



Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales

Département de Langue et Littérature françaises

**MUTATIONS DANS LA DRAMATURGIE FRANÇAISE
CONTEMPORAINE
À TRAVERS LES THÉÂTRES DE BERNARD-MARIE KOLTÈS ET
DE JEAN-LUC LAGARCE**

Damla ŞIKEL

Thèse de Doctorat

Ankara, 2014

MUTATIONS DANS LA DRAMATURGIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE
À TRAVERS LES THÉÂTRES DE BERNARD-MARIE KOLTÈS ET
DE JEAN-LUC LAGARCE

Damla ŞIKEL

Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature françaises

Thèse de Doctorat

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

Damla ŞIKEL tarafından hazırlanan "Mutations Dans La Dramaturgie Française Contemporaine À Travers Les Théâtres De Bernard-Marie Koltès Et Jean-Luc Lagarce" başlıklı bu çalışma, 10.07.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



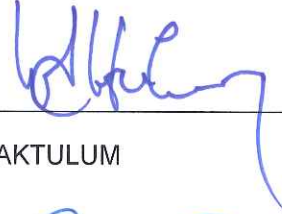
Prof. Dr. Tuğrul İNAL (Başkan)



Prof. Dr. Kemal ÖZMEN (Danışman)



Prof. Dr. Jale ERLAT



Prof. Dr. Kubilay AKTULUM



Yrd. Doç. Dr. Özlem KASAP

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☒ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

10.07.2014



Damla ŞIKEL

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier le directeur de cette thèse, Monsieur Kemal ÖZMEN, qui m'a encadré tout au long de cette thèse et qui m'a fait partager ses brillantes intuitions. Sa compétence, sa rigueur scientifique et sa clairvoyance m'ont beaucoup appris. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigués.

J'adresse tous mes remerciements à Monsieur Tuğrul İNAL, à Madame Jale ERLAT, à Monsieur Kubilay AKTULUM et à Madame Özlem KASAP pour m'avoir fait confiance, puis pour m'avoir guidé, encouragé, conseillé et aussi pour m'avoir fait l'honneur de participer au Jury de soutenance.

Je souhaiterais exprimer ma gratitude à Monsieur Ekrem AKSOY pour m'avoir donné envie de réaliser une thèse sur le théâtre contemporain. Je le remercie également pour son accueil chaleureux à chaque fois que j'ai sollicité son aide, ainsi que pour ses multiples encouragements.

Mention spéciale à Monsieur Mehmet EROĞLU qui m'a supporté et m'a permis de me lever motivé et l'esprit tranquille depuis le début de ma thèse. Très humblement, je voudrais lui dire merci pour son soutien pendant mes périodes de doutes et pour ses multiples encouragements répétés.

Je suis tout particulièrement gré à Monsieur Nizamettin KASAP pour sa relecture et ses conseils toujours pertinents. Je lui suis reconnaissante de m'avoir fait bénéficier tout au long de ce travail de sa grande compétence et de son regard critique.

D'autres personnes m'ont encouragé à finir ce travail par des gestes d'amitié dont je suis reconnaissant. J'aimerais spécialement présenter ma reconnaissance infinie à Monsieur Ayberk ERKAY dont la générosité, la bonne humeur, l'intelligence brillante, et l'intérêt manifestés à l'égard de ma recherche m'ont permis de progresser dans cette thèse. Je ne saurais le remercier pour le soutien moral ininterrompu, et le temps et les efforts qu'il m'a consacrés que par mon profond respect.

Enfin, je suis particulièrement reconnaissante à ma collègue et amie Madame Ceren ÖZGÜLER pour son soutien incroyablement solide, attentif, fiable et cordial. Elle a beaucoup facilité la période de rédaction de cette thèse, comme d'ailleurs mes chers collègues Madame Eylem AKSOY et Monsieur Serhan DİNDAR qui ont assuré un bel esprit de solidarité, de soutien, de compréhension et de sensibilité.

ÖZET

ŞIKEL, Damla, *Bernard Marie Koltès ve Jean-Luc Lagarce’ın Tiyatroları Çerçevesinde Çağdaş Fransız Tiyatrosunda Dönüşümler*, Doktora Tezi, Ankara, 2014.

Modern ve çağdaş tiyatronun 1880’lerden başlayarak 1980’lere kadar süren dönüşümü, tiyatronun, kurucu temellerine bağlı kalmasına rağmen kendisinden uzaklaşmak suretiyle sürekli bir değişim içinde evrildiğini gösterir. Bu bağlamda en kaydadeğer olgu, sembolizm kökenli tiyatro insanları tarafından yaratılan ilk dramatik krizin doğurduğu ve Jarry ile Artaud’nun tiyatronun « metin odaklı » doğasına son veren yenilikçi teşebbüsleriyle somutlaşan « tiyatronun tiyatralleşmesi » hareketidir. Bir asır boyunca, yönetmenler, metnin sahnedeki öncüllüğüne karşı çıkan, sesin, aydınlatmanın, pandomimin, müziğin ve görsel unsurların teknik kullanımı gibi metin dışı ifade yöntemlerinin peşine düşmüşlerdir. Tiyatronun sahnesel yanını ön plana çıkaran dramatik metnin yapıbozumu, oyun yazarlarının dramaturjik algılarını, onları klasik tiyatronun kodlamalarından uzaklaştırmak suretiyle derinden etkilemiştir. Çağdaş tiyatrodaki yaşanan sahnesel ve metinsel dönüşümlere paralel olarak, iki oyun yazarı yenilikçi ve eleştirel yaratıcılıklarını ortaya koymuşlardır : Bernard-Marie Koltès ve Jean-Luc Lagarce. Bu iki oyun yazarının olgunluk dönemi eserlerinde göze çarpan da bu dönüşümsel süreç, söz konusu dönemin sosyo ekonomik şartları ile dramatik söylem bağlamlarında kesişen değişimlerdir. Dramatik söylemin devamlılığı, bize çağdaş tiyatronun büyük gelişiminin son basamağını açıklama ve tanımlama fırsatı vermektedir. Döneme dair çok sayıda teorik çalışmanın, ve çağdaş toplumun evriminin sınırları tarafından somutlaştırılan bu dönüşümlere dair savlar ve sorgulamalar bize aynı zamanda bu olguyu toplumsal, yapısal ve metinsel boyutları dahilinde analiz etme fırsatı doğuracaktır.

Anahtar Sözcükler

Koltès, Lagarce, çağdaş tiyatro, dramaturji, dönüşüm, sahne, dramatik metin, çağdaş toplum.

RÉSUMÉ

ŞIKEL, Damla. *Mutations dans la dramaturgie française contemporaine à travers les théâtres de Bernard-Marie Koltès et de Jean-Luc Lagarce*, Thèse de Doctorat, Ankara, 2014.

L'évolution du drame moderne et contemporain n'a cessé de montrer que depuis les années 1880 jusqu'aux années 1980 le drame s'est constitué sur ses bases en s'éloignant toujours de lui-même. Le phénomène le plus intéressant a été à cet égard le mouvement de « théâtralisation du théâtre » qui, à partir de la première crise dramatique provoquée par les dramaturges symbolistes et les tentatives novatrices de Jarry et Artaud a mis fin à la vision « textocentrique » du drame. Pendant un siècle, les metteurs en scène ont poursuivi leurs recherches des formes d'expressions extratextuelles telles que l'utilisation technique du son, de l'éclairage, du mime, de la musique et des éléments visuels qui rejettent la priorité du texte sur scène. La déconstruction du texte dramatique au profit de l'aspect scénique du théâtre a influencé profondément la perception dramaturgique des auteurs en les éloignant des codifications du théâtre classique. A travers ces transformations scéniques et textuelles du théâtre contemporain, deux dramaturges s'imposent par leur inventivité critique et novatrice : Bernard-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce. Il s'agit bien dans l'exemple des pièces de maturité de ces deux dramaturges du même processus évolutif quant aux rapports des transformations intervenues entre le discours dramatique et les conditions socio-économiques de l'époque concernée. Cela nous permet d'expliquer et de définir à travers la continuité du discours dramatique la phase finale de cette évolution majeure dans le théâtre contemporain. Les multiples écrits théoriques de l'époque, des dénonciations et des questionnements autour de ces changements dictés par les contraintes de l'évolution de la société contemporaine nous permettront également d'analyser le phénomène dans ses dimensions sociales, structurelles et textuelles.

Mots-clés

Kotès, Lagarce, théâtre contemporain, dramaturgie, mutation, scène, texte dramatique, société contemporaine.

TABLE DES MATIÈRES

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
REMERCIEMENTS	iii
ÖZET	iv
RESUMÉ	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
 INTRODUCTION	 1
 1. DEFIS ET ENJEUX DE L'ECRITURE DRAMATIQUE	 9
1.1. Le défi de la théâtralité des symbolistes à Artaud	9
1.2. Le nouveau théâtre : une dramaturgie du refus	17
1.3. Enjeux de la déconstruction post-dramatique	26
 2. VARIANTES DES STRUCTURES DRAMATURGIQUES DE KOLTES A LAGARCE	 35
2.1 Le retour de l'écriture intertextuelle	35
2.2 La dynamique de l'action dramatique	47
2.3 Les failles spatio-temporelles	59

3. L'AMBIGUITÉ IDENTITAIRE DU PERSONNAGE.....	75
3.1 Les fluctuations autour du personnage.....	75
3.2. L'impersonnalité ou la dépossession de soi.....	86
3.3. Etre de l'étrangeté, être de la solitude.....	94
4. L'IRRÉSISTIBLE ASCENSION DE LA PAROLE.....	106
4.1 La poétique de la théâtralité.....	106
4.2. « Redialogisation du dialogue ».....	118
4.3. La toute-puissance de la parole.....	131
5. UN THÉÂTRE AUX CONFINS DU TRAGIQUE CONTEMPORAIN	140
4.1 Une nouvelle esthétique de la tragédie	140
4.2. Figures à voix tragiques.....	152
4.3. Visages de la violence tragique.....	161
CONCLUSION.....	171
BIBLIOGRAPHIE.....	178

INTRODUCTION

L'une des caractéristiques essentielles de la pensée et de la littérature françaises du XXème siècle est qu'elles sont profondément marquées par les crises historiques, par les deux grandes guerres mondiales, dont les conséquences furent décisives tant dans la vie sociale et politique que dans la vie littéraire, artistique et philosophique. Jamais dans l'histoire intellectuelle et littéraire de la France, les soubresauts de l'histoire ne furent si déterminants comme dans cette époque sur l'évolution des idées et jamais cette étroite interaction entre l'histoire et les faits artistiques et littéraires ne fut si serrée et si féconde pour le renouveau de la pensée, de l'art et de la littérature.

Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, conflit le plus meurtrier de l'Histoire, l'Europe connaît un désastre affreux, et la reconstruction qui s'ensuivra sera jusqu'au début des années 1970 la principale préoccupation des pays, dont la France, qui sortent du conflit épuisés et ruinés. La France s'engage dès 1945 dans une politique de relance qui touche tous les domaines de l'activité économique et sociale. Qualifiée de « Trente Glorieuses », les années allant de 1945 à 1973 furent une période d'expansion et de mutation notables. Les réformes de structure, les plans de modernisation et une croissance rapide dans tous les secteurs suscitent une élévation du niveau de vie et du pouvoir d'achat, un bouleversement dans les modes de vie et de pensée, mais aussi une modification dans les structures de consommation. On témoigne à cet égard de profondes mutations de l'appareil de production, de consommation et de services. Un nouveau type de société, dit « société de

consommation », fait son apparition. Tout, -désirs, besoins-, devient, semble-t-il, par plaisir ou par pression publicitaire, « marchandise » de sorte que l'« objet » en devient le symbole, qui « se consomme » et « se renouvelle » sans cesse. Mais, cette nouvelle idéologie consumériste ayant tendance à « mercantiliser » tout, biens, valeurs, culture, art et littérature même, n'est pas exclue de conflits et de contradictions ni non plus exempte de critiques. Le milieu des années 1965 voit les premières protestations face à ce nouveau phénomène pénétrant de plus en plus la sphère de la vie intime, morale et sociale de l'individu. Plusieurs penseurs (Débord, Marcuse, Deleuze, Baudrillard) analysent et théorisent en profondeur les fondements de cette société en pleine effervescence.

Constituant une fracture marquante de l'histoire française contemporaine, et se caractérisant par les revendications libertaires, culturelles, sociales, politiques et morales, la révolte de Mai 1968 renforce la croyance en la possibilité de l'homme de transformer et la vie et le monde au profit de l'individu. Le refus catégorique de l'ordre existant et des valeurs traditionnelles s'accompagne de nouvelles orientations et formes de contestation, telles l'autonomie, le communautarisme, la décentralisation, l'insoumission, l'anti-sexisme, le féminisme, l'avant-gardisme, l'art minimal dont se nourrira largement la littérature des années 1970 et 1980. L'actualité extrêmement variable et contestataire de cette période creuse en profondeur un sillon dont les contrecoups sont manifestes dans la vie de pensée, en art, en littérature et en philosophie. Parallèlement aux péripéties du phénomène de la mondialisation, la contestation philosophique, artistique et littéraire suscite au fur et à mesure une redéfinition critique des valeurs et des concepts dominants qui transforment les perceptions et les créations des artistes et des hommes de lettres.

C'est à travers ce bouillonnement d'idées novatrices et audacieuses que s'inscrit la recherche des artistes et des hommes de lettres, plus particulièrement des romanciers et des dramaturges, qui cherchent dès le début des années 1950 à créer un langage nouveau susceptible de traduire la complexe et la fuyante réalité de l'homme moderne. Les courants littéraires comme le « Nouveau

roman » et le « Nouveau théâtre » imposent un art débarrassé de toutes les conventions traditionnelles ; tandis que le premier procède de manière systématique à une « déconstruction romanesque » au profit de l'écriture par le refus des fondements traditionnels du roman, le second se livre, notamment au niveau du langage, à un éclatement des codes conventionnels du théâtre. Plus que le « nouveau roman », le « nouveau théâtre » français semble être digne d'être mentionné comme une avant-garde littéraire par son rejet global du théâtre occidental traditionnel, par sa philosophie nourrie des idées existentialistes et par ses provocations saugrenues quant aux conventions du genre, action, personnage et dialogue. Ses principaux représentants, Ionesco, Beckett, Genet et Adamov, bien que chacun, extrêmement individualiste, ait leurs propres préoccupations quant aux conventions du genre et à la manière de traiter des problèmes de la condition humaine ont tout de même en commun une conception de l'art dramatique puisant ses sources dans les théories dramatiques prônées par Antonin Artaud et une vision du monde se nourrissant de la philosophie existentialiste et notamment de l'idée de l'absurde qu'ils théâtralistent par un langage minimaliste qui détruit les codes, réduit les personnages aux marionnettes et ôte toute cohérence et pertinence à l'action.

Si le « Nouveau théâtre » est une avant-garde de l'après-guerre, s'il rejette les formules dramatiques toutes faites et dénonce le malaise de l'existence dénuée de signification et le monde comme dérisoire et hostile dans lequel l'homme seul et sans repère se perd, c'est qu'il est, selon la critique de l'époque, une forme artistique tout à fait authentique comportant en soi l'âme de son époque, qu'il transforme en vingt ans les goûts et les sentiments du grand public et qu'il aménage le terrain pour l'émergence d'un nouveau type de théâtre dit « théâtre contemporain ».

Les années 1970 voient de nouvelles transformations voire mutations dans l'écriture dramatique et l'organisation de l'espace scénique ; celles-ci moins spectaculaires par rapport aux transgressions des dramaturges du *Nouveau théâtre*, mais plus rigoureuses et plus hardies quant à l'organisation du schéma narratif et à l'usage de nouvelles esthétiques de scène appelant l'apport des

arts de l'image, cinéma, vidéo, peinture, ainsi que celui des agencements musicaux ou sonores sont à l'origine d'un nouveau type de théâtre ; nouvelle rupture encore, bien distincte à la fois des techniques d'expression dramatique classique et de *l'ancien* Nouveau théâtre. Ce renouvellement textuel et scénique, quelque contestataire qu'il soit dans ses principes, est toutefois loin d'exciter un public qui a été témoin, il n'y a pas longtemps, de nouvelles esthétiques d'écriture scénique puisqu'il a pris l'habitude de prévoir l'imprévisible au théâtre.

La transgression des catégories scéniques, la discontinuité de la dramatisation, la fragmentation de l'action et la poétisation de l'écriture constituent les principales caractéristiques conceptuelles du théâtre contemporain des années 70. De ce point de vue, il y a lieu d'indiquer que, contrairement au rejet catégorique par les *nouveaux* dramaturges du primat du texte, celui-ci conserve plus ou moins ses liens avec la forme textuelle tout en lui imposant une écriture fragmentaire et richement suggestive. Pareilles mutations s'observent également dans la formation des personnages. Ils semblent être relativement bien définis psychologiquement et socialement par rapport à ceux du *Nouveau* théâtre. Plus humains, plus solitaires, plus névrosés, voire plus tragiques, ils sont ancrés tout de même dans le contexte social, politique et intellectuel de leur époque. Ils prennent généralement place au ban de la société, et sont définis plus souvent par rapport à *l'autre*. Meurtriers, voleurs, minoritaires, exclus, tous sont des caractères peu favorables existant dans cette prison sombre et close qu'est la société consumériste et capitaliste. Quant à l'expression verbale des personnages, qui constitue le fond de toile du langage dramatique des pièces contemporaines, elle est visiblement marquée par une verve *sui generis* résolument poétique et quelquefois hermétique. Par sa profondeur et son contenu, il est à noter que ce langage se distingue nettement de celui du *Nouveau* théâtre qui, lui, se caractérisait par la discontinuité des répliques et le manque d'enchaînement d'idées pertinentes.

A travers ces transformations scéniques et textuelles du théâtre contemporain, deux dramaturges s'imposent par leur inventivité critique et novatrice : Bernard-

Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce. Leur théâtre respectif fait au langage, à la narration dramatique des apports remarquables qui les détachent du discours bourgeois et intellectuel des années 1950. Il s'agit bien dans l'exemple de ces deux dramaturges du même processus évolutif quant aux rapports des transformations intervenues entre le discours dramatique et les conditions socio-économiques de l'époque concernée. Cela nous permet d'expliquer et de définir à travers la continuité du discours dramatique la phase finale de cette évolution majeure dans le théâtre contemporain. Les multiples écrits théoriques de l'époque, des dénonciations et des questionnements autour de ces changements dictés par les contraintes de l'évolution de la société contemporaine nous permettront également d'analyser le phénomène dans ses dimensions sociales, structurelles et textuelles.

Pour ce faire, nous avons conçu cette étude en cinq chapitres, chacun étant divisé en trois sous-chapitres qui permettent de traiter du problème posé sous ses divers aspects. **Le premier chapitre** intitulé « Défis et enjeux de l'écriture dramatique » traite des sources théâtrales de Jean-Marie Koltès et Jean Luc Lagarce qui, dès la fin du XIXe siècle et en passant par l'apport des surréalistes et des nouveaux dramaturges, ont contribué par diverses manières à leur conception dramatique. Etant donné la nécessité de situer les œuvres de ces derniers dans ce dernier quart du siècle, période de restructuration, de recherche et de contestation qui a profondément marqué l'art et la littérature de l'époque, il nous a paru indispensable de consacrer le premier sous-chapitre intitulé « Le défi de la théâtralité des symbolistes à Artaud » au ressourcement de ces deux dramaturges qui ont puisé dans l'héritage symboliste et jarryesque de la fin du XIXème siècle et les textes avant-gardistes de la période surréaliste, notamment ceux d'Artaud, qui refuse la *mimesis* et la littérarité conventionnelles au profit d'un "théâtre " formellement "pur ", performatif et visuel. Le second sous-chapitre portant le titre "Le Nouveau théâtre : une dramaturgie du refus" étudie les apports du « Nouveau théâtre » qui conteste catégoriquement les convenances classiques et prône une dramaturgie du refus et du défi élargissant les possibilités scéniques et accélérant l'accès direct aux innovations du théâtre contemporain. Le troisième sous-chapitre qui

est consacré à l'étude des « Enjeux de la déconstruction post-dramatique » analyse les diverses approches et les théories qui s'ordonnent autour de la notion de « théâtralisation du théâtre » visant à créer un potentiel artistique plus expressif et plus scénique pour une autonomie du théâtre. **Le deuxième chapitre** qui s'intitule « Variantes des structures dramaturgiques de Koltès à Lagarce » analyse les multiples innovations formelles qui permettent une fuite en avant au niveau du texte, du traitement de l'action et des catégories spatio-temporelles. Le premier sous-chapitre traite à partir des textes des deux dramaturges du « Retour de l'écriture intertextuelle » rendue fragmentaire, polyphonique et hybride. Le deuxième sous-chapitre étudie les mécanismes de « La dynamique de l'action dramatique » chez les deux dramaturges, et montre en quoi l'action dramatique tire sa force de la parole, nourrie des récits secondaires, longs monologues ou soliloques, « partie immergée » du langage et le principal support de la déconstruction de l'action dramatique. Le troisième sous-chapitre repérant les « Failles spatio-temporelles » qui caractérisent les pièces des deux dramaturges contemporains analyse les dispositions particulières spatio-temporelles des pièces caractérisées par la succession des tableaux et des séquences non homogènes qui rompt la linéarité de la fable. **Le troisième chapitre** portant le titre « L'ambiguïté identitaire du personnage » est consacrée à l'étude exclusive des personnages koltésiens et lagarciens dont l'identité se caractérise par la perte de repères biographiques, physiques et sociaux qui les conduit à la dépersonnalisation ou une dépossession de soi, symptôme de la crise identitaire de l'homme moderne. Le premier sous-chapitre examine chez les deux dramaturges « Les fluctuations autour du personnage » qui révèlent une grave crise identitaire contestant la notion de caractère tout en le privant d'unité organique et intérieure. Le second sous-chapitre creuse davantage la problématique du sujet/personnage autour des notions telles « L'impersonnalité ou la dépossession de soi » tout en mettant en relief les enjeux de cette crise liée à la surprenante inconsistance du personnage aux prises avec les normes conventionnelles du monde moderne. Le troisième chapitre intitulé, « Être de l'étrangeté, être de la solitude » propose une étude sur la perte chez les personnages du sentiment de la réalité personnelle

(sentiment d'étrangeté) et les difficultés d'adaptation face au monde environnant (sentiment de solitude), deux aspects primordiaux à partir desquels ils tentent de se définir. **Le quatrième chapitre** s'intitulant « L'irrésistible ascension de la parole » analyse dans ses sous-parties l'acte discursif des personnages tant sur le plan formel, -esthétisation poétique du langage dramatique-, que sur le plan communicationnel, - dévoilement de l'intériorité par le biais de la parole « omnisciente », « omniprésente » et « omnipotente ». Le premier sous-chapitre qui est consacré à une étude sur « La poétique de la théâtralité » analyse au niveau textuel la complicité du « poétique » et du « théâtral » qui défonctionnalise l'aspect référentiel du langage dramatique. Le second sous-chapitre portant sur la « Rédialogisation du dialogue » traite de la déconstruction de la structure conversationnelle du dialogue qui dérive pour la plupart des cas d'une déficience d'ordre ontologique et social et qui est marquée par un dialogisme polyphonique. Le troisième sous-chapitre est focalisé sur « La toute-puissance de la parole », support primordial des personnages qui se substitue dans une large mesure à l'action dramatique et qui concrétise les personnages réduits à la portée de leur parole. Et quant au **cinquième** et dernier **chapitre** ; intitulé « Un théâtre aux confins du tragique contemporain », il se fonde sur une analyse du « tragique contemporain » qui renouvelle sous la poussée des relations conflictuelles la tragédie classique au niveau des contraintes formelles et des thèmes et qui demeure sous ses aspects choquants l'une des constantes majeures des deux dramaturges contemporains. Le premier sous-chapitre portant le titre « Une nouvelle esthétique de la tragédie » traite de ce que les œuvres de Koltès et de Lagarce doivent à la tragédie classique tout en gardant leur spécificité quant à l'interprétation de la notion de « tragique » dans le monde moderne. Le second-sous chapitre consacré aux « Figures à voix tragique » propose une étude de la condition précaire des personnages « tragiques » des deux dramaturges confrontés aux multiples conflits d'ordre social, politique et moral qui marquent la société consumériste de l'époque. Le troisième et dernier sous-chapitre intitulé « Visages de la violence tragique » porte sur les spécificités de l'expression du « tragique » tout en essayant de déjouer les mécanismes des

différentes formes de la violence sous ses aspects d'ordre physique, psychologique et métaphysique.

Pour ce qui concerne la méthode que nous avons adoptée pour l'étude de ce sujet ; comme les mutations de l'écriture observées dans les œuvres des deux dramaturges sont intimement liées aux grandes secousses de la société française contemporaine et que celles-ci nécessitent très souvent des références au contexte social et économique de l'époque concernée, nous avons adopté une approche sociologique et thématique qui permettrait de mieux discerner ce renouveau dramatique dans le théâtre français contemporain.

Au terme de cette étude, nous espérons révéler, à partir des œuvres de Jean-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce, solidaires de l'avant-garde littéraire, artistique et intellectuelle des années 1970 et 1980, les caractéristiques formelles et thématiques des mutations de la dramaturgie française contemporaine dues à la réalité du moment et qui vont par ailleurs au-delà du contexte de l'époque et font du théâtre un moyen voire un pôle de contestation efficace tant discursif que social.

1. DÉFIS ET ENJEUX DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE

1.1 Le défi de la théâtralité des symbolistes à Artaud

Quelques néfastes que fussent les conséquences de la Seconde Guerre Mondiale, il ne serait pas paradoxal d'indiquer qu'elle fut bénéfique pour le renouveau de la pensée, de l'art et de la littérature. Tout comme le roman, le théâtre aussi a bénéficié des circonstances particulières de l'après-guerre. Tombé dans une léthargie complète en raison de l'actualité immédiate historique des années 1940 et notamment de la stricte fidélité aux formes, aux thèmes et aux techniques d'expression conventionnelle, le théâtre de l'après-guerre, depuis 1945 jusqu'aux années 1980 a connu un remarquable saut, un spectaculaire renouveau tout en répudiant les conventions dramatiques traditionnelles. Pour ce faire, les dramaturges de talent sont retournés aux sources vivement contestées de la fin du XIX^{ème} siècle et du premier quart du XX^{ème} siècle en passant par les théâtres provocants des symbolistes, de Jarry et d'Artaud.

Si certains critiques du théâtre contemporain accordent une importance capitale à la crise issue de la mise en scène d'Ubu Roi d'Alfred Jarry, rien d'étonnant à ce que certains autres se réfèrent à Maeterlinck et à Mallarmé qui, chacun de sa part, ont pris le contre-pied de la dramaturgie classique et opéré une fusion de l'esprit et de la matière, d'où le rapprochement du théâtre et de la poésie. Le théâtre contemporain français va se fonder surtout sur ces deux orientations dramatiques, celle rejoignant les dramaturges symbolistes tels Maeterlinck et Mallarmé et celle qui se lie à l'avant-garde Jarryesque, qui se côtoient, se courtisent ou se résolvent l'une dans l'autre au fil de l'évolution du théâtre moderne. Michel Kirby, théoricien du théâtre contemporain, apporte des

précisions à cette complicité entre les deux orientations tout en disant que le symbolisme rejoint le théâtre contemporain par un lien historique et le théâtre d'avant-garde par un lien *antagoniste*. Au cours de notre étude, nous allons faire des références pour montrer ce que le théâtre contemporain doit à ces premiers devanciers. Dans ce contexte, nous allons souligner plus particulièrement dans le chapitre IV, l'apport de Mallarmé à la poétisation du langage dramatique du théâtre contemporain.

L'approche « *hermétique* » s'appuyant sur le théâtre symboliste reflète un art plus personnel, privé et singulier, loin des normes du monde bourgeois. Réalisées dans des petites salles faiblement éclairées, ces nouvelles performances se distinguent par leur nature statique, mais largement lyrique et poétique, impliquant peu d'énergie physique de la part des acteurs ;

« (...) Le théâtre néo- lyrique (...) conçoit la scène comme un espace d'une « écriture », dans laquelle toutes les composantes du théâtre deviennent les lettres d'un « texte » poétique. Maeterlinck constate, à cet égard, que « la pièce de théâtre doit être AVANT TOUT UN poème ». Ensuite, il explique qu'en raison de la contrainte exercée par les « circonstances » ordinaires qui constituent notre perception conventionnelle de la réalité « le poète est obligé de faire des allusions à la vie quotidienne » (LEHMANN, 2006 : 58) . »

Evitant de créer une réalité reconnaissable pour les spectateurs, le dramaturge symboliste qui est aussi un poète refuse toute contrainte à apporter des changements de manière à affecter l'esthétique de ses drames. En contestant cette démarche qui limite et banalise la création artistique, il lance un défi contre les codes du théâtre dramatique classique, notamment ceux du drame bourgeois et du théâtre naturaliste. Ainsi, il condamne une construction dramatique basée sur la *mimesis*, l'action et la dramatisation. Cette négation de la forme classique du drame entraîne également celle de l'idée du progrès dans l'action dramatique et ouvre la voie à la création d'un type de drame dit *drame statique*. A partir de cette vision subjectivée, Maeterlinck brise la continuité du temps linéaire afin de créer une « image du temps ». Il explique dans son essai « *Un théâtre d'androïdes* » sa perspective de la mise en scène en écrivant : « *Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse*

appel à des puissances extraordinaires . . . ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix » (LEHMANN, 2006 : 59). Cette vision qui vise une évocation intérieure du monde pousse les dramaturges symbolistes à mettre au cœur de leur idée du théâtre, des déplacements automates et des marionnettes qui complètent le spectacle statique.

Pareille contestation est repérable aussi dans leur manière de traiter la langue. Résolument hostile aux usages conventionnels, ils font usage d'une langue forcément scénique en accord avec tout ce qui est représenté sur la scène. Etant poètes au sens propre du mot, ils sont pourtant distancés vis-à-vis d'une expression poétique verbalisée par les monologues ou les dialogues des personnages. A ce sujet, Maeterlinck, apporte un nouveau souffle et un nouveau sens au théâtre. Il rejette le matérialisme et le réalisme dans sa démarche de rénover l'art dramatique et s'oppose vivement aux « modèles d'écriture » qui dominent la scène depuis des siècles. Pour lui, les œuvres de Shakespeare ne pourront plus être mises en scène puisque qu'elles ne sont guère convenables à l'idée du spectacle même. A l'instar de Shakespeare, Maeterlinck observe qu'au lieu de donner un caractère poétique aux textes dramatiques, il faut faire du texte dramatique un poème. Cette vision suggestive et abstraite rompt la relation entre l'expression poétique et le texte dramatique et crée un autre lien entre la poétique et le dramatique. La «poésie» de la scène écartée ainsi du texte engendre une atmosphère lyrique, indépendante du texte, liée directement à l'espace et à l'éclairage. A partir de cette révolution audacieuse apparaît un nouvel art scénique capable de s'exprimer par l'association poétique des signes théâtraux, une conception subjective, voire irrationnelle du monde. Afin d'atteindre une nouvelle poésie du théâtre, Maeterlinck met fin aux principes de l'intrigue et à l'action dramatique. *« Son appel pour un " théâtre statique", engendre la première dramaturgie anti-aristotélicienne du modernisme européen qui est plus radicale que celles qui la suivent : car cette dramaturgie abandonne le principe essentiel de la dramaturgie aristotélicienne, à savoir l'action dramatique (pragma)»* (LEHMANN, 2006 : 59). La disparition de l'action dramatique indique

évidemment que le « théâtre statique » de Maeterlinck se fonde sur une identité parfaite de la forme et du contenu. Le statisme formel du drame reflète le choix thématique du dramaturge qui est à la recherche de l'invisible nature de l'existence. Ainsi avec le silence des gestes et la douceur des mouvements, les comédiens créent un effet scénique qui semble traduire un rituel quasi métaphysique.

Cette dramaturgie scénique enrichie par la perception symboliste des poètes qui crée ainsi une image intérieure et transcendante au cœur même du réel et communique une expérience quasi transcendante, révélatrice de l'influence des forces occultes sur la vie quotidienne. Cette nouvelle tendance qui prône en quelque sorte une « théâtralisation » quant à l'usage des artifices techniques au profit du recours aux symboles et à toute forme d'abstraction scénique permet de créer un théâtre d'une autre nature apte moins à raconter que suggérer :

« La nature statique du drame lyrique privé de l'intrigue, est une réaction contre les formes traditionnelles du théâtre à la fin du XIXème siècle. Ce bouleversement ouvre la voie à des nouvelles formes dramatiques et change la pratique du théâtre. Le commentaire de Szondi sur la mise en scène symboliste du drame lyrique de *La Gardienne* d'Henri de Régnier est éclairant. Le poème a été lu par les acteurs dans la fosse d'orchestre invisible au public, tandis que sur scène, l'action dramatique a été représentée à travers une pantomime derrière un paravent. D'une part, il s'agissait d'une idée audacieuse et révolutionnaire qui tendait à « séparer le mouvement et la langue » et « à travers cette rupture entre l'action scénique et l'expression verbale. D'autre part, cette décomposition du modèle dramatique ne pouvait se représenter que par l'abandon de la représentation classique de la réalité sur scène. Ce renoncement se manifestera plus tard, vers la fin du XXème siècle, dans les représentations post dramatiques. » (LEHMANN, 2006 : 60).

La séparation entre le mouvement et la langue qui réalisée par la rupture entre le corps et le son, ne sert pas seulement à découvrir les forces suggestives de chacun de ces deux éléments scéniques en leur donnant une existence individuelle et indépendante, mais ouvre aussi la voie à une période de la déconstruction formelle qui se dévoilera plus tard dans les années 1970. Tout

de même, les perspectives à la fois scéniques et poétiques des poètes tels Maeterlinck et Mallarmé marquent pourtant d'une manière profonde les dramaturges de l'époque contemporaine.

La deuxième orientation se matérialise par la représentation d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry qui ouvre la voie aux mouvements avant-gardistes du XX^{ème} siècle comme le *Dadaïsme* qui détruit la cohérence logique, le *futurisme* qui définit la création artistique par une impulsion agressive et le *surréalisme* qui préconise l'irrationnel et l'inconscient. L'œuvre de Jarry, représente en effet une source fertile pour tous ces courants artistiques qui divergent sur le plan philosophique mais convergent dans leur discours provoquant. La mise en scène d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry en 1896 peut être considérée comme l'un des supports du théâtre de l'après-guerre ainsi que celle du théâtre post dramatique. Cette pièce agressive et subversive annonce, de manière plus explicite que le théâtre symboliste, la destruction de la perception classique du théâtre. Refusant toute psychologie, Jarry crée des personnages réduits à l'état de pantins, sans vraisemblance ni profondeur. Quant à l'action, celle-ci se limite à une sorte d'abstraction focalisée sur un héros rudimentaire sans intériorité ni cohérence, simple silhouette masquée débitant ses obscénités et ses vilénies avec un grossièreté jubilatoire. De surcroît, l'atmosphère provoquant de cette pièce exprime la définition excrémentielle de la condition humaine par le mot «merdre» inaugural. D'ailleurs il faut le remarque qu'à cette époque, même le mot «merde» « mentionné au début de la pièce pourrait encore « épater le bourgeois ». (ESSLIN, 1992 : 78) *Ubu Roi* devenant aussitôt un mythe et provoquant des réactions d'indignation lance un défi contre la forme dramatique classique qui est, dès lors, tournée en dérision. Selon Esslin;

« Derrière cette volonté d'en finir avec le réalisme par recours à la marionnette ou au masque, se lit le désir de dynamiter l'art et le mensonge en bousculant le conformisme du public bourgeois. Avec la geste d'*Ubu*, Jarry invente un langage dramatique qui sape la vraisemblance, fondement habituel du théâtre, et qui affirme un caractère subversif. La négation radicale de la logique inhérente au spectacle traditionnel préfigure les refus des théâtres de l'absurde. » (ESSLIN, 1961 : 78)

Cette lutte contre le conformisme bourgeois gardait en soi un désir du changement qui ne pourrait pas être réalisé sous les perspectives conventionnelles du théâtre dominant sur scène depuis des siècles. Ainsi la tentation de Jarry peut être considérée comme un acte à la fois destructif et créatif qui vise à renouveler l'art dramatique en le détachant des visions régulatrices et oppressantes de la bourgeoisie conservatrice qui se cache derrière sa culture et ses traditions.

Les visions dramatiques offertes par les entreprises novatrices de la fin du XIX^{ème} siècle s'avèrent décisives quant aux développements de l'art scénique qui vont marquer les trois premières décennies du XX^{ème} siècle puisant aux sources de la nouvelle esthétique symboliste et jarryesque et à l'immédiat de l'après-guerre témoignant de nombreuses résurgences qui touchent la création scénique. Les divers courants faisant preuve d'une inventivité et d'une créativité inédites tentent de régénérer le théâtre tout en le rapprochant de la mise-en-scène plutôt que de la vérité du texte.

Les dramaturges du théâtre futuriste, dadaïste et surréaliste suivant la trajectoire tracée par Jarry sont aussi vus comme des précurseurs du théâtre post-dramatique des années 1970. Ces derniers, tout comme Jarry, dénie entièrement les valeurs esthétiques de la bourgeoisie et exposent dans leurs œuvres provocatrices leur lassitude et leur dégoût vis-à-vis des modes de vie et de pensée de cette classe sociale. « *Dada, le futurisme et le surréalisme exigent une agression intellectuelle, nerveuse et aussi physique sur le spectateur.* » (ESSLIN, 1992 : 16). Ainsi faisant du spectateur un composant actif du spectacle, cette nouvelle technique dramaturgique remet en cause la notion de la *mimesis* tout en s'éloignant de la reproduction fidèle de la réalité et proclame une transfiguration de la vie par la magie scénique. Les remarques d'Esslin sur les *Mamelles de Tirésias (Drame surréaliste)* sont révélatrices:

« Alors que la France est décimée par la guerre, Apollinaire bâtit une pièce joyeusement loufoque et subversive sur le thème de la repopulation au sein d'une société marquée par l'émancipation féministe. La provocation est évidente. L'auteur invente une esthétique de la parodie qui se moque des

conventions. Ainsi dans le prologue, avec une modernité qui préfigure celle des auteurs de l'absurde, il condamne le réalisme et le trompe - l'œil.» (ESSLIN, 1961 : 16).

Cette vision esthétique du théâtre surréaliste, fondée sur une transgression systématique radicale des normes et des tabous écrasants qui pèsent sur l'art scénique, semble impressionner de très près la tendance littéraire ultérieure qu'est le dadaïsme, celle-ci étant encore plus subversive, marginale, voire amoral. Il convient donc de se rappeler que les dadaïstes dénoncent aussi de leur part cette bourgeoisie triomphante qui vient, pendant cinq ans de guerre, de donner preuve de son hypocrisie et de son mépris des valeurs humaines. C'est pour cette raison que Tristan Tzara, en se référant aux folies, aux formules délirantes et aux répétitions successives des répliques clichées dans sa pièce *Le cœur à Gaz*, veut un bouleversement des croyances morales, sociales et esthétiques traditionnelles.

Cette perspective d'ordre politique et esthétique est présentée sous l'apparence d'une dramaturgie onirique dans les œuvres des dramaturges du temps. L'utilisation du rêve dans l'expression dramatique en revêtant un caractère de plus en plus violent et sadique sera la préoccupation majeure et immédiate de Roger Vitrac qui, dans son œuvre *Les Mystères de l'amour*, recourt aux nouvelles techniques d'expression de l'écriture automatique et de techniques de l'intervention de l'auteur en tant que personnage dans la pièce. Antonin Artaud qui fonde le Théâtre Alfred Jarry avec Vitrac en 1926, introduira, lui aussi, de manière immorale, l'irrationnel et le refoulé sur scène. Artaud tente une transformation complète du théâtre. Il cherche à reproduire l'effet mystique qui se trouve dans la genèse de la notion de théâtre afin de réaliser un acte purifiant sur l'esprit humain, d'où le concept du "théâtre pur". Dans son œuvre notoire *Le théâtre et son double*, il explique les fondements de sa conception du « théâtre de la cruauté » qui, par une bataille des symboles sur scène, cherche à confronter le public avec ses propres conflits intérieurs et ainsi faire acquérir un effet de libération. Il en résulte un théâtre qui devrait poursuivre « *une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais ceux du monde interne et métaphysique de l'homme* ».

(ARTAUD, 1974 : 109). Pour pouvoir régénérer cette nature magique du théâtre, le langage dramatique devrait lui aussi être renouvelé. D'après la théorie d'Artaud, le vrai langage théâtral serait muet, de formes, de lumière, de mouvement et de geste pour qu'il puisse ébranler le spectateur dans sa passivité originelle.

« Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace avec plus de précision qu'eux. (...) Il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination, et surtout de réduire sa place. »
(ARTAUD, 1974 : 69)

Afin de pouvoir réduire la place du langage dans le théâtre, Artaud se réfère à « *tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonation, architecture, éclairage et décor.* » (JARRY, 1974 : 37) Cette tentative a pour but d'opérer une rupture décisive entre la littérature et le théâtre, en rejetant la primauté du texte dramatique qui, jusqu'alors, était considéré comme l'essence du théâtre. D'une perspective semblable à celle des poètes symbolistes, Artaud plus soucieux de la vérité de la scène que celle du texte, cherche à réduire la dimension textuelle de la performance pour créer *un théâtre pur*. Le théâtre de la « forme pure » pourrait être considéré comme une construction basée sur des éléments formels du théâtre tout en s'éloignant d'une illusion liée à la *mimesis*. Et cette pureté ne peut se produire qu'à partir d'une théâtralisation complète du théâtre. Il s'agit, dans ce cas-là, de supprimer tous les éléments étrangers à la nature du spectacle, tel que le texte ou la littéralité, et de créer une communication purement théâtrale, dite performative, énigmatique, ésotérique ou agressive.

Cependant, il faudrait attendre le début des années 1970 pour voir apparaître les premières créations dramatiques d'Artaud qui vont connaître un regain de l'intérêt auprès des metteurs en scènes contemporains. Pourtant, l'immédiat de l'après-guerre préparera un terrain fécond pour la genèse d'un nouveau type de théâtre rénovateur qui va en quelque sorte prolonger dès les années 1950

l'enseignement des précurseurs iconoclastes tels Apollinaire et Artaud et tenter d'illustrer sur le plan formel et philosophique la condition humaine ainsi que la rupture avec les normes conventionnelles du théâtre.

1.2 Le Nouveau théâtre : une dramaturgie du refus

Les dramaturges d'après 1945 se veulent volontiers héritier spirituel du théâtre d'avant-garde qui a vu le jour avec les dramaturges symbolistes et le théâtre farcesque de Jarry et qui s'est affermi par les dadaïstes, les surréalistes, et notamment par le « théâtre de la cruauté » d'Artaud et se proclament comme descendants directs des existentialistes qui affirment le primat de la vérité de l'existence et de l'absurde comme constat primordial. Dits les dramaturges de l'absurde, cette nouvelle génération dramatique tente de régénérer de sa part le théâtre, et conteste tout comme ses prédécesseurs, les données traditionnelles tels le texte, l'intrigue, le personnage et remettent en question le pouvoir de communication du langage, les codes narratifs et scéniques au profit d'une mise en scène dépouillée de tout artifice technique et des personnages réduits pour la plupart à des pantins. Toutefois il reste à préciser que ce nouveau type de théâtre suscitera aussi comme le cas de toutes les autres avant-gardes théâtrales qui ont jalonné l'évolution du théâtre français moderne de nouveaux enjeux parallèles aux mutations sociales.

Les dramaturges du nouveau théâtre confrontés aux valeurs – repères scéniques du théâtre bourgeois classique établissent une nouvelle convention dramatique en accord avec les valeurs d'une époque où la croyance à un progrès moral de l'humanité semble être abandonnée. Comme le déclin de la foi engendre, suite aux désastres de la guerre, un univers privé de toute transcendance, la mort devient la problématique essentielle de l'homme et le thème majeur des dramaturges de cette époque. La disparition progressive des croyances métaphysiques soutient également le constat sur la mort de Dieu qui depuis Nietzsche ne cesse de préoccuper les penseurs et les écrivains.

Ainsi on voit germer au sein de la dramaturgie du théâtre de l'absurde, une vision tragique et pessimiste du monde et de l'homme, d'où la hantise de la mort comme l'inéluctable et l'angoissante fin de la vie de l'homme et la vanité de l'existence qui demeure sans explication ni raison. « *Cette question du sens de l'existence humaine dans un univers sans transcendance hante les auteurs de l'absurde. « Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander », dit Vladimir dans En attendant Godot, dont la réplique initiale annonce d'emblée qu'il n'y a « rien à faire ».* (ESSLIN, 1964 : 170) Cette perception de l'existence privée de sens supprime également la volonté d'action des personnages qui ressentent la nullité de leurs efforts devant l'omniprésence de la mort. « *Nous pourrions tout supporter si nous étions immortels* » dit Béranger dans la *Piéton de l'air* d'Ionesco. Il ajoute : « *je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir.* » (IONESCO, 1968 : 128) Analogue à ce reflet de l'atmosphère suffocante sur la formation des personnages passifs, les pionniers de l'absurde tels Beckett et Ionesco, établissent un autre lien entre la disparition de la vision transcendante de l'homme et sa perception du monde réel. La vacuité d'un monde en l'absence de Dieu se présente dans les œuvres de ces auteurs comme un espace dénudé de sens où tout espoir de salut a disparu. Il faudrait néanmoins reconnaître qu'à la différence des philosophes de leur temps, les dramaturges reflètent cette problématique existentielle d'une manière purement artistique. Alors que les penseurs existentialistes définissent la conception de l'absurde dans leurs écrits philosophiques, les dramaturges préfèrent la faire vivre sur scène. Pour ce faire :

« Ils font table rase des procédures théâtrales en vigueur et des structures dramatiques traditionnelles, ce qui produit une dramaturgie de la rupture reposant plus sur un ensemble de refus que sur une esthétique commune. (...) Sartre caractérise le nouveau théâtre des années 50 par un triple refus : « le refus de la psychologie, le refus de l'intrigue, le refus de tout réalisme » (PRUNER, 2005 : 86).

Ce triple refus se concrétise dans le théâtre par la disparition de l'action dramatique reposant généralement sur le principe de causalité afin de créer un effet de vraisemblance dans les pièces classiques. Pinter explique ce changement radical dans le théâtre en écrivant : « (...) *qu'il n'y a pas de*

distinction absolue entre ce qui est vraie et fausse. La chose n'est pas nécessairement vraie ou fausse, elle peut être à la fois vraie et fausse' (PINTER, 1957 : 2) » Etant donné que la vision rationaliste du monde est abandonnée, la perception traditionnelle de l'action dramatique, caractérisée par un commencement, un milieu et une fin, laisse sa place à une progression incohérente et illogique puisqu'il ne serait plus possible de suivre une certaine filiation dans l'évolution scénique. Ionesco distingue ses pièces sans action dramatique ni intrigue de toutes les pièces écrites depuis l'Antiquité qui ne sont que des « policiers » basés sur la révélation d'une énigme réaliste par leur continuité éternelle. C'est justement pourquoi il écrit qu'il n'y a pas de raison pour qu'une pièce finisse. « (...) *Puisqu'une œuvre c'est la transposition de la vie, toute fin est factice* ». (IONESCO : 1991, 71)

Or, il ne paraît pas surprenant que les pièces absurdes soient fondées sur une structure répétitive, puisque les éléments dramatiques tels que le nœud, la tension dramatique, le suspense ne viseraient pas à une fin cathartique. La question « C'est vous la nouvelle élève ? » posée par le professeur au départ de *La leçon* d'Ionesco semble annoncer déjà le mouvement final qui signale l'arrivée de la dernière victime. Le même mouvement circulaire se présente aussi dans la *Cantatrice chauve* dont la situation se fonde sur un éternel recommencement. Ce mode répétitif structure aussi plusieurs pièces de Beckett. Les allusions faites par Vladimir et Estragon comme « nous sommes déjà venus hier » laissent entendre que l'action a déjà eu lieu plusieurs fois dans le passé même avant que le rideau s'ouvre. Ainsi des nouveaux procédés théâtraux comme la répétition, le ralentissement et/ou les dédoublements s'introduisent sur la scène.

« Pas d'intrigue, des personnages si inconsistants qu'ils en deviennent interchangeable, des conversations ineptes qui ne font pas progresser la moindre action cohérente : on est confronté à une anti-pièce sans commencement, ni milieu, ni fin véritable, qui donne une impression de décousu total. Les séquences semblent articulées de façon aléatoire comme autant de sketches sans lien entre eux. Selon une dynamique proche de l'arithmétique qui multiplie les schémas conversationnels en variant par permutations successives le nombre et l'identité des personnages, l'ensemble se présente comme une combinatoire de procédés théâtraux dépourvus de toute nécessité. » (PRUNER, 2010 : 86)

Faire une représentation fidèle de cette perspective dans une dramaturgie réaliste serait quasi impossible. C'est pourquoi des dramaturges comme Beckett, Ionesco et Vian créent une atmosphère onirique quant à la construction spatio-temporelle de leurs pièces. Le rêve ne s'expliquant pas par quelque rationalité, puisqu'il se présente comme l'activité psychique inconsciente qui tente de déchiffrer l'expression des pulsions refoulées selon Freud, devient l'une des formes dramatiques convenables pour le théâtre de l'absurde. À ce point, ce qui est à soulever, c'est que cette vision onirique des dramaturges n'a rien à faire avec la théorie freudienne du rêve, car ils ne cherchent pas à introduire l'irrationnel et le refoulé sur scène pour pouvoir déchiffrer l'inconscient de l'homme comme le faisaient les auteurs surréalistes. C'est pour cette raison que le rêve est généralement indiscernable de la réalité représentée sur scène et ne se montre que par les interventions des moments irréels. Il convient donc de dire que la dimension essentiellement chimérique de ces pièces se manifeste aussi bien dans le temps et l'espace que dans les actions des personnages afin de créer une atmosphère atemporelle et irréelle qui pourraient représenter l'universalité de la condition humaine.

L'espace aussi revêt son autonomie propre dans ce type de réalité ; disposant « *une valeur symbolique déterminée par les mécanismes métaphoriques et métonymiques qu'il provoque* » (ESSLIN, 1964 : 91), il s'éloigne de sa fonction mimétique et cesse d'être un fond de toile indiquant la place où se passe l'action dramatique. Il devient plutôt un élément actif qui détermine la structure dramatique de la pièce. Dans *Les Bâtisseurs de l'empire*, Vian montre cette caractéristique vitale de l'espace par les mouvements propres d'un appartement : « *Au fur et au mesure que la famille monte dans l'immeuble les dimensions de l'appartement se ressuient. Ce double mouvement s'accompagne à chaque fois de la disparition d'un membre de famille* ». (ESSLIN, 1964 : 101) La même remarque est valable d'ailleurs pour *Rhinocéros* d'Ionesco. Plus l'épidémie s'étend, plus l'espace de *Rhinocéros* se diminue. Ainsi la progression dramatique s'accélère par les changements dans l'espace scénique. L'envahissement de la scène par une amplitude graduelle des chaises (*Les Chaises*) ou l'accumulation des tasses à thé sur le buffet (*Victimes*

du jour) implique la nature grandissante de l'angoisse. La changeable nature de l'espace théâtral reflète donc la condition psychologique des protagonistes:

« Devenu vivant l'espace scénique reflète l'angoisse et la folie des personnages. Il ne se limite plus à contenir une action dramatique, il la prolonge et l'exprime par ses propres moyens. La scène est la projection d'une aventure intérieure. (...) La destruction de l'espace scénique matérialise le délire qui mine les personnages. Dans *Le Roi se meurt*, l'agonie de Bérenger se confond avec le délabrement de l'espace. (...) La vision apocalyptique d'un monde qui s'effondre prolonge ce qui se passe à l'intérieur du personnage et réciproquement. » (ESSLIN, 1964 : 102)

La métamorphose de l'espace reflète cette interaction entre le macrocosme et le microcosme. Cette présentation chaotique de l'espace est intimement liée à une autre dimension scénique du théâtre de l'absurde qu'est le temps de narration. Conformément à cette nouvelle forme onirique de l'espace dans les pièces, la dimension temporelle se caractérise par sa nature incertaine et anachronique. Ce dérèglement systématique de la catégorie temporelle de la narration est à la fois une réaction contre la perception classique du théâtre et une tentation de faire du temps un élément symbolique de la représentation dramatique. Giraudoux explique la raison de ce changement par la nécessité d'un renouvellement artistique : *“C'était joli, le Théâtre libre ! On disait, il est cinq heures, et y avait une vraie pendule qui sonnait cinq heures. La liberté d'une pendule, ça n'est quand même pas ça ! Si la pendule sonne deux cent heures, ça commence à être du théâtre.”* (PRUNER, 2005 : 41) Le désir provocateur de Giraudoux impliquant une rupture avec les conventions dramatiques d'antan, supprime les *'supports habituels permettant de situer le déroulement de l'action dans le temps.'* (ESSLIN, 1964 : 108) La destruction d'une progression chronologique de l'action donne un caractère atemporel aux pièces. Donc, il n'est plus possible de repérer un indice temporel qui ne mène pas à une confusion. Le fait que le roi Bérenger qui est à la fois le *“contemporain de Shakespeare et de la fusion atomique”* (PRUNER, 2005: 105) en constitue un exemple saillant. Cette ambiguïté temporelle affecte aussi les discours des personnages. Ils mélangent les moments, les époques et les temps. C'est précisément pour cette raison que Jacques, dans *Jacques ou la soumission* d'Ionesco, pense qu'il est né à 14 ans. Et c'est justement à cause

de cette perte de la conception de la temporalité que M. Smith, un des protagonistes de la *Cantatrice chauve*, évoque la mort de Bobby Watson dans une confusion schizophrénique :

M. Smith : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort. (...) Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement il y a un an et demi. (...) Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. (...) Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. (IONESCO, 1963 : 38)

Cette perturbation ridicule dans la perception temporelle n'indique pas seulement la formation hypothétique des personnages dépourvue de conscience de l'histoire mais aussi une atmosphère qui se situe en dehors du temps historique :

« Cette incapacité à se situer dans une chronologie implique en tout cas une perception confuse de réalité. La déconstruction des repères temporels dissout les événements passés dans une uniformité ou plus rien n'a de sens. Elle amplifie le sentiment de l'absurde. Le passé, le présent et le futur se bousculent sans cohérence, dans une confusion analogue à celle qui gouverne l'univers du rêve. Faute de succession des événements dans le temps, il devient impossible de se repérer. » (ESSLIN, 1964 : 105-106)

Cette destruction de l'aspect temporel de la dramaturgie ne se limite pas seulement au bouleversement chronologique qui mène à une confusion dans la suite des éléments ; elle se manifeste aussi dans la représentation d'une durée subjective changeant selon la condition psychologique des personnages. « *Quand ils s'ennuient, le temps s'étire jusqu'à l'immobilisme.* » (ESSLIN, 1964 : 102) Et c'est justement pour cette raison que le temps de l'action dramatique s'accélère et se ralentit irrationnellement. Ainsi, la structure répétitive des pièces de l'absurde reflète aussi l'angoisse des personnages qui sont condamnés à se répéter dans un cercle vicieux.

Quant à la formation de ces personnages qui sont enfermés dans cette atmosphère dramatique ridiculement irrationnel où le temps ainsi que l'espace est incertain, « *ils se présentent comme des antihéros englués dans la médiocrité de situations qui les dépassent* ». (ESSLIN, 1964 : 111) L'expression de leur *déshumanisation* soutient d'abord dans leur manque d'identité qui rompt leur relation avec le passé. Cette absence de l'identité se manifeste d'abord

dans la nominalisation des personnages. Ils portent souvent un nom désignant leur fonction sociale (le professeur, l'employé etc.), ou théâtrale (le narrateur, le client). Parfois la nominalisation se limite à l'indication du sexe du personnage (la femme, l'homme). On remarque aussi l'utilisation symbolique des noms (Clov, Nagg, Nell) renvoyant à leur condition existentielle ou des diminutifs (Li, Vi, Ru, Flo) qui indiquent la construction fragmentaire du personnage.

« L'Absence des noms ou l'appellation des personnages par les diminutifs empêche la formation d'une identité complète; tout comme la multiplication du même nom cause une confusion identitaire : 'Dans Amédée, le héros révèle au facteur qu'il n'est pas Amédée Buccinioni, mais Amédée Buccinioni, et qu'un Parisien sur trois porte ce même nom. » (PRUNER, 2005 : 71)

Ces personnages qui deviennent interchangeable à cause de leur nom, se trouvent aussi confrontés à un conflit éternel avec leur corps. « *A défaut d'affrontement avec les dieux, le personnage absurde est confronté à la finitude d'un corps morcelé et souffrant.* » (PRUNER, 2005 : 116) La chair devient, pour le personnage absurde une source de souffrance ainsi qu'un ennemi rigoureux qui lui rappelle assidûment son existence éphémère. C'est pour cette raison que les personnages sont souvent marqués par une imperfection physique. Les protagonistes d'*En attendant Godot* se présentent comme des êtres épuisés des malheurs physiques : Estragon a mal au pied, Lucky est pratiquement paralysé et Pozzo ayant des difficultés à se déplacer, devient aveugle à la fin de la pièce. A part leurs défauts corporels et leurs noms imprécis, ces figures absurdes manquent des détails qui pourraient les rendre réels. De même ceux-ci constituent une entité sans psychologie ni intériorité ; ainsi une certaine réalité sociale ou historique est exclue de leur nature :

« Pour l'essentiel, ils sont absents de la réalité de leur temps. Sortes de clochards métaphysiques, inscrits pour toujours dans la marginalité, ils semblent venus de nulle part. Leur manque d'épaisseur psychologique ne permet pas au spectateur de se projeter en eux. (...) De tels personnages ne manifestent aucune réflexion qui pourrait les grandir, les faire évoluer. Ils ne cherchent pas à décider de leur vie, ils ne sont que des pantins. » (PRUNER, 2005 : 119 -120)

Possédant une mémoire dysfonctionnée, ceux-ci ne se rappellent pas leur passé, n'ont pas un but précis à atteindre, ni une conception du futur. Dans un

présent immobile où rien ne bouge, ils perdent leur perception temporelle. Vladimir et Estragon, qui se perdent dans une attente éternelle, deviennent paralysés et incapables d'une action qui pourrait donner un sens à leur existence. Pruner constate que les personnages absurdes sont les « *produits d'une génération sur laquelle la figure du concentrationnaire projette son ombre, prisonniers d'un monde sur lequel l'esprit n'a pas de prise, (...) semblent dénués d'une intériorité* » (PRUNER, 2005 : 119 -120). Ce constat se cristallise surtout dans leurs expressions verbales qui impliquent le vide de conscience : l'incommunication entre les personnages ou l'incompréhensible progression de leurs monologues montre non seulement la conscience vide de ces figures théâtrales mais aussi une crise du langage dramatique.

Les dramaturges du nouveau théâtre, qui croient que la parole ne permet pas une véritable communication accusent les mots d'être impuissants d'exprimer la condition humaine. Le langage apparaissant comme « *le véhicule d'une éternelle méprise* » (M.-C. Hubert), ils ne comptent pas sur les mots pour communiquer. Ils savent, comme l'a dit Wittgenstein, qu'« *on ne peut sortir du langage au moyen du langage* » et se heurtent à l'incapacité du théâtre à se passer de la parole. Le langage qui est vu comme le porteur de tout malentendu trouve une sorte de liberté dans l'atmosphère de l'absurde. Ce ne sont plus les hommes qui gouvernent le langage, c'est le langage qui les gouverne. Les personnages qui ne peuvent plus parler par eux-mêmes ne font que reproduire mécaniquement les discours qu'ils reçoivent. Du coup, l'accumulation des mots exprime cette méfiance contre la communication verbale dans les œuvres des dramaturges du nouveau théâtre. Ainsi se produit le non-sens: Le langage dérouté reflète une perversion de la logique. « *L'ambiguïté de toute parole exprime la faillite de la raison. Le non-sens rappelle les limites de l'esprit humain. Le principe de non-contradiction sur lequel repose la logique aristotélicienne est tourné en dérision.* » (ESSLIN, 1964 : 71)

Cette perversion discursive se manifeste en tant qu'un défi révolutionnaire qui force les limites du dialogue dramatique. Quand les personnages s'efforcent de

dialoguer, ils ne parviennent qu'à produire deux soliloques alternés. Le système traditionnel des répliques laisse sa place à une sorte de dialogue simultané. L'entrelacement des répliques instaure une incohérence dans la communication verbale:

« Le logicien, au vieux monsieur. - Revenons à nos chats. Le vieux monsieur, au logicien - Je vous écoute. Béranger à Jean-De toute façon, je crois qu'elle a déjà quelqu'un en vue. Jean, à Béranger - Qui donc? Béranger - Dudard. Un collègue de bureau: licencié en droit, juriste, grand avenir dans la maison, de l'avenir dans le cœur de Daisy: Je ne peux pas rivaliser avec lui. Le logicien, au vieux monsieur. Le chat isidore a quatre pattes. Le vieux monsieur - Comment le savez-vous? Le logicien - C'est donné par hypothèse. Béranger, à Jean, Il est bien vu par le chef. Moi je n'ai pas d'avenir, pas fait d'études, je n'ai aucune chance. Le vieux monsieur: Ah! Par hypothèse!" (IONESCO, 1959 : 159)

La fragmentation du discours qui suggère l'impossibilité de toute communication est supportée par l'utilisation fréquente des gestes incompréhensibles et des longs moments de silence. Expression de l'ennui et du vide, le silence met en évidence non seulement l'absence de la communication entre les êtres, mais aussi l'impossibilité de donner au langage le moindre sens. Dans un univers dépourvu de sens, parler ne veut plus rien dire. Quant aux gestes et aux didascalies, ils servent à la matérialisation de l'angoisse d'une existence insensée. Même si la place dévolue au texte demeure importante, ces différents procédés de communication élargissent les possibilités scéniques.

À la lumière de cette réflexion amorcée, il y a lieu d'affirmer que l'authenticité de cette nouvelle esthétique de scène est reliée à une tradition à la fois scénique et littéraire et s'inscrit dans une dynamique du refus et de la transgression des codes dramatiques traditionnelles. Il faut aussi noter que les innovations discursives que les dramaturges du théâtre de l'absurde réalisent dans ces années s'inspirent également du théâtre épique de Brecht et surtout de son modèle de la « scène de rue » qui ne contient aucun dialogue. Aussi les dimensions mythiques et les rituels de la vision d'Artaud jouent un rôle déterminant dans l'évolution de ce discours dramatique, fragmentaire et illogique.

Générant une dramaturgie commune du refus et du défi au niveau des thèmes, du langage, des personnages, et de la mise en scène, ce nouvel art scénique ne prône pas certes la « théâtralisation du théâtre » au sens symboliste du terme, mais une « théâtralisation » de l'absurde qui fait du théâtre un pôle de contestation dénonçant tout déterminisme logique dans les conditions précaires d'un monde de plus en plus anonymes et incompréhensibles.

1.3 Enjeux de la déconstruction post-dramatique

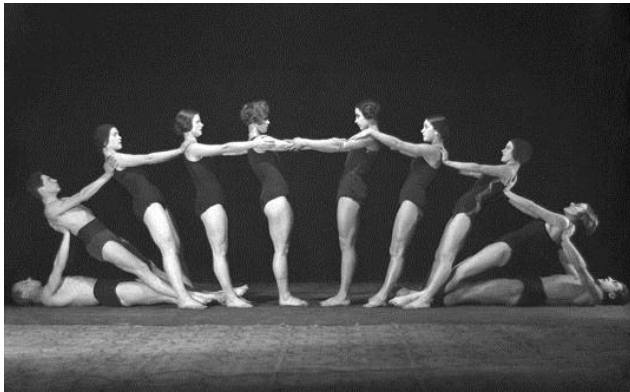
Les auteurs du théâtre de l'absurde dont les œuvres portent la marque des obsessions et des déceptions de la période de l'après-guerre ont eu une influence déterminante sur les orientations futures de l'écriture dramatique. Cependant celui-ci n'était pas le seul courant dramatique à inspirer l'évolution du théâtre au XXème siècle. Le théâtre épique de Brecht, la recherche d'Artaud pour un 'théâtre de cruauté' et de Witkiewicz pour une « forme pure » ainsi que le drame pirandellien, la biomécanique de Meyerhold et le théâtre pauvre de Grotowski ont aussi contribué amplement à l'élargissement des perspectives dramatiques et scéniques.

Par ailleurs, un autre développement se manifestant dans le domaine des arts visuels, celui de l'émergence du cinéma a accéléré également les tentatives à dépasser les limites de la représentation théâtrale « *En raison de la concurrence du cinéma et de l'audiovisuel, puis du coût de plus en plus élevé des spectacles, le théâtre a, dans la plupart des pays, cessé d'être un art apprécié de tous ou une forme de divertissement prioritaire.* » (RYNGAERT, 2000 : 42) Les films commencent à s'approprier le domaine de la représentation qui était jusqu'alors un patrimoine inhérent au théâtre. Puisque les films sont reproductibles et qu'ils se diffusent instantanément, le cinéma surpasse, à cet égard, les frontières qui limitent le théâtre.

Face à cet état des choses, les hommes de théâtre sont amenés à « *se poser cette question: quel est l'unique et irremplaçable qualité du théâtre par rapport aux autres arts visuels?* » (RYNGAERT, 2000 : 42) La réponse de cette question semble se trouver dans le concept de « *théâtralisation du théâtre* ». Comme Lehmann le précise dans son œuvre *Postdramatic Theatre*, la « *théâtralisation du théâtre* » qui bouleverse la logique et le système des règles concernant l'utilisation des moyens théâtraux qui, depuis des siècles, servent le texte, a un but primordial: celui de faire du théâtre une pratique artistique autonome. La notion de « *théâtralisation de théâtre* », terme clé du théâtre contemporain repose sur cette perspective de créer un spectacle purement théâtral, indépendant du texte et basé exclusivement sur les moyens et les dispositifs de la scène. Les éléments scéniques tels l'éclairage, le décor, le son et les acteurs qui servaient auparavant aux exigences du texte dramatique se libèrent des limites de la *mimesis* et présentent leurs propres puissances potentielles afin de produire un effet purement scénique. Ainsi, « *Avec la complexification sans cesse grandissante des scénographies, et l'importance croissante accordée à l'éclairage et au son, le théâtre est devenu un art de plus en plus technique.* » (LEHMANN, 2006 : 81)

La condition de l'acteur n'est certes pas indépendante non plus de la libéralisation des éléments scéniques du théâtre. Ainsi le comédien se met à faire des recherches pour exprimer sa propre puissance artistique hors de la représentation mimétique. Les travaux théoriques et pratiques de Meyerhold, et plus tard ceux de Grotowski avaient déjà conduit le comédien à retrouver l'expression la plus adéquate de ses compétences artistiques sur scène. Ces recherches sont accompagnées des travaux d'ateliers reposant sur les démarches de Meyerhold. Cette tentative crée un changement dans la condition des acteurs qui, dès lors, n'« incarneront » plus les personnages, mais utiliseront spontanément leur propre force créatrice sur scène. Ainsi, « *la génération la plus récente semble exploiter de nouvelles ressources du corps et de sa dynamique dans l'espace.* » (LEHMANN, 2006 : 80) Le corps, faisant partie des éléments scéniques dans la conception théâtrale des contemporains

s'impose comme un moyen de communication silencieuse engendré par les gestes et les mouvements indépendant de la langue, à savoir de l'expression verbale.



"Biomécanique" atelier par le metteur en scène soviétique Meyerhold des années 1920.



"Biomécanique" atelier des années 2010.

Dû à cette mutation dans la perception du théâtre qui tente de créer une atmosphère purement théâtrale sans texte dramatique et reposant sur l'autonomie du comédien ainsi que sur les éléments techniques de la scène, la responsabilité du metteur en scène semble être devenue majeur. C'est pour cette raison que le théâtre contemporain est plus marqué par les metteurs en scène que par les dramaturges, qui génèrent l'atmosphère scénique et la désigne subjectivement par les moyens uniquement théâtraux et les théoriciens du théâtre qui tendent de découvrir de nouvelles méthodes de représentation convenables à la notion de la théâtralisation du théâtre.

« Le Britannique Peter Brook, qui s'installe en France à partir de 1970, préconise l'« espace vide » (titre de son essai paru en 1969) et conduit la mise en scène et le jeu vers une simplicité absolue. L'Américain Robert Wilson fait régner une logique mentale, largement onirique, dans des spectacles très plastiques où se rejoignent la tradition orientale du signe et les artifices de la technique la plus sophistiquée. En France, Antoine Vitez et Patrice Chéreau électrisent l'action et le jeu, tout en faisant de la mise en scène une recherche des sens cachés. »

(http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_th%C3%A9%C3%A2tre_contemporain/186019)

La conception scénographique « L'Espace vide » se fonde sur la disposition simplifiée des éléments scéniques dans la représentation dramatique. Le renoncement au décor dans la représentation de *Le Roi Lear* de Shakespeare en 1962 par Brook qui repose entièrement sur les mouvements et les gestes de l'acteur est le premier exemple de cette perception. Ceci dit, Peter Brook « *s'efforce de dépouiller la scène et le jeu de toute représentation, tente de mettre en place un espace abstrait où la présence du comédien devient la clef de tous les possibles* » (LEHMANN, 2006 : 171) Cette vision dramatique est aussi illustrée par Robert Wilson qui se penche sur la composition du mouvement avant de travailler sur le texte dramatique. D'après Wilson, afin de créer une expression dramatique tout à fait puissante et neuve, le mouvement et le texte devraient être conçus comme deux axes différents du spectacle, chacun ayant à son tour un rythme et une structure propre.

Les travaux de ces metteurs en scène annoncent en quelque sorte un retour aux sources primitives du théâtre et semblent être fortement influencés par Antonin Artaud qui était à la recherche d'« *un jeu convulsif, une nouvelle implication physique de l'acteur, l'instauration d'une certaine violence sur la scène, une ritualisation inspirée du théâtre oriental* ». Nous pouvons donc clairement observer les traces de ces idées dans les spectacles qui sont :

« (...) préparés par plusieurs mois de travail, et qui reposent surtout sur les mouvements, les gestes, les sons et un langage non codifié, ainsi que sur une disposition inhabituelle de l'espace. L'une des mises en scène emblématiques de ce mouvement est celle de "Marat-Sade", en 1964 par Peter Brook et la "Royal Shakespeare Company". Bien que la pièce se caractérise par une intrigue et des dialogues traditionnels (tout de même teintés d'une forte influence brechtienne), la représentation reprend un grand nombre de procédés proposés par Antonin Artaud. » (LEHMANN, 2006 : 92)

Comme Artaud « *critique l'écriture (...) comme l'effacement du corps, du geste vivant qui n'a lieu qu'une fois* » (LEHMANN, 2006 : 80), La vision artaudienne qui se fonde sur la reflétée par un changement profond dans la représentation

théâtrale exprime également un signe qui pourrait détruire à tous les niveaux l'existence et l'utilisation du texte dramatique, puisque les metteurs en scène qui présentent une atmosphère théâtrale fondée sur la disposition d'une autonomie des éléments scéniques causent la déconstruction du texte dramatique au profit de l'art scénique. Comme le réalisateur français Antoine Vitez qui met en scène les pièces classiques en les renouvelant par un langage scénique l'indique, *« depuis la fin du XIXe siècle, toutes les grandes œuvres écrites pour le théâtre ont été marquées par une « indifférence totale » contre les problèmes de la représentation scénique de leurs textes. »* (RYNGAERT, 2000 : 51) Cette remarque révèle tout d'abord une distance entre le texte et la scène, la littérature et le théâtre.

Or, les artistes et les théoriciens recherchant un potentiel expressif artistique du théâtre indépendant du texte dramatique ont ouvert la voie à une période d'une libre expérimentation. D'autre part, l'autonomisation du théâtre crée une autre problématique dans le domaine du théâtre ; celle de l'écriture dramatique littéraire. L'éclatement du mouvement de *« théâtralisation du théâtre »* (nous parlons de celui de l'anti-théâtre qui met fin à la tradition de la pièce « bien faite ») change la condition des dramaturges leur imposant des nouveaux supports pour s'éloigner des anciennes structures dramatiques et de partir à la recherche de nouvelles formules dramatiques.

Le phénomène de Mai 68 qui aménage le terrain pour l'émergence de nouvelles formes d'art théâtral favorise aussi cette déconstruction formelle du texte théâtral. Vu le contexte de ses revendications sociales et politiques, les événements de Mai véhiculent une vision du monde qui fait de l'art un pôle de contestation. Le théâtre en est touché également :

« La prise du Théâtre National de l'Odéon par des étudiants qui l'occupèrent en en faisant le symbole de la culture bourgeoise, ce qui valut par la suite à son directeur, Jean-Louis Barrault, d'être congédié ; le pouvoir politique lui reprocha de ne pas avoir défendu le terrain comme il le fallait. Au mois de juillet de la même année, Jean Vilar fut contesté par une

partie du public d'Avignon qui vit dans les représentations de *Paradise Now* par Living Theatre le type de nouveau théâtre fondé sur le corps et l'expression du collectif. » (RYNGAERT, 2000 : 37)

L'art théâtral se caractérise au fur et à mesure par la recherche d'un nouveau souffle, d'une nouvelle énergie créatrice qui évolue vers un langage protéiforme. Les spectacles basés sur les créations spontanées ainsi que les représentations ayant pour base les gestes, les cris et les performances corporelles des artistes se sont multipliés.

Ces spectacles/performances « *agissant directement sur le sens du spectateur afin de le mettre dans un état de réception particulier, parfois même avec la volonté claire de le transformer psychologiquement* » (LEHMANN, 2006 : 80) se présentent aussi de front comme des manifestes d'une nouvelle perception de l'art scénique. Les spectacles de la troupe du *Bread and Muppet*, suivis par la représentation de *l'Akropolis* à Paris par Grotowski et la présentation de *Feraï* par l'Odin Teateret -dont le directeur Eugenio Barba est le futur fondateur d'Ecole internationale d'anthropologie théâtrale-, sont considérés comme les meilleurs exemples de cette tendance qui considère le texte comme un élément secondaire de l'expression théâtrale. Le but ultime de ces représentations qui deviennent nombreuses dans les années 1970 était de créer une sorte de convertissement sur le public, ce qui nécessite « *un mode de communication plus immédiat que le langage verbal.* » Cette intention ne vise pas seulement à contredire la représentation textuelle mais suppose aussi « *une intense préparation corporelle où l'érotisme, les exercices de yoga et les substances donnant accès aux paradis artificiels auront leur part.* » (LEHMANN, 2006 : 91) Cette recherche a pour but de retrouver le *point artaudien* de « l'atmosphère théâtrale » sur lequel se créera une perception nouvelle de théâtre.

Il faut quand même souligner que cette quête de la « théâtralisation du théâtre » pour laquelle les improvisations et la spontanéité sont devenus majeurs n'est pas forcément une démarche contre le texte. Or, « *ces expériences ne se traduisent pas forcément par un arrêt de toute écriture dramatique, mais elles remettent en cause la place de l'auteur en tant qu'artiste*

autonome ayant un statut privilégié dans le processus de création scénique. » (RYNGAERT, 2000 : 38) Ce qui est primordial pour ces troupes, c'est de créer une dramaturgie de l'ensemble. Certes, ce changement dans la pratique théâtrale est aussi lié à la condition politique et sociale de la France de cette époque où « *L'urgence de la prise de parole est vécue comme une nécessité de la lutte révolutionnaire.* » (RYNGAERT, 2010 : 40) Les hommes de théâtre, tournant le dos au théâtre officiel vu comme le symbole des valeurs bourgeoises, commencent à former des troupes *ouvrières, de théâtres d'agitation ou d'intervention* afin de favoriser la lutte révolutionnaire. La troupe Z (créée en 1973) faisant partie de ces tendances écrit dans son manifeste que :

« L'écriture est la première bataille de longue haleine menée par la troupe. (...) Elle est un des nœuds de la "misère fondamentale" du théâtre aujourd'hui, qui veut qu'à l'époque de la décadence bourgeoise et de l'hégémonie des implications réformistes en art, il n'y a plus de texte (...) Le théâtre militant, le théâtre politique tire ses premiers vagissements de l'écriture. (...) Les débordements de l'écriture tous azimuts doivent se canaliser dans un discours collectif acéré. Sorti de la phase préhistorique, on entre dans l'âge de la dramaturgie. » (RYNGAERT, 2000 : 40)

Selon le point de vue de troupe Z la situation artistique des années suivant 1968 qui donne naissance à un théâtre militant plus élaboré, nécessite une reformation de la notion du texte dramatique en tant qu'un instrument de communication. Le texte doit être le produit artistique commun de la troupe reflétant sa perspective à la fois esthétique et politique. De là, l'immense place accordée à l'improvisation ne fait pas disparaître le besoin pour le texte dramatique qui se présente. Sous la poussée des processus des exigences politiques, l'écriture collective est plus à la mode dans les années 1970, puisque les troupes, politiques ou expérimentalistes, priorisaient la nécessité de s'exprimer d'une manière univoque par l'entremise d'un langage dramatique.

Au fur et à mesure que l'écriture dramatique s'impose comme une création dramaturgique collective, les institutions officielles s'occupant du théâtre qui continuait à produire des spectacles « ordinaires » avec un texte et un metteur

en scène, étaient condamnées par les artistes et les théoriciens prééminents de cette époque. Cette fidélité aux traditions théâtrales place ces institutions au loin des problèmes artistiques ou politiques de leurs temps. Etant donné que *« la nouveauté, l'évènement' comme on le dirait aujourd'hui, ne se situait pas sur ce versant mais bien du côté de ceux qui revendiquaient les outils de la production théâtrale, qu'ils se recommandent de l'idéalisme d'un mieux-être entre les hommes ou du matérialisme des combats sociaux. »* (RYNGAERT, 2000 : 37) Ainsi les improvisations et la spontanéité sont conséquemment devenues majeures pour la pratique artistique :

« L'esprit libertaire de mai 1968 met aussi en question certaines notions acquises, comme celle de l'auteur unique, auquel on préfère parfois le principe de l'écriture collective, puis la transposition à la scène de textes non théâtraux, tandis que des happenings (soirées provocatrices largement improvisées) complètent ces tentatives de rupture avec la création opérée par un auteur tout-puissant. La rédaction collective va en se raréfiant, sans disparaître tout à fait, mais la pratique des montages de textes non prévus pour la scène (romans, journaux intimes, documents aussi divers que des articles de presse, comptes-rendus de procès, discours politiques, etc.) devient l'une des formes nouvelles du théâtre. » (RYNGAERT, 2000 : 54)

Donc, la position de l'auteur devient de plus en plus contestable dans les années 1970. Les troupes indépendantes qui s'annoncent comme des pionniers de ce nouvel âge de la dramaturgie et des luttes politiques nient les textes dramatiques des auteurs hors de leur pratique théâtrale close. De l'autre côté, les dramaturges, ne veulent non plus se réfugier dans les institutions qui sont jugées archaïques et dépolitisées:

« Le déficit de cette époque n'est donc pas un déficit en 'écritures' mais en auteurs nouveaux, tout simplement parce qu'ils ressentaient qu'il n'y avait plus de place pour eux sur le terrain de l'innovation. Ils étaient condamnés à leur tour d'ivoire s'ils persistaient à écrire, ou à une sujétion à l'institution dont la préoccupation n'allait pas vraiment dans le sens de l'expérimentation dramaturgique. Quelques auteurs connurent une longue traversée du désert, d'autres arrêterent d'écrire. » (RYNGAERT, 2000 : 36)

Or, l'éclatement du mouvement de *théâtralisation du théâtre* qui a évidemment détruit la priorité des dramaturges dans la création dramatique, n'a pourtant pas détruit complètement la notion du texte dramatique de la scène. De là, le retour

de l'écriture intertextuelle à la fin des années 1960 que nous allons examiner dans le deuxième chapitre de notre étude, symbolise non seulement le triomphe éventuel des auteurs dramatiques sur scène mais aussi une reconstruction à la fois de la forme et du contenu du texte théâtral. Cette époque ouverte à tous les souffles d'innovation scéniques provoque bel et bien une perturbation notable dans le domaine de l'écriture dramatique et ouvre des voies multiples aux mutations au niveau des structures dramaturgiques telles l'écriture textuelle, l'action et les catégories spatio-temporelles que nous allons étudier à partir des œuvres de Lagarce et Koltès dans l'expression théâtrale

2. VARIANTES DES STRUCTURES DRAMATURGIQUES DE KOLTES À LAGARCE

2.1 Le retour de l'écriture intertextuelle

La mise en cause de l'écriture textuelle dans l'euphorie des mouvements de masse de Mai 68 était l'une des causes de l'éloignement de l'auteur dramatique de la scène. Comme dans une société collectiviste où tous les statuts seront abolis par la révolution au profit du collectif, la disparition de l'auteur dramatique semble être de même une image métaphorique de la révolution. Ainsi, le théâtre partisan de cette époque vise à détruire l'autorité de l'autre qui était considérée auparavant comme un créateur tout puissant de l'univers dramatique. Comme Gatti le note, plusieurs pièces écrites pendant Mai 68 étaient publiées sans signature afin d'être à la disposition de chacun qui voudrait les réécrire ou se les réapproprier comme il veut. (GATTI, 2008 : 41)

A ce titre, la multiplication des textes anonymes accompagnait l'apparition des nouvelles techniques d'écriture. La formule prônée par le metteur en scène Antoine Vitez dans les années 1970, qui envisage de « faire théâtre de tout », résume l'un de ces courants qui cherche hors du répertoire dramatique un matériau généralement inédit ou traité d'une autre façon que dans le langage habituel des dramaturges. Cette tentative de faire « *théâtre de tout* » vise au prime abord à la destruction structurelle de la fable qui, jusqu'à cette époque constituait l'essence du texte dramatique. Les principes de la fable qui pourrait « *se résumer à la trilogie aristotélicienne « ordre, étendue, complétude* » - tendent à être disparues. « *La pièce n'est plus cet organisme dont la fable serait l'âme' et qui irait toujours de l'avant selon un processus linéaire défini par un commencement, un milieu et une fin.* » (RYNGAERT, SERMON, 2012 : 11) Est-ce à dire que les pièces post-dramatiques perdent-elles leur essence ? Ou, les pièces contemporaines sont-elles dépourvues de fable ? Une réponse

décisive à cette question n'est pas toujours facile, puisque le théâtre « raconte » encore, mais en se rattachant de moins en moins à la « complétude » d'une fable.

« Les multiples innovations formelles du « genre dramatique » ont abouti au constat de la disparition d'une forme théâtrale dominante. Des formes intermédiaires ont mêlé le théâtre et le roman, ont mis du récit dans le dialogue. Comme rappellent J.-P. Sarrazac et M. Plana, M. Bakhtine « fonde le pouvoir émancipateur du roman moderne sur ce qui le distingue, comme genre, du drame ou de la poésie : la polyphonie, le mouvement, l'instabilité et la résistance à toute définition » (Sarrazac (dir.) 2005, p. 191). Le drame moderne devrait être, comme le roman dostoïevskien, « plurilingue », « dialogique », polyphonique et adossé à la réalité contemporaine. » (RYNGAERT, SERMON, 2012 : 11)

Les dramaturges contemporains poursuivant le drame moderne qui représentera la réalité quotidienne du monde contemporaine dans une forme fragmentée et polyphonique sont aussi à la recherche des nouvelles puissances de l'art du théâtre tout comme les metteurs en scène, les comédiens, les techniciens et les théoriciens de leur époque.

Comme l'écriture théâtrale contemporaine s'est libérée des exigences formelles de la fable, elle se détache aussi de toute philosophie et de toute idéologie qui constituaient auparavant l'essence du texte dramatique. Les auteurs dramatiques conscients de la dégradation des liens sociaux tendent à penser qu'« à cause du fétichisme de l'image, de la fascination pour le rythme au détriment de la force de conviction du discours », le théâtre « souffre d'une fuite en avant vers le maniérisme, les metteurs en scène élaborant des objets clos sur eux-mêmes et repliés sur leur perfection esthétique. » (RYNGAERT, 2000 : 81) Il y en a, entre eux, qui redoutent que le théâtre soit forcé à périr sous l'influence de l'empire grandissant de l'imagerie des medias notamment de la télévision et par conséquent la dramaturgie devrait être renouvelée en se nourrissant des arts visuels :

« Dans une « société de spectacle » selon l'expression de Guy Débord ou tout est devenu signe dans une postmodernité qui se définit par une indifférenciation des êtres et des valeurs, une circulation dérisoire des

simulacres, une confusion entre l'importance esthétique d'un événement et sa médiatisation, quelle place reste-t-il pour la pratique théâtrale qui exige au contraire de construire les signes en jouant avec eux ? Dans une société qui s'éloigne des valeurs tragiques, qui a perdu l'impact de la parole à cause de la pléthore d'images télévisuelles, le théâtre constitue pourtant une chance de redonner un poids et une nécessité aux actes, au langage, au réel. Il apparaît comme une mémoire vivante, qui, au lieu d'occulter les traces de l'événement, valorise au contraire l'absence, le souvenir, l'écriture, le corps, et la mort. » (EVRARD, 2004 : 40)

Or, à la fin des années 1970 la critique se tourne vers les grands mythes véhiculés par la modernité, vers une société de consommation qui promeut le narcissisme et l'individualisme. Afin de présenter cette thématique ainsi que les traces de cette confusion basée sur le bouleversement des valeurs humaines sous l'influence de la « société de spectacle » dans laquelle selon Debord *« toute la vie (...) s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation »* (DEBORD, 2000 : 18), il nous faut nous référer aux textes dramatiques écrits depuis les années 1970. Evidemment les traces de ces conditions socio-économiques trouvent un écho dans les théâtres non seulement en France, mais dans toute l'Europe.

En Angleterre, les « Jeunes Gens en colère » des années 1950, symbolisé par John Osborne, est suivi par les pièces de Harold Pinter tellement fascinantes par leur style qu'elles donnent naissance à un adjectif « pinteresque ». Pinter est succédé dès 1970 par l'immense éclat des œuvres d'Edward Bond qui s'intéresse surtout à la question de violence dans le monde contemporain. Finalement nous pouvons mentionner Sarah Kane qui avec Mark Ravenhill et Anthony Neilson, constitue le triangle des écrivains fondateurs du mouvement « in-ye-face ». L'expression « in-your-face » à laquelle nous allons faire référence dans les chapitres suivants, est définie comme une manifestation agressive et provocatrice, « impossible d'ignorer ou d'éviter. » Apparu vers 1990, ce mouvement qui vise à choquer et déranger le public par son langage extrémiste, et par son questionnement des normes morales, a largement influencé le théâtre contemporain.

http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/le_th%C3%A9%C3%A2tre_contemporain/186019

Les auteurs dramatiques de langue allemande ont aussi collaboré à la formation d'une dramaturgie contemporaine. Franz Xaver Kroetz, un des plus connus représentants du théâtre du quotidien des années 1970 semble réinventer « *le réalisme sous une forme particulièrement brute et brutale.* » (http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/le_th%C3%A9%C3%A2tre_contemporain/186019) Cependant, les dramaturges comme Heiner Müller, Botho Strauss et Peter Handke se sont mis à déconstruire la conscience humaine par leurs perspectives antiréalistes. Nous pouvons aussi évoquer quelques autres auteurs du théâtre contemporain :

Thomas Bernhard qui compose un théâtre féroce et provocant, aux scènes répétitives ; à travers des monologues sans cesse martelés ou des dialogues superposés, les anti-héros de l'histoire récente y proclament inlassablement leur idéologie haineuse ou leur pitoyable vanité. En Norvège, Jon Fosse fait vivre des personnages qui, victimes d'une destruction intérieure, se reconstruisent avec les émotions les plus simples). En Espagne, Sergi Belbel et Rodrigo Garcia dénoncent dans un style féroce la société de consommation.
(http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/le_th%C3%A9%C3%A2tre_contemporain/186019)

Quant à l'écriture dramatique en France ; malgré la fracture dans l'expression textuelle pendant les événements de Mai, la période de 1968 n'est pas complètement dépourvue de grands dramaturges dont les œuvres sont devenues des symboles de la lutte sociale. Armand Gatti, dramaturge majeur du théâtre révolutionnaire de 1968, dont l'œuvre dramatique se présente comme « *une invitation à la connaissance, à l'apprentissage d'un langage qui [...] permet à chacun de devenir son propre maître* » se fait connaître comme un des classiques de l'époque contemporaine. Selon Ryngaert, Gatti trouve « la relation entre ce terrain mouvant, secoué par les séismes politiques et son écriture propre. » (RYNGAERT, 2010 : 110)

Il apparaît donc impératif de rappeler que cette démarche des dramaturges politisés est évidemment indissociable des conditions sociales et idéologiques de 1968. De plus, les recherches purement esthétiques et artistiques de cette époque sont soutenues par les perspectives idéologiques des mouvements de masse. Néanmoins, les années qui ont suivi 1968 génèrent un sentiment de désillusion et de d'échec politique. « *La société française n'avait pas été autant bouleversée depuis longtemps, mais une sorte de brutal retour au réel effaçait la scène de la révolution, ses combats de la rue, ses discours lyriques et ses grands espoirs de changement.* » (Ryngaert, 2000 : 35) Ce nouvel état des choses provoque aussi l'expression dramatique en opérant un retour massif à l'écriture textuelle qui se traduit premièrement par l'utilisation de nouvelles techniques dramatiques.

L'un des premiers courants novateurs apportés par ce retour aux années 1970 est certainement celui du « théâtre du quotidien » qui se centralise sur la vie *quotidienne* des gens et leur relation avec les conditions historiques. Ce mouvement a pour but de raconter « *sans grands effets et surtout sans jugement apparent des histoires de la vie des petites gens en prise sur l'actualité ou s'inspirant des faits divers.* » (Ryngaert, 2000 : 35) Produit de la vision de Mai 1968, cette orientation traite toujours des idéaux révolutionnaires d'une manière plus réaliste et plus consciente :

« Autant de fables de la vie privée, de la crise de la famille sous la pression de l'Histoire. Théâtre de l'Infra-Histoire en quelque sorte – théâtre du geste qui ne se retient pas, de la pesanteur des choses, des sourires consumés, du sens qui n'a plus que le silence pour se dire, écrit Michel Deutsch l'un des premiers auteurs à travailler dans ce sens. » (RYNGAERT, 2000 : 67)

Michel Vinaver apparaît d'emblée comme l'un des meilleurs représentants de cette nouvelle orientation. Il insiste sur la banalité absolue de la matière à partir de laquelle il commence à construire ses pièces. En effet, un grand nombre de ses textes dépeignent des situations ordinaires : la vie des hommes en chômage (*La Demande de l'Emploi*), les gens en vacances dans un hôtel

touristique (*Iphigénie hôtel*) constituent les personnages principaux de ses œuvres. Même quand il s'incline sur des sujets extraordinaires comme un accident d'avion qui conduit les survivants au cannibalisme, (*l'Ordinaire*) il ne cherche pas à établir une structure contradictoire entre le réel et l'irréel. Il supprime tout simplement le potentiel dramatique des situations surprenantes afin de présenter l'expérience quotidienne d'un homme ordinaire. Les pièces de Vinaver ne se fondent pas sur des idées ou des thèses abstraites, mais sur des réalités matérielles de l'expérience vécue dérivée des faits divers. Outre les changements qu'il apporte au contenu, l'entrecroisement des dialogues ainsi que la simultanéité des actions dramatiques marquent les textes de Vinaver, comme des innovations formelles qui influencent profondément la structure des pièces contemporaines.

Or, même avec le mince recul dont on peut disposer aujourd'hui, il semble bien que le « théâtre du quotidien » donne un nouvel élan à l'écriture théâtrale. Cependant ce mouvement n'a pas pu exercer une influence durable sur les inclinations des dramaturges contemporains. (RYNGAERT, 2000 : 81)

Par ailleurs, le XXème siècle s'est achevé non seulement par la décadence des valeurs révolutionnaires de 1968, mais aussi par la dissolution des idéologies de la société de consommation. Ces expériences concernant les nouvelles conditions sociales ont conduit ces auteurs à exprimer les transformations qu'endure l'homme d'une manière authentique et originale moderne :

« A partir des années 1970, la critique (des pièces (...)) se tourne vers les grands mythes corporels véhiculés par le narcissisme et l'individualisme, vers une loi sociale qui s'assure encore des corps en les tenant dans une norme et en les conformant à un code. Menacé de réification par le système des objets, traité comme une marchandise symbolique et même réelle consommé au sens propre et figuré par la société, le corps est le plus souvent irréalisé en une présence fantomatique. » (RYNGAERT, 2000 : 114)

Toutes ces caractéristiques reflétant la condition de l'individu dans la société hypermoderne marquent des œuvres dramatiques qui tendent à se délivrer des

débats portant sur les évolutions scéniques et à redevenir littéraire autour des années 1980. Cette tendance à relier le texte théâtral avec la littérature, autrement dit le retour spectaculaire au texte dramatique, montre que l'auteur dramatique commence à récupérer son autorité sur l'univers dramatique. La réapparition de l'écriture textuelle ne symbolise pas pourtant un retour décisif aux structures dramatiques classiques. Du reste, les textes dramatiques écrits dans les dernières décennies du XXème siècle sont relâchés presque de toutes les catégories traditionnelles de la dramaturgie. En effet, il n'est plus possible de discerner clairement les éléments fondamentaux de la structure dramatique tels l'action dramatique, les personnages principaux et leurs discours, et les indices spatiotemporels. « *Les instances canoniques du théâtre –traditionnel ou non- que sont la situation, le personnage et le dialogue ne suffisent plus à définir une structure dont le dynamisme est autre que formel.* » (RYNGAERT, 2000 : 90) La "littérarité" des œuvres dramatiques contemporains n'est donc plus définie par leur structure formelle. C'est plutôt leur forme poétique qui les lient au domaine de la littérature. « *Loin d'être des prétextes au jeu scénique ou de vagues ébauches qui seront soumises à la mise en scène, loin d'être une matière brute faite d'un collage de textes hétérogènes appartenant ou non à la littérature, les pièces contemporaines sont des œuvres authentiques, à la littérarité évidente.* » (RYNGAERT, 2000 : 54) Or, les dramaturges refusant de faire du texte dramatique un simple outil de la représentation scénique, lui redonnent une caractéristique intégralement littéraire. Nous pouvons tracer ce changement dans les œuvres des dramaturges comme Valère Novarina qui s'interroge sur la condition métaphasique de l'homme moderne ; Didier-Georges Gabily qui, tout comme Edward Bond, s'intéresse aux images de la violence sauvage dans un monde hypermoderne; Olivier Py dont le lyrisme est largement influencé par Paul Claudel et Jean Genet ; Philippe Minyana qui essaie de reconstruire un langage scénique et Joël Pommerat qui crée des personnages dont les mondes intérieurs sont constamment bouleversés par la réalité externe. Ces tendances thématiques et structurelles influencent donc profondément l'écriture textuelle dans la dramaturgie contemporaine.

Parmi ces dramaturges, nous allons insister d'abord sur l'affinité textuelle entre Jean-Luc Lagarce et Bernard Marie Koltès dont les œuvres reflètent les mêmes symptômes quant aux certains thèmes majeurs tels que la solitude, la peur et le désir, la mort, le deal (la transaction commerciale), les relations interhumaines. Ainsi, la singularité de leur style et leur propre poétique les distinguent comme les « *classiques* » de la dramaturgie contemporaine.

L'écriture textuelle de Koltès, est marquée sur le plan de la composition textuelle par deux étapes chronologiquement différentes. Les pièces qu'il a écrites jusqu'en 1977 (*Les amertumes* (d'après *L'Enfance* de Gorki, 1970), *La marche* (d'après *Cantique des cantiques*, 1970), *Procès ivre* (d'après *Le crime et le châtimement de Dostoïevski*, 1971), *L'Héritage* (1972), *Récits morts* (1973), *Des voix sourdes* (1974) et *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (d'après *Hamlet* de Shakespeare, 1974) pourraient être perçues comme les œuvres de jeunesse qui comprennent plutôt des adaptations et les tentatives captivantes de l'auteur pour la création d'une dramaturgie de rêve. Cependant, suite à sa tentative de suicide en 1975 et sa désintoxication en 1976, la dramaturgie de Koltès subit une évolution profonde. Vue sous l'angle de l'écriture textuelle, cette période de maturité commence donc par sa huitième pièce *La Nuit juste avant les forêts* (1977), et se poursuit par *Sallinger* (inspiré de l'œuvre de J. D. Sallinger, 1977), *Combat des nègres et des chiens* (1979), *Quai ouest* (1985), *Dans la solitude des champs de coton* (1985), *Tabataba* (1986), *Le retour au désert* (1988), *Cent ans d'histoire de la famille serpenoise* (1988) et *Roberto Zucco* (1988).

Même si Koltès écrit sa première pièce, *Les Amertumes*, deux ans après Mai 68 dont l'influence enflammait encore les créations dramatiques, le théâtre de Koltès n'affirme guère une conscience politique subjective et semble dénoncer la faiblesse et l'inefficacité du discours politique comme texte. Néanmoins, loin de se situer en marge du monde social et historique, loin de sous-tendre une vision tragique et pessimiste de la condition humaine, Koltès s'efforce d'orienter par des textes impressionnants le spectateur à prendre conscience de la

tragédie historique. La guerre d'Algérie représente donc, pour lui, l'une des premières confrontations avec la violence de l'histoire et ainsi constitue sur le plan textuel un fond de toile pour sa pièce *Retour au désert*. De surcroît, les prises de position de Koltès tout au long des années 1980 s'attachent à défendre les immigrés en France. Le dégoût du conformisme, la dénonciation du néo-colonialisme et du racisme traversent les textes Koltésiens. La marque de la présence récurrente de personnages noirs, souvent des africains comme dans *Combat de nègre et de chiens* semble soutenir, mais toujours de manière réservée les perspectives politiques du dramaturge. L'œuvre de Koltès semble aussi être marquée par les possibilités de l'avenir, de créer des liens communautaires à une époque individualiste où le réel semble être évaporé, absenté sur les écrans de l'imagerie médiatique.

A part ces perspectives politiques qui parcourent tous les écrits de Koltès, ses pièces de maturité traitent surtout de la condition humaine dans la société contemporaine. De là, nous pourrions dire que l'écriture textuelle chez lui est entourée par une méditation sur la solitude, la quête de soi, le rêve d'une vie meilleure, l'exclusion, la difficulté à exprimer une demande et l'impossibilité de se soustraire au désir. Parmi ces thèmes les plus chers à l'auteur, le concept du désir, semble être le plus important. Chez Koltès, l'objet du désir irréalisé prend tour à tour les visages de l'argent, du vêtement, de la drogue, d'une marchandise, du sexe. « *Cette manière commerciale d'envisager les rapports humains* », selon Koltès dans *Une part de ma vie*, « *entrave le désir, chasse toute sentimentalité comme toute possibilité de l'amour.* » (KOLTÈS, 2010 : 40) Comme les personnages refusent de nommer le désir, ils semblent être condamnés à désirer constamment le désir pour le désir. Ces désirs sans objets sont généralement irréprésentables comme dans *La nuit juste avant les forêts* dont le personnage principal s'adresse sans cesse à un autre personnage inconnu, invisible sur scène. La même question du désir innommable se présente dans les répliques du Client dans *Dans la solitude des champs de coton* : « *Mais, j'attendais de vous et le goût de désirer, et l'idée d'un désir, l'objet le prix et la satisfaction* ». (KOLTÈS, 2004 :56) Le désir

devient donc non seulement la thématique essentielle mais surtout la raison d'être de l'écriture textuelle de Koltès. :

« Ce qui se passe, dans la matière même du texte koltésien vu au microscope, c'est un incessant phénomène explosif, d'ordre poétique, par lequel l'action progresse indépendamment de toute causalité. C'est dans l'agencement d'une réplique à l'autre, et des phrases et des mots à l'intérieur d'une même réplique, que se découvre, fond et forme ne faisant qu'un, un jeu tout à fait singulier des passions et des idées, des pulsions fugitives et des grands thèmes universels, à partir duquel une histoire se raconte, des personnages se constituent, des espaces se délimitent et se croisent, des passés et des avenir entrent en collision ou fusionnent. Une durée se catalyse à partir du passage des instants disséminés. Un présent s'impose, fait de toutes les situations humaines et de tous les mouvements de l'âme. C'est le présent théâtral même, c'est le théâtre. » (VINAVER : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Nuit-juste-avant-les-forets-5325/ensavoirplus/>)

C'est à partir de cette poéticité que s'impose la priorité du texte dans la dramaturgie de Koltès. Les pièces visiblement poétiques du dramaturge peuvent aussi bien se lire comme une pièce de théâtre que comme un dialogue ou un roman par lettres. Vinaver déclare aussi que « *Les pièces de Koltès comme celles de Shakespeare, Marivaux ou Kleist sont des composées de textes « hybrides » : objets de représentation, elles sont aussi, au sens plein, des œuvres littéraires à saisir par l'acte de lecture* ». (<http://quebec.synergiescanada.org/culture/jeu1060667/jeu1075467/25691ac.pdf>) *Dans la solitude des champs de coton* qui compte cinquante-deux pages alternant les trente-six répliques du dealer et du client ressemble aux dialogues philosophiques du XVIIIème siècle et ainsi se présente comme un exemple à l'hybridité de cette écriture textuelle.

Quant à la dramaturgie lagarcienne, on y observe aussi que la dimension textuelle du drame dépasse son aspect scénique. Or, la remarque de Joris Lacoste concernant l'œuvre de Lagarce ressemble aux remarques que Vinaver avait faites à propos de Koltès : « *On dit souvent que lire le théâtre est difficile, mais les bonnes pièces de théâtre se lisent aussi bien qu'un roman* ». (<http://remue.net/spip.php?article1434>) Après avoir achevé sa thèse de maîtrise, *Théâtre et Pouvoir en occident*, Lagarce abandonne ses études et se

consacre entièrement au théâtre. Il se fait connaître plutôt comme un metteur en scène qu'un dramaturge, même s'il montait aussi ses propres pièces. Néanmoins, aujourd'hui il est considéré, à l'instar de Koltès, comme un des *auteurs classiques* contemporains. Thibaudat écrit sur ce changement dans la perception de Lagarce que « *Si Lagarce n'a pas été reconnu de son vivant comme un auteur important, c'est peut-être que le langage théâtral de ses pièces était trop en décalage, trop novateur.* » (THIBAUDAT : <http://www.lagarce.net/auteur/>) Parmi les vingt-cinq pièces que Lagarce a écrites, celles qui sont publiées après 1987 (*Deniers remords avant l'oubli* (1987), *Music-Hall* (1988), *Les Prétendants*, (1989), *Juste la fin du monde* (1990), *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1993), *Nous les héros* (1993), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994), *Le pays lointain* (1995)) reflètent cet unique langage théâtral novateur :

« Comme l'avance Geneviève Jolly : « cette écriture dit, hésite, revient en arrière, renchérit ou se dédit, et donc multiplie les postures énonciatives, à l'intérieur même de la parole d'un personnage, et met ainsi en mouvement la parole. » Ce mouvement de la parole tente de traduire au plus près toutes les indécisions qui font de ces personnages des êtres en proie à une sorte d'empêchement, celui de formuler de manière libre et dégagée certaines pensées parce que les mots font barrage. » (HEULOT-PETIT, 2011 : 35)

Ce mouvement de la parole transcrit précisément l'aller-retour fondateur du texte Lagarcien : celui-ci détermine non seulement le rythme des textes par les divers procédés typographiques (tels les italiques, les guillemets, les parenthèses, le positionnement du texte en alinéa), mais aussi caractérise tous les éléments scéniques. Le fait que « *tous les personnages parlent d'une manière particulière, qui est toujours la même* » (SERMON, 2007 : 59) fait penser au spectateur/lecteur que tous les éléments dramatiques dont les personnages font partie, servent incontestablement à une écriture purement textuelle.

Ce dérèglement dans le discours dramatique qui engendre cette écriture par une dimension romanesque, lie le théâtre de Lagarce à certains courants significatifs du théâtre contemporain qui « *se recentre sur le discours et en particulier sur un discours alternatif aux formes dialoguées, comme le sont ceux de la narration et du monologue, qu'a notamment encouragé Antoine Vitez avec sa célèbre déclaration qu'il faut « faire théâtre de tout* ». (RYNGAERT, 2000 : 67) De surcroît, l'écriture textuelle elliptique et le non-dit semble dévoiler une relation intime de Lagarce avec les dramaturges de l'absurde tels Ionesco et Beckett. Celui-ci s'attache aussi au théâtre de Tchekhov par sa focalisation profonde sur les événements ordinaires qui se passent dans la sphère familiale. On peut aussi distinguer une influence profonde du théâtre symboliste, particulièrement du drame statique de Maeterlinck sur ce théâtre qui se centralise sur l'aspect narratif, dit textuel du drame.

Ainsi le théâtre de Lagarce, tout comme celui de Koltès, ne s'éloigne pas complètement des sources littéraires du théâtre. Néanmoins ces deux dramaturges, préservent leur authenticité par la singularité de leur style. Or, les innovations formelles qu'emportent Koltès et Lagarce à la dramaturgie contemporaine régénèrent les structures dramatiques.

Afin de découvrir, par le biais de ces deux dramaturges, la genèse interne de la structure dramatique des œuvres contemporaines et les interrelations entre les mutations dans l'écriture dramatique et les conditions socio-économiques nous allons étudier en profondeur l'action dramatique, les structures spatio-temporelles, les caractéristiques du langage et du personnage dramatique dans les sous-chapitres suivants.

2.2 La dynamique de l'action dramatique

Selon la définition d'Aristote dans *la Poétique*, l'imitation d'une action est une fable qui se construit par « *la composition des faits, et par "caractères moraux" (ou mœurs) ceux qui nous font dire que ceux qui agissent ont telle ou telle qualité ; par "pensée", tout ce qui, dans les paroles qu'on prononce, sert à faire une démonstration ou à exprimer une opinion.* » (ARISTOTE, 1973 : 19) Bien que la définition de la fable ait subi un changement depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne conformément aux interprétations des dramaturges et des théoriciens, celle-ci n'a jamais perdu son importance quant à la structure dramaturgique. Cette remarque vaut d'ailleurs pour Brecht qui déclare, dans *Petit Organon pour le théâtre*, que la fable est le cœur du spectacle théâtral. Brecht conçoit la fable comme une « *composition globale de tous les processus gestuels, contenant toutes les informations et les impulsions* » (BRECHT, 1970 : 65) réunissant tous les participants du spectacle tels les comédiens, les décorateurs, les maquilleurs, les costumiers, les musiciens et les chorégraphes. Il indique à ce titre que cette coopération sert à mettre nue l'action et ses perspectives. Ceci dit, le point de mire de ses éléments, qui, dans la perception moderne du théâtre, construisent l'entité fable, est de dévoiler l'action dramatique.

Les remarques de Lukacs concernant l'importance de l'action dramatique dans son article intitulé *Sur les principes de l'art dramatique*, vont dans le même sens. Il considère l'action dramatique comme la substance du drame sur laquelle se bâtit l'organisation structurelle de la pièce. Etant donné que selon Lukacs, le but ultime de l'art dramatique est d'émouvoir les masses dans une durée limitée par le biais de la représentation, celle-ci devrait être fondée sur une action dramatique universelle et symbolique s'adressant à la fois aux sentiments et aux expériences des masses afin de les stimuler. A cet égard, il faudrait noter que, toujours d'après Lukacs, les épreuves personnelles ou des

actions présentées simplement d'un point de vue individuel, ne peuvent jamais susciter des sentiments spontanés de la part des masses.

« Donc, d'une part, l'effet direct sur le public de masse exige l'universalité, le caractère symbolique de l'événement décrit. D'autre part, les limitations imposées par les contraintes narratives poussent le drame dans la direction de la synthèse et de la distanciation. La réunion ou plutôt le mélange de ces deux exigences donne au concept de l'universalité de l'action dramatique, une substance encore plus concrète. Si un homme assume un rôle dans le drame, il doit représenter ou plutôt symboliser, l'homme (au moins un certain type d'homme); son action, sa vie doivent représenter le destin de l'homme (être typique de ce genre d'homme). Le destin de cet homme tel qu'il est appréhendé par le public, doit être le destin typique d'un homme typique. » (LUKACS, 1974 :514)

Cette vision met en exergue l'universalité comme étant la caractéristique essentielle de l'action dramatique laquelle se concrétise dans la volonté de l'homme qui n'est perceptible que dans ses actes. Or, les actes représentant le désir de l'homme devant le monde extérieur révèlent sa volonté. Lukacs écrit à ce sujet que « *La manifestation la plus claire et la plus expressive de la volonté c'est le conflit, si bien que dans un sens très large, chaque manifestation de la volonté peut être considérée comme un exemple de conflit.* » (LUKACS, 1974 :511) Cela est la raison pour laquelle il n'est pas étonnant de retrouver au cœur de l'action dramatique la notion du conflit. Le conflit qui pousse l'homme à forcer les limites de sa puissance se présente en tant que l'action la plus adéquate pour la représentation dramatique :

« L'objectif, alors, est de mettre en scène la lutte d'un l'homme donné (qui représente le type même de l'humanité), lutte dans laquelle se condense l'essentiel de son existence. Sa vie est appréhendée du point de vue du conflit qui est le sujet du drame particulier. Le drame, exige donc que le conflit représenté soit le problème central de la vie, non seulement de cet homme donné (type humain), mais aussi du public qui assiste à la représentation. Il exige de sa forme que le conflit puisse exprimer avec puissance et extensivités toute la vie de cet homme, ce dernier étant sommé d'incarner l'épitomé de son type » (LUKACS, 1974 : 518)

La forme de ce conflit, étant le symbole de la vie du personnage et reculant les limites de sa puissance, devrait être intense afin d'évoquer une tension dramatique. Cependant la résistance externe ne pourrait être ni trop inférieure

ni trop supérieure en comparaison avec la puissance propre du personnage. Bien que le conflit doive être fort et véhément, il est nécessaire que les deux forces en conflit soient égales, en outre, il ne faut pas qu'il y ait une disproportion oppressant entre eux empêchant l'apparition de la tension dramatique. Ceci dit, que l'action dramatique devrait se réaliser parmi les hommes afin de présenter un certain balancement entre les forces en antagonisme : *« C'est la lutte de l'homme contre l'homme, l'homme contre un groupe, ou l'homme contre les institutions, incarnées par des hommes, qui place le conflit entre ces limites maximales et minimales. »* (LUKACS, 1974 :519)

Il convient tout de même de souligner qu'afin que le conflit soit dramatique, il est nécessaire qu'il y ait une association – inconsciente ou non- entre le drame et le public. En outre, l'influence des conditions sociales, politiques et économiques joue un rôle déterminant dans la formation de l'action du drame : comme l'esprit de masse reflète plus fortement l'influence des circonstances historiques et sociales que celui de l'individu, le conflit symbolisant la volonté générale devrait se fonder sur la vision du monde dominant de l'époque où le drame est écrit. *« Seul peut être le théâtre serait capable de révéler à la conscience des hommes les conflits présents dans la vision du monde d'une époque, mais comment pourrait-il le faire si ces conflits ne sont pas déjà à l'état latent dans les consciences des individus. »* (LUKACS, 1974 : 511) Or, le théâtre ne peut être construit que sur cette vision du monde de laquelle naît l'effet dramatique. Que le drame soit construit à partir d'une vision du monde est la conséquence formelle de sa structure causal. Sous l'influence des plus grandes impressions provoquées par la forme, le spectateur projette une vision du monde adaptée à ses propres perceptions sur les événements qui se produisent nécessairement. Cependant il faudrait souligner que cette pointe finale de la construction dramatique, à savoir la vision du monde du dramaturge, disparaît dans la fable. Dans une pièce bien faite celle-ci devient superflue et que nous ne pourrions percevoir que son absence.

Cette discussion pourrait nous permettre par la suite d'examiner la construction de l'action dramatique dans les pièces de Koltès et Lagarce afin d'observer les transformations que celle-ci endure dans la perception contemporaine du théâtre. Il convient donc de s'arrêter d'abord sur *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès qui semble être une magnifique porte d'entrée à l'œuvre du dramaturge puisque ce texte contient tous les thèmes qui sous-tendent ses pièces. De surcroît, cette pièce constitue un exemple à suivre afin de dévoiler la construction de l'action dramatique koltésienne qui n'est pas toujours perceptible de manière évidente.

Huitième pièce de Koltès, *La nuit juste avant les forêts* marque un tournant décisif dans l'écriture du dramaturge et est perçue en tant que la première de ses grandes pièces de maturité. Dans une lettre à sa mère datée du 14 juin 1977, l'auteur confie à cette dernière le cadre de sa pièce en écrivant : «*Un homme 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 est seul. 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*» (KOLTÈS, 2010 : 45) Cette pièce, prenant comme cible un jeune homme s'adressant à un homme non présent sur scène, est composée d'une seule phrase, sans point, courant sur soixante pages. Dans son unique structure formelle, ce texte présente, selon Gilles Sandier «*un lyrisme sauvage et familier, ou rôdent vaguement des thèmes de Genêt ou de Tony Duvert*». Sandier aussi indique que celui-ci est un texte superbe dans son refus de toute littérature, de toute rhétorique, et pourtant très écrit.

Encore communiste (jusqu'en 1979 où il se désengage) Koltès qui aurait lu le *Capital* de Marx baigne dans l'atmosphère intellectuelle de l'époque marquée par les œuvres de Jean Genêt et le travail de Gilles Deleuze sur les «*machines désirantes*». Cela est peut-être pourquoi *La nuit juste avant les forêts* dont la structure entière se fonde sur le soliloque d'un personnage privilégie surtout la notion du désir. Comme le personnage s'adresse sans cesse à un inconnu

hypothétique qui n'est pas présent sur scène, il ne reçoit jamais de réponse à ces demandes suivies.

« Je ne te demande pas de cigarette non plus, camarade, je ne fume même pas, 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. » (KOLTÈS, 1988 : 8)

A cause de cette orientation vers un interlocuteur, le discours du personnage ne peut être qualifié comme un monologue – discours que le personnage tiendrait à lui-même ou qu'il adresserait au public – mais, selon une figure typiquement koltésienne, comme un soliloque, c'est-à-dire un face-à-face où un seul des interlocuteurs parle tandis que l'autre se tait. En s'adressant à un être non existant, le dramaturge accentue la solitude extrême du personnage et le besoin irrépressible de *parler de tout comme on ne peut jamais en parler*.

Néanmoins, du point de vue strictement formel, le manque d'une confrontation avec l'autre indique que la fable de *La nuit juste avant les forêts* ne se déroule pas dans une sphère intersubjective. Comme nous avons déjà mentionné, la structure de l'action dramatique nécessite la réalisation d'un conflit interpersonnel qui représente la volonté des personnages. Dès que cette possibilité de l'apparition d'un conflit avec une force extérieure disparaît, la représentation de la volonté du personnage dans une action dramatique devient inexécutable. Cette disparition du conflit dramatique cause évidemment la déconstruction de l'action dramatique et force les éléments constructifs de la fable à se transformer :

« A cet égard, la Nuit juste avant les forêts surprend les conventions théâtrales traditionnelles qui, sur le plan de la fiction, construisent une intrigue à partir de plusieurs personnages, et sur le plan de la représentation, place les acteurs dans des situations qu'ils donnent, plus ou moins, l'impression de vivre, en tout cas d'expérimenter devant les spectateurs. L'histoire unique éclate en fragments dans la bouche du personnage, et l'acteur joue moins devant des spectateurs qu'il ne

s'adresse directement à eux. » (http://www.discip.ac-caen.fr/aca/actu/Nuit_juste_avant_les_forets_avant.pdf)

Cette vision fragmentaire accompagnée de l'absence apparente d'événements et le statisme du corps nécessite obligatoirement un élément unificateur qui pourrait garantir l'unité de la fable dont tous les principes sont déconstruits. À ce propos, la structure de ce texte, en l'absence d'une intrigue narrativisée et en l'absence d'une réponse à l'apostrophe initiale, s'appuie donc sur les allers-retours de la réflexion du locuteur, autrement dit le remplacement de l'action dramatique par la parole. Or, *La nuit juste avant les forêts* ne construit pas une histoire et la parole du personnage regorge de récits secondaires, liés à des rencontres. Des anecdotes, des souvenirs, des réflexions narrativisées surgissent, inachevées, diffuses, dans le flot de paroles qui ne fait que raconter un désir de les communiquer. Au lieu d'une intrigue progressive, la fable se forme alors des tableaux ou des séquences successives. Dans ce cas, la volonté humaine dont la représentation constitue l'essence du drame, ne se présente guère dans un conflit interpersonnel mais dans la répétition perpétuelle du désir.

Cela nous amène à remarquer que le désir ne se présente pas seulement comme un thème obsessionnel mais aussi comme le sous-sol de l'action dramatique. Or, la notion du désir apparaît aussi dans *Dans la solitude des champs de coton* en tant qu'un enjeu du conflit qui oppose le dealer et le client. Qualifiée de « théâtre littéraire », cette pièce réduit le rapport humain à un marché entre ces deux protagonistes. Dès le début, le dealer et le client, se trouvent dans une situation de *deal* dont l'objet reste indéfini jusqu'à la fin de la pièce.

Néanmoins, à la différence de *La nuit juste avant les forêts* qui présente les désirs du personnage dans un soliloque structuré par un flux de conscience, *Dans la solitude de coton* met la notion du désir au cœur d'un dialogue au cours duquel deux personnages se parlent l'un à l'autre en de longues tirades. Selon Evrard, les longues répliques échangées entre le dealer et son client

apparaissent comme des discours rhétoriques construits où chaque énonciateur reprend les arguments de l'autre. L'intrigue se dissout donc dans le débat, le duel verbal qui progresse grâce à la succession logique d'arguments et de contre arguments développés par les deux personnages. Les entames de répliques organisent le conflit de façon dynamique, en relançant l'argumentation :

« Réplique 1 : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir. (...) C'est pourquoi je m'approche de vous (...) » : attaque du dealer.

Réplique 2 : « je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court (...) Je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours (...) » : réfutation du client.

Réplique 3 : « Vous avez raison de penser que je n'ai nulle intention de montrer, mais vous auriez tort de croire que j'en éprouve du regret (...). » : feinte d'acquiescement du dealer avant la contre-attaque. » (EVRARD, 2004 : 50)

Cet échange verbal entre les protagonistes prend la forme d'un combat singulier avec les armes du langage et de la rhétorique. Or, l'affrontement dramatique n'est plus physique mais symbolique. Ceci dit, le verbe a désormais fait place au corps ainsi que la violence physique du conflit corporel laisse sa place à une sauvagerie abstraite. La conception de la cruauté métaphysique d'Artaud, qui blesse les âmes et laisse en elles une trace profonde, se manifeste donc, semble faire écho à cette perception du conflit verbale:

« 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 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'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du jugement (...) » (KOLTÈS, 1987 : 4)

Cette souffrance éprouvée par le client et causé par la violence de la dialectique, est dédoublée par l'influence physique de son désir innommable. Ce désir « *comme du sang à vos pieds a coulé hors* » du client, est aussi

comparé à un feu destructeur qui pourrait même bruler « votre visage ». (Evrard, 2004 : 54) La construction de l'action dramatique dépend donc de la progression de cette argumentation basée sur un désir imprécis. Koltès remplace donc l'action dramatique par l'allégorie du désir et de la rhétorique.

Pareille au fonctionnement du désir dans l'œuvre de Koltès, la dramaturgie lagarcienne, quant à elle, se fonde sur la notion d'attente. Les pièces de Lagarce tels *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Juste la fin du monde* et *Dernier remords avant l'oubli*, présentent une structure dramatique dénuée de l'action dramatique. Ceci est dû, d'une part, à la construction formelle de ces pièces, et de l'autre au thème de l'attente abordé par le dramaturge.

Du point de vue structurel, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, tout comme *Juste la fin du monde*, porte des traits du « drame intrasubjectif » (SARRAZAC, 2012 :104). Ce terme est utilisé par Sarrazac pour définir la structure des œuvres de la fin du XIXème siècle qui exposent la relation du personnage avec la part inconnue de lui-même. Dans sa recherche sur « les théâtres de l'intime » de Tchekhov, Ibsen et Strindberg, Sarrazac indique que ces auteurs visent à explorer le monde intérieur des personnages pour présenter un véritable « *theatrum mentis* ». Dès lors, selon Sarrazac, « *le drame ne se déroule plus principalement dans la sphère interpersonnelle, intersubjective [...], mais dans une nouvelle sphère, intrapersonnelle et intrasubjective.* » (SARRAZAC, 2012 : 81) *Dans cette sphère, le moi, « en perpétuelle contradiction avec lui-même », s'émiette.* » Cette technique qui se présente surtout dans les pièces de Ibsen ainsi marque un détachement de :

« (...) toute intrigue extérieure ouvrant la voie à un drame latent, intrasubjectif, se substitue au drame patent et intersubjectif. A ce sujet, l'espace d'une dramaturgie fondée non plus sur l'événement interpersonnel - sur l'« aventure » dirait Maeterlinck - mais sur les conflits à l'intérieur d'un sujet et entre ce sujet et le monde ; l'espace d'un drame subjectif. D'un drame dans l'intime de l'être. » (SARRAZAC, 2012 : 82)

Comme les protagonistes se tournent vers leur monde intérieur dans le « drame intrasubjectif », la possibilité d'une communication interpersonnelle se perd dans une vision individualiste. Pareille à cette tendance, les cinq héroïnes faisant partie d'une famille de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ne présentent que des visions fragmentaires individuelles : loin de refléter une relation sociale intime, elles expriment seulement leurs perspectives subjectives. Même quand elles sont ensemble, elles se sentent seule, loin de tout ce qui se passe autour d'elles.

« LA PLUS JEUNE : Je l'ai vu tomber et j'ai pensé qu'il tombait et c'est tout. Chacune est restée à sa place. C'est comme si aucune d'entre nous ne l'avait vu véritablement glisser ou si toutes, nous l'avions vu tomber enfin avec lenteur, avec beaucoup de retard, comme au ralenti, sans qu'on puisse rien faire, sans qu'on puisse imaginer rien faire. Il est tombé avec douceur, ce que je crois. Il est par terre, on le regarde, je ne tiens la main de personne. Je suis toute seule, un peu à l'écart. Là. » (LAGARCE, 2002 : 207)

Cette distance entre la plus jeune et les autres qui l'entourent empêche évidemment l'établissement d'un vrai échange entre les personnages et accentue l'enfermement de l'individu dans sa propre solitude. Or, cette indifférence quasi inconsciente domine la parole des protagonistes : au lieu de communiquer par le biais des dialogues, elles s'expriment par des longs monologues qui reflètent leur vie intimes. La difficulté de séparation des monologues du reste des dialogues et la construction en parataxe des situations de langage restitue un certain statisme de l'action.

Ainsi, les monologues ou les quasi-monologues de ces cinq femmes se centralisent surtout sur le thème de l'attente. Contrairement à l'Indication du titre, ses cinq héroïnes n'attendant pas seulement la pluie, mais aussi, l'arrivée d'un personnage qu'est à la fois fils, frère et petit-fils.

« L'AÎNÉE. - J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne. Je regardais le ciel comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait, (...) »

J'attendais. Est-ce que je n'ai pas toujours attendu? (Et dans ma tête, encore, je pensais cela: est-ce que je n'ai pas toujours attendu? et cela me fit sourire, de me voir ainsi.) (...) je songeais encore aux années que nous avions vécues là, toutes ces années ainsi, nous, vous et moi, toutes les cinq, comme nous sommes toujours et comme nous avons toujours été, je songeais à cela, toutes ces années que nous avons vécues et que nous avons perdues, car nous les avons perdues, toutes ces années que nous avons passées à l'attendre, celui-là, le jeune frère, depuis qu'il était parti, s'était enfui, nous avait abandonnées, depuis que son père l'avait chassé, (...) » (LAGARCE, 2002 : 181)

Même si dans ce monologue inaugural le retour du fils/frère est annoncé par L'ainée, la réapparition du jeune homme suscite une déception qui prolonge le désespoir des héroïnes :

LA MÈRE. – (...) il a changé, son visage s'est abîmé, il s'est creusé et s'est durci, je le regardais, c'est comme le visage d'un vieillard, une sorte de visage étrange de vieillard ou le corps d'un homme jeune comme devenu vieux trop tôt. (...) Est-ce que j'ai cru qu'il reviendrait exactement, parfaitement comme il était parti ? Est-ce que j'avais toujours imaginé cela ? (LAGARCE, 2002 : 189)

Etant donné que le jeune homme n'est pas revenu comme il était parti, les membres de la famille qui l'attendaient depuis des années se sentent déçus. A cet égard, le départ initial de ce jeune homme est en effet un départ final puisque maintenant il est complètement épuisé, incapable de satisfaire les désirs ou les besoins de la famille. De surcroît, le fait qu'il n'est jamais présent sur scène, *mais captif quelque part* son existence devient superflu non seulement dans la perception des héroïnes mais aussi dans celle des spectateurs :

LA MÈRE. – (...) Comme nous l'avions attendu, en vain, sans jamais plus croire qu'il ne revienne, désormais, nous devons attendre encore –cela ne finirai jamais et je serai vieille à mon tour et tu seras morte déjà que j'attendrai encore-. (LAGARCE, 2002 : 190)

Au lieu de se terminer, l'attente de ces cinq héroïnes se transforme. « *La réapparition du personnage masculin au sein de sa famille n'est que partielle, elle est minée par les paroles hésitantes et contradictoires des autres personnages. Cependant l'attente continue inlassablement.* » (HEULOT-PETIT,

2011 : 54) Comme le verbe « attendre » signifie « rester intact ou dans le même état, jusqu'à ce que quelque chose se produise », cette attente permanente pendant laquelle les personnages ne bougent pas, déconstruit l'action dramatique en bloquant toute sorte de possibilité pour la procréation d'une intrigue:

« L'attente est contenue dans les trois grands épisodes : le départ, le retour du « voyage » et la mort. Les événements déclencheurs sont à la fois, le départ et le retour du « beau guerrier » : « toutes ces années que nous avons perdues à ne plus bouger, à attendre donc » (l'Aînée, p. 228). Après et entre ces deux moments, la vie est suspendue, plus rien n'arrive à se passer réellement. Qu'est-ce qu'on pourrait trouver de plus proche de la dramaturgie beckettienne ? N'est-il pas le sens circulaire de ses pièces qui bloque toute évolution dramatique ? » (HEULOT-PETIT, 2011 : 71)

Cet entrecroisement des monologues indépendants ainsi que la récurrence du thème de l'attente des personnages place la dramaturgie de Lagarce dans la lignée du « drame statique ». Proposé par Maeterlinck, celui-ci se définit en tant qu'une force qui peut ralentir la construction de l'action et modifier le temps dramatique, rappelant l'attente beckettienne. Toutefois, chez Lagarce, tout comme chez Maeterlinck, la situation se substitue à l'action et le mouvement dramatique naît d'une tension entre l'immobilité physique des personnages et de leur mobilité psychique.

La déconstruction de l'action dramatique en faveur de l'exploration de la psyché est aussi discernable dans *Juste la fin du monde*. Cette pièce présente plutôt une dramaturgie rétrospective dans laquelle le récit garantit un envahissement du passé dans le présent. Pareille aux monologues des protagonistes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, les paroles des personnages de *Juste la fin du monde* reflètent les resurgissements du passé, ce qui empêche la perception d'un avancement de l'action dramatique au présent. A ce titre, le récit d'enfance mené par la mère dans la scène quatre est exemplaire

« La Mère : Bon, on prenait la voiture, / aujourd'hui vous ne faites plus ça, / on prenait la voiture, nous étions pas extrêmement riches, non, mais nous

avons une voiture et je ne crois pas avoir jamais connu leur père sans une voiture (...) il avait une voiture, / une des premières dans ce coin-ci, vieille et laide faisant trop du bruit, trop (...) » (LAGARCE, 2002 : 94)

Ces retours au passé s'opèrent dans chacun des monologues des protagonistes. Cependant, cette fragmentation du présent de la narration n'est pas le seul obstacle devant la procuration d'une action dramatique. En effet, l'action ne pourrait guère avancer puisque Louis, qui est revenu après une longue absence pour annoncer sa mort prochaine à sa famille, ne va pas révéler ce secret. Ce qui est précisément pourquoi la pièce n'aboutit pas à un effet cathartique.

L'atmosphère statique fondée sur l'attente de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, ainsi que la dramaturgie rétrospective de *Juste la fin du monde* renvoient à une structure interne qui se construit sur la parole. « *Pour ce qui est des cinq femmes de Lagarce, l'acte de parler occupe la scène et gouverne l'attente en lui donnant son sens. Même s'il n'y pas d'indication scénique, pas d'action réalisée sur scène, tout passe par la parole, le passé, le présent et le futur n'existent que dans l'acte de raconter.* (MIRON 2010 : 7) » L'acte de raconter devient, dans ces textes, le substitut de l'action dramatique à partir duquel se concrétise à la fois la construction dramatique structurelle ainsi que les perspectives des personnages.

Alors que les pièces de Lagarce génèrent une atmosphère statique, sans action dramatique, par le biais des monologues des personnages, celles de Koltès créent une action métaphysique par la puissance de l'évocation de la parole.

D'ailleurs, cette déconstruction de l'action dramatique semble être à la fois une cause et une conséquence de la fragmentation de la fable. Néanmoins, cette fragmentation ne se limite pas seulement aux mutations concernant l'action dramatique dans la dramaturgie contemporaine ; elle apparaît aussi dans la structure spatio-temporelle de ces pièces. A cet égard nous allons essayer

d'examiner dans le chapitre suivant, les éléments spatio-temporelles qui subissent également une transformation dramaturgique.

2.3 Les failles spatio-temporelles

L'espace et le temps, étant des éléments de base sur lesquels s'établit la fable d'une pièce de théâtre, montrent au spectateur/lecteur que l'histoire se déroule dans un *ici* et *maintenant*. Néanmoins l'organisation spatio-temporelle d'une pièce est fondée sur une dualité apparente venant de la distinction entre - l'espace et le temps dramatiques –celui de la narration- et l'espace et le temps scénique –celui de la représentation de la pièce-. Celle-ci privilégie la vision du théâtre classique osant à créer un « *temps de rêve* » (Lehmann) qui sépare les spectateurs de leur vie quotidienne et les transpose à une autre dimension spatiotemporelle qu'est celle de la fable.

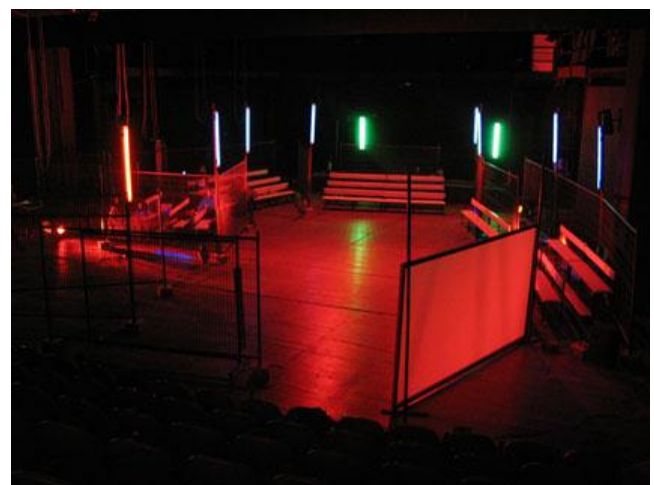
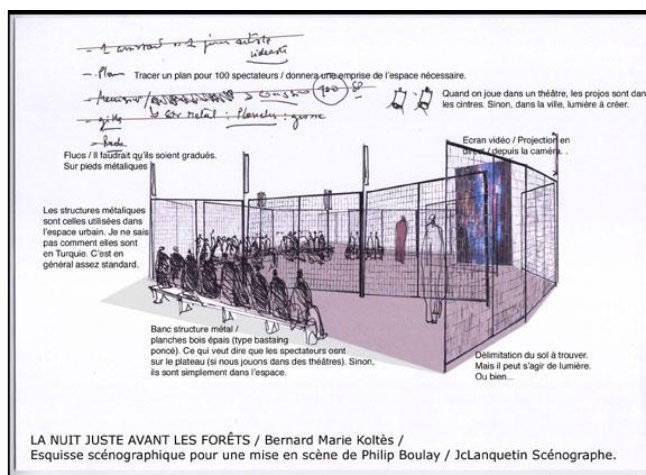
La première transformation apportée par les contemporains quant à la structure spatio-temporelle du théâtre est la disparition de l'effet de rêve puisque le théâtre contemporain, suivant la voie ouverte par le théâtre de Brecht et de Grotowski, tend à faire disparaître cet écart entre l'espace-temps et l'espace-temps scénique.

Brecht, « en détruisant le quatrième mur », tout en matérialisant l'existence des spectateurs dans la salle de théâtre, crée un temps et un espace tout à fait communs entre les comédiens et le public. Cela indique que Brecht, au lieu de créer une illusion sur scène, cherche à unifier les conditions spatio-temporelles des comédiens et des spectateurs. Ainsi s'établit un nouveau phénomène dans l'esthétique du théâtre. La tentation d'utiliser les éléments dramatiques comme une partie du processus de la représentation en font des objets de « directes » de l'expérience esthétique. Il est à noter que les démarches de Grotowski vont dans le même sens. Selon les perspectives de ce dernier, la réduction de la distance entre les artistes et les spectateurs à un point tel que « *la proximité*

physique et physiologique (respiration, la sueur, haletant, le mouvement de la musculature, crampe) un espace d'une dynamique centripète tendue pourrait se développer rendant le théâtre un espace où moment d'énergies partagées au lieu de signes transmis. » (LEHMANN, 2006 : 49) Dans les représentations de forme ouverte de l'espace dramatique, le spectateur devient ainsi plus ou moins actif, et il devient volontairement ou non, co-acteur du spectacle:

« La représentation de « Le Crime et le Châtiment » par Kama Ginka (1997, Avignon) a transformé l'espace scénique qui ne disposait que de quelques décors fragmentaires. Les comédiens, sortant de l'espace scénique, ont directement contacté les spectateurs. A ce titre, l'actrice (Okzana Mysina) joue la figure de Katerina Ivanovna du roman de Dostoïevski et prend les spectateurs par la main, afin de demander de l'aide dans une hystérie ludique» (LEHMANN, 2006 : 58)

Ce flux de la frontière entre l'expérience réelle et fictive a des conséquences très importantes pour la compréhension de l'espace théâtral : En ce sens, l'espace dramatique se définit dans ces représentations par la mise en évidence du cadre de l'espace théâtral et des relations interactives entre les comédiens et les spectateurs. Cette vision s'observe aussi dans la représentation de *La nuit juste avant les forêts* de Koltès en Turquie dont les esquisses et la disposition scénique pourraient être observées dans les photographies suivantes :



Cette pièce manquant de toute sorte de didascalies est mise en scène par un point de vue strictement subjectif du metteur en scène dont les notes nous illuminent sur sa perspective scénique : « *L'écran diffuse des images du comédien, prises latéralement. Un dispositif très simple installé devant la caméra permet de faire couler de l'eau. Différents niveaux de réel et de fiction, plusieurs points de vue... Dans l'axe de la caméra sont diffusées des images d'un homme marchant dans les rues de Paris la nuit. Elles sont retransmises sur l'écran qui est en face du public. A travers les grilles, la ville réelle, ou le plateau du théâtre* » (<http://www.eternalnetwork.org/jcl/index.php?cat=nuit>) Ce qui est surtout frappant dans cette scénographie c'est que les spectateurs s'installent sur les bancs placés dans l'espace scénique, à savoir sur le plateau du théâtre. Ce positionnement concrétise évidemment l'existence des spectateurs et les font une partie des éléments scéniques. Cette mise en scène d'un monde fictif et spectaculaire, laquelle se crée par l'utilisation d'un espace hétérogène dans le théâtre classique, se transforme par la disparition de l'écart entre le spectacle et les spectateurs dans les représentations contemporaines qui visent à établir, sous les influences de leurs précurseurs tels Brecht et Grotowski, un espace homogène s'ouvrant sur un vaste élan interactif «sans cadre» entre la fiction et la réalité quotidienne.

A part ces transformations spatio-temporelles qu'endurent l'espace scénique, le temps et l'espace dramatiques, à savoir les éléments spatio-temporelles appartenant à la structure de la fable, subissent aussi des mutations significatives dans les pièces de Lagarce et Koltès. Alors que la plupart des pièces de Lagarce se passent dans une maison de campagne, Koltès tend à décrire les zones ténébreuses des grandes villes. Même si ces deux dramaturges divergent par leur choix de l'espace, ils se ressemblent sur la manière de la stylisation dramatique. Nous ne pouvons retrouver ni des didascalies complémentaires décrivant un décor ni des dialogues informant le lecteur sur les détails de la scénographie de leurs pièces. Nous pourrions

envisager la maison (Lagarce) ou la rue (Koltès), comme un « non-lieu » semblable au vestibule de la dramaturgie classique, ou correspondant à « l'espace vide » de Peter Brook. Etant donné que la précision de l'espace se limite aux brèves descriptions, le lecteur et le metteur en scène devraient imaginer la disposition des espaces qui fonctionnent comme un élément de la fable portant sur la disposition des conditions psychologiques des personnages.

Cet espace vide se présente dans plusieurs pièces de Koltès qui n'a recours qu'à des qualifications limitées concernant l'espace. Les mots définissent le lieu de la fable comme étant « *abstrait, nocturne et déconnecté* » dans *Sallinger*, les lieux pourraient aussi désigner l'atmosphère des autres pièces de l'auteur tels *La nuit juste avant les forêts* ou *Dans la solitude des champs de coton*. Du fait que Koltès ne fait aucune explication spatiale, l'espace de ces deux pièces se cristallise comme un archétype indéfini des grandes villes. Dans *La Nuit juste avant les forêts* cette imprécision se présente dans les répliques du personnage dans lesquelles l'espace n'est référé que par le mot « ici ».

« 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), (...) 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, (...) le travail est ailleurs, c'est toujours ailleurs qu'il faut aller le chercher (...) nous, les cons **d'ici**, on se laisse pousser à coups de pied au cul jusqu'au Nicaragua, et les cons de là-bas, ils se laissent faire et ils débarquent ici, tandis que le travail, lui, il est toujours ailleurs, et jamais tu ne peux dire » (KOLTÈS, 1988: 41)

Cet espace urbain loin de Nicaragua, probablement une métropole européenne, étouffe le protagoniste de *La nuit Juste avant les forêts* qui s'y trouve en chômage, seul et désespéré. L'image négative et effrayante de la grande ville est aussi présente dans le monologue de Dealer dans *Dans la solitude des champs de coton*. Toujours indéterminé, l'espace scénique est référé par les expressions « ce lieu, cet endroit » dans le dialogue entre Le Dealer et Le Client.

« Dealer : Si vous marchez en dehors, à cette heure et en **ce lieu**, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi,

je peux vous la fournir ; car (...) je suis à **cette place** depuis plus longtemps que vous (...) » Dans la solitude des champs de coton. (KOLTÈS, 1987: 5)

Nocturne et déserté, l'espace urbain semble évoquer dans cette pièce un lieu fantasmatique. L'inquiétante nature de la grande ville change d'aspect et devient civilisé et lumineux selon la perspective du Client qui répond au Dealer :

« Le Client : Je ne marche pas en un endroit et à une certaine heure ; je marche tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points en non pas en parcours ; Je ne connais aucune crépuscule ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours. J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairé là-bas devant moi. » (KOLTÈS, 1987: 9)

La lumière et l'obscurité s'opposent dans une symbolique de l'espace . Alors que l'espace de Dealer représente l'obscurité et les menaces du commerce secret, celui du Client renvoie à une image lumineuse de la vie civilisée. C'est pour cette raison que le Client suppose qu'il y a une différence entre deux mondes existants. « *Dans la vision négative et paranoïaque du client, l'espace du Dealer « un ruisseau d'étable » (EVRARD, 2004: 25) est régi par les règles impitoyables de la nature, par les lois de la jungle. La violence et la haine règnent en dehors de tout contrat social* ». C'est pourquoi Le Client rappelle incessamment qu'il n'y appartient pas en disant : « *Témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté, (...)que je ne me suis pas glissé dans l'obscurité comme un voleur,*» (KOLTÈS, 1987: 34) Cette opposition imaginaire entre l'espace de lumière et celui de l'obscurité soutient une thématique de l'antagonisme entre l'état civil et l'état sauvage.

L'espace vide et imprécis de *Dans la solitude des champs de coton* prend sens avec la symbolique d'une lumière qui fonctionne comme une décoration scénique. Pareille à cette allégorie de la lumière, une configuration spatiale s'observe dans la pièce : les mouvements et les positions des personnages présentent des significations nouvelles sur leur affrontement psychologique :

« L'opposition entre la ligne droite et la courbe, l'antithèse entre le haut et le bas, rendent compte de l'être-là au monde des personnages et figurent de façon visible et spectaculaire l'incompatibilité entre les deux figures, l'impossibilité de leur rencontre comme la nécessité de leur confrontation violente. C'est à travers les champs lexicaux de la géométrie (« ligne », « droite »), de la topologie (« haute », « bas »), de la géométrie (« position de terre », « latitude ») de la physique (« loi de la pesanteur ») que les personnages décrivent leurs trajectoires ou leurs positions dans l'espace. » (EVRARD, 2004: 25)

Le fait que les personnages se placent et se déplacent sur les plans géométriquement limités, leur mouvement accentue la distinction entre leurs mondes. Devant l'impossibilité d'imaginer un territoire commun, un terrain d'entente, Le Client et Le Dealer cherchent à conserver leur distance et se préparent à se défendre ou même à attaquer. Quand le client essaie d'éviter l'intersection de ces deux trajectoires, le Dealer le force à une confrontation inquiétante ; puisque selon ce dernier, qui refuse toute discrimination et abolit les différences locales, la terre, cette « même ligne plate de latitude » est identique pour tous les êtres humains.

L'espace vide de *Dans la solitude des champs de coton*, qui se remplit par une allégorie encombrante de la lumière et des mouvements du Dealer et du Client, renvoie non seulement à des concepts tels le délit social, la perversion, le désir, la violence ou la civilisation mais aussi reflète une vision du monde sur la condition sociale où se trouvent les personnages.

« En filigrane, le texte de Koltès valorise la scène théâtrale comme une sorte d'espace où se dit de façon authentique une vérité sur les relations humaines. A la différence de ces « lieux de commerce homologués et illuminés d'éclairage électrique » (p.18), évoqués par le client, ces espaces normatifs de la société où les échanges sont réglés selon les lois du libéralisme, du colonialisme ou du capitalisme, le théâtre propose un espace neutre, obscur, où le mode d'échange entre les êtres humains, la rencontre, si conflictuelle soit-elle, sont privilégiés sur l'exposition visible des biens de consommation. » (EVRARD, 2004: 39)

La simple symbolique de la lumière ainsi que la disposition géométrique des personnages sur la scène vide de décor de *Les champs de Coton* représente la vision minimaliste concernant la composition de l'espace de l'auteur.

Conformément à cette perception, les pièces de Jean Luc Lagarce tels *Juste la fin du monde*, *Derniers remords avant l'oubli* ainsi que *j'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* dans lesquelles l'action se déroule à chaque fois dans une maison située à la campagne, ne présentent que des didascalies limitées sur l'espace, sauf la dernière qui ne contient aucune information spatio-temporelle:

L'action se passe en France, de nos jours, un dimanche, à la campagne, dans la maison qu'habite aujourd'hui Pierre et qu'habitèrent par le passé avec lui Helene et Paul. (*Derniers Remords avant l'oubli*) (LAGARCE, 1999 :17)

Cela se passe dans la maison de La Mère et de Suzanne (...).(*Juste la fin du monde*) (LAGARCE, 1999 :81)

Ce non-lieu qu'est la maison dans *Juste la fin du monde* est occupée par la mère et la sœur du protagoniste Louis qui y retourne pour annoncer sa mort prochaine. Les informations relatives à la disposition de cette maison sont indiquées dans les monologues de Suzanne qui décrit cet endroit « *comme une sorte d'appartement* » appartenant à ses parents et qu'elle « *occupe l'étage, qu'elle a emprunté pour pouvoir l'aménager à sa guise.* » (LAGARCE, 1999 :101) Suzanne parle aussi de la chambre de son frère qui, durant son absence a cessé d'être une pièce de vie : « *Celle-là, nous n'en faisons rien, c'est comme un débarras, ce n'est pas méchanceté, on y met les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter.* » (LAGARCE, 1999 :101)

A cause de ce manque de repères sur la condition spatiale des personnages, cette maison ne se matérialise jamais en tant qu'un espace architectural. Cependant, malgré la brièveté de ces informations sur l'organisation intérieure de la maison, l'auteur fait plusieurs allusions, à travers les dialogues des personnages, à sa disposition géographique. De la dérive, en se basant sur les références répétitives des personnages, que cette maison se trouve dans une petite ville au Sud de la France, loin des grandes villes. Pareille constatation peut aussi être faite pour la maison de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* référée comme une « maison des filles » d'où le protagoniste est chassé par son père il y a des années. Cette maison occupée

par la grand-mère, la mère et ses trois filles se trouve aussi loin du centre-ville, à côté d'« *un petit bois* ». Nous pourrions voir cette distance entre la campagne et la grande ville dans la disposition de la maison de Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli* : Afin d'y accéder il faut faire « des nombreuses kilomètres » en partant de la ville. Due à cette distance, la ville est vue par Antoine comme un « tout autre monde, les voitures, la ville, gaz d'échappement et le reste ». (LAGARCE, 1999 :101) A cause d'être distancée des grands villes, la campagne où se situent ces trois maisons, se présente comme un endroit abstrait d'enfermement et de solitude. Pareille à cette perspective, la structure interne de la maison se pose comme une abstraction minimaliste qui met en évidence la valeur symbolique de l'espace : Les personnages qui habitent à la campagne se sentent abandonnés par leurs proches qui appartiennent à cet autre monde qu'est la ville.

L'influence oppressante de l'espace, plus précisément celle de la maison, paralyse les personnages et les empêche d'agir selon leur volonté. Bien qu'ils aient tous des désirs secrets de construire une vie personnelle, loin de leur famille, ils ne peuvent jamais sortir de cet endroit silencieux où rien ne se passe. Or, *La Plus Jeune de J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* veut partir et refaire sa vie, mais elle n'arrive jamais à quitter la maison:

« La Plus Jeune : Je ne sais pas, la plus jeune, je ne sais pas,
Celle-là, la seule, qui puisse encore avoir sa chance,
Pour qui les choses peuvent commencer enfin,
Je ne sais pas, je m'en irai, probable, j'imagine, je m'en irai,
Vous ne me demandiez pas ? » (LAGARCE, 2002 :241)

Le désespoir et la lassitude sont des sentiments éprouvés non seulement par La plus jeune mais aussi tous les autres personnages de la pièce. Ainsi, la mère dans *Juste la fin du monde* raconte les désirs illusoires de Suzanne d'une manière mélancolique : « Suzanne voudrait partir, / elle l'a déjà dit peut être, / aller loin et vivre une autre vie (ce qu'elle croit) dans un autre monde, ces histoires-là. » (LAGARCE, 1999 :201) Cette intention de s'en aller qui ne se réalise jamais en tant qu'action révèle une correspondance interne entre les

personnages d'*En attendant Godot* et ceux de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* qui se livrent à une attente éternelle en sentant une obligation irraisonnable de rester dans le même endroit où ils sont abandonnés sans même bouger.

Pareille à cette vision basée sur l'attente, le temps dramatique se pose comme un présent perpétuel où on ne peut discerner ni le passé ni le futur. L'espace est donc indissolublement lié au temps.._Cette dramaturgie d'attente, héritage esthétique du théâtre de l'absurde, ne révèle pas seulement le monde intérieur des personnages mais aussi met fin à la construction temporelle des pièces classiques qui se fonde sur une distance entre le temps scénique et le temps dramatique. (MIRON, :8)

Les auteurs classiques qui se réfèrent à cette dualité en optant « *le plus souvent pour une fiction éloignée dans le temps et l'espace, par exemple empruntée aux Anciens, ce qui ne les empêche pas à parler de leur temps au public de la Cour* » ((PRUNER, 2005 : 71) essayent non seulement de créer un monde fictionnel sur scène mais aussi de traiter les conditions sociopolitiques de leur époque. Même les dramaturges engagés de l'époque moderne utilisent ces détours spatio-temporels : *Les Justes* (1949) de Camus focalisant sur un groupe socialiste révolutionnaire en 1905 à Moscou ; *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) de Sartre racontant la révolte des paysans contre l'église au XVI^e siècle ainsi que *Mère courage et ses enfants* (1938) de Brecht, ayant pour fond de toile *La Guerre de Trente ans*, sont des exemples de cette distance prise devant le temps de la représentation.

Cette distance entre le temps scénique et le temps dramatique se fait distinguer aussi dans les pièces des dramaturges de l'absurde comme Beckett ou Ionesco, qui, sous les contrecoups traumatisants de l'après-guerre, exercent une perturbation dans la chronologie des événements et démolissent la conception temporelle dans la dramaturgie moderne. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre de notre étude, la déconstruction des

repères temporels et l'insaisissable succession des événements rendaient les pièces de théâtre de l'absurde dénudées de sens. Cependant, ce point de vue du théâtre de l'absurde, en troublant les conventions spatio-temporelles, n'a pas complètement bouleversé la vision traditionnelle du théâtre classique basée sur la dualité puisque même la perte d'un cadre temporel, quoi qu'elle détruise la structure spatio-temporelle, produisait quand même cet effet de rêve dans la représentation du théâtre de l'absurde.

Or, les conditions socio-politiques jouent un rôle déterminant sur la structure spatio-temporelle des œuvres dramatiques ; puisque, selon Anne Ubersfeld, *"le temps du théâtre est à la fois image du temps et de l'histoire, du temps psychique individuel et du retour cérémoniel"*. (RYNGAERT, 2010 : 59) La focalisation sur le présent dans les pièces contemporaines de Lagarce et Koltès, héritiers du théâtre de l'absurde pourrait être liée à la perception du temps de l'époque hypermoderne. Selon Lipovetsky :

« A partir des années 1980 et surtout 1990, un présentisme de seconde génération s'est mis en place sous tendu par la mondialisation néolibérale et la révolution des technologies de l'information. Ces deux séries de phénomènes se sont conjuguées pour « comprimer l'espace-temps » survolter les logiques du terme court. D'un côté les medias électroniques et informatiques rendent possible les échanges en « temps réel » créant un sentiment de simultanéité et d'immédiateté (...). Si la société néo-libérale et informatisée n'a pas créé la fièvre du présent, il n'est pas douteux qu'elle l'a portée à son faite en brouillant les échelles du temps, en intensifiant les désirs d'affranchissement des contraintes de l'espace-temps. (...) L'Esprit du temps à dominante frivole a été relayé par le temps du risque et de l'incertitude. Une certaine insouciance des jours a vécu : c'est dans l'insécurité que se vit, de manière croissante, la présente. » (LIPOVETSKY, 2006 : 48)

Suivant la trajectoire de la pensée ouverte par Lipovetsky, nous pourrions constater que la conceptualisation du présent découpée du passé ainsi que du futur se pose comme une nécessité immédiate dans les conditions sociales créées par le « turbocapitalisme ». La priorité qui couronne le présent vient de cette organisation socio-économique dominée par une « civilisation de l'éphémère » caractérisée par les sentiments d'insécurité. Cette éternité du

présent se présentant comme l'image du temps et de l'histoire influence inévitablement la perception esthétique du temps dans le théâtre contemporain.

A ce titre, Françoise Heulot-Petit indique dans son étude sur Lagarce que :
« Dans la mesure où l'œuvre dramatique de Lagarce tient ensemble, sans jamais désespérer, la fable dramatique et le théâtre même, il est probable que l'auteur accorde au présent un traitement privilégié » (HEULOT-PETIT, 2011 : 25).
 Cette condition favorisée du présent ne détermine pas seulement la construction temporelle de la fable mais aussi influence la durée de la représentation :

« Le temps fictif de la fable (qui fait objet d'une représentation) et le temps réel de la représentation (qui est de l'ordre d'une manifestation, étant une durée manifeste qui n'a normalement pas être représentée) sont ici intimement lié, parce que les personnages eux-mêmes jouent des rôles, se masquent, se protègent aussi, ouvrant un jeu entre ce qu'ils donnent à voir et ce qu'ils sont vraiment. Une telle mise en abyme se vérifie régulièrement dans ce théâtre. » (HEULOT-PETIT, 2011 : 25)

Lagarce, en construisant un "maintenant" partagé par les spectateurs, les acteurs et les personnages essaient de créer un temps qui couvre à la fois la fable et la représentation. *« Et pour ce faire, il faut également que ces personnages soient, peu ou prou, en position des spectateurs –d'eux-mêmes, des autres. »* (HEULOT-PETIT, 2011 : 25) C'est pour cette raison que les acteurs devraient éprouver ces deux dimensions de la représentation dans un présent unique mais pluriel et fertile, qui porte en soi le « maintenant » du texte ainsi que celui du spectacle. Cette intervention faite de la part de l'auteur est basée sur sa perception du présent du théâtre :

« En tant que spectateur, je n'arrive pas à croire au présent du théâtre : non. Ça ne se passe pas là, devant moi, en ce moment ! Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu... Et les spectacles qui prétendent ne pas tenir compte de cela ne me paraissent pas justes. Je n'aime pas les acteurs qui jouent en feignant de ne pas savoir comment l'histoire va finir. » (http://www.theatre-ouvert.net/e107_files/downloads/d_pedago_lagarce_2013.pdf)

Néanmoins, cette condition privilégiée du présent chez Lagarce n'est pas seulement liée à sa perception formelle de la représentation théâtrale : Selon Françoise Dubor, le temps, dans les pièces de Lagarce, devient à la fois un objet du travail dramaturgique et un enjeu dramatique majeur. Dans la conception dramatique de Lagarce, le temps :

« (...) serait saisi grâce à des notions comme celles d'entre-deux ou de brèche entre passé et le futur (d'intermède, de temps intermédiaire) ; mais pour autant, ce serait un temps qui renonce au présent évacué, parce que le présent se déroberait, ou sous l'effet d'un retour en force du passé, ou d'une plongée dans le passé ; on parle encore d'un temps mort, d'un temps de pause, ou d'un temps suspendu, d'un hors temps... » (COLLOCECTIF (2007): 59)

Toutes ces propositions décrivent l'influence des retours en arrière sur le présent, le temps de la narration. Or, dans *Juste la fin du monde*, *Derniers remords avant l'oubli*, *J'étais dans ma maison* et *j'attendais que la pluie vienne* la langue qu'emploient les personnages permet de mettre au jour le présent de l'énonciation. En outre, les monologues et les dialogues des personnages se tiennent et même s'entrecroisent en même temps. Cependant, les discours des personnages révèlent leurs conditions psychologiques et ainsi ouvrent la voie à une présentation rétrospective du temps où le passé envahit le présent. Le monologue de *La Mère* dans la huitième scène de *Juste la fin du monde* reflète parfaitement cette incarnation du passé dans le présent du discours :

« La Mère : Que tu lui donnes à lui, / Antoine, / le sentiment qu'il n'est plus responsable de nous, / d'elle ou de moi/ -il ne l'a jamais été, / je sais cela mieux que quiconque, / mais il a toujours cru qu'il l'était, / il a toujours voulu le croire/ et c'était toujours ainsi, toutes ces années, / il se voulait responsable de moi et responsable de Suzanne/ et rien ne lui semble autant un devoir dans sa vie/ et une douleur aussi et une sorte de crime pour voler un rôle qui n'est pas le sien-/ que tu lui donnes le sentiment,/ l'illusion,/ que tu lui donnes l'illusion qu'il pourrait à son tour, à son heure, m'abandonner, » (LAGARCE, 1999 : 101)

A travers la multiplication des retours en arrière ou des projections hypothétiques du futur, le présent semble englober l'éternité dans l'instant. L'évocation des souvenirs familiaux dans les discours de tous les protagonistes,

restituent la construction répétitive du passé. Selon Dubor, « *Mettre en récit l'histoire familiale, ce ne serait donc pas tant lui accorder la ligne chronologique d'un commencement, d'un développement, et une fin, que l'inscrire dans une inévitable, et nécessaire présent. Le récit, à vertu palimpseste, permet la représentation d'un présent composé* ». (COLLOQUES DE STRASBOURG, 2007 : 70) D'ailleurs, ce prolongement du présent détruit la progression temporelle des pièces de Lagarce. Le fonctionnement statique du temps dramatique s'ouvre sur une dramaturgie temporelle circulaire où nulle crise ne peut trouver de résolution. « *Les blessures peuvent apparaître de plus en plus béantes, en subissant l'intensité accrue du recommencement, du jeu indéfiniment rejoué, mais elles ne peuvent pas se refermer* ». (COLLOQUES DE STRASBOURG, 2007 : 70) Les protagonistes de Lagarce sont aussi conscientes de ce manque de salut : A ce sujet, La Mère dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* indique que même après le retour de son fils, elle devrait continuer à l'attendre :

« La Mère : comme nous l'avions attendu, en vain, sans jamais plus croire qu'il ne revienne,/désormais,/nous devons attendre encore/- cela ne finira jamais, et je serai vieille à mon tour et tu seras morte déjà que j'attendrai encore - » (LAGARCE, 2002 : 198)

La remarque de La mère vaut d'ailleurs pour tout le reste des personnages de la pièce dont les discours sur le futur soutiennent la construction circulaire de la dramaturgie. Les dernières répliques de L'ainée semblent évoquer la nature répétitive du temps dramatique :

« L'Ainée : Ou toutes les trois, encore, / sur le seuil de la maison, attendant encore, toutes les trois, / ne sachant plus rien, là, sans jamais se quitter.../Tenues l'une à l'autre, et racontant notre histoire. /Toutes les trois, encore. /je voyais cela, aussi./ Ou toutes les cinq, possible, pourquoi non ? Toutes les cinq aussi, c'est bien... » (LAGARCE, 2002 : 209)

Les cinq femmes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* continueront sans doute leur attente, qui dès le début de la pièce, les rend paralysées et incapable d'agir. Dans ce présent éternel « *Rien ne change, rien*

ne progresse, l'attente est la seule qui dure, elle n'achèvera pas son parcours durant une représentation. » (MIRON : 9)

Le respect de Lagarce de la règle des trois unités est aussi perceptible dans les pièces de pur Koltès qui jusqu'à sa traduction du *Conte d'hiver de Shakespeare* (1988), se limitait par les règles classiques. Koltès écrit sur ce sujet que : « *Il y a eu une période dure, parce que je m'imposais des règles idiotes, des règles du théâtre classique. Vous savez, tout ce que vous apprennent les théoriciens : qu'il faut un motif pour entrer en scène, un motif pour en sortir, qu'il faut respecter le déroulement du temps. Tout ça, c'est faux et c'est idiot* ». (KOLTÈS, 2010 :57) Cependant, la plupart des pièces de maturité de Koltès, excepté les deux dernières *Retour au désert* (1988) et *Roberto Zucco* (1989), sont écrites conformément à la règle classique de l'unité dramatique de lieu, de temps et d'action.

Or, l'action des pièces telles *Sallinger*, *La Nuit juste avant les forêts*, *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, commence dans la nuit et se termine avant que le jour ne se lève. La nuit représente dans chacune de ces pièces, en tant que cadre temporel, un temps de la prédation et de la brutalité :

« Cécile: Avec vous, [...] est venu le temps des malheurs [...] ça a été [...], le commencement de l'obscurité quand il faut de la lumière et des soleils qui refusent de se coucher; [...], de la peur de la nuit, de la peur du jour, de la peur collée aux épaules, du dérèglement des jours et des nuits ; les commencements des maladies piquées dans notre sang par des mouches qui se cachent dans vos cheveux.[...]. » (KOLTÈS, 2011 : 54)

Le monologue ci-dessus de Cécile dans *Quai Ouest* évoque une vision terrifiante de la nuit : ce « *temps des malheurs* » transforme les hommes en des êtres sauvages entourés par des ennemis impitoyables. Pareille perception de la nuit s'observe dans le discours du Dealer dans *Dans la solitude des champs de coton* :

« Dealer : (...) Car si je suis à cette place (...) et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse 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, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre (...) Mais c'est que j'ai moi-même désiré, (...) tout ce que tout homme ou animal peut désirer à cette heure d'obscurité, et qui le fait sortir hors de chez lui malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits (...)» Dans la solitude des champs de coton » (KOLTÈS, 1987, 9)

Selon le Dealer, les êtres humains aussi sauvages que les animaux se battent contre leurs ennemis dans la nuit. Comme l'obscurité marque une heure dangereuse, sans ordre ni justice, la nuit pousse les individus à adopter une vision animalisée du monde. La nuit inquiète également les personnages qui se sentent impuissants face aux dangers que portent les ténèbres. C'est pour cette raison que Le Client *Dans la solitude des champs de coton* considère l'obscurité comme « un labyrinthe » où il se perd. Il dit également qu'il a besoin de la lumière du jour: « (...) *témoignez que j'ai appelé la lumière, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais que j'ai été surpris et que j'ai crié, comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint.* » (KOLTÈS, 1987 :34) De même que l'enfant trouve un réconfort à ses peurs dans la présence bienveillante d'une veilleuse, le client adulte a besoin des repères de lumière rassurant afin de se sauver de la violence et de la haine qui règnent la nuit. La peur des ténèbres se cristallise aussi dans le discours du protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* qui « *en pleine nuit, au risque d'attraper les maladies possibles* » (KOLTÈS, 1988 :18) reste tout seul dans la rue et demande sans cesse une chambre pour passer la nuit.

Même si le dramaturge déclare qu'il s'éloigne de cette unité du temps focalisant sur la nature terrifiante de la nuit dans sa dernière pièce, *Roberto Zucco*, il ne dénonce pas complètement la construction classique. « *En fait, Ubersfeld note que « chacune [des scènes de Roberto Zucco] est une mini-tragédie avec unité de lieu, de temps et d'action, comme si le modèle de la tragédie se démultipliait.* » (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 147) Or, chacune des scènes de Roberto Zucco, explorent des actions dramatiques complètes, qui se

réalisent, à leur tour pendant leur propre cadre temporel. A ce titre, le temps de la dramaturgie varie selon la dynamique de l'action dans cette pièce. Quand la première scène se passe à l'aube, la deuxième se déroule en pleine nuit. Cette utilisation multiple du modèle de la tragédie dans le cadre temporelle du texte, s'ouvre sur une composition fragmentaire. Comme les changements spatio-temporels dans la dramaturgie contemporaine ne reflètent pas une progression d'une seule action couvrant la pièce entière, le texte ne donne qu'une image morcelée de la fable. La succession des tableaux tels des séquences des films à court métrage, révèle aussi une esthétique cinématographique. Le morcèlement de la réalité correspond ainsi aux recherches formelles de l'écriture dramatique de l'époque contemporaine où il s'agit des effets de mode, voire de « techniques » modernes.

.

La disposition du temps dramatique par les fragmentations et les rétropections ainsi que l'utilisation de l'espace vide comme un élément symbolique mettant à nu l'intériorité des personnages causent évidemment la disparition de « l'effet de rêve ». Cette absence de repères spatio-temporelles qui influencent la progression de l'action, jouent aussi un rôle déterminant dans la composition du personnage dramatique que nous allons examiner dans le chapitre suivant.

3. L'AMBIGUITÉ IDENTITAIRE DU PERSONNAGE

3.1 Les fluctuations autour du personnage

Dans la perception aristotélicienne du théâtre, le personnage dramatique est considéré comme une partie organique de la fable. En outre, selon Aristote, l'existence de celui-ci est indissolublement liée à l'histoire ou à l'action de la tragédie. Ainsi, le caractère (ethos) qui signifie l'ensemble de ses traits psychologiques et moraux ne se pose que comme une donnée supplémentaire. Ainsi le philosophe antique indique que : « *sans action il ne saurait y avoir tragédie, tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractères de fait, les tragédies de la plupart de poètes font ainsi* ». (ARISTOTE, 1990 : 55) Or, le personnage se désigne dans la tragédie antique non pas comme la représentation de l'individu, mais d'une simple figure, sans psychologie ni intériorité profonde, qui sert à l'action dramatique,

Par ailleurs, selon Jean Pierre Sarrazac, auteur de la *Poétique du drame moderne*, les dramaturges se sont éloignés de cette perception fondamentale du personnage suivant la trajectoire ouverte par Euripide. Or, les personnages d'Euripide se distinguent de ceux de ses contemporains quant à la profondeur de leur caractère, leur perspective individuelle et sociale. A ce titre, « *La technique habituelle d'Euripide est très simple : conservant les vieilles histoires et les grands noms, comme le théâtre l'exigeait, il imagine ses personnages comme des contemporains soumis à des pressions modernes, et examine leurs motivations, leur conduite et leur destin à la lumière des problèmes, des usages et des idéaux de son temps* » (SARRAZAC, 2012 : 245)

La recherche pour la vraisemblance d'Euripide marque donc un tournant décisif dans la formation du personnage dramatique futur. Or, Sarrazac souligne cette

influence constante d'Euripide sur le théâtre classique en écrivant : « *dans l'évolution post-euripidienne du théâtre occidental, le caractère –qui signifie « empreinte »- est devenu le cœur même du personnage individué, son noyau.* » (SARRAZAC, 2012 : 245) Cela est pour cette raison que la tradition européenne définit le personnage à partir de son caractère qui l'individualise, et met à nu sa condition psychologique à partir de son discours et de ses actions.

Néanmoins, la critique de Nietzsche ciblant cette conception individuée du personnage qui dominait la scène bourgeoise européenne jusqu'à la fin du XIXème siècle annonçait le début d'une crise concernant la construction du personnage dramatique :

« Nietzsche a récusé avec force la conception dominante dans le théâtre bourgeois d'un personnage présenté comme le double du spectateur. Il reproche même à Euripide et à ses successeurs d'avoir évincé Dionysos de la scène et mis à sa place l'individu. Un individu compris comme entité psychologique et comme être de la raison. Contre l'individualisation du personnage, l'auteur de *La Naissance de la tragédie* en appelle à un retour à Dionysos, ce dieu qui, « jusqu'à Euripide, n'a jamais cessé d'être le héros tragique ». Pour le philosophe d'*Eternel retour*, « toutes les figures illustres du théâtre grec, Prométhée, Œdipe, etc., ne sont que des masques de ce héros primitif ». (SARRAZAC, 2012 : 247)

Nietzsche explique sa position prise contre l'individualisation à partir du mythe de Dionysos qui dans son enfance fut massacré et mis en pièces par les titans. Selon le philosophe, ce morcellement symbolise la véritable souffrance dionysienne qui peut être considérée comme une métaphore de l'état d'individualisation étant la source et l'origine de tous les maux. De là dérive, selon lui, l'enseignement des mystères de la tragédie tels : « *la conception fondamentale du monisme universel, la considération de l'individualisation comme cause première du mal, l'art enfin figurant l'espoir joyeux d'un affranchissement du joug de l'individuation et le pressentiment d'une unité reconquise.* » (SARRAZAC, 2012 : 244)

Dès lors les auteurs se rendent compte que la notion du personnage individué est un « *personnage en trop* ». Sous les influences de cette vision moniste, les dramaturges du XXème siècle s'acheminent vers une reconsidération du personnage dramatique. Pendant le règne des conventions bourgeoises sur scène, ce dernier est devenu de plus en plus mimétique et par conséquent s'est éloigné de ses sources antiques pré-euripidiennes. Or, les tentatives techniques des dramaturges modernes et contemporains qui « *sculptent le personnage en trop pour le transformer en un personnage en moins, en un moins de personnage* » (SARRAZAC, 2012 : 191) ont contribué à propager la crise du personnage dramatique. Le fait que les dramaturges innovateurs tels Strindberg et Pirandello forment des personnages qui manquent d'une identité personnelle, individuelle, semble aussi participer à cette conception périphérique du personnage dramatique. Sarrazac relie cette vision fondée sur la négation de l'intériorité du personnage à la pensée de Schopenhauer qui définit le monde intérieur, *le dedans* de l'homme comme un vide sans fond. A ce sujet, l'auteur de *Le monde comme volonté et comme représentation* déclare qu'« *au moment de nous saisir, nous ne touchons ô horreur ! qu'un fantôme sans substance.* » Ce dernier coïncide sans doute avec la notion « *de l'homme sans qualité* » : « *Considérer pour reprendre le titre du grand roman de Musil, que le personnage moderne est sans qualités, sans propriétés qui le définissent, revient à constater que, incapable de coïncider avec lui-même, il est irrémédiablement en perte d'identité* » (SARRAZAC, 2012 : 195)

La formation des personnages réduits à l'état des silhouettes sans identité ni nom semblent largement puiser dans cette dynamique de crise qui prolonge son existence depuis la fin du XIXème siècle jusqu'à nos jours. Ainsi, les œuvres du « théâtre de l'absurde » et celles du « Nouveau roman » sont marqués par les personnages absents. « *Le théâtre d'après-guerre (Ionesco, Beckett, Tardieu) a dépersonnalisé le personnage en en faisant le jouet d'une machine narrative et linguistique qui pouvait fonctionner à vide, dont il n'était en*

tout cas plus tout à fait le maître ». (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 61) Le personnage psychologiquement inconsistent du théâtre de l'absurde réduit à l'état de pantin se distingue par sa formation grotesque. Cependant, les auteurs du nouveau roman, qui proclament que *« le roman des personnages appartient au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. »* et que leur époque *« est plutôt celle du numéro matricule »* (ALAIN ROBBE GRILLET, 1990 : 28), ils optent une vision plutôt minimaliste et réduisent les identités de leurs personnages aux majuscules ou aux chiffres. Cette perception au minimum du personnage forme un mode de *« désignation désindividualisé, strictement fonctionnel qui n'ouvre aucun horizon herméneutique et n'engagent aucune projection de la part du récepteur »* (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 61) Par ailleurs, la construction du personnage dramatique prend une forme différente chez les auteurs du « théâtre quotidien » à la fin des années 1960 (Vinaver, Deutsch, Kroetz et Wenzel). A la différence des auteurs du Nouveau roman, ceux-ci n'hésitent pas, à recourir à des formes de personnages beaucoup plus convenus, dotés d'un état civil plus ou moins complet. *« Par ailleurs, en faisant du personnage un quidam, et bien que leurs centres d'intérêt semblent être aux antipodes des partis pris du nouveau roman, ces auteurs s'inscrivent d'une autre façon à l'impersonnalisation dont le premier effet est de priver le personnage de sa dimension édifiante. »* (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 61-62)

A cette perception du personnage en tant qu'une présence de l'absence vint s'ajouter là aussi de nouveaux défis qui se posent au théâtre à l'ère de la « société de spectacle » vers la fin du XXème siècle. Ryngaert souligne à ce titre l'importance des influences de la vie moderne et le progrès technique sur la crise du personnage dramatique : *« Dès lors que ce qui avait défini la fonction deux fois millénaire de l'art théâtrale –proposer des paradigmes psychologiques, sociologiques, scénariser des situations exemplaires- s'est trouvé usurpé par le cinéma, puis par la télévision et la publicité »,* (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 152) Les auteurs de cette époque se sentent donc une nécessité de retrouver des modes alternatifs pour la représentation

du personnage. Or, l'idée du personnage, torchée plusieurs fois par les fictions cinématographiques et télévisées, pousse les dramaturges à faire recours aux nouveaux schèmes constructifs quant à la formation théâtrale de ce dernier. Les conséquences de cette émancipation de l'écriture théâtrale aussi contribuent à la construction d'un personnage *absent* :

« La première (conséquence) est la généralisation de ce statut –sa réduction, en définitive, à son essence minimale. Qu'un être, quel qu'il soit, se trouve doté de parole constitue désormais une condition suffisante pour l'intégrer à la liste des protagonistes. (...) Tout phénomène de personnification constitue donc une intrusion de merveilleux qui non seulement défait l'illusion réaliste mais trouble le penchant naturel du spectateur de théâtre à ne s'investir que pour des simulacres de personnes. Confronté à ces personnages inconcevables, il se trouve tiraillé entre un pôle fictif non crédible et les effets réels de la performance – l'engagement personnel de l'acteur qui l'incarne. Au traditionnel processus avoué, une prise à partie ludique du spectateur. » (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 58)

Quant à l'écriture dramatique contemporaine, celle-ci porte en soi les influences durables de ses divers héritages et participe à son tour à cette crise concernant la construction du personnage. Leur souci devient alors moins d'ajouter des modèles aux modèles que de décrocher les représentations de leurs significations supposées. A l'exemple de Lagarce et de Koltès, les dramaturges contemporains non seulement optent une perception minimaliste « *face à la production exponentielle et à la diffusion massive de modèles vains, précaires, jetables, qui tendent désormais à tenir lieu d'imaginaire collectif* » (RYNGAERT, 2000 : 41) mais aussi s'approprient la vision d'un personnage absent d'une manière authentique :

« L'absence du personnage ne cesse de se décliner dans les œuvres modernes et contemporaines : absence de caractère et d'identité, mais aussi absence de volonté propre –ce qui permettait la « décision » comme moteur du drame selon Hegel-, absence de nom, (...) voire absence de visage. Le tout aboutissant à ce qu'on pourrait appeler le passage au neutre du personnage. » (SARRAZAC, 2012 : 179)

La disparition complète des noms des personnages semble concerner cette dynamique de crise qui vise : « *d'une part, à libérer la scène des présupposés*

normatifs de l'imaginaire social ; d'autre part, à opposer au nivellement et à l'uniformisation de l'imaginaire collectif contemporain, un éloge de la variété. » (SARRAZAC, 2012 : 179) Tout comme la réduction des noms à des lettres en majuscules dans les récits appartenant au courant littéraire le Nouveau roman, l'appellation générique des personnages dans les pièces contemporaines fait partie d'une tentative de représenter la condition d'un homme simple dans la société. La standardisation du personnage sans nom, sert d'une part à former un masque sans visage, privé d'une identité précise et de l'autre, soutient l'assimilation de celui-ci avec la conscience collective. Cette pratique se cristallise surtout dans les textes de Lagarce tels *Music-Hall*, *Histoire d'amour* (*Derniers chapitres*) et *Règles du savoir-vivre dans la société moderne* :

« Personnages : La fille / Le premier boy / Le deuxième boy (*Music-Hall*) (LAGARCE,1999 :84)
 Personnages : La femme, Le premier homme / Le deuxième homme.
 (*Histoire d'amour*) (LAGARCE,1999 :110)»

Quant aux *Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, celle-ci repose sur le monologue d'un seul protagoniste qui s'appelle simplement « *La Damme* ». Ces appellations génériques tendent à désigner dans les pièces les membres de la famille comme dans *Juste la fin du monde* où la mère manque d'un nom précis. Ainsi dans *Nous les héros* dans laquelle tous les personnages portent un prénom sauf la mère, le père et le grand père. Le meilleur exemple de l'emploi de ces appellations reposant sur la position du personnage dans la famille se révèle dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Tous les personnages de cette pièce sont nommés exclusivement dans leurs rapports avec le fils/frère et s'appellent ainsi comme: « *L'Aînée, La mère, La plus vieille, La seconde, La plus jeune* ». Comme le nom du personnage, dans le cas des écritures théâtrales, se pose comme le premier point d'ancrage concret, le recours fréquent de Lagarce à un mode d'appellation générique, révèle une tentative d'hisser l'ensemble des personnages au rang des types exemplaires qui semblent exister uniquement par rapport à l'autre.

Cependant, la raison pour laquelle les personnages lagarciens propagent la crise du personnage dramatique n'est pas seulement due au fait qu'ils sont sans nom, ni visage. Par contre, on observe aussi dans ce théâtre des constellations des personnages bien établis. A ce titre, les repères indiquant les réseaux d'alliance et d'opposition ainsi que l'âge et le statut professionnel ou familial des personnages sont constitués dans les pièces telles *Justes la fin du monde* ou *Derniers remords avant l'oubli*. Cependant, toutes ces caractéristiques qui, plus ou moins individualisent le personnage lagarcien ne suffisent pas par ailleurs à les qualifier de personnages dramatiques au sens traditionnel du terme, simplement parce qu'ils partagent le même discours : « *Ils parlent d'une manière particulière qui est toujours la même, d'où l'impression, d'une pièce à l'autre, d'une parole qui s'identifie les personnages* » (PAVIS, 2002 : 74) :

« Suzanne : Lorsque tu es parti / -je ne me souviens pas de toi-/ je ne savais pas que tu partais pour tant de temps, je n'ai pas fait attention, / je ne prenais pas garde, / et je me suis retrouvé sans rien./ Je t'oubliai assez vite. / J'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petit. / Ce n'est pas bien que tu sois parti, / parti si longtemps, / ce n'est pas bien et ce n'est pas bien pour moi / et ce n'est pas bien pour elle / (elle ne te le dira pas)/ et ce n'est pas bien encore, d'une certaine manière, / pour eux, Antoine et Catherine./ Mais aussi / -je ne crois pas que je me trompe-, mais aussi, ce ne doit pas, ça n'a pas dû, ce ne doit pas être / bien pour toi non plus, / pour toi aussi. » (LAGARCE, 1999 : 207)

Ce discours de Suzanne dans *Juste la fin du monde*, ayant pour centre le départ de son frère, est marquée par les répétitions, des paraphrases, des parenthèses et des traits d'union. Pourtant la même poétique quant à son contenu et son style, semble parcourir les discours des autres personnages, tels Antoine, Catherine la mère:

« La mère : Tu n'es peut-être pas tort, / il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là), / tu ne voulais jamais être responsable et on ne saurait jamais t'y obliger./ (tu te dis peut-être aussi, je ne sais pas, / je parle, / tu te dis peut être que je me trompe, / que j'invente, / et qu'ils n'ont rien à te dire/ et la journée se terminera ainsi comme elle a commencé, / sans nécessité, / sans importance. Bien. Peut-être. » (LAGARCE, 1999 : 238)

Il faut aussi souligner les pièces *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ainsi que *Nous, les héros* n'échappent pas à cette unité discursive. Julie Sermon souligne dans son article *L'entre deux lagarcien: le personnage en état d'incertitude*, que cette uniformité monotone présente « une communauté linguistique autonome, d'une langue étrangère dont les personnages sont autant d'occurrences, qu'on devient familier ». De là, ce n'est pas le langage qui sert aux personnages, par contre, ce sont les personnages qui servent le langage dans l'univers théâtral de Lagarce. Cette unité linguistique rappelle à ce titre la distinction du « personnage » et de « figure » faite de la part de Roland Barthes dans son essai sur Racine selon Julie Sermon qui indique que:

« Roland Barthes parlait déjà de « figures » et non des « personnages » à propos des protagonistes raciniens, pour les mêmes raisons : il s'agit de créatures de langue, qui s'appréhendent, moins à titre d'individus que comme « fonctions » dramatiques différentielles, porteuses d'une même matière obsessionnelle et d'une même rythmique que d'énonciation. »(SERMON, 2011 : 61)

Ainsi, ces figures dramatiques faisant recours à un langage auxiliaire commun, perdent leur personnalité propre de sorte qu'elles s'éloignent de leur fonction mimétique et deviennent des lambeaux de la même voix sans visage.

Les personnages koltesiens sont aussi marqués par un symbolisme thématique qui détermine leurs réactions physiques ainsi que leurs discours dramatiques. Pareille aux figures de Lagarce, des êtres sont privés d'un nom quant aux pièces telles *Dans la solitude des champs de coton* et *La nuit juste avant les forêts*. Or, Le protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* dont la structure entière de la pièce se fonde sur son monologue, ne porte pas de nom ce qui fait qu'il devient ainsi anonyme et translucide.

Par ailleurs, Koltès se réfère à l'allégorie des noms afin d'établir une véritable adéquation entre le nom et le trait dominant du caractère du personnage comme dans le théâtre grec antique. A ce sujet, on peut se référer à *Combat de nègres et de chiens* dont « l'intrigue rappelle le mythe antique d'Antigone :

Alboury, un Noir, vient dans la cité des Blancs pour demander le corps de son frère tué sur le chantier » (BOUCHARD, 2006 : 20). Selon Sébastien Bouchard qui analyse les noms des personnages de Koltès dans sa recherche sur *Koltès: Zones d'ombre dans la cité contemporaine* en se référant à cette ressemblance entre ces deux pièces se manifeste aussi dans le choix allégorique des noms des personnages :

« Dans la première (*Antigone*), Polynice est, selon l'étymologie, « l'homme aux multiples querelles » ; Étéocle est « le Vrai », « l'Exact » ou « le Fidèle » ; Antigone, « la Rebelle » ; Créon, « le Pouvoir » ; Hémon, « le Sanglant ». Dans *Combat*, une didascalie initiale précise que le nom de Nouofia signifie « conçu dans le désert » ; qu'Alboury est le nom d'un « roi de Ouoloff (Ouolof) au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche » ; que Toubab (le nom du petit chien blanc de Cal) est une « appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique » ; Horn (la corne) est le cocu. » (BOUCHARD, 2006 : 20)

Le symbolisme des noms ne se limite pas à cette relation intertextuelle entre *Antigone* et *Combat de Nègre et des chiens*. Les noms se liant à la personnalité des protagonistes se manifestent aussi dans les autres pièces de Koltès. Bouchard se réfère à ce titre : « à Fak « Fuck », dans *Quai ouest, qui ne cherche qu'à « baiser » Claire* ; à *Fatima qui a des visions*, à *Mathilde qui est revenue (la chanson populaire de Jacques Brel)*, à *Adrien qui a construit un mur pour protéger la maison familiale (clin d'œil au « Mur d'Hadrien »)*, dans *Le retour au désert* » (BOUCHARD, 2006 : 20) Même si cette allégorie des noms retrouve les traits fondamentaux des personnages, ces deux dramaturges ne donnent guère d'information sur leurs héros. Koltès ne mentionne ni l'apparence physique ni l'âge et ni le statut social de ses personnages ; ainsi il ne fait que noter leur nom (s'ils en portent un) et leur lien de parenté avec les protagonistes (l'ami, la sœur, le fils etc.)

A ce titre, la plupart des protagonistes des pièces de Koltès restent inconnus. Dès que les repères sociaux, biographiques ou physiques des personnages disparaissent, le lecteur se met à considérer que ces figures dramatiques lui sont totalement étrangères. Cette étrangeté s'observe surtout dans *Dans la solitude des champs de Coton* dont les personnages sont complètement

défamiliarisés et réduits aux paroles qu'ils prononcent. Loin de porter des caractéristiques individuelles, ces deux personnages ne semblent même pas appartenir à la race humaine :

« Alors que le client renie ses origines familiales (« je ne suis pas issu de la même femelle » p.46), (...) le dealer revendique ses racines, ses points d'attache, sa mémoire face à un être qui hait la nostalgie, les souvenirs (« Les souvenirs me dégoutent et les absents aussi (...) » p.45) et qui a défait les liens avec l'humanité. » (EVRARD, 2004 : 43)

Les protagonistes de *Dans la solitude des champs de coton* sans passé ni relations familiales révèlent un degré zéro d'existence et ne se caractérise que par les noms qu'ils portent, respectivement Le Dealer et Le Client. Désignés par leur rôle dans une convention commerciale en tant que deux forces agissantes, l'un qui veut vendre et l'autre qui pourrait acheter, ces figures ne peuvent exister que dans leur relation avec l'autre au cours de cette transaction.

« Dès la première réplique de la pièce, celui-ci se moule dans le rôle du vendeur et attribue à l'inconnu rencontré un rôle fixe : celui d'un client au désir illicite. Quant au client, il choisit le rôle de la victime plongée dans un milieu étranger et hostile et donne au dealer le rôle du meurtrier. » (EVRARD, 2004 : 19)

Toute la pièce consiste donc en un jeu de rôles au cours duquel les deux énonciateurs partagent un flux de la parole portant sur la notion de « deal ». A ce titre, la confrontation des personnages qui sont transformés en des silhouettes, fonctionnent sur la logique et la loi de l'offre et la demande. « *Si les références concrètes et précises se mêlent à une fiction ouverte à l'irréalité, plaçant ce théâtre au carrefour du temps historique et du temps mythique, il n'en échappe pas pour autant à l'emprise de l'univers économique et ses lois.* ». (EVRARD, 2004 : 19) Le fait que la transaction commerciale détermine les rôles des personnages, ces figures forment un couple dont l'un est indispensable pour l'autre. Cependant, vers la fin de la pièce, ce jeu de « deal » suggère une possibilité d'inversions des identités vacillantes des personnages.

« Il semble vers la fin de la pièce que le véritable client est le dealer. Celui – ci ne cesse en effet de demander à l'autre entre injonction et supplication de lui demander quelque chose. La pauvreté de marchandise chez l'un, l'absence de désirs chez l'autre réunissent aussi les deux personnages au niveau du manque. » (EVRARD, 2004 : 39)

La réversibilité de leur rôle rend ces personnages neutre; aisément identifiable avec l'autre. Ainsi le flux de la même parole littéraire qui se distribuerait et se partagerait selon deux énonciateurs, tout comme dans les pièces de Lagarce, semble aussi homogénéiser ces deux personnages. Les mots proférés qui sont des reprises avec infimes variations des mots de la réplique précédente, contribuent à créer un effet de similitude entre ces deux corps parlants :

« 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 (...)
 Le Client : Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure (...) Je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs (...) »
 (KOLTÈS, 1987 :9)

Vu que ses deux figures parlent la même langue littéraire, ce jeu de rôles disproportionné devient de plus en plus ambigu. Ainsi, ne possédant pas une identité immuable déjà constituée au début de la pièce, identité qui déterminerait tous leurs comportements, ils sont confrontés à une « *crise de l'altérité qui va les déconstruire encore un peu plus.* » (EVRARD, 2004 : 39)

Cette déconstruction du personnage et sa présentation en tant qu'un personnage en moins chez Koltès, ou en une figure sans personnalité chez Lagarce représentent les symptômes de la crise dans la formation du personnage dans l'écriture dramatique contemporaine. Abdiqué de son ancienne unité organique, biographique et sociale, ces figures semblent aussi être privées de la notion de caractère qui représentait le principe psychologique d'identité et d'unité intérieur. Cette perception générique des personnages, sans caractérisation semble conduire les figures dramatique à une dépossession de soi que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

3.2 L'impersonnalité ou la dépossession de soi

La déconstruction de la conception individuée du personnage théâtral qui se présente par la disparition des repères sociaux et physiques de ce dernier, ne se limite pas pourtant à sa transformation en une simple figure dramatique. Cette absence de l'individualisation du personnage le conduit à une perte de caractère, en outre une dépossession de soi.

Or, la notion de caractère a été longtemps défiée par les dramaturges du XXème siècle. Quand Strindberg « *s'attaque au fondement (...) du caractère (...) bref, la concordance avec soi-même du personnage* » et crée des figures dramatiques qui apparaissent « *comme livrés, au fil de l'action, à une improvisation sans suite* », le dramaturge italien Pirandello « *s'ingénie à faire voler aux éclats le caractère et à mettre en lumière le principe de discordance entre soi et soi qui régit l'existence de ses personnages.* » (SARRAZAC 2012 : 71) Ce qu'ils découvrent sous la conception du caractère c'est « un véritable salmigondis » qui ne prend jamais une forme pure et complète ; c'est pourquoi, ces dramaturges refusent de cataloguer le personnage dramatique dans un classement des caractères, ainsi ils mettent l'accent sur l'incohérence de la manière de penser et d'agir des hommes.

Le fait que les dramaturges tels Strindberg et Pirandello forment des personnages dont les caractéristiques essentielles sont introuvables, semble aussi participer de la perception du *personnage absent*. Sarrazac relie cette vision fondée sur la négation de l'intériorité du personnage à la pensée de Schopenhauer qui définit le monde intérieur, *le dedans* de l'homme comme un vide sans fond. A ce sujet, l'auteur de *Le monde comme volonté et comme représentation* déclare que « *au moment de nous saisir, nous ne touchons ô horreur ! qu'un fantôme sans substance.* » (SARRAZAC, 2012 : 98) Ce fantôme sans substance sans doute coïncide avec la déconstruction de la

notion du caractère qui pourrait stabiliser l'identité du personnage une fois pour toute, et la construction des figures dramatiques à personnalités multiples, en outre des personnages théâtraux dépersonnalisés.

Cependant, selon Sarrazac la crise concernant la déformation du caractère dont les traces remontent jusqu'à la fin du XIXème siècle (Tchékhov), ne peut pas être expliquée diamétralement à partir du concept de « dépersonnalisation » tel qu'elle s'affiche dans les pièces de dramaturges de l'absurde. Or, il préfère plutôt le terme d'« impersonnalisation » pour désigner cette désubjectivisation totale de l'individu jusqu'à sa présentation en tant que figure incohérente :

« L'impersonnel, dans l'acception que lui donne Mallarmé –évoquant la « Figure que Nul n'est », Figure « dégagée de personnalité » précise le poète et « capable dans sa transparence, note Alice Folco d'embrasser l'humanité tout entière » - paraît une voie beaucoup plus ouverte : le monde de retrait spécifique au personnage moderne et contemporain. Ainsi le personnage n'est plus une personne, au sens de l'individu, mais personne. Novarina « Il y a un autre moi, qui n'est pas vous, qui est personne » (SARRAZAC, 2012 : 259)

Dans la perception impersonnelle de l'homme, le moi devient vide de personnalité. Vu qu'il est possédé par un autre moi, un fantôme énigmatique, l'impersonnalité reflète une image de l'homme « *poussé hors de lui* ». A ce titre nous pouvons aussi nous référer à Blanchot qui accentue cette fracture dans la conception du moi et interroge la puissance neutre de l'impersonnalité. Ainsi il demande :

« Comment se fait-il que, dans l'espace humain qui est le nôtre, nous n'ayons plus affaire à personnes distinctes vivant des expériences particulières, mais à des expériences vécues sans personne qui les vive ? D'où vient qu'en nous et hors de nous quelque chose d'anonyme ne cesse d'apparaître en se dissimulant ? » (SARRAZAC, 2012 : 181)

Les remarques de Blanchot révèlent la nature complexe de la psyché humaine. La disparition de l'unité entre « les expériences personnelles » et « celui qui les vive » s'ouvre sur une discordance entre l'homme et ses actions. Cette

désunion de soi abolit la nature absolue du caractère qui symbolisait auparavant la continuité cohérente de l'existence humaine. Ainsi le personnage dramatique devient un reflet de la diversité des instincts humains dont l'incohérence le laisse stupéfait. Conformément à la vision rimbaldienne du moi, il distingue un autre, qui *apparaît en se dissimulant*, dans sa propre existence.

La conception de soi en tant qu'un autre, un inconnu dont l'identité reste indéfinie, provoque donc un sentiment d'étrangeté non seulement vis-à-vis des autres mais aussi de soi-même. Dans les dramaturgies de Strindberg ou Pirandello, « *c'est l'autre – l'autre extérieur, antagoniste, mais aussi l'autre en soi même- qui donne au personnage telle ou telle physionomie, tel èthos passager* ». (SARRAZAC, 2012 : 97) L'impersonnage met un accent donc sur ce *dédoulement du personnage* qui est à la fois la cause et la conséquence d'une l'absence de continuité cohérente. Il faut quand même souligner que cette étrangeté « *n'est pas seulement un sentiment, elle correspond à un état physique, somatique. A une perte de soi et à une véritable collapsus du personnage* ». C'est justement parce que Krapp dans *La dernière bande* de Beckett s'exprime d'une manière schizophrénique: « *Viens d'écouter ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là.* », Vu qu'ils changent constamment, ils ne peuvent jamais se reconnaître en tant qu'un être complet en soi. Ainsi, « *nous entrons là dans ce « monde du « On » ou du « ils », qu'a parfaitement défini Gilles Deleuze et où, loin de s'enfoncer dans une banalité stérile, nous touchons à la « vraie nature du profond et du sans fond.* » La dissolution de l'unité de l'âme s'ouvre donc sur ce monde « *d'individualisations impersonnelles, et de singularités préindividuelles.* ». (SARRAZAC, 2012 : 171)

Contrairement à la dépersonnalisation qui entraîne la vacuité totale des personnages, cette perte de soi en tant qu'un symptôme de l'impersonnalisation crée un personnage ouvert à tous les rôles, à toutes les conditions possibles de l'humanité. A ce titre *Roberto Zucco* de Koltès révèle cette multiplication

identitaire et se présente comme un des meilleurs exemples de l'impersonnage dans l'écriture dramatique contemporain. Inspiré par une affiche qu'il a vue dans le métro où est annoncé l'avis de recherche du meurtrier Roberto Succo, Koltès construit un personnage dramatique fondé sur l'image de ce dernier. Cependant, l'intérêt de Koltès dans la personnalité de Roberto Succo n'est pas seulement dû au fait que celui-ci est un tueur en série. Ce que Koltès découvre dans ce dernier, lequel est diagnostiqué par les psychiatres comme un «schizophrène paranoïde » et héboïdophrène, c'est la possibilité de concrétiser la notion de l'action gratuite et de refléter plusieurs personnalités dans le cadre d'un seul personnage dramatique. Or, ce que le dramaturge raconte au sujet de ce meurtrier dans un entretien avec Kausner et Salino est éclairant :

« Et la manière dont il perpétue ses meurtres, nous fait retrouver les grands mythes, comme par exemple le mythe de Samson et Dalila. Cet assassin [...] a été trahi par une femme, comme Dalila qui coupe les cheveux de Samson, le privant de sa force (...) Cet homme tuait sans aucune raison. Et c'est pour cela que, pour moi, c'est un héros. Il est tout à fait conforme à l'homme de notre siècle, peut-être même aussi à l'homme des siècles précédents. Il est le prototype même de l'assassin qui tue sans raison ». (KOLTÈS, 2010 : 48)

Zucco devient ainsi un archétype de tous les hommes en général dû à la gratuité de ses actions. Tout comme les personnages de Strindberg qui se laissent à une improvisation sans suite, Koltès refuse de former un caractère solide pour *Roberto Zucco* à partir duquel les actions de ce dernier pourraient prendre sens. Le dramaturge émet l'importance de cette absence des motifs dans la représentation théâtrale en disant : « *Montrer tout ce qu'on peut d'un personnage sans définir des motifs ; en général, lorsqu'on veut donner des motifs à quelqu'un ou à quelque chose, on est à peu près sûr de se tromper, comme dans la vie. Bref, raconter le mieux possible sans jamais "résoudre" »*. (KOLTÈS, 2010 : 54)

Loin de se donner à un caractère, qui peut résoudre cette ambiguïté des motifs de ses actions, les multiples personnalités de Roberto Zucco s'unifient de surcroît avec les grands mythes de l'humanité. Koltès découpe donc la

relation de Roberto Zucco avec l'Histoire et construit ce dernier selon une perspective loin du cadre traditionnel de la *mimesis*. Portant une identité vacillante, Zucco se définit par une multitude de références tout au long de son trajet. Il se voit comme :

« une bête sauvage, un malade, un cinglé, un fou, un démon, un beau garçon, au regard si doux, un diable, un jeune à l'esprit bien clair, un agent secret, un ami, un tueur de flics, si doux, si gentil, un beau gosse, à l'air timide, un homme de la race de ceux qui donnent envie de pleurer rien qu'à les regarder, un drôle de type, un chien, un trouillard, qui ne laisse à personne le temps de l'aider, un garçon normal et raisonnable, transparent, un rhinocéros, quelqu'un qui se fout de la gueule de tout le monde, Goliath, Samson ». (SARRAZAC, 2012 : 237)

Cette discordance de soi révèle la complexité de la psyché humaine, en particulier de tout ce qu'il y a de discontinu dans la notion dite caractère. Au contraire de la perception du personnage traditionnel et bourgeois qui adopte un caractère pour le personnage dramatique et fige son évolution une fois pour toute, Roberto Zucco se présente en tant qu'un personnage ayant des identités multiples, sans jamais en posséder une. Koltès reprend donc les archétypes de l'humanité afin de « *jouer à démultiplier et à convoquer d'emblée un nuage des stéréotypes, sans que le lecteur/ le spectateur y ait encore mêlé les siens propres.* » Selon Sarrazac, cette construction paradoxale de ce dernier le transforme en un impersonnage :

« Roberto Zucco empile les masques, le visage du Roberto Zucco de la réalité finit par s'effacer ou par laisser paraître celui sans traits ni contours de Dionysos. Bien au-delà du criminel en série, Roberto Zucco se réalise en Icare prenant son envol, puis chutant à la fin du pièce, en Hamlet visité par le spectre du père, puis en Christ, dont le Gamine serait successivement la Marie-Madeleine puis Judas, et encore en Ange exterminateur, en sage étudiant à la Sorbonne, en Goliath, en Samson, piégé par une Gamine-Dalila, en Pierre Rivière déclarant au bout de son périple : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur... » (SARRAZAC, 2012 : 238)

Inconstant, voire inconsistant Roberto Zucco illustre l'incohérence et la quasi-vacuité du moi. C'est pour cette raison qu'il aspire à la paix de la lueur et d'unité en songeant pour être « *aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon*

sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur ». Cependant il ne peut jamais atteindre son but puisque juste après qu'il fait éloge de la transparence, il s'opère selon Sarrazac, « *une de ces sautes, un de ces brusques changements qui le met sur le voie de l'impersonnage* ». A cause de ce manque de consistance, il perd la possession de sa propre existence et devient un « *personnage transpersonnel, transidentaire.* »

Même si l'on peut aisément observer les traces de la transformation du personnage en un impersonnage dans les actions gratuites des figures dramatiques tel Roberto Zucco, l'inaction et la stabilité des personnages dramatiques font aussi partie des symptômes de cette dépossession de soi. Ainsi les personnages lagarciens qui sont non point en action mais en réflexion soutiennent cette crise identitaire. A ce titre ;

« Au lieu de servir de relais à l'action, comme dans les dramaturgies antérieures à la fin du XIXe siècle, la réflexion se détache de l'action, qu'elle relègue dans un hors-champ du drame constitué par le passé – récent ou lointain-du personnage ». (SARRAZAC, 2012 : 237)

De là, cette tendance à créer des personnages autoréflexifs justifie que « la *diégèse* se substitue à la *mimesis* » dans l'enjeu de la perception dramaturgique du théâtre contemporain. Or, dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Dernier remords avant l'oubli* ou *Juste la fin du monde* de Lagarce les réflexions des personnages inactifs semblent effacer leur volonté d'agir :

« La Mère : Comme nous l'avons attendu, du jour où il est parti, / du jour où il est parti, / du jour où il nous quitta pour peut-être ne plus jamais / revenir, du jour où son père le chassa. « Qu'est-ce que je pouvais faire ? Vous êtes toutes là à vouloir me reprocher de n'avoir rien fait, de n'avoir pas retenu l'un, pas plus retenu l'autre, qu'est-ce que je pouvais faire ? » (LAGARCE, 2002 : 233)

La mère n'est pas le seul personnage qui tend à se réfléchir au lieu d'agir. Tous les protagonistes de cette pièce sont étrangers à l'action. Faute d'action, elles se définissent donc par leur propension au commentaire et s'expriment par des

longs monologues qui se centralisent sur leurs souvenirs. De là, le personnage en action semble s'être définitivement effacé derrière cette figure dramatique de Lagarce qui s'interroge sur –lui-même, ses buts et son identité. Ce dernier n'est plus agitant mais remémorant et récitant.

« La mère : (...) Après, ils eurent treize et quatorze ans, / Suzanne était petite, ils ne s'aimaient pas beaucoup, ils se chamaillaient toujours, ça mettait en colère, ce furent les dernières fois et plus rien n'était pareil. / Je ne sais pas pourquoi je raconte ça, je me tais. (...) » (SARRAZAC, 2002 : 240)

Tout comme La mère dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, La mère dans *Juste la fin du monde* raconte ses souvenirs familiaux tout au long de la pièce d'une manière éblouie par la gloire du passé. Ainsi, ces personnages lagarciens, donnent l'un après l'autre une version subjective et onirique de leur vie commune ainsi que de leurs relations avec le personnage central de ces deux pièces, qu'est le fils revenu après une longue période d'absence.

Comme l'ensemble des figures dramatiques tendent à l'autoréflexion, il ne s'agit donc pas, dans ces pièces de Lagarce, de la représentation d'un drame mais plutôt d'un retour sur un drame, une tragédie qui a déjà eu lieu. Dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, il y a longtemps que le fils est chassé de la maison par son père ; pourtant le fait que les protagonistes se rappellent constamment cette catastrophe qui finit par le départ du fils semble évoquer une atmosphère où le passé hante le présent.

Cependant les figures dramatiques qui se souviennent du passé d'une manière hypnotisée, restent perméables à toutes les émotions que permet la remémoration ou la reviviscence du drame antérieur. Selon Sarrazac « *une telle perméabilité jette un soupçon sur la « passivité » absolue dans laquelle nous serions tentés de cantonner le personnage moderne et contemporain. En fait –et conformément à la conception blanchotienne du neutre-, cette passivité est active.* » (SARRAZAC, 2012 : 174) Comme les protagonistes de *J'étais*

dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne reflètent plusieurs émotions pendant qu'elles récitent leurs histoires, elles ne cessent jamais à être dramatiques :

« L'Ainée : Il regardait devant lui et marchait calmement sans se hâter et il semblait ne pas me voir pourtant, / et celui-là, le jeune frère pour qui j'avais tant attendu et perdu ma vie. (...) celui-là, le jeune frère, revenu de ses guerres, je le vis enfin et rien ne changea en moi, / j'étais étonnée de mon propre calme, aucun cri comme j'avais imaginé encore et comme vous imaginiez toutes, toujours, que j'en pousserais, que vous en pousseriez, notre version des choses, / aucun hurlement de surprise ou de joie, / rien, / je le voyais marcher vers moi, et je songeais qu'il revenait et que rien ne serait différent, que je m'étais trompée » (LAGARCE, 2002 : 229)

Même si la sœur ainée révèle une tension dramatique dans son monologue qui illustre plusieurs sentiments tels le désespoir, l'ennui, l'indifférence, le fait qu'elle est étonnée de son propre statisme illustre son incapacité de réaliser une action, à savoir la perte de sa volonté d'agir. Le passé des femmes les immobilise. Elles se perdent dans une temporalité elliptique. Elles ressemblent aux morts, pour reprendre le commentaire de Ryngaert sur *La passion du jardinier* de Sarrazac, « *qui reviennent pour s'expliquer ou pour commenter le présent, certains fantômes, des créatures ni mortes ni vivantes qui commentent des faits passés.* » (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 104) Les poids du passé rendent les personnages non seulement définitivement immobiles, mais aussi des moulins à parole. Quand elles ne sont plus inclus dans les références mimétiques, elles racontent et plus elles racontent plus elles s'éloignent des actions mimétiques. Ainsi les personnages lagarciens ne se présentent pas comme des héros en conflit avec les autres ou le monde extérieur,

Les symptômes de la crise du personnage, dans l'écriture dramatique de Koltès et de Lagarce tels que la disparition des noms et du visage, la fission du caractère, le passage au neutre et le témoignage jouent un rôle déterminant sur les nouveaux enjeux dramatiques. Les personnages spectateurs d'eux-mêmes ou transidentitaires révèlent aussi une esthétique de l'absence fondée sur une vision du monde consommatrice qui transforme l'homme en une

machine instinctivement désirante que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

3.3 Etre de l'étrangeté, être de la solitude

Nous avons déjà remarqué que la mise en doute de la notion du personnage mimétique s'ouvrait à la dénonciation de la place énorme que ce dernier occupe depuis des années dans le théâtre bourgeois. Ainsi, l'absence de la construction psychologique du personnage dans les œuvres du théâtre contemporain semble opérer un retour plus au moins manqué aux fondements de la dramaturgie antique. Détaché de sa fonction mimétique, celui-ci devient, dans la perception dramaturgique moderne et contemporaine un élément constructif de la fable, priorisant certains thèmes préférés des auteurs dramatiques contemporains. Le refus de l'assimilation du personnage à une personne vivante, fait de ce dernier, un porteur de sens. A ce titre, cet impersonnage « *transpersonnel, transidentaire.* » embrasse non seulement les archétypes de l'humanité mais aussi représente des questions problématiques d'ordre existentiel concernant la condition de l'homme moderne.

La plupart des *impersonnages* de Koltès qui se font distinguer par leur étrangeté sociale ou psychologique, n'échappent pas à cet aspect représentatif du personnage contemporain. Le fait qu'on observe les étrangers dans les pièces koltésiennes telles *La nuit juste avant les forêts*, *Quai ouest*, et *Combat de nègre et de chiens* révèle la notion de l'autre en tant qu'une problématique sociale et psychologique.

Cette place privilégiée accordée aux problèmes des étrangers nous fait rappeler la pratique théâtrale des troupes politisées au cours de Mai 1968. A ce titre, il faut souligner qu'une des raisons pourquoi le théâtre populaire comme

pratique et comme idéal de démocratisation a été attaqué par les artistes, était l'écart « *entre le modèle de l'Etat-Nation sur lequel il se fonde, et une réalité souvent décevante voire choquante* ». En outre :

« Le décalage entre la nation comme idéal intégrationniste et la réalité de l'Etat oppresseur des minorités a préoccupé Vilar lui-même, au point de faire considérablement évoluer sa conception du théâtre populaire dans les années 1960 et particulièrement au moment de la Guerre d'Algérie : « Le TNP ne peut pas continuer d'exister si la guerre continue, si les explosions et les attentats continuent, si les tortures continuent et si les coupables continuent d'être absolus. » (http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2007.hamidi-kim_b&part=136613#Noteftn842)

Même si la déception des espoirs des années 1970 déconstruit la vision de ce théâtre politique qui était au service des exploités et des opprimés, on distingue quand même les traces de la perspective idéologique dans la manière d'appréhender la question de l'autre chez Koltès. De ce fait, le dramaturge s'intéresse particulièrement aux conséquences de la guerre d'Algérie. Le fait que suivant la guerre d'Algérie, le General Massu a été accusé d'avoir donné son aval aux pratiques de torture pendant la guerre et même d'y avoir participé, approfondit les perspectives de Koltès concernant les étrangers. Ainsi les confirmations de Massu concernant la torture montre la véhémence de la situation des algériens.

« Massu a confirmé l'essentiel de ses précédentes déclarations quant aux pratiques et aux descriptions faites dans son livre *La Vraie Bataille d'Alger*. Dans un entretien télévisé, en 1971, il déclare « J'ai dit officiellement que je reconnaissais l'existence de la méthode et que je la prenais sous ma responsabilité. », ainsi que « la torture telle que j'ai autorisé qu'elle soit pratiquée à Alger ne dégrade pas l'individu. » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Massu)

Même si Massu indique que ses méthodes ne constituent pas une atteinte aux droits de l'individu, il faut souligner que le Droit international coutumier indique que des « *traitements cruels ou inhumains sont des actes qui engendrent des douleurs ou souffrances graves, physiques ou mentales, ou qui constituent une*

atteinte grave à la dignité de la personne. »

(<http://www.icrc.org/fre/resources/documents/faq/torture-icrc-definition-faq-2011-06-24.htm>) La proclamation de la pratique de la torture pendant la guerre d'Algérie et la reconnaissance de l'aspect détériorant de cet acte demeurent graves dans l'imaginaire de Koltès. Ses propres expériences relatives à cette époque le confirment :

« J'étais à Metz en 1960 (...). J'ai vécu l'arrivée du général Massu, les explosions des cafés arabes, tout cela de loin, sans opinion, et il ne m'en est resté que des impressions (...) c'est probablement cela qui m'a amené à m'intéresser davantage aux étrangers qu'aux Français. » (KOLTÈS, 2010 : 57)

A part ses impressions concernant les algériens, Koltès aussi « *fut inspiré à la fois par ses racines messines, son environnement cosmopolite de collégien et par ses nombreux séjours en Amérique latine et en Afrique.* » (http://www.theatredeliege.be/uploads/Dossierspeda2011-12/Quai_Ouest.pdf) »

Le dramaturge accorde une place privilégiée aux étrangers, aux noirs, aux africains ainsi qu'aux homosexuels qui ne se distinguent par la majorité qu'à travers leur différence. De là, les seuls personnages dont quelques traits essentiels peuvent être dégagés dans les pièces tels *Quai Ouest*, *Combat de nègre et des chiens*, *La nuit juste avant les forêts* sont ces autres qui se trouvent confrontés aux représentants de la majorité.

De là, le personnage sans nom et également sans particularité individuelle de *La nuit juste avant les forêts*, se définit à partir d'un sentiment d'étrangeté ou de l'isolement. Ce dernier parle avec un être non-présent qu'il appelle souvent « frère ». Le fait que le protagoniste sympathise avec ce "non-homme" et qu'il l'associe à lui en disant « *nous autres, camarade, étrangers* » fait penser que si le locuteur ne se parle pas tout seul, le silencieux interlocuteur est aussi un autre dans la société. Ainsi le sentiment d'étrangeté se dédouble. Il exprime sa différence en disant :

« parce que je suis comme cela, je n'aime pas ce qui vous rappelle que vous êtes étranger, pourtant, je le suis un peu, c'est certainement visible, je

ne suis pas tout à fait d'ici — c'était bien visible, en tout cas, avec les cons d'en bas attroupés dans mon dos, après avoir pissé, lorsque je me lavais le zizi, — à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous, c'est une ancienne habitude, mon père me l'a appris, cela se fait toujours chez nous ». (KOLTÈS, 1988 : 19)

A chaque fois qu'il se comporte selon ses *habitudes anciennes*, les Français lui rappellent qu'il est condamné à rester hors de l'ordre social fondé sur le sentiment de fraternité nationale. Il désigne ceux qui appartiennent à la majorité par les qualifications tels « *les cons d'en bas* », « *les loubards* », « *ces cons de Français sans imagination* ». Même s'il semble mépriser la majorité, il est quand même conscient que « *les ministères, les flics, l'armée, les patrons* » aussi en font partie. De là, il refuse de vivre selon la politique intégrationniste de la majorité qui détermine la pratique de l'Etat. Il déclare à ce titre, plusieurs fois au cours de son monologue que :

« C'est bien pour cela que la politique, et les partis, et les syndicats qu'il y a maintenant, et les flics, et l'armée, qui sont tous politiques, ce n'est pas cela que je veux, tout cela, c'est bien trop embrouillé à cause de la tête, et avec leur tête, ils vous collent à l'usine, et l'usine, moi, jamais ! » (KOLTÈS, 1988 : 48)

La phrase « *travailler en usine, moi, jamais!* » qui devient l'un des motifs répétitifs de *La nuit juste avant les forêts* représente la condition des individus faisant partie de la minorité. Cette perspective fondée sur la contradiction entre la majorité et les minorités constituant la société semble remettre en cause la question de l'égalité ainsi que la démocratie d'un point de vue sociopolitique.

Cependant la critique sociale de Koltès diffère de celle du théâtre politique. Le dramaturge qui indique avec sûreté qu'il n'a jamais eu des idées politiques dans ses pièces souligne : « *On n'écrit pas des pièces avec des idées [...]. Moi, je veux bien faire un pamphlet politique si on veut, mais je ne fais pas de pamphlets politiques dans mes pièces. Je n'ai aucune raison d'écrire, sauf le fait d'écrire qui est la seule.* » (KOLTÈS, 2010 : 71) Au lieu de concrétiser les problèmes sociopolitiques et d'en offrir des solutions possibles, la perspective idéologique du dramaturge se dissout derrière un éloge lyrique de la

démocratie. De là dérive une volonté puissante d'en finir avec les politiques intégrationnistes qui orientent les étrangers vers les usines en tant que fonctionnaires ainsi que celle de constituer un syndicat international utopique, voire même chimérique :

« pourtant de toute façon, ils finissent tous par vous coller à l'usine, tandis que l'idée que je te dis, c'est : un syndicat à l'échelle internationale — c'est très important, l'échelle internationale (je t'expliquerai, moi-même, c'est dur pour bien tout comprendre), — mais pas de politique, seulement de la défense, moi, je suis fait pour la défense, et alors là, je me donnerai à plein, je serai celui qui exécute, dans mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts, fils directs de leur mère, aux allures de jules pleins de nerfs, qui les roulent et qui tournent, tout seuls, en pleine nuit, au risque d'attraper les maladies possibles —»(KOLTÈS, 1988 : 40)

Au lieu de faire partie de l'ordre établi qui « colle » l'étranger « à l'usine », le protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* rêve d'un syndicat à l'échelle nationale qui défendrait les droits de ceux qui sont négligés par la majorité. Ainsi, le locuteur est tout à fait conscient que ce « *petit nombre de baiseurs qui décident pour nous, de là-haut, organisés entre eux, calculateurs entre eux,* » le reste sans autre choix que l'usine. Comme l'étranger rejette cette option, (« *l'usine, moi, jamais !* »), il se sent seul, fragile et menacé par les forces supérieures qui sont capables de le balayer de la rue sans effort :

« l'usine et silence!, (...) l'usine et vos gueules ! (et si ma gueule, je l'ouvre?), l'usine, vos gueules, et on a le dernier mot, (...), c'est l'usine, ou devenir légers, comme toi, comme moi, pour se faire emporter au moindre souffle de vent, parce que : qu'est-ce qu'on peut, toi et moi, quand ils tiennent les ministères, les flics, l'armée, les patrons, la rue, les carrefours, le métro, la lumière, le vent, qu'ils peuvent s'ils veulent nous balayer de là-haut ? qu'est-ce que je pourrais faire, moi contre cela, sauf mon idée de syndicat ?» (KOLTÈS, 1988 : 44)

Le syndicat internationaliste semble nous rappeler, selon Amin Erfani, *La communauté désœuvrée* de Jean-Luc Nancy qui aspire à une communauté non-communautaire, une société formée des étrangers ou des individus dissemblables. Cette perspective utopique ainsi que les références répétitives aux appellations tels "le frère" ou "le camarade" ayant une évocation du

combat politique révèlent à ce titre que le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts* porte en soi les traces des aspirations idéologiques de Mai 1968.

Le personnage sans nom de *La nuit juste avant les forêts* : « appartient au quart-monde, au sous-prolétariat (bien qu'il refuse catégoriquement de travailler à l'usine), tel qu'on le retrouve, mais noir (l'exploité au superlatif), dans *Combat de nègre et de chiens*. (BOUCHARD, 2006 : 13) » A ce titre, le protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* qui porte en soi plusieurs symptômes de l'étrangeté annonce bien d'autres personnages de Koltès les « brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains », comme les appelle Monique, dans *Quai ouest* mais aussi les Noirs, les Arabes et les Africains :

« Il me semble qu'ils seront, inévitablement, présents, jusqu'à la fin, dans tout ce que j'écris. Me demander d'écrire une pièce 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 ». (KOLTÈS, 2010 : 75)

L'importance du protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* est constitué par le fait qu'il représente l'essentiel du personnage koltésien dont la « voix pourrait être celle d'un chœur d'éclopés de la société - des mises en scène de *La nuit* à plusieurs personnages ont d'ailleurs été présentées -, qui crient leur malaise de la société, leur détestation de ce qui est politique. (BOUCHARD, 2006 : 14) » Ce dernier ne cesserait jamais de se manifester derrière les différents masques dans toutes les pièces que le dramaturge écrit après *La nuit juste avant les forêts*.

Ainsi dans le *Quai Ouest*, Abad, d'origine africaine et Fak d'origine asiatique se particularisent par leur apparence physique. Selon Anne Ubersfeld « Cette rencontre avec l'Autre permet à Koltès d'accomplir sa volonté de « saisir l'humain dans la différence, comme si seule cette différence ou plutôt notre rapport à elle pouvait être constructive et féconde » (GUENTHER, 2010 : 8). La lumière mise sur les traits essentiels des autres rend évidente donc une opposition identitaire entre la minorité et la majorité. Pourtant, le fait que les

autres apparaissent d'une manière précise et nette quant à leurs identités ne signifie pas du tout qu'ils sont dotés d'un caractère individuel. Ces personnages étrangers fonctionnent en tant qu'une subordination de la fable et soutiennent les thèmes de l'isolement ainsi que de l'inégalité sociale. C'est pour cette raison que Koltès disait de la pièce *Quai Ouest* qu'elle ne « *parle pas de l'Afrique et des Noirs* », qu'elle « *parle peut-être, un peu, de la France et des Blancs* ». (KOLTÈS, 2010 :80) En somme la confrontation des étrangères dans un hangar désaffecté souligne la nature antinomique de la vie commune des « blancs et des noirs », en outre des étrangers et des français.

La distinction entre les étrangers et les blancs se manifeste aussi dans *Combat de nègre et de chiens*. Comme le titre l'annonce, ce texte est fondé sur une atmosphère discriminative. Ainsi l'action se déroule dans une cité entourée de palissades et de miradors fonctionnant comme une « *frontière de sécurité et de surveillance raciste et sociale* » qui « *sépare les Blancs et les Noirs (...), ceux qui ont tous les pouvoirs et ceux qui n'ont rien.* ». Or « *la prétention de séparer le monde civilisé (la cité des Blancs) et le monde sauvage (la brousse, le village des Noirs) - les bruits des gardes sont une « barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité* ». (KOLTÈS, 2011 : 4)

De surcroît les noms des personnages portent une valeur symbolique : Le Noir mystérieusement introduit dans la cité pour chercher le corps de son frère s'appelle Alboury. Ce nom évoque en effet le nom du roi Douiloff au XIXème siècle qui s'oppose à la pénétration blanche. Quant au nom du chien de Cal qu'est l'ingénieur, celui-ci se nomme Toubab se référant à l'appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique.

Cependant, la discrimination ne concerne pas seulement les Noirs dans *Combat de nègre et de chiens*. Ceux qui distinguent les autres c'est leurs déracinements. Or, même si personnage féminin Leone est blanc, elle exprime sa différence en parlant avec Alboury :

«LEONE : Je suis tellement contente que vous ne soyez pas français ni rien comme cela ; ça évitera que vous me preniez pour une conne. D'ailleurs, moi non plus je ne suis pas vraiment française. A moitié allemande, à moitié alsacienne. Tiens on est fait pour... » (KOLTÈS, 2011 : 49)

Ces personnages étrangers révèlent donc ce que Koltès appellerait « *les formes d'un déracinement qui sont multiples* ». Comme le déracinement allie ces personnages, une sorte de fraternité s'établit entre les étrangers. Ils peuvent même communiquer entre eux dans une langue étrangère :

« ALBOURY: Walla niu noppi tè xoolan tè rek.
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 : y ow dégguloo sama lakk waandé man dégg naa sa bos.
((KOLTÈS, 2011 : 58) »

Même si Alboury et Léone parlent de langues différentes, ils semblent pouvoir se comprendre par le biais d'une méta-langue qui surpasse les limites de communication par sa puissance instinctive, et ainsi se forme une liaison profonde entre ces deux personnages.

L'aspect représentatif de l'impersonnage ne se limite pas pourtant au cadre de l'étrangeté sociale ; celui-ci est aussi marqué par une étrangeté métaphysique qui s'ouvre sur la solitude dans les pièces de Lagarce. Le fait que les réflexions de ces personnages lagarciens sont accompagnées par des observations neutres, un fort sentiment de l'étrangeté les distingue puisqu'au lieu d'agir, ces derniers observent non seulement leurs sentiments mais aussi leurs mouvements physiques. Ainsi La Plus jeune de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* récite ses propres actions :

LA PLUS JEUNE. - Lorsqu'il s'est écroulé calmement sur lui-même, je n'ai pas bougé, je crois bien./ Je l'ai vu tomber et j'ai pensé qu'il tombait et c'est tout. Chacune est restée à sa place. C'est comme si aucune d'entre nous ne l'avait vu véritablement glisser/ou si toutes, nous l'avions vu tomber enfin avec lenteur, avec beaucoup de retard, comme au ralenti, sans qu'on

puisse rien faire, sans qu'on puisse imaginer rien faire. Il est tombé avec douceur, ce que je crois. / Il est par terre, on le regarde, je ne tiens la main de personne. Je suis toute seule, un peu à l'écart. Là . (LAGARCE, 2002 : 240)

La Plus jeune raconte ses observations concernant ses propres actions ou non-actions de la même manière qu'elle exprime ses opinions concernant les autres qui l'entourent. Cette neutralisation du discours subjectif démontre qu'elle se voit en tant qu'un étranger. Ainsi s'inscrit un seuil entre la parole du personnage et sa propre existence. Or, le personnage lagarcien devient aussi le spectateur de sa propre conscience et dans une certaine mesure, un étranger à sa propre conscience. Ainsi, La Seconde raconte ses propres sentiments d'une manière objectives, telles qu'ils sont éprouvé par quelqu'un d'autre. Le comportement d'observatrice libre de ces figures dramatiques de Lagarce les oriente vers une découverte de leurs conditions psychologiques :

« LA SECONDE : j'avais si mal, je voulais mourir et n'en plus parler et je le pensais sincèrement, je le désirais avec sincérité, je voulais mourir,/ j'appelais la mort de mes vœux , c'est comme ça? /et avec surprise, je n'obtenais rien, aucune réponse, je souffrais et rien de plus, ce pourrait être pourtant si facile et si limpide, disparaître, la solution -/ » (LAGARCE, 2002 : 241)

Plutôt que de servir à une communication intra-personnelle, la parole crée une instabilité identitaire et se double d'une forme de permanence engendrée par le statisme de l'action et la remémoration constante. Cette concentration profonde des personnages sur leur propre existence, leurs sentiments et leurs mémoires accentuent donc leur isolement et leur solitude.

Cependant la solitude des personnages est plutôt interne qu'externe dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Elle « n'est jamais qu'un repli non envisageable car l'ensemble de la pièce ne comprend aucune indication d'entrées ou de sorties des personnages ; enfermés dans une sorte de huis clos et donc constamment dans l'impossibilité de connaître une réelle solitude. » (HEULOT-PETIT : <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie->

vienne-4/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/24287) Cet écart entre le personnage et le monde extérieur s'opère donc dans une atmosphère métaphysique créée par les discours solitaires des personnages.

Ainsi le monologue des personnages lagarciens marquent un moment de solitude. Ils s'écartent des autres pour prendre la parole seule, ils peuvent aussi s'adresser à un interlocuteur qui reste muet faisant de sa parole un monologue. « *La solitude peut être souhaitée, recherchée, ou être subie comme une contrainte. À chaque fois, la parole monologuée reste le lieu d'une révélation de soi dans son rapport aux autres.* » (HEULOT-PETIT : <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/24287>), comme le souligne Sermon :

« Le monologue restitue le bref instant d'un basculement. Il capte la pause temporelle où la pensée prend sa source. C'est un état persistant que la présence ou l'absence de l'autre ne vient finalement pas changer car c'est un état situé dans la pensée du personnage et en ce sens issu de sa solitude. Cet état est-il du même ordre que « l'état de fait » abordé par Pavis dans son analyse de la pièce ? « [...] la pièce ne présente pas une suite d'actions, mais des situations toutes issues de la phrase-titre magique. Les locutrices ne font en effet que décrire, de manière épique, énumérative et répétitive, des états de fait (« j'étais », j'attendais », etc.) ». Pavis relève ces deux verbes et il est vrai que l'utilisation de l'imparfait vient renforcer le caractère répétitif de l'état mais l'observation du passage révèle autre chose. » (HEULOT-PETIT : <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/24287>)

Ainsi, au lieu de tenter de changer son destin, sortir de la maison et refaire sa vie, La Seconde de *J'étais dans ma maison et J'attendais que la pluie vienne* choisit de putréfier sa situation et ses émotions. La même tendance de s'analyser est aussi perceptible chez Louis, le protagoniste de *Juste la fin du monde* :

« Louis : (...) C'était cette impression, je ne trouve pas les mots, / lorsque je me réveillai / -un instant, on sort du sommeil, tout est limpide, on croit le saisir, pour aussitôt- / qu'on m'abandonna toujours, / peu à peu, / à moi-même, à ma solitude au milieu des autres, / parce qu'on ne saurait

m'atteindre / me toucher, / et qu'il faut renoncer, (...) » (LAGARCE, 1999 : 108)

Cet affrontement de deux êtres étrangers à eux-mêmes, respectivement l'un vivant et l'autre récitant révèle la dualité du personnage lagarcien qui le rend à la fois « *dramatique et épique, intérieur et extérieur, souffrant et observant.* » Cette double nature de la figure dramatique de Lagarce évoque les perspectives de Hanna Arendt qui se centralise sur la formation de soi à partir de deux axes différentes. Ainsi dans la pensée d'Arendt :

« Le qui, ce qui demeure d'une vie, reste sous la forme d'une histoire. Cela veut dire qu'il ne reste que pour autant qu'il est narré, et ainsi transmis, répété, rappelé. Le qui, qui émerge au sein d'une pratique, l'action, est assigné à nouveau à une pratique, la narration. On est donc face à un passage d'une identité dynamique (le qui vivant qui reste ouvert à de nouvelles révélations dans l'action) à une identité narrative (le qui désormais immuable livré au storytelling). » (SARRAZAC, 2012 : 180)

Cependant, ces deux axes nécessitent deux autres sujets dans la pensée d'Arendt. En outre « *La scène de la narration en fait n'est plus centrée sur l'agent, mais sur celui qui connaît l'histoire de lui et la raconte, c'est-à-dire sur l'un des spectateurs de cette vie (s'il s'agit d'un contemporain) ou de cette histoire.* » C'est l'unification de ces deux autres sujets qui constitue la nature jumelle du personnage lagarcien. Or, il porte en soi un étranger qui raconte l'histoire de sa vie, ou vice versa. Comme la volonté d'agir qui détermine la consistance de l'être est absente dans ce dernier, il ne peut plus être possible de distinguer le narrateur de l'actant.

Par le biais de la narration des expériences psychologiques, le statut du personnage se tourne de l'extérieur vers l'intérieur. En descendant à l'intérieur de lui-même, il s'éloigne de plus en plus des autres et se perd dans une solitude poussée à l'extrême. Comme la progression de ces deux pièces, *J'étais dans ma maison et J'attendais que la pluie vienne* et *Juste la fin du monde* « *n'est donc ni argumentative, ni thématique ou dramaturgique, elle est musicale, pulsative, rythmique* ». (<http://www.theatre->

[contemporain.net/images/upload/pdf/f-223-4e9547af8e767.pdf](http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-223-4e9547af8e767.pdf)) Ce mouvement dialectique, entre le silence et la répétition, cette pulsation proposée par la langue traduit « *le caractère instable de l'identité fictionnelle de ces personnages car chacun avance seul dans son mouvement vers les autres.* » (<http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-223-4e9547af8e767.pdf>)

A ce titre, l'identité vacillante du personnage dramatique chez Koltès et Lagarce s'ouvre sur une réflexion de la condition sociale et métaphysique de l'homme moderne. Le fait qu'il manque d'une psychologie, d'un caractère ainsi que d'une individualité laisse cette figure dramatique contemporaine perméable à tous les sens que permettent les symboles. L'utilisation d'un langage dramatique transparent et ambigu que nous allons étudier dans le chapitre suivant aussi fait partie de cette vision métaphorique qui constitue l'essence de l'écriture dramatique.

4. L'IRRÉSISTIBLE ASCENSION DE LA PAROLE

4.1 La poétique de la théâtralité

Même si l'évolution du théâtre à travers les siècles a causé une désunion des liens qui les rapprochent, le poétique et le théâtral partagent ce qu'on pourrait appeler des origines identiques. Yves Bonnefoy souligne aussi la complicité intime des deux genres tout en écrivant que « *le théâtral [...] et le poétique ne font qu'un* ». Les rapports entre la poésie et le théâtre remontent jusqu'aux sources antiques. Noelle Racine indique à ce titre que :

« (...) Dans les formes primitives des dramaturgies orientales (chinoises, indiennes, japonaises, etc.), la dimension poétique participe du fondement même de la conception et de la création théâtrales. En Occident, dès l'Antiquité grecque – l'un des (et non pas le) premiers versants du théâtre, selon les différents travaux de Florence Dupont, l'autre étant l'Antiquité latine – la poésie et le théâtre n'étaient pas considérés comme des genres distincts, dans la mesure où toute écriture fictionnelle (dont la dramatique) était assimilable à la forme poétique (c'est-à-dire écrite en vers). » (RANCINE, 2011 : 148)

Malgré cette considération qui relie ces deux genres, « *la poésie ne devait pas être comprise comme un genre valant et côtoyant le genre du théâtre, mais plutôt comme une forme consensuelle convergente (le vers) possédant plusieurs déclinaisons (ex. : la poésie épique, la poésie lyrique, la poésie sapientale, la proésie, etc.) et qui, de par sa « "grammaire" sui generis[,] formulaire* », (RANCINE, 2011 : 148) s'avérait propice à la mémorisation et à la récitation publique. » C'est la forme poétique du théâtre renvoyant à une écriture en vers convenable aux contraintes métriques qui rapproche les deux genres durant la période antique.

La relation formelle entre la poésie et le théâtre continue tout au long de l'histoire du théâtre. Le théâtre humaniste qui se nourrit des sources antiques

ainsi que des tragédies classiques du XVII^{ème} siècle présente cette poéticité de la forme par une forte tendance au vers, à la rime et à la musicalité. Cette interrelation persiste donc jusqu'au XVIII^{ème} siècle où les dramaturges tendent plutôt à la didactique et évite de faire usage de l'alexandrin classique par souci de créer une musicalité poétique. Dès la première moitié de l'époque des Lumières, *«la fonction esthétique du vers a grandement diminué dans le théâtre français»*. Cette tendance s'est accélérée à partir du milieu du XIX^{ème} siècle grâce au réalisme et au naturalisme, et la distinction formelle entre ces deux genres est devenue plus évidente que jamais. Avec l'éclatement de la crise dramatique à la fin du XIX^{ème} siècle qui ouvre le théâtre au genre romanesque, *« par le biais d'une « romanisation » ou d'une « épïcisation » de la fable, le genre dramatique est renouvelé en s'éloignant de plus en plus de la poésie. (RANCINE, 2011 : 148)*

Néanmoins, un développement en sens contraire voit le jour au sein même de cette régénération tout en suggérant un retour à la poétique de la théâtralité. Surtout avec le théâtre symboliste de Maeterlinck et celui de Mallarmé qui cherchent à *« édifier] leur œuvre [à partir d'une] déformation subjective»* et *« à vêtir l'idée d'une forme sensible et s'oppose donc radicalement à toute entreprise d'allégeance réaliste »*, (RANCINE, 2011 : 144) les dramaturges se retournent vers l'aspect poétique du genre dramatique. Les symbolistes établissent un nouveau rapport entre la poésie et le théâtre qui *« ne se limite plus à la question du vers (par opposition à la prose). Ils rénovent le théâtre en lui soustrayant sa matérialité scénique : ils le poétisent pour l'assimiler au « spectacle du poème »*. (RANCINE, 2011 : 144) Cette tendance rétablit donc les rapports entre les sphères de la poétique et du théâtral qui ont toujours été étroits :

« (...) les corrélations entre le théâtral et le poétique doivent être considérées (...) comme des rapports entre poésie et théâtre, car l'origine essentielle de ce jumelage intermodal – par opposition à association intergénérique – coïncide avec le fait poétique (et non pas dramatique), ou, en réalité, le fait poéticodramatique. Or la dialectique poésie/théâtre ne survient pas inopinément avec la «tentation théâtrale» des symbolistes français: elle a forgé le domaine théâtral depuis ses tout débuts et a connu

divers avatars au cours des époques sans jamais disparaître complètement. » (RANCINE, 2011 : 184)

Ainsi, la poétisation du théâtre par les dramaturges symbolistes fait partie de cette évolution qui sous-tend le théâtre poétique. Même à l'époque moderne et contemporaine où l'aspect scénique du théâtre dépasse sa dimension textuelle à l'exemple des spectacles improvisés, on observe les traces persistantes de la relation dialectique entre le dramatique et la poétique. Bien que le théâtre soit perçu à l'époque moderne et contemporaine, un genre littéraire, plutôt qu'«une pratique scénique», la parole poétique préserve sa valeur esthétique dans la création dramaturgique. Nous pouvons rappeler à ce titre la perspective d'Artaud qui indique qu'au lieu de supprimer la parole au théâtre, il fallait changer sa destination et réduire sa place. Il s'agit donc dans la vision d'Artaud, de considérer la parole *« comme autre chose qu'un moyen de conduire des caractères humains à leurs fins extérieures, puisqu'il ne s'agit jamais au théâtre que de la façon dont les sentiments et les passions s'opposent les uns aux autres et d'homme à homme dans la vie. »* Chez Artaud, la parole ne s'opère pas comme un élément de communication transmettant au spectateur/ lecteur, les idées ainsi que les motifs des actions du personnage, mais plutôt comme une partie constitutive de l'atmosphère poétique :

« S'il y a renouvellement du théâtre chez Artaud, Claudel et Gautreau, c'est parce qu'ils transforment cet art – dramatique – en une poetica, c'est-à-dire non pas en une poétique au sens de traité ou encore de théorie littéraire et poétique, mais bien en une poésie au sens de produit « du travail du poète ». Autrement dit, ils réforment la sphère théâtrale par le biais d'une poétisation du dramatique. Car nous ne pouvons nier, en effet, que – tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme – leurs œuvres ramènent ou transposent le dramaticus (le « dramatique, qui concerne le drame ») sur le plan du poeticus (le « poétique », qui concerne le poème) ; cela, afin de forger un drama-poema-poiêma, ou en d'autres termes un théâtre-poème. » (RANCINE, 2011 : 181)

La formation d'un « *drama-poema-poiêma* » nécessite donc un travail de poète qui met sa matière dans l'élan du poétique. En outre, l'objectif n'est point la mise en scène de la poésie sur scène, mais plutôt, comme dans le théâtre de

Maeterlinck, une tentative de donner « à *entendre [...] la voix plurielle du poème* ». La construction d'un théâtre-poème nécessite donc, la poétisation du dramatique par le biais de tous les éléments scéniques parmi lesquels on retrouve sans doute le langage dramatique.

Cependant, la tendance de la poétisation dans les pièces de Koltès et de Lagarce ne pourrait être expliquée en entier à partir de cette vision englobante du théâtre-poème selon laquelle le poète-dramaturge sert à tous les éléments dramatiques afin de former « *une poetica* ». De là, la parole poétique de ces deux dramaturges contemporaines renvoie plutôt à une poétisation du langage dramatique ainsi qu'à une reconsidération de ses fonctions :

« Poétiser le texte théâtral, c'est d'abord défonctionnaliser (ou refonctionnaliser) le langage constitutif de la partition dramatique. S'il y a poétisation, ici, c'est que le sens n'est pas visé en premier, il n'est ni multiple ni unitaire : il cède le pas à la complexité polysémique du poème. Dans ce contexte, le langage théâtral, qui perd ses fonctions référentielles et communicatives habituelles, ne correspond plus au « langage surpris » dont parle Pierre Henri Larthomas, mais à un langage surprenant (pour l'assistance. » (RANCINE, 2011 : 170)

Larthomas utilise l'expression du « langage surpris » afin de définir la communication dissymétrique entre le dramaturge et les spectateurs. Comme le dialogue dramatique se caractérise par un échange des répliques entre les personnages, le langage dramatique est conçu comme « un langage surpris » de la part des spectateurs qui l'écoutent comme une réceptrice extra-scénique, La formation d'un *langage surprenant* est donc le renversement de ce processus qui produit un cheminement inverse ; car cette fois-ci « *c'est le langage des personnages qui part à la rencontre des spectateurs-auditeurs pour les prendre au piège de l'inventivité verbale. C'est le langage (souvent incompris, certes) qui comprend le spectateur en l'englobant dans son espace acoustique.* » (RANCINE, 2011 : 170)

Dans *La nuit juste avant les forêts* de Koltès, la poétisation du langage dramatique s'opère d'abord par cette défonctionnalisation du « langage

surpris ». Cristophe Bident indique à ce sujet qu'à partir d'un mode d'énonciation singulier, cette pièce révèle une « *poéticité non-représentée* ». Le fait que *La nuit juste avant les forêts* se fonde sur une « inadéquation », « *ce léger décalage (...) emporte la parole ailleurs, autrement* ». (BIDENT, 2000 : 40) Comme la parole du protagoniste s'oriente vers un interlocuteur non-présent sur scène, la fonction communicative du langage dramatique reste inévitablement incomplète ; mais celui-ci semble être touché par quelque colorie poétique en raison de cette incomplétude même :

« 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, au risque d'attraper n'importe quelle maladie, je ne te demande pas de cigarette non plus, camarade, je ne fume même pas, cela ne te coûtera rien de t'être arrêté, ni feu, ni cigarette, camarade, ni argent » (KOLTÈS, 1988 : 19)

Or, le locuteur qui se tend vers cet étranger qu'il a vu en tournant le coin de la rue, ne cherche en lui que quelqu'un qui peut l'écouter. Même s'il ne reçoit jamais une réponse de la part de cet être absent, son irrésistible désir de s'exprimer, de raconter, de dire ne s'éteint point. Il continue à raconter sans même s'arrêter pour un instant. Ainsi, comme nous venons de souligner, la parole éternelle du protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* ne comprend que « *le spectateur en l'englobant dans son espace acoustique* ». La parole qui ne touche pas son interlocuteur scénique, se dirige vers la sphère sonore de l'assistance en construisant un lien direct avec le personnage et son spectateur, entre le dramaturge et son lecteur. De là dérive la liberté poétique du discours qui, au lieu de servir à la communication, exprime l'intériorité du personnage par le biais d'une voix lyrique.

Le renversement de ce processus de communication entre les personnages est aussi présent chez Lagarce. Au lieu de servir à un échange communicatif entre les personnages, les dialogues dans les pièces tels *Juste la fin du monde*, *Nous les héros* ou *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*,

correspondent à un poétique du discours dramatique. Or, le langage dramatique de ces personnages perd sa fonction référentielle et s'oriente, tout comme dans *La nuit juste avant les forêts* de Koltès, vers le spectateur/lecteur. De là, les personnages satisfont leur besoin d'exprimer leurs désirs et leurs émotions d'une manière égocentrique en refusant de se soumettre aux limites du dialogue dramatique.

Le renversement du processus communicatif ouvre la voie à une refonctionnalisation du langage dramatique. D'autres constituants de la poétisation du théâtral qui s'opère dans les pièces de Koltès et de Lagarce, se fondent sur cette formation poétique du langage plutôt esthétique que fonctionnel.

Comme les écritures dramatiques de Koltès et de Lagarce ne se présentent pas sous une forme classique de versification et donc restent libre par l'absence des contraintes métriques qui font le vers, ces deux derniers se réfèrent à une variation des procédés formels afin de constituer la dimension poétique de leurs paroles. Ainsi ils embrassent des tactiques syntaxiques pour déformer la phrase afin d'acquérir un effet poétique. Parmi les procédés syntaxiques auxquels ils font recours pour constituer un style poétique, se trouvent notamment les discours des personnages qui sont formés le plus souvent par des longues phrases complexes de plusieurs lignes ou même de plusieurs pages. L'exemple le plus impressionnant de ces discours est évidemment celui du protagoniste sans nom de *La nuit Juste avant les forêts* de Koltès. Ce monologue qui s'étire en soixante-trois pages ne contient aucun point final jusqu'à la fin de la pièce. Cette tendance à la parole fleuve se manifeste dans la plupart des pièces koltésiennes dont *Dans la solitude des champs de coton* fait partie. Ainsi, dans ce texte la première réplique du Client frappe le lecteur/le spectateur par sa longueur:

« **Le Client** - Quant à ce que je désire, s'il était quelque désir dont je puisse me souvenir ici, dans l'obscurité du crépuscule, au milieu de grognements d'animaux dont on n'aperçoit même pas la queue, outre ce très certain désir que j'ai de vous voir laisser tomber l'humilité et que vous ne me

fassiez pas cadeau de l'arrogance –car si j'ai quelque faiblesse pour l'arrogance, je hais l'humilité chez moi et chez les autres, et cet échange me déplait-, ce que je désirais, vous ne l'auriez certainement pas. » (KOLTÈS, 1987 : 18)

La formation de cette phrase sous un style dit « périodique » révèle son aspect argumentatif. Même si « la période » présente un souci de la clarté d'expression qui se traduit par une recherche de correction et de précision logique dans la tournure grammaticale, celle-ci est aussi dotée « *d'une certaine ampleur, dont le rythme, et éventuellement les sonorités, donnent l'impression d'un cycle, un sentiment de complétude, à la manière d'une phrase musicale, dont la fin se laisse pressentir — on attend la cadence.* ». (http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9riode_%28rh%C3%A9torique%29) De là, la forme périodique engendre cette phrase exemplaire du Client par une poéticité rythmique et expose une tension dramatique en mouvement. Ce discours « *comporte une très longue montée (la prostase) s'attardant sur l'objet du désir (« quant à ce que je désire », « outre ce très certain désir »), ralentie par une incise (« -car si j'ai (...) me déplait -») suivi d'une apodose, une conclusion surprenante et décevante (« vous ne l'auriez certainement pas »).* » (EVRARD, 2004 : 81) La pureté du style soutient d'une part la nature argumentative des énoncés des personnages de *Dans la solitude des champs de coton* et de l'autre, donne une allure poétique aux discours grâce au rythme ternaire de « la période ».

Cette construction complexe domine presque toutes les répliques du Dealer et du Client. Comme l'indique Patrice Pavis, on peut même retrouver parmi leurs discours, la forme instinctive d'un alexandrin tout comme dans la phrase : « un désir se vole mais ne s'invente pas » Cependant, plutôt que des contraintes métriques, la poéticité chez Koltès dépend d'un amalgame stylistique qui se fait distinguer par une variation des procédés syntaxiques de sonorité rythmique. La répétition fait donc partie de ces figures de style qui s'opèrent sur le rythme du langage dramatique. Ainsi, dans la seule première réplique du Dealer l'expression « *homme ou animal* » revient sept fois sous des formes légèrement différentes. Du point de vue auditoire, dès la première réplique du Client, le

spectateur / lecteur devient sensible aux répétitions obsessives sur les mots ou sur les expressions. Le fait que les reprises parcourent toutes les répliques des personnages, l'expression verbale prend un accent poétique circulaire qui magnétise ceux qui l'écoutent.

La répétition introduit à ce titre la musicalité à cette écriture dramatique non-versifiée. Ainsi, dans *La nuit avant les forêts* de Koltès on observe plusieurs reprises de mots qui révèlent non seulement les circonstances atmosphériques mais aussi la portée poétique du monologue:

« malgré la pluie et les fringues mouillées, j'ai couru, pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, couru, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me trouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté du coin, camarade !, que j'ose prendre ton bras : camarade !, que j'ose t'aborder : camarade, donne-moi du feu, ce qui ne te coûtera rien, camarade, sale pluie, sale vent, saloperie de carrefour, il ne fait pas bon tourner ce soir par ici, pour toi comme pour moi, 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 : (...) » (KOLTÈS, 1988 : 44)

Ce passage est visiblement frappant puisqu'il englobe les éléments verbaux foncièrement poétique du langage qui seront constamment répétés jusqu'à la fin de la pièce. Cependant, dans ce texte la répétition sous la forme d'une duplication verbale ne sert plus à une construction circulaire. Ainsi, plusieurs reprises respectives des mots « *la pluie* » et « *le camarade* » ainsi que le verbe « *courir* » révèle d'une part une tension dramatique en «réconciliant « *les pôles entend réconcilier les pôles sémantique et compositionnel (la force et la forme) qui fondent le récit.* », (<http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/baroni>) de l'autre crée un rythme frappant. Ce rythme qui porte en soi un caractère mélodique fournit à cette écriture un caractère poétique.

Quant à Lagarce, son écriture dramatique est aussi profondément marquée par des longues phrases qui sont formés par les inversions syntaxiques de ton poétique :

« Louis – Et pour ne pas avoir peur, comme lorsque je marche dans la nuit, je suis enfant / et il faut maintenant que je revienne très vite, / je me répète cela, / ou bien plutôt je me le chantonne pour entendre juste le son de ma voix, / et plus rien que cela / je me chantonne que désormais, / la pire des choses, / « je le sais bien, / la pire des choses, / serait que je sois amoureux, / la pire des choses, / que je veuille attendre un peu, / la pire des choses... » (LAGARCE, 1999 : 195)

Le discours de Louis qui ne consiste qu'en une phrase relativement courte par rapport à ceux des autres personnages laisse voir non seulement l'accumulation d'une série de compléments ou de propositions qui se succèdent mais aussi l'alternance des propositions courtes et longues révélant un style libre affranchi des contraintes grammaticales. Ainsi se posent les inversements, les répétitions ainsi que les fragmentations qui s'ouvrent sur un rythme intensivement déréglé.

De ce fait, les discours des personnages lagarciens sont souvent présents sous la forme d'une seule phrase, découpée en versets. Pavis rapproche la versification chez Lagarce d'un toit de tuiles : Or, « *L'eau (la phrase) coule d'une tuile à l'autre, sans interruption et le toit (la scène) recueille toute cette eau avant qu'elle tombe d'un seul coup, changeant alors de direction et de rythme (..)* » (PAVIS, 2002 : 74)

« je crois bien que cela me passera, je n'y penserai même pas,
et lorsqu'il mourra,
le jeune frère,
lorsqu'il sera mort,
je serai en deuil, j'imagine cela, toutes nous aurons perdu, nous
n'aurons plus rien, je serai devenu grise et noire,
en deuil,
oui, exactement cela,
en deuil,
j'aurai perdu tout désir- c'est ça que je te raconte - j'aurai perdu tout désir
et tout désir même d'avoir le début d'un désir.
J'en aurai fini. » (LAGARCE, 2002 : 197)

Libre d'une qualification métrique, les versets qui approchent le graphique de cette écriture à celle de la poésie fonctionnent comme des points des suspensions et engendrent la nature fragmentaire des discours des

personnages lagarciens. L'écoulement de ces versets libres des contraintes métriques sont accompagnés par une poétique fondée sur les figures de style littéraires. Ainsi dans ce passage on remarque la dominance de l'anaphore. En tant qu'une autre forme de la répétition, l'anaphore « *consiste à commencer des vers, phrases ou ensembles de phrases ou de vers, par le même mot ou le même syntagme. Elle rythme la phrase, souligne un mot, une obsession, provoque un effet musical, communique plus d'énergie au discours* ». (PAVIS, 2002 : 75) Or, l'entrecroisement des répétitions symétriques des phrases « *et lorsqu'il mourra (...) lorsqu'il sera mort* » et « *en deuil (..) en deuil* » révèlent la forme sonnante de ces expressions. Ce qui nous fait songer à Artaud qui indiquait que « *les mots seront repris dans un sens incantatoire, vraiment magique- pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens* ». Ainsi la parole progresse chez Lagarce comme « *une spirale dont le centre est vide, un centre autour duquel s'enroule la répétition, lancinante et incantatoire,* ». (PAVIS, 2002 : 74) Elle ne sert donc ni à l'action ni à la concrétisation de la psychologie des personnages. D'ailleurs, par le biais de sa construction formelle répétitive des discours des personnages, la parole engendre l'atmosphère dramatique d'un lyrisme poétique exceptionnelle.

Due à cette forme circulaire, au lieu d'accélérer le rythme et de précipiter la tension dramatique, la répétition ralentit le premier et prolonge la dernière. Le monologue inaugural de L'Aînée dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* est un exemple de ce tempo adagio :

« L'AÎNÉE. – J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe / j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis, / j'attendais et c'est alors que je le vis, celui-là, le jeune frère , prenant la courbe du chemin et montant vers la maison, j'attendais sans rien espérer de précis et je le vis revenir, j'attendais comme j'attends toujours, depuis tant d'années, sans espoir de rien, et c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis. (...) » (LAGARCE, 2002 : 195)

La répétition du verbe à la première personne « j'attendais » découvre le point de vue de la signification qu'il porte, une suspension atmosphérique. D'ailleurs,

comme le verbe « attendre » est présenté sous l'imparfait de l'indicatif, en tant qu'une action dans son déroulement dans un moment du passé, celui-ci n'encourage point un dénouement dramatique. Or, en tenant compte que le terme imparfait est dérivé « du latin *imperfectus*, signifiant inachevé, incomplet » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Imparfait_de_l%27indicatif), on peut constater qu'il se réfère à un temps suspendu ou à un moment prolongé. Ainsi, les répétitions du verbe « voir » au passé simple que L'Ainée utilise pendant son discours pour désigner l'arrivée de son frère, révèlent aussi que l'action d'« attendre » fonctionne comme une toile de fond par rapport à celle de « voir » qui prend le premier plan dans le contexte temporel de l'énonciation. A partir de ce flux entre les deux rythmes, se forme ce « tempo adagio » qui indique un mouvement relativement lent, « *compris entre le lento (lent) et l'andante (en marchant)* » (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Adagio>) qui désigne parfaitement l'écriture dramatique de Lagarce

Afin d'imprimer un rythme poétique dans ses pièces, Lagarce use de l'anaphore et l'épiphore qui sont par nature circulaires. En tant qu'une autre forme de la répétition, l'anaphore « *consiste à commencer des vers, phrases ou ensembles de phrases ou de vers, par le même mot ou le même syntagme. Elle rythme la phrase, souligne un mot, une obsession, provoque un effet musical, communique plus d'énergie au discours* ». (http://fr.wikipedia.org/wiki/Anaphore_%28rh%C3%A9torique%29) Même si l'anaphore sert à accélérer le rythme de la phrase, Lagarce s'en sert afin d'acquiescer un effet de suspension. Ainsi, dans *Juste la fin du monde*, la difficulté de s'exprimer paralyse Antoine et le condamne à une répétition statique : « *Je disais seulement, / je voulais seulement dire / et ce n'était pas en pensant mal, / je disais seulement, / je voulais seulement dire...* » Comme la localisation identique des phrases répétées indique une symétrie de forme, la confusion du personnage se révèle d'une manière musicale. Quant à l'épiphore qui est l'équivalent symétrique de l'anaphore, celui-ci « consiste en la répétition, à la fin de deux ou de plusieurs groupes de phrases ou de vers qui se succèdent, d'un

même mot ou d'un même groupe de mots ». (http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_figures_de_style) A ce titre, la répétition des verbes « accabler » et « céder » à la fin des phrases dans les répliques d'Antoine évoque un sentiment de continuité. Quand l'insistance sur l'action d'accabler (« *Tu es là, / tu m'accables, on ne peut plus dire ça, tu m'accables, / tu nous accables* ») établit une montée dans la tension dramatique, la réitération du verbe « céder » dans différentes formes temporelles, (« *Je cédaïs / Je devais céder, / toujours j'ai dû céder* ») s'oriente vers une conclusion, un soulèvement dramatique. Loin de transmettre une information ou une émotion, les anaphores et les épiphores indiquent un souci stylistique. De là, la valeur esthétique de la parole musicale qui domine sa fonction communicative.

Du point de vue syntaxique, l'écriture dramatique de Koltès et de Lagarce se présente comme un flux, « un continuum » qui favorise l'analyse des nuances complexes s'ouvrant sur une musicalité poétique. Cependant, l'esthétisation poétique qui défonctionnalise l'aspect référentiel du langage dramatique provoque aussi des mutations dans la formation des dialogues et des monologues qui ne servent plus à la communication, mais plutôt à une expression de l'intime de l'être. Nous allons analyser les nouvelles dimensions de la communication verbale dans le sous chapitre suivant portant sur la polyphonie des monologues.

4.2 « Redialogisation du dialogue »

Comme nous venons de mentionner dans le chapitre précédent, la remise en cause des fonctions du langage dramatique a beaucoup aidé à la poétisation de la théâtralité. Cependant, la problématique du langage dramatique ne se limite pas à cette seule transformation stylistique. La déformation du processus de l'échange verbal problématise aussi la dimension communicative du langage théâtral et engendre des nouvelles alternations structurelles.

La déconstruction de la structure conversationnelle du dialogue détruit son fonctionnement en tant que moteur du conflit dramatique. Cette déficience dans la communication interhumaine disqualifie à ce titre *« la conception hégélienne du drame (...) et principalement, l'idée que c'est « par le dialogue moderne que les individus en action peuvent révéler les uns aux autres leur caractère et leurs buts (...) par le dialogue qu'ils expriment leurs discordances et impriment ainsi à l'action un mouvement réel ».* (SARRAZAC, 2012 : 197) Ainsi, le dialogue traditionnel qui se présentait auparavant comme l'enchaînement logique *« des échanges confirmatifs (c'est-à-dire introductifs et conclusifs) encadrant des échanges transactionnels dans lesquels interviennent des rapports d'idées et d'action »* (PRUNER, 2005 : 45) se transforme en une libre expression du locuteur dans la dramaturgie moderne. Contrairement à la structure traditionnelle du dialogue traditionnel où le « dire » était en même temps un « agir » et l'élocution se plaçait sous le contrôle d'une pensée, les discours des personnages autoréflexifs du drame moderne se présentent d'une manière détachée des réactions d'un interlocuteur et marquent une instabilité physique. *« Privé de sa fonction traditionnelle de formuler le conflit et de l'amener jusqu'à son terme, à travers une série finie de relations doubles, le dialogue dramatique se résorbe et dépérit tel un organe devenu inutile. »* (SERMON, 2011 : 11)

Les sources de cette transmutation du dialogue dramatique qui se manifeste dans la dramaturgie moderne et contemporaine remontent selon Lukacs jusqu'à la crise du théâtre de la fin du XIX^{ème} siècle :

« La tâche principale du dialogue (chez Strindberg, Maeterlinck), c'est donc de figurer les hommes parlant dans le vide, sans communiquer entre eux, par conséquent leur solitude, leur inaptitude à entrer en contact. Le dialogue n'exprime plus comme autrefois la lutte des hommes entre eux, leurs débats, leurs collisions, mais cette démarche glissante par laquelle ils s'évitent. » (SARRAZAC, 2012 : 179)

La dénaturalisation du dialogue dramatique s'opère donc par la formation des personnages qui parlent dans le vide et s'évitent pour ne pas communiquer. Selon Sarrazac les causes de cette « inaptitude à entrer en contact » des personnages, découlent d'une « *déficiencia d'ordre ontologique et /ou politique, qui renvoie à un monde où chaque être, n'en déplaie à Lukacs, se trouve séparé des autres, coupé de toute altérité.* » (SARRAZAC, 2012 : 179)

Selon Lukacs qui s'inspire de la théorie économique de Karl Marx, cette séparation se fonde sur l'infrastructure de la société moderne du tournant du XX^{ème} siècle où la transformation profonde des modes de production influence aussi la superstructure, plus précisément la condition sociale. Comme cette nouvelle structure économique diffère des économies primitives « *où l'échange était lié directement à la valeur d'usage des objets* » et « *se distingue par la généralisation des échanges en fonction de leur valeur d'échange (valeur quantifiable)* », (ALLARD, 2010 : 54) ce changement « *dans les fondations économiques s'accompagne d'un bouleversement plus ou moins rapide dans tout cet énorme édifice.* ». (ALLARD, 2010 : 54) Ainsi, à partir de la généralisation des échanges dans la société industrialisée apparaît le fétichisme de la marchandise renvoyant « *essentiellement à la substitution de la valeur d'échange des marchandises à leur valeur d'usage (utilité)* » (ALLARD, 2010 : 54) d'où l'aliénation, au sens marxiste du terme : « *De ce phénomène structurel fondamental, il faut avant tout retenir qu'il fait s'opposer à l'homme sa propre activité, son propre travail comme quelque chose d'objectif, d'indépendant de lui et qui le domine par des lois propres, étrangères à*

l'homme ». (ALLARD, 2010 : 54) Lukacs, à l'instar de Marx, insiste sur le fait que le fétichisme de la marchandise dissimule les relations sociales réelles, c'est-à-dire les rapports interhumains :

« En effet, Lukacs propose que «l'essence de la structure marchande [...] repose sur le fait qu'un rapport, une relation entre personnes prend le caractère d'une chose et, de cette façon, d'une "objectivité illusoire" qui, par son système de lois propres, rigoureux, entièrement clos et rationnel en apparence, dissimule toute trace de son essence fondamentale : la relation entre hommes. » (ALLARD, 2010 : 58)

Selon Lukacs, le processus deshumanisant de la structure capitaliste « *fait en sorte que le travail se chosifie devant l'ouvrier, faisant ainsi naître une « objectivité illusoire* ». Ainsi, les relations sociales, sous l'influence d'une telle infrastructure qui chosifie des rapports personnels, se font distinguer par une distance mise entre les hommes. C'est pourquoi Sarrazac indique que « *L'homme du XXème siècle –l'homme psychologique, sociale, économique, moral, métaphysique...- est peut-être un homme massifié, mais il est surtout un homme séparé. Séparé des autres et de lui-même.* » (SARRAZAC, 2012 : 181) Les influences de cette séparation sociale/ontologique de l'homme est surtout visible dans le langage dramatique :

« Cette séparation s'inscrit dans le dialogue même. Les répliques ne s'ajoutent plus. Chaque réplique s'éloigne de celle qui la précède et celle qui la suit. Un abîme se creuse entre les répliques comme entre les personnages. Loin du dialogue suturé du XIXème siècle qui avait horreur du vide –le vocable « réplique » y renvoyait au dernier mot prononcé par un acteur, signal pour le partenaire d'enchaîner immédiatement- le « dialogue errant » est un dialogue complètement ouvert et discontinu, accueillant au silence ainsi qu'à différentes formes narratives qui viennent s'y interpoler. » (SARRAZAC, 2012 : 181)

Le dialogue errant qui représente l'aliénation réciproque des individus accentue la distance entre les hommes. Cette perte de relation communicative entre les personnages conduit à un rapprochement du personnage et du spectateur par le biais de la parole du personnage qui trépasse son interlocuteur scénique et part à la rencontre des spectateurs-auditeurs. A la différence de la structure du dialogue interpersonnel qui « *était (...) latéral, limité au petit cercle des*

personnages, retranché derrière le quatrième mur », le dialogue errant « tient à ce qu'il retrouve cette vertu de frontalité, s'adresse et de communication directe avec le spectateur ». (SARRAZAC, 2012 : 184)

Par ailleurs, cette nouvelle forme du dialogue dramatique qui se fonde sur la distance entre les personnages isolés s'oppose au caractère monologique du drame. Comme Bakhtine l'explique, la nature unidimensionnelle du dialogue classique condamnait l'univers théâtral à un monolithisme :

« Le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouve toujours emprisonnées dans un cadre monologique rigide et immuable. (...) Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatique elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. Dans les pièces de théâtre, cet univers doit être taillé dans un seul bloc. Tout affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène. » (BAKHTINE, 1996 : 46-47)

Comme la construction homogène du dialogue soutient l'intensité dramatique du drame, l'introduction de la polyphonie dialogique dans l'univers théâtral suscitera inévitablement un affaiblissement de la tension dramatique. La diversité des voix dans le dialogue incite le drame à se développer dans le sens de « l'épique et du roman ». Sarrazac nomme cette tentative de créer un discours dramatique à plusieurs voix qui sert aussi à l'épification du drame, « la redialosiation du dialogue » :

« Paradoxalement, c'est la séparation qui va servir de base à l'édification de ce dialogue d'un nouveau type. L'insularité des personnages ouvre l'espace d'une véritable polyphonie. Qu'il s'agisse du théâtre naturaliste ou du théâtre symboliste, la relation dramatique n'est plus latérale : elle ne passe plus directement d'un personnage à un autre, mais indirectement, par la médiation soit du milieu (naturalisme), soit du cosmos et des « puissances invisibles » (symbolisme). » (SARRAZAC, 2012 : 179)

La parole qui « *se met à l'écoute non point de l'autre, du prochain mais de ce silence primordial* » afin de révéler les « puissances invisibles » chez

Maeterlinck ou les personnages tchekhoviens lesquels se prolongent dans leurs réflexions au cours d'un dialogue pseudo-conversationnel sont les exemples de cette tendance de la polyphonisation du drame à la fin du XIXème siècle.

Même si ces tendances rénovatrices sont surtout visibles dans les œuvres des dramaturges du début du XXème siècle, les dramaturges du tournant du XXIème, comme Sarrazac l'indique n'ont rien à leur envier. Cette corrélation intuitive des perceptions de ces dramaturges pourrait être expliquée par la correspondance frappante entre les observations de Lukacs concernant les conditions socio-économiques du tournant du XXème siècle et de celles de Debord sur la société contemporaine :

« (...) Les problèmes du fétichisme de la marchandise et de l'aliénation ont traversé deux formes de sociétés capitalistes distinctes : l'une appartenant au capitalisme monopoliste des années 20, l'autre au capitalisme de consommation de la fin des années 50. (...) À la lumière de la réflexion amorcée, nous pouvons affirmer qu'une des forces décisives de la notion de réification et du spectacle est que l'une et l'autre ont tenté de tenir compte des nouvelles réalités économiques, sociales et culturelles de deux formes capitalistes distinctes. (...) la pensée de Lukács et de Debord ouvre des pistes de réflexion sur la société capitaliste contemporaine. »
(ALLARD, 2010 : 118)

Pareille à la condition sociale de l'époque du capitalisme monopoliste, l'aliénation demeure aussi au cœur de la société actuelle en tant qu'une problématique ontologique et sociale qui joue un rôle déterminant sur les rapports humains. Ainsi, comme l'indique Lipovetsky, l'époque contemporaine s'ouvre sur une modernité de deuxième genre qui suscite l'apparition d'un *hyperindividualisme* qui :

« ne coïncide pas seulement avec l'intériorisation du modèle d'homo economicus poursuivant la maximisation de ses intérêts propres dans la plupart des sphères de la vie (école, sexualité, procréation, religion, politique, syndicalisme), mais aussi avec la destruction des anciennes formes de régulations sociales des comportements, avec une marée montante de pathologies, troubles et excès des comportements. »
(LIPOVETSKY, 2006 : 48)

Or, dans la société contemporaine l'individualisation, tout comme la modernité, s'introduit à la deuxième phase de son évolution qui indique un excès pathologique de l'isolation individuelle. On discerne ainsi les influences de cette hyperindividulisation sur le dialogue errant qui se construit sur la base du monologue et qui exprime l'intériorité des personnages en détruisant toute possibilité de communication interhumaine dans le théâtre contemporain. Ainsi on observe dans les dramaturgies de Koltès et de Lagarce l'entrecroisement des monologues des personnages en guise d'un dialogue conversationnel échoué qui s'ouvre sur la polyphphonisation du langage dramatique.

Lagarce révèle à ce sujet d'une manière ironique son inaptitude de construire un dialogue conversationnel dans sa pièce *Ici ou ailleurs*. « *Pareil à une créature de Kafka, Lagarce plaide coupable au tribunal de la dramaturgie* » <http://www.europe-revue.net/pages/recherche-par-titres/parutions-2010/lagarce-.pdf> et tente d'expliquer sa conception du langage dramatique :

« Alors, les responsables m'ont dit ... c'était bientôt la fin, le temps de conclure... ils m'ont dit : « Où en êtes-vous ? »... « Qu'avez-vous en fin de compte à nous proposer ? »... Je n'avais rien écrit... ou si peu de chose... quelques projets de débuts et quelques conclusions hâtives... rien de bien passionnant, j'en conviens... Et toujours cette forme qui leur convenait si peu... Ces monologues plus ou moins longs, associés les uns aux autres, mis côte à côte... pas une véritable scène, des répliques percutantes, quelques grands moments de violence inouïe... Alors les responsables m'ont demandé ce que je faisais là, à quoi est-ce que je servais... J'ai rendu feuille blanche... » (<http://www.europe-revue.net/pages/recherche-par-titres/parutions-2010/lagarce-.pdf>)

Cette déclaration tumultueuse révèle un sentiment de culpabilité du dramaturge réclamé par les acteurs de ne leur donner à jouer qu'une partition solitaire. Cette autocritique ironique révèle la structure du langage dramatique de Lagarce qui se fonde sur une succession de monologues non ajointés les uns aux autres.

La tentative de créer un dialogue par une succession de monologues se manifeste aussi dans *Juste la fin du monde* de Lagarce. La pièce s'ouvre par le

monologue de Louis pendant lequel il exprime son désir de déclarer sa mort prochaine aux membres de sa famille. Après le retour de ce dernier à sa maison familiale, sa mère, sa sœur, son frère ainsi que sa belle-sœur se mettent à construire, par le biais des longs monologues, un portrait du protagoniste. Chacun raconte, à son tour, ses idées concernant le caractère et les comportements de ce dernier. Par l'accumulation de ces visions fragmentées, indépendantes l'une de l'autre se crée une image verbale représentant Louis. Or, le lecteur/spectateur conçoit ce personnage en se basant sur les perspectives des locuteurs qui, comme Ryngaert le souligne, « *essaient de « parler juste », de corriger ce qu'ils viennent de prononcer, de le reprendre, de l'effacer, de revenir en arrière* » (SERMON, RYNGAERT, 2012 : 98) La précision des détails évoque une représentation fidèle des événements du passé qui transforme les monologues des personnages en des « dépositions au sens judiciaire du vocable ». Sarrazac aussi souligne que la diversité des discours concernant les comportements de Louis se réunit dans une perspective de judiciaire :

« Nous comprenons alors mieux la démarche heuristique qui préside à la prise de parole des personnages entourant Louis : il s'agit pour eux de témoigner avec le plus d'exactitude possible sinon d'un mort, du moins d'un être à la fois proche et lointain qu'ils sentent –sans qu'il ait lui-même dévoilé son secret- promis à la mort, et peut être à la postériorité. Sous son aspect décousu –revendiqué par l'auteur : des monologues mis « côte à côte », la pièce articule très rigoureusement (...) le procès (...) que lui font ses proches ». (SERMON, RYNGAERT, 2012 : 98)

Par le biais des monologues qui constitue un morceau de ce portrait verbal de Louis se révèle aussi la haine latente de la famille contre le protagoniste. Ayant abandonné sa maison natale, ce dernier est vu donc de la part de sa famille comme un fils irresponsable. Ainsi, ces dépositions fragmentaires des personnages font partie d'une accusation versée contre Louis.

D'ailleurs, le meilleur exemple de cette écriture fragmentée est sans doute la construction langagière de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Les douze séquences de cette pièce séparées par les points de

suspension entre parenthèses, sont plutôt des vagues, des relances effectuées à chaque fois par le discours d'un autre personnage. Ces séquences reprennent la même situation fondamentale qu'est l'attente, avec une impulsion donnée par une des cinq femmes, laissant à l'une d'entre elles la liberté de développer son point de vue :

« LA PLUS JEUNE. - Lorsqu'il s'est écroulé calmement sur lui-même, je n'ai pas bougé, je crois bien./ Je l'ai vu tomber et j'ai pensé qu'il tombait et c'est tout(...) / Il est par terre, on le regarde, je ne tiens la main de personne. Je suis toute seule, un peu à l'écart. Là .

LA SECONDE. - Toutes ces années, pourtant, je me souvenais du bal, je me disais cela, lorsqu'il reviendra, je retournerai au bal, bonne histoire, allez savoir , /le frère et la sœur allant au bal dans la vallée, sales types qui nous regardent et n'en reviennent pas, n'auraient jamais cru qu'on le reverrait, (...) / Je le regarde, il est tombé au sol, épuisé, abîmé et je songe que je voulais danser avec lui et cracher au visage des imbéciles et que rien ne se passera, il est comme un cadavre sur qui on ne saurait compter.

LA PLUS JEUNE. - *Nous irons toutes les deux, je te ferai danser, ce ne sera pas bien, ce sera un peu bête, comme deux pauvres filles laides, mais nous irons toutes les deux. » (LAGARCE, 2002 : 171)*

Même si La plus jeune et La Seconde présentent un échange de répliques, cette énonciation ne forme pas un dialogue dramatique pendant lequel les personnages se répondent. A ce titre, quand le premier personnage se tait, l'autre commence à parler non pas pour lui répondre mais pour s'exprimer en négligeant la nécessité de s'adresser à son interlocuteur. Ces impersonnages parlant dans le vide, sans une véritable communication entre eux expriment cet isolement, la diversité des voix humaines :

« Aucune des catégories dramatiques usuelles –attaque, défense, riposte, esquive- ne s'applique à leurs échanges, car les locutrices ne sont pas engagés dans un débat, mais dans une parole collective, un « mouvement vers l'autre », même inaccessible, la recherche unanimiste d'un accord avec le groupe. » (PAVIS, 2002 : 49)

Cette multiplication des perspectives individuelles semble s'ouvrir sur une véritable polyphonie. Les voix indépendantes de la subjectivité du dramaturge encombrant la scène. Paradoxalement, ce mouvement collectif des discours des personnages constitue aussi un chœur. Chacune parle certes à son tour dans un grand élan d'expression, mais son discours ne diffère pas trop de celui

des autres. Comme Patrice Pavis l'indique, la même simplicité du vocabulaire et des tournures accompagnent des répétitions lancinantes et de la complexité de la rhétorique dans tous les discours des personnages. Ainsi les marques « récurrentes d'une présence déictique qui l'ancrent, » les phrases dans une situation d'énonciation concrète sont particulièrement perceptibles. Tout comme dans la construction de la phrase de l'Ainée qui contient sept déictiques, « *Aujourd'hui, ce jour précis, je pensais à cela, en ce jour précis, je pensais à cela* », les références vides se démultiplient presque dans toutes les répliques des personnages. « *La répétition systématique du démonstratif cela* » ainsi que son remplacement avec « *l'usage familial et freudien de ça* » renvoient à une construction collective d'un passe fictionnel par le biais d'une parole ininterrompue. (http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier9&file=05july_himy.xml)

Cette continuité statique du fil de la parole est aussi supportée par les expressions ou les interrogations répétitives renvoyant souvent au thème central de l'attente. Ainsi la phrase de L'Ainée « *j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu,* », sonne respectivement dans le discours de La Mère (« *Comme nous l'avons attendu, du jour où il est parti* »), de La Plus vieille (« *Nous l'avons attendu* »), et de La Seconde (« *car nous étions dans le désarroi, nous étions dans le désarroi et il ne peut ignorer que nous sommes perdues, et que nous l'attendions,* »). (LAGARCE, 2002 :174)

Les différences entre les locutrices tel l'âge ou le caractère semble être supprimés afin de pouvoir créer un effet d'ensemble. Même si chacun de ses personnages énonce sa perspective individuelle concernant le départ du fils ou les conséquences d'une attente éternelle, la construction identique de leurs discours lyrique rend ces voix indiscernables l'un de l'autre. Cette correspondance des discours dramatiques révèle, comme Pavis le souligne, que les personnages « *constituent une figure collective, la femme qui attend, esquissée et distribué sous la somme de cinq variations (mère, grand-mère et sœurs)* ». (PAVIS, 2002 : 74) Ainsi la construction dialogique de cette pièce

s'ouvre sur une dimension spécifique de la polyphonie qui se fonde sur l'homogénéisation. Avec un système de parallélisme et de reprises, la multiplication des perspectives des personnages est homogénéisée. Ainsi, le mouvement circulaire de la parole dans *j'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* semble engendrer le chœur représentant la seule voix lyrique qu'est celle de la femme qui attend.

Tout comme l'homogénéisation du dialogisme polyphonique, le soliloque peut aussi se transformer en un discours polyphonique. Alors que le monologue se fait distinguer par la présentation d'un personnage qui se parle à lui-même, ce dernier s'adresse pourtant toujours à quelqu'un même quand il est seul :

« Dans certains faux monologues, la parole solitaire n'est qu'un artifice théâtral qui fait l'économie d'un allocutaire : (...) D'une façon générale, le monologue demeure une forme particulière du dialogue. Son dialogisme prend divers aspects. Le personnage invoque par exemple une instance absente : ce peut être sous la forme d'une prière. (...) Il peut également s'agir d'une adresse à un personnage mort ou disparu, (...) un être invective lancée à une incertaine divinité (...) Le personnage peut aussi se parler à lui-même. Tantôt le procédé suggère un dédoublement de personnalité, (...) tantôt il révèle une scission du moi qui tourne au délire. (...) Le monologue peut enfin s'adresser de façon ostensible à un public témoin présent/absent de la solitude du personnage. » (PRUNER, 2005 : 19)

Koltès aussi souligne cette nature dialogique du monologue en écrivant « *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.* » (KOLTÈS, 2010 : 50) Ainsi dans sa pièce *La Nuit juste avant les forêts*, le dramaturge donne l'exemple le plus frappant du discours polyphonique. Cela dérive d'une part de la nature dialogique du monologue dramatique, de l'autre, de la formation complexe du discours du protagoniste. A ce titre, l'orientation continuelle du locuteur vers un interlocuteur se manifeste par la répétition de l'appellation « camarade » qui désigne cet être non-présent sur scène :

« (...) cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté du coin, et que j'ose crier : camarade !, que j'ose prendre ton bras : camarade !, que j'ose t'aborder : camarade, donne-moi du feu, ce qui ne te coûtera rien, camarade, sale

pluie, sale vent, saloperie de carrefour, il ne fait pas bon tourner ce soir par ici, pour toi comme pour moi, 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 (...)» (KOLTÈS, 1988 : 9)

Le fait qu'il n'y a qu'un silence profond à répondre aux cris du protagoniste semble articuler un échec dans la communication interhumaine. « *Passant du « tu » au « on », sans qu'on sache si le personnage est seul face à lui-même ou confronté à quelqu'un qui l'écoute, l'énonciateur l'interpelle le public comme si ce dernier était à la fois un et multiple, présent et absent* » (SARRAZAC, 2012 : 189). Ainsi, la parole du locuteur n'accentue pas seulement la distance entre « le moi » et « l'autre », mais aussi désunit le personnage en démultipliant son individualité humaine. Tout comme le monologue beckettien, le soliloque du protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* n'a pas pour but d'exprimer l'ego du personnage, mais « *d'étoiler le sujet parlant en une pluralité des voix séparés* ». (SARRAZAC, 2012 : 189) Ainsi le monologue du protagoniste intègre un « *combat qui s'instaure, dans une telle parole, entre soi et l'autre en soi – ce à quoi répond la notion bakhtinienne de polyphonie.* » (SARRAZAC, 2012 : 189) Or, tout comme Sarrazac le souligne, le soliloque ne constitue pas seulement une marque narcissique, mais un partage dialectique du sujet. Ainsi, la parole solitaire du protagoniste dans « *La nuit juste avant les forêts*, « *en disloquant le personnage individué et en substituant au dialogue traditionnel le soliloque généralisé, inaugure une sorte de dialogisme de la plus petite dimension : une attitude questionnant et contradictoire du personnage vis-à-vis de lui-même.* » (SARRAZAC, 2012 : 189) Or, le protagoniste qui s'adresse à un camarade indéfini, dévoile son propre « moi », en racontant ses désirs, ses peurs, ses mémoires, ses habitudes :

« et c'est bien là que, moi, je vois l'inutilité de vos mères, regarde l'inutilité de ta mère : elle te donne un système nerveux, et puis après te lâche, à n'importe quel carrefour, sous une saloperie de pluie, pas solide, sans méfiance, car je vois bien que tu ne te méfies pas, tout petit et nerveux que tu es, tu ne te méfies pas, pourtant n' imagine pas que les salauds ne sont pas là, qu'ils ne s'occupent pas de toi, moi, je sais qu'on les frôle, et tout à l'heure, moi-même, je me suis cassé la gueule, j'ai failli me faire avoir, sans méfiance comme toi, alors maintenant, je les vois partout, ils sont là, ils nous touchent, les pires des salauds que tu peux imaginer, et qui nous font

la vie qu'on a : pour moi, je les croyais invisibles, cachés là-haut, au-dessus des patrons, au-dessus des ministres » (KOLTÈS, 1988 : 50)

Le silence de l'interlocuteur rassure l'interlocuteur comme une douce voix affirmative qui pousse le locuteur à dévoiler, sans avoir aucune peur d'être jugé de la part de l'autre, sa personnalité. Au fur et à mesure que le protagoniste parle dans un flux de conscience, il exhale la richesse de son intériorité. Ainsi, le sujet monologuant se définit comme l'exact opposé du personnage des dramaturgies traditionnelles : sa qualité principale n'est point d'agir, mais de se mémorer, se raconter. (SARRAZAC, 2012 : 189) Ainsi le personnage ne cesse de se multiplier, d'excéder les limites de son individualité et de recouvrer une socialisation que la réalité obstinément lui refuse. De cette solitude dérive une pluralité des voix qui engendre la dimension polyphonique du monologue.

Il faut souligner à ce titre que cette structure polyphonique du monologue qui dévoile les profondeurs de l'intériorité des personnages ne se limite pas aux discours des personnages solitaires. La nouvelle forme des monologues dans le théâtre contemporain qui marque la thématique de l'exclu social est aisément repérable dans les autres pièces de Koltès. Les personnages ne s'y expriment pas en tant que des êtres collectifs ; ils font dialoguer leurs longs monologues. Koltès indique à ce titre que : « *Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter* ». (KOLTÈS, 2010 : 17)

Dans la solitude des champs de coton se présente comme un pseudo dialogue au cours duquel deux personnages se parlent l'un à l'autre en des longues tirades. Les répliques périodiques échangées entre le Dealer et son client apparaissent comme des discours rhétoriques construits où chaque énonciateur reprend les arguments de l'autre qui résonnent comme un écho. Ryngaert souligne à ce titre que la parole des personnages dans cette pièce se tend « *vers une sorte de saturation, vers une litanie verbale ritualisée où les*

stratégies ne s'exposent pas dans l'échange relationnel mais dans le déploiement lent et précis des mots ». (RYNGAERT, SERMON, 2006 : 100)

Ainsi les répétitions, les reprises, les clarifications engendrent le discours des personnages qui n'ont pas une fonction référentielle, en outre communicative.

A ce titre, la communication entre les deux personnages constitue non pas un véritable dialogue mais un double soliloque formé par la juxtaposition de deux monologues.

« Ainsi la réplique tend au soliloque. Le dealer comme le client qui se parle sans vraiment se répondre semblent enfermés dans une parole solitaire, métaphorique de la solitude existentielle de l'homme. La preuve est donnée quand le client dit : « cherchons du monde, car la solitude nous fatigue ». Comme dans le théâtre de Beckett, contre le risque de l'interruption et de la suspension de la parole qui signifierait l'effondrement de la communication, voix, il s'agit pour la voix qui s'adresse à la virtualité d'une autre, de continuer « coute à coute ». » (EVRARD, 2004:44)

Les monologues ne servent pas seulement de base pour la construction des dialogues dans les pièces de Koltès. Ceux-ci aussi surgissent au cours des dialogues conversationnels comme dans *Quai Ouest*. Quand le dialogue dans *Quai Ouest* représente les échanges négatifs et conflictuels, « *à travers le quasi-monologue une autre parole surgit : celle qui est sincère, demandeuse, et qui, en se tournant vers l'autre, traduit la solitude d'un être humain abandonné au milieu de ce monde sans émotions, son impuissance d'atteindre tout seul ses buts, et par conséquent son besoin de l'autre.* »

Ces discours solitaires manquent, dans leur totalité, un besoin existentielle de l'homme dans la dramaturgie koltesienne. Ainsi la solitude, les désirs, les manques des personnages se révèlent au cours de monologues : « *Ce manque pourrait être manque d'argent pour la plupart, manque d'amour quasiment pour tous, manque d'avenir pour la plupart des êtres jeunes, garçons et filles, manque de certitudes, obscurité pour eux du monde passé et du futur qui les attend[.]* » (GUENTHER : <http://www.interfrancophonies.org/GUENTHER.pdf>)

La construction des dialogues par l'entrecroisement des monologues engendre, chez Koltès et chez Lagarce, le dévoilement de l'intériorité des personnages, la création d'une structure polyphonique du langage dramatique qui s'ouvre sur une multiplication des perspectives. Néanmoins, la crise du langage ne se limite pas à la représentation de la solitude profonde des personnages qui se présentent complètement isolé dans les relations interhumaines. Celle-ci détermine aussi la construction dramaturgique en exerçant un pouvoir énorme sur tous les éléments scéniques. Le chapitre suivant nous permettra d'analyser une différente dimension du langage dramatique, celle de la toute-puissance de la parole.

4.3 La toute-puissance de la parole

Comme nous venons de souligner, l'entrecroisement des monologues des personnages en guise de dialogue conversationnel s'ouvre sur un dialogisme polyphonique dans les dramaturgies de Lagarce et Koltès. Comme la structure polyphonique fait partie du concept de « romanisation » de Bakhtin, ces nouvelles tendances formelles concernant le langage dramatique semblent aussi engendrer une forme intermédiaire entre le théâtre et le roman. Or, à l'exemple des pièces de Koltès et de Lagarce, le genre dramatique semble rapprocher d'une part, du point de vue stylistique, de l'expression poétique qui privilégie le rythme et la musicalité et de l'autre, d'une perspective structurelle, *« dû à la prise de pas de la narration, voire de la description, sur l'action »* (SERMON, RYNGAERT, 2012 :11) à la romanisation.

« Comme le rappelle J.P. Sarrazac et M. Plana, M. Bakhtine « fonde le pouvoir émancipateur du roman moderne sur ce qui le distingue, comme genre, du drame ou de la poésie : la polyphonie, le mouvement, l'instabilité et la résistance à toute définition ». Le drame moderne devrait être, comme le roman dostoïevskien, « plurilingue », « dialogique », polyphonique et adossé à la réalité contemporaine » (SERMON, RYNGAERT, 2012 :11)

Ainsi la mise en crise du langage dramatique, plus précisément des conventions du dialogue dramatique dans l'écriture dramatique contemporain, aboutit à une « absence de caractère spécifique du texte théâtral ». Ainsi le drame moderne et contemporain se fait distinguer par une hybridité formelle, voire a-canonique, ce qui est justement la vertu principale que Bakhtine reconnaît au roman :

« Bakhtine théorise au XX^{ème} siècle l'intuition de Diderot et de Zola : le roman, de par sa forme entièrement libre, peut aider à l'évolution des autres genres, en particulier le théâtre. « Mais, précise Bakhtine, la romanisation de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres du canon d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. (...) Aussi la « romanisation » des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur évolution, et les transforme en stylisation des formes périmées » (SARRAZAC, 2012 : 94)

Or, les textes contemporains explorent une direction formelle parmi d'autres voies que « *l'on peut observer, dans ce mouvement de recentrement du théâtre sur le texte et les auteurs, comme l'épiscisation, la multiplication des avatars de personnages, la romanisation des didascalies, la tendance au vers libre, la forte présence du montage* » (SARRAZAC, 2012 : 94) Même si le processus de la romanisation du texte dramatique fait du drame un art de lecture, désincarné, dont on exploite, par ailleurs, les possibilités de reproduire le registre de la conversation quotidienne, Vinaver note, que « *les bonnes pièces de théâtre se lisent aussi bien qu'un roman* ». (<http://remue.net/spip.php?article1434>) Or, la confrontation de ces deux genres engendre une coexistence de l'épique et du dramatique au cœur même du théâtre. Ainsi cette mutation formelle dérive d'une combinaison des formes dialoguées, des récits, des commentaires et même des didascalies dans les pièces de Koltès et de Lagarce.

Ces nouvelles fonctions qui viennent s'imposer au langage théâtral semblent engendrer une reconstruction de la forme dramatique. La parole se substitue

non seulement à l'action dramatique, mais aussi concrétise l'existence des personnages. De là dérive la toute-puissance du langage dans les dramaturgies de Koltès et de Lagarce : Tous les éléments dramatiques et scéniques existent grâce au langage dans ces écritures dramatiques. Or, ces dramaturges portent plus loin la conception de la parole chez Maeterlinck qui écrit « *Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme* ». (GORCEIX, 1997 : 78) Selon la perspective de ces derniers, la parole n'est plus seulement l'âme de la création dramatique mais sa matière, sa chair. A ce titre, Novarina souligne que : « *La langue est notre terre, notre chair (...) le langage est matière humaine et matière des choses : des forces, un jeu d'énergies. Pas du tout un outil à notre service. Je crois que « tout est en langage »*. Ainsi l'ensemble de l'atmosphère dramatique chez Lagarce et Koltès se nourrit du langage Or, les éléments dramaturgiques tels le temps, l'espace, l'action dramatique ainsi que les personnages sont formés dans ces dramaturgies à partir de la parole.

La parole se présente dans les dramaturgies de ces deux auteurs comme un créateur tout puissant. Elle est d'abord omniprésente puisque la stylisation complète de l'atmosphère scénique, jusqu'à sa présentation comme un espace vide ne se remplit qu'à partir des voix des personnages. A ce titre, ce que le spectateur/lecteur aperçoit sur scène c'est une voix dont le possesseur n'est qu'une silhouette interchangeable. La parole est aussi omnisciente puisque toute donnée factuelle (vraie, fausse ou douteuse) concernant les personnages, la fable ou le déroulement de l'action parvient au lecteur / spectateur par le contenu des paroles prononcées. Et finalement elle est omnipotente, car c'est à partir de sa fonction à la fois constative et performative que s'établissent les éléments dramatiques. La scénographie ainsi que les personnages ne semblent exister que pour concrétiser le langage dramatique.

Ainsi, chez Koltès on observe que l'atmosphère dramatique est réduite, pour reprendre le terme utilisé par Christophe Bident, aux *situations de langage*. C'est à partir de cette construction fondée sur la parole se forme une

« matérialité poétique ». Or, Heiner Müller rapproche cette écriture de celle des grands écrivains du XXème siècle « *Pour moi ce qu'il y a d'énorme, c'est ce mélange de Rimbaud et de Faulkner. Les personnages sont construits et développés entièrement à partir du langage* ». (<http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.303433001285252493.pdf>)

Ainsi cette voix qui précède l'existence du personnage, construit aussi l'entité de la fable dans les pièces de Koltès.

A ce titre, la parole se manifeste comme le seul point de repère d'après laquelle la structure dramatique pourrait prendre sens. C'est probablement pourquoi Koltès note, dans l'annexe de *Quai Ouest* « *il ne faudrait jamais chercher à déduire la psychologie des personnages d'après le sens de ce qu'ils disent, mais au contraire leur faire dire les mots en fonction de ce qu'on a déduit qu'ils étaient de ce qu'ils font.* » (KOLTÈS, 2011 : 89) Ainsi les personnages ne reflètent pas leur caractère à partir de leurs discours ; bien au contraire, la parole détermine le caractère des figures dramatiques qui existent grâce à la parole qu'ils prononcent.

Le fait que la parole détermine le caractère des personnages s'ouvre aussi sur un jeu de rôles. Ainsi dans *Dans la solitude des champs de Coton* les personnages defamiliarisés qui ne portent aucune caractéristique individuelle sont conçus par le spectateur/lecteur, à partir de leurs premières répliques comme le dealer et le client. A ce titre « *Toute la pièce consistera en un jeu de rôles au cours duquel les personnages s'efforceront d'affirmer ou au contraire de contester le rôle attribué au départ par l'autre. Ce jeu éminemment théâtral finit par rendre les identités vacillantes et indéterminées, par suggérer la possibilité d'inversions.* » (EVRARD, 2004 :40) Le fait que vers la fin de la pièce dealer commence à supplier le Client de lui demander quelque chose renverse les rôles qu'ils prennent au cours du texte. Comme la construction identitaire de ces personnages se fonde sur les paroles qu'ils prononcent, ils peuvent renverser leurs rôles selon les changements énonciatifs dans leurs discours.

Cependant, la parole ne constitue pas seulement les identités des personnages, elle constitue aussi l'action dramatique dans *Dans la solitude des champs de coton*. Le fait que l'échange des monologues entre les personnages repose sur le thème essentiel du deal, (l'échange commercial) constitue en effet la seule action qui est toujours en cours de progression. L'affrontement de ces deux personnages qui engendre des sentiments d'hostilité provoque sinon la volonté d'agir, la volonté de parler des personnages. Ainsi le deal constitue un moment d'affrontement, « *comme le duel cornélien* », qui « *révèle l'être humain à lui-même et infléchit le cours de son destin.* » (EVRARD, 2004 :50)

La parole qui détermine les caractères des personnages sert aussi à la formation des conditions spatio-temporelles dans la dramaturgie koltésienne. Ainsi le scénographe Daniel Jeanneteau qui travaille dans la mise en scène de *Quai Ouest* dans Théâtre de la Cité Internationale en 1994, indique la vacuité de l'espace dramatique :

« Tels des astres, tous circulent dans un espace vide, se rapprochent, s'éloignent les uns des autres, mus par toutes sortes de tropismes. Au-delà du concret de la parole, très matérialisée, l'univers mental de la pièce est traversé par l'abstraction, une forme de spiritualité. Tous ces personnages vivent à la fois sur un plan virtuel et en prise étonnante avec le réel. A mes yeux, la grande particularité de l'écriture de Koltès réside dans cette étrange articulation entre l'élévation d'une certaine spiritualité et le choix d'un concret difficile à vivre. » (http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_comedie/Dossier_pedagogique_La_Nuit_juste_avant_les_forets.pdf)

Le règne du langage qui encombre l'abysse scénique dans *Quai Ouest*, se manifeste aussi dans *La nuit juste avant les forêts* de Koltès. Ainsi ce texte s'ouvre sur une « *parole fleuve, impossible à contenir, adressée à un inconnu rencontré par hasard, une nuit, dans la rue, sous la pluie, un interlocuteur qu'on ne sait finalement réel ou inventé car il reste scéniquement invisible.* » (http://www.cndp.fr/crdpreims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_comedie/Dossier_pedagogique_La_Nuit_juste_avant_les_forets.pdf) Cette invisibilité scénique se matérialise à partir du discours de personnage marqué par le

refrain « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu ». Même si cette phrase semble décrire un constat concernant la disposition des personnages, l'absence de l'interlocuteur ainsi que le manque des didascalies concernant la condition spatiale révèlent la nature ambiguë de la parole du locuteur.

Paradoxalement, c'est à partir de ce constat que se forme l'atmosphère dramatique de *La Nuit juste avant les forêts*. Le fait que *l'énoncé constatif* du personnage se présente aussi comme *un énoncé performatif*. Celui-ci, indique à la fois l'accomplissement d'une action et la construction d'une illusion de la réalité. Dans ce « *théâtre de la parole* », la scène « *est une scène qu'on ne peut jamais voir* ». Tout comme l'espace vide de Peter Brook qui devrait retrouver son essence par le biais des mouvements des acteurs, la scène koltesienne ne pourrait être remplie que par la parole du locuteur. Ainsi, le protagoniste de *La nuit juste avant les forêts* proteste non seulement contre l'espace mais aussi contre sa solitude en parlant.

A ce titre, à partir des constations du locuteur « *Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut,* », la scène vide commence à s'encombrer par l'illusion d'une rue métropolitaine nocturne où il pleut. Ainsi l'orientation du locuteur vers un être non-existant à qui déclare son amour « *Camarade ! (...) Je te regarde, je t'aime* », engendre une existence illusoire d'un *autre* dont l'absence établit un lien emphatique avec le lecteur/spectateur. De là dérive la toute-puissance de la parole à partir de laquelle se créent les personnages et les conditions spatio-temporelles. Ainsi le langage s'opère comme un architecte invisible qui construit les éléments scéniques au fur et à mesure que le locuteur parle.

Quant à Lagarce, ses pièces présentent aussi une structure romanesque qui se distingue par les discours descriptifs, voire constatifs. Cela procède, d'une part de la structure formelle de ses pièces, et de l'autre de l'intérêt particulier de l'écrivain pour le roman :

« Écrivain polygraphe, il compose pour le théâtre mais rêve de devenir un romancier reconnu – sans doute avec l'idée que cela lui concéderait enfin

le titre d'écrivain accompli, puisque le roman est le genre qui, actuellement, légitime l'écrivain, même si cela n'explique que partiellement la fascination de ce dramaturge pour le modèle romanesque. » (DOUZOU : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1322063767_doc.pdf)

Le reflet de ce modèle romanesque se manifeste par une mise en jeu de la théâtralité au profit d'un langage novateur. Comme il n'y pas d'indication scénique, pas d'action réalisée sur scène, tout passe par la parole. Le passé, le présent et le futur n'existent que dans l'acte de raconter. Cependant ce qui est particulièrement frappant chez Lagarce, c'est que la construction dramaturgique à partir des « situations de langage » se fonde sur une réminiscence d'une action dramatique qui a eu lieu avant le temps de la narration :

« De la situation dramatique classique telle qu'elle structure une scène, au sens traditionnel, et permet le développement d'un conflit, l'art tout en évitement et en détours de Lagarce nous déporte vers ce que Roland Barthes appelle une « situation de langage ». La parole itérative, tout en repentirs, rétractations et autocorrections des personnages de Lagarce, couvre tout le prisme, très large, de son théâtre. Une autre caractéristique majeure de son art tient au point de vue qu'il adopte sur l'action dramatique: «Être déjà mort et regarder le monde avec douceur». Si le drame traditionnel est un art du présent, d'un présent qui fuit en avant vers la catastrophe, et si le roman est un art du passé, le drame lagarcien, où la narration a barré sur l'action, fait constamment remonter le passé dans le présent. Ici, «mort déjà» signifie plus-que-présent, libre d'évoluer entre présent, passé et futur. » (COLLECTIF : 2010 149)

A ce titre les protagonistes semblent être condamnés à une répétition de leurs témoignages afin de pouvoir reconstruire une atmosphère dramatique qui revivifie le passé au cœur du présent. Ainsi cet acte de représenter le passé par le biais des discours des personnages semble évoquer une dramaturgie de songe dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. :

«L'AINÉE : Je regardais la route et je songeais aussi, comme j'y songe souvent, le soir, lorsque je suis sur le pas de la porte et que j'attends que la pluie vienne, je songeais encore aux années que nous avons vécues là, toutes ces années ainsi[...] toutes ces années que nous avons vécues et que nous avons perdues, car nous les avons perdues... » (LAGARCE, 2002 :171)

Or, l'ensemble de l'atmosphère dramatique se détermine à partir de cet état de songe qui se révèle dans le monologue ci-dessus. Cependant cette

construction dramaturgique qui se crée par les témoignages des locuteurs révèle une atmosphère douteuse. A ce titre, la Seconde indique un flot dans la perception de la réalité des protagonistes qui se perdent dans l'imaginaire collective :

« LA SECONDE. - Non. Ce n'est pas bien ou mal, ou rassurant encore. Ce n'est pas vrai, c'est ainsi, ce n'est pas vrai, on imagine et on s'arrange avec ce qu'on imagine, mais ce n'est pas vrai. Je ne sais pas, je ne crois pas, je ne mourrai pas de chagrin, je ne m'imagine déjà plus, il ne me semble pas, je ne m'imagine déjà plus mourir de chagrin./ Pourquoi est-ce que je mentirais? » (LAGARCE, 2002 :180)

Cette contradiction dans la perception de la réalité révèle une tendance à l'autocorrection. Comme Jean-Pierre Ryngaert l'avance : « *les personnages de Jean-Luc Lagarce font un usage si scrupuleux des rituels de politesse et des règles de prise de parole qu'ils n'avancent qu'avec une extrême lenteur, constamment occupés à se corriger et à améliorer ce qu'ils viennent d'avancer* ». (RYNGAERT, SERMON, 2006 :81)

A cette songerie s'ajoute une lenteur discursive. Par des longues pauses qui sont marquées par les points de suspension, ainsi qu'une répétition constante qui domine l'énonciation, le langage crée un suspense dans la temporalité. De là dérive une parole « *parole tremblée, ou « parole trouée* », inscrit ce théâtre dans la problématique de l'impuissance à dire, où le retour sur les mots va de pair avec un difficile voire impossible retour sur soi. » (HEULOT-PETIT, 2011 : :8) Ainsi, les incertitudes et les hésitations des personnages mettent en cause l'élément fondateur du drame qu'est le langage dramatique. Réciproquement, ces interrogations sur l'acte de dire forment une réalité, comme disait Prospero de Shakespeare, de l'étoffe « *dont les rêves sont faits* ». Le drame du langage chez Lagarce correspond donc à un univers dramatique illusoire.

Ainsi la puissance créative du langage chez Lagarce est marquée, d'une manière paradoxale par une impuissance à dire des personnages. Dans juste la fin du monde, « *l'impossibilité de Louis à dire son message empêche l'action et enferme les autres personnages dans un verbiage logorrhéique. Incapables*

de résister au besoin de parler, ils l'abreuvent de paroles superflues et répétitives. Ils mènent plusieurs conversations parallèles sans communiquer. » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Juste_la_fin_du_monde) Quand l'impuissance à s'exprimer se termine par le silence ou s'ouvre sur les répétitions qui reflètent la fonction phatique du langage, l'échec dans la communication détruit la possibilité d'une véritable action dramatique et forme une construction statique du drame chez Lagarce.

Ainsi dans les dramaturgies de Lagarce et Koltès, ce n'est pas le langage qui sert aux personnages, par contre, ce sont les personnages qui servent le langage. Le fait que l'atmosphère dramatique est gouvernée par le langage et non les actions des personnages engendre une dramaturgie statique où les protagonistes se présentent comme les témoins de leur propre drame. Le tragique quotidien, pour reprendre le terme de Maeterlinck, se manifeste donc dans les discours de ces personnages qui sont à la fois les acteurs et les narrateurs de leur vie. Nous allons essayer d'étudier cette dimension tragique du théâtre contemporain qui constitue l'un des aspects primordiaux des pièces de Koltès et de Lagarce.

5. UN THÉÂTRE AUX CONFINS DU TRAGIQUE CONTEMPORAIN

5.1 Une nouvelle esthétique de la tragédie

Tout comme la mise en jeu des éléments textuels et scéniques contemporaine aussi problématise la question des genres dramatiques. A l'époque classique, les genres étaient strictement codés et le classement des œuvres était la principale préoccupation des théoriciens qui, s'inspirant d'Aristote, réglementaient l'écriture dramatique. Théoriciens et dramaturges ont forgé au cours des siècles des préceptes qui ont défini les critères des différentes formes théâtrales et hiérarchisé la production dramatique. Ainsi les auteurs s'attachaient à faire suivre les titres de leurs pièces d'indications sur le genre auquel elles appartenaient, fournissant ainsi au lecteur des repères implicites et immédiats sur la nature de l'œuvre.

Cependant, les codifications des genres dramatiques ainsi que les règlements auxquels se soumettaient les auteurs classiques renvoyaient toujours à une certaine idéologie représentant la condition sociale d'une époque précise. Pourtant, le fait que le texte théâtral, *art social par excellence*, s'inscrit dans un contexte socio-historique révèle la nature éphémère des classifications des œuvres dramatiques. Au fur et à mesure que des nouvelles exigences d'ordre historique, social et artistique sont apparues, les nouvelles structures formelles ont vu le jour. Dues à cette nature organique de l'art, les classifications ont été reconsidérées par les théoriciens et par les auteurs. Comme Todorov le souligne :

« Chaque époque a son propre système des genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de

certaines genres dans une société, leur absence dans une autre est révélatrice de cette idéologie. »
 (http://fr.wikipedia.org/wiki/Genre_litt%C3%A9raire#cite_note-1)

A ce titre, les codifications concernant les définitions d'un certain genre dramatique / littéraire se modifient selon les transformations dans les conditions idéologiques qui donnent naissance aux renouvellements esthétiques. Les multiples définitions de la tragédie marquent donc les innovations formelles qui traversent ce genre dramatique depuis des siècles.

Ainsi, la définition aristotelienne de la tragédie comme *« l'imitation d'une action noble, accomplie jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements (rythme, mélodie et chant). C'est une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre (...) »*, (ARISTOTE, 1990 : 19) est altérée plusieurs fois par les théoriciens du théâtre qui ont essayé d'appréhender les tragédies humanistes, elizabethennes, classiques ainsi que modernes.

A ce titre, dans la tradition française, la tragédie classique est codifiée par les doctes tels l'Abbé d'Aubignac et Boileau au XVII^{ème} siècle. Ainsi ces théoriciens dont les perspectives étaient fondées sur la vision d'Aristote et d'Horace intégraient au genre des nouvelles contraintes formelles et thématiques tel l'objectif de la purification morale et le règle des trois unités :

« Nulle part Aristote n'a affirmé que l'objet de la tragédie était l'instruction morale, ni qu'il fallait tout soumettre au règne des trois unités. Car, en parlant de la frayeur et de la pitié, et de l'épuration (catharsis) de ces émotions, Aristote n'a nullement en vue l'idée de purification morale, (...) il réfléchit sur le plaisir propre à la tragédie (...) Il en va de même des unités : Aristote n'a insisté que sur l'unité d'action, ne parlant du temps qu'incidemment (« la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter ») pour marquer la différence avec l'épopée, « qui n'est pas limitée dans le temps » ; il ne s'agit nullement pour lui de rapprocher le temps de l'action fictive du temps de la représentation effective. Quant à l'unité de lieu, il n'y est tout

bonnement pas fait allusion. »
www.larousse.fr/encyclopedie/divers/tragédie/98141

Le renouvellement du genre par les règles rigides quant à la construction formelle renvoient donc, comme l'indique Todorov, aux transformations dans la société française du XVII où « *Malherbe et Bossuet chantent la paix et l'unité religieuse et morale, Racine et Boileau sont les historiographes du roi* ». (ERLAT, 118 : 2013) Cette codification qui s'opère dans la tragédie permet à Corneille et à Racine de produire des drames extrêmement concentrés autour d'une crise morale.

Cependant, la rigidité des contraintes formelles de la tragédie classique laisse ce genre privé de toute possibilité de renouvellement au cours des siècles. La théorisation des nouveaux genres dramatiques libres des limitations formelles telles les comédies larmoyantes de Diderot et le drame romantique de Hugo pousse l'auteur à s'éloigner de plus en plus de la rigidité des contraintes du genre de la tragédie.

Il est à noter que depuis les drames d'Hugo jusqu'à la naissance du Nouveau théâtre, le genre de la tragédie n'a pu trouver les conditions historiques, sociales et morales favorables à son évolution. La révolution scientifique et technique qui a profondément transformé les sociétés modernes et contemporaines à partir du début du XIXème siècle a provoqué également un changement radical dans l'image de l'homme, dans ses projections quant à ses rapports avec le monde et la société. Les dramaturges du nouveau théâtre Ionesco, Beckett, Adamov ont été les premiers à s'interroger, dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale sur les relations de l'homme avec la vie et le monde sous le signe de l'absurde, d'où une vision résolument tragique de l'existence humaine.

Pourtant la nouvelle esthétique de la tragédie qui se présente dans les pièces de Lagarce et de Koltès, lesquels ont hérité plusieurs codes scéniques aux nouveaux dramaturges semble être marquée et ceci de manière curieuse par la perception de la tragédie classique du XVIIIème siècle. Ainsi dans les œuvres

de Koltès on observe les traces des codifications formelles sous une nouvelle perception de l'esthétique de la tragédie. Ce dernier indique dans un entretien qu'il a accordé à Jean Pierre Han en 1983 le plaisir qu'il trouve dans les contraintes : « *J'aime bien écrire pour le théâtre, j'aime bien les contraintes qu'il impose* » (KOLTÈS, 2010 : 80) Il n'est pas étonnant de voir à ce titre que le dramaturge s'attache à la construction classique des tragédies raciniennes en composant ses pièces. Ainsi dans *La Nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le combat de nègre et des chiens*, *Quai Ouest* et *Roberto Zucco* on observe l'adoption volontaire de la règle des trois unités, soulignée par Boileau « *en un lieu, en un jour, un seul fait accompli* » (http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A8gles_du_th%C3%A9%C3%A2tre_classique). L'action de la *Nuit juste avant les forêts* et celle de *Dans la solitude des cotons* se passe dans une nuit, dans une rue imprécise et ne met en scène que l'acte de dire. En ce qui concerne *Quai Ouest*, cette pièce a quelque affinité avec les tragédies classiques : « *les personnages parlent à cœur et à cerveau ouverts ; unité de lieu, unité de temps ; à la fin, il y a la mort, les morts, qui jonchent la scène.* » (http://www.theatredeliege.be/uploads/Dossierspeda2011-12/Quai_Ouest.pdf)

Quant à *Combat de nègre et des chiens*, cette pièce aussi revêt une forme de la tragédie de sorte que la scène se déroule en une seule nuit, comme l'attestent les didascalies « au crépuscule », au début de la pièce, et « le jour se lève », dans la vingtième scène. Ainsi les personnages se trouvent dans un lieu clos qu'est un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère qui se trouve dans un pays de l'Afrique de l'Ouest, du Sénégal ou Nigeria. Quant à l'unité d'action, celle-ci est indiquée dès la première réplique du protagoniste d'Alboury :

« ALBOURY. – Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps ; sa mère était partie sur le chantier poser les 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 dormir à cause des cris de la vieille ; c'est pour cela que je suis là. » (KOLTÈS, 2011 :4)

A part le respect des trois unités, le fait que le dramaturge donne au début de la pièce des informations concernant les dispositions des personnages nous rappelle également les prologues des tragédies grecques. Même si ces informations ne présentent pas « *explicitement l'action et les personnages comme la fait habituellement un prologue, il permet cependant d'avoir quelques informations* » (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/>) sur la fable ainsi que les personnages. De plus, on peut observer que presque toutes les scènes sont composées d'un échange entre deux personnages, comme c'était le cas dans « *la Grèce antique, ou seuls deux (parfois trois) comédiens interprétaient la pièce, de manière qu'il n'y avait que peu de personnages en scène.* » (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/>)

La construction thématique de la pièce aussi renvoie à la structure classique de la tragédie. La fatalité du destin, la puissance destructive des passions ainsi que la mort inévitable se manifestent dans chaque étape de l'action dans *Combat de nègre et des chiens*. Ainsi :

« On y retrouve notamment la notion de fatalité : les personnages sont voués à se détruire entre eux dès le début, aucun espoir n'est permis. Le corps a disparu, aucun retour en arrière n'est possible. Certains personnages ont beau tenter de retarder la violence, celle-ci est inévitable, et amènera une fin typique de la tragédie : la mort de l'un des personnages, Cal. De plus même s'ils ne meurent pas, les autres personnages n'ont pas non plus une fin heureuse ; Léone s'est marquée à vie, Alboury n'a pas retrouvé son frère, Horn a perdu celle qu'il devait épouser. Dans une tragédie, le sort des vivants n'est pas plus enviable que celui des morts. » (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/>)

Même si Koltès n'omet pas les scènes de la violence en rejetant la règle de la bienséance qui exclut l'intimité physique ainsi que la violence, il n'a pas choisi ses personnages au rang des nobles ;

« *Combat de nègre et de chiens* est (..) sans conteste une tragédie. Nonobstant quelques écarts par rapport aux règles classiques, elle en suit la plupart la structure d'une tragédie, les visées d'une tragédie. La mise en scène de Michael Talheimer accentue encore les similitudes entre la pièce et les tragédies antiques en remplaçant Alboury par un chœur. Ce n'est pas un hasard. S'il a fait ce choix, c'est parce que Bernard-Marie Koltès a beaucoup fait pour rapprocher sa pièce des tragédies, tout en gardant des

aspects modernes auxquels le lecteur puisse d'identifier ». (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/>)

Combat de nègre et des chiens se présente comme une véritable tragédie, en raison de sa construction structurelle et de ses choix quant aux thèmes de la fable. Koltès ne se rattache pas dans ses autres pièces aux règlements formels comme il le fait dans cette dernière. Le dramaturge indique cette construction unique de *Combat de nègre et des chiens* en disant : « (...) dans *Combat de nègre et des chiens* j'ai voulu raconter une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes (...) Je n'avais pas fait de même avec ma pièce précédente, je ne le fais pas non plus avec celle que j'écris en ce moment, chacune m'impose ses propres contraintes. » (KOLTES, 2010 : 80)

Même si le dramaturge déclare qu'il se rend volontairement aux règles classiques, il prend aussi plaisir de la liberté qui lui est offerte par la dramaturgie shakespearienne. Après qu'il se met à la traduction de *Conte d'Hiver* de Shakespeare en 1988 (huit ans après la publication de *Combat de nègre et des chiens*), il déclare que :

« Ce mec [Shakespeare] m'a appris la liberté. Il m'a beaucoup libéré par rapport aux règles du théâtre. Quand quinze ans ont passé, quelqu'un vient le dire, et c'est fait : quinze ans ont passé. Le montage des scènes est ahurissant. [...] À lire ça, je sautais de joie au plafond. Les classiques français, au contraire, nous foutent dans la merde. Mon aversion pour eux se développe quand je lis Shakespeare », (KOLTES, 2010 : 90)

Cette liberté de contraintes formelles s'ouvre sur un renouvellement de la forme de la tragédie dans la dramaturgie koltésienne. Ainsi, dans *Roberto Zucco* les brusques changements des scènes reflètent une construction aussi complexe que cinématographique. On peut pourtant observer dans cette pièce malgré la grande multiplicité des lieux, « *un respect différent, subtil, de la règle des trois unités du théâtre classique* » qui sert à renouveler la composition classique :

« C'est ce que croit Anne Ubersfeld, qui voit dans chacune de ces scènes « un mini-drame, dont le spectateur attend la résolution, comme si chacune comportait un suspens spécial. Technique probablement empruntée au roman policier, mais dont ici la simplicité renforce l'effet. Chacune est une mini-tragédie avec unité de lieu, de temps et d'action, comme si le modèle de la tragédie se démultipliait ». En fait, Koltès respecte la règle d'unité

classique comme le faisait Racine - seulement, nous dirons qu'à la différence d'un "palais à volonté », il s'agit ici d'une «polis à volonté » (BOUCHARD, 2006 : 27)

La ville représente, à ce titre dans sa pluralité, l'unique lieu de la tragédie et semble avoir les mêmes fonctions qu'un palais dans les tragédies classiques. Ainsi, chaque représentation spatiale se présente en tant qu'un lieu clos où se déroule une seule action dans une durée limitée.

Au contraire de ce retour à la forme classique de la tragédie chez Koltès, la conception de la tragédie de Lagarce semble être intimement lié au drame statique de Maeterlinck qui ignore non seulement les contraintes formelles du classicisme mais aussi bouleverse la conception du drame. Ce que Maeterlinck tentait de faire dans ses œuvres de jeunesse, c'était une représentation de la condition existentielle de l'homme qui est livré à un destin qui lui est impossible à déchiffrer. « *Si la tragédie grecque a montré le héros dans son combat tragique avec le fatum, si le drame classique avait choisi de s'inspirer des relations interhumaines, il ne s'agit ici que de saisir le moment où l'homme sans défense est rattrapé par le destin* ». (SZONDI, 2006 :81) Ainsi, la conception du « tragique quotidien » dérive chez Maeterlinck, non pas du conflit, mais de l'insupportable flot du destin sur l'existence humaine :

« Pour lui c'est la mort en tant que telle qui représente le destin de l'homme, elle seule domine la scène dans ces œuvres. Non pas dans un personnage particulier, ni dans un lien tragique avec la vie. Elle n'est pas entraînée par un acte, personne n'a à en être responsable. D'un point de vue dramaturgique, cela signifie que la catégorie de l'action est remplacée par celle de la situation. Et c'est d'après celle-ci que devrait être nommé le genre qu'a créé Maeterlinck, car l'essentiel de ces œuvres n'est pas dans l'action, ce ne sont donc plus des « drames » au sens grec du mot. C'est aussi ce que vise la dénomination paradoxale de drame statique que leur donna le poète. » (SZONDI, 2006 :81)

Les remarques de Szondi indiquent donc la relation entre la forme et le contenu dans les pièces de Maeterlinck. Le fait que le dramaturge conçoit la « tragédie existentielle » d'une manière libre des actions humaines s'ouvre sur une dramaturgie statique où l'on représente « le tragique quotidien » à partir des tableaux de situations. Ainsi le thème fondamental de l'œuvre de jeunesse de

Maeterlinck qu'est la représentation de « *l'homme livré à son destin sans espoir de salut* » (SZONDI, 2006 :81) fonde son expression sur le plan formel d'une dramaturgie qui fait raisonner le texte dans toute sa puissance poétique en préservant son pouvoir d'énigme et sa nature spirituelle. La structure de ce drame statique, libre de l'action dramatique fait aussi appel à un recours au mode épique. A ce titre « *le caractère épique caché du sujet (...) élabore la scène de telle sorte qu'elle devient une véritable situation narrative, dans laquelle sujet et objet se font face.* » (SZONDI, 2006 :81) Ainsi, les dialogues ne servent plus à une expression individuelle mais reproduisent une atmosphère qui « domine les âmes de tous ». Les répliques « ne correspondent donc pas à « *une conversation comme dans le vrai drame, elle reflète uniquement ce chatolement nerveux de l'incertitude.* » (SZONDI, 2006 :81) Cette nouvelle perception de la condition tragique de l'existence humaine s'ouvre donc sur une reconsidération de la forme dramatique et influence profondément les dramaturges contemporains dont Lagarce fait partie.

Ainsi on observe chez Lagarce une construction statique du drame. A ce titre le manque d'action dans les pièces lagarciennes telles *Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Derniers remords avant l'oubli* ainsi que, *Le pays lointain* révèle une construction circulaire où la situation finale est identique à la situation initiale.

A ce titre, même si la structure formée par « **un prologue** (monologue de Louis), **une première partie** composée de onze scènes offrant plusieurs monologues (scène 3 : Suzanne, scène 5 : Louis, scène 8 : la Mère, scène 10 : Louis) ; **un intermède** comprenant neuf scènes très brèves ; une seconde partie comprenant trois scènes (dont la première est un monologue de Louis) ; **un épilogue** (monologue de Louis) » (<http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Juste-la-fin-du-monde/textes/Juste-la-fin-du-monde/texte/idcontent/15735>) de *Juste la fin du monde*, semble rapprocher à la construction formelle des tragédies qui sont aussi caractérisées par :

« **Le prologue** qui correspond à la première partie de la tragédie où plusieurs acteurs exposent la situation avant le véritable déclenchement de l'action. **La parodos** qui correspond à l'entrée solennelle du Chœur. **Cinq épisodes** alternent avec **Cinq stasima** : Lors des épisodes, les acteurs prennent la parole en utilisant le vers typique de la tragédie qui est le trimètre iambique, parfois en chantant, ou en dialoguant avec le orphé **L'exodos** correspond à la conclusion et concerne à la fois le Chœur et les acteurs. Dans ce dernier passage, c'est le Coryphée qui a le dernier mot. » (<http://www.mcn.fr/up/pros/en-tournee/Antigone/antigone-dossierpedagogique.pdf>)

Néanmoins le parallélisme entre les deux structures s'arrête sur ce point formel. Le manque de l'action dans *Juste la fin du monde* anéantit les sens que portent les épisodes de la tragédie. Loin de révéler un conflit les dialogues des personnages sont marqués par les ellipses et les répétitions qui ne font que prolonger la situation initiale de la fable. Ainsi la similitude entre les deux monologues de Louis qui constituent le prologue et l'épilogue de la pièce renvoie à la construction circulaire de la pièce qui la rapproche du drame statique exposant « le tragique quotidienne » de Maeterlinck :

« Prologue :

LOUIS. – Plus tard, l'année d'après/– j'allais mourir à mon tour –/j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai,/l'année d'après,(...)je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage, pour annoncer (...) / dire,/seulement dire,/ ma mort prochaine et irrémédiable,

(...)

Epilogue :

Louis. – Après, ce que je fais,/je pars./Je ne revins plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard,/une année tout au plus. /Une chose dont je me souviens et que je raconte encore/ (après, j'en aurai fini) / (...) Ce que je pense/ (et c'est cela que je voulais dire)/ c'est que je devrais pousser un grand et beau cri (...) » (LAGARCE, 2007 : 171)

Même si la tentative de Louis d'annoncer sa mort prochaine se manifeste comme la seule action véritable qui pourrait démarrer un conflit microcosmique dans la sphère familiale, ce dernier ne partage jamais son secret avec sa famille. Cette inaptitude à entrer en contact avec les autres accentue le caractère épique des personnages lagarciens dans *Juste la fin du monde*. Plutôt que vivre dans leur drame, il raconte comment ils l'ont vécu en opérant

un retour au passé dans leurs discours. Ainsi ce que Françoise Dubor indique au sujet de la suspense temporelle de la pièce *Nous les Héros* de Lagarce est aussi admissible pour *Juste la fin du monde* :

« La dramaturgie construit donc une superposition entre pendant et après de la représentation, elle précipite le présent de la représentation dans le passé. Et le présent dramaturgique représente donc une dramaturgie de l'après. C'est aussi pour cela que le présent dramatique est plongé dans un temps incertain (...). En réalité, la dramaturgie du présent de la représentation (...) se construit non pas sur un présent dramatique mais sur un entre-deux, un temps intermédiaire qui ne bénéficie pas de l'actualisation propre au présent. Autrement dit, au lieu d'avoir affaire au présent de la représentation nous avons affaire, à sa place, à (..) une mise en attente du temps, une incertitude temporelle en quelque sorte. » (HEULOT-PETIT, 2011 : 104)

Cette incertitude temporelle qui dérive des discours narratifs des sujets épiques, cause une suspension dans « le présent » de la dramaturgie en rendant toute action scénique statique. Ainsi le drame, excepté la tragédie de la mort prochaine de Louis, laisse sa place à une autre tragédie d'antan qu'est le départ de Louis.

Pareille à ce retour en arrière pour revivifier la tragédie qui a eu lieu avant le temps de l'action dramatique constitue aussi la fable dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Or, cette pièce qui s'ouvre sur l'attente des protagonistes de leur fils qui était chassé de la maison par le père des années auparavant. Même si le monologue inaugural de l'Aînée annonce le retour de ce dernier, la réapparition de ce jeune homme suscite une désillusion de la part des protagonistes. Le fait que le jeune homme n'est pas revenu comme il était parti, les membres de la famille qui l'attendaient depuis des années éprouvent une profonde déception. Le départ initial de ce jeune homme est en effet son départ final puisque maintenant il est revenu épuisé, incapable de satisfaire les désirs ou les besoins de la famille. Il est simplement « *posé là, dans la maison, maintenant, épuisé par la route et la vie, endormi paisiblement ou mourant, rien d'autre, revenu à son point de départ pour y mourir* » (http://www.lagarce.net/oeuvre/detail_texte/idtext/4) De surcroît, le fait qu'il n'est jamais présent sur scène, *mais captif quelque part* son existence devient

superflue non seulement dans la perception des héroïnes mais aussi dans celle des spectateurs. Ainsi la mort prochaine de ce dernier prolonge l'attente des héroïnes vers l'infini. Le tragique apparaît d'emblée comme une dimension naturelle de l'existence et laisse démunis les personnages dans leur choix. Du reste pendant que le fils invisible reste paisiblement dans sa chambre, ces héroïnes ne font que raconter vainement les causes et les conséquences de leur attente. Ces sujets épiques de Lagarce, tout comme ceux de Maeterlinck, fonctionnent comme les narrateurs d'une fable dans laquelle les personnages dramatiques ne prennent pas un acte véritable. Néanmoins, c'est précisément l'impuissance d'agir de ces personnages qui constitue l'enjeu tragique du drame.

« A part la définition de base, l'« attente » pourrait se traduire par « espoir ». (...) L'attente de tous ces personnages est liée sans doute à la notion d'« espoir » qui est perpétuellement menacé(...) Lagarce cherche dans l'espoir la dernière trace de vie et la transforme en abstraction, par la parole hésitante. Les décombres des rêves projetés dans l'imagination des personnages font référence sans doute à la note tragique du destin humain, tout comme celui des trois sœurs de la pièce éponyme de Tchekhov. Il est certain, l'attente devient une problématique complexe à l'instant où le fait de l'accomplir ne fait que suspendre le temps et anéantir l'espoir. » (PAVIS, 2002 : 140)

Ainsi le thème de la mort qui représentait le destin humain chez Maeterlinck est remplacé par celui de l'attente éternelle dans la dramaturgie lagarcienne. Ainsi l'attente marque l'aspect tragique de l'existence et voue les personnages, notamment ceux de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, à un cercle vicieux dont la sortie semble être impossible.

La complicité intime des dramaturgies de Koltès et de Lagarce avec les diverses formes tragiques révèle l'apparition d'une nouvelle esthétique de la tragédie dans le théâtre contemporain. A ce titre, nous allons examiner dans le chapitre suivant la perception du héros tragique qui subit aussi des mutations dans les dramaturgies de Lagarce et Koltès.

5.2 Figures à voix tragiques

Le héros tragique, en tant qu'il est défini par Aristote dans la Poétique, est la représentation d'un homme « médiocre », c'est-à-dire d'être un homme qui, *« sans être un parangon [un modèle] de vertu et de justice, tombe dans le malheur non pas à cause de ses vices ou de sa méchanceté mais à cause de quelque erreur »* <http://www.maxicours.com/se/fiche/3/6/16436.html>. Ainsi le héros tragique, dans les tragédies grecques n'apparaît pas comme un individu autonome et responsable. *« En effet, il s'agit plutôt d'un être déroutant, contradictoire et incompréhensible : il participe à l'action mais la subit en même temps. »* <http://www.maxicours.com/se/fiche/3/6/16436.html> » Ainsi la tragédie grecque s'interroge par le biais d'un héros contradictoire qui est à la fois innocent et coupable, actif et passif, passionné et paisible, *« sur les rapports de l'homme avec ses actes, à savoir s'il est réellement maître de ce qu'il fait. »* <http://www.maxicours.com/se/fiche/3/6/16436.html> » A ce titre :

« Alors que le héros semble conduire ses actes avec prévoyance et responsabilité, ce n'est qu'à la fin du drame, selon la décision souveraine des dieux, que le sens véritable de ses actes lui est révélé. De ce point de vue, Œdipe, déchiffreur de l'énigme de la Sphinx mais pas de sa propre énigme, est bien le modèle du héros tragique grec, dont la légende a inspiré nombre de dramaturges tels que Eschyle, Sophocle ou Euripide. » <http://www.maxicours.com/se/fiche/3/6/16436.html> »

Le héros tragique qui représente la volonté humaine face au destin « est coupable et pourtant innocent, lucide mais également aveugle : coupable par son hybris (« la démesure » en grec) qui le conduit à dépasser sa condition d'homme mortel, et soumis à l'aveuglement d'Ate (« l'erreur » en grec), il est le jouet des dieux. » <http://www.maxicours.com/se/fiche/3/6/16436.html> »

Plus précisément, la caractéristique déterminante du héros tragique. C'est la démesure de ses passions. Ainsi les souffrances causées par les passions des personnages sont présumées de provoquer la pitié chez le lecteur, mais surtout, *la catharsis*, la purgation des passions du spectateur par la représentation de celles-ci au théâtre. « *Le lecteur (ou le spectateur dans le cas d'une représentation) s'incarne dans le personnage, vit avec lui ses passions, et s'en purge par là même* <http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/> ».

La notion du héros tragique se fonde sur le conflit entre « dieu(x) l'Absolu / le pouvoir absolu / l'ordre absolu » et « les hommes / le pouvoir des hommes / l'ordre politique. <http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article639> » Ainsi nous pourrions observer les traces de cette vision dans *Antigone* de Sophocle qui est nommé comme « la tragédie du tragique » ou la tragédie ultime. Le conflit entre Antigone qui cherche à honorer le corps de son frère et son oncle Créon qui interdit l'enterrement de ce dernier provoque la révolte d'Antigone en la transformant en un héros tragique :

ANTIGONE : Certes ! Juges-en. Créon, pour leurs funérailles, distingue entre nos deux frères : au premier, il accorde l'honneur d'une tombe ; au second, il inflige l'affront d'un refus ! Pour Étéocle, me dit-on, il juge bon de le traiter suivant l'équité et le rite, et il l'a fait ensevelir d'une manière qui lui apporte le respect des ombres sous terre. Mais, pour l'autre, Polynice, le pauvre mort, il est, paraît-il, interdit aux citoyens de donner à son cadavre ni tombeau ni lamentation : on le laissera ici, sans larmes ni sépulture, splendide proie offerte aux oiseaux affamés en quête de gibier ! Et voilà, m'affirme-t-on, ce que le noble Créon nous aurait ainsi défendu, à toi comme à moi je dis bien, à moi ! Il viendrait en outre lui-même proclamer ici expressément sa défense, pour ceux qui l'ignorent encore. Ah ! C'est qu'il ne traite pas la chose à la légère : au rebelle, il promet la mort, la lapidation dans la ville ! Tu connais les faits : tu vas, je pense, nous montrer sans retard si tu es digne de ton sang, ou si, fille de braves, tu n'as qu'un cœur de lâche. » (SOPHOCLE, 1987, 49)

Le fait que nous accordons une place privilégiée à la passion d'Antigone dérive de la ressemblance de ce personnage avec Alboury, le protagoniste de *Combat de nègre et de chiens* de Koltès. Chacun des protagonistes de cette pièce s'approprie, à sa manière, les caractéristiques du héros tragique par la violence

de leurs passions comme « *Léone aime comme Cal hait : sans aucune modération.* lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/ » Par ailleurs, Alboury qui incarne Antigone dans sa propre existence, représente parfaitement le héros tragique des tragédies de Grèce antique.

Tout comme Antigone, Alboury aussi est déterminé et rien ne peut l'arrêter de reprendre le corps de son frère du chantier où il est perdu. Tous les deux héros tragiques « *veulent (...) honorer un corps, et ne renonceraient pour rien au monde.* <http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/> » Le désir de récupérer le corps de son frère d'Alboury est aussi lié à la souffrance de sa mère qui « *tournera toute la nuit, si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra dormir à cause des cris de la vieille* », (...) « *on ne peut pas laisser le village tenu en éveil...il faut bien satisfaire la mère en lui redonnant le corps* ». (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/09/16/reseda-4/>)

Le fait que Cal essaye d'éviter le désir du protagoniste en lui donnant des vagues informations concernant le défunt semble prouver l'impossibilité de la récupération du corps du frère d'Alboury qui est prétendument mort dans un accident de travail, alors qu'il a été tué d'un coup de revolver par Cal. Ainsi ce dernier voit en Alboury, non point un homme épuisé par la douleur de la mort, mais un ennemi qui pourrait dévoiler le secret de son crime. Or, tout comme la passion d'Antigone pour l'enterrer son frère menaçait l'autorité du roi Créon, la présence d'Alboury une peur paranoïde de la part de Cal.

A ce titre, la détermination d'Alboury ainsi que sa confrontation avec la haine de Cal provoque non seulement la pitié chez le lecteur, mais aussi, par le biais de la fin tragique du protagoniste, engendre *la catharsis*. Cependant, cette fin tragique ne renvoie pas ici comme dans la tragédie d'Antigone à une mort pure ; puisque Alboury est condamné à la fin à vivre « souillé par le meurtre de Cal, » Comme la démesure des passions est dans une certaine mesure châtiée dans la tragédie antique par l'introduction des dieux dans l'action dramatique, les gardes qui tuent Cal

pourraient être comparés à la représentation de la puissance absolue dans *Combat de nègre et de chiens*. Ainsi :

« Comme les dieux des tragédies antiques et classiques les gardes sont craints de tous, blancs comme noirs, ils sont présents sans vraiment l'être, agissent sans qu'on les voie, ne sont perçus que par d'autres signes, des bruits par exemple. De plus, ils ont le pouvoir de décider de la mort de n'importe qui dans l'enceinte du camp. De même que les personnages de tragédie meurent habituellement à cause d'une malédiction provenant d'un dieu, Cal est tué par les gardes. »
(<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/>)

Même si Koltès évoque la notion du héros tragique dans *Combat de nègre et des chiens* telle qu'elle est conçue par les dramaturges du théâtre grec et classique, la dimension tragique de ses personnages se caractérise dans les pièces telles *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton* ainsi que *La nuit juste avant les forêts* par des thématiques liées au « corps marchandise de l'être sociale » (EVRARD, 2004 : 40) dans la société de consommation ainsi qu'à l'impossibilité de la communication interhumaine. C'est à partir de la représentation des problématiques essentielles de la consommation dans une perspective pessimiste et nocturne que se constitue la tragédie contemporaine.

Ainsi dans *Quai Ouest* qui se présente sous la forme d'une tragédie classique en adoptant l'unité de lieu et l'unité de temps et se terminant par la mort des protagonistes, on n'observe pas pourtant « destins exceptionnels » qui luttent contre les forces métaphysiques qui leur imposent l'absolue soumission. Cependant les protagonistes poursuivent leur combat contre la fatalité qui a revêtu les formes d'un appareil social. Le héros tragique Charles dans *Quai Ouest* est aux prises avec l'ordre social qui se cache dans une symbolique de commerce caractérisée par l'argent. Ainsi la confrontation de Charles avec Koch représente l'affrontement symbolique de celui qui désire et celui qui possède. Ce dernier idéalise Koch qui possède tous les signes extérieurs de la richesse :

« A l'alimentation vers le bas de Koch qui veut se suicider après avoir détourné les fonds de ses clients, répond le désir d'ascension de Charles. Ainsi, au manque à être de l'homme du monde, fait écho la privation au niveau de l'avoir du pauvre type. Fasciné par les fétiches de la société capitaliste, le briquet (un Dupont), les boutons de manchette en or, la bague, la montre (un Rolex), et surtout la voiture (une jaguar) qui appartiennent à Koch, le jeune paria est prêt à toutes les transactions au point de monnayer la virginité de sa sœur contre les clés de la voiture. » (EVRARD, 2004 : 49)

C'est précisément ce rêve d'argent qui constitue la condition tragique de l'homme dans l'univers dramatique de *Quai Ouest*. Cette vision correspond aussi à celle de Débord concernant la condition de l'homme dans la société de consommation. La distinction des classes sociales semble homogénéiser l'élan de la consommation qui change d'une manière illusoire le statut des travailleurs. En raison du progrès technique, le capitalisme moderne nécessite la participation de l'ouvrier « *à la consommation corollaire de la production sociale : le degré d'abondance atteint dans la production des marchandises exige un surplus de collaboration de l'ouvrier. Cet ouvrier, soudain lavé du mépris total [...] se retrouve [...] apparemment traité comme une grande personne, avec une politesse empressée, sous le déguisement du consommateur.* » (ALLARD, 2010 : 118) Ainsi, dans la société consumériste, « *la consommation aliénée devient pour les masses un devoir supplémentaire à la production aliénée. C'est tout le travail vendu d'une société qui devient globalement la marchandise totale dont le cycle doit se poursuivre.* » (ALLARD, 2010 : 118) A ce titre, l'aliénation est conçue comme la conséquence évidente du fétichisme de la marchandise qui prend une nouvelle dimension « spectaculaire » :

« Selon Débord, n'est donc pas seulement l'aliénation traditionnelle marxienne, mais bien une aliénation à deux tranchants, autant dans la production que dans la consommation du produit aliéné. Détournant à nouveau la théorie de l'aliénation marxiste, Débord écrit que pour l'individu du spectacle, « [t]out le temps et l'espace de son monde lui deviennent étrangers avec l'accumulation de ses produits aliénés ». Analogie à son statut de producteur aliéné, l'homme est ainsi contraint de vivre, à titre de consommateur, parmi des objets aliénés. Et, toujours fidèle à la démarche marxienne, plus le consommateur consomme, plus sa qualité de vie détériore. Il s'agirait, selon la formule de Debord, de la « baisse

tendancielle de la valeur d'usage », ayant pour effet « la falsification de la vie sociale » (ALLARD, 2010 : 118)

La fascination de Charles par l'accumulation des produits aliénés de l'industrie capitaliste tels (le briquet (un Dupont), les boutons de manchette en or, la bague, la montre), le conduit à une illusion qu'est cette falsification sociale. Charles ne se rend compte de la nature illusoire de la richesse qu'il désire jusqu'au moment où Koch lui explique l'impossibilité de réaliser ses rêves en disant :

« Foutaises. Votre naïveté, vos goûts, tout est de la foutaise. Si j'avais le temps, je vous aurais fait faire un stage à la Bourse, vous y auriez perdu votre goût de la foutaise. Vous cesseriez d'aimer quelque chose qui n'existe pas. L'argent n'existe pas, mon pauvre ami, vous apprendriez au moins cela ; l'argent ne se met pas dans la poche, l'argent, tel que vous le concevez, c'est de la foutaise. Les affaires existent, c'est tout, mais vous ne connaissez rien aux affaires. Tenez, je ne voudrais même pas de vous comme chauffeur, je crois bien que vous me feriez les poches. L'argent, tel que vous l'aimez, ce sont les miettes qu'on jette aux chiens dans la cour de derrière. Votre goût de l'argent m'écoeure, vous êtes vraiment trop con, mon pauvre ami. Prenez votre emploi de singe, oui, c'est très bien comme cela ; récupérez ces babioles que j'ai semées par là ; amusez-vous avec tout cela. Je préfère rentrer. Laissez-moi» (KOLTÈS, 1989 : 49)

Ce monologue de Koch semble être une réflexion sur les problèmes du fétichisme de la marchandise et de l'aliénation. Il marque *l'opposition entre « la société (réelle) qui s'oppose à sa propre représentation (virtuelle). » « Dans cette optique, l'aliénation atteint un stade plus perfectionné que jamais dans la mesure où l'ensemble de la société virtuelle (le spectacle) se déploie librement devant l'individu contemplatif et impuissant. »* (ALLARD, 2010 : 71) Quand Koch se moque des illusions de Charles, ce dernier prend conscience de cette opposition qui se trouve au cœur de la société de consommation. Ainsi quand Abad satisfait le désir de la mort de Koch en tuant ce dernier, Charles fait éloge de ses rêves en regardant le corps de Koch :

« 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 Cerutti. Au ciel, il y a des villas gardées par des dobermans, avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avant les repas et même les anges, qui sont les serviteurs, sont chaussés avec des weston. En enfer, on habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. Foutaises. Peut-être, avec une fausse fiche de paye. (regarde Abad .) » (KOLTÈS, 2011 : 58)

Au moment où Charles se rend compte que les signes de la richesse ne font aucun sens dans l'atmosphère misérable du hangar au *Quai Ouest*, il se purge de ses désirs matériels. Comme le désir de la possession est la raison d'être de Charles, dès qu'il s'en trouve démunie, son existence perd tout son sens. Ce dernier qui représente pour reprendre l'expression de Débord, « *l'individu contemplatif et impuissant* » commence, tout comme Koch qui se sent épuisé de l'insatisfaction, à vouloir se livrer à la mort. Bien que Charles se plaigne sur la nature purgatoire de l'argent dans son monologue, le mot sans cesse réitéré « Foutaises » sur lequel la pièce se termine, semble être « *aussi désespérés que le « Hélas ! » final d'Antiochus, dans Bérénice de Racine* ». (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/25/reseda-23/>) C'est alors qu'Abad dirige l'arme sur Charles et tire afin de terminer la tragédie de ce dernier. Même si les raisons qui poussent Abad à tuer Charles à ce moment précis sont obscures, on peut dire que :

« Charles a accompli ce qu'il avait à accomplir, on ne peut que constater que sa trajectoire, en quelque sorte complétée, est comme celle de Koch, une trajectoire Quai ouest est peut-être la tragédie d'un jeune homme : « aurait fallu naître autrement. Naître riche et idiot [...] on est mal né et c'est tout », Or, sa trajectoire rêvée (qui devait le mener de -polis qu'est le hangar à la polis vivante) le conduit à la mort, fait naître en lui le désir de mourir. Contrairement à Combat, où celui qui pénètre dans la polis court le risque d'être tué, dans Quai ouest, celui qui caresse simplement l'idée de se rendre dans la polis meurt précisément à cause de cette ambition. » (BOUCHARD, 2006 : 47)

Alors que le tragique des passions humaines qui entraînent les protagonistes vers la mort dans la dramaturgie de Koltès, les « petites tragédies » de Lagarce traitent d'avantage de l'instabilité des personnages. Pareille au fonctionnement du désir dans l'œuvre de Koltès, la dramaturgie lagarcienne se

fonde sur la notion d'attente. Cependant celle-ci transforme les personnages en des êtres en suspense qui semblent être plus morts que vivants. Le dramaturge définit la condition psychologique des héroïnes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* en écrivant :

« Elles tournent autour de ce jeune homme dans son lit. Elles le protègent et se rassurent aussi les unes et les autres. Elles le soignent et écoutent sa respiration, elles marchent à pas lents, elles chuchotent leur propre histoire, cette absence d'histoire qu'elles vivent depuis qu'il les quitta et son histoire à lui, sa longue balade à travers le monde, sa fuite sans but et sans raison...Les sœurs et les épouses et les mères encore, et les amantes qu'on oublia et celles qu'on ne voulait pas voir, dont on ne voulait pas comprendre le désir et qui attendent, qui promirent d'attendre et qui le firent, au-delà du raisonnable, qui détruiraient leurs vies, leurs pauvres vies inutiles, à ne rien faire d'autre qu'attendre, en vain, sans autre raison que surveiller la vallée, la route qui descend vers la vallée et dont on perd peu à peu la trace » (<http://www.solitairesintempestifs.com/livres/96-j-etais-dans-ma-maison-et-j-attendais-que-la-pluie-vienne-9782912464033.html>)

Selon Lagarce, ces femmes peuvent « s'appeler aussi Electre, Chrysotémis, Iphigénie, Clytemnestre et la Femme Captive, La Troyenne. Et le jeune homme, Oreste. Possible aussi. Sûrement »

(<http://www.solitairesintempestifs.com/livres/96-j-etais-dans-ma-maison-et-j-attendais-que-la-pluie-vienne-9782912464033.html>) Le fait que Lagarce voit dans l'existence irrémédiable de ses femmes, les traces des héroïnes tragiques de l'Antiquité dérive non point de leur capacité de représenter leurs passions humaines, mais du désespoir et de la lassitude qu'elles éprouvent à cause de leur instabilité physique et obsessions psychologiques. L'attente des héroïnes dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* les rend paralysées et incapable d'agir. Elles se sentent donc condamnées à un présent éternel où « Rien ne change, rien ne progresse, l'attente est la seule qui dure, elle n'achèvera pas son parcours durant une représentation. » (<http://www.solitairesintempestifs.com/livres/96-j-etais-dans-ma-maison-et-j-attendais-que-la-pluie-vienne-9782912464033.html>)

La même atmosphère statique qui domine *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* paralyse les fonctions physiques des héroïnes ; celle-ci se manifeste aussi dans *Juste la fin du monde*. Ainsi la mère qui fait partie des

personnages tragiques de Lagarce et qui raconte les désirs illusoires de Suzanne d'une manière mélancolique : « *Suzanne voudrait partir, / elle l'a déjà dit peut être, / aller loin et vivre une autre vie (ce qu'elle croit) dans un autre monde, ces histoires-là.* » (LAGARCE, 1999 : 207) Le désir de s'en aller qui ne se réalise jamais révèle une obligation irraisonnable de rester dans le même endroit où ils sont abandonnés sans même bouger.

Caractérisés par la dimension tragique de l'attente, les femmes de *J'étais dans ma maison et j'attendais* que la pluie vienne qui sont restées comme endormies pendant tout ce temps et une part de leur humanité est disparu. A ces figures dramatiques s'ajoutent aussi ceux qui manquent complètement de vivacité de l'existence. Ainsi dans *le Pays lointain* Louis qui sera bientôt mort lui-même, « *est reçu comme un revenant, un personnage absent dont on a fait le deuil, un personnage silencieux, une figure qui représente le personnage sans parole (dont la parole est tout entière nourrie par celle des autres), nouvel enfant dans la plus grande distance possible avec celui qu'il fut.* » (COLLOQUES DE STRASBOURG, 2007 : 98) Ainsi *Le pays lointain* se caractérise par la tragédie de Louis qui se trouve au seuil de la mort. Tous les personnages en effet se situent par rapport à lui :

« c'est dire qu'ils détiennent une part de la représentation perdue de Louis, qu'ils appartiennent donc à cette béance : ainsi des membres de sa famille ; ainsi des revenants, pour ainsi dire, l'Amant et le Père tous deux identiquement caractérisés par "mort déjà", ce qui les fonde dans une parenté cette fois moins familiale qu'ontologique (nous avons dit comment Louis se situait lui-même de part et d'autre de la mort, compilant ainsi l'avant et après, ici encore, en stricte équivalence) ; ainsi enfin du Garçon et du Guerrier, qui représentent chacun tous ceux de leur espèce (tous les garçons, tous les guerriers). Restent Longue Date et Hélène, qui ne sont pas désignés par le lien d'amitié qui les unit à Louis : c'est que tout lien d'appartenance est dérobé, dans cette liste de personnages. » (COLLOQUES DE STRASBOURG, 2007 : 98)

La construction collective de l'identité de héros tragique dans *le Pays lointain* semble fonctionner comme une prise de position contre la mort qui s'approche. La focalisation sur Louis, qui porte le même nom du protagoniste de *Juste la fin du monde*, semble opérer un retour infra-dramaturgique dans l'univers théâtral

de Lagarce. Ainsi *Le Pays lointain* se présente comme une réécriture de *Juste la fin du monde*, cependant, cette fois-ci, le dramaturge met l'accent non pas sur les membres de la famille qui attendent le retour de leur fils et le jugent d'être absent pour longtemps, mais sur Louis, le guerrier épuisé qui ne peut même annoncer sa mort prochaine à cause des accusations versées contre lui. La tragédie de l'attente laisse sa place à la tragédie de la mort :

LONGUE DATE - Et le lendemain de ta mort, peu de temps après, entendons par là, les jours qui suivent, les semaines, les mois, les jours qui suivent, entendons par là, plus encore/ promesses plus définitives encore, et à toi, de fait, mort maintenant/à toi et donc infranchissables, indestructibles, plus promesses encore que promesses faites aux vivants/ après ta mort, les jours qui suivent, dans sa solitude plus grande et si nouvelle, plus grande et plus nouvelle encore, dans sa solitude, il promet et jure/ cela encore plus fort que promettre/ il jure que jamais plus, à l'instant où la Mort viendra le prendre à son tour, il jure que jamais plus il ne bougera, il ne retournera nulle part en arrière, ne regardera rien, ne lira pas ce qui est écrit, ne fera pas le rangement de sa vie, ne collera pas les photographies dans un album/ il jure qu'il ne cherchera pas à changer ce qui fut, à modifier son histoire, il jure qu'il ne cherchera pas à corriger, modifier le passé, car c'est bien du passé qu'il est question, il jure à lui-même/ et à toi, mort maintenant, il jure qu'il ne cherchera plus à tricher, à l'ultime moment, et qu'il ne cherchera pas non plus à s'arranger, car d'arrangement encore qu'il est question, et d'arrangement avec le passé, pas autre chose/ il dit tout cela et pourtant, presque aussitôt... » (LAGARCE, 2002 : 387)

Tout comme François Rancillac le souligne, cette perception tragique de la mort de Louis dans *Le pays lointain* est due au fait que le dramaturge écrit cette pièce en sachant qu'elle sera lue une fois morte. Ainsi dans son journal, on observe que l'auteur se moque de sa mort prochaine en écrivant « Cher lecteur, toi qui me liras quand je ne serai plus là » (LAGARCE, 2002 : 387) Or, Louis, dans *le Pays lointain* :

« est précisément dans cet entre-deux/ entre trois temporel : il est à la fois l'acteur de son retour dans sa famille, après dix ans d'absence : il « vit » ce retour en direct » avec les autres personnages dans le présent de la représentation ; mais il est aussi le narrateur (l'écrivain ?) de ce retour (qui est d'ailleurs peut être une pure hypothèse imaginaire (« Et si je retournais dans ma famille, qu'est –ce qui se passerait ? ») et son propre biographe, qui tente, avant de mourir, de résumer toute sa vie, de se souvenir de toutes les personnes rencontrées ou aimées durant sa trop brève

existence ; mais on apprend également, à la fin de la pièce, que Louis est déjà mort quand il nous raconte tout ça ! » (EUROPE, 2010 : 370)

La tragédie de Louis semble être la tragédie de la mort de Lagarce lui-même qui, étant profondément athée, conçoit la mort comme « *bref instant du grand où tout sombre et disparaît* ». (LAGARCE, 2002 : 387) Ce néant de la disparition s'ouvre donc sur une vision tragique de l'existence humaine et ainsi Lagarce s'approche de la perception des dramaturges de l'absurde qui, sous l'influence de la philosophie existentielle, décrit la mort comme l'inéluctable et l'angoissante fin de la vie de l'homme.

Ainsi on voit germer au sein de la dramaturgie de Lagarce de l'absurde, une vision tragique et pessimiste du monde et de l'homme, d'où la hantise de la mort et la vanité de l'existence qui demeure sans explication ni raison. Cette perception de l'existence privée de sens supprime également la volonté d'action des personnages qui ressentent la nullité de leurs efforts devant l'omniprésence de la mort.

Le héros tragique qui se manifeste en tant qu'une « *machine désirante* » chez Koltès se transforme en une figure dramatique hantée par l'attente et par la mort chez Lagarce. Cependant, la thématique de la tragédie contemporaine ne se limite pas aux seules les problématiques existentielles, celle-ci représente encore la question de l'autre dans le contexte aussi sociologique qu'existential.

5.3 Visages de la violence tragique

Le genre de la tragédie est sans doute hanté par la violence. Afin d'évoquer un effet cathartique, les dramaturges livrent leurs protagonistes à des fins horribles qui révèlent des énormes souffrances non seulement psychologiques ou existentielles mais aussi physiques. Ainsi dans l'exode d'Œdipe Roi, la reine Jocaste se pend dans le palais. Quant à Œdipe qui arrive trop tard pour empêcher le suicide s'est crevé les yeux pour ne plus voir la lumière du jour. Dans la scène finale, le protagoniste revient sur scène, désormais aveugle. Il se lamente sur son horrible sort et demande à Créon de le chasser de sa cité.

Créon, ayant pris conseil auprès de l'oracle d'Apollon, bannit en effet Œdipe qui avant son départ parle pour une dernière fois avec ses filles Antigone et Ismène nées de son inceste.

Quant à la tragédie d'Antigone, celle-ci se termine non seulement par la mort d'Antigone, mais aussi par le suicide de Haemon devant son père, Créon. Eurydice qui est la femme de ce dernier, après avoir appris la mort de son fils aussi se tue. « *Créon se trouve anéanti par ces événements (« désastre venu de nos propres plans ») et n'aspire plus qu'à une mort rapide (« Débarrassez cet endroit d'un propre à rien »)* [fr.wikipedia.org/wiki/Antigone_\(Sophocle\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antigone_(Sophocle)) » .

Ainsi ce n'est pas par hasard que les définitions de ce genre dramatique dans la tradition française renvoient à une série d'évènements horribles :

« Dans sa Poétique, Jules-César Scaliger affirme que, dans la tragédie, « les débuts sont plus calmes, les fins horribles (...) » et que « tout respire les angoisses, la peur, les menaces, les exils, la mort (...). et il précise plus loin que les sujets tragiques sont élevés et cruels (atroces) : édits royaux (...), carnages, actes de désespoir (...), pendaisons, exils, pertes de parents proches (...), parricides, incestes, incendies, batailles, aveuglements, larmes, gémissements, cris plaintifs (...), enterrements, éloges funèbres (...) et chants de deuil (...). (LECERCLE, : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue2/Spectacle1.pdf) »

Cependant, cette série de catastrophes ne sont jamais représentés sur scène. Le spectateur apprend ces désastres par le biais d'un serviteur qui raconte les fins tragiques des protagonistes à tous. Cette omission de la violence est rassurée par la règle de bienséance qui indique que « *Le dramaturge ne peut pas montrer de scènes choquantes aux spectateurs (qui sont souvent issus de la haute noblesse et vivent à la cour du roi). Ainsi les événements violents (batailles, meurtres, suicides...) peuvent exister dans la pièce mais ne seront pas joués sur scène. Ils seront par exemple racontés par un personnage qui y a assisté* ». (<http://www.copiedouble.com/content/les-r%C3%A8gles-du-th%C3%A9%C3%A2tre-classique-du-xvii%C3%A8cle>) Or, la violence qui fait partie du genre de la tragédie est réglée de sorte qu'elle n'abîme point la structure esthétique de la pièce dans la perception classique.

Quant à la nouvelle esthétique de la tragédie qui se présente dans les œuvres dramatiques contemporaines, celle-ci est aussi hantée d'une manière plus explicite par la violence à la fois physique et psychologique. Dans *Combat de nègre et des chiens*, on observe à la fois les actions brutales et le rejet de la règle de bienséance. Comme l'action dramatique commence par l'arrivée d'Albourn pour réclamer le corps de son frère, on comprend dès cette première réplique que la pièce se fonde essentiellement sur un événement horrible qui a eu lieu avant que l'action dramatique commence. Tout comme le désir d'Albourn qui correspond à celle d'Antigone d'honorer le corps de son frère, les destins de Polynice et du frère d'Albourn aussi coïncident de manière allusive de sorte que tous les deux sont morts tués par leur ennemi. Polynice est tué par son frère Étéocle lors d'une bataille où chaque frère voulait la mort de l'autre pour devenir roi de Thèbes. Quant au frère d'Albourn, même si sa famille est informée qu'il est mort à la suite d'un accident, ce dernier est en vérité tué par Cal. Alors que le corps de Polynice est disposé au milieu de la cité pour que cette mort serve de leçon aux habitants de la ville, celui du frère d'Albourn est enlevé par son assassin Cal, afin de cacher son crime.

Par ailleurs, les conflits qui s'ouvrent sur des événements violents ne s'arrêtent pas avec les actions horribles antérieures au drame. Cependant celles-ci sont implicitement liées au crime de Cal qui non seulement représente son mépris pour les Noirs, mais aussi provoque une série d'événements imprévisibles : « *Horn, après avoir laissé Cal préparer le meurtre d'Albourn, le trahit et l'abandonne. Léone convoitée par Horn et Cal les dédaigne au profit d'une africanité mythique représentée par Albourn. Ces confrontations aboutiront à la mort violente de Cal sacrifié par les gardes.* » (http://www.logomotive-theatre.fr/DocPro/Combat_de_n_egrave;gre_et_de_chiens/Combat_dossier_p%C3%A9dagogique.pdf)

La notion de la violence est intimement liée au racisme de Cal qui, à cause de la violence de sa haine est « *capable d'abattre un homme puis d'écraser ensuite son cadavre* » Cette brutalité se confirmera dans sa dernière tirade,

lorsqu'il évoquera ce qu'il a fait du corps du frère d'Alboury (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/10/08/reseda-8/>):

:

« CAL. – (...)L'instinct, Horn, les nerfs. Je ne le connaissais pas, moi ; il avait seulement craché à deux centimètres de mes chaussures ; mais l'instinct, c'est comme cela que ça marche : toi, ce n'est pas maintenant que je te foutrai la paix, voilà ce que je disais en le regardant. Alors je l'ai mis dans le camion, j'ai été jusqu'à la décharge et je l'ai jeté tout en haut : c'est tout ce que tu mérites et voilà ; et puis je suis rentré. Mais j'y suis retourné, Horn ; je ne pouvais pas tenir en place, les nerfs me travaillaient. Je l'ai repris sur la décharge, tout en haut, et remis dans le camion ; je l'amène jusqu'au lac et je le jette dans l'eau. Mais voilà que ça me travaillait, Horn, de le laisser en paix dans l'eau du lac. Alors j'y suis retourné, je me suis mis dans l'eau jusqu'à la taille et je l'ai repêché. Il était dans le camion et je ne savais plus quoi faire, Horn : toi, je ne pourrai pas te foutre la paix, jamais, c'est bien plus fort que moi. Je le regarde, je me dis : il va démolir les nerfs, ce boubou. C'est alors que je trouve. Je me suis dit : les égouts, voilà la solution ; jamais tu n'iras plonger là-dedans pour le repêcher. Et c'est comme ça, Horn : pour lui foutre la paix, malgré moi, une bonne fois, Horn ; enfin je pourrai me calmer. (Ils regardent les dés.) Si j'avais dû l'enterrer, Horn, alors j'aurais dû le déterrer, je me connais bien ; et s'ils l'avaient emmené au village, je serais allé le chercher. L'égout, c'était le plus simple, Horn, c'était le mieux ; D'ailleurs, ça m'a calmé un peu.(...) » (KOLTÉS, 1989 : 41)

La haine du personnage qui « *le pousse à torturer même le corps du nègre est aussi manifeste du fait que tout acte de désobéissance est considéré comme une insulte personnelle. Alors il me crache aux pieds et il part. Il m'a craché aux pieds et à deux centimètres c'était sur la chaussure* » dit –il. (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/10/08/reseda-8/>) : En tenant compte que Cal représente la haine et la cruauté ;

« Sa mise à mort par les gardiens, sur demande d'Alboury, apparaît ainsi comme légitime (« la mort du méchant »), et s'apparente à une exécution, sans que pourtant la violence ne soit extrême du côté des Noirs (3 balles seulement, au bras, au ventre et à la tête). En revanche l'image finale est beaucoup plus terrible : « Au près du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents ». L'adjectif « éclatée » fait surgir l'image d'un feu d'artifice sanglant, la répétition du terme de « cadavre » accentue l'horreur, la mention des dents connote l'agressivité, et suggère une sorte de rictus morbide. Cal (et les blancs de

manière générale) sont ainsi définitivement assimilés à des chiens (Noter qu'en ce qui concerne Cal, il s'agit d'un « chiot »). » (<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/11/16/reseda-22/>)

Ainsi Koltès refuse la règle de bienséance en réalisant l'exécution des actes de violence sur scène. Cette tendance à la représentation des actes cruels se manifeste aussi dans *Roberto Zucco* où « *Une mère est étranglée dans un baiser, une gamine violée apprend à aimer, un frère vend celle qu'il adorait et une sœur meurt d'avoir peur d'aimer. Personne ne sort indemne après l'avoir croisé. Il emporte une part de chacun avec lui, la vie de l'un, le pucelage de l'autre.* » (http://www.latempete.fr/spectacles_ressources/09_10/988/dp_zucco.pdf?PHPSESSID=d8452fa7a8d8a719c23b2813912a5711) Koltès n'omet aucune action de cette violence qui est sans cause ni raison dans *Roberto Zucco*.

A part le mythe de Roberto Zucco, la question de la violence chez Koltès revient dans plusieurs pièces telles *Combat de nègre et de chiens*, *Dans la solitude des champs de coton* et *La nuit juste avant les forêts*. La violence y est traitée par le biais des thèmes de l'oppression et l'inégalité sociale. Ainsi ces « *aspects de la violence généralisée qui régit aussi les rapports entre les races, entre les sexes, entre les générations ...* » ([http://www.logomotive-theatre.fr/DocPro/Combat de nègre et de chiens/Combat dossier p](http://www.logomotive-theatre.fr/DocPro/Combat_de_n%eagrave;gre_et_de_chiens/Combat_dossier_p%C3%A9dagogique.pdf)
[%C3%A9dagogique.pdf](http://www.logomotive-theatre.fr/DocPro/Combat_de_n%eagrave;gre_et_de_chiens/Combat_dossier_p%C3%A9dagogique.pdf))

Les actes de violence fondés sur l'inégalité sociale ou le racisme se manifestent aussi dans *La nuit juste avant les forêts*. Dès le début de son soliloque, le personnage met l'accent sur sa différence des Français « *à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous, c'est une ancienne habitude, mon père me l'a appris* ». (KOLTÈS, 1988 : 11) Le fait que les Français semblent être incapables d'appréhender les différences culturelles, évoque un sentiment d'isolation de la part du locuteur. Ainsi quand les Français plaisantent sur cette habitude ancienne du protagoniste, il se sent complètement méprisé :

« et je les entendais tout en me le lavant : — qu'est-ce qu'il peut bien faire, ce drôle d'étranger? — il fait boire son zizi — comment cela se peut-il, de faire boire son zizi ? — comme si je ne comprenais rien de tout ce qu'ils disaient, et moi, je continue, calmement, à lui donner à boire, pour que ces cons de Français se demandent entre eux, groupés derrière mon dos devant les lavabos : comment un zizi peut-il boire, et surtout, comment peut-il avoir soif ? » (KOLTÈS, 1988 : 11)

C'est surtout autour de l'expression de « ce drôle d'étranger » que s'accroît le sentiment de l'isolement et de la solitude de l'autre, l'étranger qui se sent seul et fragile. Ainsi la solitude du protagoniste qui se désigne comme « *seul, étranger contre eux tous* » se transforme en une peur des autres, qui sont plus nombreux, plus puissant que lui. C'est à partir de cette solitude de la différence que se crée le désir de la solidarité « *c'est par là qu'ils vous prennent, comme les derniers des cons, alors, il faut se l'attacher, se priver même de cela, pour être bien certain de ne pas se faire niquer!, nous autres, camarade, étrangers, il faut se priver de tout et se l'attacher solidement* » (KOLTÈS, 1988 : 19) dit le locuteur. Afin de retrouver un frère, un camarade qui pourrait lui garantir cette solidarité contre tous. Ainsi il déclare, à un autre, un inconnu qu'il voit au coin d'une rue quelconque :

« je ne suis pas complètement d'ici, sûr que cela se voit, ces cons de Français sans imagination ne s'y sont pas trompés, et, malgré tout cela, j'ai couru derrière toi dès que je t'ai vu tourner le coin de la rue, malgré tous les cons qu'il y a dans la rue, dans les cafés, dans les sous-sols de café, ici, partout, malgré la pluie et les fringues mouillées, j'ai couru, pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, couru, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me trouve pas dans une rue vide de toi, » (KOLTÈS, 1988 : 11)

Même si on n'observe aucun acte de violence au cours du récit, les allusions du protagoniste à une idée d'un syndicat international qui devrait être constitué: « *pour notre défense, uniquement la défense* » (KOLTÈS, 1988 : 11) révèle sinon la présence, le menace de la violence humaine. Ainsi le fait que « ces petits nerveux » dans la rue sans argent ni autorité, n'ont besoin que de la défense, de la violence devient omniprésent, toujours capable de hanter l'étranger. C'est pourquoi, « c'est bien cela dont on a besoin, se défendre, non ? » demande le protagoniste.

L'omniprésence de la violence s'opère comme un élément aussi psychologique que physique dans *La nuit juste avant les forêts*. La violence verbale de, on en témoigne aussi se manifeste dans *Dans la solitude des champs de coton* où le combat entre le Dealer et le Client prend la forme d'un combat singulier avec les armes du langage et de la rhétorique. La cruauté abstraite de la parole est indiquée dans la réplique du Dealer comme : « *la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme où l'animal qui rend l'homme au animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé* ». (KOLTÈS :1987, 31)

Ainsi la cruauté physique est évoquée par les images d'affrontement violent qui s'organisent autour de gestes agressifs : « *la morsure (la menace du chien qui montre « sauvagement » ses dents, l'attaque du chien « qui vous mordra le cul », l'incision (l'épine et l'aiguille sous la selle du cheval) la brisure « la tuile qui va vous fracasser le crane », l'aveuglement (les bombes lacrymogènes des demoiselles qui font pleurer les brutes)* » (EVRARD, 2004 : 19) sont des exemples frappants de cette violence évoquée par la force du langage. La parole se présente dans *Dans la solitude des champs de coton* comme une arme permettant de s'imposer un pouvoir sur le destinataire.

La puissance de la parole en tant qu'un objet de la violence constitue entre autre l'aspect cruel de la tragédie chez Lagarce. Les sujets épiques du dramaturge qui n'exerce aucune puissance physique sur les autres créent par le biais de la parole une atmosphère abstraite de la violence. Ainsi dans *Ici ou ailleurs*, Lagarce indique dans le discours du personnage nommé le dramaturge qui se trouve « *au tribunal de la dramaturgie* » que « *Ces monologues plus ou moins longs, associés les uns aux autres, mis côte à côte...* » qu'il écrit ne forment pas « *une véritable scène, des répliques percutantes, quelques grands moments de violence inouïe...* ». (LAGARCE, 2011 : 98) La violence chez Lagarce n'est qu'un sentiment métaphysique éprouvé de la part des protagonistes comme une expérience intérieure, voire psychologique. Ainsi chaque œuvre de Lagarce

« se présente comme un corps morcelé. Écrivain-rhapsode par excellence, Lagarce — usage sublimé de la violence dont il se sait habité — pratique la vivisection dans la chair du drame. Il coupe et découpe, puis recoud (rhapteïn, en grec ancien, signifie coudre). Et les coutures bien visibles de ses pièces, ce sont tous ces (...) qui, à l’opposé des sutures invisibles dans l’action du drame classique, marquent non point une avancée ou une progression de l’action mais bien, selon l’expression de Lagarce lui-même, une simple « succession ». La profonde originalité des pièces de Lagarce tient pour une large part, à cette continuité-discontinuité introduite par des (...) qui sont autant de gestes par lesquels l’écrivain-rhapsode en découd avec le corps du drame. » (SARRAZAC, 2011 : 6)

Cette forme morcelée du drame est due à sa structure fondée sur le non-dit. Cette « extraordinaire volume de silence », pour reprendre l’expression de Sarrazac, obtient par son existence une annulation du corps théâtral dans l’écriture dramatique de Lagarce :

« Le corps naît par le langage et s’éteint sans lui. Rappelons que dans l’intermède de *Juste la fin du monde* La mère ne voit pas Louis La mère ne voit pas Louis car il ne dit rien. Sa présence n’est valide uniquement que par la parole. Il existe une conscience de l’homme. (...) Lagarce parvient à la dimension tragique par la dépérissement ou la suppression du corps et il l’obtient entre autre grâce au silence. Par ailleurs mépriser le corps par le silence, c’est essayer d’immobiliser métaphysiquement ce qui ne peut pas l’être. C’est comme si la parole circulait et que le corps au contraire coulait et se lassait tomber brutalement physiquement et dans le mutisme. Le silence possède donc le double pouvoir d’immobiliser, de « geler » le moment fatal ou au contraire de le suggérer ou encore de le manifester clairement en l’efforçant vers l’impassibilité et l’immobilisme absolu. » (VINUESA MUÑOZ , 2012 : 392)

Cet immobile absolu qui cause la destruction symbolique du corps du personnage n’est pas seulement constitué par le biais du silence mais aussi par la construction elliptique des discours des personnages. Ainsi la correspondance entre « *la cruauté d’une action inachevée et l’interruption d’une phrase par les points de suspension* » se présente dans le discours des personnages lagarciens qui sont constamment marqués par une fragmentation qui découpe les phrases. Cet échec de la parole se trouve au cœur des pièces telles *Juste la fin du monde*, *le Pays lointain* et *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*. Or, dans *Juste la fin du monde* la tentative d’annoncer sa mort prochaine qui fait démarrer l’action dramatique n’est jamais accomplie. Louis ne constate que la fin de la journée s’achève « sans avoir rien

dit de ce qui (lui) tenait à cœur ». Tout au long de la pièce, la parole de Louis est sans cesse contrée, arrêtée, rendue impossible et interdite par les discours des personnages :

« Louis : (...) je souhaite, quant à moi, ce que je souhaitais, / je serais heureux de pouvoir...

Catherine : Ne me dites rien, je vous interromps, / il est bien préférable que vous ne me disiez rien et que vous lui disiez à lui ce que vous avez à lui dire./ » (LAGARCE, 2007 : 211)

La réaction brusque de Catherine contre la moindre parole que pourrait prononcer Louis condamne ce dernier au silence. Il déclare « Je n'ai rien à dire, ou ne pas dire ». Ainsi, la parole agressive de Catherine s'opère comme un acte physique oppressant sur l'existence de Louis.

Comme les monologues des personnages dans *Juste la fin du monde* révèlent des luttes contre le silence qui pourraient mettre en jeu l'existence des personnages mais aussi des luttes contre l'autre. Ainsi le tragique de la situation c'est de ne pas laisser l'autre de donner sa version des choses, « *un sentiment, un souvenir, un projet* ». Ainsi Louis s'exprime par un long monologue dans la dixième scène de la pièce « sa version des choses ». Cependant, comme il est seul pendant qu'il exprime « la fin du monde » qui désigne sa mort prochaine personne n'entend sa tragédie. Par ailleurs, le discours de Louis révèle aussi les traces de la violence par les références faites aux champs lexicaux de la négation et la corruption physique. Les mots tels « disparaître », « éteindre », « engloutir », « mordre », « tuer », « détruire », « vomir », « épuiser », « mourir », « abattre », « abimer », « souffrir » semblent marquer non seulement la fin de Louis, mais la fin de l'existence humaine. Cette perception de la disparition pousse Louis à une sorte d'agression verbale :

« Au lieu d'envisager sa mort pour l'autre d'envisager sa mort pour l'autre, le personnage imagine qu'il ne laissera derrière lui aucun « survivant » susceptible de témoigner de sa disparition. Un scénario l'amène à contrer la mort par la mort. Sa parole devient la médiation d'une violence meurtrière à sa destination des vivants qui lui font face « je vous tue les uns après les autres ». Le mourant s'associe avec la mort et, devenant son bras armé, s'exclut de son champ de portée « les meurtriers ne meurent pas ». (COLLECTIF, 2011: 180)

Ainsi, à part les accusations des autres, la mort aussi suscite des émotions cruelles de la part du protagoniste qui vomit « la haine » contre la cette fin destructive de l'existence.

Or, la violence chez Lagarce n'est que statique : elle ne se concrétise jamais dans une action physique. Cela dérive surtout de l'impossibilité de combattre contre l'ennemi qui se présente, comme dans le tragique quotidien de Maeterlinck, tout comme une puissance suprême et métaphysique. Ainsi la haine de l'homme contre la mort ou le temps qui anéantit le sens de l'existence humaine fait le sujet des discours des personnages. Cela indique d'une part la nature éphémère de l'être humain, et de l'autre la vanité de l'existence qui demeure sans explication ni raison.

Ainsi la dimension cruelle et violente de la tragédie contemporaine s'explique par les conditions historiques et sociales du monde moderne. Quant à la place qu'y occupent des œuvres tragiques, alors que celles de Koltès, correspondent aux œuvres des dramaturges antiques et classiques par la mise en scène des héros en combat contre le destin et l'ordre social, celles de Lagarce demeurent plus proches de la vision du monde des dramaturges de l'absurde qui ne cessent d'accentuer le non-sens de l'existence, sans pourtant mettre en avant un point de vue comique et burlesque.

CONCLUSION

La problématique essentielle du théâtre du XXème siècle a été d'abord l'éloignement ensuite l'anéantissement du contenu et de la forme de ses codes et conventions traditionnels. A ce titre, l'évolution du drame moderne et contemporain n'a cessé de montrer que depuis les années 1880 jusqu'aux années 1980 le drame s'est constitué sur ses bases en s'éloignant toujours de lui-même. Le phénomène le plus intéressant a été à cet égard le mouvement de « théâtralisation du théâtre » qui, à partir de la première crise dramatique provoquée par les dramaturges symbolistes et les tentatives novatrices de Jarry et Artaud a mis fin à la vision « textocentrique » du drame. Pendant un siècle, les metteurs en scène ont poursuivi leurs recherches des formes d'expressions extratextuelles telles que l'utilisation technique du son, de l'éclairage, du mime, de la musique et des éléments visuels qui rejettent la priorité du texte sur scène. La déconstruction du texte dramatique au profit de l'aspect scénique du théâtre a influencé profondément la perception dramaturgique des auteurs en les éloignant des codifications du théâtre classique.

Par ailleurs, les transformations sociales et économiques qui se sont produites après la fin de la Seconde Guerre Mondiale ont aussi contribué à façonner les formes dramatique de l'époque. La décadence des valeurs traditionnelles et la montée des revendications révolutionnaires de 1968 ont remis également en question les idéologies de la société de consommation. Ce nouvel état des choses conduit les auteurs dramatiques à exprimer les préoccupations de l'homme moderne par des œuvres d'une authenticité et une originalité inédites. La présence fantomatique de la condition hypermoderne de la société, véhiculée par le narcissisme et l'individualisme, marque des œuvres dramatiques de cette période qui tendent à se délivrer des débats portant sur les évolutions scéniques et à redevenir littéraire autour des années 1980. La nouvelle perception de l'homme moderne dans la société hypermoderne soutient aussi l'éloignement des dramaturges des codifications classiques. A

ce titre, les textes dramatiques écrits dans les dernières décennies du XXème siècle sont relâchés presque de toutes les catégories traditionnelles de la dramaturgie. L'étude structurelle des théâtres de Koltès et Lagarce nous a permis au cours de ce travail d'appréhender les transformations que subit le théâtre contemporain à travers l'action dramatique, les catégories spatio-temporelles, le personnage, le discours théâtral, ainsi que les aspects thématiques dans les pièces, qui tous témoignent d'« *une déterritorialisation permanente* » du drame, comme le souligne Sarrazac.

Le refus de la perception traditionnelle de l'action dramatique, caractérisée par un commencement, un milieu et une fin se manifeste comme l'une des tentatives visant à la négation de la forme classique du drame chez Koltès et Lagarce. Ainsi l'absence d'une intrigue conventionnelle et la constitution d'une action dramatique qui s'appuie essentiellement sur un incessant aller et retour de la réflexion du protagoniste indique bel et bien que la parole se substitue à l'action. La plupart des pièces de Koltès et de Lagarce étalent cette vocation verbale qu'illustrent des récits secondaires, des anecdotes, des bribes souvenirs, des réflexions narrativisées qui parsèment le texte. Au lieu d'une intrigue progressive comme on en observe dans les formes classiques, la fable se forme de tableaux ou de séquences successives qui renforcent l'acte discursif priorisant la volonté de dire de l'homme moderne. A ce titre, les pièces de Koltès créent une action souvent « métaphysique » par la puissance suggestive de la parole, alors que celles de Lagarce génèrent une atmosphère statique, voire claustrophobique où la parole ne se renvoie qu'à elle-même.

La déconstruction de l'action dramatique en faveur de l'exploration de la psyché humaine influence aussi l'organisation spatio-temporelle des pièces des deux dramaturges. Cette démarche favorise une dramaturgie rétrospective dans laquelle le récit garantit un envahissement du passé dans le présent et vice-versa. Ainsi la fable se déroule dans un « présent éternel » où on ne peut discerner ni le passé ni le futur. C'est un moment imprécis et atemporel ouvert aux rétrospections et projections de l'avenir par l'intrusion des anecdotes s'infiltrant dans les discours des personnages. A cette temporalité imprécise

s'ajoutent également des imprécisions spatiales. La stylisation complète de l'espace dramatique s'ouvre volontairement à un « *non-lieu* » qui correspond à la conception de la scénographie de « *l'espace vide* » de Peter Brook. Etant donné que la précision de l'espace ne se limite qu'aux brèves didascalies, le lecteur et le metteur en scène devraient imaginer la disposition de l'espace dramatique à leur gré, suivant les spécificités de la fable en accord commun avec les conditions psychologiques des personnages.

L'absence de repères spatio-temporels qui contribue à la fragmentation de la fable se révèle aussi déterminante dans la composition du personnage dramatique. Koltès et Lagarce qui sculptent le personnage traditionnel rigoureusement individualisé pour le transformer en une simple figure dramatique, un impersonnage sans caractère (ethos) ni psychologie individuelle. Réduits pour la plupart à l'état des silhouettes, les personnages koltésiens et lagarciens apparaissent comme des figures de contestation et de protestation d'une part vis-à-vis des contraintes formelles, des codes et conventions archaïques du théâtre traditionnel, et de l'autre de la fétichisation de l'individu, ses images stéréotypées, son corps et ses marchandises, dans la « société du spectacle » dénoncée par plusieurs penseurs de l'époque, dont Debord, Baudrillard, Deleuze qui y voient la forme particulière de l'aliénation sociale et mentale. Marqués à cet égard par l'absence de caractère, de nom, de visage, de volonté propre, bref d'identité, les personnages des deux dramaturges sont en quelque sorte « neutralisés » et « homogénéisés » par le flux de la parole. Par ce côté *sui generis* qui les différencie nettement de leurs homologues traditionnels, ils s'éloignent de leur fonction mimétique et deviennent des corps parlants, semblants dans leur variété, des voix voire des masques sans visage.

Cette perception générique des personnages sans caractérisation conduit à une dépossession de soi. Du reste, la négation de l'intériorité du personnage le rend un fantôme sans substance manquant de repères biographiques, physiques ou sociaux qui pourraient caractériser voire stabiliser son identité une fois pour toute, d'où la construction des figures dramatiques

dépersonnalisés ou le *dédoublement du personnage* dû à l'absence de continuité cohérente au niveau de son évolution dans la fable. Ainsi, tout comme la vision rimbaldienne du « *moi* » le personnage des deux dramaturges distingue un autre « *moi* », ou encore des « *moi* », multiples sans jamais les posséder en même temps. Cette discordance de soi révèle la complexité de la psyché humaine dans cette société libérale marchande, en particulier tout ce qu'il y a de discontinu dans la notion dit caractère. Du coup, la dépersonnalisation entraînant la vacuité totale des personnages ouverts à tous les rôles, à toutes les conditions possibles de l'humanité met au premier plan cette perte de soi en tant que symptôme de l'impersonnalisation. Comme l'ensemble des figures dramatiques tendent à l'autoréflexion, la représentation du drame se transforme en une véritable verbalisation de la fable .

Néanmoins des différences s'avèrent entre les deux dramaturges, fussent-elles négligeables, quant à la conception qu'ils se font du personnage. Alors que ceux de Koltès, inconnus, privés de repères sociaux, biographiques et physiques qui pourraient signifier leur identité deviennent des êtres agitants, violents, énigmatiques, étrangers, « aliénés » au sens débordien du mot et perméables à tous les sens que permet les symboles, ceux de Lagarce apparaissent moins à titre d'individu que comme 'fonction' dramatique réduits aux paroles qu'ils prononcent. Plus portés à la réflexion qu'à l'action, plus remémorant qu'agitant, s'exprimant par des longs monologues ou soliloques qui se centralisent sur leurs souvenirs ou les événements antérieurs au drame, les figures de Lagarce ne cessent de s'interroger sur la condition sociale et métaphysique de l'homme moderne.

La parole constitue à cet égard et l'essence du personnage dramatique et l'ensemble de l'atmosphère théâtrale. Elle se présente dans les dramaturgies des deux autres comme un créateur tout puissant. Elle s'annonce d'abord « omniprésente » puisque la stylisation complète de l'atmosphère scénique, jusqu'à sa présentation comme un espace vide, ne se remplit qu'à partir des

voix des personnages. A ce titre, ce que le spectateur/lecteur aperçoit sur scène c'est une « voix » dont le possesseur n'est qu'une silhouette interchangeable. La parole est aussi « omnisciente » puisque toute donnée factuelle (vraie, fausse ou douteuse) concernant les personnages, la fable ou le déroulement de l'action, parvient au lecteur / spectateur par le ton et le contenu des paroles prononcées. Et finalement elle est « omnipotente », car c'est à partir de sa fonction à la fois constative et performative que s'établissent les éléments dramatiques. Ainsi, la scénographie et les personnages ne semblent exister que pour concrétiser le langage dramatique.

Par ailleurs, la parole revêt encore une autre caractéristique ; elle remplit un fonctionnement esthétique et poétique. Elle permet chez les deux dramaturges la poétisation du langage dramatique ainsi que, par ce biais, le renversement du processus de communication entre les personnages. Les écritures dramatiques de Koltès et de Lagarce échappant aux contraintes classiques métriques de versification se servent de toutes les possibilités du discours poétique tout en embrassant des tactiques syntaxiques pour déformer la phrase afin de produire des effets poétiques. Cependant la déformation poétique du processus de l'échange verbal problématise de sa part la dimension communicative du langage théâtral. La déconstruction de la structure conversationnelle du dialogue détruit son fonctionnement en tant que moteur du conflit dramatique. Contrairement à la structure traditionnelle du dialogue traditionnel où le « dire » était en même temps un « agir » et l'élocution se plaçait sous le contrôle de la pensée, les discours des personnages autoréflexifs du drame moderne se présentent d'une manière détachée des réactions d'un interlocuteur et marquent une instabilité physique. Or, le dialogue dramatique qui « se résorbe et dépérit tel un organe devenu inutile », est constitué dans la dramaturgie contemporaine par la multiplicité et l'entrecroisement des monologues ou des soliloques polyphoniques qui dévoilent le propre « moi » du personnage qui racontant ses désirs, ses peurs, ses mémoires et ses habitudes. Ainsi, la parole solitaire du protagoniste étant à la fois une signe narcissique et un partage dialectique du sujet inaugure une

sorte de dialogisme qui ne conduit en effet nulle part, puisqu'elle marque aussi l'impossibilité d'établir une véritable communication interhumaine si ce n'est qu'un questionnement plein de contradictions et de conflits vis-à-vis de lui-même.

C'est justement autour de cette vaste rénovation structurelle, langagière et scénique, que s'affirme la dimension thématique des dramaturgies de Koltès et Lagarce qui privilégient l'aspect tragique de la vie moderne. Une nouvelle esthétique de la tragédie apparaît dans le théâtre contemporain qui puise à la fois dans les normes traditionnelles de la tragédie classique et le drame statique de Maeterlinck ainsi que dans la vision existentialiste de l'après-guerre. Toutefois, l'apport de Koltès et de Lagarce a été ailleurs. Ils ont uni la conscience tragique voire absurde de l'existence qui fait la trame des pièces des dramaturges du Nouveau théâtre à celle de la société capitaliste post-industrielle étant alors naissante qui, par les puissants moyens socio-économiques dont elle dispose, a imposé « une illusoire pseudo-vie » aliénante. A ce titre, les « petites tragédies » de Lagarce, elles, traitent de l'impossibilité de la communication interhumaine. Les personnages solitaires de ce dernier qui se livrent au silence semblent être plus morts que vivants. Ils sont caractérisés par une attente éternelle, -ils ne savent même pas ce qu'ils attendent-, qui les oriente vers la mort. Ainsi on voit germer au sein de la dramaturgie de Lagarce de l'absurde, une vision tragique et pessimiste du monde et de l'homme, d'où la hantise de la mort et la vanité de l'existence qui demeure sans explication ni raison. Cette perception de l'existence privée de sens supprime également la volonté d'action des personnages qui ressentent la nullité de leurs efforts devant l'omniprésence de la mort. Quant à la position de Koltès vis-à-vis de la vie et des problématiques existentielles ; chez lui, la hantise de la question de l'autre le pousse à considérer l'état de l'homme moderne dans le contexte aussi sociologique qu'existentiel. A ce titre, l'aliénation « spectaculaire » causée par la société marchande des années 1980 détermine les conditions du monde moderne divisé en groupes sociaux conflictuels et contraint les hommes à vivre exclusivement à titre de consommateur. Le dispositif économique capitaliste

actualise davantage la notion du « tragique contemporain » tout en créant des dominés et des dominateurs, d'où l'émergence de la violence à la fois psychologique et physique, existentielle et sociale.

Arrivant à réaliser une synthèse originale entre l'héritage des avant-gardistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle et les Nouveaux dramaturges des années de 1950, Koltès et Lagarce ont pu créer un nouveau type de théâtralité où le texte et la parole sont priorisés, l'action dramatique éclatée, le personnage disloqué, la logique fictionnelle déconstruite et la fable mise en doute. Remettant en cause la perception théâtrale tout en la régénérant par des apports décisifs, ils ont largement dépassé le contexte de leur époque pour s'imposer comme des meilleurs représentants du théâtre contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITES ET CONSULTES

- Abirached, Robert, (1994). *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard.
- Allard, Stéphane (2010). *Le marxisme de Georg Lukàcs et de Guy Debord*, Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de maîtrise Études politiques Faculté des sciences sociales Université d'Ottawa.
- Aristote, (1990). *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris: Le Livre de poche.
- Artaud, Antonin, (1964). *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland, (1979). *Sur Racine*, Paris: Seuil, Points.
- Baudrillard, Jean, (1996). *La société de consommation*, Paris: Gallimard.
- Baudrillard, Jean, (1985). *Simulacres et simulation*, Paris: Editions Galilée.
- Bident, Christophe, (2000). *Généalogies*, Paris: Editions Farrago.
- Bident, Christophe, (2001). *Le change du dehors : la communauté comme question* , dans André PETITJEAN (dir.), Koltès : la question du lieu, Metz, CRESEF p. 63-72.
- Bident, Christophe - L'expérience du personnage N° 969-970, Janvier- : Jean-Luc Lagarce. Paris: Revue Europe.
- Bouchard, Sébastien (2006). *Koltès : Zones D'ombre Dans La Cite Contemporaine*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires pour l'obtention du grade de maître es arts. Département Des Litteratures Faculté Des Lettres Université Laval Québec
- Bradby, David, (1997). *Bernard-Marie Koltès : Chronology, Contexts, Connections* , New Theatre Quarterly, vol. 13, no 49 p. 69-90.
- Bradby, David, (2007). Annabel Poincheval (dir), *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Honoré Champion.
- Bradby, David, (1994). *Images of the Algerian War on the French Stage, 1988-1992* , French Cultural Studies, vol. 5, no 14, p. 179-189.
- Brecht, Bertolt, (1963). *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche Éditeur.

- Brook, Peter. (1995). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Touchstone.
- Cohendy, Christiane (2010). Ceux qui restent ont-ils un nom ? N° 969-970, Janvier- : Jean-Luc Lagarce. Paris: Revue Europe.
- Collectif, (2011). *Les "petites tragédies" de Jean-luc Lagarce*. Paris: Les Editions du Murmure.
- Collectif. (2007). *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce*. Paris: Les Solitaires Intempestifs.
- Collectif, (2007). *Problématique d'une oeuvre : colloque de Strasbourg*. Paris: Les Solitaires Intempestifs
- Collectif, (2005). *Voix de Koltès*. Paris: Séguier Editions.
- Collectif, (2013). *Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès (Fiche de lecture): Comprendre la littérature avec lePetitLittéraire.fr*.
- Debord, Guy, (1996). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Debord, Guy, (1996). *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Debord, Guy, (2000). *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Editions Mille et une nuits.
- Debord, Guy, (2000). *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Editions Mille et une nuits.
- Desportes, Bernard (1993), Koltès, *La Nuit, le Nègre et le Néant*, Charlieu, La Bartavelle,.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, (1973). *Capitalisme et schizophrénie: L'anti-Œdipe*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Douzou, Catherine (2011), *Lectures de Lagarce*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Erfani, Amin (2004), *Breath and Whispers: The "Theatrical" Writings of Beckett, Koltès, Novarina, and Derrida* Stony Brook University.
- Europe (1997) : *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Europe.
- Europe, (2010) N° 969-970, Janvier- : Jean-Luc Lagarce. Paris: Revue Europe.
- Evrard, Franck (2004). *Dans la solitude des champs de coton : Etude sur Koltès*. Paris: Elipses.

- Fancy, David (2004). *The 'Darkness' at the End of the Theatre : Chéreau, Koltès, Nanterre*, Contemporary Theatre Review : An International Journal, vol. 14, no 4 p. 68-82.
- Gatti, Stéphane; Cresceri, Pierre-Vincent. (2008) *Écrire en mai 68, Armand Gatti : comme un papier tue-mouches dans une maison de vacances fermée*. Montreuil:Parole errante.
- Goldmann, Lucien, (1975). *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- Haleva, Beki, (2012). *Çağdaş Bir Klasik - Bernard-Marie Koltès*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Hubert, Marie-Claude, (2002). *Le théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Heulot-Petit, Françoise, (2011) *Lagarce. l'apprentissage de la séparation*. Paris: Presses Universitaires De France – Puf.
- Ionesco, Eugène, (1991) *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- Koltès, Bernard-Marie, (2011). *Roberto Zucco suivi de Tabataba-Coco*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Barnard-Marie, (1987). *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (1988). *La Nuit juste avant les forêts*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (1990). *Combat de nègre et de chiens. (suivi des) Carnets*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (2006). *Le retour au désert : Suivi de Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (2011). *Quai Ouest*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (1998). *Les Amertumes*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (2001). *Procès ivre*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (1984). *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (2005). *Sallinger*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (2010). *Une part de ma vie : Entretiens (1983-1989)*. Paris: Editions de Minuit.
- Koltès, Bernard-Marie, (2011). *Ormanlardan Hemen Onceki Gece*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Koltès, Bernard-Marie, (2003). *Seçme Oyunlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Lagarce, Jean-Luc, (2000). *Théâtre complet: Tome1*. Paris: Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc, (2000). *Théâtre complet: Tome 2*. Paris: Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc, (1999). *Théâtre complet. Tome 3*. Paris: Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc, (2002). *Théâtre complet : Tome 4*. Paris: Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc, (2011). *Toplu Oyunları 1 - Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum-Alt Tarafı Dünyanın Sonu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ionesco, Eugène, (1963). *Théâtre III: Le Piéton de l'air*. Paris: Gallimard.
- Ionesco, Eugène, (1959). *Rhinoceros*. Paris: Gallimard.
- Larthomas, Pierre, (2012). *Le langage dramatique*. Paris: Presses universitaires De France – Puf.
- Lipovetsky, Gilles (1989). *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Lehmann, Hans-Thies, (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- Lipovetsky, Gilles, (2009). *Le bonheur paradoxal: Essai sur la société d'hyperconsommation*. Paris: Folio.
- Lipovetsky, Gilles, (2006). *Les Temps hypermodernes*. Paris : Le livre de poche.
- Lipovetsky, Gilles, (1991). *L'Empire de l'éphémère* .Paris : Folio.
- Löwy, Michael, (1979). *Marxisme et romantisme révolutionnaire*, Paris, Éditions le Sycomore.
- Lukacs, Georg, (1989). *La théorie du roman*. Paris: Gallimard
- Lukacs, Georg, (2012). *Ontologie de l'être social : L'idéologie, l'aliénation*. Paris: Editions Delga.
- Lukàcs, Georg, (1974). *L'Âme et les formes*, Paris: Gallimard.
- Lukàcs, Georg, (1960). *Histoire et conscience de classe*, Paris, Éditions de Minuit.
- Magazine Littéraire (2001), *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Magazine Littéraire.
- Marcuse, Herbert, (1968). *L'homme unidimensionnel*, Paris: Editions de Minuit.
- Marx, Karl, (1950). *Le capital*, Paris, Éditions sociales.

- Marx, Karl, (1996). *Manuscripts de 1844*, traduction inédite de J.-P. Gougeon ; introduction, notes, bibliographie et chronologie de Jean Salem, Paris, Garnier Flammarion.
- Metz Magazine (2009), *L'année Koltès*, numéro hors-série, Paris : Metz.
- Mounsef, Donia, (2007). *The Desire for Language, the Language of Desire in the Theater of Bernard-Marie Koltès*. *Yale French Studies*, No. 112, The Transparency of the Text: Contemporary Writing for the Stage, Yale University Press. (<http://www.jstor.org/stable/20479388>) .pp. 84-98
- Muñoz Vinuesa, Cristina (2011)*Une approche géométrique du personnage théâtral contemporain : la notion de figure comme cylindre chez Jean-Luc Lagarç Thélème*. *Revista Complutense de Estudios Franceses* Vol 27 (2012) 381-403
- Pavis, Patrice. (2002) *L'Analyse des textes de théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin.
- Pavis, Patrice, (2007). *Le théâtre contemporain*, Paris: Armand Colin.
- Pruner, Michel, (2005). *Les théâtres de l'absurde*
- Pruner Michel (2008), *L'analyse du texte de théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Racine, Noële (2012). *Les Poètes au théâtre*. Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de doctorat en lettres françaises Département de français Faculté des arts Université d'Ottawa:Canada.
- Robitaille, Pascal(2006), *Le Devenir-Animal Dans L'oeuvre De Bernard-Marie Koltès*:Les Cas Exemplaires D La Fuite Ji Cheval Très Loin Dans La Ville, Quai Ouest Et Roberto Zucco.
- Roubine, Jean-Jacques, (2004). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie, (2012). *Théâtre du XXIe siècle : commencements*. Paris: Armand Colin.
- Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie, (2006). *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris: Editions Théâtrales.
- Ryngaert, Jean-Pierre, (2011). *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris: Armand Colin.
- Ryngaert, Jean-Pierre, (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Nathan Université.
- Ryngaert, Jean-Pierre, (2005). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Ryngaert, Jean-Pierre (2001), *Nommer sa place dans le monde* , dans André PETITJEAN (dir.), *Koltès : la question du lieu*, Metz, CRESEF , p. 33-44.

- Sarrazac, Jean-Pierre, (1992). *Théâtres intimes* : Essai. Paris: Actes Sud.
- Sarrazac, Jean-Pierre, (1999). *L'Avenir du drame*. Paris: Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre, (2000). *Critique du Théâtre : De l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Jean-Luc Lagarce Le sens de l'humain*, Europe p. 3-15
- Sarrazac, Jean-Pierre, (2010). *Lexique du Drame Moderne et Contemporain* . Paris: Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre, (2012). *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil.
- Sebastien, Marie-Paule, (2003). *Bernard-Marie Koltès et l'espace theatral*, Paris: Editions L'Harmattan.
- Sermon, Julie (2007).L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude, *Problématiques d'une œuvre, Colloque Année Lagarce I*. Paris: Les Solitaires Intempestifs p.59 à 78.
- Simon, Anne, (2002). *Koltès et les labyrinthes de la dialectique* , Poétique, no 130 (avril 2002), p. 191-210.
- Szondi, Peter, (1983). *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Thibaudat, Jean-Pierre -Lagarce, de Clytemnestre à Ulysse. N° 969-970, Janvier- : Jean-Luc Lagarce. Paris: Revue Europe.
- Ubersfeld, Anne, (1999). *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud.
- Ubersfeld, Anne, (2000). *Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain*. Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès», dans Sieghild BOGUMIL et Patricia DUQUENET-KRÄMER (dir.), *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, Louvain, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, p. 88-97.
- Ubersfeld, Anne, (1996) *Lire le théâtre. Tome 1*, Paris: Belin.
- Ubersfeld, Anne, (1996) *Lire le théâtre. Tome 2, L'école du spectateur*, Paris: Belin.
- Ubersfeld, Anne, (1999) *Lire le théâtre. Tome 3, Le dialogue de théâtre*, Paris: Belin.
- Vinaver, Michel, (1998). *Écrits sur le théâtre, vol. 1 et 2*, Paris: L'Arche Éditeur.

URL

<http://auteurs.contemporain.info/auteur.php?no=110&trier=alpha>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.discip.ac-caen.fr/aca/actu/Nuit_juste_avant_les_forets_avant.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-223-4e9547af8e767.pdf>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.theatredeliege.be/uploads/Dossierspeda2011-12/Quai_Ouest.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/24287>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/baroni>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.pur-editions.fr/couvertures/1322063767_doc.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_comedie/Dossier_pedagogique_La_Nuit_juste_avant_les_forets.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://www.europe-revue.net/pages/recherche-par-titres/parutions-2010/lagarce-.pdf>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.303433001285252493.pdf>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier9&file=05july_himy.xml

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue2/Spectacle1.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/38942/37577>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier9&file=05july_himy.xml

_(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.ens.fr/IMG/file/concours/2008/AL/francais_epreuve_commune_ecrit.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.comediedecaen.com/comedie_de_caen-Les_AFR-269.html

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/DAAC/champs/blogtheatre/DP/downloads/files/DPZucco.pdf>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.theatre-ouvert.net/e107_files/downloads/d_pedago_lagarce_2013.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://www.interfrancophonies.org/GUENTHER.pdf>

_(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://lewebpedagogique.com/asphodele/2010/10/08/reseda-8/>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.la-tempeste.fr/spectacles_ressources/09_10/988/dp_zucco.pdf?PHPSESSID=d8452fa7a8d8a719c23b2813912a5711

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://www.solitairesintempestifs.com/livres/96-j-etais-dans-ma-maison-et-j-attendais-que-la-pluie-vienne-9782912464033.html>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.logomotive-theatre.fr/DocPro/Combat_de_n_egrave:gre_et_de_chiens/Combat_dossier_p%C3%A9dagogique.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/38942/37577>

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/VII_2_Scarlat.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)

http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/juste-la-fin-du-monde_avant.pdf

(Consulté le 10 Juillet 2014)