pour séduire ou pour s'excuser. Il s'agit ici d'analyser les sophismes par lesquels les personnages essaient de persuader et les réfutations de leurs adversaires.

3.2.1. Réfutation par contraposition

Le paragraphe ci-dessous est un bel exemple de sophisme, c'est-à-dire un raisonnement fallacieux ayant l'apparence d'un raisonnement logique dans le

[76] *Ibid.*

but de tromper son interlocuteur. C'est une scène où Mathieu, fils d'Adrien, essaie de persuader sa cousine Fatima, fille de Mathilde.

> FATIMA. – Va-t'en, Mathieu. Arrête de te serrer à moi. [...] N'oublie pas que nous sommes cousins, et il ne faut pas se toucher comme tu me touches lorsqu'on est de la même famille.
>
> MATHIEU. – Nous ne sommes pas de la même famille. La famille n'existe que pour l'héritage, de père à fils. Tu n'hériteras pas de mon père, je n'hériterai pas de toi ; donc, si l'envie me prend de te toucher, je ne vois pas où est l'obstacle. Nous ne sommes pas venus par la même famille, tu ne connais pas ton père et moi je connais le mien ; rien ne nous réunit. [...] Combien de générations faut-il franchir pour que les liens de famille soient coupés ?[77]

Tout d'abord, Fatima résiste à une tentative de séduction de Mathieu, en lui disant : « il ne faut pas se toucher comme tu me touches lorsqu'on est de la même famille ». Les premiers mots qui sortent de la bouche de Mathieu pour réfuter l'argument de Fatima sont « nous ne sommes pas de la même famille » dont la valeur de vérité peut permettre à Mathieu de balayer l'argument de Fatima d'un revers de main. En logique, une proposition « si A alors B » et sa proposition contraposée « si non B alors non A » ont la même valeur de vérité. C'est à travers cette procédure de contraposition qu'on peut affirmer l'implication « si A alors B » à partir de l'implication « si non B alors non A ». En l'occurrence, la proposition de Fatima, « il ne faut pas se toucher comme tu me touches lorsqu'on est de la même famille » et sa proposition contraposée, c'est-à-dire « lorsqu'on n'est pas de la même famille, on peut se toucher » ont la même valeur de vérité. C'est pourquoi Mathieu choisit délibérément la contraposition comme sa stratégie pour réfuter efficacement l'argument de Fatima. Ensuite, il met en avant des arguments pour appuyer son argument sur la non-parenté entre deux cousins. Si on reconstitue la parole de Mathieu en syllogisme, on peut avoir :

> Majeure : « La famille n'existe que pour l'héritage, de père à fils ».

---

[77] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 43.

Mineure : « Tu n'hériteras pas de mon père, je n'hériterai pas de toi ».
Conclusion 1 : « Nous ne sommes pas de la même famille ».
Conclusion 2 : « Donc, si l'envie me prend de te toucher, je ne vois pas où est l'obstacle ».

Apparemment, ce syllogisme semble avoir une validité formelle. Selon Mathieu, c'est seulement l'héritage qui assure la raison d'être de la famille. Autrement dit, s'il n'y a pas d'héritage, la famille n'existe pas. Le fait que la prémisse majeure universelle affirmative est suivie d'une proposition particulière négative, garantit la validité formelle du syllogisme comme dans l'exemple ci-dessous.

Tout homme parle,
or le chien ne parle pas,
donc le chien n'est pas humain.[78]

Pourtant, il est évident que la déduction de Mathieu n'est pas correcte, compte tenu de la fausseté de la prémisse majeure qui révèle l'absurdité de sa pensée sur la famille, qui selon lui n'existe que pour des raisons économiques. L'effet comique se produit à partir du décalage entre le raisonnement et l'absurdité de son contenu. De fait, le sophisme de Mathieu démontre ironiquement une faille morale et le rend ridicule aux yeux du spectateur.

3.2.2. Excuse lâche

Le paragraphe ci-dessous décrit une scène de vengeance de Mathilde contre le préfet de police, Plantières. Quand il est sur le point d'avoir les cheveux rasés[79], Plantières invente une excuse ridicule et absurde afin de se

[78] Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions universitaires, 1992, p. 66.
[79] Ici, le rasage du crâne est considéré comme un acte de vengeance, basé sur la « loi du talion », parce que Mathilde, accusée d'avoir couché avec des Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale a été, elle aussi, rasée par les amis d'Adrien. « MATHILDE. – Je vais ôter jusqu'au dernier poil de votre crâne, et vous sortirez d'ici avec le crâne lisse

sauver de cette effroyable vengeance, ce qui révèle de façon ironique sa honteuse lâcheté.

> PLANTIÈRES. – Je sais que vous vous trompez. J'ai une grande famille ; j'ai au moins sept frères qui tous me ressemblent ; j'ai des centaines de cousins que l'on confondait avec moi, car dans ma famille on se marie entre nous, alors tout ce qui naît ressemble à tous les autres, au point que les mamans ne savent plus qui est à qui. C'est un autre, c'est un autre que vous cherchez.[80]

Cette stratégie d'excuse se base sur une confusion d'identité due à une ressemblance physique entre les membres de sa famille, telle que même « les mamans ne savent plus qui est à qui ». De plus, pour démontrer clairement cette ressemblance extraordinaire, Plantières l'explique par les mariages consanguins (« dans ma famille on se marie entre nous »), en principe interdits par la loi ou par la coutume dans beaucoup de pays en raison du risque plus élevé de malformation congénitale des descendants. Il en ressort que cette exagération de Plantières dévoile, de manière ironique, sa faiblesse morale comme dans le cas de Mathieu que nous venons de voir. Pour Samar Hage, cet amalgame entre tragique et comique, autrement dit, « ce rire tragique » est une « caractéristique du théâtre et de la représentation contemporaine»[81]. Dans l'optique qui nous intéresse, on peut dire que l'excuse de Plantières, fondée sur la figure hyperbole visant principalement des effets d'exagération et souvent de l'ironie, permet en l'occurrence de mieux percevoir la réalité autant amère que ridicule.

---

comme celui des femmes qui ont couché avec l'ennemi. » (Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 27). Il est intéressant de relever que la « loi du talion » domine dans les pièces koltésiennes, comme la mort de Cal, auteur du meurtre d'un Noir dans *Combat de nègre et de chiens.*

[80] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 30.

[81] Samar Hage, « Le comique koltésien, entre ironie et humour noir », *op. cit.,* p. 164.

4. Principe du tiers exclu : les apatrides

Examinons à présent les statuts particuliers de trois personnages : Mathilde, Aziz et le grand parachutiste noir. Il est intéressant de remarquer qu'ils partagent un point commun en ce qu'ils se sentent apatrides en situation de guerre, où domine une distinction nette entre amis et ennemis, sans possibilité d'intermédiaires. La guerre représente une tension extrême entre grands groupes opposés, au cours de laquelle il est permis d'utiliser d'une manière généralisée des armes meurtrières. Par là, l'appartenance identitaire à un groupe pose la question critique de la vie et de la mort en période de guerre.

Cette division strictement binaire rappelle les deux principes en logique formelle : le principe de non-contradiction et celui du tiers exclu. Le premier affirme que les propositions *p* et *non-p* ne peuvent être simultanément vraies, c'est-à-dire que la conjonction « *p* et *non-p* » est forcément fausse. Contrairement au premier principe, le principe du tiers exclu soutient que pour toute proposition *p*, l'une ou l'autre de cette proposition *p* et sa négation *non-p* est vraie, c'est-à-dire que la disjonction « *p* ou *non-p* » est toujours vraie. Pourtant, il mérite d'être noté que les deux principes rejettent la notion et l'existence d'un terme intermédiaire entre *p* et *non-p*.

Les exilés, les étrangers et les exclus sont les habitants permanents de l'espace dramatique de Koltès. Bon nombre de personnages koltésiens se trouvent à la frontière, toujours en fuite, ou encore en route pour un endroit où ils pourraient vivre tranquilles. Dans *Le Retour au désert*, Mathilde se demande : « Quelle patrie ai-je, moi ? Ma terre, à moi, où est-elle ? »[82], puis elle ajoute : « Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ? »[83]. Mathilde semble être condamnée à vagabonder ici et ailleurs avec ses enfants. Elle a été expulsée de sa famille et s'est installée en Algérie. Puis, avec ses deux enfants, Mathilde a retrouvé son pays natal, qu'elle quitte aussitôt qu'elle a appris la naissance des jumeaux noirs de sa fille Fatima. *Le Retour au désert* commence

[82] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 48.
[83] *Ibid.*

par l'entrée de Mathilde et finit par sa sortie, ce qui peut signifier que la pièce raconte le parcours de Mathilde qui en vain cherche sa place, en d'autres termes son désir profond de retrouver sa patrie, c'est-à-dire l'endroit idéal mais à tout jamais inaccessible.

Dans cette pièce, deux autres personnages apatrides souffrent de leur identité multiple : Aziz, domestique français d'origine arabe et le grand parachutiste noir, soldat français d'origine africaine. La différence majeure avec Mathilde réside dans le fait qu'elle n'a qu'une seule identité nationale. Elle est française, même si elle a dû d'abord quitter la France, puis quitter l'Algérie pour fuir la guerre. Après quoi, elle ne cessera de voyager pour chercher la terre qui pourrait la recevoir. En revanche, Aziz et le parachutiste noir, tous deux français, mais originaires des anciennes colonies de la France, sont enfermés dans une alternative impossible à résoudre : comment être loyal en situation de guerre, c'est-à-dire ami ou ennemi. De fait, ils ne peuvent éviter une fin tragique. Nous essaierons d'éclairer la fonction et la signification dramaturgiques relatives au cruel dilemme posé aux trois apatrides.

4.1. Mathilde

4.1.1. Expatriée involontaire

Selon « Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise », sorte d'épilogue du *Retour au désert*, « Mathilde fut accusée d'avoir couché avec les Allemands. Sa tête fut rasée et elle fut forcée de s'enfuir à nouveau en Algérie, avec ses enfants »[84]. Le retour en France réveille en elle les plus douloureux souvenirs et ravive une blessure mal cicatrisée.

> MATHILDE. – Quelle patrie ai-je, moi ? Ma terre, à moi, où est-elle ? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher ? En Algérie, je suis

[84] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 94.

> une étrangère et je rêve de la France ; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Algérie.[85]

Du fait qu'elle a été bannie de la communauté par sa famille, on peut supposer qu'elle se sent étrangère en France. D'ailleurs, il semble évident que cette expatriée française se sente étrangère également en Algérie pendant la guerre. Ainsi, Mathilde ne cesse de se demander où se trouve sa patrie, mais en vain. L'apatridie de Mathilde n'est pas pour elle une question de choix. Ce n'est pas elle qui n'aime pas les deux pays, mais au contraire, ce sont les deux pays qui ne veulent pas l'accepter. Cette situation intenable provoque en elle une grande colère et une vive indignation vis-à-vis de sa défunte belle-sœur Marie, qui n'appartient pas au monde réel et donc ne vit pas « dans la merde, sans maison, sans toit, sans patrie ».

> MATHILDE. – Qu'elle [Marie] disparaisse donc, qu'elle aille se coucher dans son lit de coton, qu'elle aille chanter avec les anges des cantiques et qu'elle nous laisse dans la merde, seuls, sans maison, sans toit, sans patrie ![86]

Ici, Mathilde met en contraste le monde de Marie et le sien, qui est, selon elle, « la merde, sans maison, sans toit, sans patrie ». Il est intéressant de remarquer que pour elle, la nationalité est symbolisée par la « terre », c'est-à-dire un espace concret, et non un concept abstrait. De cette manière peut s'expliquer son entêtement tenace pour retrouver la maison familiale, une des causes principales de son conflit avec son frère Adrien. Pourtant, bien qu'Adrien lui ait donné son accord pour l'acquisition de la maison, elle se sent toujours mal à l'aise n'importe où elle est dans le monde, et même dans cette maison, parce qu'elle est condamnée à vagabonder en tant qu'apatride.

---

[85] *Ibid.,* p. 48.
[86] *Ibid.*

4.1.2. Anéantissement des patries

Elle voyage pour regagner sa patrie qui n'existera plus pour elle. De plus, il ne lui est pas possible de retourner en Algérie. Coincée dans cette situation aporétique, elle remet en cause la raison d'être de la patrie.

> MATHILDE. – Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ? J'en ai marre de ne pas être à ma place et de ne pas savoir où est ma place. Mais les patries n'existent pas, nulle part, non.[87]

Ainsi devient-elle apatride bon gré mal gré, mais surtout pour échapper à une situation autant pénible qu'absurde. Pour le dire autrement, Mathilde remet en cause la notion de patrie et la rejette complètement pour sortir de ce dilemme où aucune possibilité ne lui reste. Elle fuit sans cesse les pays qui ne veulent pas l'accueillir et vagabonde dans le monde pour trouver sa propre place de repos, malheureusement en vain.

4.2. Aziz funambule

Comme nous l'avons noté plus haut, Aziz est un personnage dont la distribution du rôle a provoqué un vif débat à propos de la mise en scène de Muriel Mayette, administratrice générale de la Comédie-Française en 2007. Dans un entretien avec Véronique Hotte, Koltès affirme la présence importante des Noirs et des Arabes dans ses pièces[88]. Sur ce point, l'insistance mise sur la correspondance exacte de l'identité ethnique d'un personnage et celle d'un acteur, peut s'éclaircir par l'explication d'Arnaud Maïsetti qui affirme que « le corps de l'acteur doit pour Koltès se confondre – ou du moins être en amont au plus proche – avec le corps du personnage joué »[89]. Dans le même article,

---

[87] *Ibid.*
[88] Voir note 9.
[89] Arnaud Maïsetti, «Koltès – L'injouable du corps», *Agôn* [En ligne], *Distribution, rôles et processus de création : du point de vue des auteurs*, (2015) N° 7 : La

Maïsetti propose une nouvelle notion concernant le corps de l'acteur et celui du personnage, ce qui peut être considérée comme une opposition de l'esthétique du théâtre contemporain.

> Là où on voudrait voir un personnage, Koltès lève un corps constitué par celui de l'acteur qui en est sa surface : la présence du personnage tient à cette inscription charnelle, physique, infranchissable d'un acteur là pour l'exposer. Car sur le plateau, le corps de l'acteur, avant même de jouer, expose l'acteur comme corps : une surface opaque, injouable, et déjà là ; surface qui existe au-delà du jeu et en deçà de lui, qui adresse au spectacle une charge politique immédiate. Le corps noir est ainsi, par exemple, tout entier pris dans un récit qui pourrait être son identité : le récit occidental, postcolonial et masculin[90].

Toutefois, la question qui se pose ici est celle de la double nationalité d'Aziz qui est à la fois un Français d'origine algérienne et un Arabe qui habite en France, ce qui pose des problèmes cruciaux, en particulier pendant la guerre d'Algérie.

4.2.1. Un homme à la frontière

Contrairement au cas de Mathilde qui est toujours française, l'identité d'Aziz varie en fonction des situations. C'est un Arabe par naissance, mais aussi un citoyen français, domestique dans une famille bourgeoise. Pourtant, cette identité multiple ne signifie pas qu'il peut être ce qu'il veut, parce que ce n'est pas lui qui le détermine. Paradoxalement, ce sont les groupes auxquels il appartient qui déterminent son identité en leur faveur, c'est-à-dire le Front de libération nationale (FLN), son patron et la France.

> AZIZ. – Le Front dit que je suis un Arabe, mon patron dit que je suis domestique, le service militaire dit que je suis français, et moi, je dis que

---

Distribution, Dossiers, mis à jour le 06/11/2015, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3334, p. 11.

[90] *Ibid.*, p. 3

> je suis un couillon. [...] Je me fous du côté où je devrais être et où je ne suis pas ; je ne suis ni pour ni contre rien. Et si l'on me dit que je suis contre quand je ne suis pas pour, eh bien, je suis contre tout. Je suis un vrai couillon.[91]

Aziz se présente comme un personnage problématique dans une situation historique où la guerre oblige chacun à choisir son camp. Si on décide de choisir un camp, on sera nécessairement un ennemi de l'autre. C'est le *principe du tiers exclu* qui domine en temps de guerre. Il n'y a pas en principe de moyen terme entre ces deux termes contradictoires. Cependant, il peut exister des exceptions dans la réalité, comme c'est le cas d'Aziz qui a une identité multiple selon ses fonctions sociales ou professionnelles. Pourtant, Aziz ne semble pas profiter de son identité multiple pour s'échapper du choix dilemmatique. Au contraire, il fait en sorte d'annuler cette division binaire basée sur le *principe du tiers exclu* en disant « je ne suis ni pour ni contre rien. Et si l'on me dit que je suis contre quand je ne suis pas pour, eh bien, je suis contre tout ». En logique, la proposition « je ne suis pas pour » signifie nécessairement que « je suis contre » selon le *principe de non-contradiction* où les propositions *p* et *non-p* ne peuvent être simultanément vraies, c'est-à-dire que la conjonction « *p* et *non-p* » est fausse. Pourtant, Aziz entend bafouer ce principe en affirmant « je suis contre tout », tout comme le parachutiste noir qui crie : « Es-tu un ami ou un ennemi ? Qui dois-je défendre et qui dois-je attaquer ? Ne sachant plus où est l'ennemi, je tirerai sur tout ce qui bouge. »[92]

4.2.2. Devenir nul

La situation d'Aziz rappelle le fameux choix cornélien, mais ce n'est pas la même chose, dans le sens où Aziz n'a pas, comme Don Rodrigue, le droit de choisir. De plus, le dilemme de Don Rodrigue, à savoir le choix entre la vengeance de son père et son amour pour Chimène, lequel semble impossible à

[91] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 73.
[92] *Ibid.,* p. 56.

première vue, ne l'est pas en réalité, parce que « l'honneur » de cette époque peut satisfaire à ces deux exigences. Par là, la vengeance de son père peut s'exercer de manière nécessaire après une hésitation compréhensible. Aziz, lui, n'a pas le droit de choisir et ne dispose pas d'une morale pratique, il devient donc victime des deux côtés, et cela de façon simultanée, ce qui évoque situation de dilemme dans lequel les deux prémisses contraires aboutissent à la même conclusion[93].

> MATHIEU. – Si tu n'es pas un Arabe, alors qu'est-ce que tu es ? Un Français ? Un domestique ? Comment dois-je t'appeler ?
>
> AZIZ. – Un couillon, je suis un couillon. *Aziz*, on ne se souvient de *son* nom que pour *lui* demander de l'argent. [...] Et avec l'argent que je gagne, je paie des impôts à la France pour qu'elle fasse la guerre au Front, je paie des impôts au Front pour qu'il fasse la guerre à la France. Et qui défend Aziz, là-dedans ? Personne. Qui fait la guerre à Aziz ? Tout le monde.[94]

En réponse à la question embarrassante : « Si tu n'es pas un Arabe, alors qu'est-ce que tu es ? Un Français ? », basée sur le *principe de non-contradiction*, Aziz définit son identité comme « un couillon » qui peut signifier ici plutôt une victime qu'un imbécile au sens où il est exploité abusivement par chaque côté, mais sans récompense et sans aucune protection offerte. Toutefois, en vue de mettre en relief l'absurdité de cette situation, Aziz utilise le pronom à la troisième personne pour se désigner : « *Aziz*, on ne se souvient de *son* nom que pour *lui* demander de l'argent », comme si le locuteur Aziz parlait d'une autre personne. Cet écart entre le locuteur « je » et sa désignation par la troisième personne donne l'impression que cette parole ne relève pas de la responsabilité du « je », mais de celle d'un narrateur extérieur à cette situation d'énonciation. D'où la victimisation générale d'Aziz.

Au sujet des difficultés de se libérer de cette cruelle alternative, les auteurs Du *Traité de l'argumentation* les expliquent comme suit : « Les

[93] Voir Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter*, *op. cit.,* p. 71-72.
[94] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 73. [C'est nous qui soulignons.]

incompatibilités obligent à un choix qui est toujours pénible. Il faudra sacrifier l'une des deux règles, l'une des deux valeurs – à moins de renoncer aux deux, ce qui entraîne souvent de nouvelles incompatibilités – ou bien il faut recourir à des techniques variées permettant de lever les incompatibilités et que nous pourrons qualifier de compromis, au sens le plus large du terme, mais qui le plus souvent entraînent aussi un sacrifice »[95]. En ce qui concerne Aziz qui appartient simultanément à la France et au FLN (deux groupes en complète opposition), et qui n'a pas le courage ni les moyens de sacrifier l'un des deux groupes, ni de technique lui permettant de surmonter ces incompatibilités, il décide de renoncer aux deux. Pourtant, ce choix ne l'empêchera pas d'être sacrifié d'une façon nécessaire et ironique. Il travaillait comme domestique pour un maître français et est tué dans l'explosion d'une bombe posée par ce maître et ses amis français. Et le maître de conclure froidement, sans aucun sentiment ni aucune culpabilité, par deux mots : « Pauvre Aziz »[96]. La mort d'Aziz illustre la violence des groupes qui toujours font de l'individu sa victime. En ce sens, elle peut s'interpréter comme sacrifice d'un bouc émissaire de l'histoire contemporaine, en d'autres termes, sacrifice d'une victime innocente et ignorante.

4.3. Le grand parachutiste noir

Les personnages noirs dans l'œuvre de Koltès sont toujours des êtres mystérieux. Le parachutiste noir ne fait pas exception. Une seule apparition fantomatique du « grand » parachutiste noir et sa parole injurieuse et impudique peuvent marquer un vif intérêt pour le déroulement, parce qu'il fait percevoir la profondeur de la situation à la fois comique et tragique de la pièce.

---

[95] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 264-265.
[96] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert, op. cit.,* p. 78.

4.3.1. Soldat en guerre : ami ou ennemi ?

On se penchera sur l'analyse du discours du grand parachutiste noir, mystérieux intrus dont l'apparition n'a aucune raison apparente d'un point de vue dramaturgique. Après un échange des mots, en quelque sorte polysémiques (femmes/dames), Adrien exprime sa colère en lui posant des questions concernant implicitement son identité et sa propre mission. Pour Adrien, ces questions semblent aller de soi car il est évident pour lui qu'un militaire doit servir son pays et défendre ses citoyens. Cependant, il semble qu'il n'en soit pas de même pour ce qui concerne le parachutiste noir.

> PARACHUTISTE. – Pas de calme. Nous sommes là, bourgeois. Où sont les *femmes* ?
>
> ADRIEN. – Il n'y a ici que des *dames*.
>
> PARACHUTISTE. – T'inquiète pas, papa, j'en ferai des femmes. Cachez vos chèvres, l'armée lâche ses boucs.
>
> ADRIEN. – N'aimes-tu pas ce pays ? N'aimes-tu pas cette terre ? Es-tu un sauvage venu pour la piller, ou un militaire pour la garder ?
>
> PARACHUTISTE. – J'aime cette terre, bourgeois, mais je n'aime pas les gens qui la peuplent. Qui est l'ennemi ? *Es-tu un ami ou un ennemi ?* Qui dois-je défendre et qui dois-je attaquer ? Ne sachant plus où est l'ennemi, je tirerai sur tout ce qui bouge [97].

En manifestant son attitude en quelque sorte misanthrope, le parachutiste lui pose à son tour cette question fondée sur le *principe du tiers exclu* : « Es-tu un ami ou un ennemi ? » Comme nous l'avons envisagé plus haut, le *principe du tiers exclu* et le *principe de non-contradiction* sont les outils d'argumentation préférés de Koltès en vue de mettre face à face deux groupes opposés. Pourtant, à y regarder de plus près, cette question du parachutiste ne demande pas de réponse de la part d'Adrien. En revanche, la question peut être interprétée comme une affirmation du parachutiste qu'il n'y a pas de distinction claire entre ami et ennemi. C'est pourquoi le parachutiste pose d'abord cette question, « Qui est l'ennemi ? », ce qui peut s'interpréter comme « tous sont l'ennemi ». Cet

[97] *Ibid.,* p. 56. [C'est nous qui soulignons.]

effacement de la frontière entre ami et ennemi en situation de guerre, peut faire perdre l'identité du militaire et engendre une violence aveugle, c'est-à-dire une haine destructive contre l'humanité comme le montre cette phrase « ne sachant plus où est l'ennemi, je tirerai sur tout ce qui bouge ». Tout cela montre que le parachutiste n'arrive pas à résoudre cette question aporétique au sens littéral du terme. L'aporie signifie l'absence de passage ou l'impasse logique. Pour sortir de l'impasse, il n'a pas d'autre choix que d'effacer la distinction entre ami et ennemi.

Il convient de relever que ce type de question qui place l'interlocuteur devant une cruelle alternative peut encourager à essayer de trouver sa propre solution qui permet d'échapper au choix dilemmatique. Le parachutiste noir, en l'occurrence, décide de devenir misanthrope, ce qui serait une solution radicale mais idéale, en ce que l'absence totale des hommes fait disparaître nécessairement les concepts d'ami et d'ennemi, d'où la disparition de la distinction. Ainsi, l'impossibilité de choix contradictoires se transforme en violence aveugle, mais le parachutiste pousse sa réflexion plus loin et dénonce dans les pages qui suivent.

4.3.2. Histoire transcendante et impuissance humaine

L'impuissance tragique de l'homme, particulièrement en tant que soldat, est illustrée, d'une manière explicite, dans le paragraphe ci-dessous.

> PARACHUTISTE. – J'aime cette terre, oui, mais je regrette les temps anciens. [...] J'ai la nostalgie de l'époque coloniale. [...] Et maintenant *on me dit qu*'il faut me coucher sur ma nostalgie et que ce temps est révolu. *On me dit* que les frontières bougent comme la crête des vagues. [...] *On me dit qu*'une nation existe et puis n'existe plus, qu'un homme trouve sa place et puis la perd, que les noms des villes, et des domaines, et des maisons, et des gens dans les maisons changent dans le cours d'une vie, et alors tout est remis en un autre ordre et plus personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays ni ses frontières. Il ne sait plus ce qu'il doit garder. Il ne sait plus qui est l'étranger. Il ne sait plus qui donne les ordres. *On me dit que* c'est l'histoire qui commande l'homme, mais le temps de la vie d'un homme est infiniment trop court ; et l'histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, elle tape du

pied avec impatience. Ma fonction à moi, c'est d'aller à la guerre, et mon seul repos sera la mort.

Il disparaît.

ADRIEN. – Par où est-il entré, nom de dieu ? [98]

Il peut paraître paradoxal que le parachutiste noir ait « la nostalgie de l'époque coloniale »[99], car les colonisés en général résistent contre le colonialisme pour s'en libérer. Cette situation paradoxale peut s'expliquer par le fait que les frontières entre les nations se déplacent sans cesse et tiennent à s'estomper. D'où provient le chaos total où « personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays ni ses frontières ». Il s'en suit logiquement qu'il n'y pas de division entre ami et ennemi. C'est l'histoire transcendante qui « commande l'homme » et qui pousse le parachutiste noir à « aller à la guerre » où il n'y a que la mort qui soit « son seul repos ». Cette « grosse vache assoupie », métaphore de l'histoire, a un double visage, apparemment pacifique, mais profondément cruel quand le temps de l'action est venu, comme « quand elle finit de ruminer ».

Cette transcendance absolue de l'histoire et la passivité du parachutiste sont mises en relief par l'utilisation fréquente de « on me dit que » qui signifie allusivement que des renseignements sont donnés au locuteur de l'extérieur, hors de lui. Tombé dans l'ignorance et l'impuissance totale, le parachutiste noir ne fait que ce qu'ordonne l'histoire transcendante, portant le visage impassible comme un masque de la fatalité. À cet égard, Christophe Bident résume l'essentiel du *Retour au désert* : « Traiter la violence de l'Histoire et la profondeur des compromissions, tel est son sujet. Les traiter avec un mélange de gravité, de comique et de distanciation, telle est sa forme. »[100]

---

[98] *Ibid.,* p. 57. [C'est nous qui soulignons.]

[99] À ce propos, Christophe Bident remarque : « On ne saurait dire s'il faut prendre ce monologue à la lettre ; si, par cette extension soudaine du champ colonial, par cette ouverture de la référence à celle de l'Afrique noire, Koltès entend faire écho et justice aux soldats noirs fièrement engagés dans les luttes de l'empire républicain ; si, par cette figure de l'indigène acceptant et renforçant l'ordre colonial, il évoque également le sort des Harkis. » (Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde*, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 83.)

[100] Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde, op. cit.*, p. 86.

En guise de conclusion du chapitre, l'hybridation d'une forme comique et son contenu tragique dans *Le Retour au désert* peut s'interpréter comme une ironie dramaturgique dans le sens où la pièce dit le contraire de ce qu'elle veut faire entendre. Comme l'ironie relevant de la figure de pensée, la dramaturgie ironique de Koltès consiste à inviter le spectateur à réfléchir sur une dialectique entre la forme et le contenu, la surface et le fond, le comique et le tragique, ce qui permet d'aborder le sens du texte. Parmi les pièces théâtrales de Koltès, *Le Retour au désert* met en évidence cette caractéristique intrinsèque de la dramaturgie kotésienne de telle manière qu'on peut dire que cette pièce appartient au registre d'humour noir qui fait rire ou sourire des choses les plus sérieuses et qui est donc potentiellement une arme de subversion. De cette manière, cette pièce, empreinte de fatalisme et pathétique par certains côtés, démontre et dénonce avec cruauté, avec amertume et parfois avec désespoir, l'absurdité du monde, tout en provoquant une certaine gêne et un sentiment de honte. Ainsi, le contraste entre le profond tragique de ce dont on parle et la manière comique dont on en parle interpelle le spectateur et suscite chez lui des interrogations et des questionnements parce qu'il est confronté à une vérité insupportable qui lui est dévoilée et évoquée d'une manière comique. Sous cet angle, Cyril Desclés remarque le fonctionnement de la dramaturgie koltésienne fondée sur la dialectique et l'ironie de la forme et du contenu : « On saisit alors qu'en creusant ainsi le revers du discours, en présentant la parole comme un masque à décoder, l'auteur peut faire paradoxalement apparaître toute la puissance de rétention de son écriture par une dialectique permanente entre ce qui se montre (en surface) et ce qui semble se cacher (en profondeur) de manière à stimuler activement chacun des spectateurs de l'assistance théâtrale. »[101] C'est pourquoi *Le Retour au désert* ne relève pas, à proprement parler, du théâtre de boulevard comme l'affirme Koltès[102]. En fait, on constate que toutes les situations absurdes sont traitées avec humour et que « le mouvement dramatique semble davantage trouver sa justification dans une

[101] Cyril Desclés, « Qui a peur de Bernard-Marie Koltès ? », *op. cit.,* p. 39.
[102] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.,* p. 128 : « Je suis certain, en revanche, que l'on m'accusera d'avoir, cette fois-ci, "fait du boulevard" ; mais je m'en moque. »

sorte de fatalité comique qui s'abat sur les personnages. Placée sous le signe du poids du passé, cette fatalité prend la figure du retour »[103], mais ce retour au désert n'en fait voir que la stérilité.

Le Retour au désert, comme nous l'avons remarqué plus haut, marque un tournant dans l'évolution de la dramaturgie koltésienne, vu que Koltès, ayant découvert Shakespeare lors de l'écriture de cette pièce, a renoncé aux règles de la tragédie classique. Sur ce point, Christine Ramat précise que « dans *Le Retour au désert*, Koltès va plus loin encore. Il retourne son esthétique. La dimension destructrice de la tragédie entre dans le champ de la comédie. Elle accouche d'un *fatum* comique qui fait dégénérer le tragique pour le régénérer. »[104] C'est en ce sens que *Le Retour au désert* marque un tournant important dans la dramaturgie et l'esthétique de Koltès.

[103] Christine Ramat, *op. cit.,* p. 113.
[104] *Ibid.* p. 112.

Conclusion

J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre,
c'est le contraire de la vie ;
mais j'y reviens toujours et je l'aime
parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie.

Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest ».

Cette étude commence par l'hypothèse que la dramaturgie koltésienne repose en principe sur la confrontation des personnages qui engendre des scènes d'*agon* et que toute pratique langagière orale ou écrite est, par nature, argumentative parce qu'elle vise, explicitement ou non, à influencer le destinataire. Comme le remarque Ruth Amossy dans *L'Argumentation dans le discours*, l'argumentativité est inhérente au discours, en ce que le discours présuppose et exige une communication entre le locuteur et l'interlocuteur[1]. Christian Plantin aussi insiste sur l'argumentativité de la parole tout en mettant l'accent sur le concept de « l'énoncé en situation » : « Toute parole est nécessairement argumentative. C'est un résultat concret de l'énoncé en situation. Tout énoncé vise à agir sur son destinataire, sur autrui, et à transformer son système de pensée. Tout énoncé oblige ou incite autrui à croire, à voir, à faire, autrement. »[2] Sous cette optique, l'analyse de l'argumentation dans le texte théâtral est considérée comme l'un des outils méthodologiquement très efficaces pour mettre au jour diverses stratégies discursives cachées derrière le texte.

Pourtant, l'analyse de l'argumentation doit s'accompagner de celle des figures de rhétorique, étant donné que leur fonctionnement relève de la dernière étape de l'argumentation dans le sens où elles sont censées être en contact direct avec le destinataire. L'étude des figures peut s'inscrire dans une tendance de la rhétorique qui se focalise sur le fonctionnement de l'*elocutio*. Toutefois, il n'y a pas lieu de penser que la théorie des figures et l'argumentation sont des disciplines séparées. Cette dissociation entre les deux tendances dominantes de la rhétorique n'est qu'apparente, parce que, pour nous, la rhétorique est une discipline qui intègre toutes les disciplines chargées de la production du discours, c'est-à-dire de l'idée jusqu'à l'expression. Par là, le discours rhétorique joint l'argumentation aux figures et persuade l'allocutaire par l'argumentation ainsi que par l'émotion. Cette idée de la rhétorique ne nous semble pas très loin de celle de la rhétorique traditionnelle où sont réunis les trois procédés

[1] Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Armand Colin, 2012, p. 42 : « L'argumentativité apparaît donc comme une conséquence du dialogisme inhérent au discours. »
[2] Christian Plantin, *L'Argumentation*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 18.

fondamentaux : l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*. C'est pourquoi l'analyse du tissu argumentatif du dialogue et celle des stratégies oratoires des personnages vont de pair avec l'analyse des figures de rhétorique. Sous la perspective de l'argumentativité des figures, selon laquelle la manière de présenter les faits est déjà en soi un argument, les figures s'avèrent constitutivement rhétoriques, en ce qu'elles sont des structures fonctionnelles qui modèlent et orientent une grande partie des productions verbales. Les figures de rhétorique sont aussi contextuellement argumentatives parce qu'elles ont pour but de viser le destinataire soit pour le persuader soit pour l'influencer, tout en suscitant chez lui une forte émotion.

Par là, l'idée d'intégrer et de fusionner les deux démarches méthodologiques nous a fait réfléchir sur le rapport entre la forme et le contenu. Si la forme se définit comme une manière de dire le fond, la dissociation entre les deux concepts n'est qu'apparente, en ce qu'ils constituent un bloc indissociable, une « forme-sens ». Autrement dit, une manière de construire un texte révèle ou fait écho au sens du texte. Le sens du texte provient de la forme qui fait sens. À cet égard, cette étude s'est focalisée sur les manières particulières de l'articulation entre l'argumentation et les figures dans chaque pièce de Koltès. L'analyse des figures ne se contente donc pas d'une simple description stylistique, mais au contraire, elle aide à faire apparaître le sens du texte à travers sa propre logique immanente. Comme le remarque Jean-Claude Anscombre : « Pour peu que l'on décide (*cf.* Port-Royal) que le sens et l'expression de la pensée ne font qu'un, l'on en déduit alors, outre l'isomorphisme de la forme et du sens, une parfaite conformité entre la pensée, le monde et le langage »[3].

De plus, compte tenu de la particularité générique du texte théâtral, il nous semble indispensable d'analyser le texte sous l'angle de la linguistique d'énonciation, en particulier, de la double énonciation théâtrale. D'abord, il est à remarquer que Koltès établit une nouvelle relation entre la scène et la salle, c'est-à-dire une communication extrascénique, dans laquelle le spectateur devient l'allocutaire secondaire en même temps que l'allocutaire direct, en ce

[3] Jean-Claude Anscombre, « Introduction », *Langages*, n° 80, 1985, p. 5-6.

qu'il est le vrai et réel destinataire de la communication intrascénique. Afin de diminuer la distance entre la scène et la salle pour assurer « le contact des esprits » considéré comme une condition primordiale à l'argumentation, Koltès met en œuvre des déictiques spatio-temporels comme « ici », « maintenant » et des pronoms personnels de la deuxième personne « tu », « vous », qui peuvent englober les personnages ainsi que le spectateur, parce que ces pronoms désignent le récepteur de la parole du locuteur en situation d'énonciation. C'est à travers l'ambiguïté inhérente aux pronoms personnels et la double énonciation théâtrale que Koltès tient à solliciter une coopération du spectateur éventuel qui s'installe devant la scène.

L'apostrophe est une figure de rhétorique dont l'effet est très proche de celui des déictiques. Un bel exemple de l'apostrophe nous est donné dans *La Nuit juste avant les forêts* pièce uniquement composée d'un quasi-monologue où toutes les paroles proférées par le « je », s'orientent toujours vers un « tu » invisible. L'apostrophe tient à mettre en présence le « tu » invisible sur le plateau et le spectateur, véritable allocutaire du « je ». L'absence de l'allocutaire et le sempiternel appel à l'autre favorisent une condition d'interpellation du spectateur. Si l'apostrophe vise le spectateur en prétendant s'adresser à un être absent, le but ultime est de mieux le persuader tout en établissant avec lui une relation paisible, sans lui faire face directement, ce qui pourrait le gêner émotionnellement. De fait, l'apostrophe se révèle une figure argumentative par excellence en ce qu'elle sert à la persuasion, et aussi une « figure de communion »[4] entre le personnage et le spectateur en ce qu'elle tient à diminuer la distance entre eux et qu'elle aide à susciter la compassion du spectateur comme dans le genre oratoire où l'orateur parle devant un public. Par là, dans le théâtre, l'apostrophe souvent prend la forme d'une adresse directe.

Nous avons d'autres figures importantes dans *La Nuit juste avant les forêts*, comme la parembole, la réticence et la prétérition. Ces figures fonctionnent aussi sur un mode particulier d'énonciation, autrement dit une

[4] Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Armand Colin, 2010, p. 103.

tension entre dire et ne pas dire, ce qui démontre bien le fonctionnement et la stratégie dans l'usage de la langue théâtrale de Koltès. À ce propos, l'emploi de ces figures dans *La Nuit juste avant les forêts* est esthétiquement approprié pour représenter un homme solitaire tout seul dans un coin du monde, qui demande et essaie sans cesse de persuader le « tu » – qui pourrait être « nous » en tant que spectateur ou lecteur – de rester avec lui.

L'argumentation intrascénique, qui se comprend ici comme une joute verbale entre des personnages, fait son apparition fulgurante dans *Combat de nègre et de chiens*. Sous la perspective de la rhétorique argumentative, on peut constater sans difficulté diverses stratégies discursives ou certains stratagèmes habiles en vue de persuader ou de duper l'allocutaire. Au contraire de Cal, homme d'action, qui insiste pour tuer Alboury par arme à feu, Horn ne cesse d'essayer de résoudre les problèmes par la parole, c'est-à-dire par la négociation. En vue de dissuader Alboury de réclamer le corps d'un ouvrier noir tué par Cal, Horn met en œuvre le faux dilemme basé sur le principe du tiers exclu, la pétition de principe, l'argument *ad misericordiam*, l'argument de réciprocité et la bienveillance qui aide à assurer le contact des esprits à travers la construction d'un *ethos* favorable, ce qui démontre tous les efforts de Horn pour éviter la violence physique et ses conséquences catastrophiques.

Quant à Cal, lâche et paranoïaque, il est intéressant de remarquer son usage anormal de la langue. Pour se dédouaner de sa responsabilité et la rejeter sur l'autre, Cal ne cesse de déformer les faits par des manipulations trompeuses, dont l'effet est amplifié par la figure de l'hypotypose et par le discours rapporté. Ces deux procédés sont mis en œuvre d'une manière sophistiquée pour donner une illusion de la réalité aux autres personnages et au spectateur qui n'étaient pas là au moment de l'accident.

Pourtant, tous les efforts discursifs de Horn et de Cal n'aboutissent pas à leur but, parce qu'Alboury ne fait jamais marche arrière face à toutes les tentatives de conciliation ou de menaces de Horn. Alboury se montre comme une incarnation vivante de la réfutation qui permet ici de dévoiler et d'accuser l'immoralité des paroles manipulées des Blancs. D'ailleurs, la réitération de l'attaque et de la réfutation dans les joutes verbales correspond parfaitement à

la spiralité de la structure dramaturgique. De cette manière, les figures comme la gradation, l'accumulation, l'amplification aident à représenter symboliquement ce mouvement en spirale des confrontations et l'état psychologique des personnages blancs qui sont enfermés dans un cercle vicieux de mensonge. Cal, en particulier se perd dans une schizophrénie qui lui sera fatale. En bref, *Combat de nègre et de chiens* est une arène verbale où chaque confrontation achemine les personnages vers une fin catastrophique d'une manière nécessaire, ainsi que le démontrent les figures. En fin de compte, les paroles des Blancs se cacratérisent comme autopagiques, en ce qu'elles rongent leurs locuteurs progressivement et irréversiblement jusqu'à tel point qu'éclatent les crises de délire furieux.

Le thème de l'échange est essentiel dans toutes les pièces de Koltès au niveau dramaturgique. Dans le monde koltésien, tout devient objet d'échange : les marchandises commerciales légales ou non, la parole comme moyen de négociation, la vie et la mort, la virginité, etc. *Combat de nègre et de chiens* parle de l'échange d'un vivant (Cal) contre un mort (Nouofia), ce qui rappelle la loi du talion. *Dans la solitude des champs de coton*, il est question d'un *deal* entre les désirs profonds de chaque personnage, d'une manière en général symbolique et parfois oblique, étant donné qu'il y a peu d'actions dramatiques au sens littéral du terme et qu'il n'y a que des paroles de négociation. À cet égard, *Quai ouest* démontre et représente de façon éclatante l'échange mercantile à travers la circulation des objets et le déroulement des négociations. Quand les personnages entament des négociations, ils disposent de tous les moyens techniques discursifs, comme des arguments fallacieux, des menaces, des imprécations, etc. Cependant, leurs efforts de négociation restent vains car ils transgressent souvent les règles relatives à la communication. La mise en panne de l'échange verbal due à cette transgression, conduit d'une manière nécessaire à l'échange d'objets qui se révèlent pourtant sans valeur effective, mais qui révèlent les désirs cachés des personnages. Ces désirs s'expriment souvent par des paroles véhémentes comme celles de Cécile ou de Rodolfe ou par les trois soliloques adressés à Abad qui est muet. En tant qu'incarnation d'observateur ou d'exécuteur, Abad est le seul personnage qui se trouve en dehors de ce réseau

de transactions, parce qu'il n'a aucun besoin de l'Autre et qu'il est donc totalement autonome. De fait, cet être mystérieux ressemble de très près au hangar déserté, lieu principal de la confrontation entre deux groupes sociaux opposés, de telle sorte qu'Abad et le hangar mènent les personnages vers une fin catastrophique, sans leur dire un seul mot, rappel de la figure prosopopée où l'être inanimé agit et parle sans voix. La rupture profonde entre les groupes sociaux, leur confrontation violente, la circulation de marchandises clandestines, le trafic, etc., qui relèvent d'un système mercantile où tout se monnaie et où tout s'échange, sont représentés à travers des figures de rhétorique pour remettre en cause le monde capitaliste, le monde antithétique où règnent des paradoxes aporétiques, sans aucune issue.

Si *Quai ouest* représente une transaction de marchandises concrètes et sa négociation, *Dans la solitude des champs de coton* consiste à mettre en scène un parcours sinueux du « deal » et le déploiement impressionnant des stratégies discursives parfois manipulatrices d'où le langage diplomatique qui caractérise le dialogue de la pièce. Alors que les objets de désir dans *Quai ouest* circulent entre tous les personnages, excepté Abad, tout en les impliquant dans des affaires frauduleuses et scandaleuses, ceux de *Dans la solitude des champs de coton* demeurent indéfini et donc innommable tout au long de la pièce. Comme grand passionné des arts martiaux, *kung-fu* et *capoeira*, Koltès semble tenter de les représenter par *Dans la solitude des champs de coton*. Les deux arts martiaux considérés comme un art de s'approcher de l'adversaire permet de mettre au jour les mouvements corporels et langagiers des personnages face à l'adversaire. Le principe fondamental de la confrontation se trouve dans tout effort d'éviter la violence aveugle qui pourra entraîner la rupture du « deal ». C'est pourquoi les personnages utilisent le « mais » concessif et le « si » hypothétique dans leurs réputations pour maîtriser la violence sans risquer d'offenser l'adversaire. Il est donc important de remarquer tous les efforts des personnages sont déployés en vue de s'approcher l'un de l'autre, car ces efforts sont indispensables pour finaliser leur « deal ».

Comme l'objet de désir lacunaire et fantomatique et comme les personnages dépourvus de marqueur d'identité, l'espace scénique n'a aucune

indication spatio-temporelle, de telle sorte que les personnages ont recours à la comparaison et à la métaphore pour désigner l'objet du « deal », pour se désigner et pour réfuter en s'appuyant sur une puissance de l'hypotypose. Dans le vide où il n'y a que paroles, la joute verbale des personnages instaure une scène d'*agôn*. Cependant, il est à noter que les paroles agonales appellent sans cesse de nouvelles répliques de l'adversaire et que le « deal » inachevé demande perpétuellement une cohabitation, comme les deux figures qui consistent à rapprocher les deux termes. Par là, les paroles et les mouvements des personnages doivent être mis en scène sous la tension entre confrontation et cohabitation. À cet égard, on peut interpréter « Alors, quelle arme ? » comme une courte pause pour une nouvelle phase de leur confrontation, parce qu'ils n'ont « Rien » dit et que leur « deal » n'est pas finalisé.

Le Retour au désert est la pièce la plus politique au sens large du terme et la seule pièce dans l'œuvre de Koltès qui soit basée sur un fait historique. Pour aborder cette histoire triste et douloureuse, l'auteur met en usage le principe du tiers exclu comme argument principal de la pièce. Selon ce principe, la dichotomie entre ami et ennemi, en effet artificielle, est tellement irréductible que les personnages à double identité sont obligés de choisir l'une ou l'autre, et qu'ils se font sacrifier par la violence xénophobe. Aziz, exemple de la violence, veut devenir « nul », autrement dit devenir zéro pour échapper à cette impitoyable division binaire. Pourtant, l'auteur représente ces situations absurdes et tristes avec humour, en particulier avec un humour noir qui provoque un rire grotesque ou un rire autophagique. Les effets comiques dans cette pièce sont amplifiés par les chamailles vaines du duo comique d'Adrien-Mathilde, l'allégorie du singe, la parabole bouddhiste et le discours pseudo-scientifique d'Édouard. En traitant l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'Algérie, soit explicitement ou non, *Le Retour au désert* parvient à saisir et à représenter la stérilité intérieure des victimes de l'histoire contemporaine par l'accomplissement esthétique, c'est-à-dire par hybridation d'une forme comique et d'un contenu tragique, d'où la vision d'une fatalité comique. À cet égard, tous les procédés visent à inspirer au spectateur un sentiment de compassion, comme le remarque Anne Ubersfeld : « Le sentiment

du spectateur. De là trois effets combinés dans ce théâtre : la "terreur et la pitié" comme le veut Aristote pour la tragédie, à quoi se joint le comique. »[5], ce qui résume la stratégie dramaturgique et esthétique du *Retour au désert*.

Le but ultime de cette étude est d'analyser les cinq pièces de théâtre de Bernard-Marie Koltès tout en examinant les rapports dans sa manière d'argumenter et celle de représenter, c'est-à-dire l'articulation complexe entre la forme et le fond, autrement dit entre le mode de l'argumentation et l'emploi des figures. Pendant notre parcours dans l'analyse des principales figures de chaque œuvre, nous avons constaté le fonctionnement particulier des figures par rapport à leur visée argumentative. Sous cet angle, on peut affirmer que les figures de rhétorique ne sont pas un ornement superflu, ajouté au discours argumentatif, mais l'un de ses constituants intrinsèques. Ainsi, la mise en pratique de la jonction entre les deux approches, l'approche de l'argumentation et celle des figures de rhétorique, peut être considérée comme une étape indispensable, d'où le concept de la forme-sens. Tout compte fait, le sens du texte n'est ni dans la signification des mots, ni dans l'intention cachée de l'auteur, ni même dans l'interprétation arbitraire du récepteur, mais plutôt dans un bloc indissociable où se mêlent la forme qui fait sens et le sens qui prend forme. C'est sous cette perspective que cette étude tente de mettre au jour le sens du texte koltésien implicitement inscrit dans chaque pièce. Alors que Koltès a récusé à maintes reprises l'idée que son théâtre était explicitement politique, son théâtre ne cesse de parler du monde, en particulier d'une manière ironique en remettant en cause son système mercantile à travers une implication politique basée sur des stratégies argumentatives et figurales.

Le problème le plus épineux dans cette étude a été lié à la précision terminologique, c'est-à-dire la nécessité de rigueur dans les définitions, malmenée par l'extension sémantique des termes concernés. Plus on élargit la réflexion et le champ de l'application, plus la notion perd en précision dans sa définition. La deuxième difficulté a concerné l'analyse des procédés

[5] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, coll. «Apprendre», 1999, p. 184.

d'argumentation dans les dialogues des personnages, étant donné que l'argumentation analysée dans cette étude se distingue de l'argumentation ordinaire ou de la logique informelle dans le sens où les dialogues théâtraux sont délibérément construits par l'auteur et qu'ils pourraient être perçus négativement dans une perspective logicienne. Pourtant, l'analyse des dialogues contribue largement à la lecture rhétorique du texte. Une autre difficulté, que cette étude a rencontrée, réside dans un souci de garder l'équilibre entre l'argumentation et la littérature afin de ne pas négliger la littérarité inhérente au texte. De fait, la logique autour de la réflexion sur le discours argumentatif doit se combiner avec les autres préoccupations essentielles de notre discipline littéraire. Ce faisant, on peut affirmer que toute réflexion sur l'argumentativité des paroles et celle des figures aide à une compréhension élargie et approfondie des œuvres de Koltès.

Le théâtre de Koltès est un théâtre de la parole désespérée à laquelle les personnages s'accrochent dans un espoir illusoire. Le théâtre de Koltès est donc une tragédie du langage, comme celui de Racine où les mots ont valeur d'acte. Il démontre que l'acte langagier ne se réduit pas en simples formules linguistiques. Dans le théâtre koltésien, la parole n'est pas un complément superflu de l'action. Elle est, au contraire, le lieu même de cette action et aussi l'arme que les personnages mettent en usage pour se combattre. C'est pourquoi les personnages koltésiens possèdent tous une forte conscience métalinguistique et ils construisent leurs propres discours en s'appuyant sur des stratégies qui conviennent le mieux au dispositif énonciatif et aux circonstances. C'est à travers une analyse de la rhétorique argumentative que se révèle la relation à l'Autre et au monde, point de départ de l'écriture théâtrale.

La lecture rhétorique est dialogique car elle présuppose un contact entre le texte et le récepteur, autrement dit un va-et-vient incessant entre les deux. Sous cet angle, la rhétorique, comme l'indique Olivier Reboul, « n'est plus un art qui vise à produire, elle est une théorie qui vise à comprendre »[6]. Cette remarque, qui met en relief la fonction herméneutique de la rhétorique,

[6] Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 9.

démontre que la rhétorique peut s'appliquer à l'interprétation de textes très divers, du discours quotidien, littéraire, politique jusqu'au discours scientifique. C'est grâce à la lecture rhétorique que nous pouvons accéder au texte koltésien d'une manière peu ou prou originale et approfondie.

Devant mettre un terme à cette étude, j'espère qu'elle se rapproche de son but initial, c'est-à-dire l'analyse textuelle qui synthétise la rhétorique argumentative et la théorie des figures, ainsi que la théorie linguistique de la pragmatique, comme outils descriptifs pour une analyse du texte théâtral. De cette manière, j'espère aussi que cette étude pourra contribuer à une meilleure compréhension du fonctionnement langagier si spécifique dans l'écriture dramatique koltésienne.

Bibliographie

1. Œuvres de Bernard-Marie Koltès

1. 1. Théâtre

Les Amertumes, Les Éditions de Minuit, 1998 (pièce écrite en 1970).

La Marche, Les Éditions de Minuit, 2003 (pièce écrite en 1971).

Procès ivre, Les Éditions de Minuit, 2001 (pièce écrite en 1971).

L'Héritage, Les Éditions de Minuit, 1998 (pièce écrite en 1972).

Récits morts, *Un rêve égaré*, Les Éditions de Minuit, 2008 (pièce écrite en 1973).

Des voix sourdes, Les Éditions de Minuit, 2008 (pièce écrite en 1974).

Le Jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet, Les Éditions de Minuit, 2006 (pièce écrite en 1974).

*Sallinge*r, Les Éditions de Minuit, 2005 (pièce écrite en 1977, première édition : 1995).

La nuit juste avant les forêts, Les Éditions de Minuit, 1988 (pièce écrite en 1977, première édition: Édition Stock, coll. «Théâtre ouvert», 1980).

Combat de nègre et de chiens, suivi des *Carnets*, Les Éditions de Minuit, 1989 (pièce écrite en 1979, première édition: Édition Stock, coll. «Théâtre ouvert», 1980).

Quai ouest, Les Éditions de Minuit, 1985 (pièce écrite en 1983).

Dans la solitude des champs de coton, Les Éditions de Minuit, 1986 (pièce écrite en 1985)

Le Retour au désert, suivi de *Cent ans de la famille Serpenoise*, Les Éditions de Minuit, 1988/2006.

Roberto Zucco, suivi de *Tabataba*, de *Coco* et de *Un hangar à l'ouest*, Les Éditions de Minuit, 1990 (pièces écrites respectivement en 1986, 1988, 1989).

1. 2. Récits

La Fuite à cheval très loin dans la ville, Les Éditions de Minuit, 1984 (roman écrit entre 1974 et 1976).

Prologue et autres textes, Les Éditions de Minuit, 1991 (œuvre écrite entre 1978 et 1986).

«Des lieux privilégiés», propos recueillis par Jean-Pierre Han et revus par l'auteur, *Europe*, 1er trimestre 1983.

«Douze Notes prises au Nord», *in La Famille des orties, esquisses et croquis de B.-M. Koltès et F. Regnault autour des* Paravents *de Genet*, Nanterre-Amandiers, 1983.

«Le dernier dragon», inédit, 1985. , *L'Autre journal*, 25, 1992.

«Le pêle-mêle de Bernard-Marie Koltès», *L'Autre journal*, 23 avril 1986.

«Bernard-Marie Koltès présente *Le Retour au désert*», *Le Monde*, 28 septembre 1988.

1. 3. Traduction, adaptation, scénario

Le Conte d'hiver de Shakespeare, Les Éditions de Minuit, 1988 (créé au Théâtre des Amandiers à Nanterre dans une mise en scène de Luc Bondy en 1988)

Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet, Les Éditions de Minuit, 2006 (écrit en 1974)

Nickel Stuff, Les Éditions de Minuit, 2009 (scénario écrit en 1985, inspiré par John Travolta, déstiné à un film de Patrice Chéreau, projet finalement abandonné)

1. 4. Correspondances

Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs : les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès, 1958-1976, documents choisis et présentés par Philippe Hoch, Bibliothèque-médiathèque de la Ville de Metz, 1999.

Lettres, Les Éditions de Minuit, 2009.

1. 6. Entretiens

Une part de ma vie : entretiens 1983 - 1989, Les Éditions de Minuit, 1999.

«On se parle ou on se tue», propos recueillis par Colette Godard, *Le Monde*, 12 janvier 1987.

«Entretiens inédits avec Bernard-Marie Koltès : *Combat de nègre et de chiens, La Fuite à cheval très loin de la ville*», entretiens avec Alain Prique, *Alternatives théâtrales*, n°52-53-54 décembre 1996 - janvier 1997.

2. Études sur Bernard-Marie Koltès

2. 1. Ouvrages et parties d'ouvrages consacrés à Koltès

BARBÉRIS Isabelle, « Exclusion et impression du destinataire dans l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès », *in* FIX Florence & DESPIERRES Claire (dir.), *Le Destinataire au théâtre (1950-2000) : À qui parle-t-on ?*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010.

BATAILLON Michel, «Koltès, le flâneur infatigable», *Théâtre en Europe*, n°18 septembre 1988.

BENHAMOU Anne-Françoise, « Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Koltès », *in* HAMON-SIRÉJOLS *et*

al. (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Presses universitaires de Lyon, 2003.

_____, *Koltès dramaturge*, Les Solitaires intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2014.

BERNARD Florence, *Koltès, une poétique des contraires*, Éditions Champion, 2010.

_____, « La didascalie dans l'œuvre de Koltes, de la représentation a la lecture », *in* HUBERT Marie-Claude & BERNARD Florence (éd.), *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2012.

BERNARD-NOURAUD Paul, *Les Ombres solitaires. Essai sur la pièce de théâtre* Dans la solitude des champs de coton *de Bernard-Marie Koltès*, Éditions Pétra, coll. « Usages de la mémoire », 2012.

BIDENT Christophe, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Farrago, 2000.

_____ *et al.* (éd.)*, Voix de Koltès*, Séguier Éditions, coll. «Carnets Séguier», 2004.

_____, *Koltès, le Sens du monde*, Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2014.

BIDENT Christophe *et al.* (éd.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Hermann, coll. « Cahiers Textuels », 2014.

BOISANARD Philippe, « Roberto Zucco : le mythe de l'assassin automatique dans le théâtre de Koltès », *La Voix du regard*, n° 13, automne 2000.

BON François, *Pour Koltès*, Éditions Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2000.

BRAULT Pascale-Anne, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *Romance Notes*, vol. 38, n° 1, fall, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 1997.

BRUNEL Pierre, « De Beckett à Koltès », *in Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Vuibert, 2002.

CHÉREAU Patrice, *Dossier pédagogique de* La Nuit juste avant les forêts *mise en scène par Patrice Chéreau et Thierry Thieû Niang*, Comédie Reims, 2012.

CORDONIER Noël, « Le théâtre de Koltès, une écriture "de la modernité bien tempérée" ? », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 4, n° 212, 2001.

CORMIER LANDRY Jean-Benoit, *Bernard-Marie Koltès : violence, contagion et sacrifice*, Harmattan, 2012.

DESCLÉS Cyril, « Le monologue comme assise du drame ? L'exemple du théâtre de Bernard-Marie Koltès », *in* DUBOR Françoise *et al.* (dir.), *Le Monologue contre le drame ?*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011.

_____, *L'Affaire Koltès. Retour sur les enjeux d'une controverse*. Éditions L'Œil d'or, coll. « Théâtres & traverses », 2015.

DESPORTES Bernard, *Koltès. La nuit, le nègre et le néant : essai*, Éditions la Bartavelle, 1993.

DIGLIO Carolina, « L'eau et la catharsis dans les oeuvres de Bernard-Marie Koltès », *Annali Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, vol. 44, n° 2, été 2002.

_____, « Rimbaud et Koltès », *in* DOTOLI Giovanni et DIGLIO Carolina (dir.), *Rimbaud et la modernité*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2005.

DIZIER Anna, *Dans la solitude des champs de coton, Bernard-Marie Koltès*, coll. «Parcours de lecture», Éditions Bertrand-Lacoste, 2002.

DUBOIS, Jérôme, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès : un traité sociologique ? Réflexion inspirée du livre de Siegfried Kracauer, *Le roman policier : un traité philosophique* », *Sociétés*, vol. 4, n° 110, 2010.

ÉVRARD Franck, *Étude sur Koltès. Dans la solitude des champs de coton*, coll. «Résonances», Éditions Ellipses, 2004.

FERRY Yves, « La nuit continuée », *Théâtre/Public*, n° 183, 2006.

GIRKINGER Irène, *La solitude à deux : la pièce* Dans la solitude des champs de coton *de Koltès et ses réalisations scéniques par Chéreau*, Éditions Peter Lang, coll. «Publications universitaires européennes», 2001.

GREWE Andréa, « Réalité, mythe et utopie dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, mai, 1994.

HAGE Samar, *Bernard-Marie Koltès. L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011.

HUBERT Marie-Claude *et al.* (dir.), *Relire Koltès*, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles, Univers littéraires », 2013.

HUFFMAN Shawn, « Figures de l'ombre : éclairages et pénombre chez Bernard-Marie Koltès », *in* HAMON-SIRÉJOLS Christine et SURGERS Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Presses universitaires de Lyon, 2003.

JOB André, « L' "autre scène" koltésienne : paratexte, didascalie et décentrement multiple de l'énonciation », *in* CALAS Frédéric *et al.* (éd.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions / Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

_____, *Koltès, La Rhétorique vive*, Hermann Éditeurs, coll. «Savoir lettres», 2009.

LANTERI, Jean-Marc, *En noir et blanc. Essai sur Bernard-Marie Koltès*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2014.

MAÏSETTI Arnaud, « De Jean Genet à Bernard-Marie Koltès : des politiques blessées », *in* GALLERON Ioana (dir.), *Théâtre et politique – Les Alternatives de l'engagement*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012.

_____, « Koltès, écrire. La trace, la mort, la survie : *Quai ouest* (le texte), *in* MÉVEL Matthieu (dir.), *La Littérature théâtrale. Entre le livre et la scène*, Éditions l'entretemps, 2013.

_____, « Double Koltès », *Acta fabula,* vol. 15, n° 7, septembre 2014, URL : http://www.fabula.org/revue/document8843.php, page consultée le 29 octobre 2014.

MEURÉE Christope, « Du singe qui pleure le matin : analyse de la matière grotesque dans *Quai ouest* et *Le retour au désert* de Bernard-

Marie Koltès », *in* Isabelle OST Isabelle *et al.* (dir.), *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.

_____, « La didascalie-écran : Bernard-Marie Koltès », *in* FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007.

MIGEOT François, « *La Nuit juste avant les forêts*. Un discours qui roule et tourne », *in* Marion Perrefort (éd.), *Les signes dans tous leurs états : Hommages à Yves Gilli*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2004.

MOUNSEF Donia, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Éditions L'Harmattan, coll. «Univers théâtral», 2004.

MURA-BRUNEL Aline, *Des voix dans la nuit*. Dans la solitude des champs de coton *de Bernard-Marie Koltès*, Le Lavoir Saint-Martin, 2015.

NICHET Jacques, «La seconde naissance de Koltès ou l'envers du monde», *Études théâtrales*, n°20, 2001.

PALM Stina, *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*, Éditions L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2009.

PATRICE Stéphane, *Koltès subversif*, Éditions Descartes & Cie, coll. «Essais», 2008.

PETITJEAN, André, « Monologue adressé et dialogie : l'exemple de *La Nuit juste après les forêts* de B.-M. Koltès », *in* FIX Florence et TOURDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éd.), *Le Monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006.

_____, « Du mensonge et de sa problématisation : illustration à partir de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », *Pratiques*, n° 163-164, décembre 2014.

_____, « Peut-on parler de style à propos des didascalies? L'exemple de Bernard-Marie Koltès », *in* BORDAS Éric et MOLINIÉ Georges (dir.), *Style, langue et société*, Honoré Champion, 2015.

POUJARDIEU François, « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, n° 168, mai-juin 2003.

François Pourjardieu, « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, n°168 mai-juin, 2003.

PURKHART Brigitte, «Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 87, 1998.

REGNAULT François, «Passage de Koltès», *Nanterre-Amandiers, Les années Chéreau 1982-1990*, coll. «Le spectateur français», Imprimerie nationale Éditions, 1990.

_____, *Théâtre – solstices. Écrits sur le théâtre 2*, Actes Sud / CNSAD, coll. « Le temps du théâtre », 2002.

SALINO Brigitte, *Bernard-Marie Koltès*, Éditions Stock, 2009.

SARRAZAC Jean-Pierre, «Koltès, la traversée du théâtre», *in Théâtres du moi, Théâtres du monde*, coll. « Villégiature/essai », Éditions Médianes, 1995.

_____, «Résurgences de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bond», *Études théâtrales*, n° 7 mai 1995.

_____, « Koltès – Ver un théâtre de la parole », « Koltès : Le divorce entre le moi et le monde », *in Jeux de rêves et autres détours*, Circé, 2004.

SCARPA Marie, « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *in* CNOCKAERT Véronique *et al.* (dir.), *Idiots – Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Presses universitaires de Nancy, 2012.

SEBASTIEN Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Éditions L'Harmattan, coll. «Univers théâtral», 2001.

SIMON Anne, «Koltès et les labyrinthes de la dialectique», *Poétique*, n° 130, 2002.

TRIAU Christophe, « De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », *Études Théâtrales*, n° 33, *Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, vol. II. Mutations, 2005.

UBERSFELD Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, coll. «Apprendre», 1999.

VACHER Pascal, « *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès : Violence du genre, genre de violence ? », *in* DAMBRE Marc & GOSSELIN-NOAT Monique (éd.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

VIGEANT Louise, «Les contours infranchissables de la solitude», *Cahiers de théâtre Jeu*, n°57 décembre 1994.

VINAVER Michel, «Sur Koltès», *in Nanterre-Amandiers, Les années Chéreau 1982-1990*, coll. «Le spectateur français», Imprimerie nationale Éditions, 1990.

_____, « Koltès : *Combat de nègre et de chiens* », *in* VINAVER Michel (dir.), *Écritures dramatiques*, Actes Sud, 1993.

2. 2. Revues consacrées pour Bernard-Marie Koltès

Alternatives théâtrales, Odéon-Théâtre de l'Europe, n° 35-36 juin 1990.

Études théâtrales, n° 19 décembre : *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, 2000.

Europe, n° 823-824 novembre-décembre : *Bernard-Marie Koltès*, 1997.

Magazine littéraire, n° 395 février : *Bernard-Marie Koltès*, 2001.

Ralentir travaux, n° 4, janvier 1996.

Séquence, n° 2 mars : *Bernard-Marie Koltès : de Strasbourg à Zucco*, Théâtre National de Strasbourg, 1995.

Siècle 21, hors cadre : Bernard-Marie Koltès, n° 18, printemps-été 2011.

Théâtres au cinéma : Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, tome 10, 10e festival à Bobigny (17 mars - 30 mars 1999), 1999.

Théâtre aujourd'hui, n° 5 : *Koltès, combats avec la scène,* 1996.

Théâtre/Public, n° 136-137 juillet-octobre : *Koltès*, 1997.

2. 3. Actes de colloque

Koltès, la question du lieu, Actes des premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès organisées par la Bibliothèque municipale de Metz le 30 octobre 1999, CRESEF, 2001.

La Bibliothèque de Koltès : réécritures et métissages, Actes des 2e Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès organisées à Metz en octobre 2002, Bibliothèque-médiathèque, 2004.

BUTEL Yannick *et al.* (éd.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot, Paris 7 en octobre, novembre 2009, Peter Lang, 2010.

PETITJEAN André (éd.), *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes*, Actes des colloques organisés pour le vingtième anniversaire de la disparition de Bernard-Marie Koltès en 2009, Université Paul Verlaine-Metz, 2011.

PETITJEAN André (dir.), *Bernard-Marie Koltès : Les registres d'un style*, Actes des colloques internationales dans le cadre de la 1re Biennale Koltès organisée par l'Association « Quai ouest » les 18 et 19 octobre 2012, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2014.

MICHE Raymond et PETITJEAN André (éd.),*Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Actes d'une journée d'études internationale dans le cadre de la 2e Biennale Koltès organisée par l'Association « Quai ouest », tenue à Metz le 23 octobre 2014, Université de Lorraine, coll. « Recherches textuelles », 2016.

2. 4. Thèse de doctorat

ANARUK Adrianna, *Comment se dispute-t-on ? La gestion des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine-Metz, 2011.

DESCLÉS Cyril, *Le Langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat, Université de Sorbonne – Paris 4, 2007.

GOTHOVÁ-JOBERT Daniela, *Le Théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé,* thèse de doctorat, Université Vincennes à Saint-Denis – Paris 8, 2001.

EL HAGE Samar, *Pour ne esthétique de l'argumentation dysfonctionnelle dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 et Université Saint-Esprit de Kaslik, 2009.

MOUNSEF Donia, *À corp(u)s perdus ; corporéité et spatialité dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous*, thèse de doctorat, the University of British Columbia, 2000.

3. Études théoriques

3. 1. Sur le théâtre

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.

BORIE Monique, DE ROUGEMONT Martine, SCHERER Jacques, *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, CEDES, 1982.

CHARBONNIER Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand Colin, 1998.

CORVIN Michel, *Le théâtre nouveau en France*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1987.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre 28 », 2010.

GOUHIER Henri, *Le théâtre et l'existence*, J. Vrin, 1991.

GUÉNOUN Denis, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Éditions Belin, 2005.

FIX Florence *et al.* (éd.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : La parole solitaire*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006,

HEULOT-PETIT Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine,* L'Harmattan, 2011.

_____ *et al.*, (éd.), *Le Monologue contre le drame ?*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, Armand Colin, 2005.

_____, *Le Théâtre*, Armand Colin, coll. « Cursus », 1988.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique. Sa Nature, ses procédés*, 5é édition, PUF, 1995.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.

MODRZEJEWSKA Krystyna, *L'Art de la séduction dans le théâtre français du XX^e^ siècle*, L'Harmattan, 2009.

NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Francis Vanoye (dir.), Nathan, 2000.

PAVIS Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, 1990.

_____, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan, 2002.

_____, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2014,

PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, coll. « Les usuels », 2002.

PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Nathan, coll. « 128 », 2003.

ROBITAILLE Pascal, « Le rôle de la nuit dans les devenirs-animaux de la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès », *in* HUFFMAN Shawn (éd.) *Textures lumineuses : Éblouissements, ombres et obscurités*, Presses de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », 2010.

ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Nathan, coll. « Lettres sup », 2002.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, 1999.

_____, *Lire le théâtre contemporain*, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2000.

_____ (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud – Papiers, 2005.

_____ *et al.*, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, L'Aire Théâtrale, 1981.

_____, *Jeux de rêves et autres détours*, Circé, 2004.

_____ (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, 2005.

_____ *et al.* (éd.), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix Volume II, Mutations*, *Études Théâtrales*, n° 33, Centre d'études théâtrales et Institut d'études théâtrales, 2005 ;

_____, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, 1950.

SOUILLER Didier *et al.*, *Études théâtrales*, PUF, coll. « Quadrige », 2005.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne. 1880-1950*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, L'Âge d'Homme, 1983.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I,* Éditions Belin, 1996.

_____, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions Belin, 1996.

_____, *Les termes clés de l'analyse du théâtre,* Éditions de Seuil, 1996.

VINAVER Michel (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, coll. « Babel », 1993.

Nanterre-Amandiers, Les années Chéreau 1982-1990, coll. «Le spectateur français», Imprimerie nationale Éditions, 1990.

3. 2. Sur l'esthétique

ARISTOTE, *La Poétique*, traduit et noté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Éditions du Séuil, 1980.

ARON Paul *et al.* (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais» 1998.

BERGEZ Daniel *et al.*, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1994.

PLATON, *Protagoras, Gorgias, Ménon*, texte établi et traduit par Alfred Croiset avec la collaboration de Louis Bodin, Gallimard, coll. « tel », 1984.

POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de poétique*, Éditions Belin, 2006.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2001.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi d'*Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions de Seuil, coll. « Poétique », 1981.

3. 3. Sur la rhétorique et l'argumentation

AMOSSY Ruth, *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Nathan, 2000.

_____, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

ANGENOT Marc, *Dialogues de sourdes*, Mille et Une nuits, 2008.

ARISTOTE, *Organon V, Les Topiques,* traduction nouvelle et notes par J. Tricot, J. Vrin, 2004.

_____, *Organon VI, Les Réfutations sophistiques*, traduction nouvelle et notes par J. Tricot, J. Vrin, 1995.

_____, *Rhétorique*, traduit par Médéric Dufour, Les Belles lettres, 1967.

BONNAFOUS Simone *et al.* (dir.), *Argumentation et discours politique, Antiquité grecque et latine, révolution française, monde contemporain*, Colloque de Cerisy, Presses universitaires de Rennes, 2003.

BONHOMME Marc, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », *Argumentation et Analyse du Discours* (revue en ligne), n° 2, 2009, mis en ligne le 1er avril 2009, URL : http://aad.revues.org/495.

BRETON Philippe, *La Parole manipulée*, Éditions La Découverte, 1999.

_____, *L'Argumentation dans la communication*, Éditions La Découverte, coll. « Repères », 2003.

BUFFON Bertrand, *La Parole persuasive. Théorie et pratique de l'argumentation rhétorique*, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 1992.

DECLERCQ Gilles, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Universiataires, 1992.

_____, « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, n° 5, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, novembre 1995.

_____ *et al.* (éd.), *La Parole polémique*, Éditions Champion, 2003.

_____, « Schèmes argumentatifs et culture oratoire », *in* DOURY Marianne & MOIRAND Sophie (éd.), *L'Argumentation aujourd'hui. Positions théoriques en confrontation*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

_____, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », *Exercices de rhétorique* [en ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2014, consulté le 3 mai 2015. URL : http://rhetorique.revues.org/99 ; DOI : 10.4000/rhetorique.99.

DUFOUR Michel, *Argumenter. Cours de logique informelle*, Armand Colin, coll. « U », 2012.

DU MARSAIS, *Traité des Tropos* suivi de *Jean Paulhan, Traité des Figures*, Le nouveau commerce, 1977.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Éditions 10/18, 1994.

FONTANIER Pierre, *Figures du discours*, Flammarion, 1977.

FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Armand Colin, 2010.

GENETTE Gérard, *Figure I*, Éditions du Seuil, coll. « Essaise », 1966.

_____, *Figure II*, Éditions du Seuil, coll. « Essaise », 1969.

_____, *Figure III*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

_____, *Figure IV*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982.

GRIZE Jean-Blaise, *Logique naturelle et communications*, PUF, 1996.

HENKEMANS Francisca Snoeck, « Prétérition comme outil de stratégie rhétorique », *Argumentation et Analyse du discours* [en ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 1er avril 2009, consulté le 13 mars 2014. URL : http://aad.revues.org/217.

LEMPEREUR Alain, *L'Argumentation*, Colloque de Cersy, Madaga, 1991.

MEYER Michel (éd.), *De la métaphysique à la rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986.

_____ (dir.), *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Le Livre de poche, 1999.

_____, *La Rhétorique*, 2e éd., PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010.

MARC Fumaroli, *Le Livre des métaphores, Essai sur la mémoire de la langue française,* Éditions Robert Laffont, 2012.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, 1992.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5e éd., PUF, 1998.

OLÉRON Pierre, *L'Argumentation*, 3e éd., PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.

PERELMAN Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, 6e éd., Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.

_____, *L'Empire rhétorique*, 2e éd., J. Vrin, 2009 ;

PLANTIN Christian, *Essais sur l'argumentation*, Éditions Kimé,1990.

_____, *L'Argumentation*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1996.

PLATON, *Protagoras, Gorgias, Ménon*, Gallimard, coll. « tel », 1984.

POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001.

_____, *Dictionnaire de poétique*, Éditions Belin, 2006.

REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, PUF, coll. « Quadrige », 2011.

RICALENS-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, 2003.

RICALENS-POURCHOT Nicole, *Lexique des figures de style*, Armand Colin, coll. « 128 », 2e éd., 2012.

ROBRIEUX Jean-Jacques, *Les Figures de style et de rhétorique*, Dunod, coll. « Les Topos », 1998.

_____, *Rhétorique et argumentation*, 3e éd., Armand Colin, coll. « Lettres et Sup. », 2013.

SUHAMY Henri, *Les Figures de style*, 12e éd., PUF, coll. « Que sais-je ? », 2013.

SCHOPENHAUER Arthur, *L'Art d'avoir toujours raison*, traduit par Hélène Florea, Librio, 2014.

VARGA Àron Kibédi, *Rhétorique et littérature*, Librairie Klincksieck, 1970.

VIGNAUX Georges, *Les Jeux des ruses. Petit traité d'intelligence pratique,* Éditions du Seuil, coll. « Le temps de penser », 2001.

3. 4. Sur la linguistique

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale,* PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

_____, *L'argumentation dans le discours*, Armand Colin, 2012

_____ *et al.*, *Stéréotypes et clichés*, Armand Colin, coll. « 128 », 2014.

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Introduction », *Langages*, n° 80, 1985.

_____ et DUCROT Oswald, *L'Argumentation dans la langue,* Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 3e éd, 1995.

AUSTIN John Langshaw, *Quad dire, c'est faire*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1970.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966.

_____, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974.

DUCROT Oswald, *Les Échelles argumentatives*, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1980.

_____, *Le Dire et le dit,* Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

_____, et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995.

_____, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique,* Hermann, coll. « Savoir : sciences », 2008.

_____ *et al.*, *Les Mots du discours*, Les Éditions de Minuit, 1980.

FROMILHAGUE Catherine *et al.*, *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas, 1991.

_____, *Les Figures de style*, 2e éd., Armand Colin, coll. « 128 », 2013.

GRICE Herbert Paul, « Logique et conversation », traduit par Frédéric Berthet et Michel Bozon, *Communications*, n° 30, 1979.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, mars, 1984.

_____, *Les Interactions verbales*, Armand Colin, 1990.

_____, *L'Énonciation*, Armand Colin, coll. « U », 1999.

_____, *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Armand Colin, coll. « Cursus », 2008.

MAINGUENEAU Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française. « Embrayeurs, "Temps", Discours rapporté*, Hachette, coll. « Langue linguistique communication », 1981.

_____, *Pragmatique pour le discours littéraire,* Bordas, 1990.

_____, « Problèmes d'ethos », *Pratiques,* n° 113/114, juin 2002.

_____, *Aborder la linguistique*, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2009.

_____, *Les Termes clés de l'analyse du discours,* Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2009.

_____, *Lingustique pour le texte littéraire*, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2012.

_____, *Analyser les textes de communication*, Armand Colin, coll. « ICOM », 2013.

MOESHLER Jacques & REBOUL Anne, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Éditions du Seuil, 1994.

NORÉN Coco, « Le discours rapporté direct et la notion d'énonciation » *in* Juan Manuel *et al.* (éd.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Actes du colloque international Bruxelles (le 8-11 novembre 2001), L'Harmattan.

PERRET, Michèle, *L'Énonciation en grammaire du texte*, Éditions Nathan, 1994.

_____, « Aux origines du roman, le monologue », *in* Juan Manuel *et al.* (éd.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Actes du colloque international Bruxelles (le 8-11 novembre 2001), L'Harmattan, 2004.

RABATEL Alain, « Présentation : la constellation des destinataires » *in* FIX Florence & DESPIERRES Claire (dir.), *Le Destinataire au théâtre (1950-2000) : À qui parle-t-on ?*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010.

ROSIER Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Éditions Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 2008.

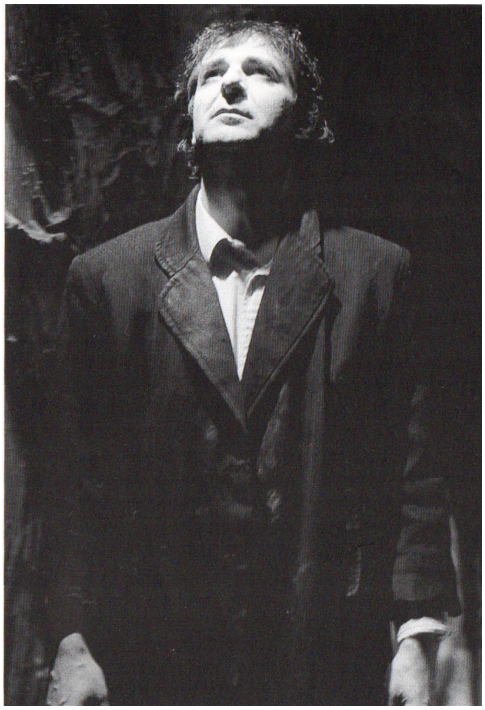
TODOROV Tzvetan, *Littérature et signification*, Larousse, coll. « Langue et langage », 1967.

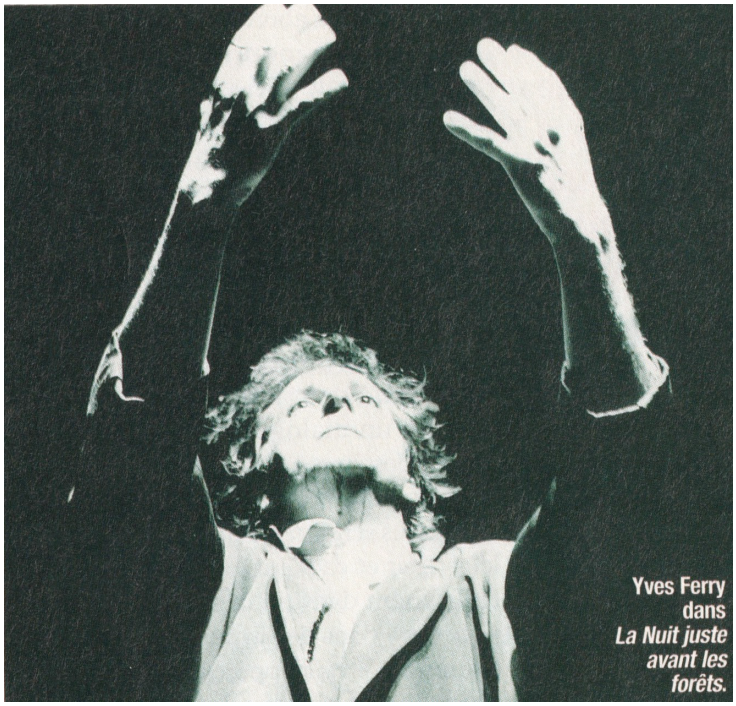
3. 5. Autres

VAN DER HENST Jean-Baptiste, « La perspective pragmatique dans l'étude du raisonnement et de la rationalité », *L'Année psychologique*, vol. 102, n° 1, 2002.

Annexe

1. La Nuit juste avant les forêts 1977, 1978





Gauche : Yves Ferry, mise en scène de Bernard-Marie Koltès,
Avignon Festival off, 1977.
Droite : Yves Ferry, mise en scène de Moni Grego,
Centre Dramatique du Nord, 1978.

Dans les deux mises en scène, le regard et le geste de l'acteur évoquent une figure de rhétorique, l'apostrophe qui consiste principalement en appel à l'Autre absent sur scène.

2. La Nuit juste avant les forêts, 2012

Romain Duris,
mise en scène de Patrice Chéreau et Thierry Thieû Niang,
Comédie de Valence, 2012.

Cette mise en scène est particulièrement intéressante, en ce que le corps brisé met en relief l'immobilité corporelle et donc la nécessité de la parole qui lui est un seul moyen de retenir un « tu » invisible.

3. Combat de nègre et de chiens 1983

Michel Piccoli (Horn), Sidiki Bakaba (Alboury)
Mise en scène de Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1983.

La clé voûte de la pièce est le mouvement en spirale des joutes verbales entre Horn et Alboury. Cette scène met en relief une dramaturgie de la confrontation, c'est-à-dire le face-à-face.

4. Combat de nègre et de chiens 1983

Michel Piccoli (Horn), Sidiki Bakaba (Alboury)
Mise en scène de Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1983.

Alboury, restant à la frontière entre la lumière et l'ombre, inquiète Horn.

5. Quai ouest, 1986

Marion Grimault (Claire), Hammou Graïa (Fak)
Mise en scène de Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1986.

> FAK. – Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois.
> CLAIRE. – Et moi je ne te vois pas, pour moi il fait complètement noir donc.

La lumière faible sur Claire et l'ombre sur Fak, ce jeu de lumière correspond à leur querelle incessante et futile :

6. Quai ouest, 1986

Isaach de Bankolé (Abad), Jean-Philippe Ecoffey (Charles)
Mise en scène Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1986.

Le hangar et Abad se ressemblent l'un à l'autre. Ils guettent les autres personnages et les mènent à la fin catastrophique, sans paroles.

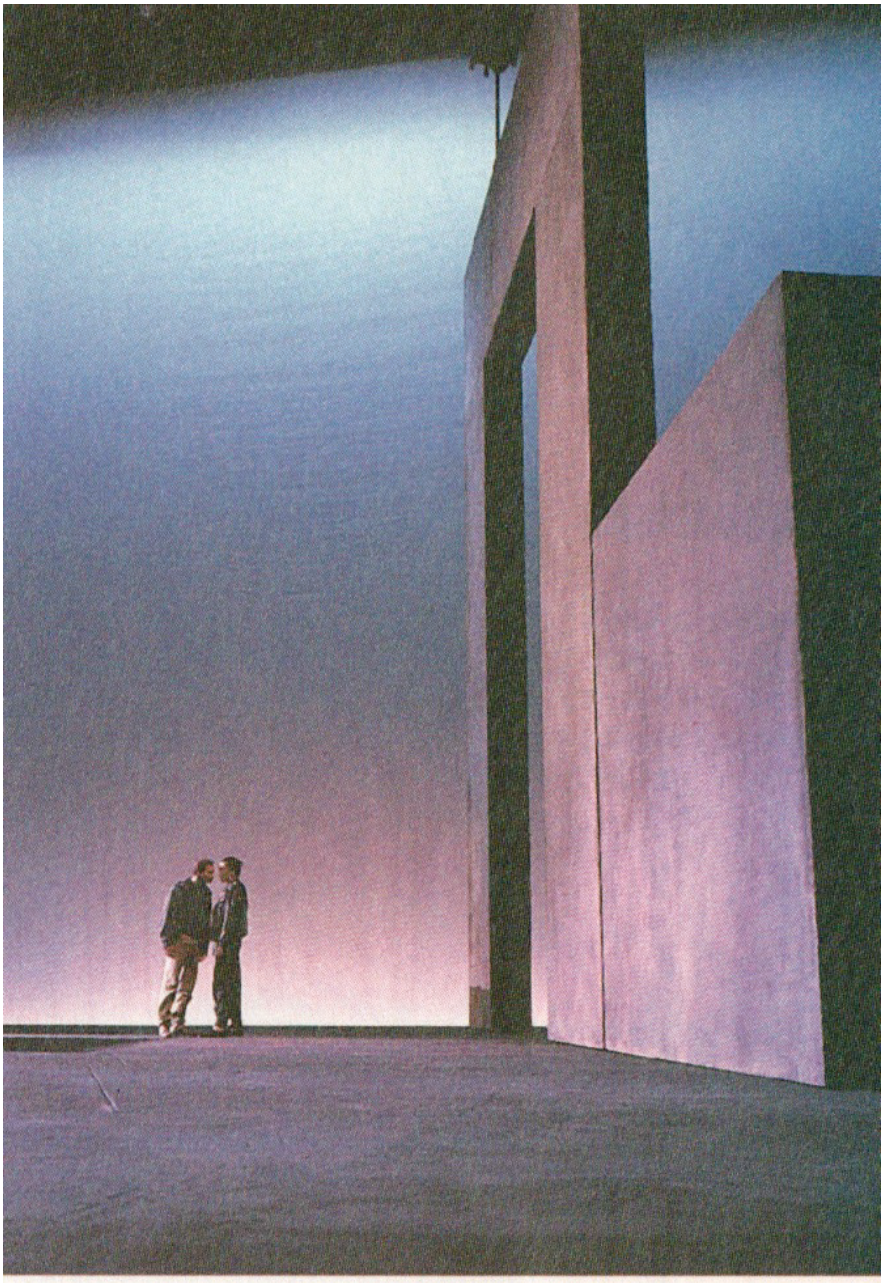
7. Quai ouest, 1986

Hammou Graïa (Fak), Jean-Philippe Ecoffrey (Charles), Marion Grimault (Claire)
mise en scène Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1986.

Claire lâche Charles.
Charles s'approche de Fak.
Claire les regarde, de loin, en faisant semblant de ne pas les regarder.

Tous les personnages tentent d'entamer des négociations clandestines, mais leurs tentatives échoueront, parce qu'il n'y a de secret entre eux, sur scène.

8. Quai ouest, 1986



Mise en scène par Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1986.
Décor par Richard Peduzzi

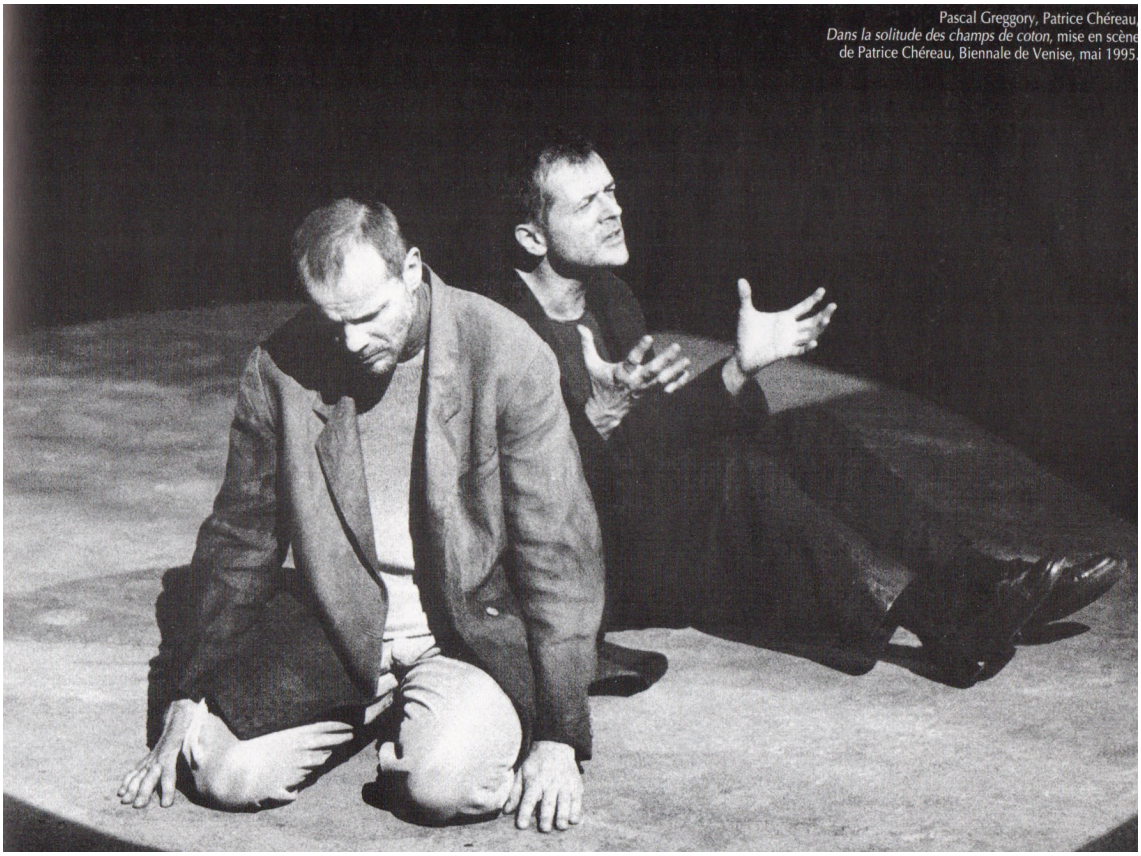
Le mur de hangar est d'une grandeur imposante et personne n'arrive à s'en sortir. Le gigantisme représente une vision tragique du monde contemporain.

9. Dans la solitude des champs de coton, 1987

Isaach de Bankolé (le Dealer), Laurent Malet (le Client)
mise en scène de Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1987.

La disposition des spectateurs correspond exactement à la confrontation du face-à-face sur scène.

10. Dans la solitude des champs de coton, 1987



Patrice Chéreau (le Dealer), Pascal Greggory (le Client)
mise en scène Patrice Chéreau, Odéon Théâtre de l'Europe, 1995/1996.

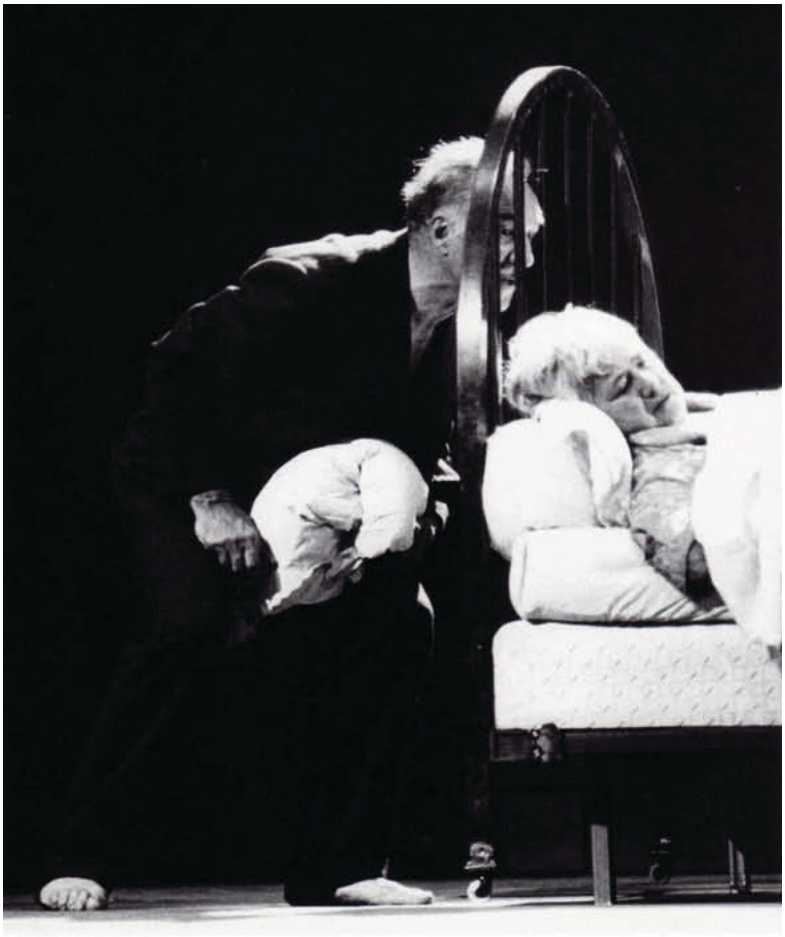
Ils se parlent sans communiquer, ils parlent ou l'un parle (le Dealer, avec des gestes de mains qui s'efforcent de convaincre), mais sans pouvoir obtenir le face-à-face que présuppose toute négociation efficace. Cette disposition des corps est une figuration de l'échec.

11. Le Retour au désert, 1988

Michel Piccoli (Adrien), Jacqueline Maillan (Mathilde), Monique Chaumette (Maame Queuleu),
mise en scène Patrice Chéreau, Théâtre du Rond-Point, 1988

La relation triangulaire évoque le rôle de médiateur dans la comédie moliéresque.

12. Le Retour au désert, 1988

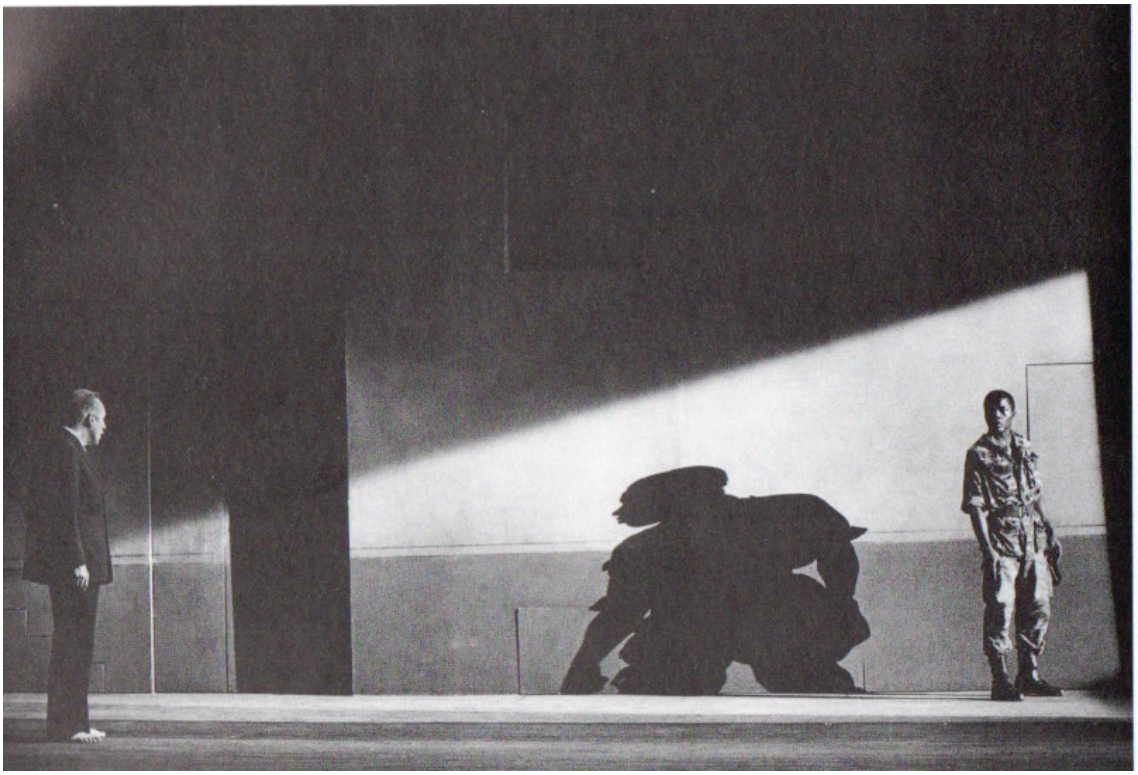


Michel Piccoli (Adrien), Jacqueline Maillan (Mathilde)
mise en scène Patrice Chéreau, Théâtre du Rond-Point, 1988.

ADRIEN. – Mathilde, tu dors ? Tant mieux.

Ici, on peut constater une mise en scène du soliloque, parole adressée à l'interlocuteur qui ne répondra pas. En effet, Mathilde, qui fait semblant de dormir, entend tout ce qu'il dit.

13. Le Retour au désert, 1988



Michel Piccoli (Adrien), Isaach de Bankolé (Le grand parachutiste noir)
mise en scène Patrice Chéreau, Théâtre du Rond-Point, 1988.

> PARACHUTISTE. – J'aime cette terre, bourgeois, mais je n'aime pas les gens qui la peuplent. Qui est l'ennemi ? Es-tu un ami ou un ennemi ? Qui dois-je défendre et qui dois-je attaquer ? Ne sachant plus où est l'ennemi, je tirerai sur tout ce qui bouge.

Les personnages noirs dans le théâtre de Koltès parlent souvent par le corps. Dans cette scène, l'ombre du corps noir semble menacer Adrien.

14. Le Retour au désert, 1988

Julie Sicard (Fatima), Catherine Sauval (Marie Rozérieulles), Martine Chevallier (Mathilde), Bruno Raffaelli (Adrien), Alain Lenglet (Borny), Michel Vuillermoz (Plantières)
mise en scène de Muriel Mayette, Salle Richelieu, 2007.

Koltès a dévoilé ouvertement son projet de l'écriture de la comédie dont le sujet n'est pas comique. Cette scène, où le comique et le mystérieux sont amalgamés, provoque un rire grotesque.

Table des matières

Sommaire.....vii
Introduction.....1
Dramaturgie du face-à-face.....5
Rhétorique argumentative.....7
Argumentation dans le discours.....10
Texte théâtral et double énonciation.....17
Argumentation dans le texte théâtral.....20
Argumentativité de la figure rhétorique.....24
Rhétorique et système des figures.....30
Cinq textes théâtraux de Bernard-Marie Koltès.....35

Chapitre I. Parole solitaire mais partagée : *La Nuit juste avant les forêts* .43
1. Analyse de la forme théâtrale : qui parle à qui ?.....48
1.1. Hybridation formelle ou violence au genre.....53
1.1.1. Monologue dialogique.....53
1.1.2. Soliloque ou quasi-monologue.....65
1.2. Mise en abîme de l'énonciation.....63
1.2.1. Problème polyphonique du « je » : carrefour de voix.....73
1.2.2. Théâtralisation du récit monologué : mise en abîme théâtrale.....73
2. Argumentativité de la parole solitaire.....77
2.1. Rhétorique de déictique.....78
2.1.1. Problème du « je » et du « tu » : qui sont-ils ?.....80
2.1.2. Problème de spectateur : récepteur secondaire ou direct ?.....84
2.2. Argumentativité des figures : voix argumentatives.....89
2.2.1. Apostrophe : mettre en présence le « tu » invisible.....89
2.2.2. Parembole : voix entre parenthèses.....94
2.2.3. Réticence ou prétérition.....98
2.2.4. Véhémence : envie de violence.....105

Chapitre II. Paroles en duel : *Combat de nègre et de chiens*.....111
1. Parole argumentative : commerce de paroles.....116
1.1. Horn et Alboury : discours judiciaire.....120

1.1.1. Bienveillance : effort pour réduire la distance 120
1.1.2. Faux dilemme et argument *ad misericordiam* 125
1.1.3. Argument de réciprocité et loi du talion 137
1.2. Horn et Cal : discours délibératif 143
1.2.1. Stratégie destinée à rendre crédible le mensonge 143
1.2.2. Homme de parole *vs* homme d'action 148
1.3. Léone et Alboury : discours épidictique 151
1.3.1. Soliloque de Léone 151
1.3 2. Croisement des langues étrangères 153
2. Analyse de figures argumentatives 155
2.1. Hypotypose mensongère 156
2.1.1. Hypotypose pittoresque 156
2.1.2. Hypotypose dans le discours rapporté 159
2.2. Paroles véhémentes 160
2.2.1. Accumulation et gradation 161
2.2.2. Amplification paranoïaque 164
2.3. Confrontation des deux mondes opposés 168
2.3.1. Paradoxe de Horn : *P mais Q* 169
2.3.2. Paradoxe d'Alboury 171

Chapitre III. Deux mondes opposés : *Quai ouest* 175
1. Paroles négatives 179
1.1. Transgression du principe de coopération 180
1.1.1. Communication déficiente 184
1.1.2. Vaines chamailles : Koch et Monique 187
1.2. Paroles sophistiques : Fak et Claire 188
1.2.1. Refus catégorique de Claire 188
1.2.2. Manipulation de Fak : raisonnement par contraposée 190
1.2.3. Arguments fallacieux, sources de comique 194
1.3. Négociation clandestine 199
1.3.1. Argument *ad baculum* 200
1.3.2. Renversement du rapport de force 202
1.4. Paroles sans écho 203
1.4.1. Monologue : appel au spectateur, question sur le 4e mur 204
1.4.2. Monologues romanesques 206
1.4.3. Trou noir de paroles : mutisme d'Abad 209

2. Poétique de l'opposition 214
2.1. Antithèse spatio-temporelle 215
2.1.1. Opposition spatiale : « ici » et « là-bas » 216
2.1.2. Opposition temporelle : « autrefois » et « aujourd'hui » 219
2.2. Paradoxisme 221
2.2.1. Monde oxymorique 222
2.2.2. Paradoxe aporétique 224
2.3. Prosopopée : lieu parlant 226
2.3.1. Lieu comme topique 226
2.3.2. Lieu comme personnage 228

Chapitre IV. Parole diplomatique : *Dans la solitude des champs de coton* 233
1. Duel verbal : dramaturgie de *capoeira* 239
1.1. Art de l'argumentation 241
1.1.1. Puissance du raisonnement syllogistique 242
1.1.2. Raisonnement par l'absurde 246
1.2. Art de la réfutation 249
1.2.1. Concession argumentative de « mais » 251
1.2.2. Univers hypothétique et conditionnel 254
2. Poétique de la comparaison 258
2.1. Univers animalier 258
2.1.1. Comparaison animalière 259
2.1.2. Chaîne de métaphores 265
2.2. Sentence argumentative 270
2.2.1. Sentence paradoxale 270
2.2.2. Sentence énigmatique 272

Chapitre V. *Fatum* comique : *Le Retour au désert* 281
1. Dialogues de sourds : Mathilde et Adrien 287
1.1. Paroles agonales 288
1.1.1. Réfutation antithétique 288
1.1.2. Antanaclase : réfutation par ridiculisation 290
1.2. Intervention de Maame Queuleu 293
1.2.1. Communication triangulaire 293
1.2.2. Dialogue biaisé 295
1.3. Duo comique 297

1.3.1. Faux frères ennemis 297
1.3.2. Humour noir : double dénouement 299
2. Trois monologues adressés au public 301
2.1. Allégorie du singe : Adrien 304
2.1.1. Confession impudique : comparaison avec le singe 304
2.1.2. Parabole bouddhiste 306
2.2. Négation de soi : Mathilde 308
2.2.1. Double négation 308
2.2.2. Histoire fantastique 311
2.3. Démonstration de la fuite : Édouard 313
2.3.1. Calcul mathématique 313
2.3.2. Échapper au monde 315
3. Rire grotesque et sophisme 316
3.1. Grotesque et ironie 317
3.2. Parole sophistique 319
3.2.1. Réfutation par contraposition 319
3.2.2. Excuse lâche 321
4. Principe du tiers exclu : les apatrides 323
4.1. Mathilde 324
4.1.1. Expatriée involontaire 324
4.1.2. Anéantissement des patries 326
4.2. Aziz funambule 326
4.2.1. Un homme à la frontière 327
4.2.2. Devenir nul 328
4.3. Le grand parachutiste noir 330
4.3.1. Soldat en guerre : ami ou ennemi ? 331
4.3.2. Histoire transcendante et impuissance humaine 332

Conclusion 337
Bibliographie 349
Annexe 369
Table de matières 383

Rhétorique et argumentation chez Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie de la confrontation

Résumé :

La visée méthodologique de cette étude détermine le parcours de la recherche : l'analyse de l'argumentation dans les joutes verbales et celle des figures de rhétorique, définies comme des formes-sens, dans les cinq pièces théâtrales de Bernard-Marie Koltès. Ces deux approches principales permettent de mettre en évidence la théâtralité et la dramaticité des paroles de lutte, qui instaurent des scènes d'*agôn* dans le théâtre contemporain. Ces réflexions, qui prennent aussi en compte les perspectives intrascéniques et extrascéniques inhérentes à la double énonciation théâtrale, visent à approfondir la compréhension des œuvres koltésiennes dans son rapport particulier au spectateur. Tous les efforts langagiers déployés ainsi que les diverses stratégies argumentatives et figurales conduisent à une incommunication finale, créant tout au long des pièces un mélange de tragique et de comique. D'où la dramaturgie de la confronation et de la cohabitation de paroles agonales.

Mots-clés : Bernard-Marie Koltès, rhétorique, argumentation, figure

Rhetoric and argumentation in Bernard-Marie Koltès' work: a dramaturgy of confrontation

Abstract :

The methodological focus of this study is determining the course of research: the analysis of the argumentation in verbal sparring and of figures of speech, defined as sense-forms, in Bernard-Marie Koltès' five theatrical plays. These two main approaches make it possible to highlight the theatricality and the dramaticity of words of struggle that establish scenes of *agon* in contemporary theatre. These reflections, which also take into account the intrascenic and extrascenic perspectives inherent in theatrical double enunciation, aim to deepen the understanding of the works of Koltès in their particular relation with the spectator. All language efforts made by characters in confrontations, as well as various argumentative and figurative strategies, prove to be in vain and always lead to a final non-communication, creating a mixture of the tragic and the comic throughout the plays. This is what is at stake in our work: to define Koltèsian dramaturgy as a confrontation and a cohabitation of agonal words.

Keywords : Bernard-Marie Koltès, rhetoric, argumentation, figure

Université Sorbonne Nouvelle – Paris III
ED 267 Arts et Médias
4 rue des irlandais 75005 Paris