



HAL
open science

Comment se dispute-t-on ? La gestion des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès

Adrianna Naruk

► **To cite this version:**

Adrianna Naruk. Comment se dispute-t-on ? La gestion des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Linguistique. Université Paul Verlaine (Metz), 2011. Français. NNT : 2011METZ015L . tel-01520097

HAL Id: tel-01520097

<https://theses.hal.science/tel-01520097>

Submitted on 9 May 2017

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

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



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE-METZ
UFR Lettres et Langues

ÉCOLE DOCTORALE :
Perspectives Interculturelles : Écrits, Médias, Espace, Société
LABORATOIRE CELTED

**Comment se dispute-t-on ?
La gestion des disputes dans le théâtre
de Bernard-Marie Koltès**

THÈSE

présentée et soutenue publiquement le 03 décembre 2011

pour l'obtention du DOCTORAT EN SCIENCES DU LANGAGE
de l'Université Paul Verlaine – Metz

par

Adrianna NARUK

Thèse dirigée par le professeur André PETITJEAN

Jury :

Professeur Jean-Paul DUFLET, Université de Trente, Italie
Professeur Laurent PERRIN, Université Paul Verlaine, Metz
Professeur André PETITJEAN, Université Paul Verlaine, Metz
Professeur Alain RABATEL, Université Claude-Bernard, Lyon 1

Remerciements

Ce travail résulte de mes années d'études scolaires et universitaires au cours desquelles j'ai pris goût pour la langue française et me suis passionnée pour cette discipline qu'est la linguistique.

Je tiens particulièrement à remercier, ici, Monsieur le Professeur André PETITJEAN sans qui je n'aurais pas eu le plaisir de découvrir les œuvres dramatiques et plus particulièrement celles de Bernard-Marie Koltès. Je le remercie aussi pour la confiance qu'il m'a accordée et pour les conseils qu'il m'a prodigués tout au long de ces années. Malgré la distance géographique, ses nombreuses remarques et ses encouragements m'ont permis d'améliorer constamment la qualité de ma recherche.

Mes remerciements vont aussi aux Professeurs Jean-Paul DUFRET, Laurent PERRIN et Alain RABATEL, qui ont accepté d'être Membres du Jury et ont eu la patience de lire et d'évaluer cette thèse.

Je tiens également à remercier la Chaire de Néophilologie de l'Université de Białystok en Pologne, mon lieu de travail, qui m'a aidée à disposer des conditions matérielles indispensables à la rédaction de cette thèse.

Je tiens à remercier mes amis en France (Louise, Sabine, Katy et Sébastien) pour leur soutien, leurs conseils avisés sur les particularités de la langue française et surtout pour leur présence.

Je tiens à remercier mes amies en Pologne (Madame Wioletta, Dorota, Beata et Ewa) pour les heures de conversations, conflictuelles quelquefois... mais qui m'ont permis de ne pas entretenir un rapport trop obsessionnel par rapport à mon travail.

Je tiens à remercier ma maman et Tomasz de m'avoir supportée au quotidien, de m'avoir aidée à traverser les moments difficiles liés à la rédaction de cette thèse et d'avoir créé des moments de détente nécessaires à la poursuite d'un travail de recherche.

Je tiens, enfin, à remercier tous ceux sans qui cette thèse ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale.....	5
-----------------------------------	----------

I Partie : De quelques principes dramaturgiques à la dispute comme type de communication dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès	12
---	-----------

Introduction à la première partie	12
--	-----------

Chapitre premier : Détournement de la dispute – spontanéité apprivoisée.....	16
---	-----------

1.1. Définition de l'objet, aspects théoriques et méthodologiques.....	16
1.1.1. Démarche	16
1.1.2. Quelques précisions théoriques	18
1.1.3. Pourquoi la dispute ?.....	19
1.1.4. Corpus.....	20
1.1.5. Pourquoi ces pièces ?.....	21
1.2. Cadre de la dispute	22
1.2.1. Dispute / crise / conflit.....	22
1.2.2. Conflit.....	23
1.2.3. Crise.....	23
1.2.4. Dispute.....	24
1.3. Scène.....	26
1.3.1. Organisateur spatial	27
1.3.2. Organisateur textuel.....	30
1.3.3. Organisateur imaginaire.....	31
1.3.4. Organisateur fictionnel	32
1.4. Dispute et théâtre	33
1.4.1. Scène de dispute.....	34
1.4.2. Dispute en général	34
1.4.3. Dispute – activité extrêmement interactive	38
1.4.4. Positions interactionnelles	42
1.4.5. Dé-placer c'est gagner	44
1.4.6. Coopération / compétition	45
1.4.7. Tour de parole.....	47
1.4.8. Actes de langage	49
1.5. Organisation de la communication conflictuelle au théâtre	53
1.5.1. Communication au théâtre	54
1.5.2. Contrat de feintise.....	55
1.5.3. Double énonciation.....	61
1.5.4. Emboîtement d'instances énonciatives.....	63

Chapitre deuxième : Éléments pour une analyse des textes dramatiques.....	67
--	-----------

2.1. Quelques précisions théoriques	67
2.1.1. Dramatique vs. Théâtral vs. Scénique	68
2.1.2. Théâtre et genre littéraire.....	69

2.1.3. Genre dramatique.....	72
2.1.4. Discours et texte dramatique.....	74
2.2. Particularités du texte dramatique	84
2.2.1. Théâtre, cette « machine cybernétique »	85
2.2.2. Langage dramatique.....	86
2.2.3. Décalage des registres dans l'écriture dramatique.....	88
2.2.4. Vision scripto-centrée de l'oral.....	90
2.2.5. L'oral et l'écrit	92
2.2.6. Art du texte	93
2.3. Différents textes de théâtre	94
2.3.1. Texte sur scène.....	96
2.3.2. Texte troué	97
2.3.3. Texte stratifié	100
2.4. Textualité koltésienne.....	101
2.4.1. Dialogues	102
2.4.2. Didascalies	114
Synthèse de la première partie.....	121
II Partie : Usages performatifs du langage : la dispute chez B-M.	
Koltès	123
Introduction à la deuxième partie	123
Chapitre premier : Écriture de B-M. Koltès : parole meurtrière dans le théâtre koltésien.....	126
1.1. Comment se dispute-t-on chez Koltès – caractéristiques générales des scènes de dispute koltésiennes.....	126
1.2. Paroles meurtrières	128
1.2.1. Violence	130
1.2.2. Théâtre de violence.....	132
1.2.3. Origine de violence.....	134
1.2.4. Tout s'achète.....	137
1.2.5. Personnages	139
1.2.6. Lieu	140
1.3 Typologie des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès	141
1.3.1. Les critères de choix des scènes de dispute	143
1.3.2. Résumés	151
Chapitre deuxième : Linguistique conversationnelle au service de la dispute. 161	
2.1. Conversation – aperçu théorique	161
2.2. Impact des théories conversationnelles sur le théâtre.....	164
2.3. Rôle des didascalies dans les scènes de dispute	166
2.3.1. Didascalies méta-énonciatives.....	167
2.3.2. Didascalies méta-interactionnelles	171
2.4. Rôle de la ponctuation dans les scènes de dispute.....	183

2.4.1. Ponctuation dans les scènes de dispute.....	185
2.5. Tour de parole.....	187
2.5.1. Tour de parole au théâtre	188
2.6. Dialogue amoureux et dispute	203
2.7. Modes d'ouverture d'une dispute	205
2.8. Modes de clôture d'une dispute.....	207
2.9. Appropriété communicative	208
2.10. Degré d'interactivité	210
2.11. Métacommunication	213
2.12. Statut des personnages.....	215

Chapitre troisième : Linguistique pragmatique au service de la dispute 218

3.1. Marques discrètes	218
3.1.1. Noms et adjectifs « vitupérants ».....	218
3.1.2. Verbes	226
3.1.3. Menacer	259
3.1.4. Réfuter	267
3.1.5. Médire.....	271
3.1.6. Ordonner	273
3.1.7. Énonciations malheureuses.....	282
3.2. Stratégies discursives.....	290
3.2.1. Organisation séquentielle d'une dispute	291
3.2.2. Début des disputes	293
3.2.3. « Simple comme Bonjour »	294
3.2.4. Développement des disputes.....	295
3.2.5. Fin des disputes.....	296

Synthèse de la deuxième partie 299

Conclusion générale 301

BIBLIOGRAPHIE..... 306

INTRODUCTION GENERALE

[...] une bagarre de texte, une bagarre verbale que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue. [...] Une bagarre n'est pas simplement faite d'un poing sur la gueule ; [...] Les bagarres justement permettent de voir dans quelles limites on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernés. On est confronté à des obstacles – c'est cela que raconte le théâtre.

Bernard-Marie Koltès in *Une part de ma vie*, 1999 : 121-135

Comment est-il possible de (re)découvrir aujourd'hui, d'un point de vue extérieur à la France et, plus de vingt ans après sa mort prématurée, ce qui se cache derrière ce nom : Bernard-Marie Koltès. Est-ce le mythe du dramaturge au visage rimbaldien et à la sensibilité singulière qui l'a accompagné tout au long de sa vie et de sa création ? Est-ce l'auteur qui dans un style d'écriture particulier offre à ses lecteurs un échantillon diversifié de rapports humains ? Est-ce le dramaturge qui en 2007 entre dans le répertoire de la Comédie-Française et dont l'œuvre éveille l'intérêt et suscite de nombreuses études ? Est-ce l'homme qui prenait des risques, qui accumulait les expériences les plus diverses, qui disait : « la vie est ce qu'on en fait » et qui vivait comme s'il avait toujours vingt ans ? Ou est-ce un auteur phare de la dramaturgie contemporaine française qui, malgré son désir de créer du théâtre à lire¹, n'est toujours pas édité et si peu connu et joué en Pologne ?

Le théâtre de Bernard-Marie Koltès peut être abordé par des multiples angles d'analyse : le temps, l'espace, la fable, la construction du texte, du personnage, de la thématique au sens large ou restreint : la solitude, le rapport à l'autre, l'incompréhension, etc. Parmi tous ces possibles, nous avons choisi, pour éclairer son œuvre, le thème du conflit discursif et plus précisément de la dispute.

¹ Pour B-M. Koltès écrire le théâtre était « écrire un texte à lire et un texte à jouer. [Il précise] j'ai pensé que le texte de théâtre ne devrait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire. C'est ce que j'ai tâché de faire. » dans l'entretien avec Michael Merschmeier in B-M. Koltès, *Une part de ma vie*, 1999, p. 32.

Pourquoi cette thèse ?

Pourquoi avoir retenu des œuvres de B-M. Koltès et pourquoi le choix d'un tel sujet – l'analyse des disputes ? La réponse à la première question semble plus facile, car subjective : nous percevons Koltès comme un auteur particulièrement fascinant, une fois la lecture de ses œuvres commencée, notre désir a été de le découvrir davantage. Si nous avons choisi de prendre comme thème d'analyse les scènes de dispute c'est, outre l'intérêt que nous portons au conflit discursif, parce que les études menées sur celui-ci par les chercheurs en linguistique n'ont pas épuisé le sujet. Les thèmes de la conversation et de la communication dramatique ont déjà été travaillés de manière approfondie et ne nous permettraient pas d'aller au-delà de la synthèse des idées bien connues. En revanche, le conflit discursif et plus particulièrement la dispute dans le théâtre koltésien, n'a été qu'effleuré et constitue un objet d'étude intéressant à explorer.

Nous sommes loin de prétendre que le sujet des conflits verbaux n'a jamais été traité par les sciences du langage. Cependant, la communication conflictuelle a été beaucoup moins étudiée que la communication basée sur l'intercompréhension générale. Dans le domaine de la linguistique il existe quelques rares travaux consacrés à la communication conflictuelle, comme les recherches d'Uli Windisch (1987), sur lesquelles nous prenons appui en réutilisant certaines des notions qui y sont proposées.

Lorsque nous observons le théâtre de Koltès nous ne pouvons qu'être frappés par l'omniprésence des scènes de dispute. Le choix des pièces de Koltès se justifie alors par le nombre et la diversité des scènes de communication conflictuelle. Dans le présent travail nous chercherons à observer les conflits verbaux entre les personnages koltésiens liés par divers liens de parenté : les amoureux, les amis, les collègues, les frères et les sœurs, etc. Par ailleurs, nous percevons l'intérêt scientifique de cerner les mécanismes et les enjeux de ce type spécifique de communication : la nécessité de connaître leur fonctionnement au niveau conversationnel et pragmatique s'impose. S'approprier les outils langagiers et communicatifs d'un conflit discursif permet de mieux comprendre le

fonctionnement et l'organisation de ce type de discours tellement présent dans l'œuvre de Koltès.

Problématique

Une dispute est un processus obéissant à une dynamique spécifique, qui n'est jamais définie une fois pour toutes mais que, toutefois, nous essayerons de décomposer afin d'exposer la multitude d'actes nécessaires pour mener et pour emporter une communication conflictuelle. Rendre compte des différents aspects de l'organisation de ce type de discours sera l'objectif premier de cette recherche. Précisons également que des deux formes de l'œuvre théâtrale, le texte écrit et la représentation, nous avons choisi d'étudier uniquement les scènes de dispute de la première forme. Il est indispensable de faire cette distinction parce que les outils théoriques qui sous-tendent les analyses ne sont pas les mêmes pour l'étude du texte théâtral et pour l'étude de sa représentation. Une fois admises ces deux formes du théâtre – texte et représentation – dépendantes l'une de l'autre, il est évident que pour mener une analyse rigoureuse et cohérente, nous accorderons une attention particulière au texte dramatique, d'abord dans son sens large, pour ensuite le cerner à partir des phénomènes textuels les plus pertinents lors de l'analyse des disputes. Dans les scènes écrites de disputes, nous nous centrerons sur les interactions au niveau personnage – personnage², qui du point de vue de notre recherche, garantissent les conditions les plus pertinentes d'une analyse linguistique. C'est pourquoi notre travail s'ancrera essentiellement sur la représentation écrite de la confrontation verbale comme moyen d'approche des personnages koltésiens.

« C'est le dialogue qui représente le mode d'expression dramatique par excellence. C'est en effet par le dialogue seulement que les individus en action peuvent révéler les uns aux autres leur caractère et leur buts, en faisant ressortir aussi bien leurs particularités que le côté substantiel de leur pathos, et c'est également par le dialogue qu'ils expriment leurs discordances et impriment ainsi à l'action un moment réel. »³

Koltès éprouve du plaisir dans la controverse intellectuelle qui provient de son rapport au langage, « ce que j'essaie de faire, ajoute Koltès, c'est de me servir du

² Cf. Les sous-chapitres « Double énonciation » et « Emboîtement d'instances énonciatives » de cette thèse.

³ Hegel, *Esthétique*, Textes choisis et présentés par Claude Khodoss, PUF (1953), 12^{ème} édition, 1988, p. 146.

langage comme d'un élément de l'action »⁴ et qui transparaît dans les paroles de ses personnages. Pour Koltès « Le langage est l'instrument du Théâtre ; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum. »⁵

« J'aime bien écrire pour le théâtre, précise Koltès, j'aime bien les contraintes qu'il impose. On sait, par exemple, qu'on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots. »⁶

Partant de cette parole qui agit, notre analyse portera sur les deux strates textuelles – les dialogues et les didascalies – grâce auxquelles il est possible de mieux appréhender la controverse au théâtre.

Nous tenterons de montrer la réalité linguistique d'une lutte verbale au cours de laquelle les interlocuteurs visent à se mettre en K.O. réciproque. Des interlocuteurs bien particuliers, car les personnages du théâtre de Bernard-Marie Koltès incarnent, selon le dramaturge, des puissances qui s'entrechoquent :

« L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semble tout constitué par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constituées par les rapports entre ces puissances. Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. [...] Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs. »⁷

Les pièces de Koltès serviront de corpus d'observation grâce auquel nous définirons la violence verbale et les manifestations linguistiques qu'elle implique. L'œuvre de Koltès s'y prête parfaitement bien, car comme le dramaturge lui-même le disait :

⁴ B-M. Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ B-M. Koltès, lettre datant du 7 avril 1970, parue dans *Séquence 2*, Théâtre national de Strasbourg, « Dossier Bernard-Marie Koltès. De Strasbourg à Zucco », 1^{er} semestre, 1995, p. 13.

« Une bagarre [...] suit les trois mouvements logiques de l'introduction, du développement et de la conclusion. C'est cette construction forte et ces rapports forts qui méritent d'être racontés au théâtre, des histoires de vie et de mort. »⁸

Ces paroles de Koltès concordent avec notre objectif de base qui est de décrire les mécanismes régissant les différentes étapes de la confrontation verbale entre deux individus. Si ses personnages manient avec subtilité l'art de la controverse, ils mettent en œuvre de multiples stratégies discursives que ce travail de recherche fera ressortir.

Approche

Nous rappelant les paroles de L. Jovet selon qui « une pièce est une conversation »⁹, nous avons posé comme prémisse de cette recherche que le texte dramatique, sous la forme des répliques prises en charge par des personnages entrant en interaction, se laisse analyser sans résidu comme une conversation. Nous nous sommes cependant posés la question de la légitimité de l'application des théories de l'analyse conversationnelle et pragmatique à un corpus littéraire. Nous avons trouvé la réponse à cette question dans la « Présentation » de Roland Barthes et Frédéric Berthet¹⁰ pour le trentième numéro de la revue *Communications* consacrée à la conversation ; les auteurs avancent que :

« [...] la littérature, en tout cas celle du passé, est une *mathésis* : elle prend en charge et met en scène (ne serait-ce que par touches, allusions, références), non la science, mais des savoirs ; étant elle-même une pratique de langage du plus haut niveau (ce qu'on appelle : écriture), elle donne un privilège constant à toutes les conditions humaines qui passent par le langage ; l'une des fonctions [de la littérature] est de reproduire exemplairement des modes, des inflexions de discours. Chaque fois, donc, que les sciences sociales ont à traiter d'un objet de langage (ou, pour être plus précis, d'un « discours »), elles auraient bien tort de ne pas recourir au corpus littéraire ; sans doutes, sauf exception (nous pensons à Proust), elles n'y trouveront pas des « analyses », des « explications », mais en contrepartie, des descriptions, des reproductions, des simulacres, si bien agencés, que l'intelligence première des propos se double virtuellement d'une intelligence théorique et comme structurale du langage lui-même. [...] Et puis, dans la mesure où la conversation [...] est une activité sociale qui « fuse » hors d'une typologie et s'échappe sans cesse de la capture structurale, la littérature prend ici naturellement la relève de la sémiologie [...]. »

⁸ B.-M. Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 134.

⁹ L. Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, 1952, p. 115.

¹⁰ R. Barthes et F. Berthet « La Conversation » in *Communications*, n°30, 1979, p. 4-5.

Le théâtre, comme toute œuvre littéraire, présente des situations langagières certes imaginaires, mais exhibant ses composants comme si elles étaient réelles. Néanmoins, nous tenons compte du conseil de D. Maingueneau (1990) qui suggère de ne pas appliquer en toute innocence à la littérature les outils d'analyse élaborés pour la langue. Nous prenons garde à ne pas prendre les simulations des paroles fabriquées au théâtre pour une copie mimétique des conversations de la vraie vie. Cependant pour une part, le théâtre fait dialoguer les personnages comme s'ils étaient des vraies personnes, car il est construit sur un schéma interactionnel dans lequel les rôles du « je » et du « tu » s'échangent constamment. Le dialogue théâtral offre alors le miroir de personnes qui entrent en interaction et nous donne l'illusion d'une vraisemblance conversationnelle. Comme l'écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni, au théâtre nous avons à affaire à une action parlée où « [...] *dire*, c'est par excellence *faire* : la parole dramatique est toute entière mise au service de l'action, et réciproquement, c'est par le biais du langage que tout advient »¹¹. Étant donné que c'est l'imitation du langage ordinaire qui fait l'objet de notre étude et que le dialogue au théâtre est créé à l'exemple de l'oral, le texte dramatique est un support idéal pour l'analyse de différents phénomènes de la langue parlée. En effet, le corpus théâtral constitue un « miroir grossissant dans lequel viennent se condenser, avec une simplicité, une évidence »¹² des éléments indispensables à une analyse conversationnelle. Nous suivons cependant les conseils de C. Kerbrat-Orecchioni (1984) de ne pas confondre une interaction authentique avec le dialogue présent dans les œuvres dramatiques.

Organisation d'ensemble

Aussi avons-nous décidé de mener notre étude en deux temps. Dans une première partie intitulée : « De quelques principes dramaturgiques à la dispute comme type de communication dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès » nous expliciterons les composants d'une dispute et comment ces éléments sont représentés dans le texte de théâtre avec ce que cela comporte comme spécificité générique. L'ambition de cette partie est de fournir quelques éléments indispensables à la lecture des œuvres dramatiques et surtout des scènes de dispute koltésiennes. Nous souhaitons proposer

¹¹ C. Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral » in *Pratiques* n° 41, 1984, pp. 46-61.

¹² *Ibid.*, p. 61.

une approche qui, sans se confondre avec l'analyse textuelle, tient compte de la spécificité du genre et du texte dramatique d'où sont issues les scènes de dispute étudiées. Dans la deuxième partie « Usages performatifs du langage : la dispute chez B-M. Koltès » nous appliquerons les outils de l'analyse conversationnelle et de la pragmatique linguistique à des échantillons de conversations du répertoire dramatique koltésien, afin de dégager les principes d'une communication conflictuelle. Les théories des actes du langage, les analyses conversationnelles et les principes d'interaction y trouvent une application pertinente pour déboucher sur des constats à propos de la construction d'une dispute. La dimension pragmatique de la conversation au théâtre, c'est-à-dire « la prise en compte des locuteurs et du contexte »¹³ est également particulièrement présente, car comme A. Ubersfeld (1996, c) : 67) l'écrit, la pragmatique est « une discipline fondamentale pour comprendre le fonctionnement de la parole au théâtre »¹⁴. Cette approche nous permettra de voir, dans la conclusion de cette recherche, les éléments clés régissant la dispute koltésienne.

¹³ Armengaud, 1985, p. 4 in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 2002, p. 265.

¹⁴ A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, 1996, c), p. 67.

I PARTIE : DE QUELQUES PRINCIPES DRAMATURGIQUES A LA DISPUTE COMME TYPE DE COMMUNICATION DANS LE THEATRE DE BERNARD-MARIE KOLTES

INTRODUCTION A LA PREMIERE PARTIE

Le théâtre est un jeu. Si l'on veut y participer, il faut en connaître les règles, les accepter, s'y conformer, faute de quoi on se trouve inévitablement dans la position stupide d'un adulte jeté dans le filet compliqué des jeux d'enfants dont il ignore la trame, et auquel il ne pourra jamais se mêler ni rien comprendre.

B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 9-10

Depuis ses débuts, le théâtre en tant qu'activité artistique créée par les hommes et pour les hommes n'a cessé de se transformer : des formes très codifiées de l'Antiquité à un éclatement des lois et des codes de nos jours, auxquels s'ajoute un lien des arts dramatiques avec d'autres types d'art. Le théâtre contemporain transgresse, voire rejette entièrement les anciennes conventions. La création théâtrale actuelle ne semble respecter aucune des règles de la dramaturgie ancienne et, de ce fait, peut rendre sa réception difficile. Au travers du théâtre symboliste, expressionniste, surréaliste, documentaire, de la « cruauté », de l'absurde, par le Nouveau Théâtre (avec pour représentant Jerzy Grotowski et son « Théâtre Laboratoire de Wrocław »), et bien d'autres, le XXème siècle a vu l'éclatement de toute la dramaturgie. Ces nouvelles formes d'art du théâtre bousculent et transgressent les conceptions de la structure et du discours dramatiques sur lesquels la dramaturgie a été fondée jusqu'à présent, comme la progression cohérente de la fable, les caractères et les motivations des personnages bien déterminés ou l'action construite sur un nœud dont la progression amène au dénouement.

Koltès, pour sa part, sans pour autant se plier aux modèles généralement admis, propose une forme d'expression correspondant au monde de références et aux habitudes

dramaturgiques du lecteur/spectateur qui peut se reconnaître dans l'histoire et les problématiques représentées. Par ailleurs, analysant la situation du théâtre du XX^{ème} siècle B-M. Koltès met en doute l'influence des pièces dites « classiques » sur le récepteur :

« Je trouve que les metteurs en scènes montrent beaucoup trop de théâtre de « répertoire ». Un metteur en scène se croit héroïque s'il montre un auteur d'aujourd'hui au milieu de six Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux ou Brecht. Ce n'est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui ; on peut toujours trouver des équivalences ; mais non, on ne me fera pas croire que les histoires d'amour de Lisette et d'Arlequin sont contemporaines. Aujourd'hui, l'amour se dit autrement, donc ce n'est pas le même. Que dirait-on des auteurs s'ils se mettaient à écrire aujourd'hui des histoires de valets et de comtesses dans des châteaux du XVIII^e ? Je suis le premier à admirer Tchekhov, Shakespeare, Marivaux, et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je pense qu'il vaut mieux jouer un auteur contemporain, avec tous ses défauts, que dix Shakespeare. »¹⁵

Bernard-Marie Koltès a su répondre aux attentes du public de son époque, lassé du chaos postmoderne et souhaitant reconnaître dans l'œuvre dramatique son propre univers afin de s'y identifier et de s'y retrouver. Il appartient à ce groupe de dramaturges qui s'est inspiré de la tradition théâtrale pour créer des pièces fortement contemporaines : il a trouvé un juste compromis entre les normes « traditionnelles » et la modernité, sans privilégier l'une ou l'autre. Dans ses œuvres, à la structure dramaturgique précisément travaillée, on relève une attention particulière à la mise en discours sur la base de règles bien déterminées.

Koltès disait :

« Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec des mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, une lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous. »¹⁶

L'enjeu de notre recherche est de proposer une analyse de cette « chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable », à l'exemple même des pièces de

¹⁵ B-M. Koltès, « Un hangar, à l'ouest » in *Roberto Zucco*, 1990, p. 124-125.

¹⁶ B-M. Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 15.

théâtre de B-M. Koltès. D'une manière générale, parler, c'est toujours parler « avec », « pour » ou « contre » quelqu'un. Étant donné l'objectif de cette thèse, nous observerons quelles activités langagières et non langagières sont mises en œuvre au cours de la production d'un discours dirigé « contre » quelqu'un, car la parole dans le théâtre de Koltès apparaît comme une arme au service de la violence, comme un instrument de manipulation et de la détention du pouvoir.

Avant d'aborder les analyses spécifiques des disputes koltésiennes dans la deuxième partie de cette thèse, nous voudrions toutefois nous arrêter sur les éléments de la textualité et sur les principes dramatiques à l'aide desquels B-M. Koltès représente les conflits verbaux. La textualité dramatique est un domaine très large, il ne s'agira pas ici d'en fournir une analyse complète, mais d'en tirer des éléments indispensables à l'étude ultérieure des scènes de dispute. Il est aussi nécessaire d'observer la structure du texte dramatique à l'aide de laquelle l'auteur représente les conflits, car se disputer implique un changement non seulement de contenu mais surtout de forme du discours. Nous observerons par quels procédés textuels B-M. Koltès rend compte de la tension omniprésente à la naissance de toute dispute. Ce sont ces formes de langage, ces manières d'attaquer et de se défendre incluses dans le texte qui nous intéresseront particulièrement et qu'il faut d'abord repérer afin de statuer sur les scènes des disputes à analyser. Qu'est-ce qui fait qu'on appellera un discours « dispute » ? Par quels procédés se manifeste-t-elle comme type de discours ? À partir de quel moment, parlera-t-on de scènes de dispute au théâtre ? Quels sont les traits discursifs communs à toutes les scènes choisies ?

À cette fin, nous proposerons une panoplie d'outils théoriques dramatiques et textuels indispensables à l'analyse des scènes de dispute dans le théâtre de B-M. Koltès. Notre objectif, ici, est de préciser l'objet et l'objectif de cette thèse, ainsi que l'articulation des particularités du texte dramatique avec celles de la communication au théâtre qui constitueront le cadre théorique dans lequel nous traiterons la dispute comme un type de discours. Ce que nous ferons dans les deux chapitres suivants : « Détournement de la dispute – spontanéité apprivoisée » et « Éléments pour une

analyse des textes dramatiques ». Le premier chapitre sera consacré aux composants d'une dispute ainsi qu'aux procédés par lesquels elle se manifeste dans le texte de théâtre. Dans le deuxième chapitre, nous préciserons les notions pertinentes pour l'analyse des scènes de conflits verbaux représentées dans le théâtre de B-M. Koltès, en mettant l'accent sur les dialogues et les didascalies.

Chapitre premier : Détournement de la dispute – spontanéité apprivoisée

Avant de mener à bien notre description linguistique des scènes de dispute, il convient de circonscrire les composants théoriques à l'aide desquels nous préciserons ce qu'il faut entendre par « une scène de dispute dramatique ». Pour ce faire, dans les pages qui suivent, nous préciserons la démarche entreprise et délimiterons le corpus sur la base duquel cette thèse s'est développée. Ce large tour d'horizon permettra de contextualiser la scène de dispute dans le cadre communicationnel au théâtre et de mettre en évidence sa complexité.

1.1. Définition de l'objet, aspects théoriques et méthodologiques

Dans ce sous-chapitre nous expliciterons la démarche et la méthodologie proposées et nous justifierons le choix du corpus.

1.1.1. Démarche

En préalable à l'étude linguistique de la dispute, nous préciserons la démarche d'ensemble qui sera la nôtre au cours de cette thèse telle qu'elle a été dictée par le fait que notre corpus est limité aux scènes de dispute présentes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Dans un premier temps, au cours d'une revue de synthèse en référence aux travaux d'U. Windisch (1987), F. Jacques (1979, 1985), C. Kerbrat-Orecchioni (1987, 1998, a), 1996), R. Vion (1992), D. Maingueneau (1983), nous tenterons de définir la notion même de dispute. Ce détour théorique nous permettra ensuite d'analyser la manière dont les personnages interagissent au cours des scènes de dispute afin de dégager l'aspect prototypique de ces dernières. Nous proposerons ensuite une typologie des disputes que l'on rencontre dans les pièces de B-M. Koltès.

Nous pourrons ainsi rendre compte de disputes entre des interlocuteurs qui entretiennent des relations sociales diverses. L'essentiel de notre recherche portera sur les différentes étapes d'un conflit discursif en essayant de comprendre comment et pourquoi les personnages arrivent à la phase appelée « dynamique », pour passer à sa « non – résolution ».

Nous mettrons en évidence les séquences de commencement, de développement et de fin d'une dispute et mentionnerons les motifs qui guident les individus au moment où la négociation conversationnelle cesse d'avoir lieu, en décrivant en particulier les facteurs qui montrent qu'on a à considérer une dispute et les règles qui président à cet échange. Pour ce faire, nous observerons particulièrement certains éléments grâce auxquels les interlocuteurs passent du discours manipulateur au discours manipulé et inversement, comme :

- quelles places occupent les interlocuteurs d'une dispute et comment l'établissement d'un rapport de place et les tentatives de déplacement, impliquent la prise en compte de tous les autres indicateurs linguistiques (Cf. E. Goffman : 1973, 1987, P. Watzlawick : 1972, C. Kerbrat-Orecchioni : 1996, 1998, a), 2002),
- comment les tours de parole organisent-ils une dispute (Cf. E. Goffman : 1974, C. Kerbrat-Orecchioni : 1996, 1998, a),
- quels mots particuliers, « vitupérants » servent de « détecteurs » d'une dispute (Cf. U. Windisch : 1987, P. Guiraud : 1975),
- quels sont les actes de langage présents au cours d'une dispute et leur rôle dans son développement (Cf. J-L. Austin : 1970 et J-R. Searle : 1972, 1982, C. Kerbrat-Orecchioni : 2001),

Nous nous appuierons, pour ce faire, sur des ouvrages théoriques portant sur le théâtre en général, comme ceux d'A. Ubersfeld : 1996, a), 1996, b), 1996, c) P.

Larthomas : 2001, L. Jouvét : 1952, J-P. Ryngaert : 1996, M-C. Hubert : 1998, Ch. Biet et Ch. Triau : 2006 ; sur ceux portant plus spécifiquement sur la vie et l'œuvre de B-M. Koltès comme les ouvrages d'A. Ubersfeld : 1999, B. Salino : 2009, mais également sur des ouvrages portant sur les interactions dans les échanges verbaux, comme ceux de C. Kerbrat-Orecchioni : 1996, 1998, a), 1998, b), 1998, c), 2001, J-L. Austin : 1970, P. Watzlawick : 1972, A. Reboul et J. Moeschler : 1998 et plus particulièrement sur les interactions conflictuelles comme ceux d'U. Windisch : 1987.

1.1.2. Quelques précisions théoriques

Avant de passer à l'analyse des scènes de dispute dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, quelques précisions d'ordre conceptuel s'imposent. En suivant les recherches d'Uli Windisch (1987) nous distinguons un *conflit discursif* d'un *discours conflictuel*. Les deux notions renvoient à la réalité langagière traversée par un conflit, mais plus précisément :

- En parlant d'un *conflit discursif* on fait référence à (au moins) deux représentants de points de vue différents : une attaque suivie d'une réponse qui peut être, à son tour, une attaque. Pour mieux illustrer le phénomène, nous parlerons d'un conflit discursif, par exemple dans le cas des échanges écrits ou oraux au cours desquels les opposants (globalistes/anti-globalistes, féministes/anti-féministes, xénophobes/anti-xénophobes, etc.) s'expriment à leur tour en attaquant leur adversaire. Le conflit discursif est considéré comme un discours dynamique, constituant le moteur des changements dans une relation sociale ou personnelle, et c'est effectivement une variante du conflit discursif – la dispute, qui sera analysée au cours de cette thèse.

- Le terme de *discours conflictuel* renvoie au discours d'un seul partenaire de l'échange verbal. Dans ce discours, l'émetteur, pour agresser son adversaire, fait référence nécessairement au point de vue, aux propos, aux comportements de son adversaire. Un discours conflictuel n'existe pas sans une personne adverse,

car au cours d'un désaccord l'interlocuteur est en conflit avec un autre dont il parle. Voir, par exemple, la scène X de *Sallinger* (2005 : 99-107) au cours de laquelle Rouquin en présence de Leslie l'attaque et l'insulte sans que celui-ci réponde.

1.1.3. Pourquoi la dispute ?

Le mot communication évoque une situation au cours de laquelle un émetteur (E) transmet un message (M) compris, accepté et partagé par un récepteur (R). De prime abord, communiquer fait penser à un échange d'informations parfaitement réussi. Pourtant, nous n'ignorons pas qu'en dehors des échanges fondés sur la politesse et la compréhension mutuelle, c'est le désaccord qui prend une place prépondérante dans nos rapports avec autrui : les communications conflictuelles constituent le lot quotidien de nos relations interpersonnelles. Malgré la place importante qu'occupent les conflits de différents types dans notre quotidien, les sciences du langage leur accordent assez peu d'attention. C'est pourquoi l'un des buts de notre recherche est de contribuer à déconstruire l'idée que communiquer est synonyme d'un échange d'informations soutenu par une compréhension mutuelle des interlocuteurs. Il est évident qu'une meilleure connaissance du fonctionnement des conflits discursifs pourrait nous épargner certaines situations conflictuelles et c'est cette réalité que nous tenterons d'analyser à présent.

Au cours de nos analyses des conflits discursifs fictifs, il s'agira d'aborder la problématique de la dispute dans toute son ampleur et d'une manière systématique. Dans cette thèse nous essayerons d'apporter la preuve que la dispute est une activité banale et complexe à la fois. Banale, puisque c'est un aspect de la vie connue par chacun, et complexe dans la particularité des opérations mises en œuvre. Pour faire ressortir les mécanismes de la scène de dispute, nous mènerons une observation précise du fonctionnement du comportement langagier et non langagier des partenaires lors de ce type de discours. Quelles stratégies mettent-ils en place pour l'emporter l'un sur l'autre ? De quelle manière le locuteur utilise-t-il la langue en parlant, simultanément, « avec » et « contre » son partenaire ? Comment traite-t-il le discours de son

adversaire ? Par quels moyens manipule-t-il le discours et la place de son adversaire ? Quelles sont les stratégies d'un locuteur qui essaye de (con)vaincre son adversaire et inversement, quelles stratégies l'adversaire met-il en place pour se défendre ou même pour s'imposer à l'autre ? Quelles sont les astuces qui leur permettent de jouer sur les émotions de leurs rivaux ? Comment le locuteur tente-t-il de menacer ou d'envahir l'autre et de ne pas se laisser dominer par celui-ci ? Comment le locuteur « manipulé » devient-il le locuteur « manipulateur » ? Comment construit-il sa contre-attaque ? Quels sont les éléments qui constituent le mécanisme d'une dispute ? Comment déclenche-t-il et comment termine-t-il une dispute ? Y a-t-il des régularités ? Quelle est la place d'une dispute au cours d'une histoire conversationnelle ? Plus encore, à partir de ces données, nous essayerons de montrer comment une dispute s'organise.

1.1.4. Corpus

Notre corpus est constitué de pièces de Bernard-Marie Koltès dont le dénominateur commun est le conflit discursif. En effet, cinq de ses pièces nous fournissent un ample corpus de scènes de dispute : *Sallinger* (2005), *Combat de nègre et de chiens* (1989), *Quai ouest* (1985), *Le Retour au désert* (2006), *Roberto Zucco* (1990). Néanmoins, pour des raisons d'efficacité, nous étendrons parfois ce corpus à d'autres pièces de B-M. Koltès qui proposent également des scènes de dispute : *La Marche* (2003), *Les Amertumes* (1998), *Dans la solitude des champs de coton* (1986). Nous avons recensé 28 scènes de dispute et 16 de conflit verbal, ce qui donne au total un corpus composé de 44 scènes. Toutes ces scènes sont présentées dans les tableaux suivants :

- Tableau n°1 : « Disputes entre les interlocuteurs en fonction des liens sociaux »,
- Tableau n°2 : « Scènes de violence physique »,
- Tableau n°3 : « Disputes organisées en fonction du nombre de participant »,
- Tableau n°4 : « Typologie d'actes de langage dans les scènes de dispute chez B-M. Koltès ».

Toutes les références aux pièces de théâtre de Bernard-Marie Koltès (dates, pagination, etc.) sont données sur la base des textes édités par les « Éditions de Minuit ».

1.1.5. Pourquoi ces pièces ?

Le conflit fait partie intégrante de l'écriture de Koltès. À propos du théâtre de Koltès, S. Saada écrit : « les phrases qu'échangent les personnages de Koltès sont souvent porteuses des figures du combat : l'attaque, la riposte, l'esquive, la feinte, tout y est. »¹⁷ D'une manière générale on peut caractériser ses textes comme une écriture du conflit, de la lutte, du combat. Il est symptomatique que le dramaturge compare son écriture à un ring de boxe où des hommes se battent à mort. C'est effectivement cette thématique qui domine dans les cinq pièces choisies, en lien avec sa vision très pessimiste des rapports humains, comme il l'écrit dans *Prologue* :

« Si un chien rencontre un chat - par hasard, ou tout simplement par probabilité, parce qu'il y a tant de chiens et de chats sur un même territoire qu'ils ne peuvent pas, à la fin, ne pas se croiser ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face - non pas dans la foule ni en pleine lumière, car la foule et la lumière dissimulent les visages et les natures, mais sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux, où l'on se voit de loin, où l'on s'entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite; lorsqu'ils s'arrêtent l'un en face de l'autre, il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité - qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemis, un acte de guerre sans motif. »¹⁸

Dans la mesure où notre centre d'intérêt porte particulièrement sur deux objets : d'un côté sur le conflit verbal sous la forme de dispute et de l'autre côté sur l'art dramatique, le théâtre koltésien qui unit en lui-même la beauté de l'écriture et le conflit comme sa partie intégrante, constitue une source excellente et inépuisable qui répond entièrement à nos besoins.

¹⁷ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales*, n°35-36, février 1994, pp. 87-89.

¹⁸ B-M. Koltès, *Prologue*, 1991, Éditions de Minuit, fragment disponible sur <http://littexpress.over-blog.net/article-25619333.html>.

L'exigence de cette recherche nous amène alors à proposer en amont de l'analyse linguistique elle-même, l'explication des notions que nous allons utiliser au cours de ce travail. Nous n'entendons pas discuter en détails chaque définition, mais exposer les notions clés et en expliquer la pertinence pour le sujet traité. Avant de passer à l'étude des scènes de dispute elles-mêmes, commençons par définir le plus précisément possible les notions de « scène » et de « dispute », car le fil conducteur de notre recherche dépendra du sens accordé à la notion de « scène de dispute ». En premier lieu, nous allons circonscrire la notion de « dispute », par rapport à celle de « crise » et de « conflit ». En deuxième lieu, nous tiendrons à rendre compte de l'étendue de la notion de « scène » et d'en cerner la définition correspondante à l'objectif de cette thèse. Cette démarche nous conduira à définir, en troisième lieu, les composants de la dispute dans le théâtre écrit.

1.2. Cadre de la dispute

Afin d'éviter toute ambiguïté possible quant aux notions employées tout au long de cette recherche, dans les pages qui suivent, les différents types d'échanges conflictuels qui font notre quotidien seront analysés. Nous distinguerons ainsi les notions de « dispute », « conflit » et de « crise » et expliquerons leur relation d'interdépendance.

1.2.1. Dispute / crise / conflit

Les disputes de mots sont toujours des disputes de choses ; car tous les gens de bonne foi conviendront qu'ils ne tiennent à tel ou tel mot que par préférence pour telle ou telle idée.

Staël in *Le Littré* (1860 – 1876)

Pour préciser les notions de *conflit*, de *crise* et de *dispute*, nous adopterons une approche étymologico – historique en étudiant les définitions des dictionnaires de la langue française du XIII^{ème} siècle à nos jours.

1.2.2. Conflit

La notion de *conflit* a pour origine le verbe latin *confligere* signifiant *se heurter, lutter*. Le mot *conflit*, apparaît pour la première fois au XII^{ème} siècle avec un usage réservé au seul domaine militaire. Au XIII^{ème} siècle, il entre également dans le champ de la juridiction. Un sens figuré apparaît à la fin du XVII^{ème} siècle. Il désigne alors « des contestations qui se font dans les procès, et dans les disputes d'écoles. » Déjà le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1762 précise que le sens militaire du *conflit* est vieilli et donne comme seule définition du sens figuré le sens de conflit juridique. Le *Larousse du XIX^{ème}* définit le *conflit* comme « une lutte quelconque : le conflit des passions, des intérêts. » Il est curieux de remarquer, que le même dictionnaire, explique le *conflit* comme une « compétition, action de se disputer un droit qu'on conteste réciproquement. » À notre sens, *Le Nouveau Petit Robert* de 1993 fournit une définition plus intéressante pour les besoins de cette recherche : « rencontre d'éléments, de sentiments contraires, qui s'opposent. » Ajoutons qu'une des explications proposée dans ce même ouvrage, définit le terme de *conflit* dans le sens de *crise* : « contestation entre deux puissances qui se disputent un droit ». Nous retrouvons également le chevauchement des notions dans le *Lexis* de 2002, qui donne la *dispute* comme synonyme de *conflit*.

1.2.3. Crise

La notion de *crise*, quant à elle, se caractérise par une double étymologie. Elle a pour origine le substantif masculin grec *krisis* du verbe *krinein*, traduits respectivement par *décision* et *juger* ou *séparer* ainsi que le substantif latin *crisis* signifiant la crise pour une maladie. Le *Furetière* de 1690 explique déjà la « crise » dans un sens figuré : « cette intrigue est dans sa crise, nous en verrons bientôt le dénouement. » Pendant tout le XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle ces définitions persistent. C'est seulement dans la deuxième moitié de XIX^{ème} siècle que la définition de *crise* est étendue dans son sens figuré au domaine économique et politique. Il s'agit alors d'un « moment périlleux et décisif ». À la même époque le *Larousse* complète le sens figuré de *crise* : une « situation pleine d'incertitude, de gêne ou de dangers, qu'offre le passage prochain et prévu d'un état à un autre ; état de malaise plus au moins général. »

D'après *Le Nouveau Petit Robert* de 1993, la *crise* est la « phase grave dans l'évolution des choses, des événements, des idées ». L'explication la plus pertinente dans le cadre de cette étude est présentée par le *Lexis* de 2002 : « période difficile dans la vie d'une personne ou d'une société, situation tendue, de l'issue de laquelle dépend le retour à un état normal ».

1.2.4. Dispute

À propos de la *dispute*, qui est au cœur du présent travail, nous avons observé le processus suivant : la notion de dispute a varié au cours des siècles, se rattachant progressivement au domaine de l'argumentation. Cette notion vient du latin *disputare* au sens de *discuter*. Elle est construite sur la base du préfixe *dis* signifiant *partage, éloignement, négation, précision*, et du verbe *puto* qui avait plusieurs significations comme, *se disculper, couper, ramener à l'ordre, estimer, prendre quelqu'un pour ..., réfléchir, juger, croire*. Les plus anciens écrits latins accessibles aujourd'hui, ceux de Plaute, témoignent de l'emploi du mot *disputare* dans ces multiples significations. Les plus usitées parmi elles sont : *considérer, penser, examiner, éclaircir, discuter, disputer, argumenter, prouver quelque chose, enseigner, critiquer, reprocher, déclamer*. La *Curne* fournit les premières occurrences du verbe *disputailler* qui a été employé tout au long du XIII^{ème} et jusqu'au XVI^{ème}. Le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de O. Bloch et de W. von Wartburg montre que les sens de *rivaliser* et *quereller* se sont développés seulement au XVII^{ème} siècle. À la fin du XVII^{ème} cette notion possède deux significations. La première mentionne la *dispute* dans le sens de *querelle* : « Le mari et la femme ne doivent jamais avoir dispute ensemble ». La seconde utilise la *dispute* dans le sens de *débat* :

« La dispute dans les Collèges, est une contestation qu'ont les écoliers pour les places, pour les prix, ou pour leurs exercices. On fait de longues disputes dans les Ecoles de Théologie, de Médecine, etc. »

Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 témoigne de l'évolution du terme de dispute. Dans cet ouvrage la *contestation* et le *débat* sont mentionnés comme synonymes : « Il se dit aussi des actions publiques qui se font dans les écoles pour agiter des questions ». Une perspective plus large est proposée par le Littré. Tout d'abord, la

dispute est une « discussion entre deux ou plusieurs personnes sur un point de théologie, de philosophie ou de science, sur lequel elles sont d'avis différent ». Autrement dit, « être en dispute, » c'est « avoir une discussion » ou « être l'objet d'une discussion ». Il s'agit ensuite, d'un « débat où l'on a querelle », où « être en dispute » apparaît dans le sens de *se disputer* ou de *se quereller*. Le XX^{ème} siècle offre une approche plus synthétique de la notion de *dispute*, à savoir « un débat contradictoire entre deux ou plusieurs personnes ». *Le Nouveau Petit Robert* de 1993 est plus précis dans sa définition : « lutte d'opinions, sur un point de doctrine » ou encore : « échange violent de paroles (arguments, reproches, insultes) entre personnes qui s'opposent ». Ce sens sera retenu tout au long de notre étude. La *scène de ménage* est un des synonymes proposés par ce dictionnaire. La définition de *dispute* selon le *Lexis* de 2002 est « discussion vive, violente opposition ».

Au terme de ce rapide parcours étymologique, on peut dire qu'il existe une interdépendance entre *dispute*, *crise* et *conflit*. Néanmoins, la dispute sera considérée comme une forme de la discussion qui ne peut pas exister sans conflit. Pour ne pas confondre ces trois notions, une brève précision s'impose. Nous pourrions dire qu'il y a une *dispute* quand la relation entre les interlocuteurs est en *crise*, elle-même ayant été déclenchée par un *conflit*. En d'autres termes, la confrontation d'éléments opposés (conflit) est à l'origine d'une étape décisive qui est le moment où une « situation tendue » (crise) bascule soit vers un accord, soit vers un échange violent (dispute). La dispute ne peut pas exister sans conflit puisqu'elle est un degré d'intensité supérieur au conflit. Au cours d'un conflit il convient de trouver l'équilibre entre les besoins des uns et des autres, alors que dans la dispute il s'agit, en fin de compte, de combattre le rival et non pas de trouver un compromis. C'est une lutte verbale ayant pour point capital le fait que chaque participant cherche à maximiser ses propres intérêts et à affaiblir ceux de l'autre.

La spécificité de notre recherche nous incite aussi à préciser la définition de la « scène ». Dans cette perspective, nous apporterons d'abord les précisions étymologiques nécessaires. Ensuite, en confrontant les définitions de la scène d'A.

Ubersfeld (1996), P. Larthomas (2001), ou encore de L. Jovet (1952), nous définirons la scène dans ses aspects d'organisateur spatial, textuel, imaginaire et fictionnel.

1.3. Scène

*La scène est un lien métaphysique comme l'Autel, Le Tribunal.
Comme le Lit, la Table à manger, le Foyer.*

Paul Valéry in B. Bretonnière, *Petit dictionnaire de théâtre : citations*, 2000

Le terme *scène* vient du grec *σκηνη*, *skène* et du latin *scaena* qui signifie une tente, un lieu couvert ou une légère construction de bois, une baraque, où les acteurs changeaient de masques ou de costumes, ou encore une estrade. À partir du XIV^{ème} siècle, le terme « scène » est déjà utilisé dans le sens de représentation théâtrale¹⁹, mais ce sens ne prendra son essor qu'à la fin du XVI^{ème} siècle. C'est également à cette époque²⁰ que la scène désigne « une partie du théâtre où se déroule la représentation ». Elle spécifie l'aire de jeu des acteurs, par rapport à la salle où se trouvent les spectateurs. Au cours des siècles, la signification de la « scène » évolue. Outre un espace physique, elle est également caractérisée comme un découpage du texte. Même si la division d'une pièce de théâtre en actes remonte à l'Antiquité, il faudra attendre le XVII^{ème} siècle pour que l'acte soit divisé en scènes, celles-ci se subdivisant parfois en tableaux. L'usage du terme scène se stabilise en France vers 1640, on lui attribue alors son sens habituel : on parlera d'une nouvelle scène avec chaque entrée ou sortie d'un personnage. Par ailleurs, le nombre de scènes varie en fonction du genre auquel appartient la pièce. Au cours de l'histoire, le terme « scène » connaît une constante évolution ; un siècle et demi plus tard « le sens métaphorique d'un événement brutal et spectaculaire »²¹ complétera la signification de la scène hors du contexte théâtral.

M-C. Hubert (1998) présente l'évolution du théâtre et de la scène de son origine, à nos jours. Selon l'auteur, au XX^{ème} siècle, l'invention de la photographie puis

¹⁹ M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, 1998, Larousse.

²⁰ J. Dubois, H. Mitterrand, A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, 2006, Larousse.

²¹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op cit.*, p. 314.

du film a particulièrement modifié l'illusion théâtrale représentée par la scène : vouloir représenter le réel s'est avéré être une pratique décevante, qui a pu influencer l'apparition du théâtre de l'absurde. « La scène ne cherche plus à décrire mais à suggérer. »²² : au XX^{ème} siècle la scène devient « le prétexte au rêve »²³. G. Serreau (1966 : 13) souligne qu'actuellement divers mouvements tendent à faire de la scène « le lieu privilégié d'une évasion hors du réel : soit vers la perfection formelle par la rigueur et la stylisation (Copeau), soit vers un impressionnisme susceptible de capter les effusions de l'âme (Théâtre d'Art). » Pour Koltès qui a été en rupture avec le courant du théâtre de l'absurde « [...] la scène de théâtre demeure ce lieu bizarre, où des gens que rien ne prédestinait à se connaître sont forcés soudain d'être ensemble, noués par l'artifice d'un lien singulier, celui du plateau. »²⁴

Afin de proposer une définition de la scène qui sera pertinente pour notre recherche, nous l'envisagerons successivement en tant qu'organisateur spatial, textuel, fictionnel et imaginaire.

1.3.1. Organisateur spatial

Depuis la naissance du théâtre, l'espace matériel de la scène est signifiant en lui-même, la scène est un « acte de jeu du *plateau* »²⁵ car si, au théâtre il est possible de réduire le nombre d'acteurs, d'objets, de mouvements, ou même de paroles, l'espace de la performance théâtrale est une dimension irréductible.

« 1) L'espace théâtral est d'abord un *lieu scénique* à construire, et sans lequel le texte ne peut pas trouver sa place, son mode d'existence concret.

2) L'essentiel de la spatialité, les éléments qui permettent la construction du lieu scénique sont tirés des *didascalies* qui fournissent, comme nous savons :

²² M-C. Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, 1998, p. 212.

²³ *Ibid.*, p. 212.

²⁴ R. Guinard, « Quai ouest les dérives atlantiques de Bernard-Marie Koltès » in *Masques*, 1986, pp. 20-22.

²⁵ A. Bataille, *Lexique de la machinerie théâtrale*, 1989.

- a) des indications de lieu, plus ou moins précises et détaillées selon les textes ;
 - b) les noms des personnages (qui font partie des didascalies, ne l'oublions pas) et, du même coup, un certain mode d'investissement de l'espace (nombre, nature, fonction des personnages) ;
 - c) des indications de gestes ou de mouvements, parfois rares, sinon nulles, mais permettant, si elles existent, d'imaginer le mode d'occupation de l'espace (exemple : « marchant à grand pas », ou « se faisant tout petit », ou « immobile »).
- 3) La spatialisation peut provenir du dialogue : la plupart des indications scéniques dans Shakespeare sont simplement tirées du dialogue par déduction (c'est ce qu'on nomme des « didascalies internes »).²⁶

L'écriture même du texte dramatique sera dépendante de l'espace dans lequel la pièce sera produite : le dramaturge prend toujours en considération l'espace, déterminé par la technique et l'histoire, où la parole sera représentée²⁷. Pour Koltès l'espace est un élément de son écriture particulièrement important, « il l'affirme, le point de départ de tout le processus de la construction imaginaire. »²⁸ La relation entre la structure de l'œuvre et l'espace scénique est une constante de l'histoire du théâtre,²⁹ car l'espace scénique est conçu à l'image d'un « tableau vivant » qu'il s'agit de mettre en valeur.

En outre, il convient de distinguer entre ce qui est montré au spectateur et ce qui ne l'est pas, entre l'espace scénique et extra-scénique. La scène peut-être agrandie vers des mondes qui pour ne pas être représentés ne sont pas moins existants dans la fiction, la fenêtre par exemple ouvre sur l'extérieur, ou un objet mobile qui arrive sur la scène présuppose qu'il y a un ailleurs par rapport à ce qui est présenté aux spectateurs. Par exemple, par l'indication didascalique du bruit de l'explosion du café Saïfi, (*Le Retour au désert*, p. 75), sans que Koltès ne décrive cette scène, nous apprenons que le

²⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 1996, a), p. 114-115.

²⁷ Aussi les objets, les couleurs, les costumes, la voix des acteurs, etc. déterminent la scène en tant qu'organisateur spatial. Cf. *Ibid.*, p. 124-134 et p. 143-151, ou M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, 1985, p. 78-82.

²⁸ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, 1999, p. 110.

²⁹ M. Pruner, *La fabrique du théâtre*, 2000, p. 46.

café a été saboté. Ou encore les paroles d'un personnage ouvrent sur un hors scène, par exemple la dernière scène de *Le Retour au désert* (p. 85-86), grâce aux paroles de Maame Queuleu nous apprenons que Fatima a accouché des jumeaux noirs. Nous savons que « toute perception d'espace suscite une image mentale qui peut s'élaborer en modèle mental. »³⁰ Il s'agit de distinguer entre visible et invisible, entre perceptible et non perceptible ce qu'après M. Issacharoff nous appellerons respectivement *mimétique* et *diégétique*³¹. « L'espace mimétique est transmis sans médiation ; l'espace diégétique, tout au contraire, est médiatisé par les signes verbaux (le dialogue), communiqué donc verbalement et non visuellement. »³²

La scène en tant qu'organisateur spatial n'existe que par les actions (verbales, non verbales) de l'acteur : « [...] le lieu scénique ouvre, par l'action du comédien, sur une aire de jeu et sur un espace dramatique, ou théâtral – autrement dit sur un univers d'imagination proposé au comédien et aux praticiens, le plus souvent par un texte à dire et à interpréter [...] »³³. Il s'impose de compléter cette définition par ce qui écrit A. Ubersfeld³⁴ « [...] le lieu scénique étant toujours à la fois *aire de jeu* et *lieu où figurent transposées les conditions concrètes de la vie des hommes*. » Ou encore, c'est M-C. Hubert (1988) qui évoque à ce sujet les propos d'A. Ubersfeld :

« À l'espace scénique appartiennent non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre des comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique. »³⁵

De fait, A. Ubersfeld propose deux définitions de la scène. Elle la considère d'une part comme organisateur spatial « emplacement de praticiens, espace concret investi par les comédiens »³⁶ et d'autre part comme organisateur textuel. La scène matérielle est ce lieu de la représentation tel qu'il est virtuellement « esquissé, dans le

³⁰ B-N. Grunig, « La représentation théâtrale ou le pouvoir du verbal. Sur l'exemple de tragédies classiques françaises et de tragédies d'Eschyle » in *Pratiques*, n°119/120, 2003, pp. 101-107.

³¹ M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, op. cit., p. 72-78.

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ Ch. Biet et Ch. Triau, *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 86.

³⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 117.

³⁵ M-C. Hubert, *Le théâtre*, 1988, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

texte, à travers les didascalies et le dialogue »³⁷. Ce qui nous conduit à adopter une perspective plus large quant à la scène et à considérer sa dimension d'organisateur textuel.

1.3.2. Organisateur textuel

Nous héritons d'un principe ancien, souvent contesté dans la période récente, selon lequel dans un texte dramatique les scènes composent un acte : « l'action est une, mais se subdivise en actes, les actes en scènes, les scènes en situations. »³⁸ Cette division d'une pièce de théâtre en scènes n'est cependant pas toujours aussi définitive. Jean Meyer³⁹ signale que ce partage est souvent formel ou même artificiel : « [...] d'abord parce que la limite entre deux scènes est assez souvent imprécise [...], ensuite parce qu'au cours d'une même scène, la situation et le style du dialogue peuvent changer totalement. »

A. Ubersfeld (1996, a) définit la scène comme une unité de découpage de l'action dramatique. La scène est une séquence du texte théâtral désignant une disposition des personnages et du décor. Si celle-ci change, il faut alors parler d'une nouvelle scène. « Il [le mot scène] désigne aussi une séquence du texte théâtral, qui, [...], correspond à une configuration de personnages ; si l'un survient ou se retire, on a une autre configuration, donc une autre scène. »⁴⁰

La scène divise le texte imprimé et se mesure en nombre des pages. Lire une scène de théâtre, c'est participer au découpage typographique organisé par le dramaturge. Ce dernier organise à sa propre guise les marqueurs spatiaux, temporels, les entrées et les sorties des personnages. Une scène écrite se compose du texte à dire, c'est-à-dire des monologues, des dialogues etc., et des didascalies. Elle contient aussi de nombreux « blancs » ou « trous » que le lecteur doit combler par inférence sur la base

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, 2001, p. 127.

³⁹ Jean Meyer in *Ibid.*, p. 133.

⁴⁰ A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, 1996, c), p. 74.

de ses connaissances encyclopédiques et culturelles. C'est un texte ouvert qui « laisse les vides à combler »⁴¹. À ces observations il faut ajouter – et en même temps souligner – qu'au théâtre l'évocation de la scène se fait par le pouvoir du verbe : « les représentations imaginées que l'homme construit ainsi par la force du verbal l'emportent (si conflit il y a) sur ce que la scène le contraint concrètement, directement, à percevoir. »⁴² À partir de ces données, la scène écrite donne « lieu à un exercice d'imagination »⁴³ et incite le lecteur à avoir une lecture active.

Une autre définition de la scène, néanmoins directement liée à celle proposée ci-dessus, est la suivante : puisque les personnages évoluent dans le temps de l'action d'une pièce, la scène représente, entre autres, « le segment temporel dans l'acte »⁴⁴. Nous nous contenterons seulement de mentionner cette définition et d'accorder une attention plus importante à la scène comprise comme organisateur imaginaire, car grâce aux indications écrites, la scène peut exister tantôt comme un endroit concret, le plateau physique du jeu d'acteurs, tantôt comme un endroit construit par l'imagination du lecteur.

1.3.3. Organisateur imaginaire

À présent, nous nous proposons d'élargir légèrement le cadre de la scène comprise comme organisateur de l'œuvre dramatique scénique et/ou écrite et d'observer comment l'imagination du récepteur peut repousser les limites imposées par la scène. En effet, à partir de la scène « l'espace physique » et/ou « l'espace textuel » le récepteur (spectateur, lecteur) peut créer une scène imaginaire. Les indications y comprises permettent au récepteur de construire ce lieu imaginaire de l'action. Ch. Biet et Ch. Triau (2006) montrent que la « scène imaginaire » est une forme de complémentarité entre le théâtre écrit et sa représentation. Le destinataire (lecteur/spectateur) ajoute un espace supplémentaire à ce qui résulte de la perception de la scène lue ou vue. Ce processus se fonde sur des connaissances encyclopédiques, le raisonnement et

⁴¹ Ch. Biet et Ch. Triau, *Qu'est ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 580.

⁴² B-N. Grunig, « La représentation théâtrale ou le pouvoir du verbal. Sur l'exemple de tragédies classiques françaises et de tragédies d'Eschyle » *op. cit.*

⁴³ Ch. Biet et Ch. Triau, *Qu'est ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 548.

⁴⁴ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 314.

l'imagination du lecteur/spectateur suscités par les éléments de la scène. Blanche-Noëlle Grunig (2003) dit, et nous nous fions volontiers à elle, qu'« en fin de compte ce n'est pas un ajout simplement accolé à l'image mentale de la scène mais une complexification de l'imagerie mentale et du monde mental. Le rôle de l'imaginaire dans cette affaire est essentiel. »⁴⁵ Le récepteur est muni des moyens lui permettant de croire à la fiction proposée par la scène. Par conséquent, la scène qui surgît dans son imagination est déterminée par le texte. Selon L. Jouve (1952) :

« La scène devient le lieu de rencontre, d'évocation et de suscitation, le champ clos d'une représentation. Ici naissent et se fabriquent des êtres. Nous ne saurons jamais si ce sont eux qui nous dotent d'imagination ou s'ils sont eux-mêmes le produit de la nôtre. »⁴⁶

La scène, à l'aide des indications fictives, permet au lecteur/spectateur de se figurer où et quand les personnages parlent et quel comportement réciproque ils adoptent. Ainsi, quand Roberto Zucco tue sa mère personne ne l'empêchera, car tout spectateur sait que cet acte appartient à l'univers de la pièce. La scène est le royaume de l'illusion : « elle nous fait croire [...] à des histoires qui n'arrivent pas. »⁴⁷ C'est effectivement par l'imagination du lecteur que le texte lu surgît comme une scène.

1.3.4. Organisateur fictionnel

« [...] en vers ou en prose, en mode narratif ou dramatique, la fiction a pour trait typique et manifeste de proposer à son public ce plaisir désintéressé qui porte, [...], la marque du jugement esthétique. Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. »⁴⁸

« Le texte théâtral – implique par ailleurs un certain rapport au *figuratif*, et par la même au *fantasmatique*. »⁴⁹ Sans entrer dans les détails concernant la définition de la « fiction », ce qui nous aurait éloigné du sujet de cette recherche, la scène peut être comprise également comme un mode d'organisation de l'histoire racontée dans le texte

⁴⁵ B-N. Grunig, « La représentation théâtrale ou le pouvoir du verbal. Sur l'exemple de tragédies classiques françaises et de tragédies d'Eschyle » *op. cit.*

⁴⁶ L. Jouve, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁷ H. Gouhier, *L'essence du théâtre*, 1943, p. 96.

⁴⁸ G. Genette, *Fiction et diction*, 2004, p. 99.

⁴⁹ D. Kaisergruber, *op.cit.*

dramatique. La scène est cet élément qui participe au découpage de la fiction de la pièce de théâtre. La trame de l'action fictionnelle⁵⁰ est composée des scènes, comme par exemple la scène de rencontre, de trahison, de mise en accord, de dispute, etc. Ainsi nous sommes arrivés à la définition de la scène qui sera prise en compte tout au long de cette thèse.

Dans la mesure où, l'objectif de cette recherche est d'analyser les scènes en tant qu'organisateur fictionnel, ce qui comptera dorénavant c'est le conflit discursif qui constitue la trame de la fiction dramatique. Ce qui nous conduit à ne pas nous préoccuper de l'espace scénique (le résultat du travail du metteur en scène, des comédiens, et des autres professionnels de la représentation théâtrale), ni à chercher à analyser la scène en tant qu'organisateur textuel, ni la scène qui surgit dans l'imagination du récepteur (lecteur et/ou spectateur).

Une fois les définitions de la dispute et de la scène admises, nous pouvons passer à l'étude des phénomènes plus précis, à savoir les composants de la dispute à travers un corpus du théâtre de Bernard-Marie Koltès. La spécificité de notre objet d'étude nous incite à décrire par quels procédés Koltès montre les relations conflictuelles qu'entretiennent ses personnages. Il s'agira à présent de préciser les composants langagiers et non langagiers qui caractérisent une scène de dispute.

1.4. Dispute et théâtre

Après avoir précisé les notions de « dispute » et de « scène », nous passerons à l'analyse des caractéristiques discursives des conflits verbaux, afin d'isoler les scènes de dispute dans des textes dramatiques. Dans ce sous-chapitre, nous proposons d'explicitier les composants des scènes de dispute au théâtre, qui serviront de point d'ancrage à l'analyse des scènes de dispute koltésiennes proposée dans la deuxième partie de cette thèse.

⁵⁰ G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 91-118.

1.4.1. Scène de dispute

Pour mener à bien cette étude, il est nécessaire d'énumérer les éléments permettant de distinguer une scène de dispute au théâtre d'autre type de scène. Il est possible de traiter de la dispute selon trois directions.⁵¹ Le cœur de ce type de scène est constitué par un affrontement verbal, avec des protagonistes, dont le motif et les propos renvoient à leur histoire commune, le tout dans un cadre plutôt privé. Le deuxième axe rendra compte des techniques d'expansion, auxquelles s'ajoutent des références ou des flash-back évoquant le passé commun, et la volonté d'euphémisation de la scène par au moins l'un des protagonistes, si celle-ci se déroule dans un lieu public. Le troisième axe portera sur les techniques de textualisation en mettant l'accent sur les actes de langage comme indicateurs de sentiments et d'émotions. Dans son théâtre, Koltès ne raconte pas une scène de dispute, il la montre en action. Il nous appartiendra de décrire les stratégies discursives (U. Windisch : 1987) utilisées par ses personnages sachant que le dramaturge utilise pour ce faire, outre l'énonciation même des dialogues (aspects phoniques, sémantiques et pragmatiques) les didascalies. Elles renseignent, en particulier, le lecteur sur les aspects énonciatifs, interactionnels et situationnels des personnages manifestant l'engagement émotionnel des interlocuteurs et l'orientation physique de la parole meurtrière – éléments considérés par U. Windisch comme des marqueurs discrets de la dispute.

Cette définition de la scène de dispute sera enrichie par des éléments développés dans les pages suivantes. Nous situerons d'abord la dispute dans un cadre général, pour nous consacrer ensuite à l'observation précise de chacun de ses composants.

1.4.2. Dispute en général

Il est important de ne pas traiter la communication conflictuelle comme une communication non conflictuelle à laquelle s'ajoute un conflit. Ce qui caractérise une communication conflictuelle c'est le fait que les deux interlocuteurs sont en désaccord

⁵¹ Y. Reuter, « La notion de scène : construction théorique et intérêts » in *Pratiques*, n°81, 1994, pp. 5-26.

et ne se parlent pas dans le but d'une entente mutuelle. La communication conflictuelle s'organise selon ses propres lois. Elle transgresse les lois de la communication non conflictuelle en contestant les propos de l'autre et la place occupée par l'adversaire. Par ailleurs, elle se caractérise par des tours de paroles qui transgressent les règles d'alternance et de cohérence interne du discours non conflictuel. En fonction de ces caractéristiques et afin de répondre à la question « Qu'est-ce qu'une dispute ? », nous allons nous appuyer sur différentes théories et approches :

- Dans sa théorie de la communication conflictuelle d'U. Windisch (1987) détermine les règles, les contraintes et la structure propres aux discours violents. La dispute, nommée *discours vitupérant*⁵², s'organise autour d'éléments qui font référence à des stratégies de combat telles que vouloir détruire la face de l'autre, disqualifier l'adversaire en déformant, en réfutant ses paroles – créer un *contre-discours* afin de triompher de l'adversaire, négocier violement des places – *dé-placer* l'autre, utiliser des injures, des insultes et d'autres termes dévalorisant l'interlocuteur. Lors d'une dispute les adversaires dépassent les cadres du discours « poli », par un violent engagement émotionnel et la volonté de gagner le combat, ils essaient de se mettre réciproquement en *K.O. verbal*.
- Pour F. Jacques (1985) la dispute est une stratégie interactionnelle en fonction de laquelle les participants s'engagent dans un rapport de force pour empêcher l'autre d'occuper la place qu'il revendique dans le dialogue. De surcroît, la dispute possède une « dimension éristique » qui n'est pas sans influence sur le comportement extralinguistique aussi bien que sur les échanges linguistiques des protagonistes essayant de protéger leurs propres positions et points de vue. D'après F. Jacques, l'éristique « est plutôt l'antidialogue », dans la mesure où il implique des capacités discursives individuelles qui servent à combattre oralement l'adversaire.

⁵² Dans la deuxième partie de cette thèse, nous procédons à l'analyse des éléments vitupérants qui composent la dispute.

- Compte tenu du fait que la dispute relève d'une situation conflictuelle, elle associe coopération et compétition. La dispute oscille alors entre ces deux pôles tant que le dialogue n'est pas interrompu. Au cours d'un conflit discursif les interlocuteurs ont un rôle difficile à tenir, ils doivent trouver un moyen d'atteindre leurs buts avant la fin de l'interaction.

- La dispute ne se produit jamais sans cause initiale. Au contraire, elle constitue un maillon d'une histoire conversationnelle⁵³, elle est toujours conséquence des facteurs précédents. Une dispute se caractérise par un affrontement verbal, violent entre les protagonistes motivés par un élément déclencheur au cours de leur histoire interactionnelle commune. Ce motif peut être énoncé clairement ou rester masqué mais dans tous les cas, il constitue l'origine d'une dispute.

- La dispute allie curieusement un fort engagement émotionnel à une volonté de dominer l'adversaire. Elle est composée d'échanges verbaux de type argumentatif sous la forme d'actes de langage divers : ordres, menaces, défis, silences, accusations, etc.

- La dispute comprend différentes phases et son développement s'organise « suivant des moments contrastés tels que l'amorce, l'apaisement, le paroxysme, la relance, l'interruption »⁵⁴.

⁵³ Cf. Les recherches sur l'*histoire conversationnelle* ou *interactionnelle* de S. Golopentia (1980) qui montre l'importance des épisodes interactionnels singuliers constituant un facteur essentiel de la conversation – l'histoire conversationnelle commune des interactants. C'est un ensemble de vécus communs et de savoirs acquis sur l'interlocuteur et sur le monde au cours de leur connaissance. Il s'agit de toutes les interactions au cours desquelles les sujets construisent leur relation en communiquant. « C'est un concept relatif par rapport à un groupe de locuteurs et à un moment déterminés. L'histoire conversationnelle entre un X et un Y à un moment m est représentée par l'ensemble ouvert des conversations qui se sont déroulées entre eux depuis le début de leur relation et qui continueront jusqu'à leur séparation définitive, sinon jusqu'à la mort de X et de Y. » in S. Golopentia, 2000, pp. 64-72.

⁵⁴ R. Carpentier et F. Røelens, « Travailler la scène de dispute en quatrième et en troisième » in *Pratiques* n°81, 1994, pp. 27-52.

- E. Goffman (1973) quant à lui, compare tout type d'interaction, la dispute aussi, à « une guerre froide » : chaque intervenant surveille ses intérêts et ne laisse pas l'adversaire gagner l'affrontement. Les interactants qui se disputent se trouvent dans une relation conflictuelle allant jusqu'à un échange violent d'arguments, de reproches ou d'insultes qui sont autant de traits inhérents à la dispute. Cela veut dire que les adversaires n'échangent jamais pour le plaisir de parler (la particularité de la « finalité interne ») mais toujours pour interagir sur l'autre et ceci d'une manière violente (« finalité externe »).

- R. Vion (1992 : 139) considère la dispute comme la forme extrême de la discussion. Selon l'auteur, c'est une variante agonale du « conflit », avant qu'il ne dégénère en violence physique. La dispute constitue un type de discours instable, car dicté par des émotions⁵⁵, qui peut déboucher soit sur la violence physique, soit sur la rupture de l'interaction, soit sur la résolution du point conflictuel par le retour à la négociation. Cette dernière solution, selon nous, caractérisera plus le conflit verbal qu'une dispute dont le trait fondamental est la non-résolution du problème. Parce qu'une dispute se déroule sur un mode « conflictuel » ou « agonale »⁵⁶, chaque interactant extériorise les indices d'une « mauvaise volonté » interactionnelle, autrement dit, au cours d'un conflit discursif les protagonistes manifestent le refus de négocier. En ce qui concerne la phase ultime d'une dispute – la violence physique – cette solution manifeste la dégradation des faces des interlocuteurs et pourtant pour gagner une dispute il faut les défendre, ou même plus que les défendre, il faut les imposer à l'adversaire.

⁵⁵ Pendant longtemps, le composant émotionnel a été éludé par les sciences du langage avant que ne se développent les analyses des interactions. C'est ainsi que les notions de « distance » (horizontale ou verticale) telles qu'elles se manifestent à travers les termes d'adresse, ou autres unités verbales et non verbales sont pertinents à cet égard. Il est aussi judicieux de mentionner le fonctionnement de la politesse ou plutôt dans le cas d'une dispute d'impolitesse. Cette politesse ne se réduit pas aux formules ou aux rituels généralement compris comme polis ou impolis, mais comme la condition *sine qua non* du bon déroulement d'une communication. En outre, les éléments émotionnels et affectifs relevant du relationnel s'articulent avec d'autres composants de la communication conflictuelle.

⁵⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales 1*, 1998, a), p. 128.

Ces caractéristiques générales de la dispute étant rappelées, nous pouvons maintenant procéder à l'examen détaillé de ses composants, en commençant par l'une de ses caractéristiques de base qui est son aspect extrêmement interactif. Nous observerons ensuite le phénomène de places propres à la dispute et terminerons par l'analyse de la relation d'interdépendance entre la coopération et la coopération, si particulière à un conflit discursif. Nous arriverons ainsi à la description du rôle et des fonctions que jouent dans une dispute les tours des paroles et les actes de langage. Cette analyse graduelle permettra de montrer que la dispute est un type de discours impliquant diverses compétences.

1.4.3. Dispute – activité extrêmement interactive

Centration sur la personne de l'adversaire

Si le conflit discursif est particulièrement interactif, c'est parce qu'il est centré sur l'adversaire. Toutes les opérations mises en œuvre au cours d'une dispute (réfutation, manipulation, dé-placement, etc.) s'organisent en fonction de l'autre. Bien évidemment, tout discours est dirigé vers l'autre, mais le conflit discursif est construit principalement autour de la personne de l'adversaire. Il est impossible de participer à une dispute sans avoir à considérer un adversaire concret, peu importe si c'est un ennemi personnel, idéologique, politique ou encore un opposant d'un autre type.

« Et comme on l'a dit, l'Autre, c'est l'enfer. Au-delà de son caractère stéréotypé, cette phrase résume un autre trait fondamental de tout discours conflictuel : le fait que l'on va nécessairement parler de l'Autre, de l'adversaire, de manière négative. »⁵⁷

Le discours conflictuel se construit autour des réfutations des idées de l'autre et peut aller jusqu'à l'« argumentum ad personam ». L'interlocuteur qui tient le discours conflictuel se livre à une double activité pour remporter le combat : il disqualifie le discours et la personne même de l'adversaire. Les attaques disqualifiant la personne de l'adversaire sont souvent sans aucun rapport avec le fond du conflit. L'adversaire, en

⁵⁷ U. Windisch, *Le K.O. Verbal. La communication conflictuelle*, 1987, p. 25.

plus de vouloir manipuler le discours, la place et la personne de l'autre, va souvent essayer de faire porter la responsabilité du conflit à son interlocuteur.

Centration sur le discours de l'adversaire

Il s'agit d'un discours qui contrarie un autre discours, d'où l'aspect interactif d'une dispute.

« Le discours conflictuel c'est un discours qui s'oppose à un autre discours : c'est un *contre-discours*, puisque l'activité principale de l'auteur d'un discours conflictuel consiste à reprendre, dans son propre discours, le discours de son adversaire pour le rejeter, le nier, le réfuter, le disqualifier. »⁵⁸

Or, au cours d'un conflit discursif il s'agit de construire un contre-discours en mettant en œuvre des processus de reformulation. L'interlocuteur part du discours de son adversaire et l'introduit dans le sien pour le rejeter et pour imposer ses idées. Il s'approprie le discours de son adversaire en le modifiant, en le transformant ou même en le déformant dans le but de le réadapter afin d'imposer son point de vue. Le discours de l'interlocuteur est transformé par son opposant de manière à être utilisé pour obtenir un autre résultat que celui attendu par son émetteur premier. Puisque « parler, c'est anticiper le calcul interprétatif de l'interlocuteur »⁵⁹, le développement de la dispute favorise l'aptitude à cacher ou à dévoiler les informations en fonction des besoins communicationnels.

Dans la mesure où une dispute contient au moins deux points de vue qui s'entrechoquent constamment, elle représente un discours extrêmement interactif. Pour expliquer ce jeu interlocutif, D. Maingueneau (1983) utilise les notions de « discours-agent » (discours conflictuel) et de « discours-patient » (discours repris et reformulé par le discours-agent). Le nombre de modifications que fait subir l'auteur d'un discours conflictuel au discours de son adversaire est tellement grand que les notions proposées par D. Maingueneau, qui rendent compte de la dépendance réciproque, ne nous paraissent pas suffisamment fortes. Pour cette raison, nous retiendrons plutôt celles

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ F. Flahault, *La parole intermédiaire*, 1978, p. 77.

d'Uli Windisch (1987 : 26-27) qui propose de parler de « discours manipulateur » (au lieu de discours-agent) et de « discours manipulé » (au lieu de discours-patient). Derrière le discours manipulateur et le discours manipulé se cachent toutes les violations qui sont mises en jeu lors d'une dispute car il ne s'agit pas d'avancer des idées opposées, mais de s'attaquer à leur fondement même. C'est par la manipulation du discours de l'autre, par la transformation du discours du rival que les interlocuteurs échangent les positions de dominé et de dominant.

Centration sur la réponse

Il est une autre règle qui témoigne de l'aspect extrêmement interactif d'un conflit discursif : le droit ou même le devoir de répondre. Comme lors de chaque communication verbale, les interlocuteurs ont ce droit, mais au cours d'une dispute la réponse est une nécessité qui structure le conflit. Si la personne dont le discours a été manipulé reste silencieuse c'est comme si elle donnait raison à l'adversaire.

Au cours d'une communication conflictuelle, il faut répondre pour se défendre, pour survivre à l'affrontement. Dans aucun autre type de discours le droit à la réponse est tout aussi important et significatif. La réponse constitue la clé d'une dispute. Dans le premier échange conflictuel, l'interlocuteur essaye d'imposer son point de vue à l'autre, celui-ci reprend et manipule le discours de son adversaire. Ainsi il devient le sujet manipulateur et son discours – le discours manipulateur. Le premier interlocuteur – le sujet manipulé, pour sortir vainqueur de l'affrontement, doit à son tour répondre et produire lui aussi un discours manipulateur dans lequel il reprend les paroles de son adversaire. Souvent pour se défendre la réponse de l'adversaire est agressive. Ce qui fait du conflit discursif une violente lutte verbale entre un manipulé et un manipulateur, où pour gagner il faut savoir répondre. Ainsi le processus de combat sans fin est déclenché et dure jusqu'au moment où l'un des adversaires décide de mettre un terme soit à la dispute, soit à la relation. Par ailleurs, les conflits discursifs sont des joutes verbales qui nécessitent « une grande habileté verbale, une vaste capacité discursive et argumentative et une grande maîtrise des possibilités langagières. »⁶⁰

⁶⁰ U. Windisch, *Le K.O. Verbal. La communication conflictuelle*, op. cit., p. 32.

Au théâtre, on présuppose que les personnages parlent toujours en fonction de ce qui a été dit ou fait auparavant. Outre le fait que les allocutaires réagissent en fonction du sens accordé à l'intervention précédente, il est important de mentionner que le récepteur exerce aussi une influence constante sur la construction du discours de l'émetteur. Il est possible de vérifier si nous avons à considérer une dispute à l'aide de la grille d'analyse proposée par U. Windisch (1987 : 30). Pour ce dernier, au cours d'une dispute, l'attitude du locuteur est la suivante :

- il réfute les propos de l'adversaire,
- il les malmène,
- il les disqualifie,
- il les déstructure,
- il les reformule,
- il les traduit.

Toutes ces opérations expliquent la violence des propos dans des disputes dont le but « vital » pour les partenaires-adversaires est de faire triompher leurs propres idées et de minimiser celles de l'autre. Encore faut-il se demander ce qui se joue fondamentalement au cours d'une dispute, bref, pourquoi se dispute-t-on ?

Pourquoi se dispute-t-on ?

On sait que les fonctions langagières sont nombreuses, de même que les actes de langage et l'on peut s'interroger sur le statut de la dispute d'un point de vue communicationnel. L'objectif principal est de disqualifier l'adversaire, de le rendre silencieux, autrement dit de le mettre K.O. L'enjeu d'une dispute est d'imposer à l'adversaire une autre identité discursive et personnelle, ce qui est possible, comme nous allons le montrer, grâce à la tentative de « dé-placement ». L'attaquant ne demande pas bien sûr l'accord de son interlocuteur, il se fait plaisir en l'agressant. Comme le souligne U. Windisch, les adversaires essaient de se mettre réciproquement en K.O. verbal, de disqualifier leurs discours et leur identité même. Un K.O. verbal peut être suivi d'autres rounds et d'autres K.O. verbaux. La personne disqualifiée

symboliquement, le mort « symbolique » peut se relever et continuer l'affrontement. Vouloir gagner, l'emporter sur le rival, faire triompher son discours est l'enjeu principal d'une dispute. Certes, nombreuses sont les fonctions discursives qui entrent en jeu lors d'une dispute mais les principales consistent à abattre les idées, le point de vue de l'interlocuteur et à faire emporter ses propres idées tout en réussissant à convaincre un éventuel public à ses idées.

1.4.4. Positions interactionnelles

Dans tout échange langagier, les partenaires négocient leurs places dès le début de leur histoire commune. Or, lors d'une dispute, ce n'est plus une négociation, mais une lutte pour sauver sa place ainsi que sa face. Une dispute est une constante bataille de places au cours de laquelle les adversaires luttent pour occuper la position haute et pour mettre l'autre en position basse. Cette lutte des places s'appuie en grande partie sur la nature éristique de l'échange c'est pourquoi les marqueurs d'agôn sont omniprésents. En effet, les adversaires essaient d'occuper la place dominante et de la faire respecter par l'autre, ce qui montre que la dispute est fondée sur la maximalisation de tout type des différences entre les interactants. Le paradoxe de la dispute est qu'il s'agit de faire reconnaître par l'autre sa supériorité même si l'échange peut avoir lieu entre deux interlocuteurs qui sont liés par une relation égalitaire. Nous pouvons alors constater que la dispute est une activité paradoxale, car elle a lieu entre des personnes qui établissent une relation verticale mais visent la reconnaissance de places comme si elles étaient horizontales⁶¹. En effet, chaque participant essaie d'occuper la place dominante et de la faire respecter par son interlocuteur, en dépit de leurs statuts sociaux⁶². Dans la mesure où « la relation entre deux individus [est] capable de se modifier de temps à autre,

⁶¹ On distinguera la relation verticale (rapport hiérarchique ou de domination) vs horizontale (degré de familiarité). La dispute ne peut avoir lieu entre des personnes qui sont dans une relation hiérarchique.

⁶² À l'instar des recherches fournies par l'école de Palo Alto nous distinguerons les interactions de type *complémentaire*, où les participants jouent des rôles *interactionnels* différenciés hiérarchiquement en fonction de leurs statuts sociaux, et les interactions de type *symétrique*, où cette différenciation n'existe pas. Watzlawick écrit que le comportement des interactants lors d'une communication complémentaire, s'appuie sur la maximalisation des différences, tandis qu'une relation symétrique fonctionne comme un *miroir*, autrement dit, lors de celle-ci la relation de domination est exclue. D'après lui « [...] la relation des deux partenaires soit en certains domaines symétrique et complémentaire en d'autre. » in P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. Jackson, *Une logique de communication*, 1972, p. 105, autrement dit, une interaction se base soit sur l'inégalité, soit sur l'égalité de rôles des interactants en fonction du contexte dans lequel celle-là a lieu.

même sans intervention extérieure » (Watzlawick, 1972 : 66), la relation égalitaire entre les partenaires d'une dispute tente de tourner alors en relation inégalitaire.

Chaque communication conflictuelle repose sur l'autodéfense et l'attaque de l'autre comme l'atteste la *valeur taxémique*⁶³ des énoncés, émis par tous les canaux (verbal, non-verbal et para-verbal). Les adversaires mettent en jeu *les valeurs taxémiques* qui au sens de Catherine Kerbrat-Orecchioni représentent un ensemble de facteurs permettant à l'interactant de se mettre en position haute ou basse, en fonction du type d'acte de parole effectué. Qu'il s'agisse du premier propos (manipulateur) qui déclenche la réponse du sujet manipulé, ou qu'il s'agisse d'autres échanges, un conflit discursif se définit par la relation des interlocuteurs qui essaient d'établir un rapport hiérarchique et d'imposer leur autorité. La relation de domination est une des composantes de la dispute et une fin en soi poursuivie par ses acteurs. En utilisant diverses stratégies, chaque participant veut terminer le conflit discursif en position de vainqueur, car il est évident qu'au cours d'une dispute il vaut mieux occuper la position à partir de laquelle on peut accuser et disqualifier l'adversaire que la position qui nécessite de se justifier et de se défendre. Celui qui prend la position haute assure le contrôle du conflit. Il s'agit d'adopter une stratégie qui est au service de la personne qui manipule : mettre l'autre à une place inférieure et se battre pour occuper la position supérieure du dominant.

Le déroulement d'une dispute dépend plus du comportement des interactants, de la façon dont ils réalisent leurs positions interactionnelles que de leurs statuts ou

⁶³ « Fonctionne comme un taxème de position haute tout acte de langage qui constitue une menace potentielle pour l'une et/ou l'autre des faces du destinataire. – Face négative : ordre, interdiction, et même autorisation, suggestion, conseil, etc. – i.e. toute la série de « directifs », qui constituent autant d'« incursion territoriales ». – Face positive : critique, raillerie, invective, désaccord en tout genres, affronts et offenses, blâmes et reproches, injures et insultes, etc. – i.e. tous les comportements vexatoires, susceptibles d'infliger à l'autre une blessure narcissique plus au moins grave. Fonctionne comme un taxème de position basse tout acte de langage qui constitue la menace pour l'une et/ou l'autre des faces du producteur de l'acte en question : - Face négative : promesse (laquelle vous « engage », donc menace votre propre « territoire ») et autres « promissifs » austino-searliens. - Face positive : remerciement, excuse, aveu, auto-critique, auto-accusation, auto-dépréciation, auto-humiliation, et autres comportements « auto-dégradants ». » C. Kerbrat-Orecchioni in C. Cosnier et C. Kerbrat Orecchioni, *Décrire la conversation*, 1987, p. 339.

d'autres facteurs contextuels : « les positions des individus n'étant pas que des variables susceptibles de prendre une infinité de valeurs dont le sens n'est pas absolu, mais n'apparaît que dans leur relation réciproque » (Watzlawick, *Ibid.*, p. 69). La dispute est comme toute communication toujours coproduite, mais à la différence d'autres types d'interaction elle est inséparable de la lutte pour la position dominante. Cette dernière est construite par l'un des partenaires qui imposant sa position, situe l'autre dans un système de places contraint.

1.4.5. Dé-placer c'est gagner

Parce que la parole est également (si cela n'est pas surtout) un outil de détention du pouvoir, c'est entre autres elle qui établit le rapport entre le dominant et le dominé. Un combat verbal comme chaque discours, met en jeu des rapports de place. Dans le cas de la dispute, il s'agit de – placer le récepteur au sens accordé par U. Windisch (1987), c'est-à-dire, de le mettre en position basse. Pour atteindre cet objectif des attaques constantes ont lieu au cours d'une dispute en fonction des habiletés langagières propres à chaque polémiqueur. La communication conflictuelle vise à établir des rapports inégalitaires, hiérarchiques, ce qui constitue le moteur d'une dispute. Lors d'un discours conflictuel, le locuteur essaye de se mettre à la place de son allocataire non pas pour le comprendre mais pour le dé – placer, vers une position plus basse que la sienne. Celui qui reprend et transforme les paroles de l'autre domine, mais il devient à son tour dominé quand c'est son adversaire qui déforme ce qui vient d'être dit. Du fait que tout discours a une orientation dialogique, le message émis n'est plus contrôlé par le locuteur, c'est à l'adversaire de se l'approprier, afin de le transformer. La dispute est orientée vers l'adversaire, elle se construit toujours en considération d'autrui et par la manipulation des propos de l'adversaire. Par conséquent les positions discursives s'échangent mutuellement. Celui qui lance des propos déclencheurs d'une dispute poursuit ses fins imposées par ce type de dialogue : il veut que son discours soit reconnu par l'autre comme le seul discours véridique dans la situation, autrement dit, il veut avoir le dernier mot, finir en position de dominant. Les protagonistes essayent de se mettre mal à l'aise mutuellement afin de sauvegarder une position haute.

C'est en lui attribuant des caractéristiques qui ne sont pas les siennes que l'interlocuteur essaye de lui assigner une place inférieure. Les adversaires se dé-placent d'une manière violente le plus souvent, ce qui déclenche une autre violence, car l'interlocuteur dé-placé cherchera à se défendre vigoureusement avant qu'on ne lui attribue une autre place. La tentative d'un dé-placement violent provoque à son tour la violence chez l'adversaire qui essaie de reformuler les paroles qui dé-placent et ceci de manière véhémence.

La dispute se caractérise par la liberté et la spontanéité discursive. Les participants ne sont pas contrariés par les convenances, ce qui favorise l'emploi de mots relevant de niveaux langagiers variés. Le mécanisme de dé-placement est à la base du conflit discursif car l'un des objectifs est de blesser l'autre avec des mots. « Les mots de l'Autre sont des maux pour moi. Faire mal et avoir le dernier mauvais mot, tels sont quelques-uns des objectifs du combat des mots. Les mots meurtriers, les petites phrases assassines, vous connaissez ? » - demande Uli Windisch (1987 : 21).

1.4.6. Coopération / compétition

Dès que les partenaires d'un échange verbal sont en désaccord, ils s'engagent dans un rapport de force. Il est possible alors de considérer toute conversation conflictuelle comme une bataille orale. Comme nous venons de le montrer, les adversaires mènent une conversation de nature conflictuelle au cours de laquelle ils essayent de dominer ou même de vaincre leur partenaire. Néanmoins, comme H. P. Grice (1979) l'a remarqué « tout échange est de nature fondamentalement coopérative », ainsi toute l'interaction est le fruit d'un « travail collaboratif ». Il est alors nécessaire de souligner que, lors d'une dispute les interlocuteurs doivent coopérer pour pouvoir communiquer, et qu'en même temps, leur échange est structuré sur une base conflictuelle. Le conflit discursif reste, plus que d'autres types d'échanges verbaux, la forme dans laquelle la coopération est constamment accompagnée d'une compétition purement conflictuelle. En outre, la dispute se fonde sur la maximalisation des différences entre les interactants, les allocutaires en coopérant créent une sorte de compétition orale. Pour C. Kerbrat-Orecchioni (1998, a) ce couple de notions

(coopération / compétition) est marqué par une dissymétrie, car dans la notion même de « communication conflictuelle » le terme coopération est inclus. Se disputer c'est partager certaines valeurs, certaines règles du jeu sans lesquelles le conflit discursif ne pourrait pas exister. Cependant, il paraît évident que dans la notion de « communication conflictuelle » la coopération existe tout autant que la compétition. Au cours d'une dispute, les participants ne peuvent pas être d'accord sur l'objet de la discussion, et ils doivent rivaliser. Un jeu de mots qui fait référence à la célèbre phrase de P. Watzlawick « on ne peut pas *ne pas* communiquer, qu'on le veuille ou non »⁶⁴ s'impose : lors d'une communication conflictuelle on ne peut pas ne pas coopérer, ni non plus ne pas mener de compétition. Ajoutons qu'au sein du couple coopération / compétition il n'y a aucune des deux notions qui prévaut. Simplement, aucun échange conflictuel ne peut avoir lieu quand l'un de ces composants est absent.

Ces deux éléments, l'intérêt commun des participants, tel que l'échange des propos, et la rivalité afin de l'emporter sur l'autre, sont les composants capitaux d'une dispute. Autrement dit, d'un côté les adversaires reconnaissent une sorte d'identité de buts (con-vaincre son interlocuteur), et de l'autre, ils revendiquent leurs différences, sans lesquelles le conflit discursif ne pourrait pas exister. Ainsi, la dispute admet l'importance de ces deux notions contradictoires. Un affrontement verbal est de nature contractuelle, les participants doivent être d'accord pour accomplir ce contrat qui s'appuie en même temps sur la coopération et la compétition. R. Vion (1992 : 139) définit une dispute comme un discours nettement conflictuel, avec une exacerbation des éléments compétitifs, sans pour autant négliger le fait que c'est une variante d'une communication, elle doit donc s'appuyer sur la coopération.

Au cours d'une dispute les partenaires passent un contrat rigoureusement bilatéral dans la mesure où ils jouent simultanément le rôle de partenaire et celui de l'adversaire. C'est là une autre preuve de l'aspect paradoxal d'une dispute : pour mener une compétition il faut coopérer, les interlocuteurs d'une dispute ne peuvent pas être adversaires sans être partenaires. Citons à ce sujet E. Goffman (1973) pour qui

⁶⁴ P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. Jackson, *Une logique de communication*, op. cit., p. 46.

« Tenir, en alternance, un rôle de locuteur ou d'auditeur demande d'adapter son comportement aux attentes de l'autre, tout en faisant part de ses propres attentes » ou encore « l'auditeur doit montrer qu'il accompagne le locuteur dans son discours »⁶⁵.

Dans le cas d'une dispute, ces conditions doivent être réalisées également, cependant les intervenants agissent en désaccord avec leurs attentes respectives, car pendant le conflit discursif ce qui compte, c'est de répondre à l'encontre de ses attentes réciproques. L'émetteur n'envisage même pas l'accomplissement des désirs de l'autre. Malgré la présence de l'anticipation, les participants ne l'actualisent pas pour faciliter la défense de leurs propres propos et l'attaque de ceux de l'autre.

En somme, même si au cours d'une dispute on a affaire à des adversaires, il est nécessaire de souligner que ces adversaires sont surtout des partenaires. La fin de la dispute se produit lorsque la compétition l'emporte sur la coopération, quand un interlocuteur a vaincu les faces de son opposant.

1.4.7. Tour de parole

Selon les règles définies par F. Flahault (1978) les interactants échangent leur position de dominant et de dominé suivant l'alternance des rôles de locuteur et d'auditeur régi par le système de tours de parole. Aussi au cours d'un conflit discursif, les tours de parole organisés par les paires adjacentes, par les marqueurs et par les connecteurs assurent la cohérence interne du discours. Il y a une sorte de contrat inédit entre les partenaires d'une conversation qui repose sur le fait que chacun a le droit de prendre la parole. Comme dans toute interaction, pendant une dispute, le système de tour de paroles est adapté aux besoins communicatifs. F. Flahault (*Ibid.*) insiste sur la spécificité du temps de la parole. L'auteur souligne qu'elle est due à la complexité des éléments non verbaux présents lors d'un énoncé oral. Les interlocuteurs doivent se transmettre des signaux d'écoute, d'interpellation, de reprise, de reformulation ou de modalisation, ils sollicitent en même temps la réponse de leur partenaire et lui accordent du temps pour s'exprimer. La dispute, comme tout type de discours dialogal, repose sur

⁶⁵ D. Vincent, « Les enjeux de l'analyse conversationnelle ou les enjeux de la conversation », 2001, article disponible sur <http://www.erudit.org/revue/rql/2001/v30/n1/000517ar.html>.

l'alternance de tours de parole qui veut qu'un interlocuteur réagisse en fonction de l'autre mais en ayant des intérêts divergents. Celui qui occupe la position inférieure doit céder la parole au supérieur. Par conséquent lors d'une dispute les places des interactants dépendent aussi de la capacité à savoir s'imposer dans l'alternance des tours de parole. Les adversaires ont le droit de violer les règles du tour de parole, ils peuvent par exemple le garder même si l'autre le leur réclame. Celui qui parle est évalué par celui qui écoute, pendant une dispute c'est un facteur capital puisque ce dernier est toujours en retard par rapport au premier. Et puisque pour gagner l'affrontement, il ne peut pas être en retard, un des traits caractéristiques des tours de parole pendant le conflit discursif est l'infraction au système d'alternance de paroles d'une communication non conflictuelle.

Fils temporel

Il est possible de comparer le système de tour de parole à un fil temporel. D'après H. P. Grice (1979), au cours d'un échange verbal les interlocuteurs essayent de s'accrocher à un seul fil temporel qui remplace les fils vécus séparément avant d'entrer dans la relation de parole. La notion de fil temporel se caractérise par le fait qu'il y a une seule place pour un seul énonciateur. « Parler, c'est insérer sa parole dans le temps nécessairement commun à son interlocuteur et à soi-même, une sorte de temps partagé. »⁶⁶ Dans une communication l'interlocuteur parlant, désigne en même temps son partenaire dont il attend la réponse et lui accorde du temps pour s'exprimer. Ainsi, les interlocuteurs pour pouvoir garder la parole, doivent produire des messages avec des informations essentielles pour éviter toute interruption. Il y a une sorte de contrat implicite entre les participants d'une communication qui repose sur le fait que chacun a le droit de prendre la parole au titre des propos communs. Pendant une dispute, à force d'agressions réciproques, cette règle n'est pas respectée. Plutôt que le contenu d'informations, c'est le rapport de places dans lequel se situent les protagonistes qui est en jeu. Il s'agit alors de s'accrocher au fil temporel pour occuper la position dominante. La place sur le fil temporel est d'autant plus importante lors d'une dispute, qu'en gardant la parole l'interlocuteur empêche son adversaire de s'exprimer et donc de l'attaquer. Comme les adversaires ont pour but de gagner l'affrontement, tous deux

⁶⁶ P. Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 48.

veulent garder leur place sur le fil temporel, d'où la présence d'un grand nombre d'éléments comme le chevauchement des paroles, les interruptions, etc.

1.4.8. Actes de langage

Autre aspect important d'une dispute, la présence d'actes de langage qui s'enchaînent au fil de son développement. C'est à l'aide de l'analyse des actes de langage dans le texte du théâtre que nous pourrions déterminer tous les autres éléments de la relation interpersonnelle comme par exemple la gestion des faces ou des positions interactionnelles.

« Quant à la textualité dramatique, il est, aujourd'hui, reconnu (Laillou Savona, J., 1980) que les textes de théâtre sont saturés d'actes de langage, que ces derniers soient marqués explicitement ou non, qu'ils soient littéraux ou dérivés mais que ces actes de langage, assumés par les personnages, ont un statut particulier. En effet, d'une part, grâce aux assertifs dont le contenu propositionnel porte sur la diégèse (description des personnages, mise en place de l'espace-temps, évocation d'événements antérieurs...), il s'agit, pour les personnages, d'accomplir la fonction narrative dévolue au narrateur romanesque. D'autre part, les actes de langage tiennent lieu, énonciation mimétique oblige, d'actions qui développent l'intrigue tout au moins pour les pièces qui reposent sur une fable construite.»⁶⁷

L'approche interactionnelle apporte un éclairage important sur la question des actes de langage car ces derniers « constituent un réservoir de « relationèmes » aussi divers que puissant. » (C. Kerbrat – Orecchioni, 2001 : 68). Les actes de langage sont appelés « relationèmes », dans la mesure où ils constituent autant d'« indicateurs » et de « créateurs » de la relation interpersonnelle. Leur rôle est alors essentiel pour l'instauration de l'interaction. Effectivement, la relation interpersonnelle change selon que les locuteurs utilisent l'ordre, l'excuse ou la félicitation, etc. Certains actes de langage sont attachés à la relation complémentaire, d'autres à la symétrique. Ils sont alors en mesure d'inverser le rapport de position des interlocuteurs et sont à l'origine du type d'interaction instaurée. En ce qui concerne la dispute, comme nous l'avons constaté, la relation entre les interlocuteurs relève de la symétrie et de l'axe horizontal sous la forme d'un non respect des distances entre les interlocuteurs. Chaque acte de

⁶⁷A. Petitjean, « Actes de langage et textualité dramatique: aspects linguistiques et didactiques », 2010, p. 241-254, article disponible sur : http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Roumanie5/andre_petitjean.pdf

langage contient une force illocutoire, et par là même exerce un effet illocutoire sur le destinataire. Le développement d'une dispute dépend de l'effet qui est exercé par tel ou tel acte de langage et de ce qu'il réussit ou échoue perlocutoirement⁶⁸.

À côté de la valeur illocutoire des actes de langage, il existe deux autres types de valeurs pragmatiques appelées par C. Kerbrat – Orecchioni « conversationnelles », (actes d'ouverture et de clôture de la conversation) et « socio-relationnelles » établissant la relation interpersonnelle par la relation des faces. Nous nous centrerons ici sur ces dernières, car lors d'une dispute, vouloir imposer sa face positive est essentiel pour gagner l'affrontement verbal. Et pour ce faire le locuteur a à sa disposition les actes de langage dont la fonction première, interactive, est de menacer les faces de l'adversaire. La dispute est créée par le jeu constant des actes de langage agressant la face de l'autre. Il n'y a pas de place, ici, pour les adoucissements proposés par Brown et Levinson dans leur théorie de FTA (Faces Threatening Act, théorie proposée en 1978⁶⁹ dont le modèle a inspiré les recherches de C. Kerbrat-Orecchioni).

Faces

Procédons à présent à un court détour théorique afin de préciser la notion des faces interactionnelles, concept tellement important lors d'une dispute. E. Goffman (1973) voit dans les interactants d'une dispute des individus qui essaient de protéger leurs territoires et leurs faces et en même temps menacent ceux de l'adversaire. Rappelons que tout individu possède une « face négative », qui correspond pour C. Kerbrat-Orecchioni (1996 : 81) au « territoire du moi », c'est-à-dire le territoire corporel, spatial, matériel ou cognitif. À quoi s'ajoute le fait qu'il essaye de protéger ou même d'imposer sa « face positive », qui pour E. Goffman correspond à l'ensemble des images gratifiant les valeurs, les comportements de cet individu. À partir du moment où l'équilibre interactionnel est rompu par la domination d'un des protagonistes, la face positive de l'autre est menacée. Celle-ci est d'une part un objet d'agressions et de

⁶⁸ J-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, 1970.

⁶⁹ B. Penelope, S. C. Levinson, (1987) « Politeness : some universals in language usage », Cambridge : Cambridge University Press. Première publication en 1978 dans Esther N. Goody (ed.) *Questions and Politeness*, 1978, pp. 56-289.

l'autre un objet de protection permanente, par conséquent sa perte apparaît comme une défaite symbolique. Par ailleurs, E. Goffman propose la notion de « figuration » (« face-work ») qui rend compte des actions entreprises par les locuteurs, afin de ne pas perdre la face. Un conflit peut avoir pour origine le fait qu'un individu ne respecte pas la face de l'autre. Rappelons que la position haute d'un des allocutaires lui permet d'assurer le contrôle du dialogue, afin d'imposer ses raisons et de menacer la face de l'autre. L'accord avec des arguments de l'adversaire met l'interlocuteur en position basse, car cette action constitue une menace pour sa propre face. En effet, si un des interactants se défavorise lui-même, il favorise indirectement son opposant. Le locuteur se met en position haute en agressant la face du récepteur quand il accomplit certains actes verbaux et non verbaux, il peut se mettre en position basse en acceptant ces actes ou en accomplissant d'autres. La plupart des actes de langage mis en jeu au cours d'une dispute sont susceptibles de menacer les faces, ce que nous analysons en particulier lors du chapitre consacré aux actes de langage.

Revenons au sujet d'actes de langage présents lors d'une dispute. Selon F. Jacques (1979), les actes de langage intervenant lors d'une dispute échappent à la praxis interactionnelle qui caractérise les autres types de discours. Cela veut dire que les activités linguistiques employées en vue d'un résultat communicationnel sont suspendues au cours d'un conflit discursif. Ce qui compte au cours d'un tel échange, ce n'est pas d'essayer de comprendre l'autre, mais de savoir se prévaloir sur lui, autrement dit, les protagonistes visent un même résultat communicationnel (l'emporter sur l'autre) mais il n'est pas commun. Dans ce but, les adversaires emploient des actes de langage « directifs » comme ordonner, persuader, argumenter, convaincre, etc. et « expressifs » comme se vanter, désapprouver, blâmer, critiquer, etc., (D. Vanderveken, 1988 : 181).

Actes directifs

Les actes de langage au cours d'une dispute sont contraignants effectivement par leur caractère « directifs », ils marquent la position haute de l'émetteur, attaquent et rabaisent le récepteur, ils constituent donc un « taxème » (marqueur) de position haute. Le classement des verbes fournit par D. Vanderveken (1988 : 181) nous permet de retrouver les actes directifs comme l'ordre, l'interdiction, l'autorisation, le conseil, le reproche et les autres actes impératifs particulièrement menaçant pour les faces de leur destinataire. Le chercheur décrit les actes de langage directifs comme les verbes ayant des « forces illocutoires directives avec des conditions spéciales. » (*Ibid.*, p. 182).

L'ordre par exemple, acte direct et directif présent dans la situation d'affrontement, est d'après E. Goffman (1973), particulièrement menaçant pour la face d'autrui. Pour défendre ses faces le récepteur est amené à exprimer son désaccord, en attaquant la face du locuteur. En accomplissant un acte qui agresse les faces de celui-ci, le récepteur a toujours la possibilité d'accepter ou de refuser l'acte reçu. Si celui-ci ne l'accepte pas et répond par la réfutation, la critique, la moquerie ou l'insulte, il instaure la relation dominante explicite et se situe lui-même sur la position haute. C'est ainsi que le mécanisme de la dispute est déclenché et alimenté.

Actes expressifs

Un autre trait renforçant les actes de langage présents dans une dispute est leur caractère « expressif », tel qu'il est manifesté par les verbes comme se plaindre, déplorer, se vanter, désapprouver. Ces actes décrits également par D. Vanderveken (1988 : 199) servent à transmettre, grâce à leur force illocutoire expressive, les états mentaux de l'émetteur. Autrement dit, le locuteur manifeste son engagement affectif, tout en adoptant une attitude menaçante vis-à-vis du destinataire. Ces actes de langage, générés par la situation immédiate et/ou par le contexte plus large, sont employés dans le but de combattre le récepteur. Cette donnée interactionnelle pousse les interactants à continuer les agressions de leurs faces réciproques en vue de se dé-placer.

Or, dans une dispute les formulations sont durcies par leur caractère « directif » et « expressif ». Lors de ce type d'échange verbal il n'y a de place pour les « euphémismes syntaxique », c'est-à-dire pour les opérations qui selon C. Kerbrat – Orecchioni servent à tempérer les actes de langage. Le discours s'y présente sous la forme d'un acte direct et expressif dont témoigne, entre autres, l'ordre des syntagmes.

Verbal, non verbal, para verbal et la dispute

Les attitudes conflictuelles se réalisent aussi à l'aide d'unités de nature phatique ou régulatrice comme les indices verbaux, non verbaux et para verbaux. À ce propos, nous mentionnons l'intensité articulatoire, le timbre de la voix, le débit, la hauteur et la rapidité des échanges. Souvent, les variations d'intonation signifient que les interactants sont en train de se disputer. L'intonation traduit aussi l'expressivité du locuteur et marque la mise en valeur des mots. Elle joue un rôle de signal, avertissant le récepteur des émotions qui accompagnent le discours de l'énonciateur. Le paralangage constitue l'un des facteurs essentiels au sein d'une dispute puisqu'il influence l'interprétation réciproque des énoncés. Lors d'un conflit discursif l'individu a à sa disposition différents codes utilisables en fonction des besoins pratiques de la lutte verbale engagée. Nous n'insisterons pas ici sur les silences, les gestes, le contact oculaire, les mimiques faciales et les autres éléments kinésiques et proxémiques, dans la mesure où nous revenons à ce sujet au cours de l'analyse des didascalies qui transmettent ce type d'informations présent dans les disputes koltésiennes.

1.5. Organisation de la communication conflictuelle au théâtre

Pour comprendre quels mécanismes régissent la communication en général et la communication conflictuelle dans l'œuvre de B-M. Koltès en particulier, nous allons observer, dans les pages qui suivent, la complexité des composants qui la gouvernent. Étant donné que la communication conflictuelle fait partie de la communication dramatique en général, les lois qui l'organisent sont alors les mêmes que celles de la communication non conflictuelle. Les éléments de la communication dramatique serviront de base pour le recensement de composants de la dispute.

1.5.1. Communication au théâtre

Ce n'est pas le procès de la communication qui est fait et montré au théâtre ; ce qui est exhibé, ce sont les conditions et les limites de tout rapport interpersonnel, les conditions et les limites aussi de la communication artistique.

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, 1996 : 11

C'est surtout dans les années soixante-dix que, sous l'influence de la théorie des actes de langage, une approche pragmatique de la communication littéraire s'est développée⁷⁰. Par ailleurs, à cette époque, le théâtre a été utilisé comme un réservoir d'exemples permettant d'illustrer les stratégies de la parole humaine et la communication au théâtre a fait l'objet d'études conversationnelles.

Dans son acception la plus courante et la plus large, la notion de la communication au théâtre désigne deux types d'échange, à savoir le processus d'échange d'informations entre les personnages (dialogie interne) et la communication entre le dramaturge (par l'intermédiaire des personnages ou des acteurs) et le récepteur (lecteur/spectateur) de l'art dramatique (dramaturgie externe). Pour l'instant, nous nous contenterons juste de mentionner ce double aspect de la communication dramatique avant de mener une analyse plus détaillée dans le paragraphe intitulé « Double énonciation » de ce sous-chapitre.

D. Maingueneau (1990) insiste sur le fait qu'il ne faut pas confondre la fiction en général avec la littérature. Il paraît évident que la communication théâtrale ne se réduit pas uniquement à celle montrée dans le texte, car les différentes représentations de la même pièce fournissent également un riche matériau d'analyse. Pour éviter toute confusion, il est nécessaire de préciser que lors de cette recherche nous nous concentrerons sur la communication conflictuelle relevant de la dialogie interne, au dépend de la communication théâtrale comprise comme l'interaction entre la scène et la

⁷⁰ Il y a bien évidemment les adversaires de cette vision de choses, les partisans d'une conception « dépragmatisée » de la littérature. D'après ces auteurs (Ohmann, 1971 ; Pratt, 1977) le texte de fiction est dépourvu de la valeur d'action, ils parlent de *quasi-speech acts*.

salle. En revanche, nous mettrons en lumière ce que certains chercheurs appellent le prototype de la communication humaine :

« Ce qui est exclusivement spécifique du théâtre, c'est qu'il représente son objet, la communication humaine, *par la communication humaine* : au théâtre la communication humaine (la communication des personnages) est alors représentée par la communication humaine elle-même, [...]. »⁷¹

En suivant les recherches de Marinis (1982 : 158-162), nous pouvons définir la communication théâtrale comme la « coprésence physique de l'émetteur et du récepteur » et la « coïncidence de la production et de la réception. » (in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 2002 : 61).

1.5.2. Contrat de feintise

Une fois que le tout faux est admis, il faut qu'il soit pris pour vrai.

U. Eco, *La Guerre du faux*, 1989 : 69

Au niveau énonciatif, tout dialogue dramatique est construit sur la base du « contrat de feintise ». Autrement dit, sur la base d'éléments assurant la mimésis conversationnelle, il « montre » les interactions verbales. À l'exemple d'une conversation réelle, dont il emprunte la réalité de la situation et les paroles humaines, il comprend un ancrage déictique, une récursivité dialogique, des actes de langage, des actes mentaux et émotionnels et des personnages qui les assument. Bref, il y a à la fois « *simulation verbale* et la *dissimulation communicationnelle* »⁷².

« La fiction demeure une croyance consciente, c'est-à-dire que le lecteur sait et ne sait pas en même temps que ce qu'il lit est vrai. Le « faire comme si » est une des clauses du contrat de lecture. La situation de lecture d'un texte fictionnel est un entre deux, un *blending* d'incrédulité et de certitude concernant l'existence des personnages, des actions et des discours qui font l'histoire. On comprendra « *blending* » dans son sens littéral de mixage ou d'hybridation. La situation de lecture littéraire apparaît en quelque sorte

⁷¹ Osolsobe, 1980, p. 427 in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 61.

⁷² A. Petitjean, « Problématisation du personnage dramatique » in *Pratiques*, n°119/120, décembre 2003, pp. 67-90.

comme un état hybride et contradictoire : le lecteur sait que ce qu'il lit n'est pas réel, mais il fait comme si pour que l'effet fictionnel agisse. »⁷³

A. Helbo (2007 : 110) rappelle que « chez Platon, le théâtre est simulacre des apparences (« l'imitation de la semblance ») : privilégiant la *praxis* (action) par rapport à la *poiesis* (fabrication), [...] ». Aristote définit la production artistique (« poiesis ») comme imitation (« mimésis ») de l'action (« praxis »). Pour G. Genette⁷⁴ toute œuvre est constituée d'actes feints : ces assertions feintes produisent indirectement une œuvre. G. Genette (1966 : 164) confirme l'existence d'une

« [...] imagination des conduites, des situations, des relations humaines, une imagination dramatique, au sens large du terme, qui anime puissamment la production et la consommation des œuvres théâtrales [...]. »

En prenant en compte le « contrat de feintise », il est nécessaire de souligner que la communication conflictuelle dans le théâtre koltésien constitue un tout cohérent : elle s'appuie sur les lois de la vraisemblance et du nécessaire. Par essence, comme le montre D. Maingueneau (1990 : 122) la vraisemblance des répliques des personnages dépendra pour une grande part du genre dramatique : « les lois du discours sont donc modulées ». Au théâtre, les lois du discours apparaissent de manière plus régulière et par la même sont plus facilement repérables.

Dans la mesure où au théâtre le discours conflictuel est fictionnel, il fait référence aux personnages et à l'action qui se produit dans l'imagination du lecteur. B-M. Koltès fait donc énoncer par ses personnages les actes de langage qui sont une imitation des actes de langage de la vie quotidienne. Dans le théâtre de Koltès tout se passe comme si le public surprénait les personnages, l'effet de réel est produit par l'intermédiaire des dialogues qui dévoilent différents types de conflits. Si cette stylisation est inhérente à son processus de création, elle fait que son théâtre oscille entre les deux : il offre le plaisir d'apprendre et de reconnaître. Le théâtre, comme le précise A. Viala (1997 : 9) crée une « illusion », il consiste à imiter le vrai, il se

⁷³ Fauconnier et Turner : 2002, p. 217-268 in M. Dagnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, Thèse de doctorat, Aix-en-Provence et Montréal, 2006, p. 89.

⁷⁴ G. Genette, « Le statut pragmatique de la fiction narrative » in *Poétique*, n°78, avril 1988, pp. 237-249.

manifeste « comme vrai » ou encore comme le « vrai-semblable » : « le théâtre est un art de feindre. » (*Ibid.*), qui varie selon les époques, les genres et les esthétiques. G. Genette (1969 : 72) explique que depuis Aristote il est évident que le sujet du théâtre n'est pas le vrai mais le vraisemblable. À ce propos, il cite R. Rapin (1676 : 115-116) : « La vérité ne fait des choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. »

Au théâtre, le discours est inventé et selon Searle (1982) ce n'est pas un discours « sérieux » qui engage celui qui le profère comme c'est le cas lors des conversations réelles. Le discours dramatique prend exactement la même forme que celui prononcé dans la vraie vie, mais l'auteur de ce discours – l'archi-énonciateur – est autorisé à « mentir ». En effet, Koltès émet des phrases et exécute les actes illocutoires qui ont le statut de vérité dans le monde représenté par la pièce. Pour préciser cette spécificité du théâtre soulignée par Searle (1982), on propose comme exemple la scène de *Quai ouest*, dans laquelle Abad tue Charles. On sait que cet acte n'engage que les personnages et n'est valable que dans le monde représenté par la pièce. Il en va de même pour d'autres actes physiques et langagiers comme ceux décrits dans la deuxième partie de cette thèse, par exemple l'acte d'ordonner, de menacer, de réfuter, de défier etc. Même si, les lois qui gouvernent tout discours s'appliquent aussi à l'échange dialogué au théâtre (elles sont parfois transgressées de façon spectaculaire), elles n'ont de conséquences que sur la scène. Par ailleurs, en s'appuyant sur la distinction entre l'énoncé et l'énonciation⁷⁵ d'A. Ubersfeld (1996, b), nous montrerons que le dialogue

⁷⁵ Afin d'éviter toute ambiguïté possible, nous repréciserons quelques notions théoriques qui, selon les auteurs et au fil des recherches, ont eu des acceptions différentes. Nous retenons comme définition de l'énonciation celle de É. Benveniste (*Problèmes de linguistique générale* 2, 1974, p. 80) : « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. », complétée par C. Kerbrat-Orecchioni (*L'énonciation*, 2002, p. 34-35) : « Conçue extensivement, la linguistique de l'énonciation a pour but de décrire les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, à savoir :

- les protagonistes du discours (émetteur et destinataire(s)) ;
- la situation de communication : - conditions spatio-temporelles ;
- les conditions générales de la production/réception du message : nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers de discours, etc. »

Pour l'énoncé nous retenons la définition de Bakhtine (*Esthétique de la création verbale*, 1984, p. 290-291) : « l'énoncé est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal ; il représente l'instance active du locuteur dans telle ou telle sphère de l'objet de sens. [...] Les frontières de cet énoncé se déterminent par l'alternance des sujets parlants. Les énoncés ne sont pas indifférents les uns aux autres et ils ne se suffisent pas à eux-mêmes ; ils se connaissent les uns les autres, se reflètent les uns les autres. [...] Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère

de théâtre n'a de signification que dans son contexte énonciatif, c'est-à-dire dans le monde représenté dans la pièce, par exemple :

« Monique. – Seigneur ! Maurice. Pourquoi vous acharnez-vous contre moi ? »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 63

Cette phrase prend sens pour celui qui connaît les conditions de son énonciation et a contrario, celui qui ne les connaît pas ne saura probablement pas l'interpréter correctement. Les conditions d'énonciation permettent au lecteur d'anticiper sur le contenu de l'action. A. Ubersfeld⁷⁶ écrit que tout énoncé prononcé sur la scène est marqué par un « présupposé d'incertitude », cela veut dire que cet énoncé est vrai sur la scène, mais pas dans le monde réel, ou que cet énoncé a été vrai auparavant, mais qu'il ne l'est plus (cas des pièces historiques).

Dialogique et théâtre

Le dialogue au théâtre possède par rapport à la conversation réelle un certain nombre de spécificités dues au fait qu'il s'inscrit dans un dispositif énonciatif particulier. L'emboîtement d'instances énonciatives, en amont et en aval, n'est pas sans conséquence sur le fonctionnement de la parole car au théâtre, comme M. Corvin constate « c'est un autre qui parle, et qui parle comme un autre »⁷⁷. Pour l'instant, nous laisserons de côté les problèmes liés à l'existence de récepteurs et d'émetteurs intra et extra-scéniques et nous centrerons cette analyse sur la phase d'émission et de réception de la parole par le personnage et donc sur l'aspect dialogique particulièrement palpable au niveau personnage-personnage.

En guise de rappel nous proposons d'évoquer la notion même de dialogisme. Le dialogisme est un concept emprunté au Cercle de Bakhtine qui désigne les relations

commune de l'échange verbal. » A. Ubersfeld (*Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 12-13) appelle l'énoncé, les paroles qu'un locuteur prononce entre le moment où il a commencé et le moment où un autre locuteur prend la parole. Par ailleurs, l'énoncé total, est la somme de tous les énoncés d'un locuteur.

⁷⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, 1996, b), p. 74-75.

⁷⁷ M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, op. cit.*

qu'entretient un énoncé avec les énoncés antérieurs, mais aussi avec ceux qu'un destinataire pourrait produire dans l'avenir. Nous reprendrons également de manière synthétique la définition de « dialogique » afin d'écartier toute ambiguïté due au fait qu'au fur et à mesure que ce concept a été retravaillé, il s'est enrichi d'une pluralité de sens.

« [...] l'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours [...]. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet. »⁷⁸

Cette définition que nous retenons pour notre analyse, nous amène à rappeler les propos d'A. Ubersfeld (1996), selon lesquels, au théâtre, une parole en contient toujours une autre avec laquelle elle interagit. La parole au théâtre est alors toujours dialogique. La parole qui a un seul énonciateur est impossible, en revanche elle peut avoir un seul récepteur – le spectateur.

« Parole dangereuse, toujours porteuse de sa propre contradiction ou, à tout le moins, de sa propre question ; jamais assise sur sa seule logique intérieure, mais toujours en projection sur l'autre, dont elle reçoit le message qu'elle renvoie à son tour. »⁷⁹

A. Ubersfeld (1996) explique qu'au théâtre une parole en contient toujours une autre avec laquelle elle interagit, au théâtre rien n'est exprimé sans la parole antérieure.

« La première réplique est un coup de force ; encore s'appuie-t-elle sur toutes les conditions qui précèdent, mais, dès le second énoncé, il n'y a plus d'autonomie : « Aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur, il est le produit de l'interaction et plus généralement de toute situation sociale complexe où il a surgi. »⁸⁰. »

Dans un dialogue de théâtre, toute parole est perçue à la lumière des paroles précédentes. L'analyse de M. Bakhtine (M. Bakhtine, 1977 : 58-59) de la parole dans le roman trouve son application aussi dans l'univers dramatique : « chacune d'elles

⁷⁸ M. Bakhtine, traduit dans T. Todorov, 1981, p. 98.

⁷⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 9-10.

⁸⁰ V. N. Voloshinov, *Freudisme*, 1927, p. 118, cité par F. Jacques in *L'espace logique de l'interlocution*, Paris, PUF, 1985, p. 110.

[paroles] admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons spécifiques entre les énoncés et les langages [...] ». D. Maingueneau (1990 : 19) rappelle « qu'il existe de multiples phénomènes d'hétérogénéité énonciative (discours rapporté, ironie, guillemets etc.) qui font d'un texte un carrefour de voix [...] ». Il écrit plus loin (*Ibid.*, p. 22) que la parole d'un énonciateur dans le dialogue littéraire est toujours habitée par une autre, elle est produite en écho, ce qui témoigne de la transtextualité dans le sens de G. Genette (G. Genette, 1982 : 7) : « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».

Issu d'un double circuit énonciatif, le discours des personnages n'échappe pas au principe dialogique, tout au contraire, il en est l'incarnation. La communication conflictuelle au théâtre, comme son homologue ordinaire, est alors assurée par le mode énonciatif dialogique. Le dramaturge met dans la bouche des personnages ses propres paroles et les fait interagir entre elles. Le discours d'un personnage contient les paroles antérieures, et simultanément, entre en interaction avec des paroles à venir.

M. Bakhtine⁸¹ affirme que chaque énoncé est dirigé vers l'auditeur et qu'une parole suscite toujours une réponse, celle-ci à son tour devient un stimulus pour une autre réponse. Il appelle ce phénomène l'« attitude responsive active » de l'auditeur qui interagit avec l'attitude du locuteur. La façon de parler d'un personnage ne connote pas seulement son appartenance sociale, son point de vue ou sa position dans la conversation, mais elle appelle aussi une réponse souhaitée. L'émetteur a des droits lors d'un discours mais l'auditeur a aussi les siens, le plus important est le droit de répondre ; de plus « [...] quelle que soit la réponse, non seulement elle suppose tel ou tel type de rapport, mais elle les modifie. »⁸² Par le fait que les discours des personnages interagissent entre eux, le fonctionnement dialogique de la parole est l'une des caractéristiques fondamentales de l'énonciation théâtrale. Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'il lui est propre, mais nous insistons sur le fait que le genre dramatique l'exemplifie particulièrement.

⁸¹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 274.

⁸² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 91.

1.5.3. Double énonciation

Toute situation d'énonciation est théâtrale de nature.

J-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral »
in *Pratiques*, n°41, 1984, pp. 99-121.

O. Ducrot (1984 : 225) distingue deux types de parole : la parole dite « primitive » que « l'auteur adresse au public en s'assimilant au personnage » et la parole « dérivée », que l'« auteur adresse, non plus par le truchement de ses personnages, mais par le fait même de représenter ses personnages, par le choix qu'il fait d'eux ». Composé de deux strates textuelles, le dialogue et les didascalies, le texte théâtral est régi par une double énonciation, ce qui distingue l'énonciation théâtrale d'autres types d'énonciation.

À l'intérieur de la parole de l'auteur que le lecteur considère comme l'énonciateur principal, (ce qui garantit l'unité textuelle) s'immiscent des voix d'autres locuteurs : les personnages. Ce phénomène est appelé « la duplicité du dialogue théâtral »⁸³ par D. Maingueneau, et « le dédoublement des instances énonciatives »⁸⁴ par C. Kerbrat-Orecchioni, ou « la double énonciation »⁸⁵ par Ubersfeld. Nous nous appuyerons sur cette dernière définition pour notre recherche :

« Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes (deux sous-ensembles de l'ensemble textuel), l'une qui a pour sujet de l'énonciation *immédiat* l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies (indications scéniques, noms de lieux, noms de personnages), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les « monologues »), et qui a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage. [...] Ces couches textuelles constituant le dialogue sont marquées par ce que Benveniste appelle la *subjectivité*. Ainsi l'ensemble du discours tenu par le texte théâtral est constitué de deux sous-ensembles :

- a) un discours rapporteur, dont le destinataire est l'auteur (le scripteur) ;

- b) un discours rapporté dont le locuteur est le personnage.

⁸³ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, 1991, p. 141.

⁸⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, *op. cit.*, p. 190-191.

⁸⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 187-188.

Il s'agit donc d'un procès de communication entre figures-personnages qui prend place à l'intérieur d'un autre procès de communication, celui qui unit le scripteur au public [...] C'est que le dialogue est un englobé à l'intérieur d'un englobant. »⁸⁶

Le phénomène de la double énonciation est primordial pour comprendre la communication dramatique en général, il oriente l'action. En lien avec ces niveaux de communication A. Petitjean (1999 : 51) différencie la « dialogie interne » et la « dialogie externe ».

« Il y a d'abord une *dialogie interne* qui peut être *dramatique* (personnage à personnage) ou *scénique* (comédien à comédien). Il y a ensuite une *dialogie externe* (auteur à lecteur-spectateur). »

Pour notre part, nous restreindrons notre recherche aux scènes de dispute dans le cadre de la dialogie interne et suivant A. Petitjean⁸⁷ qui écrit :

« En effet, en croisant les deux critères (type de dialogie (interne et externe) et type de destinataire (direct, indirect, additionnel), on est à même de mieux comprendre le statut de chaque actant au sein de la communication théâtrale (texte et représentation). À savoir, pour la dialogie externe un auteur et un acte de création d'un côté, un lecteur ou un spectateur et un acte de réception, de l'autre, avec pour ce dernier la médiation d'un créateur en la personne du metteur en scène ou du comédien ; pour la dialogie interne (des personnages pour la fiction dramatique ; des acteurs-personnages pour la fiction scénique). On comprend mieux aussi l'existence de conventions textuelles (scènes d'exposition, monologues, apartés...) et l'on peut décrire l'utilisation variable historiquement que les différents genres théâtraux font de ce dispositif. »

Le texte dialogué est écrit par l'auteur de la pièce, mis en pratique par un personnage qui, s'adressant à un autre personnage, vise la personne du récepteur (lecteur ou spectateur). Les dialogues au théâtre accomplissent alors un double rôle communicationnel : ils transmettent les informations entre l'auteur et le lecteur et servent à entretenir la relation entre les personnages.

Tout type de communication au théâtre, qu'elle soit conflictuelle ou non, se caractérise par un emboîtement des énoncés⁸⁸, c'est-à-dire que les énoncés s'adressent

⁸⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 187-188.

⁸⁷ <http://magenta.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/MOL/MOL07-Petitjean/>

⁸⁸ Cf. Le sous-chapitre « Emboîtement d'instances énonciatives » de cette thèse.

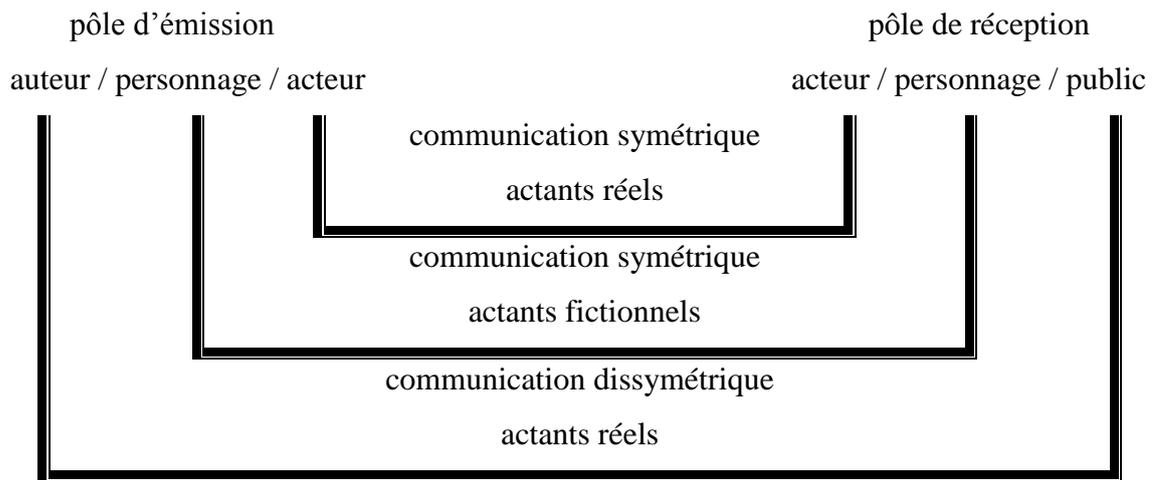
en apparence aux personnages, mais en réalité au lecteur, à cet « allocutaire pirate », selon F. Berthelot (2001 : 4). À ce propos, C. Kerbrat-Orecchioni écrit « [...] le discours théâtral peut être considéré comme un gigantesque trope communicationnel »⁸⁹, ce qui renvoie au déplacement du destinataire du discours qui s'opère sous la pression du contexte. Les personnages se parlent, reçoivent et s'envoient tout un ensemble de signes multiples, ce qui correspond au premier degré de l'énonciation théâtrale. Cette interaction se passe devant un public composé soit de spectateurs, soit de lecteurs ; les messages émis par les personnages s'adressent à ce public qui réagit à son tour par le rire, les larmes, les émotions. Là, il s'agit du deuxième degré de l'énonciation théâtrale. La notion de trope communicationnel⁹⁰ va au-delà du problème de l'énonciation dans un dialogue dramatique et touche à la construction même de toute communication au théâtre.

1.5.4. Emboîtement d'instances énonciatives

Puisque la communication au théâtre s'inscrit dans un dispositif bien spécifique, elle n'est pas sans incidences sur les propriétés internes des énoncés dialogués. Nous étudierons le fonctionnement de la communication au théâtre qui s'organise sur trois niveaux : personnage/personnage, acteur/acteur et auteur/spectateur-lecteur ; le schéma de communication au théâtre mis en lumière par C. Kerbrat-Orecchioni (1984 : 48) servira d'illustration :

⁸⁹ C. Kerbrat-Orecchioni « Quelques aspects du fonctionnement du dialogue théâtral » in P. Léon et P. Pétron (éds), *Le dialogue*, 1983, pp. 133-140.

⁹⁰ Sans nous attarder sur la notion de trope communicationnel on dit que « le trope communicationnel théâtral possède au moins trois caractéristiques distinctives : – le spectateur est toujours le destinataire « indirect » des échanges du premier et du second niveau. – les règles du dialogue ordinaire sont souvent « systématisées ». – le discours théâtral est une pratique d'écriture. » in A. Petitjean, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n°41, 1984, pp. 63-88. À titre d'exemple l'auteur analyse la scène d'exposition et le quiproquo.



(N.B. : l'auteur comprend par « actant », tout individu qui est engagé dans la communication)

Ce schéma illustre la théorie selon laquelle, lors d'une communication dramatique, nous avons à considérer une « chaîne d'émetteurs/récepteurs ». Il peut paraître simpliste de constater que la communication au théâtre passe entre le dramaturge et le public, entre l'acteur et l'acteur et entre le personnage et le personnage. L. Jovet⁹¹ les appelle les trois participants d'une traditionnelle association ; il confirme ainsi que l'acte de théâtre exige la participation de ces trois pôles ; aucun élément d'une analyse conversationnelle au théâtre ne peut alors être étudié sans prendre en compte cette relation. Cependant, même si le schéma ci-dessus ne prend pas en compte tous les aspects d'une communication au théâtre⁹², il témoigne de sa complexité.

« La communication théâtrale se caractérise par un emboîtement des instances d'énonciation, et en particulier, par le fait que s'adressant, en apparence, à tel ou tel personnage, les énoncés proférés sur scène ont en fait pour destinataire principal le public : en ce sens, si l'on envisage ce qui se passe non plus entre actants énonciativement isotopes, mais entre actants relevant d'instances énonciativement hétérogènes, le discours théâtral peut être considéré comme constituant un gigantesque trope communicationnel.»⁹³

L'emboîtement d'instances énonciatives constitue la particularité cardinale de tout type de communication au théâtre.

⁹¹ L. Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 26.

⁹² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 10-11.

⁹³ C. Kerbrat-Orecchioni « Quelques aspects du fonctionnement du dialogue théâtral », op. cit.

« Tel est bien la particularité du discours théâtral : utiliser des mécanismes de la conversation ordinaire mais en intensifiant les effets à des fins (par-delà l'énonciation des personnages) de séduction et de conviction du spectateur. »⁹⁴

Cette multitude d'émetteurs :

« [...] est à la base même de la communication théâtrale ; c'est elle qui fait du théâtre non pas un médium par lequel un individu parle à un autre individu, mais une activité par laquelle une collection d'artistes, unis dans le même projet, parle à une collection d'individus unis dans la même activité, réception du théâtre. »⁹⁵

En ce qui concerne l'échange au niveau acteur – acteur, O. Ducrot (1984) voit dans ce niveau la communication indirecte car les acteurs ne sont pas véritablement responsables de leurs séquences : ils sont les « sujets parlants » et non pas les « locuteurs » ; ils actualisent les répliques écrites auparavant. E-G. Craig (1999 : 36) les appelle « les super-marionnettes », c'est-à-dire les acteurs « avec le feu en plus, et l'égoïsme en moins ; [...] ». Platon définit l'acteur comme « l'anneau moyen de la chaîne qui lie le spectateur au poète. » (in L. Juvet, 1952 : 160). C'est l'acteur qui est chargé d'organiser et d'exploiter cette chaîne de complicité « cette union, cette entente et cette effusion de la cérémonie dramatique. » (*Ibid.*).

Cette complexité d'emboîtement d'instances énonciatives au théâtre rappelée, concentrons-nous uniquement sur le niveau personnage-personnage sur lequel s'appuie la présente recherche. Il s'impose de mentionner que le dramaturge ne met jamais les personnages en contact pour le seul plaisir de parler ; chaque réplique a un double rôle : « (con)vaincre » – elle fait avancer l'intrigue (relation personnage-personnage) et « informer » – elle influence l'auditeur silencieux qu'elle semble ignorer (relation auteur-lecteur/spectateur) ; ce procédé rend les personnages autonomes tout en établissant une connivence avec le lecteur. Précisons que les déictiques, les actes de langage, les maximes conversationnelles, les lois du discours fonctionnent par rapport aux seuls personnages qui restent alors les seules instances conversationnellement

⁹⁴ A. Petitjean, « La conversation au théâtre », *op. cit.*

⁹⁵ A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, *op. cit.*, p. 20.

pertinentes⁹⁶ au théâtre. C'est sur le fond de cette relation personnage-personnage que nous analyserons la dispute dans le théâtre de B-M. Koltès.

Con💬sion

Avant d'entreprendre l'étude des scènes de conflit chez Koltès, il nous a paru nécessaire de préciser ce qu'il faut entendre, d'un point de vue discursif, par « scène de dispute ». Une dispute est un échange verbal entre au minimum deux individus qui représentent deux points de vue divergents et n'acceptent pas de compromis. Les participants d'une dispute sont en concurrence, en rivalité, chacun imposant ses faces essaie de détruire celles de l'autre. Ils veulent se mettre réciproquement dans l'embarras, afin de voir triompher leur avis et éventuellement exploiter cette victoire. Chaque participant met en œuvre de nombreuses stratégies linguistiques et extralinguistiques afin de sortir vainqueur du conflit verbal. Par ailleurs, les protagonistes d'une scène de dispute, au moyen de différentes techniques de manipulation, veulent se dé-placer afin de se mettre réciproquement en K.O. verbal.

⁹⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral » *op. cit.*

Chapitre deuxième : Éléments pour une analyse des textes dramatiques

J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie.

B-M. Koltès, *Un hangar, à l'ouest*, 1990 : 120

Il s'agira de mener, ici, une réflexion consacrée à la textualité dramatique et à l'écriture koltésienne. Celle-ci nous semble nécessaire en préalable à une analyse ultérieure des scènes de dispute empruntées au corpus théâtral koltésien. On commencera par un rappel terminologique concernant la notion de genre⁹⁷ de textes en mettant l'accent sur le genre dramatique. Ensuite, ayant toujours pour but de cette étude, l'analyse des disputes telles qu'elles sont représentées dans le texte de théâtre, nous relèverons quelques propriétés du texte dramatique. Ce qui nous permettra alors d'analyser les dialogues et les didascalies présents au cours des scènes de dispute dans l'œuvre de Koltès.

2.1. Quelques précisions théoriques

La structuration d'une dispute a été jusqu'ici examinée du point de vue de ses caractéristiques discursives. Pour mieux comprendre comment elle fonctionne dans un texte dramatique, il convient de prendre en compte, comme nous allons le voir, la particularité générique et textuelle du texte dramatique.

⁹⁷ Cf. L'article d'A. Petitjean, « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique » VIe Congrès des Romanistes Scandinaves, Copenhague, août 2005, disponible sur le site :

<http://magenta.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/MOL/MOL07-Petitjean/>

2.1.1. Dramatique vs. Théâtral vs. Scénique

*Avant tout il (le théâtre) est le domaine de la parole – de la parole en action.
Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite.*

Gaétan Picon in P. Larthomas, *Le langage dramatique*, 2001 : 19

Si l'on s'attache à l'étymologie du mot « théâtre » qui a pour origine le latin *theatrum*, lui-même venu du grec *théatron* qui renvoie aux verbes regarder, contempler ou être spectateur, en grec ancien et qui, au XVI siècle désigne l'endroit d'où l'on voit, le lieu d'où le public observe un spectacle, le théâtre est le lieu où l'on assiste à un spectacle, en aucun cas le genre de textes qui y est représenté. Au cours des siècles le sens du mot « théâtre » a évolué et s'est élargi. Il est donc impossible de donner une définition univoque de ce terme, car c'est une réalité complexe et évolutive. Ce qui conduit Alain Viala (1997 : 5) à présenter les différents sens possibles du mot :

- le lieu du spectacle : aussi bien le bâtiment que la scène,
- la pratique du spectacle,
- l'ensemble des activités attachées au théâtre : aussi bien les festivals, les acteurs, que le texte traitant du théâtre,
- le texte dramatique : théâtre écrit.

Ce n'est pas le lieu, ici, de retracer l'histoire du développement du théâtre (Cf. A. Viala : 1997). Retenons simplement qu'au XVI siècle le théâtre a abandonné sa fonction uniquement religieuse, pour devenir principalement un divertissement. C'est à cette époque également qu'ont été publiés les premiers textes dramatiques. Telle est l'origine du théâtre littéraire et de l'usage de lire la pièce avant de la voir. Le texte dramatique est alors considéré comme un support de la mise en scène, qui existe en dehors de sa représentation.

« Un texte écrit enferme entre les pages d'un livre, semblable à d'autres livres, ce qui n'est qu'un simulacre de corps et de voix projetés dans un espace et dans une durée. Il

fige à travers des caractères imprimés ce qui est destiné à surgir fugitivement dans le jeu et le mouvement. »⁹⁸

Compte tenu du nombre de notions utilisées pour parler du théâtre, il est important de distinguer et de définir celles qui seront employées tout au long de notre travail. Il est, en effet, d'usage de distinguer le « texte scénique » du « texte dramatique »⁹⁹. Le premier renvoie au texte en représentation, celui qui est joué sur la scène, tandis que le deuxième existe en tant que texte à lire, indépendamment de sa représentation¹⁰⁰. Au cours de cette analyse nous utiliserons la notion de « texte dramatique » ou « texte de théâtre » pour désigner le corpus de notre recherche qui est composé uniquement des fragments de pièces écrites. Le « texte dramatique » a un statut particulier, il est simultanément un matériau de représentation et une œuvre littéraire, son analyse exige donc une approche spécifique. On sait que pour certains, il suffit qu'un texte soit joué sur la scène, même une recette de cuisine, pour être considéré comme un texte de théâtre. Cela ne signifie pas que tout texte est dramatique, mais qu'il peut le devenir. Nous ne partageons pas ce point de vue et considérons comme un « texte dramatique » les œuvres théâtrales écrites par un dramaturge, dans le but d'être lues et/ou représentées. C'est pourquoi, dans le paragraphe suivant, il nous appartient de préciser à grands traits ce qui caractérise le genre et la textualité dramatique.

2.1.2. Théâtre et genre littéraire

La définition du genre littéraire auquel appartient le théâtre que nous proposons dans ce paragraphe, permet de cerner les composants qui lui sont propres et qui influencent notre recherche. D'un point de vue sociologique « le genre fonctionne comme une instance régulatrice qui contribue à la socialisation symbolique et institutionnelle des auteurs, des textes, des lecteurs et des spectateurs. » (A. Petitjean, 2005). D'un autre point de vue, celui de la théorie de la réception, A. Petitjean, toujours, constate que

⁹⁸ M. Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, 1998, p. 7.

⁹⁹ P. Pavis distingue le « texte dramatique » comme le support textuel de la pièce, indépendamment de sa représentation scénique, c'est alors le texte lu, du « texte théâtral » qui est le texte en représentation, autrement dit, c'est le texte joué sur la scène. P. Pavis in *Dictionnaire du théâtre, op cit.*, p. 353-354.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 353-354.

« le genre opère comme un « horizon d'attente »¹⁰¹ ou un « répertoire », c'est-à-dire un ensemble de règles, de régularités, de conventions, qu'elles soient constitutives, prescriptives ou traditionnelles, en fonction desquelles le lecteur s'immerge dans la fiction. »¹⁰²

Cette idée peut être rapprochée de celle d'« encyclopédie du lecteur »¹⁰³, c'est-à-dire que le savoir du lecteur ne se limite pas à une connaissance linguistique, mais il contient également, un certain nombre de codes, de normes et de conventions. En référence aux théories poétiques A. Petitjean (2005) retient

« qu'une description générique présuppose une théorie de l'identité et de la similitude mais aussi de la variation et que les genres, de ce fait, réfèrent à des caractéristiques ou à des propriétés récurrentes qui permettent d'associer un ensemble de textes. »¹⁰⁴

Suivant les recherches d'A. Petitjean,¹⁰⁵ nous appellerons « traits de style générique » certaines propriétés considérées comme caractéristiques de l'œuvre dramatique. À ce sujet, l'auteur cite M. Bakhtine (1984) : « [...] les genres de discours sont des configurations abstraites reliées aux sphères d'usage du langage et qui déterminent l'énonciation, le contenu, la composition, bref le style des productions verbales. »¹⁰⁶ Par ailleurs, une catégorisation générique, toujours selon A. Petitjean, « est formée d'une constellation hétérogène de propriétés relativement stabilisées par consensus sous la forme d'une matrice discursive. »¹⁰⁷ L'auteur énumère les propriétés dont l'interaction compose l'effet de généricité :

- ancrage institutionnel (sphère d'activité, situation socio-discursive de production et de réception du texte),

¹⁰¹ « Le lecteur commence à comprendre l'œuvre nouvelle [...] dans la mesure où, saisissant les présupposés qui ont orienté sa compréhension, il en reconstitue l'horizon spécifiquement littéraire. Mais le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut 'faire parler' un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. » H-R. Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, 1978, p. 259.

¹⁰² A. Petitjean « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », *op. cit.*

¹⁰³ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1985, p. 95-108.

¹⁰⁴ A. Petitjean « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

- intention communicationnelle (vision, registre, disposition intentionnelle, enjeux illocutoires, buts perlocutoires),
- mode énonciatif (situation d'énonciation, type d'ancrage énonciatif, attitudes élocutives, forme de dialogisme),
- matériau de réalisation (ordre de l'oral ou de l'écrit, codage sémiotique, mise en page et mise en forme typographique pour l'écrit),
- macro et micro organisation formelle (volume de la verbalisation, structure compositionnelle, agencement de séquences, procédés textuels, texture micro linguistique),
- contenus thématiques (domaines sémantiques, macro-thèmes, réseaux lexicaux),
- indices para et péri-textuels (préface ou postface, titres, sous-titres).

La théorisation des genres littéraires prend aussi en compte le critère de leurs valeurs illocutoires (informer, instruire, divertir, etc.) ou d'effets perlocutoires attendu à l'égard du récepteur (faire connaître, savoir, s'amuser, etc.). Les genres littéraires s'inscrivent alors dans le cadre communicationnel (production et réception) déterminant qui écrit à qui, pourquoi et à quel effet. À ce propos Jouvét¹⁰⁸ dit : « le théâtre c'est facile : je te parle, tu me réponds. » Oui, mais qui parle ? À qui ? Pourquoi ? Pour dire quoi ? Comment ? Ce sont là des questions majeures auxquelles les études sur le texte de théâtre tentent de répondre. À partir de la taxinomie des actes illocutoires proposées par J-R. Searle (1982), il est possible de définir la fiction comme un acte illocutoire feint, ce qui permet de différencier les genres du récit fictionnel (poèmes, romans, théâtre, etc.) des genres du discours factuel (chroniques, biographies, interviews, etc.) Comme le dit M. Bakhtine : « La variété des genres du discours présuppose la variété des visées intentionnelles de celui qui parle ou écrit. »¹⁰⁹

« Selon la terminologie de Bakhtine, le théâtre est un « genre second », c'est-à-dire qu'il est le fruit d'une production littéraire ; mais, en même temps, il contient des imitations de toutes sortes de discours « premiers », c'est-à-dire empruntés aux registres de la vie quotidienne : récit, dialogues conflictuels « agonistiques », chants alternés,

¹⁰⁸ L. Jouvét in Ch. Biet et Ch. Triau, *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 590.

¹⁰⁹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 284.

démonstrations, plaidoyers, supplications, grands mouvements lyriques, morceau de conversations apparemment arrachés au flux des paroles quotidiennes. »¹¹⁰

Il est nécessaire, malgré la diversité des composants des œuvres, qu'il y ait dans toute pièce de théâtre des éléments communs qui assurent l'appartenance au genre dramatique. A. Petitjean (2005) évoque à ce sujet les travaux de Genette qui

« s'est intéressé au fait que la relation à un genre est à la fois un fait d'attention cognitive et d'appréciation affective dans la mesure où les genres théâtraux préforment, avec plus ou moins de rigueur selon les époques, des axiologies, des contenus représentables (personnages, actions, lieux...), des modes de représentation... faisant système avec des conditions scéniques, des esthétiques et des styles particuliers. »¹¹¹

Nous retiendrons qu'un genre textuel, qu'il soit littéraire ou non, est un produit discursif et que les genres sont aussi divers que les pratiques discursives dont ils relèvent.

2.1.3. Genre dramatique

On sait que l'on doit à l'époque classique nombre d'écrits théoriques consacrés à l'art dramatique dont l'objectif était, entre autres, de définir cet art et de classer les genres qui en relèvent. La vraisemblance et la bienséance deviennent des éléments indissociables de la représentation théâtrale en lien avec des règles de l'unité d'action, de temps et de lieu. P. Pruner (1998) souligne que la hiérarchie des genres héritée d'Aristote repose sur la différenciation sociale des personnages et des actions et c'est ainsi que l'on distingue la tragédie dont les sujets doivent traiter de sujets nobles, et la comédie qui représente la vie privée ; elle se différencie de la tragi-comédie qui mêle en une action la vie des nobles et des personnages modestes, ou encore de la pastorale qui montre la réalité quotidienne des bergers. Un siècle et demi plus tard, le drame romantique¹¹², qu'il ne faut confondre ni avec le drame bourgeois, ni avec mélodrame, revendique le mélange des genres. En présentant les contradictions de l'homme, « être

¹¹⁰ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 9.

¹¹¹ A. Petitjean, « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », *op. cit.*

¹¹² En bas-latin *drama* signifie l'action et est à l'origine de l'adjectif « dramatique » qui de manière très générale désigne toute œuvre théâtrale. Avec l'apparition du « drame », au début de XVIII^{ème} siècle, il prend un sens particulier en désignant deux sous-genres : le drame bourgeois et le drame romantique.

complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires »¹¹³ le drame romantique rejette la hiérarchie classique : il mélange le sublime et le grotesque, il ne respecte pas les limites de l'espace unique et joue librement avec le temps, il constitue ainsi un nouveau genre. Il se différencie du vaudeville avec des parties chantées et des calembours à l'intérieur des dialogues. Comme on le voit,

« chaque époque a son propre système de genre, 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 certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie. »¹¹⁴

Au XX siècle la notion de genre tend à devenir problématique. Les dramaturges s'ingénient à donner des sous-titres¹¹⁵ à leurs œuvres, qu'ils qualifient d'« anti-pièce » (Ionesco pour *La Cantatrice chauve*) ou de « tragédie en un acte et un intervalle » (Cocteau pour *Orphée*). C'est là le signe que le théâtre contemporain s'est libéré des étiquettes des genres soulignant son rejet des codes, « mais peut-être aussi le doute profond qui désormais l'habite »¹¹⁶. En dépit de ces profondes mutations, comme l'écrit A. Petitjean, il demeure possible de différencier ces œuvres, en particulier sur le plan thématique, selon leur

« motifs situationnels, spatiaux, de temporalité, d'événements et d'actions, d'agents, d'états de conscience... Ce qui se manifeste par une diversité génériquement détectable de chronotopes, d'orientation des intrigues, de types d'altérités sociale, professionnelle, générationnelle, sexuelle, géographique... aspectualisées par les personnages, de types de mœurs, de comportements, de passions, d'émotions, de sentiments... mises en discours sur

¹¹³ Hugo dans P. Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, op. cit., p. 12.

¹¹⁴ T. Todorov, *Les genres du discours*, chapitre « L'origine des genres », 1978, p. 44-60.

¹¹⁵ Selon M. Pruner, *Ibid.*, p. 9-11, pour permettre une identification rapide le titre se réfère souvent au nom du héros (*Jules César* de Shakespeare), ou à un nom de lieu (*Heldenplatz* de Bernhard), ou à une caractéristique morale (*L'Avare* de Molière), ou une position sociale (*Les Soldats* de Lenz), etc. La fonction identificatrice joue parfois avec ce que G. Genette nomme la metatextualité et ne suffit pas pour déterminer la pièce, comme dans le cas de *L'Antigone* de Sophocle, d'Anouilh, d'Alfieri, d'Hasenclever, de Cocteau, de Brecht. Le titre d'une pièce informe également son lecteur de sa thématique (*La Leçon* de Ionesco), peut donner une information sur l'action (*On ne baladine pas avec l'amour* de Musset), peut porter les valeurs moralisatrices (*L'Ecole des femmes* de Molière). Le dramaturge utilise différents moyens pour attirer le lecteur par le titre, il peut faire des allusions ambiguës (*Mais n'te promène donc pas toute nue* de Feydeau) ou l'interpeller (*Voulez-vous jouer avec moi ?* de M. Achard), ou invoque la culture du lecteur (*La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux). Il est à souligner que ces trois fonctions du titre varient au cours des siècles, les dramaturges de l'Antiquité les utilisaient autrement que nos contemporains.

¹¹⁶ M. Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, op. cit., p. 12.

la base de *topoi* explicites ou inférables, de conflits moraux, sociaux, politiques... ou existentiels que les personnages emblématisent le temps d'une histoire. »¹¹⁷

Les multiples normes imposées par les genres et les institutions littéraires structurent et définissent toute œuvre littéraire, elles veillent à ce que les règles impératives de l'écriture soient respectées. Ainsi, le texte dramatique est :

« [...] compris comme un carrefour interprétatif matériellement sensible (le texte a une existence physique), produit et reçu selon certaines règles inhérentes au procès de communication lui-même mais aussi aux contraintes du genre dramatique. »¹¹⁸

2.1.4. Discours et texte dramatique

Léo Apostel¹¹⁹ conçoit un texte comme « une séquence d'actes de discours qui peut être considérée en elle-même comme un acte de discours unifié. » Selon A. Ubersfeld :

« Le discours théâtral est donc le *mime d'une parole dans le monde* avec ce qu'elle dit sur elle-même et sur le monde, avec l'émotion qu'elle suscite ; mais plus encore, elle est le modèle réduit des milles et une façon dont la parole agit sur autrui. »¹²⁰

A. Ubersfeld¹²¹ précise que pour comprendre le statut du discours théâtral, il est nécessaire de faire appel à son existence scénique.

« [...] l'ensemble du discours théâtral est marqué par le présupposé [...], dont la conséquence logique est que le discours ne fonctionne que dans le cadre construit par ce présupposé, qui est le cadre scénique ; impossible d'analyser le discours de théâtre sans faire référence à ce statut scénique du discours. »¹²²

¹¹⁷ A. Petitjean, « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », *op. cit.*

¹¹⁸ M. Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, *op. cit.*, 2006, p. 83-84.

¹¹⁹ L. Apostel in C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, 2001, p. 158.

¹²⁰ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 101.

¹²¹ *Ibid.*, p. 101.

¹²² *Ibid.*, p. 101.

A. Ubersfeld (1977) insiste successivement sur les conditions externes de production et de réception et sur celles qui se situent à l'intérieur du discours des personnages.

« Le discours ainsi compris cesse d'être le produit d'une conscience imaginaire, pour être un lieu d'échange et de production du sens. Avec une conséquence – désagréable, mais inéluctable – : que le sens d'un discours n'est pas constitué une fois pour toutes, qu'il est nécessairement atteint par la relativité des représentations successives, – et même qu'il ne se constitue en dernière analyse que pour le spectateur et par lui. »¹²³

Pour ce qui concerne notre recherche, il s'agit d'un discours singulier (le texte dramatique) dont la nature discursive résulte du fait qu'il est « produit par un émetteur en liaison de principe avec le récepteur »¹²⁴. Analyser un texte littéraire c'est le considérer comme un énoncé produit dans une situation d'énonciation, autrement dit, l'étudier non seulement au niveau de l'émetteur qui l'a créé, mais aussi au niveau du récepteur qui le reçoit, ainsi qu'au niveau du contexte de sa production qui le conditionne. Ainsi, nous retiendrons les propos de É. Benveniste :

« Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres ou quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. »¹²⁵

L'analyse du discours, en l'occurrence du conflit discursif, à l'exemple du texte de théâtre a pour nous un double intérêt : il représente le discours et il est, également, un discours. Autrement dit, au niveau personnage-personnage le théâtre exhibe le discours représenté, auquel cette thèse s'intéresse essentiellement, et au niveau auteur-lecteur le discours représentant. Laissons momentanément de côté l'analyse du discours représenté, pour nous concentrer sur un aspect du deuxième niveau, celui du discours représentant et plus particulièrement sur la relation entre le dramaturge et le lecteur de son œuvre.

¹²³ A. Ubersfeld, « Le lieu du discours » in *Pratiques*, n°15/16, 1977, p. 10-19.

¹²⁴ G. Molinié et A. Viala, *Approches de la réception*, 1993, p. 9.

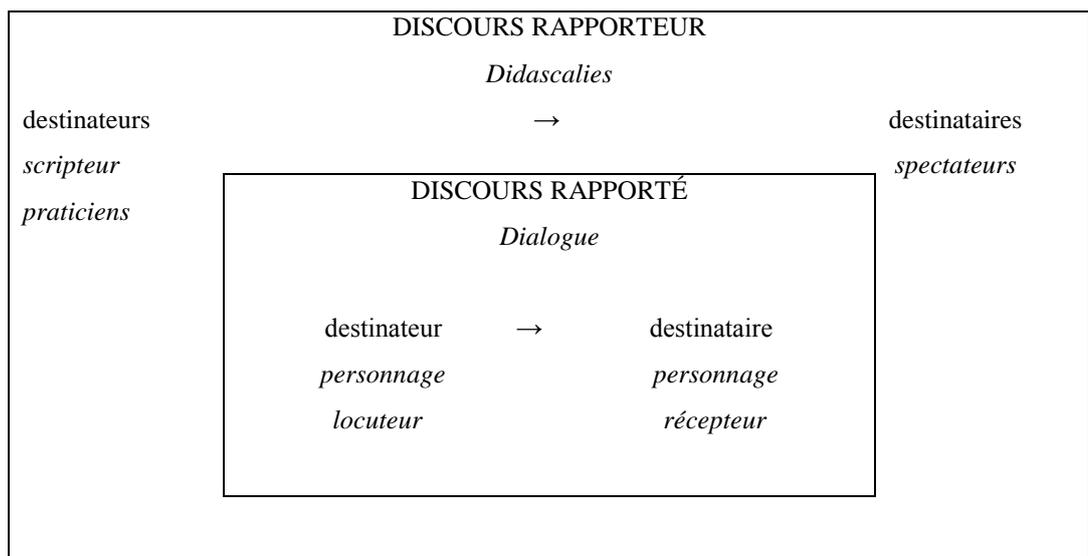
¹²⁵ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, 1966, p. 241-242.

Sujet de l'énonciation

La différence linguistique fondamentale entre les dialogues et les didascalies se situe au niveau du sujet de l'énonciation. Qui parle au juste dans les didascalies et dans les dialogues ? Succinctement, nous dirons que dans les dialogues, c'est cet être de papier – le personnage – qui prend la parole, tandis que dans les didascalies nous entendons la voix du dramaturge. Ce qui est en jeu au théâtre c'est la croyance en l'autonomie linguistique des personnages, autrement dit la réalité de l'échange dialogal. Le dialogue de théâtre est écrit pour que quelqu'un d'autre parle à la place du dramaturge. Il ne s'agit pas d'un autre qui parle à sa place mais d'un ensemble d'autres qui construisent un ensemble d'échanges verbaux. De sa propre volonté, l'auteur dramatique refuse de parler en son nom, et attribue ses paroles à des personnages. Seules les didascalies constituent cette strate textuelle dont le dramaturge est le sujet de l'énonciation.

« Si l'on pouvait décrypter par une telle ou telle démarche herméneutique la voix du sujet écrivain, ce serait la superposition de toutes les voix ; le problème « littéraire » de l'écriture de théâtre étant d'ailleurs ce recouvrement de la parole du *moi* par la parole de l'autre, corollaire d'un refus de *se* dire. »¹²⁶

On peut illustrer ainsi¹²⁷ cette double situation de communication :



¹²⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 18.

¹²⁷ N. Toursel et J. Vassevière, *Littérature : textes théoriques et pratiques*, 1994, p. 228.

Qui parle au théâtre ?

Le discours théâtral est par nature une interrogation sur le statut de la parole : qui parle à qui ? et dans quelles conditions on peut parler ?

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 1996, a) : 198

Nous avons déjà vu que le dialogue au théâtre est un entrelacs de voix multiples. L'énonciateur de la parole dramatique est pluriel et comprend le locuteur/scripteur, le locuteur/énonciateur – personnage, le locuteur/énonciateur – l'acteur. Laissons de côté tout ce qui touche à la représentation et concentrons-nous sur les quatre actants de la relation théâtrale : les deux locuteur/énonciateurs (le dramaturge E1 et le personnage E2) et les deux énonciataires (le personnage destinataire D1 et le lecteur/spectateur D2). Le dramaturge (E1) est un locuteur/énonciateur dont on n'entend pas directement la voix dans les dialogues. A. Ubersfeld¹²⁸ parle d'un « contrat théâtral », autrement dit, « c'est moi-scripteur qui m'adresse à vous spectateurs, mais mon discours devra vous arriver par le canal de voix qui sont des interlocuteurs médiats. » Certes, le dramaturge est responsable de la totalité du texte, mais la responsabilité des énoncés particuliers est confiée au personnage qui le prononce. Sa présence se manifeste par le fait de distribuer les paroles, il laisse la voix à un tel ou à un tel autre personnage, il délègue la responsabilité à des personnages – les énonciateurs E2. Tout énoncé au théâtre fonctionne comme un acte : il ne peut être détaché de ce qui le précède, ni de ce qui le suit.

« [...], cet énoncé est nécessairement *un* dans sa totalité [...] le scripteur E1 agence des énoncés partiels qui sont produits par les énonciateurs E2, de façon à produire un énoncé organisé en fonction d'une succession diachronique (qu'il y ait ou non une fable), le spectateur-lecteur étant invité à fabriquer un tout organisé avec les énoncés partiels successifs. »¹²⁹

Dans tous les cas, le comportement normal du lecteur de pièces de théâtre est de se poser des questions sur la nature de la personne qui parle.

¹²⁸ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 54.

Étant donné que les destinataires et les destinateurs des dialogues et des didascalies ne sont pas les mêmes, leurs statuts communicatifs sont aussi différents.

« Tout ce que disent les comédiens [personnages] correspond à des énoncés empruntés à tel archi-énonciateur (l'auteur) qui, lui, attribue des propos à tel personnage fictif dont l'identité scénique n'est pas stable. Une loi fondamentale régit le discours du locuteur sur le plateau : « *Je* est un autre ». »¹³⁰

Contrat auteur – lecteur

La naissance du lecteur doit se payer par la mort de l'auteur.

R. Barthes, *Essais critiques*, 1964 : 65

Du fait que le genre dramatique se caractérise aussi par le cadre communicationnel dans lequel il s'inscrit, observons à présent le jeu des relations entre l'auteur et ses lecteurs. Il existe, d'un point de vue pragmatique, un pacte ou un contrat de lecture de type « coopératif ». Autrement dit, les interactants doivent respecter un certain nombre de lois de discours pour que la communication s'opère. Parmi les « maximes conversationnelles » de H-P. Grice (1979), nous ne retiendrons que celle de quantité et celle de manière¹³¹ qui concernent directement la relation dramaturge-lecteur. Ces deux maximes appliquées à la communication littéraire impliquent que l'auteur fournisse les informations nécessaires, et d'une manière pertinente, pour que le lecteur se forme une représentation du monde de la pièce nécessaire à sa compréhension. Le lecteur attend ce type d'aide de la part de l'auteur, mais il sait également que tout ne lui est pas donné et que la compréhension du monde représenté dépend aussi de lui. Le contrat entre le dramaturge et le lecteur est un système qui s'appuie sur des attentes et des devoirs mutuels.

« L'écriture et la lecture [du texte dramatique], imaginent un événement, un lieu, une scène, un jeu. Là sont les pré-requis essentiels à l'entreprise de lecture afin que l'imagination opère à partir du texte que l'auteur propose. [...] Ce que [le lecteur] découvre alors, c'est qu'il ne lit pas un document, mais un texte, c'est que l'écriture d'une pièce obéit à des règles poétiques spécifiques qui la distinguent des autres genres, parce

¹³⁰ M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, op. cit., p. 28.

¹³¹ Selon la maxime de « quantité » l'auteur doit fournir une quantité d'informations nécessaire et suffisante pour qu'une communication efficace ait lieu. La maxime de « manière » correspond à la compréhensibilité et à la lisibilité, c'est-à-dire à la manière de se faire comprendre.

que l'auteur a eu lui-même cette double conscience de la spécificité de son écriture – son style, sa manière de composer la fable ou le texte, son sujet, les enjeux idéologiques qu'il expose – et du passage de cette écriture à la scène. »¹³²

Par ailleurs, au théâtre, comme dans tout type de fiction, tout est sémantisé (les vêtements, le décor, les sujets de conversations, etc.) mais sur un mode sémiotique particulier. Pour comprendre un texte dramatique, tout lecteur doit mobiliser un ensemble de compétences telles que l'interprétation d'informations incomplètes, l'interprétation du contexte de la communication, selon ses croyances et ses savoirs, variables d'un individu à l'autre. D. Maingueneau (1990) met l'accent sur le respect de multiples règles. Il évoque un contrat entre l'émetteur (auteur) et le destinataire (lecteur). Souvent les codes présumés chez le lecteur changent au fil des époques, mais comme l'explique D. Maingueneau (1990 : 36) cette distorsion peut devenir un plaisir ressenti par le lecteur : « Tout texte est une négociation subtile entre la nécessité d'être compris et celle d'être incompris, d'être coopératif et de déstabiliser d'une manière ou d'une autre les automatismes de lecture. » La lecture d'un texte dramatique exige en permanence une mise en perspective des problèmes liés à l'écart entre le moment où le texte a été écrit et le moment de sa lecture. Le théâtre sous sa forme écrite est en soi une production fragile, puisque le récepteur (lecteur) ne partage pas la même situation d'énonciation que l'auteur. La communication littéraire a ceci de particulier qu'elle se construit en différé : le moment de la production n'est pas le même que celui de la réception, ce type de communication relève de la communication *in absentia*.

« [...] selon le degré de perméabilité référentielle du texte dramatique, le contexte fictif des dialogues renvoie au contexte de production de l'auteur et s'actualise dans le contexte de réception du lecteur/spectateur : la fameuse dialogie interne et externe. »¹³³

Le « théâtre, c'est avant tout un « texte », ou plutôt des « mots » qui [sont] liés aux actes, placés en situation et déclamés avec art »¹³⁴. Le dramaturge doit trouver un équilibre entre le volume d'information nécessaires à l'élaboration du monde représenté et les possibilités d'inférer du lecteur, sachant qu'il n'y a pas possibilité de recourir aux

¹³² C. Biet et C. Triau, *Qu'est ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 538 et p. 540-541.

¹³³ A. Petitjean, « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles » in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui, T. Salaaoui (éds), Actes du colloque de Tunis, Sud éditions/ Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 479-493.

¹³⁴ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, *op. cit.*, p. 124.

explications d'un narrateur omniprésent. Le rôle du narrateur au théâtre est joué par les personnages qui au fil de leurs interactions fournissent les données référentielles. L'auteur est pour le lecteur une figure énonciative, un narrateur et d'une manière analogique, le lecteur est pour l'auteur une figure implicite, un narrataire.

« Le narrataire est l'équivalent du destinataire : il est celui à qui on adresse le récit (ou la narration). Il est donc toujours situé au même niveau que le narrateur [...] : même niveau du récit, et même niveau de la réalité ; il n'est pas plus « réel » que le narrateur et ne se confond pas plus avec le lecteur réel que celui-là avec l'auteur. »¹³⁵

Par ailleurs, le texte de théâtre « ouvre la sémiologie par les deux bouts »¹³⁶, vers un amont (l'auteur) et un aval (le lecteur). D. Maingueneau (1990) souligne que la coopération du lecteur avec le texte ne correspond pas à un parcours linéaire mais à des processus complexes avec des retours en arrière, des anticipations, des superpositions ; il appelle ce modèle de lecture un « modèle stratégique ». Ce que confirme U. Eco :

« Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, [...] l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout aussi « stratégiques ». Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle. »¹³⁷

Le dramaturge fait des hypothèses sur les compétences culturelles et linguistiques du lecteur, nécessaires à l'interprétation de son texte. Cette attitude engage un processus de déchiffrement du texte, sur la base des indications livrées par les personnages. Tout texte est comparé, par D. Maingueneau (1990 : 34), à un piège posé à son lecteur. L'auteur implique le lecteur dans le jeu « de manière à produire à travers lui un effet pragmatique déterminé, à faire réussir son macro-acte de langage. » Les deux parties (auteur et lecteur) doivent se soumettre à certains codes pour accéder au parcours de sens proposé par le texte. D. Maingueneau (*Ibid.*, p. 165) rappelle que le

¹³⁵ N. Piegay-Gros, *Le lecteur*, 2002, p. 239. Cf. G. Genette qui fournit des définitions plus précises des termes « narrateur » et « narrataire » in *Figures III*, 1972, p. 225-267.

¹³⁶ P. Ouellet in M. Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, *op. cit.*, 2006, p. 85.

¹³⁷ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 77.

texte agit autant sur son auteur, que l'acte d'énonciation sur l'énonciateur et que le lecteur se laisse influencer par le texte. Pour ce faire, le dramaturge doit posséder une connaissance parfaite de la langue parlée et une maîtrise des règles du théâtre. Cet « arsenal de ressources argumentatives »¹³⁸ inhérent au texte dramatique permet de faire admettre par le lecteur les conclusions de l'auteur, car « la pièce de théâtre n'est jamais une volonté, elle est un message. »¹³⁹

Quel est le rôle du lecteur ? Comme nous l'avons montré, pour le dramaturge il est à la fois le lecteur imaginé et le lecteur réel. A. Ubersfeld¹⁴⁰ dit que « le spectateur devient alors le succédané moderne du chœur antique » ; par rapport au personnage, il peut être le juge, le sur-moi ou un complice, ou encore représenter l'image de la collectivité.

Lecture d'une pièce de théâtre – activité interactive

Dans le cadre de cette étude, il n'est pas question de décrire l'activité si complexe qu'est la lecture, néanmoins nous évoquerons quelques principes essentiels ; ce choix nous est imposé par l'objectif fixé à savoir l'analyse de la forme écrite du théâtre car comme le remarque A. Viala (1997 : 38) une grande partie – sinon la plus grande – de la réception des œuvres dramatiques s'effectue par la lecture.

Compte-tenu de l'aspect polystratifié du texte dramatique (dialogues et didascalies), sa lecture nécessite des compétences indispensables pour la construction du monde représenté. Lors de la lecture d'une pièce de théâtre, le récepteur est confronté à un discours virtuel, actualisé par lui-même, il le traite comme « un espace parcourable en tous sens (où il peut) sauter des scènes, revenir en arrière, faire des comparaisons entre passages [...] » (D. Maingueneau, 1990 : 143). La lecture s'appuie sur les éléments auxquels le spectateur n'a pas accès – les didascalies – éléments apportés par l'auteur qui relèvent du métadiscours. Leur densité varie en fonction des

¹³⁸ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, 1990, p. 53.

¹³⁹ L. Jouvét, *Témoignages sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 201.

¹⁴⁰ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 26.

époques, des genres dramatiques et des auteurs ; nous signalons leur dimension essentielle, sans aller, à présent, plus avant dans une analyse détaillée¹⁴¹.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le texte dramatique se réfère toujours au contexte culturel, historique, idéologique de sa création, c'est au lecteur qu'appartient le privilège de l'actualiser en fonction des conditions de l'acte de lecture et de la connaissance qu'il possède du contexte de la création du texte dramatique. Le théâtre « art social par excellence »¹⁴² s'inscrit directement dans un contexte et renvoie inévitablement aux pratiques littéraires particulières et aux habitudes culturelles du lecteur. Grâce aux indications du texte dramatique, le lecteur est impliqué dans le travail de déchiffrement et de compréhension de l'histoire. En effet, le texte dramatique se matérialise concrètement dans les pages d'une œuvre écrite et virtuellement dans un lieu imaginé par ses récepteurs.

Le lecteur interagit et collabore avec le texte, il construit, à partir des paroles des personnages et en fonction des instructions fournies par les didascalies, une action imaginaire dans un espace – temps virtuel. Le texte propose donc des pistes que le lecteur complète, il « [...] exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc [...] »¹⁴³. Le lecteur s'attend à ce que le texte le confronte à des éléments qu'il pourra déchiffrer en fonction de sa propre culture et de sa sensibilité individuelle. Il reconstruit l'intention de l'auteur et l'univers de la fiction grâce aux éléments dont il dispose dans le texte et à l'aide de son encyclopédie personnelle. La lecture est alors un processus dynamique :

« il ne suffit pas de dire que le lecteur associe à un texte une valeur littéraire, il est important de montrer qu'il se trouve pris de plein gré dans un processus sémiotique

¹⁴¹ Dans le sous-chapitre « Didascalies » nous développerons les caractéristiques.

¹⁴² M. Pruner, *L'analyse du texte théâtral*, op. cit., p. 11.

¹⁴³ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 27.

récursif qui part de la perception des données graphiques et qui va jusqu'à l'interprétation textuelle et littéraire de l'ensemble de ces données. »¹⁴⁴

Avant même d'entamer la lecture d'une pièce de théâtre, le lecteur sait qu'il aborde un texte écrit destiné à être représenté. Il s'attend à lire *une* parole d'un dramaturge bien précis et *des* paroles des personnages qui s'expriment en fonction de leur statut social, de leur sexe, de leur âge, etc., tout en sachant que la parole des personnages relève de l'archi-énonciateur – le dramaturge. Nous avons déjà précisé la multiplicité des émetteurs et des récepteurs, à présent arrêtons-nous sur l'aspect « diffracté » du texte dramatique que proposent Ch. Biet et Ch. Triau (2006) :

« Le lecteur voit alors immédiatement qu'il ne s'agit pas d'un texte littéralement pris en charge par un auteur, puisque l'auteur n'intervient pas en son nom propre. Et c'est cette élosion, cette diffraction du lieu d'émission du message, c'est ce masquage de revendication auctoriale ostensible, qui permet au discours inscrit sur la page, et aux ordres qui y figurent, d'être délégués à des entités qui opèrent de multiples relais hétérogènes entre l'auteur et le lecteur, entités qui sont censées parler diversement à la place de l'auteur, sans la médiation visible de ce dernier (puisqu'il se cache tout en donnant des ordres). Le lecteur affronte donc un bloc de texte, une totalité spécifique (un texte littéraire), une totalité poétique à laquelle il peut assigner un style individuel, une série de sens, comme il le ferait avec n'importe quel texte littéraire. Mais il affronte aussi un texte dont il voit clairement qu'il est fragmenté et qu'il révèle, y compris typographiquement, une énonciation qui n'est pas individuelle ou individualisée, même lorsqu'un seul l'écrit. Et c'est en ce sens que le discours écrit que lit le lecteur suppose trois niveaux de lecture puisqu'il est *simultanément* attribuable à un émetteur-auteur, à un comédien, ou à une entité virtuelle qui peut être un personnage. On devra donc lire le théâtre en prenant conscience, tout aussi simultanément, que la diffraction des émetteurs implique une diffraction des destinataires, en un mot que le lecteur est essentiellement un sujet diffracté. »¹⁴⁵

Après D. Maingueneau (1990 : 30) nous distinguons quatre types de lecteurs : le lecteur invoqué – à qui le texte s'adresse directement comme seul destinataire, le lecteur institué (lecteur idéal) – qui rapprocherait par la lecture « son âme d'enfant et l'usage le plus élevé de sa raison », le public générique – qui implique un type de récepteur socialement déterminé, et enfin le public attesté – qui est influencé par les interprétations de l'œuvre. Quel que soit le type de lecteur, il doit se montrer coopératif, son attitude doit être conforme à ce qu'U. Eco appelle (1985) le « Lecteur Modèle »,

¹⁴⁴ M. Dagnat, « Feuilleté énonciatif et hybridité générique. *C't'à ton tour, Laura Cadieux* de Michel Tremblay, entre roman et théâtre » in *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs, Antilles, Réunion, Québec*, sous la direction de Marie-Christine Hazaël-Massieux et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Langues et langage, 2005, pp. 35-89.

¹⁴⁵ Ch. Biet et Ch. Triau, 2006, *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 562-563.

c'est-à-dire « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. »

Le lecteur n'a pas seulement besoin de suivre une histoire, il veut que la pièce l'interroge, lui pose des questions, car lire le texte dramatique l'oblige à créer un lien entre les différents énoncés. Puisqu'il assiste à un débat d'idée son point de vue change, de « voyeur » il se transforme en arbitre, il interagit avec la pièce et devient impliqué dans l'intrigue. L. Jovet (1952 : 138) voit l'acte de lecture d'une pièce de théâtre comme « un certain état intérieur, une recherche ou une substitution, une infiltration ». Il est concevable de développer l'idée de L. Jovet (*Ibid.*) qui attribue à l'acte de lire le goût pour « un aspect différent, [...] un autre sens que celui sous lequel la vie et les êtres se présentent, [...] », c'est la recherche du renversement des attitudes quotidiennes. Plus précisément, c'est un goût de vivre ailleurs et autrement, pleinement, « d'apaiser toutes les interrogations, toutes les inquiétudes, tous les appétits secrets qu'on porte avec ardeur au plus profond du cœur. » (*Ibid.*, p. 143). Pour mieux expliquer sa vision du théâtre l'auteur utilise une curieuse métaphore faisant référence à « Alice au Pays des Merveilles », il confirme, que le théâtre est « une façon de retourner la lunette d'approche, de regarder dans des miroirs déformants ou de traverser les glaces pour entrer dans un autre domaine. » (*Ibid.*, p. 139).

2.2. Particularités du texte dramatique

La particularité du texte dramatique réside en son mode de création : au théâtre, « l'écrit précède le dit »¹⁴⁶, le texte dramatique est d'abord écrit pour ensuite être lu et/ou dit et/ou joué. Il n'est pas alors inutile de souligner cette alliance de l'écrit et du dit qui détermine la nature particulière des scènes de disputes koltésiennes.

¹⁴⁶ P. Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 21.

2.2.1. Théâtre, cette « machine cybernétique »

[...] une pièce de théâtre [...], est un étrange kaléidoscope pour un jeu d'interrogations à l'infini, auxquelles personne ne peut répondre, un jeu de réflexions et de réfractions où l'esprit se perd et où l'on risque de ne plus se retrouver soi-même.

L. Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, 1952 : 84

R. Barthes (1964 : 258) voit dans le théâtre « une espèce de machine cybernétique », « une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit »¹⁴⁷ et se manifeste dans l'imagination du lecteur lors de la lecture d'une pièce de théâtre. L'auteur dans ses *Essais critiques* remarque que le théâtre est

« le lieu d'une « polyphonie informationnelle » où s'opère la transmission de messages multiples, différents par nature, simultanés, constituant cette « épaisseur du signe » qui caractérise l'essence même de la théâtralité [...]. »

Le théâtre n'est pas seulement un moyen de communication mais également une forme d'art qui a besoin d'une panoplie de moyens linguistiques et extralinguistiques qui s'appuient sur un support écrit. La nature d'un texte dramatique, son langage multiple se manifeste par son hétérogénéité inscrite dans cette épaisseur des signes marquée par la pluralité des codes (linguistiques, kinésiques, proxémiques, iconiques) et par la pluralité des destinataires (directs, indirects, additionnels). Cette hétérogénéité des signes est comparée par L. Jovet (1952 : 141) à « une corne d'abondance d'associations d'idées » qui sollicite sans cesse l'imagination du récepteur. À ce sujet, nous reprenons les propos de Solomon Marcus (Solomon Marcus in A. Helbo, 2007 : 13) :

« La tendance à regarder les phénomènes les plus hétérogènes par les lunettes théâtrales montre l'universalité du théâtre, sa capacité d'offrir une vision totale du monde, dans toute sa complexité. On pourrait dire que le théâtre est un signe qui rend compte, d'une façon métonymique, d'une réalité bien plus vaste et complexe, dont il est une très petite partie. »

¹⁴⁷ R. Barthes, *Essais critiques*, 1964, p. 258-259.

2.2.2. Langage dramatique

Le langage dramatique est accord ou désaccord de la parole avec le geste, le décor, une action, une situation et une façon particulière de vivre et de faire vivre le temps.

P. Larthomas, *Le langage dramatique*, 2001 : 362

Alors que l'on a longtemps privilégié les dialogues, aujourd'hui J-M. Thomasseau (1984) souligne que les créateurs et les critiques de théâtre remettent en cause cette vision logocentrique au théâtre. La notion même de langage s'est élargie aux autres moyens d'expression théâtrale (décor, musique, costumes, etc.).

Par ailleurs, les événements présentés au théâtre sont fictionnels, mais les paroles qui les constituent ne le sont pas, elles sont bien réelles. En tant que lecteurs, nous sommes interpellés par la parole et nous entrons en interaction avec elle¹⁴⁸.

« La parole [...] est toujours intimement liée à la Vie, en donnant au mot son sens le plus large et le plus dynamique ; et, de cette façon, elle est toujours actualisée : ce qui se dit se dit à un moment donné, et dans des circonstances précises, à un ou à des interlocuteurs déterminés. De là, si l'on y réfléchit, quatre caractéristiques fondamentales : tout d'abord, la parole s'insère dans le *Temps* [...]. Parler c'est insérer sa parole dans le temps partagé. Cette parole est ensuite inséparable de tout un ensemble d'éléments que l'on peut désigner du terme général de *situation*. Et c'est dans la mesure où cette situation est commune aux interlocuteurs que la parole, c'est-à-dire finalement le dialogue est possible. Ce dialogue est intimement lié aussi à ce que l'on peut désigner du terme général *d'action* ; d'abord parce que la parole elle-même est acte dans la mesure où le locuteur cherche toujours à obtenir quelque chose et, en ce sens, « ne parle jamais pour ne rien dire » ; dans la mesure aussi où elle accompagne le ou les actes et n'est souvent compréhensible qu'en fonction d'eux. Enfin, la parole est liée au *cadre*, là encore au sens le plus général du terme, elle dépend souvent des objets qui nous entourent, de l'endroit où nous nous trouvons. [...] Ces quatre éléments, *temps*, *situation*, *action* et *cadre* ne sont pas parties inhérentes du langage mais le conditionnent si fortement qu'on ne saurait les laisser de côté. [...] Le rôle du langage dramatique est de souligner le rôle joué par ces quatre éléments ; de les unir à la parole elle-même plus qu'ils ne le sont dans la vie. »¹⁴⁹

¹⁴⁸ L'idée empruntée à B-N. Grunig, « La représentation théâtrale ou le pouvoir du verbal. Sur l'exemple de tragédies classiques françaises et de tragédies d'Eschyle » *op. cit.*

¹⁴⁹ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, *op. cit.*, p. 47-48.

Ionesco dans les *Notes et contre-notes* écrit que « Tout est langage au théâtre... Tout n'est que langage... »¹⁵⁰, autrement-dit, au théâtre tous les éléments (décor, gestes, contexte, intonation, etc.) véhiculent des informations, ce qui, selon P. Larthomas¹⁵¹, fait du langage dramatique un langage « total ». Autrement dit, le terme « langage », au théâtre recouvre non seulement le texte (les didascalies et les répliques – les deux couches scripturales en interaction), mais aussi tout ce qui relève de la représentation, c'est-à-dire, les phénomènes kinésiques, proxémiques, etc., cette « polyphonie informationnelle »¹⁵² déjà mentionnée. Larthomas dans sa tentative de déterminer la spécificité du langage dramatique celle qui s'applique « aux styles de toutes les œuvres de toutes les époques » écrit :

« On peut parler [...] du langage dramatique en supposant, avec raison, que des œuvres très différentes utilisent le même langage qui, de ce fait, a un certain nombre de caractères universels en dépit des différences de forme, d'époque et d'effet. »¹⁵³

A. Helbo (2007 : 24) définit le langage dramatique en reprenant les paroles de Jakobson qui considère qu'il est impossible de comprendre le théâtre « sans procéder à une *traduction intersémiotique*, c'est-à-dire à une opération d'interprétation d'un système de signes par un autre système des signes. » L. Jovet (1952 : 128) constate que « dramatiquement, le théâtre repose sur le langage [...] », il considère qu'au théâtre le langage est un moyen, une substance et non pas la fin en soi-même. Selon l'auteur « [...] le langage (dramatique) est une traduction physique d'un état intérieur, l'expression aboutie d'une émotion [...] »¹⁵⁴. Tous les éléments composant le théâtre sont subordonnés au langage et à sa façon particulière de l'utiliser. Un langage

« qui suppose un système sémiologique particulier, plus perfectionné que les autres ; qui ne saurait se limiter à une succession d'éléments verbaux, qui ne saurait surtout être indépendant et de sa création et de son emploi. »¹⁵⁵

Parmi les multiples éléments qui créent le langage au théâtre, nous porterons plus particulièrement notre attention sur les composants du texte dramatique.

¹⁵⁰ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, 1991, p. 116.

¹⁵¹ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 436.

¹⁵² R. Barthes, *Essais critiques*, op. cit.

¹⁵³ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁴ L. Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 129.

¹⁵⁵ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 437.

C. Kerbrat-Orecchioni (1984 : 49) avance l'idée « du langage surpris », ou plutôt du « langage comme surpris ». Le discours théâtral s'adresse en réalité au public avec le but de l'informer, de l'influencer, d'interagir avec lui, il est alors construit dans sa globalité sur le mode de la vraisemblance conversationnelle. C'est un langage « comme surpris » même si souvent les propos échangés par des personnages ne se distinguent en rien des propos quotidiens, le langage au théâtre est représenté et non pas spontané. Si le langage de théâtre mime l'oralité quotidienne sans la calquer, il donne l'impression d'être inventé dans l'immédiateté de son énonciation. À présent, observons par quels procédés les dramaturges obtiennent un effet d'oralité à l'écrit.

2.2.3. Décalage des registres dans l'écriture dramatique

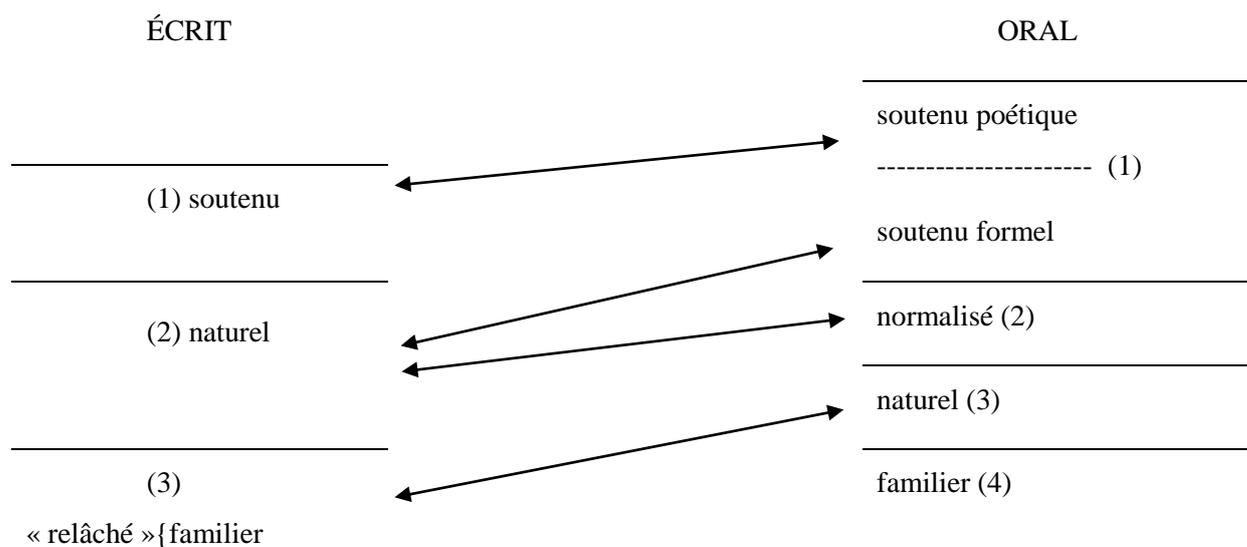
A. Petitjean¹⁵⁶ évoque les travaux de J. Peytard (1971), selon qui

« un texte peut se réaliser dans des matériaux strictement linguistiques (oral ou écrit) ou mixer les matériaux linguistiques et non linguistiques. C'est ce critère qui est à la base, pour le théâtre, de la distinction entre l'écriture dramatique (répliques et didascalies), qui est monocodée dans l'ordre du linguistique écrit, et l'écriture scénique, qui est pluricodée, et articule l'oralisation des répliques écrites (intonation, mimo-gestuel, postural) aux effets de sens que produisent des systèmes signifiants aussi différents que les costumes, la lumière, le décor, l'espace, la musique. »

Ainsi, dans les textes dramatiques, il s'agit avant tout de produire un effet d'oral et surtout de conversationnel. Pour ce faire, le dramaturge doit prendre en compte les décalages des registres à l'oral et à l'écrit. En effet, les variations stylistiques entre l'oral et l'écrit ne sont pas identiques. J. Anis¹⁵⁷ avance l'idée de discordances qu'il appelle « réévaluation stylistique » et propose le schéma suivant :

¹⁵⁶ A. Petitjean « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », *op. cit.*

¹⁵⁷ Pour le schéma et son commentaire voir J. Anis, 1981, p. 20 in M. Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, *op. cit.*, 2006, p. 40.



« En fait, on pourrait dire que la correspondance est ici orientée de l'écrit vers l'oral, dans la mesure où le registre (1) de l'oral est en partie une projection de l'écrit sur l'oral. Le français écrit naturel correspond à la partie la plus neutre du registre soutenu de l'oral et à son registre normalisé. Le français écrit familier correspond au registre naturel de l'oral ; il faut noter cependant que le très fort contrôle socio-culturel qui pèse sur l'écrit en fait un registre tout juste toléré et que l'étiquette de relâché lui conviendrait peut-être mieux [correspond à la barre double dans la figure]. Quant aux formes issues du dernier registre du français parlé [4 dans le schéma], le registre familier, elles sont proscrites de l'écrit, sauf au titre des effets spéciaux du texte littéraire, où elles fonctionnent pratiquement comme substitut du français populaire, soit dans une visée sociolectale (les romanciers réalistes et naturalistes, soit dans une visée de subversion langagière ou sociopolitique (cf. Céline et Queneau). »

De ce fait, le langage dramatique est une entreprise difficile. Comment faut-il écrire le langage dramatique qui serait un compromis entre les exigences d'un côté de la langue écrite et de l'autre de la langue parlée ? Si sur le plan du lexique le dramaturge peut se permettre une certaine liberté, il est assez limité sur le plan syntaxique. « Le problème de l'efficacité du langage dramatique est avant tout le problème de la phrase, de sa structure et de son rythme. »¹⁵⁸ Au niveau syntaxique le compromis entre le dit et l'écrit est difficile à établir, car « quelque éloigné que puisse être le dialogue de théâtre du dialogue quotidien, il doit avoir les mêmes patrons syntaxiques [...], dans la mesure où il est fait avant tout pour être dit. »¹⁵⁹

¹⁵⁸ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 439.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 439.

« L'auteur dramatique doit s'affranchir des servitudes de la composition [...] des habitudes, des réflexes, des emplois que suppose l'acte d'écrire, pour retrouver les patrons syntaxiques de la langue parlée, sa souplesse et, le cas échéant, son audace. »¹⁶⁰

Puisque la langue dramatique est supposée être improvisée, la syntaxe doit être suffisamment parlée pour que le texte soit pertinent ; toute séquence « trop écrite » paraît artificielle et perd en authenticité. Quant à la syntaxe dans l'œuvre koltésienne, A. Ubersfeld montre que le travail de Koltès sur la syntaxe est remarquable, son écriture se distingue par :

« une syntaxe qui réussit le paradoxe d'être à la fois légère et périodique ; légère par la présence de petites propositions courtes et simples, périodique (oratoire, pourrait-on dire) par la longueur des phrases, le jeu des répétitions et tout le travail de la juxtaposition des subordonnées. [...] c'est la syntaxe plus que le vocabulaire, qui porte ici le « perlocutoire », c'est-à-dire l'effet affectif sur le spectateur. K. rappelle que son écriture est d'abord musique : ici c'est la syntaxe qui porte le rythme, et le « sentiment ». »¹⁶¹

Compte tenu de la nature hybride du texte de théâtre, il ne nous paraît pas suffisant de prendre en considération uniquement la phrase, l'unité traditionnelle d'analyse syntaxique à l'écrit, mais il s'impose d'approfondir cette étude par les recherches des linguistes qui travaillent sur les usages du français parlé sans le traiter comme une variante inférieure à l'écrit. Dans le cadre de cette thèse, nous laisserons de côté la description détaillée de la syntaxe dans le texte de théâtre¹⁶², pour y revenir dans une recherche ultérieure.

2.2.4. Vision scripto-centrée de l'oral

L'appartenance à un genre littéraire – l'écriture dramatique – se manifeste au travers des modes d'organisation de l'écriture théâtrale propres à l'ordre scriptural représentant l'oralité. En effet, le genre dramatique dont la particularité est la représentation de la langue orale, possède ses propres lois d'utilisation de la langue écrite. S. Durrer (1999) parle d'« une construction littéraire, qui entretient des rapports,

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹⁶¹ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 174-175.

¹⁶² Cf. entre autres : C. Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, 2000 et M. Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, *op. cit.*, 2006.

volontairement ou non, fantasmatisques avec la communication orale, [...] ; il s'agit d'un artefact, c'est-à-dire d'une sélection de traits qui connotent l'oralité. »¹⁶³

Plusieurs termes désignant la langue parlée comme « le parlé écrit » ou « l'oral dans l'écrit » peuvent créer des confusions quant à la définition du langage dramatique. Ces confusions entre l'oral et l'écrit au sein même du texte dramatique proviennent de la vision scripto-centrée de l'oral qui compare les règles du fonctionnement de l'oral à celles de l'écrit. Ce point de vue ne nous paraît pas pertinent car la chaîne parlée et la chaîne écrite ont chacune leurs propres lois de production et de réception. Puisque le français appartient à une culture de la littéralité¹⁶⁴, l'oral est évalué par rapport à l'écrit normatif et souvent jugé comme un écart à la norme. De plus, l'oral qui influence l'écrit est catalogué comme non standard ou même souvent stigmatisé. Les éléments appelés couramment « les accidents du langage » ne le sont pas réellement, ce sont tout simplement les composants inhérents à une conversation quotidienne. Il est aisé alors de faire la critique de cette approche qui relève d'une vision scripto-centrée de la langue, selon laquelle « le style théâtral essaie d'imiter ou de reproduire le jaillissement même de la parole »¹⁶⁵. Les traits d'oralité dans le langage dramatique sont alors considérées comme des manques ou des imperfections de la langue. Et pourtant, au théâtre, ce que les représentants de la vision scripto-centrée appellent les imitations ou les imperfections de la langue ou encore « les ratés » ou les « accidents » n'ont rien d'une insuffisance langagière, mais appartiennent à la verbalisation même du dialogue dramatique. Le théâtre n'est aucunement une improvisation accidentelle : au théâtre « les accidents du langage » sont accident en apparence. Même si « le naturel du théâtre n'est pas celui de la vie »¹⁶⁶, les « déformations » de la langue sont présentes :

« [...] le langage est utilisé autrement que dans la vie, soit que l'auteur écrive un dialogue qui se veut parfait et d'où tous les manques, l'interruption mise à part, sont exclus, soit que, dans un souci de réalisme et pour bien d'autres raisons, il se souvienne que notre

¹⁶³ S. Durrer, *Le dialogue dans le roman*, 1999, p. 25.

¹⁶⁴ « Effet d'une culture de l'écrit sur les énoncés, les pratiques, attitudes et représentations, pour un locuteur ou une communauté. » in F. Gadet, *La variation sociale en français*, 2007, p. 32.

¹⁶⁵ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, *op. cit.*, le chapitre « Le dit et l'écrit », p. 175-214.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 245.

parler quotidien est imparfait et que l'on peut tirer parti, sur les plans esthétiques et dramatiques, de ses imperfections. »¹⁶⁷

Le texte à dire au théâtre prend sens sur le plan esthétique et dramatique dans l'exploitation des éléments de l'oral qui le dotent d'un aspect naturel. P. Guiraud dit qu'« il ne s'agit plus d'une action, d'événements qui se transforment ou des sentiments qui évoluent. C'est le langage lui-même qui est dramatisé. »¹⁶⁸

2.2.5. L'oral et l'écrit

Si les rapports entre l'oral et l'écrit sont assez complexes, il existe plusieurs critères pour les distinguer. Il est impossible de se fier à un seul critère pour construire l'opposition entre ces deux variantes de la même langue. C'est ainsi que C. Blanche-Benveniste¹⁶⁹ conseille de ne pas se fier au critère spontané/élaboré pour bâtir les différences entre l'oral et l'écrit. Certes, la relation entre l'oral et l'écrit est beaucoup plus subtile que le tableau ci-dessous, repris de A. Koch et W. Oesterreicher,¹⁷⁰ le montre. Toutefois, nous l'avons retenu car il est fondé sur le paramètre essentiel pour la comparaison de l'oral et l'écrit : le critère de « distance/immédiateté ».

Immédiat [ORAL]	Distance [ÉCRIT]
Communication privée	Communication publique
Interlocuteur intime	Interlocuteur inconnu
Émotionnalité forte	Émotionnalité faible
Ancrage actionnel et situationnel	Détachement actionnel et situationnel
Ancrage référentiel dans la situation	Détachement référentiel dans la situation
Coprésence spatio-temporelle	Séparation spatio-temporelle
Coopération communicative intense	Coopération communicative minime
Dialogue	Monologue
Communication spontanée	Communication préparée
Liberté thématique	Fixation thématique

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁶⁸ P. Guiraud p. 458-459 in Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 451.

¹⁶⁹ C. Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁰ A. Koch et W. Oesterreicher, 2001, p. 586, in M. Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, op. cit., 2006, p. 32.

Il apparaît que l'oral et l'écrit sont deux variétés de la même langue. L'art d'écrire une pièce de théâtre consiste à savoir manier habilement les paramètres mentionnés dans ce tableau. Au-delà d'une variation du canal (oral et écrit) les dramaturges, pour produire un effet d'oral indépendamment du canal phonique, doivent savoir manipuler les composants spatio-temporels de la production et de la réception du texte et les différences linguistiques qui en découlent. Même si l'écriture est une variante de la langue qui fixe la forme phonique comme l'explique C. Blanche-Benveniste¹⁷¹, de fait l'expression « écrire comme on parle » apparaît alors très inadaptée.

2.2.6. Art du texte

Comprendre un texte, c'est également pouvoir répondre à une question pragmatique : pourquoi, pour accomplir quel but, quelle visée argumentative, ce texte a-t-il été produit ?

J-M. Adam, *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, 1999 : 79

Le théâtre est un art, et « si la beauté est la raison d'être de l'art, le théâtre doit être création de beauté dans toutes ses parties, à commencer par le texte qui en est la partie centrale. »¹⁷² Dans le domaine du théâtre « une pièce est une œuvre écrite avant d'être une œuvre parlée »¹⁷³, le texte est alors un élément premier de l'œuvre dramatique, c'est « le centre solide autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments »¹⁷⁴. Nous avons déjà vu les problèmes liés à l'écriture auxquelles doit se confronter un dramaturge pour créer un texte de théâtre. La longévité d'un texte dramatique tient au fait qu'il n'est pas exclusivement livré à l'instant de sa mise en scène, mais qu'il peut être lu et relu par différents lecteurs, dans différents contextes et époques.

Une belle métaphore de H. Gouhier (1943) illustre cette idée :

¹⁷¹ C. Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, op. cit., p. 9.

¹⁷² H. Gouhier, *L'essence du théâtre*, op. cit., p. 18.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

« Une fois le fruit savouré, le noyau reste pour assurer la croissance d'autres fruits semblables, le texte ; lorsque se sont évanouis les prestiges de la représentation, attend dans une bibliothèque de les ressusciter quelque jours. »¹⁷⁵

Pour l'essentiel, nous avons suivi les indications d'A. Ubersfeld¹⁷⁶ dans le but de déterminer les particularités d'une œuvre théâtrale écrite. L'auteur identifie un certain nombre de caractéristiques du texte dramatique, toujours par opposition à la représentation scénique. Le texte de théâtre, tel qu'il se présente entre les mains du lecteur est une manifestation linguistique par opposition à l'expressivité verbale et non verbale de la représentation. Impliquant la lecture linéaire, le texte dramatique présente ses signes dans une disposition diachronique par opposition à la synchronie des signes lors d'une représentation. Le texte est impliqué dans l'ordre du temps par opposition à l'organisation spatio-temporelle de signes multiples lors d'une représentation. D'emblée dans notre travail, la ligne de partage entre le théâtre compris comme l'art du spectacle et l'art du texte littéraire s'impose. La richesse du texte dramatique selon A. Ubersfeld (1996 : 20) réside dans le fait qu'il peut être analysé d'une part, selon les règles linguistiques puisqu'il est construit avec un code linguistique, et d'autre part, selon les règles de communication puisqu'il y a un émetteur, un récepteur, un code, un message et un contexte.

Le texte dramatique ne se limite pas uniquement aux didascalies et aux dialogues que cette thèse tente d'analyser comme les éléments textuels qui représentent la dispute. Le texte dramatique est aussi constitué d'autres formes écrites que nous observerons brièvement dans le sous-chapitre qui suit.

2.3. Différents textes de théâtre

La question qui se pose est la suivante : quelle est exactement la matérialité du texte dramatique ? Quand on pense « texte de théâtre », on visualise premièrement cette forme particulière du discours qui a ses règles propres de « mise en texte » permettant de coder le langage dramatique et d'en dégager des structures énonciatives matérialisées

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 17-18.

sous la forme des dialogues et des didascalies au service du développement de l'action de la pièce (actes, scènes, tableaux). Et pourtant, le texte de théâtre est « une littérature, un ensemble de textes faits pour la représentation. » (A. Viala, 1997 : 35). On sait alors que dans la catégorie « texte de théâtre » entrent d'autres types de textes. A. Petitjean¹⁷⁷ souscrit à la classification de J-M Thomasseau (1984, 2005) qui propose les différents états des écrits de théâtre : texte embryonnaire, dialogué, livret, lu, en répétition, joué, adapté, dé-joué, imprimé, etc. Nous en présenterons quelques exemples ci-dessous.

Paratexte

Par textualité dramatique, nous entendons l'ensemble du texte produit par le dramaturge : sa forme imprimée (dialogues, didascalies, etc.) sur laquelle nous reviendrons et le paratexte. Si le texte écrit est indispensable, le paratexte est plus ou moins facultatif ; c'est un texte informatif destiné aux professionnels de théâtre ou au lecteur. Nous pensons particulièrement aux textes comme : *Carnets de combat de nègre et de chiens* ou *Pour mettre en scène « Quai ouest »*. Le paratexte organise l'action de la pièce dans l'imagination du lecteur ou précise les intentions et les choix esthétiques de l'auteur. Le paratexte se remarque également par ses qualités littéraires, c'est un texte littéraire et technique à la fois. Selon la terminologie de G. Genette¹⁷⁸, le paratexte définit les éléments venant en complément du texte principal, ce sont les préfaces, les notes, les glossaires, etc.

« Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...] autour du texte encore, mais à une distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondance, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte*. [...] Comme il doit désormais aller de soi, *péritexte* et *épitexte* se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte* = *péritexte* + *épitexte*. »

¹⁷⁷ A. Petitjean, « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », *op. cit.*

¹⁷⁸ G. Genette, *Seuils*, 1987, p. 8-9.

Le texte de théâtre, c'est aussi bien le texte manuscrit, les brouillons, les croquis, ou encore les notes informelles comme le « livret de mise en scène ». Une explication plus fine nous incite à préciser que c'est un cahier de travail n'obéissant à aucune règle de composition, souvent créé dans un langage sommaire de formules codées. J-M. Thomasseau écrit que « Ce texte particularise le para-texte, le débarrasse de ses scories littéraires, et le réduit à l'essentiel de ses fonctions utilitaires : la mise en espace d'un texte dialogué. »¹⁷⁹ L'auteur ajoute que le livret de mise en scène aménage les indications paratextuelles car il cherche à combler les blancs du paratexte. Le livret apporte des caractéristiques plus techniques que le paratexte plus littéraire omet souvent de préciser. Le rapport entre ces deux types de texte de théâtre met à jour les dispositifs du passage du texte à la scène, il définit les dimensions des décors et des accessoires, les techniques de mise en scène, le jeu des acteurs, etc. Il fournit des informations détaillées sur les relations entre les personnages et les objets constituant les cadres de la scène. Ce type de texte est souvent mis à l'écart ou voué à l'oubli et pourtant, il offre une richesse d'indications historiques et structurales sur l'évolution du théâtre.

2.3.1. Texte sur scène

Le texte de théâtre c'est aussi le texte lu et appris par les comédiens. L'oralisation par les acteurs doit dissimuler la récitation d'un texte écrit originel, écrit pour donner l'impression d'être inventé dans l'instant même de la communication. Les comédiens s'approprient ce texte lors des séances de lecture, sans avoir recours aux techniques du jeu, les mots seuls délivrent leur charge affective. L'étape suivante dans l'évolution d'un texte dramatique consiste en son passage à la scène. Le texte scénique est fait d'éléments verbaux, non verbaux et para verbaux, auxquels s'ajoutent des éléments visuels, sonores et spatiaux. Selon J-M. Thomasseau « Le texte théâtral trouve, en rencontrant le public, son ultime dimension et la plénitude de ses significations. »¹⁸⁰ Dans ce contexte, le texte n'est plus qu'un élément parmi d'autres, il a une place et une fonction dans cette combinatoire des moyens théâtraux.

¹⁷⁹ J-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral » in *Pratiques* n°41, 1984, pp. 99-121.

¹⁸⁰ J-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *op. cit.*

Le texte de théâtre est donc continuellement modifié et constamment en mouvement. C'est le texte dramatique dans sa forme imprimée qui donne l'illusion (il pourra toujours être modifié) d'être définitivement fixé. Les modifications du texte imprimé porteront en particulier sur le paratexte et sur le livret de la mise en scène en fonction de la vision du metteur en scène.

« [...] l'existence d'un texte antécédent à toute représentation ne suppose pas sa supériorité sur l'ensemble des moyens scéniques, [...] le propre même du texte théâtral est bien sa mobilité et sa motricité, mais que d'une certaine façon, et nécessairement, à chaque étape de la mise en place théâtrale, on demeure asservi à un certain type de texte écrit. »¹⁸¹

Nous renonçons, dans cette brève description à dresser un catalogue exhaustif des différents textes de théâtre, tant leur nombre est important. Seul le texte dramatique sous forme de pièce écrite (dialogues et didascalies) constituera le cœur de ce chapitre.

À présent, il est nécessaire d'expliquer l'élément-clé du texte de théâtre qui est son caractère incomplet. Globalement, le texte de théâtre, souvent qualifié de « texte troué », ne dévoile jamais tout, il est incomplet, laisse une importante marge de liberté d'interprétation. « La part des silences y est essentielle, irrémédiable et indispensable. »¹⁸²

2.3.2. Texte troué

Le texte dramatique peut alors apparaître comme une proposition incomplète, dotée d'une dramaturgie en devenir sur laquelle le lecteur doit, par son activité propre, intervenir, et supposée donner lieu à un exercice d'imagination.

Ch. Biet et Ch. Triaou, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, 2006 : 549

Le texte dramatique – les dialogues et les didascalies – est incomplet, il ne dévoile jamais toutes les caractéristiques d'un personnage, d'une situation, ou d'un lieu : il incite le lecteur à participer, à imaginer la scène avec ses détails. D'un point de

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

vue informationnel le texte dramatique a un aspect plus « troué » que le texte romanesque, cependant cet aspect elliptique est atténué par l'utilisation possible des didascalies. De ce fait, le texte dramatique se livre en permanence à toutes les subjectivités interprétatives. Le texte dramatique « laisse là des vides à combler, du travail à faire, est un texte ouvert. »¹⁸³ Selon D. Maingueneau c'est là une invitation faite au lecteur à participer à la résolution de l'énigme, et par là même c'est un moyen par lequel le dramaturge établit une connivence avec le récepteur de son œuvre.

« Le texte dialogué semble, en outre, selon la formule d'A. Ubersfeld, « marqué d'incomplétude » : il ne saurait tout dire. »¹⁸⁴ A. Ubersfeld (1996, a) appelle les non-dits du texte « les points aveugles », « les trous », ou encore « les inconscients du texte ». Ces non-dits conditionnent la nature et la forme des énoncés, ils peuvent expliquer ou au contraire compliquer l'intrigue, ils laissent le lecteur deviner ce que Stanislavski appelle le « sous-texte »¹⁸⁵. Selon J-M. Thomasseau :

« [...] le texte dialogué et ses tropes semblent s'effacer au profit de ce qu'on appelle « le discours de la mise en scène » ou le « sous-texte », qui fait entrer en jeu l'exprimé et l'inexprimé des discours visuels et dialogués, leurs accords et leurs écarts. »¹⁸⁶

« Puisque « l'œuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites »¹⁸⁷, tout texte dramatique est incomplet. En effet, il est comme « un sable mouvant, à la surface duquel on localise périodiquement et diversement des signaux guidant la réception et des signaux maintenant l'indétermination ou l'ambiguïté. »¹⁸⁸

D. Maingueneau (1990 : 36) confirme que comprendre un texte nécessite pour le lecteur de savoir combler les « trous » du texte et composer avec les informations du contexte, en fonction de ses savoirs linguistiques, encyclopédiques et de ses croyances.

¹⁸³ Ch. Biet et Ch. Triau, *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 581.

¹⁸⁴ J-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », op. cit.

¹⁸⁵ En guise de rappel : Stanislavski parle d'un « sous-texte » pour stimuler les acteurs qu'il dirige à ne pas seulement « prononcer » le discours d'un auteur, mais à manifester par leur jeu les émotions qu'il implique, « comme s'il fallait rendre l'écriture à la vie ». J. Duvignaud, *Sous texte*, 2005.

¹⁸⁶ J-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », op. cit.

¹⁸⁷ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 78.

¹⁸⁸ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op cit., p. 354.

Autrement dit : « le texte renferme un sens important mais caché »¹⁸⁹ dont la compréhension nécessite la mise en œuvre des compétences appropriées. Comme le souligne D. Maingueneau (*Ibid.*, p. 28) l'acte de lire fait surgir « un univers imaginaire à partir d'indices lacunaire et peu déterminés. » D. Maingueneau souligne le travail accompli par le lecteur qui pour construire cet univers doit être capable de repérer les présupposés et les sous-entendus pour identifier les personnages et l'intrigue : « la lecture construit des chemins toujours inédits à partir d'un agencement d'indices lacunaire ; » (*Ibid.*, p. 28). Par ailleurs, U. Eco perçoit l'acte de lire comme une « [...] activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, [...] » (Eco, 1985 : 7). Et finalement, la lecture du texte dramatique permet d'y « retrouver la mémoire de manières de faire ou d'interpréter le théâtre à des instants précis de l'histoire. » (A. Helbo, 2007 : 28).

A. Petitjean¹⁹⁰ de son côté montre que :

« dans la mesure où il [le texte dramatique] relève d'une mimésis formelle dialogale et en raison de sa recreation scénique possiblement anticipée selon les auteurs, il est, compositionnellement parlant, à la fois déterminé et indéterminé, complet et incomplet, fermé et ouvert, achevé et inachevé... »

Le texte dramatique se distingue par la présence des blancs espacés sur une page, « les lieux topographiques vides laissés au regard »¹⁹¹ qui figurent des silences. Ces espaces découpent le texte et invitent le lecteur à les compléter, à organiser sa lecture : « [...] le texte de théâtre est découpé en fonction de l'utilisation lectoriale et scénique qu'on peut en faire. »¹⁹² A. Petitjean ajoute :

« Ces « blancs » textuels, qu'ils soient intentionnels, structurels ou qu'ils résultent du déport du texte de son contexte de production, sont particulièrement congruents dans de nombreuses pièces contemporaines qui s'évertuent, depuis Adamov, Ionesco ou Beckett,

¹⁸⁹ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 78.

¹⁹⁰ A. Petitjean, « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », op. cit .

¹⁹¹ Biet Ch. et Triau Ch., *Qu'est ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 544.

¹⁹² *Ibid.*, p. 544.

à déconstruire l'identité du personnage, les repères spatio-temporels, l'organisation narrative, les lois du discours... »¹⁹³

N'oublions pas qu'un texte « est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit resté en blanc »¹⁹⁴ et que les phénomènes de « narcotisation » sont plus prégnants dans un texte dramatique. Outre les dialogues, les didascalies et les blancs distincts les uns des autres graphiquement sur une page, le texte dramatique est composé des encadrements ou des indications de l'organisation de la pièce comme les notations des actes, des scènes, des tableaux, qu'à la suite d'A. Petitjean¹⁹⁵ nous appellerons les « bornes ».

2.3.3. Texte stratifié

M. Issacharoff considère que le texte de théâtre est « stéréophonique », c'est à dire qu'il se compose de deux strates en interaction : l'une (les dialogues) qui est destinée à être prononcé sur le plateau et l'autre (les didascalies), le plus souvent subordonnée à la première et qui complète la situation d'interaction. Le rapport entre ces deux composants varie en fonction des époques, des dramaturges et de l'évolution du théâtre. « L'évolution du théâtre est liée à la vie des arts plastiques comme à celle du langage, qui toutes deux reflètent ou devancent l'Histoire. »¹⁹⁶ On comprendra que le rapport entre les didascalies et les dialogues a partie liée avec le contexte historique de la création de la pièce. Il existe des pièces de théâtre comportant peu de didascalies comme par exemple *Le Misanthrope* de Molière, d'autres qui en comportent en abondance comme *Oh les beaux jours* de S. Beckett ou *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke. Historiquement parlant, on observe une amplification du volume des didascalies par rapport au dialogue. Actuellement, un grand nombre de pièces de théâtre ne respectent plus ce partage entre dialogues et didascalies. Inversant la typographie habituellement admise pour ces deux strates du texte dramatique, ils

¹⁹³ A. Petitjean, « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », *op. cit.*

¹⁹⁴ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹⁵ A. Petitjean, « Description stylistique des didascalies koltésiennes » in *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, A. Petitjean (Ed), Recherches Textuelles, n° 10, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, pp. 291-302.

¹⁹⁶ G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, 1966, p. 14.

intègrent les dialogues dans les didascalies, font des redondances entre les dialogues et les didascalies, etc. La présence didascalique est très variée dans l'œuvre de B-M. Koltès. Les didascalies sont assez nombreuses dans les œuvres de ses débuts comme *La Marche* et se font très discrètes dans les œuvres de sa maturité comme par exemple *La Nuit juste avant la forêt* dans laquelle aucun espace, aucune personne ne sont désignés : c'est un long monologue intérieur.

La hiérarchisation entre le « texte principal » – les dialogues, et le « texte secondaire » – les didascalies, a été proposée par R. Ingarden en 1971. Cette conception s'est maintenue pendant des longues années jusqu'à ce que des travaux plus récents la remettent en cause¹⁹⁷. Compte tenu du fait que les scènes de disputes sont élaborées à l'aide des dialogues et des didascalies, nous porterons un regard d'ensemble sur ces deux parties du texte dramatique qui entretiennent des rapports de complémentarité. Les dialogues complètent la description de la situation d'énonciation, et les didascalies éclairent les caractéristiques physiques, kinésiques, etc., des personnages. La spécificité d'une œuvre dramatique est constituée par cette dualité au sein même du texte. L'analyse du texte de théâtre ne peut pas l'ignorer, au contraire, elle doit rendre compte des interactions, des relations étroites entre ces deux aspects imbriqués du texte¹⁹⁸.

2.4. Textualité koltésienne

Étant donné que nous ne pourrions analyser les disputes représentées par les œuvres koltésiennes qu'en analysant les dialogues et les didascalies il convient d'étudier tour à tour, les modalités de la parole au théâtre et le fonctionnement du texte didascalique. À présent nous allons nous concentrer sur les dialogues, pour passer ensuite à l'analyse des didascalies dans les scènes de dispute de B-M. Koltès.

¹⁹⁷ En témoignent les articles et les actes de colloques consacrés aux didascalies, cités par A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », Actes du colloque de Cerisy, « Style, langue et société », septembre 2009, À paraître.

¹⁹⁸ Voir à ce sujet M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, op. cit., p. 25-40.

2.4.1. Dialogues

En dépit de la polyphonie de signes différents qui créent le langage dramatique¹⁹⁹, nous nous limitons aux signes linguistiques écrits que constituent les dialogues. Pour différentes raisons, les dialogues de théâtre sont une matière particulièrement difficile à analyser. Peut-on les appréhender comme un ensemble alors qu'ils sont nécessairement fragmentés? Faut-il considérer les énoncés des personnages comme des unités séparées ou comme une totalité textuelle? Autre difficulté, le caractère incomplet du dialogue de théâtre dont on a déjà parlé : le sens d'un dialogue de théâtre n'est jamais fixé, une œuvre dramatique est alors une œuvre ouverte dont l'interprétation dépendra du contexte social, culturel et historique de sa lecture ou de sa représentation.

Selon É. Benveniste la structure du dialogue, en général, consiste en « deux figures en position de partenaires qui sont alternativement protagonistes de l'énonciation. »²⁰⁰ Quant au théâtre, c'est un texte qui est avant toute autre chose un art du dialogue²⁰¹, « un art d'entreprenneurs et d'interlocuteur »²⁰². Ou encore, d'après Hegel :

« C'est le dialogue qui représente le mode d'expression dramatique par excellence. C'est en effet par le dialogue seulement que les individus en action peuvent révéler les uns aux autres leur caractère et leur buts, en faisant ressortir aussi bien leurs particularités que le côté substantiel de leur pathos, et c'est également par le dialogue qu'ils expriment leur discordances et impriment ainsi à l'action un mouvement réel. »²⁰³

L'étymologie du mot dialogue²⁰⁴ convoque un échange entre deux (ou plusieurs) voix. P. Larthomas (2001 : 297) précise que « le dialogue suppose et crée à la fois des relations particulières entre les personnages qui doivent, sur un sujet donné, s'exprimer de telle ou telle façon. » Le dialogue est donc l'ensemble de paroles

¹⁹⁹ Cf. La paragraphe « Langage dramatique » de cette thèse.

²⁰⁰ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, op. cit., p. 85.

²⁰¹ A. Viala, *Le théâtre en France des origines à nos jours*, 1997, p. 36.

²⁰² L. Jouvot, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 129.

²⁰³ Hegel, *Esthétique*, op. cit., 1988, p. 146.

²⁰⁴ Le mot « dialogue » vient du latin *dialogus* (et signifie écrit philosophique à la manière des dialogues de Platon), le latin *dialogus* provient lui-même du grec διάλογος *dialogos*, c'est-à-dire « la discussion » ; il est composé de διά *dia* (« au travers ») et λόγος *logos* (« parole ») : d'où *dia-* et *-logue*.

qu'échangent les personnages. Cette alternance est au fondement même de la conception du théâtre antique avec ses échanges entre le chœur, le coryphée et les protagonistes. Aujourd'hui, le dialogue peut ne pas respecter cette distribution, il peut représenter une seule voix (le monologue, le soliloque) ou même tendre vers les polylogues.

La première fonction du texte à dire, présent sous forme de dialogues répond à la question « Qui ? » et permet ainsi au lecteur de visualiser les sources de la parole. Par leur nature même les dialogues de théâtre sont immédiats et directs, A. Ubersfeld²⁰⁵ les appelle un « temps retrouvé ». Par ailleurs, si l'on en juge par le style de Koltès, ses dialogues peuvent :

- avoir une fonction narrative. Par l'intermédiaire de longues tirades et des monologues, il peut raconter des événements, ce qui se justifie par des impératifs techniques et esthétiques. Il s'agit par exemple du monologue de Rodolfe de *Quai ouest*, p. 73-76.
- livrer au lecteur/spectateur les événements qui se situent en dehors de l'espace-temps scénique. Ces sont des projections vers un « ailleurs » : le retour en arrière ou la projection vers l'avant. Il s'agit d'un espace-temps non présent sur la scène, qu'il soit passé (l'assassinat de Nouofia du *Combat de nègre et de chiens*) ou futur (la dernière scène du *Retour au désert* dans laquelle Mathilde et Adrien prévoient leur avenir à l'étranger). Par ces récits rétrospectifs Koltès décrit des situations antérieures à la scène, et dans des récits prospectifs, qui sont supposés prévoir des événements à venir, il anticipe sur d'autres mondes.

Ainsi tout dialogue au théâtre a un double contenu, fournit deux types de message : « le contenu même des énoncés du discours, [et] les informations concernant les conditions de productions de ces énoncés »²⁰⁶. Dans son théâtre, Koltès met à jour

²⁰⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 15.

²⁰⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 211.

« le fonctionnement et le sens de l'échange dialogué [...] »²⁰⁷ mis au service d'un conflit discursif. Ce sont les « êtres de papier » en interaction qui font avancer l'« action parlée »²⁰⁸ de la pièce : « [...] le dialogue théâtral est une grande source d'informations sur le déroulement de l'action dramatique [...] »²⁰⁹. La façon de parler propre à chaque personnage leur donne chair et âme si bien qu'ils sont perçus comme des locuteurs à part entière. Comme le souligne F. Berthelot, le dialogue crée « l'évolution de la tension dramatique, sa structure d'ensemble est déterminée par les conflits verbaux qui s'y nouent et s'y dénouent. »²¹⁰ Ainsi, le dialogue koltésien est dynamisé par des scènes dominées par des actes du type : requête, désaccord, négociation, réfutation.

2.4.1.1. Construction d'un dialogue conflictuel de B-M. Koltès

A. Ubersfeld²¹¹ propose d'analyser les échanges entre les personnages selon trois critères :

- le rapport de dépendance entre les personnages : solliciteur/sollicité, amant/amante, etc.,
- les conséquences de ces rapports sur la force illocutoire des échanges,
- les présupposés sur lesquels repose le dialogue au théâtre.

Observons le premier et le dernier de ces critères, le deuxième sera analysé ultérieurement, dans le paragraphe « Force illocutoire ». Selon A. Ubersfeld²¹², à la base des dialogues théâtraux il y a toujours un « rapport de dépendance » entre les personnages, peu importe la relation établie entre eux, car il y en a toujours un qui est en position d'« infériorité » par rapport à l'autre personnage. Elle dit que c'est toujours être en position de demandeur, donc en position d'infériorité par rapport à celui qui détient l'objet désiré. Ce rapport de dépendance est une caractéristique particulièrement importante pour l'analyse des scènes de dispute, car comme cela sera analysé d'une

²⁰⁷ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 67.

²⁰⁸ Pirandello in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 89.

²⁰⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 103.

²¹⁰ F. Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, 2001, p. 4.

²¹¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 213.

²¹² *Ibid.*, p. 210.

manière détaillée dans le paragraphe « Alternance des tours de parole » de la deuxième partie de cette thèse, il se transforme en « rapport de force » dans le cas d'une dispute. Toute relation verbale, et surtout celle qui s'appuie sur le conflit, est dépendante de ce rapport de force, car il détermine les conditions d'emploi de la parole par les personnages.

Quant au dernier critère proposé par A. Ubersfeld – le « présumé », qui est la matière principale de la construction du dialogue conflictuel au théâtre, il implique qu'un des interlocuteurs soit en mesure d'imposer la loi du dialogue. Prenons l'exemple du dialogue entre l'Inspecteur, le Commissaire et la Gamine dans *Roberto Zucco*. Il « présume » un rapport de force (positions discursives) car les deux premiers locuteurs sont autorisés à poser des questions et la Gamine se voit obligée d'y répondre. À un moment donné de leur échange apparaît une contradiction entre les maximes présumées et les positions discursives différentes des protagonistes :

« L'inspecteur. – [...] Son nom, maintenant. Tu le sais ? Tu dois le savoir puisque c'est ton ami.

La gamine. – Oui, je le sais.

Le commissaire. – Dis-le.

La gamine. – Je le sais très bien.

Le commissaire. – Tu te moques de nous, gamine. Est-ce que tu veux des gifles ?

La gamine. – Je ne veux pas de gifles. Je le sais, mais je n'arrive pas à le dire. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 53

On assiste ici à un changement dans les positions discursives et donc dans le rapport de forces entre les policiers et la personne interrogée. La Gamine est en possession d'une information qu'elle se refuse de partager, et à ce moment-là elle occupe une position haute dans l'échange, le présumé sur lequel devrait reposer tout dialogue au théâtre, lors d'un dialogue conflictuel peut se trouver inversé.

2.4.1.2. *Différents types de dialogue au service de la dispute*

Autrefois, le dialogue de théâtre connaissait une grande diversité de modes d'échange verbaux²¹³, aujourd'hui il a perdu de cette variété et se fait plus économe. Dans ces pages, nous nous arrêterons plus particulièrement sur les types de dialogues koltésiens à l'aide desquels l'auteur met en fiction cette communication interhumaine à laquelle ses personnages sont « contraints » et qui génère des conflits. Les dialogues seront ici analysés comme les énoncés d'un locuteur (personnage) ancré dans une situation de communication qu'il partage avec d'autres personnages, tous voués au déchirement intérieur.

Tout en gardant à l'esprit que la parole au théâtre est adressée au lecteur/spectateur, à ce « récepteur additionnel », qui est considéré comme le destinataire indirect et ultime de toute séquence au théâtre, on peut dire que la parole au théâtre est essentiellement dialoguée : « Le dialogue théâtral est moins une série de couches textuelles à deux ou plusieurs sujets de l'énonciation que l'émergence verbale d'une situation de parole comportant deux éléments affrontés. »²¹⁴

Il reste à préciser que le dialogue de théâtre contemporain n'hésite pas à violer les lois de la communication et juxtapose des séquences qui ne se répondent pas, ce qui est aussi présent dans les œuvres de Koltès. Cela dit, nous limiterons nos observations aux formes de dialogues à l'aide desquels se réalisent des conflits discursifs.

²¹³ « Dès l'origine du théâtre coexiste donc une grande variété de modes d'échange : dialogues conflictuels, récits épiques, confessions-apologies, monologues, faux monologues, paroles en contrepoint, discours politique, chants lyriques, dialogues chants-parole, et même le chant alterné d'un chœur et d'une prophétesse ; un moment étonnant : l'éclatement en voix plurielles de l'unité chorale. Dès le début du théâtre occidental, la richesse des modes d'échange est extrême. Diversité confortée par la variété des formes langagières, diversité des mètres poétiques, passage de la parole au chant, de la voix solitaire au chant choral, et à l'intérieur de la partition du chœur, diversité des formes parlées-chantées [...]. » in A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 18.

²¹⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 209.

Stichomythie

« Quel que soit l'« emploi » des stichomythies et, plus généralement, des échanges rapides et ordonnés, leur caractéristique est d'être construit, de ne donner jamais l'impression de l'aléatoire ou du quotidien, mais d'être un outil, celui de la tension dramatique et, en tant que tels, d'être des objets « poétiques », dont on peut analyser l'écriture, les parallélismes, les oppositions terme à terme, les récurrences ; d'être fabriqués comme des bijoux brillants, mais aussi de fonctionner comme des duels, dont les moyens seraient ceux de la parole. »²¹⁵

Le premier type de dialogue à l'aide duquel Koltès développe les scènes de dispute est la stichomythie, c'est-à-dire une alternance d'échanges verbaux très rapides. L'extrait suivant servira d'illustration :

« Horn. – Trouves-en un, n'importe lequel.

Cal. – Mais comment, comment veux-tu ?

Horn. – Il ne doit pas être bien loin.

Cal. – Non ! Horn.

Horn (*regardant les dés*). – C'est pour moi.

Cal. – Tes méthodes sont des conneries. (*Il donne un coup de poing dans le jeu.*) Tu es un con, un vrai con.

Horn (*se levant*). – Fais ce que je dis. Ou alors je laisse tomber. (*Il sort.*)

Cal. – Ce salaud me lâche. Je suis fichu. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 68

Par la succession de séquences très rapides et vives, souvent limitées à une courte réplique, Koltès crée un dialogue très rythmé où chaque tour de parole s'enchaîne avec le suivant, ce qui correspond au rythme d'une dispute réelle. Cette juxtaposition de répliques brèves fait précipiter le dialogue, autrement dit c'est un duel ou duo verbal. Ainsi, Koltès exprime-t-il une situation extrêmement tendue (tragique ou comique) entre les interlocuteurs qui sont dans une impasse communicationnelle.

Monologue et soliloque – formes préférées de B-M. Koltès

Une des lois constitutives de la conversation est la coprésence d'au moins deux interlocuteurs. Il est impossible de parler sans réaction de l'autre : le locuteur attend l'approbation ou le refus de son interlocuteur. Par contre, au théâtre le discours au cours

²¹⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 49.

duquel un seul interlocuteur parle est en apparence possible et il est nommé monologue. Le monologue désigne le discours d'un personnage qui est seul sur la scène, il s'adresse à lui-même (un moi, présent, passé ou un moi à venir) ou à un absent (personne, chose, notion abstraite, etc.).

« Une personne ne parle jamais seule : la langue existe pour et à cause de cela – on parle à quelqu'un, même quand on est seul. Il est évident aussi qu'à partir du moment où on formule, il se passe quelque chose. »²¹⁶

Ainsi, tout monologue au théâtre est dialogué : à chaque fois le personnage parle à quelqu'un ou à quelque chose. Le monologue d'après É. Benveniste :

« doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. »²¹⁷.

Le monologue est une forme constitutive de l'échange théâtral, il peut prendre des formes différentes : soliloque ou aparté. La ligne de partage entre le soliloque et le monologue est très vague.

« On peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant comme un pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement de « voyeur ». »²¹⁸

Pour définir le soliloque, nous dirons que c'est un discours qui ne vise aucun destinataire. Éric Eigenmann²¹⁹ dit que depuis la seconde moitié du XXe siècle, certains monologues comme celui de Lucky dans *En attendant Godot* de S. Beckett s'en rapprochent.

²¹⁶ Entretien avec Véronique Hotte, B-M. Koltès dans un entrevue avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 publié dans *Une part de ma vie*, op. cit., p. 121-136.

²¹⁷ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, op. cit., p. 87.

²¹⁸ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 22.

²¹⁹

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/mdintegr.html#md012200>

Selon P. Larthomas²²⁰ les monologues et les soliloques remplissent quelques fonctions cardinales au théâtre :

- fonction informative : dans les scènes d'exposition,
- fonction délibératrice : dans les scènes de résolution de problème,
- fonction lyrique (invocatoire) : dans les scènes de monologues intérieurs extériorisés,
- fonction expressive : pour faire connaître le personnage de l'intérieur.

Pour Koltès les monologues constituent une part considérable, pas seulement de l'écriture dramatique, mais en générale, des relations à l'autre.

« Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter. »²²¹

Dans toutes les pièces de Koltès on remarque l'importance des monologues :

« *La Nuit juste avant les forêts* n'est un long monologue. Dans *Combat de nègre et de chiens*, il y avait une telle surabondance de monologues qu'il en avait retiré certains et les avait rejetés en annexe. Dans *Quai ouest*, il a condamné Abad au mutisme parce qu'il n'arrivait pas à le faire monologuer. »²²²

On se rappelle que Koltès ne pouvant pas faire monologuer le héros principal de *Roberto Zucco*, ne pouvait pas non plus terminer cette pièce. Par ailleurs, les fragments monologués, comme par exemple le monologue de Rodolfe dans *Quai ouest*, (p. 50-51), posent des problèmes de mise en scène. À ce sujet, Koltès a anticipé le mouvement de romanisation de l'écriture dramatique contemporaine :

²²⁰ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 372.

²²¹ B-M. Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 23.

²²² Dialogue avec C. Stratz propos recueillis par M-P., Bureau « Portrait d'un homme recherché » in *Séquence*, n°2, revue du Théâtre national de Strasbourg, 1er septembre, 1995, pp. 24-26.

« Les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ; mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ; est c'est là qu'ils doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée. »²²³

Aparté

L'aparté²²⁴, sorte de bref monologue, est fréquemment présent dans l'œuvre koltésienne. Le locuteur se retire provisoirement du dialogue pour donner une pensée « à part ». Cette réflexion est destinée directement à un tiers – au public.

« Edouard (*au public*). – Si l'on accorde un tant soit peu de crédit aux très anciens savants, s'ils ne se sont pas trompés au-delà de ce qui est raisonnable ; [...]. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 78-80

Dans la mesure où le personnage s'adresse directement au lecteur/spectateur, rompt l'illusion dramatique. Par ce moyen Koltès fait entendre au public les pensées secrètes du personnage. Le lecteur/spectateur ainsi interpellé est incorporé à la fiction dramatique comme le narrataire d'un récit romanesque²²⁵, autrement dit, il joue le rôle de destinataire à qui le narrateur s'adresse directement.

Polylogue

Comme l'indique le préfixe « poly », le polylogue est un dialogue à plusieurs voix²²⁶. Selon l'intention de l'auteur, il peut se dérouler d'une manière harmonieuse ou dégénérer en cacophonie.

Dans la mesure où l'un des désirs de Koltès était de mettre en fiction la foule, on trouve dans ses pièces, d'importantes scènes de dispute à plusieurs personnages, dont nous présenterons la liste dans le « tableau n°3 ». À titre d'exemple, dans *Le Retour au*

²²³B-M. Koltès, *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, 1985, p. 104-105.

²²⁴ Des pièces comme *Les apartés* de Jean Tardieu constituent une exception, les parts respectives habituelles entre les dialogues et les apartés sont inversées. L'auteur réduit la communication directe entre les personnages seulement à quelques mots.

²²⁵ Notion créée par Roland Barthes et reprise par Gérard Genette dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 227.

²²⁶ Pour plus d'informations sur le polylogue voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 35-42.

désert, la scène de polylogue chez Koltès est la scène où Borny, Plantières et Adrien se cachent dans le jardin pour observer Fatima qui parle avec le fantôme de Marie. On assiste à deux échanges simultanément : l'un entre Borny, Plantières et Adrien et l'autre entre Fatima et Marie, voici un extrait de cette scène :

« Adrien. – Borny, ne faites pas tant de bruit.
Borny. – C'est Plantières qui me colle aux fesses, au point qu'il me fait trébucher.
Plantières. – J'ai peur que vous ne vous évanouissiez dans le noir.
Borny. – Plantières, je vais vous, je vais vous...
Plantières. – Faites donc.
Adrien. – Silence.
[...]
Apparaît Marie.
Adrien. – Regardez donc la folle, regarder donc la folle.
Fatima. – Marie, Marie, montrez-vous aux autres aussi, car ils ne me croient pas.
Marie. – Et pourquoi me montrerais-je aux autres, petite sotte ?
Fatima. – Parce que, parce que...
Marie. – Tais-toi. Je les connais trop bien ; Borny, Plantières, ces demi-notables, ces fils de pécores, cette bande de larbins déguisés en bourgeois. Ne crois-tu pas que j'en ai eu ma dose, de ces parvenus ? »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 74-76

L'échange entre Borny, Plantières et Adrien est un exemple de trilogie défini par C. Kerbrat-Orecchioni de la manière suivante :

« Un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os (trois « locuteurs », donc, plutôt que trois « énonciateurs », ces locuteurs pouvant tout de même à l'occasion se présenter comme des instances collectives, mais fonctionnellement homogènes). »²²⁷

Ce relevé des différents types de dialogues employés par Koltès, certes succinct, permettra d'éclairer le cadre du fonctionnement de ses scènes de dispute.

²²⁷ *Le trilogie (Linguistique et Sémiologie)*, sous la direction de C. Kerbrat-Orecchioni et Ch. Plantin, Presse universitaires de Lyon, 1995, p. 1-3.

2.4.1.3. Particularités du dialogue de B-M. Koltès

O. Ducrot et T. Todorov²²⁸ décrivent un dialogue

« [...] comme un discours qui met l'accent sur l'allocutaire ; se réfère abondamment à la situation allocutive ; joue sur plusieurs cadres de référence simultanément ; se caractérise par la présence d'éléments métalinguistiques et la fréquence des formes interrogatives. »

Du point de vue des sciences du langage, le dialogue de théâtre emprunte au dialogue réel les éléments de la communication et il les reproduit avec vraisemblance. C'est le moyen le plus apte à donner l'illusion d'une communication authentique en jouant sur l'effet de vraisemblance, car le dialogue théâtral doit paraître « naturel ». Le dramaturge réussit à le faire grâce à « l'effet de réel » produit sur la mimésis de conduites langagières et comportementales.

« Au niveau énonciatif, un dialogue dramatique, sur la base de contrat « de feintise » [...], *simule* la forme d'interactions verbales (ancrage déictique, récursivité dialogique, mimèmes conversationnels...), assumées par les personnages. »²²⁹

Pour les déictiques qui sont un élément important des dialogues, on retiendra la définition suivante :

« On appelle déictique tout élément linguistique qui dans un énoncé fait référence 1) à la situation dans laquelle cet énoncé est produit, 2) au moment de l'énoncé (temps et aspect du verbe), 3) au sujet parlant ; ainsi les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, les pronoms personnels, les articles sont des déictiques. »²³⁰

C'est aussi que dans la réplique suivante, les déictiques ne prennent sens qu'en référence à la situation spatio-temporelle qui a été précisée antérieurement ; pour la comprendre il faut connaître la situation d'énonciation et à quoi Charles se réfère :

²²⁸ O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972, p. 387-388.

²²⁹ A. Petitjean, « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles », *op. cit.*

²³⁰ J. Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, in A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 14.

« Charles. – [...]. De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, [...] ; je préfère aller là-bas, je préfère être, là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas. [...]. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 60

Une autre caractéristique des dialogues dramatiques est le fait que les personnages, en l'absence d'un narrataire, co-construisent référentiellement la fiction. Ils mentionnent, qualifient, désignent, bref par des actes de langage déclaratifs, ils réfèrent au cadre fictionnel dans lequel ils évoluent, car « les états d'âme sont conjecturaux, mais les paroles et les actes sont scéniquement réels. »²³¹

« Cette illusion était fondée sur le pouvoir « agonistique » de la parole et plus particulièrement de la langue théâtrale qui est à la fois parole et action ; le dialogue théâtral informait en outre un public qui devait tout savoir des situations et de chacun pour apprécier. »²³²

Dire c'est faire

L'expression « quand dire c'est faire » est essentielle dans un texte dramatique. Au théâtre, il est impossible de séparer les dialogues des actions : les dialogues dramatiques construisent l'action, ils sont performatifs, c'est-à-dire qu'ils accomplissent l'acte qu'ils décrivent. Outre le fait que tout énoncé au théâtre n'a pas seulement un sens, mais est également une action, les paroles prononcées au théâtre ont un effet sur les autres paroles et sur les autres actes. Cet « agir » est un élément central du dialogue de théâtre et c'est pour cette raison que l'étude des actes de langage employés au cours des scènes de dispute prend une place considérable de notre recherche²³³.

« Certes, le théâtre montre une histoire, une fable, mais d'abord il la dit par le moyen de la parole : le dialogue théâtral est la grande source d'informations sur le déroulement de l'action dramatique et le cours de la fable, sans que ces deux notions se recouvrent tout à fait. »²³⁴

²³¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 60.

²³² J-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *op. cit.*

²³³ Cf. Le paragraphe « Actes de langage dans les disputes de B-M. Koltès » de cette thèse.

²³⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 103.

Le dialogue de théâtre « fait » quelque chose parce qu'il « dit » quelque chose. Le dialogue « dit » l'action et le rapport des personnages à cette action. Le théâtre est d'abord une action qui se joue surtout par l'intermédiaire de la parole.

« *Le dit de l'action* est à l'intérieur du texte une combinatoire d'actes de langage, d'assertions factuelles, impliquant des présupposés et sous entendus complexes ; car le dialogue, en principe, n'est pas fait pour dire une action : c'est la scène qui doit la *montrer*. »²³⁵

Étant donné que les dialogues et les didascalies entretiennent des relations d'interdépendance, nous demeurons convaincus que pour mieux décrire les scènes de dispute il est nécessaire, outre d'observer les dialogues, d'accorder une place importante à l'analyse de l'appareil didascalique. Les didascalies sont un élément écrit de la théâtralité, elles « disent » le temps, la situation, l'action et le cadre de la parole scénique.

2.4.2. Didascalies

Dans les pages qui suivent, nous nous focaliserons uniquement sur certaines caractéristiques générales des didascalies, indispensables à la réflexion ultérieure de leur rôle dans l'élaboration des scènes de dispute, tâche à laquelle nous nous livrerons dans le sous-chapitre « Rôle de didascalies dans les scènes de dispute » de la deuxième partie.

Les didascalies²³⁶ qui ont été longtemps considérées comme un « texte secondaire », (in R. Ingarden, 1957) et souvent négligées par les recherches

²³⁵ *Ibid.*, p. 116.

²³⁶ « Pour les uns, (J-M., Thomasseau, 1984, a) et b)), il est préférable de parler de « para-texte » plutôt que de didascalie ou d'indication scénique, et de sous-catégoriser celui-ci en para-texte liminaire (présentation de l'ouvrage, nom de l'auteur, titres, liste des personnages, indications spatio-temporelles...), para-texte intermédiaire (début d'un acte ou d'un tableau), para-texte interstitiel, tel qu'il entrelarde les dialogues. Pour d'autres, tels que T. Gallèpe (1997) une œuvre dramatique contient un TEXTE (répliques + didascalies) et un PARATEXTE (nom de l'auteur, titre, liste de personnages, cadre spatio-temporel, bornes...). Pour d'autres encore, il convient de distinguer, comme le propose M. Martinez Thomas (1994) dans la strate textuelle qui ne correspond pas aux paroles des personnages, et qu'elle appelle « texte didascalique », un sous-ensemble – il comprend les prescriptions notationnelles et

dramaturgiques, font l'objet depuis quelques années de nombreuses études²³⁷. À présent, il convient, en particulier, de s'interroger sur le statut et la nature de la voix²³⁸ qui s'exprime dans les didascalies²³⁹. Selon certains travaux²⁴⁰ les didascalies sont destinées à disparaître lors d'une représentation scénique, elles n'appartiennent pas de ce fait à l'univers intra-diégétique de la pièce. Pour ces auteurs les didascalies relèvent d'une sur-énonciation et sont incorporées à la voix du dramaturge. D'après les représentants²⁴¹ d'un autre courant, les didascalies sont le fait d'un « montreur » dont la fonction²⁴² ressemble à celle du narrateur dans un roman. Par ailleurs, P. Frantz (1998) ou B. Didier (1995) parlent d'un processus de « contamination générique » entre le

directives – auquel elle réserve l'appellation de « didascalie ». » in A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

²³⁷ Cf. Les auteurs cités par A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

²³⁸ « En effet, pour certains, et c'est la position de J.-M. Thomasseau (1984 a et b), d'A. Ubersfeld (1998), de G. Genette (1991), de M. Issacharoff (1993), de J.-M. Schaeffer (1995), dans la mesure où les didascalies n'appartiennent pas à l'univers intra-diégétique des échanges dialogués et sont censées disparaître au moment de la représentation, il convient de les assimiler à la voix de l'auteur dramatique. Elles relèvent d'une sur-énonciation (A. Rabatel, 2003) – le terme de « didascalie » vient du grec *didaskalia* qui signifie « enseignement » – au sens où elles permettent à l'auteur de « programmer dans la mesure du possible le bon usage de son texte » (M. Issacharoff, 1993). Il le fait en direction du lecteur ou des praticiens de la scène, en précisant les conditions d'énonciation des dialogues et en anticipant sur leur devenir scénique.

L'argument essentiel pour défendre ce point de vue est de type énonciatif au sens où, contrairement à l'individuation de l'idiolecte ou de l'idéolecte des personnages, les didascalies possèdent un patron discursif que M. Issacharoff (1993) qualifie de « style impersonnel », dont les caractéristiques sont les suivantes : mise en attente de l'instanciation grâce à l'emploi d'un présent « désactualisant » auquel R.-M. Gerbe (2007) attribue une valeur « prototypante », juxtaposition de phrases averbales, densité de participes présents, exclusion de toute marque d'énonciation historique (passé simple), effacement énonciatif (usage de la seule troisième personne, absence de subjectivèmes et de commentaires).

Pour d'autres, au contraire, (M. Martinez-Thomas, 1994), S. Dompeyre (1992), D. Chaperon (2007), W. Wolowski (2007 b)), les didascalies émanent d'une instance, qu'on la dénomme « didascale » (M. Martinez-Thomas) ou « montreur » (J. Viswanathan, 1988 ; D. Chaperon, 2007), dont le fonctionnement sémiotique peut s'apparenter à la voix du narrateur dans les romans. Point de vue qui repose sur le fait qu'il existe de nombreuses didascalies – le phénomène n'est pas nouveau même si il est particulièrement répandu dans la production dramatique contemporaine – qui ont tendance à se « poétiser ». De façon générale, cette « littérisation » des didascalies prend des formes variées : recours intensif à l'opération d'assimilation (comparaisons et métaphores), au point que ces descriptions didascaliques suggèrent bien plus qu'elles ne réfèrent ; mode de segmentation typographique et parallélismes de construction qui en découlent ; omniprésence d'une subjectivité énonciative en acte (modalisations, hésitations, reformulations, digressions...) » in A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

²³⁹ Cf. L'article d'A. Petitjean, « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies » in *Sylistiques*, J. Wulf, Actes du colloque de Rennes, Ed, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 297-307.

²⁴⁰ J.-M. Thomasseau (1984 a et b), d'A. Ubersfeld (1996), de G. Genette (1991), de M. Issacharoff (1993), de J.-M. Schaeffer (1995) in A. Petitjean, « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies », *op. cit.*

²⁴¹ M. Martinez-Thomas (1994), S. Dompeyre (1992), D. Chaperon (2007), W. Wolowski (2007 b), J. Viswanathan (1988) in A. Petitjean, « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies », *op. cit.*

²⁴² Dans son article « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies », *op. cit.* A. Petitjean analyse d'autres fonctions (poétique, expressive) présentes dans les didascalies.

roman et le théâtre²⁴³. Il se manifeste par des didascalies qui d'un côté donnent les précisions diégétiques (elles romanisent la pièce de théâtre), et de l'autre, donnent des indications sur la représentation scénique (informations sur le décor, la disposition des objets sur la scène, etc.). En outre, l'esthétique de Koltès relève de ce mouvement de « romanisation des didascalies ».

2.4.2.1. Qu'est-ce une didascalie ?

Sous l'appellation de « didascalies », préférée à celle d'indications scéniques, nous regroupons tout ce qui facilite l'interprétation des dialogues.

« Searle les considère [les didascalies] comme statut illocutoire purement « directif » (« instructions concernant la manière de jouer la pièce »). C'est assurément ainsi que les reçoivent les acteurs et le metteur en scène, mais pas nécessairement le lecteur ordinaire (quant au spectateur, il n'en perçoit que l'exécution), qui peut aussi bien y voir une description de ce qui se passe dans l'action (dans la diégèse fictionnelle). »²⁴⁴

Le texte didascalique, bien qu'il ne soit pas proféré par les personnages, constitue néanmoins une partie intégrante du texte dramatique. Il se distingue des dialogues, en général, par la typographie en italique, l'usage des alinéas ou des blancs interstitiels. Les cadres terminologiques des didascalies proposés par A. Petitjean²⁴⁵ serviront de base :

« D'un point de vue énonciatif, les didascalies, soit se présentent sous la forme d'unités graphiquement marquées et linguistiquement formulées (usage du présent, abondance de participe présent, phrase souvent nominales...), assumées auctoriellement, soit s'infiltrent à l'intérieur des dialogues. »

Dans son « étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies » S. Dompeyre²⁴⁶ fournit un classement détaillé de différents types de didascalies et les définit ainsi :

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ G. Genette, G. Genette, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *op. cit.*

²⁴⁵ A. Petitjean, « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles », *op. cit.*

²⁴⁶ S. Dompeyre, « Études des fonctions et du fonctionnement des didascalies » in *Pratiques*, n° 74, 1992, pp. 77-104.

« La didascalie est un texte autographe plus au moins long, d'un mot à la pièce dans son entier, non oralisé par l'acteur-personnage. On refusera tout élément allographe, i.e. ne venant pas de l'auteur du dialogue. En revanche, le titre, puisqu'il n'est pas dit sur scène par l'acteur/le corps actorial, peut se considérer comme didascalie au sens large, ainsi que les sous-titres et les indications de genre ou de sous-genre. On exclura tout autre élément de paratexte du type préface, avertissement qui pourtant forment eux aussi ce que Genette appelle « les seuils » et même si, signés de l'auteur, ils précisent sa lecture, sa vision ainsi que la didascalie dans l'implicite le fait. La didascalie se distingue du dialogal dans son corps même par l'italique, la parenthèse, le décalage ; elle le fait intérieurement dans son fonctionnement par l'utilisation du participe, du gérondif, du présent de l'indicatif ou encore par le fragment de phrase, en apposition... Elle différencie surtout toute une typologie qu'une première approche reconnaît à partir de la place occupée dans l'ouvrage : en seuil, en début de séquence ou intercalée entre les répliques, interstitielle même à l'intérieur des répliques. »

2.4.2.2. Fonctions des didascalies

« La catégorie didascalies inclut donc à la fois les indications scéniques et toute mention de l'identité des locuteurs et du lieu de l'énonciation. »²⁴⁷ Que leur position soit initiale ou interstitielle, que leur portée soit microscopique (répliques) ou macroscopique (scène, acte ou la pièce), leur fonction est de répondre à certaines questions : « À qui », « Qui ». Les didascalies servent à dénommer et à décrire les personnages présents dans l'interaction. Sauf quelques exceptions, les didascalies fournissent le nom du personnage, d'abord, au début de la pièce, dans la liste des personnages, et ensuite à l'intérieur des dialogues. En indiquant les personnages qui prennent en charge les répliques, elles introduisent les dialogues.

« Si les didascalies désignent celui ou celle qui parle, elles indiquent aussi celui à qui l'on s'adresse : [l'auteur appelle cette fonction] *destinatrice*, correspondant aux énoncés du type : « X à Y » ou « X, seul » et parfois, « X, à part ». »²⁴⁸

Outre cette fonction, elles répondent aux autres types de questions : « Où ? », « Quand ? » et souvent « Comment ? » expliquant par la même l'organisation de la mise en scène. Les didascalies qui répondent à la question « Où ? » accomplissent la fonction « locative »²⁴⁹ : elles fournissent les indications sur les lieux de l'action. Ce type de didascalies est très facilement identifiable : dans le cas d'une pièce à lieu unique elles

²⁴⁷ M. Issacharoff, *Le spectacle du discours, op. cit.*, p. 25.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

apparaissent au début de la pièce, et dans le cas d'une pièce aux lieux multiples au début de chaque acte. Ce type de didascalies a la même fonction que les descriptions dans un roman²⁵⁰. Si les énoncés de théâtre sont souvent ambigus ou polysémiques, les didascalies qui répondent aux questions « Comment ? » (précisant l'intonation, l'attitudes des personnages), permettent de les désambigüiser. M. Issacharoff, dans son classement de fonction des didascalies, appelle cette fonction « mélodique »²⁵¹. Ce type de didascalies nous intéressera particulièrement. Le classement de T. Gallèpe²⁵², en didascalies méta-énonciatives et méta-interactionnelles, servira d'appui pour observer leurs rôles et leurs fonctions dans les scènes de dispute ; l'aspect auquel nous reviendrons dans sous-chapitre « Rôle des didascalies dans les scènes de dispute ».

Les didascalies, au niveau pragmatique, désignent les éléments de la fiction, les conditions de l'énonciation et constituent en même temps des indications à destination des praticiens du théâtre ou des lecteurs qui se font une représentation mentale de la diégèse. Les didascalies accomplissent une double fonction : « descriptivo-narrative » et « instructionnelle », on les appellera respectivement « diégétique » et « scénique ».

2.4.2.3. Diégétiques et scéniques

Les didascalies peuvent être *diégétiques* ou *scéniques*²⁵³.

« Dans le premier cas, les didascalies participent sous une forme assertive à la construction du référent fictionnel à l'aide d'énoncés descriptifs ou narratifs portant sur les différents constituants de la diégèse dramatique (le cadre spatio-temporel, qu'il soit global ou local, les personnages, leurs actions ainsi que le contexte immédiat de la verbalisation des dialogues). Dans le second cas, il revient aux didascalies d'anticiper, le plus souvent sur le mode injonctif (futur modal, expressions jussives...), l'élaboration

²⁵⁰ Sur la fonction narrative, dans un discours romanesque, voir G. Genette *Figures III*, *op. cit.*

²⁵¹ M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, *op. cit.*, p. 36.

²⁵² T. Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, 1997, p. 183-222.

²⁵³ Pour plus d'information sur les didascalies scéniques et diégétiques voir entre autres Gallèpe, T., « Le statut des didascalies : les enjeux de l'entre-deux » in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, *op. cit.*

ultérieure de la représentation (matérialité du décor, objets scéniques, indications de régie, jeu de l'acteur, rythme de la représentation...). »²⁵⁴

Autrement dit, les didascalies peuvent avoir soit une fonction « diégétique », c'est-à-dire, qu'elles contribuent à contextualiser la pièce (cadre spatio-temporel, description des personnages et de leurs interactions), soit une fonction « scénique », c'est-à-dire, qu'elles prescrivent les éléments de la représentation. Par ailleurs, une seule didascalie peut avoir une fonction simple ou double (diégétique et/ou scénique), par exemple :

« *Un silence complet s'établit dans la cour.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 94

Au niveau diégétique, cette didascalie indique qu'il y a une rupture dans la conversation et au niveau de l'indication scénique le lecteur ou le metteur en scène doivent apprécier la durée qu'ils accordent à ce silence.

2.4.2.4. Particularités des didascalies dans l'œuvre de B-M. Koltès

On retrouve chez Koltès les différents types de didascalies répertoriées selon leur place et leur fonction²⁵⁵. Nous pouvons constater, par contre, que l'écriture didascalique constitue dans l'œuvre koltésienne un élément d'une grande importance et que les didascalies occupent une place conséquente au sein de son écriture. « L'écriture des didascalies est chez Koltès aussi rigoureuse que celle du dialogue, et c'est un piège pour le réalisateur pris entre les impossibilités matérielles et artistiques et les ordres précis. »²⁵⁶ Pour une part, ses didascalies ne dérogent pas à ce patron discursif que M. Issacharoff (1993) qualifie de « style impersonnel », mais il est capital de souligner l'importance chez Koltès des didascalies « romanisées » qui rompent avec le style des didascalies traditionnelles. Selon A. Petitjean²⁵⁷, Koltès « a longtemps, voire toujours,

²⁵⁴ A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

²⁵⁵ Concernant les typologies des didascalies cf. D. Dompeyre, 1992, S. Golopentia, M. Martinez Thomas, 1994, T. Gallèpe, 1997 in A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

²⁵⁶ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁷ A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

hésité à faire des choix génériques entre roman et théâtre préférant ne pas enfermer son écriture dans des cadres préconstruits. »

Conclusion

Dans ce chapitre, nous n'avons pas proposé une étude exhaustive de tous les phénomènes qui concernent le texte de théâtre et avons privilégié les caractéristiques significatives pour l'analyse des scènes de dispute. Ce détour théorique par le genre et le texte dramatiques a dévoilé les particularités de la dramaturgie koltésienne soulignées par le fait que son texte de théâtre est une représentation singulière de la langue parlée. Ainsi, nous avons montré un aspect très important pour notre analyse : les procédés essentiels pour présenter à l'écrit une dispute qui à première vue appartient au discours plutôt oral. En outre, nous avons passé en revue les différents types de textes de théâtre, pour en arriver à la description de deux strates textuelles dans l'écriture de Koltès : les dialogues et les didascalies, ceci toujours dans la perspective de préparer l'arrière-plan indispensable à l'analyse ultérieure des scènes de dispute dans ses œuvres.

SYNTHESE DE LA PREMIERE PARTIE

Étudier avec pertinence une dispute dans le cadre d'un texte de théâtre demande une connaissance précise non seulement des éléments inhérents à ce type de discours, mais également des principes textuels par lesquels il est possible de le représenter.

Désireux d'étudier les stratégies discursives manipulatoires liées aux scènes de conflit dans l'œuvre de Koltès, nous avons souhaité clarifier, au préalable, certains principes dramaturgiques et textuels. En fonction de quoi, il a été possible de préciser par quels procédés textuels les disputes se développent dans une pièce de théâtre. En d'autres mots, nous avons montré les éléments de la textualité dramatique grâce auxquels B-M. Koltès nous fait vivre les conflits verbaux dans lesquels s'engagent ses personnages, soucieux qu'il est de montrer sa vision des relations humaines.

Pour mettre en place une analyse précise de scènes de dispute dans l'œuvre koltésienne, il est nécessaire de constater qu'en effet, communiquer et encore plus, communiquer d'une manière conflictuelle au théâtre est une activité complexe qui implique des opérations variées tant au niveau textuel qu'au niveau de la construction du discours. Observés sous l'angle du discours conflictuel, les éléments de la textualité dramatique de Koltès nous ont amenés à prendre conscience de la variété des conflits verbaux. Une dispute koltésienne peut prendre différentes formes : polémique, querelle, altercation, guerre verbale, mise à mort symbolique ou discussion vive et sans complaisance. À travers les conflits et leur variante sous forme de dispute, Koltès traite de l'impossibilité du vivre ensemble et de la condamnation à la solitude qui régissent les rapports entre les gens dans la société contemporaine. Nous analyserons plus en détail la dispute qui s'installe fréquemment dans la relation entre les personnages koltésiens. Ce type de discours représenté par le texte de théâtre, permettra de mettre davantage en relief les stratégies manipulatoires et d'observer en détail comment les rivaux arrivent à se (con)vaincre et à se mettre en K.O. verbal.

Ce passage d'une macro à une microstructure de la construction de la dispute s'appuiera dans un premier temps sur l'analyse conversationnelle et dans un second temps sur la linguistique pragmatique. Notre choix s'est porté sur ces deux types d'outils parce que, outre l'observation du discours dans son contexte, ils permettent d'analyser la langue en action, comme moyen d'agir et non pas seulement comme vecteur d'informations.

II PARTIE : USAGES PERFORMATIFS DU LANGAGE : LA DISPUTE CHEZ B-M. KOLTÈS

INTRODUCTION A LA DEUXIEME PARTIE

*Les matchs de boxe, c'est un résumé de tout l'art dramatique.
Moi, je suis fasciné par ça, écœuré et affolé.*

Bernard-Marie Koltès in *Une part de ma vie*, 1999 : 77

La dispute a été longtemps reléguée aux marges de la linguistique jusqu'à l'émergence des approches pragmatiques et conversationnelles. Étant donné que lors d'une dispute le seul but poursuivi – gagner le combat verbal – dissimule tous les autres objectifs communicationnels, l'exploration de ces éléments constituera l'essentiel de la deuxième partie de notre travail. Pour réaliser cette étude, les éléments repérés dans la première partie de cette thèse seront appliqués aux disputes koltésiennes et au fur et à mesure des analyses nous mettrons en évidence les propriétés de la dispute et l'ensemble des éléments qui composent ce type de conflit discursif.

Méthodologiquement, pour étudier les composants d'une dispute et montrer comment il est possible de se servir de la langue comme d'une arme afin de mettre l'autre en K.O. symbolique, nous nous sommes appuyés sur les notions empruntées à l'analyse conversationnelle et à la pragmatique en les adaptant à la communication au théâtre.

Avant d'aborder les usages performatifs de la langue dans une dispute, il convient de préciser en premier lieu certaines caractéristiques du style de Koltès. Ce sera l'objet du chapitre intitulé « Écriture de B-M. Koltès : parole meurtrière dans le théâtre koltésien ». Suite à quoi, dans les chapitres intitulés « Linguistique conversationnelle au service de la dispute » et « Linguistique pragmatique au service de la dispute » nous traiterons des caractéristiques des disputes koltésiennes. Il reste que

pour comprendre l'importance de la violence dans la dramaturgie koltésienne, il est indispensable de prendre en compte les éléments clés de son écriture. Partant d'une description assez succincte des caractéristiques de son théâtre que l'on peut qualifier de la « révolte » et de la « violence », nous exposerons comment B-M. Koltès exploite la cruauté et les conflits. Nous évoquerons la charge émotionnelle contenue dans les disputes koltésiennes due à l'impossibilité de la compréhension mutuelle et à la condamnation de la solitude de ses personnages. En outre, ce chapitre proposera également des tableaux récapitulatifs de tous les conflits discursifs observés selon trois perspectives différentes.

Dans le deuxième et le troisième chapitre nous nous attacherons au cheminement d'une communication conflictuelle qui par la suite débouche sur une telle ou sur une telle fin. Nous porterons notre attention sur ce vaste éventail d'activités langagières qui précède la victoire de l'un et l'échec de l'autre. La dispute sera présentée comme un ensemble de moyens de manipulation à l'aide desquels il s'agit de se battre pour occuper la position du manipulateur et non pas celle du manipulé. Ce qui nous amènera à décrire la dispute en tant qu'échange qui ne transgresse pas les règles conversationnelles d'une communication non conflictuelle, mais qui est régi par ses propres lois. Autrement dit, il s'agira de préciser avec quels types de moyens linguistiques et non linguistiques les interlocuteurs s'agressent mutuellement.

Nous nous sommes concentrés uniquement sur certains éléments du conflit discursif dont les disputes koltésiennes s'avèrent être une source inépuisable. Choisir les composants les plus récurrents et les analyser en détail constitue notre ligne de conduite pour la suite de la recherche. Ainsi nous observerons les mécanismes des tours de paroles, les vitupérants et les actes de langage qui, renforcés par la force illocutoire visée, obligent le destinataire à agir, c'est-à-dire à faire quelque chose en conséquence pour se défendre et pour attaquer à son tour afin d'anéantir symboliquement le rival. C'est la reconnaissance de cet acte et sa réfutation réciproque qui sont à l'origine du discours appelé « dispute ». Signalons en même temps que notre recherche partira des éléments les plus globaux pour en arriver aux détails composant des disputes

particulières. Ainsi nous présenterons les tours de parole et les actes de langages d'une manière générale, pour nous concentrer ensuite sur ceux propres à la dispute.

Chapitre premier : Écriture de B-M. Koltès : parole meurtrière dans le théâtre koltésien

1.1. Comment se dispute-t-on chez Koltès – caractéristiques générales des scènes de dispute koltésiennes

Koltès cherchant à donner une valeur esthétique à son œuvre doit attribuer aux discours de chacun de ses personnages des particularités conformes à leur caractère et cela afin de créer un effet de vraisemblance. Ce qui l'amène à fournir au lecteur des répliques écrites comme si elles étaient parlées de manière spontanée, car « écrire un bon langage dramatique, c'est unir les contraires »²⁵⁸. Les répliques de ses personnages apparaissent comme « échappant » aux personnages qui s'expriment sous l'influence des émotions. Les pièces de Koltès donnent l'impression que les personnages ne surveillent pas la façon dont ils parlent. Les partenaires du dialogue koltésien donnent aux répliques la fraîcheur et la souplesse de la langue parlée dans la vie réelle. Il s'agit du premier effet recherché sur le destinataire d'une pièce de théâtre : lui faire oublier qu'il participe à une fiction.

Le langage de Koltès « [...], est écrit non seulement pour être dit, mais encore, dans une certaine mesure, pour donner l'impression qu'il n'a jamais été écrit. »²⁵⁹ Les scènes de dispute demandent une habileté particulière à manier l'écrit pour donner l'impression de l'oral. Koltès accorde à ses personnages des expressions et du vocabulaire de la vie courante, ils emploient les mots comme « foutaises », « fichu », « con », « Qu'est-ce qu'il fout ? »²⁶⁰ etc. Le texte de ses pièces est travaillé et on sait que Koltès consacre beaucoup de temps à leur élaboration.

²⁵⁸ P. Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 177.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁰ B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989, p. 39.

« Son inquiétude première reste le mot. « Je pense très longtemps à ce que je veux écrire. Le temps de maturation est très long. Les personnages se dessinent peu à peu. Emergent, se dégagent peu à peu. Ensuite il y a un temps, long aussi, de construction, de mise en place. L'écriture vient ensuite. »²⁶¹

Dans le processus de la création, Koltès s'appuie sur ses observations de la vie, des gens et des relations qu'ils établissent. D'autant plus que pour lui « les mots provoquent les situations »²⁶², il s'affirme être l'auteur des dialogues. Il dit : « L'important, c'est ce qui se passe dans ce que disent les gens... Au théâtre, c'est l'essentiel. »²⁶³ C'est pourquoi au cours de ses scènes de dispute :

- les participants d'une dispute se fâchent :

« Horn. – Alors, qu'est-ce qu'on doit faire ?

Cal. – Je ne sais pas. Ne pas être con.

Horn. – Eh, bien, d'accord. (*Ils boudent.*)

Cal (*après un temps*). – Et voilà le bruit de l'Afrique. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 54

- ou ils ne trouvent pas les mots adéquats :

« Charles (*après un temps*). – Je suis trop vieux. Je ne sais plus parler aux femmes. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 49

- ou encore ils sont pressés par le temps :

« *le rythme s'accélère. ils tournent autour de la pièce, tendus l'un vers l'autre, prêts à se déchirer.* »

B-M. Koltès, *La Marche*, 2003 : 22

Les personnages koltésiens parlent beaucoup, ils peuvent être motivés par le désir de (con)vaincre, ou gênés par la crainte de choquer, ils reprennent alors leurs propos, les reprécisent, les reformulent pour que le résultat obtenu corresponde aux attentes visées :

²⁶¹ A. Héliot A., « Ouverture. Bernard-Marie Koltès : le grand théâtre du monde » in *Acteurs*, n°12, Meudon, mars-avril 1983, pp. 50-51.

²⁶² M. Bataillon, « Koltès, le flâneur infatigable » in *Théâtre en Europe*, n°18, septembre 1988, pp. 24-27.

²⁶³ *Ibid.*

« Koch. – J’ai mal.
Monique. – Je sais.
Koch. – Je veux rentrer.
Monique. – Je sais.
Koch. – Vous ne savez plus où est la voiture ?
Monique. – Bien sûr, je le sais.
Koch. – Je veux rentrer, Monique, J’en ai marre de ces foutaises.
Monique. – Je sais, je sais, je sais.
Koch. – J’ai mal.
Monique. – Seigneur ! Maurice. Pourquoi vous acharnez-vous contre moi ? »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 63

Partant du postulat que « le dialogue de théâtre est un échange de paroles reposant sur les mêmes lois que tout échange de paroles dans la vie »²⁶⁴, nous avons tenté dans ces pages de montrer comment Koltès manipule à l’écrit des éléments de l’ordre du dit de la dispute authentique et par la même crée la complexité de la langue de son théâtre. « On voit alors, comme le souligne C. Blanche-Benveniste (2000), que le choix du vocabulaire et des formes grammaticales dépend moins du « médium » oral ou graphique que du registre, du sujet choisi ou de la situation [...]. » Les textes dramatiques de B-M. Koltès sont un objet écrit dans lequel l’auteur pour les besoins esthétiques ou du développement de l’intrigue accentue ou efface certains éléments d’oralité, en fonction de l’effet visé. Cette effet de spontanéité chez Koltès est réussi également grâce aux indications scéniques présentes dans les didascalies, ce que nous allons voir dans le sous-chapitre « Rôle des didascalies dans les scènes de dispute ».

1.2. Paroles meurtrières

O. Ortolani mentionne deux intérêts principaux dans la langue comme moyen d’expression de conflit dans l’œuvre de Koltès :

« Le premier, c’est l’intérêt pour un langage direct, tranchant, métaphorique et manié comme une arme, « la parole devenant meurtre ». [...] Le second, c’est l’intérêt pour le

²⁶⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 27.

conflit et pour l'aggravation de chaque conflit. Un conflit qui ne s'apaise d'ailleurs pas à la fin du spectacle, mais est transporté directement dans le public. »²⁶⁵

Koltès construit et développe ses personnages entièrement à travers le langage : il dévoile le monde de ses héros à travers leurs paroles : « le langage qui vous désigne, vous enferme, ne vous permet pas de communiquer. »²⁶⁶ Chez Koltès, les relations qu'entretiennent ses personnages reposent sur le rapport de force et l'intérêt individuel qui amènent inévitablement à l'incompréhension et à l'affrontement. La langue est un excellent moyen d'éviter l'affrontement physique : les paroles permettent de repousser ce que chaque interlocuteur chez Koltès pressent comme une conséquence inévitable – la confrontation.

« La langue est sans doute (pour l'écrivain Koltès, et pour les personnages qu'il crée et fait parler), dans ce qui est, à la fois, dialectiquement, la reconnaissance d'un manque, d'une inadaptation, d'une faille [...]. »²⁶⁷

Les personnages prolongent l'échange de paroles en essayant de se cacher derrière leurs dialogues, mais cette opération s'avère impuissante face à la violence : ils sont enfermés dans cet emprise de confrontation. Dans cette ambiance dominée par la peur où les conflits sont inéluctables les personnages repoussent les inévitables affrontements physiques par les dialogues. C'est pour se protéger des coups et de la violence physique mais c'est aussi pour éviter le risque d'intrusion de l'autre dans son « moi » et alors de l'invasion de la face positive que les personnages repoussent cet affrontement par le pouvoir exubérant du verbe.

Dans cette lutte « les mots sont des armes ou des boucliers qui permettent de se protéger, de cacher ses désirs, conserver ses distances, sa solitude et sa différence car « le mystère infini et l'infinie étrangeté des armes » que chacun peut utiliser interdisent aux personnages de franchir le fossé qui les sépare. »²⁶⁸

²⁶⁵ Entretien avec Heiner Müller « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre » du 18 février 1990 in *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, 1994, pp. 12-15.

²⁶⁶ Entretien avec Anne Blancard, Radio-France International in A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 154.

²⁶⁷ Textes réunis et présentés par Ch. Bident, R. Salado, Ch. Triau, *Voix de Koltès*, 2004, p. 55.

²⁶⁸ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales*, op. cit.

« Le langage devient alors, dramaturgiquement, dans la bouche des personnages, (et) dans le rapport à l'autre, une arme, perverse. »²⁶⁹ Une arme, mais également un outil de manipulation. Quand, par exemple, Horn encourage Cal à tuer Alboury, il s'appuie sur connaissance populaire qui dit – « Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule. »²⁷⁰ Cette formule proverbiale paraît valider l'opinion selon laquelle toute la vie des hommes est faite de fatalité et qu'il est vain de lutter. Ses paroles servent à légitimer la violence qui s'impose comme un élément inévitable. L'interaction s'avère être « [...] la guerre sans merci de la parole – l'arme de la diplomatie mortelle du désir [...]. »²⁷¹

À présent nous allons nous demander en quoi le théâtre de Koltès est le théâtre de violence et quelle est l'origine du conflit représenté.

1.2.1. Violence

Son théâtre est nommé le théâtre de révolte.

« Koltès est le seul à écrire un théâtre de cette envergure, dans les années 1980. Et, à bien des égards, il annonce ce qui va advenir : une dureté marchande dans les relations, des conflits diffus et éclatés, une solitude du désir et un désir de résistance. Notre monde. »²⁷²

Dans ses textes, en rupture avec la génération précédente du théâtre de l'absurde, Koltès se livre à une recherche permanente sur la communication entre les hommes. Son théâtre, fondé sur ses expériences qu'il ne dévoile jamais vraiment, exprime la multitude de problèmes auxquels se heurte un être solitaire. « Je vis des expériences, dit Koltès, comme tout le monde. Mais elles sont irracontables. »²⁷³ Il trouve l'inspiration dans ce qui l'entoure « J'ouvre les yeux, les oreilles, dit Koltès, et tous les sens pour amasser tout ce que je vis. Plus je ramasse, plus j'ai envie d'en ramasser. »²⁷⁴ Le thème majeur de ses pièces sont les relations humaines qui s'appuient

²⁶⁹ Textes réunis et présentés par Ch. Bident, R. Salado, Ch. Triau, *Voix de Koltès, op. cit.*, p. 55.

²⁷⁰ B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 100.

²⁷¹ B. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, 2009, p. 222.

²⁷² *Ibid.*, p. 302.

²⁷³ *Ibid.*, p. 258.

²⁷⁴ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 21-22.

sur l'échange, le troc et le deal. Il dévoile ces aspects de la vie dont on parle à mots couverts :

« (Dans le) monde qu'offre le théâtre de Koltès on trouve la trace, à voix plus ou moins haute, de ces questions, dérisoires et essentielles, qui concernent les familles ; histoires d'amour et d'abandons à entrées multiples, de trahisons annoncées et de départs définitifs, de solidarités muettes et d'aveux silencieux, [...] ; histoires à se conter à voix basses parce qu'elles sont toujours un peu poisseuses ou qu'elles vous engluent de leurs charmes douceâtres. »²⁷⁵

Koltès montre des individus ayant besoin d'attachement (« « Ah, les foutus attachements ! » dira-t-il, pensant à sa mère. »²⁷⁶) et qui pourtant se heurtent à l'incompréhension et au rejet même de ceux qui leur semblent les plus proches. Autour de cette problématique émerge de nombreux autres sujets qu'on retrouve constamment dans les pièces de Koltès comme, par exemple : les relations familiales, la violence, le besoin de profiter de l'autre, la séduction, le déracinement, etc.

L'un des thèmes clés de l'œuvre de Koltès que nous allons développer dans les pages qui suivent, est la violence comme ingrédient capital des disputes et des autres types de conflits verbaux. Il y a deux meurtres dans le *Combat de nègre et de chiens*, également deux dans le *Quai ouest*. *Le Retour au désert* expose aussi des actes criminels et une manifestation extrême du meurtre est représentée dans *Roberto Zucco*. L'univers théâtral de Koltès est celui de la violence qui fait partie de la nature humaine.

« Il faudrait se haïr vraiment, mais non pas comme un homme normal hait une femme, en vivant à côté, dans les formes, non pas comme un pauvre type hait un homme du monde, mais comme la peau hait le vitriol. »

B-M. Koltès, *Quai Ouest*, 1985 : 87

²⁷⁵ J-P. Ryngaert, « Koltès, histoires de famille » in *Théâtre/Public*, n°136-137, Revue du Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, juillet-octobre 1997, pp. 68-69.

²⁷⁶ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 19.

1.2.2. Théâtre de violence

Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion.

Bernard-Marie Koltès in *Prologue*, 1991 : 123

Koltès tout petit est déjà le témoin de violences gravées dans ses souvenirs de collégien : « les cafés explosaient et on jetait les Arabes dans les fleuves. Il y avait cette violence-là, à laquelle un enfant est sensible et à laquelle il ne comprend rien. »²⁷⁷ La violence paraît être cet élément qui contribue à son inspiration. Il dira plus tard « [...] ma première vision de l'Afrique – et j'en suis bien content – a été très très violente. »²⁷⁸ Après ses séjours en Afrique, le désespoir politique devient son moteur de création et l'écriture paraît la seule voie par laquelle il peut contribuer aux changements. Il dit « à moi seul, je ne peux pas changer le monde, mais je puis le montrer. »²⁷⁹ Koltès, fasciné par « cette étrange zone de contact entre la vie politisée et le monde sauvage, cette lisière où rien n'est jamais acquis »²⁸⁰ situe ses personnages effectivement à cette frontière où les lois communément admises ne sont pas valables. Dans l'univers de Koltès « De toute façon, personne ne s'intéresse à personne. Personne. »²⁸¹ Dans ce monde hors la loi, le goût de la confrontation ou même de la violence constitue le moteur de l'action de ses personnages. « L'univers théâtral de Koltès s'établit clairement sur ces confrontations empruntées de mystère. »²⁸² Cela les dote d'une force surhumaine et les rend invincibles « quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi. Je suis solitaire et fort, [...]. »²⁸³

Dans toutes ses pièces la violence imprègne les relations interpersonnelles :

²⁷⁷ Propos recueillis par M. Genson, dans *Le Républicain lorrain*, 27 octobre-3 novembre 1988 in A. Ubersfeld *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 16.

²⁷⁸ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 34.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁸⁰ P-A. Brault, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité » in *Romance notes*, 1997, p. 103-109.

²⁸¹ B-M. Koltès, *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 48.

²⁸² R. Guinard, « Quai ouest les dérives atlantiques de Bernard-Marie Koltès », *op. cit.*

²⁸³ B-M. Koltès, *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 92.

« 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 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 de jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date. »²⁸⁴

La violence paraît être pour les personnages koltésiens consubstantielle aux relations interpersonnelles. Pour eux la violence ultime est le manque de contact, malgré leurs différences ils éprouvent le désir extrême de se rencontrer et de se parler. Comme les personnages de Koltès n'échappent pas « au circuit du désir qui est aussi celui de la violence »²⁸⁵ : un acte violent infligé à quelqu'un revient avec une double force. La violence est « comme une réponse à la peur qu'engendre l'universelle violence sans raison, et même sans cause »²⁸⁶. *Le Retour au désert* illustre ce phénomène d'escalade de la violence. « La grande idée qui sous-tend la pièce, c'est le retour aux sources, dans la haine »²⁸⁷, « [cette] pièce est le retour de souvenirs, de sentiments violents. »²⁸⁸ Mathilde prend plaisir à provoquer, à exciter la colère d'Adrien, ce qui ensuite lui permet de légitimer la sienne.

« En fait, cette rhétorique du refus ferme les chemins de la conciliation ; une cascade de fausses concessions, de prises sans relief, va écrouler le discours jusqu'à son point ultime : l'affrontement sauvage, franc et définitif. »²⁸⁹

Un autre exemple de pièce de théâtre truffée d'actes violents qui prennent de plus en plus d'ampleur à mesure du développement de l'action c'est *Roberto Zucco*, pièce dans laquelle Koltès veut « transformer un tueur fou en objet mythique, métaphore de la violence de notre monde. »²⁹⁰

²⁸⁴ B-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, 1986, p. 31.

²⁸⁵ A-F. Benhamou « Neuf remarques à propos de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès » in *Le journal du théâtre national*, 1991, p. 9-13.

²⁸⁶ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 136.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁸⁹ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales, op. cit.*

²⁹⁰ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 70.

La seule solution pour ne pas s'infliger des coups physiques reste le verbe. Dans ses pièces Koltès prolonge le jeu exubérant du verbe avant de passer à la description de la violence physique ou de la mort. Compte tenu du nombre d'actes violents²⁹¹ (verbal et physique) sans compter ceux qui ont lieu hors scène, comme par exemple l'assassinat de Nouofia par Cal dans *Combat de nègre et de chiens*, nous pouvons mesurer l'importance de la violence physique dans l'œuvre de Koltès. Même les actes violents qui ne se déroulent pas directement devant nos yeux et sont rapportés par les personnages influencent notre perception de la violence du théâtre koltésien ; ces actes paraissent comme

« la périphérique de l'affrontement réel qui motive ou justifie les personnages. En fait, ces scènes cruelles ou sanglantes permettent aux protagonistes d'utiliser un nouveau ressort du combat : la provocation [...]. Cette provocation déjà présente dans les autres pièces réside alors dans l'inertie des personnages à demander toujours la même chose, à réclamer leur dû dans leur entêtement agaçant. Faite d'anecdotes et de péripéties, la provocation masque souvent le défi réel, celui de Zucco contre l'humanité, celui de Mathilde contre son passé. »²⁹²

1.2.3. Origine de violence

« Les pièces de Koltès sont faites d'errances, de malentendus, d'acquis sans cesse voué à la perte, de tentatives de rapports avec autrui contrecarrées par des replis protectionnistes. C'est un théâtre de la parole désespérée où les personnages s'essayent au langage, le réinventant dans l'espoir illusoire d'arriver à être pour autrui, mais où ils ne peuvent que se heurter à la logique impénétrable du secret, de l'opacité, de la solitude. La langue de Koltès est celle d'un discours qui s'essouffle dans son appel pitoyable à la trêve, qui s'acharne à croire à cette expérience d'un possible acte d'aimer tout en ne craignant pas de regarder l'insoutenable vérité en face. »²⁹³

Koltès offre un théâtre de la transgression et du dépassement des limites, c'est un théâtre qui s'appuie sur ce que Serge Saada appelle la « rhétorique du refus »²⁹⁴ et non pas sur la lutte idéologique. Dans la mesure où, les personnages de Koltès ne défendent aucune idéologie, ne s'engagent pas pour l'avenir du monde, il paraît donc inutile d'analyser pourquoi ils se disputent, il faut prendre alors le conflit comme un

²⁹¹ Cf. Les tableaux n°1 et n°2, *Infra*.

²⁹² S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales, op. cit.*

²⁹³ P-A. Brault, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *op. cit.*

²⁹⁴ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales, op. cit.*

élément inhérent du théâtre de Koltès. Le point de départ pour la réflexion sur les violentes relations interpersonnelles chez Koltès sera illustré par le fragment suivant :

« Je ne veux, moi, ni vous insulter ni vous plaire ; je ne veux être bon, ni méchant, ni frapper, ni être frappé, ni séduire, ni que vous tâchiez de me séduire. Je veux être zéro. Je redoute la cordialité, je n'ai pas la vocation du cousinage, et plus que celle des coups je crains la violence de la camaraderie. Soyons deux zéros bien rond, impénétrablement l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent chacun dans sa direction. Là, que nous sommes seuls, dans l'infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables, parce qu'il n'y a pas de raison pour que je vous y rencontre ni de raison pour que vous me croyez ni de raison pour la cordialité ni de chiffre raisonnable pour nous précéder et qui nous donne un sens, soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros. »²⁹⁵

Au cours de leurs rencontres avec les étrangers, les personnages koltésiens tentent d'être neutres, mais il y en a toujours un qui ne respecte pas ce « deal » : il commence à attendre quelque chose de la part de l'autre et par la même il transgresse sa territorialité²⁹⁶. Celui dont la territorialité n'a pas été respectée doit se protéger : ainsi naissent les différents types d'affrontement. Chez Koltès le conflit ne provient pas de prises de positions idéologiques différentes, mais a sa source dans des conflits de places interactionnelles. C'est cet instant de confrontation entre deux mondes, deux cultures, deux façons de vivre et d'être qui est à l'origine du conflit. « C'est le comble de ce que j'ai toujours préféré [...] : l'approche de l'adversaire. »²⁹⁷ Les deux mondes qui se croisent celui du dehors et celui du dedans, trahissent souvent dans les paroles l'incompréhension et l'impossibilité de communiquer. Deux cultures différentes mais devant coexister, favorisent l'affrontement verbal et physique qui dans le monde représenté par Koltès est une conséquence inévitable pour ne pas se laisser dominer l'un par l'autre.

« Chercher à attraper ce que l'autre désire, à comprendre ce qu'il veut, ce qu'il cherche : Koltès le fait [...], dans la rue ou ailleurs. Tomber sur quelqu'un, le « rapter » : c'était plus qu'un jeu. Un « deal » de vie. »²⁹⁸

²⁹⁵ B-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, op. cit., p. 52.

²⁹⁶ Ici, la territorialité n'est pas considérée seulement dans sa dimension spatiale, mais surtout dans le sens accordé à ce mot par E. Goffman (1973). Cf. Le paragraphe « Positions interactionnelles » de cette thèse.

²⁹⁷ B-M. Koltès, *Lettres*, 2009, p. 503.

²⁹⁸ B. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 293.

Chez Koltès il n'y a pas de vainqueur, l'auteur veille à l'équilibre des forces entre les adversaires et écrit : « Je ne prends au sérieux que les personnages. Je les aime et je les défend, tous, quels qu'ils soient, et pas plus l'un que l'autre. »²⁹⁹ La rencontre d'Horn et d'Alboury, de Mathilde et d'Adrien, de Carole et d'Anne, de Roberto et de la Gamine, de Koch et de Fak aboutit à un choix entre la négociation et la confrontation, mais dès le début, leurs négociations se trouvent dans une impasse et la confrontation est inévitable. Chaque personnage appréhende l'étranger et se prépare à l'attaquer avant que celui-ci ne l'attaque. Ce théâtre qui expose sans cesse l'impossibilité de l'entente mutuelle, dévoile également le désir capital du contact avec les autres. Les personnages, après s'être rendu compte des différences qui les séparent continuent cependant à se rencontrer et à se parler au lieu de s'éviter. Koltès nous fait voir des êtres qui se cherchent, qui se parlent, qui s'accostent, qui se fuient. Comme s'ils éprouvaient du plaisir à manipuler les paroles de celui dont ils ont tellement besoin afin de lui infliger des blessures sanglantes. Cette fausse diplomatie prolonge le moment où la confrontation arrivera à son point critique, où la négociation ne sera plus possible.

« Chez Koltès le théâtre ressemble aussi beaucoup à un lieu d'expérimentation, car il organise souvent la rencontre des personnages issus de milieux très différents et qui n'ont apparemment rien de commun entre eux, juste pour voir ce qui va se passer. [...] chez Koltès ce sont des sous-prolétaires – qui sont coupés du reste de la société et qui s'entre-tuent, parce qu'ils n'arrivent pas à sortir de leur ghetto. »³⁰⁰

Koltès fait vivre des personnages emprisonnés quelque part entre la haine et la peur même à l'égard de celui qui leur paraît le plus proche. Dans le *Quai ouest* Cécile, juste après avoir embrassé son fils Charles, l'agresse en l'appelant « larve pourrie », « larve pourrissante », « larve morte »³⁰¹. Dans le *Combat de nègre et de chiens* de peur d'être réduit à l'« inexistant » Cal préfère attaquer Horn en le menaçant à plusieurs reprises : « fais gaffe quand même, vieux »³⁰², et plus tard :

« Cal. – Fais gaffe, vieux, gaffe. Au karaté peut-être que je suis pas bon, au couteau peut-être que je suis pas bon, mais au fusil je suis terrible. Terrible, terrible. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 76

²⁹⁹ Entretien avec C. Godard in *Le Monde*, 13 juin 1986 in A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 131.

³⁰⁰ Entretien avec Heiner Müller « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre », *op.cit.*

³⁰¹ B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985, p. 38-39.

³⁰² B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens, op cit.*, p. 67.

Ses personnages appréhendent le monde extérieur comme menaçant : pour Adrien dans *Le Retour au désert*, le monde est comme une jungle dangereuse où il ne faut pas s'aventurer. Dans *Roberto Zucco*, la Gamine est surprotégée, même enfermée dans « une cage toujours propre pour qu'elle ne souille pas sa blancheur immaculée au contact de la saleté de ce monde »³⁰³. Dans le *Combat de nègre et de chiens* les personnages ont choisi de se trouver dans « un endroit perdu »³⁰⁴. Cependant, cet espace si bien protégé contient des failles par lesquelles les personnages peuvent s'échapper ou les étrangers entrer. Dans ce monde de solitaires, la violence apparaît au moment de l'intrusion d'un autre dans un espace déjà investi par ceux qui y habitent. Les personnages ne peuvent pas accepter l'autre car ils en ont peur, ils craignent de se laisser dominer, de ne plus « exister ». « J'ai peur, je n'ai pas honte de le dire. Peur, mais vraiment peur. »³⁰⁵ dit Cal. Par ailleurs, ils ressentent leurs peurs réciproques : Horn dit à Alboury « soyez donc calme ; ne vous inquiétez pas ; vous êtes ici chez moi [...] vous n'avez donc rien à craindre. »³⁰⁶ C'est effectivement cette peur de l'autre et d'être envahi ou même anéanti dans son propre territoire qui motive les personnages koltésiens à attaquer.

1.2.4. Tout s'achète

« Je n'ai jamais aimé les histoires d'amour. Ça ne raconte pas beaucoup de choses. Je ne crois pas au rapport amoureux en soi. C'est une invention des romantiques... Si l'on veut raconter d'une manière peu plus fine, on est obligé de prendre d'autres chemins. Je trouve que le « deal » est un moyen sublime. Ça recouvre vraiment tout le reste. Ce serait bien de pouvoir écrire une pièce entre un homme et une femme où il soit question de « business ». »³⁰⁷

À tout moment, Koltès nous confronte à un monde où les relations interpersonnelles s'appuient sur l'échange mercantile. Il observe et décrit le commerce des hommes entre eux, comme il le dit lui-même : « Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles. Il n'y a pas de tendresse dans le

³⁰³ B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, op. cit., p. 84.

³⁰⁴ B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 49.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 54.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

³⁰⁷ M. Bataillon, « Koltès, le flâneur infatigable » in *Théâtre en Europe*, n°18, septembre 1988, p. 24-27.

commerce, et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas. »³⁰⁸ Chacune de ses pièces principales nous donne à voir un monde du commerce dans lequel il n'y a pas de place pour les sentiments qui sont marginalisés au profit de transactions diverses³⁰⁹.

« La manière commerciale d'envisager les rapports humains me paraît la plus proche de la réalité ; c'est de cette façon-là que j'ai envie d'en parler en tout cas, où encore je me sens le plus libre. Ce n'est pas non plus que j'ignore l'affectivité ; l'affectivité existe aussi dans le commerce. »³¹⁰

Chez Koltès « de toute façon personne ne s'intéresse à personne. Personne. »³¹¹ ; tout est prétexte à commerce. Nombre de relations se présentent sous la forme d'échanges marchands : le pucelage de la petite sœur (*Quai ouest*) ou le destin d'une petite sœur (le titre du XI acte dans le *Roberto Zucco* est « Deal » où le Frère vend sa petite sœur à un mac), le corps d'un frère, (*Combat de nègre et de chiens*, Horn en allant jusqu'au 500 dollars veut acheter le silence d'Alboury), un suicide (*Quai ouest* : Koch veut acheter la permission de se suicider).

« Il semble, en effet, que le rapport de soi à autrui chez Koltès ne puisse s'articuler que dans la mesure où autrui est perçu comme monnaie d'échange, comme pion possible dans l'économie générale des relations humaines. »³¹²

Dans ses pièces le corps humain est réduit à la valeur économique d'un objet dont le prix est établi au cours d'une négociation conflictuelle. Par ailleurs, dans ses pièces le thème du trafic rejoint celui de la violence.

« La thématique de la violence n'est pas exempte d'ambiguïté, l'échange économique n'est simple : il suppose toute une série d'autres relations éloignées de l'économie ou n'y conduisant pas. Les humains ont d'autres modes d'approche, et c'est le génie de K. de pouvoir, tout en montrant les thématiques majeures des rapports humains, ne pas omettre tout ce qui y échappe. »³¹³

³⁰⁸ B-M. Koltès, *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, op. cit., p. 108.

³⁰⁹ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 138-142 décrit précisément tout type d'échange dans les pièces de Koltès.

³¹⁰ B-M. Koltès dans un entrevue avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 publié dans *Une part de ma vie*, op. cit., p. 121-136.

³¹¹ B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, op. cit., p. 48.

³¹² P-A. Brault, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », op. cit.

³¹³ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 141-142.

1.2.5. Personnages

« J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité. »³¹⁴ dit Roberto Zucco.

Dans une lettre à Hubert Gignoux, Koltès précise quel type de personnages il cherche à montrer :

« Le personnage psychologique ne m'intéresse pas – pas plus d'ailleurs que le personnage « raisonnable » [...] L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semble tout constitué par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient [...]. Bien au-delà d'un caractère petit, changeant, informe, il me semble y avoir en chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd qui modèle avec force et inévitablement une matière première fragile – et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toutes façons révolté, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui les dépasse. »³¹⁵

Dans la mesure où Koltès écrit « à partir de la marge sur quelqu'un qui vit la marge jusque dans son extrémité la plus totale »³¹⁶, il met en scène des exclus, des personnages recroquevillés en eux-mêmes et par eux-mêmes. Il ne s'agit pas d'exprimer une idéologie politique, car comme il le dit : on ne fait pas « des pièces avec des idées, mais avec des gens. »³¹⁷ Ces personnages manifestent les comportements anti-sociétaux. Ils sont « « indéfiniment plongé[s] dans une lutte qui [les] dépasse », [et] se précipitent vers leur fin avec une troublante sincérité, le sentiment de l'inévitabilité de leur destin étant fermement ancré au plus profond d'eux-mêmes. »³¹⁸ Au centre de chacune des ses pièces on trouve des personnages éponymes qui sont en quête d'autre chose que ce que leur condition leur offre. De chacun de ces héros émane une force destructrice. La rencontre et la confrontation de ces individus mènent inévitablement à divers types de conflit, c'est ainsi que Koltès dévoile son goût pour la controverse intellectuelle.

³¹⁴ B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 48-49.

³¹⁵ La lettre écrite à Hubert Gignoux, le 7 avril 1970, à Strasbourg in B-M. Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 114-116.

³¹⁶ P-A. Brault, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *op. cit.*

³¹⁷ B. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 301.

³¹⁸ P-A. Brault, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *op. cit.*

La majorité des pièces de Koltès sont construites sur des dichotomies du type : le fort / le faible, le légal / l'illégal, le jour / la nuit, l'homme / l'animal, Le Blanc / Le Noir, le groupe / l'individu, le dominant / le dominé. La tension entre ces oppositions est génératrice de violences qui prennent des formes diverses, de l'interpellation agressive à la brutalité presque animale. C'est ainsi que ses personnages se giflent, se frappent, se donnent des coups, se crachent dessus, s'assassinent ou s'entretuent.

« L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir de coups et tout le monde aime gagner du temps. Selon la raison, il est des espèces qui ne devraient jamais, dans la solitude, se trouver face à face. Mais notre territoire est trop petit, les hommes trop nombreux, les incompatibilités trop fréquentes, les heures et les lieux obscurs et déserts trop innombrables pour qu'il y ait encore de la place pour la raison. »³¹⁹

Les rapports de force chez Koltès se manifestent aussi sous des formes langagières et il n'est pas rare que les échanges verbaux dégèrent en conflit très violents pour se terminer par une tuerie. « [...] Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité. [...] » dit le Dealer de *Dans la solitude des champs de coton*, (p. 47-48).

1.2.6. Lieu

« Le lieu, chez Koltès, est primordial : c'est la matrice de l'œuvre. Le lieu touche les sens, ébranle l'imagination, sécrète les personnages, engendre l'action. « On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier mais des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie ou quelque chose qui me paraît grave et évident, [...] »³²⁰

Et c'est dans ces lieux³²¹ que Koltès fait interagir ses personnages. La thématique conflictuelle prégnante dans l'œuvre de Koltès est renforcée par l'atmosphère dans laquelle les personnages interagissent. Koltès place ses personnages dans « le lieu de transit. [...] C'est extraordinaire à observer, à voir vivre. Comment,

³¹⁹ B-M. Koltès, *Prologue*, Éditions de Minuit sur : <http://littexpress.over-blog.net/article-25619333.html>

³²⁰ M. Bataillon, « Koltès le flâneur infatigable », *op. cit.*

³²¹ Cf. *Koltès : La question du lieu*, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, Textes édités par André Petitjean, CRESEF, Metz, 2001, ou les articles comme, entre autres S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales*, *op. cit.*, ou A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 110-133.

dans ce type d'espace, se fait la communication. »³²² où les êtres se sentent isolés du reste du monde, dans des lieux « où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé »³²³. Ces lieux propices aux bruits, aux jeux d'ombres et de lumières, à la nuit, etc., le sont également à la violence verbale et physique. Dans les docks malfamés de New York, dans une province en pleine guerre d'Algérie, dans un chantier de construction entouré de miradors, Koltès scrute l'humain à travers les rapports de forces, la violence omniprésente, la recherche perpétuelle du désir, de l'identité et de l'appartenance.

Koltès « [...] met à nu, étudie les engrenages et les mécanismes qui mènent des êtres différents à se battre dans des lieux où ils « n'étaient pas fait pour se rencontrer ». »³²⁴ Il n'appartient pas au groupe d'auteurs sentimentaux, il est assez économe dans les descriptions émotionnelles de ses personnages, mais il les met dans des endroits qui suggèrent ou reflètent leurs états émotionnels. Il fait se rencontrer des personnages solitaires à une « heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux »³²⁵ où ils se heurtent « au mur d'obscurité »³²⁶. Ces lieux imposent un autre ordre moral qui étant conforme au décor, reste très éloigné de celui communément admis. L'espace, ou plutôt le domaine de confrontation exige la lutte de domination, ainsi pour gagner il faut connaître les lois de ce territoire. Même si, Koltès ne raconte pas les guerres de territoires, la connaissance des lois du lieu s'avèrent être déterminante pour gagner l'affrontement.

1.3 Typologie des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès

Dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, nous avons distingué trois grands types de disputes, (présentées en trois tableaux ci-contre) en fonction desquels il est possible de classer les scènes de conflits verbaux. Le premier grand type (tableau n°1) est constitué des disputes entre interlocuteurs liés par différents liens sociaux (parents, frère et sœur, amants, amis, collègues, etc.). La notion de rapport physique permettra de

³²² A. Héliot « Ouverture : Bernard-Marie Koltès : le grand théâtre du monde », *op. cit.*

³²³ B-M. Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 13.

³²⁴ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales, op. cit.*

³²⁵ B-M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 9.

³²⁶ B-M. Koltès, *Quai ouest, op. cit.*, p. 11.

composer la deuxième catégorie (tableau n°2), dans laquelle nous allons trouver les disputes verbales qui dégénèrent en violence physique. Dans le troisième groupe (tableau n°3), nous distinguerons les disputes collectives, c'est-à-dire celles où le nombre de participants est supérieur à trois. À cet inventaire, s'ajoute un autre tableau (tableau n°4) faisant partie du paragraphe « Actes de langage dans les disputes de B-M. Koltès », dans lequel nous recenserons les plus marquant actes de langage présents dans les scènes de dispute koltésiennes.

Certains critères d'organisation de scènes de dispute se chevauchent si bien qu'il sera possible de trouver la même scène classée dans deux ou trois catégories. C'est ainsi que la scène de dispute entre Leslie et Henry, les amis du *Sallinger*, (2005 : 30-31) sera classée dans la première catégorie des disputes « en fonction du lien social » et dans la deuxième catégorie « violence physique », car Leslie « donne [à Henry] deux claques sur les joues ».

Au cours de l'élaboration du classement des disputes nous avons rencontré plusieurs difficultés de nature typologiques. Souvent nous hésitions à classer une scène comme une scène de conflit verbal ou comme une scène de dispute. Par exemple le dialogue entre Carole et June (*Sallinger*, 2005 : 113-119) est un discours qui comporte des ingrédients du discours violent, mais est-ce une dispute ? Nous avons fait le choix, néanmoins, de considérer ces fragments comme des scènes de conflit discursif et de les classer dans le tableau n°1. Pour distinguer ces scènes d'autres (dans le tableau n°1), qui sont sans aucun doute des disputes, nous les indexerons par un astérisque.

On trouve, dans certaines scènes qui n'ont pas été classées parmi les scènes de dispute, faute de critères déterminants, nombre d'insultes ou d'énoncés violents. C'est ainsi que dans la scène où Edouard, Mathieu et Aziz (les héros de *Le Retour au désert*) s'échappent la nuit au bordel, Edouard appelle Mathieu « trou du cul »³²⁷ ou

³²⁷ B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006, p. 52.

« imbécile »³²⁸. Même si ces scènes n’ont pas trouvé leur place dans les tableaux ci-dessous, nous consacrerons un chapitre³²⁹ à l’analyse de ces marqueurs de violence verbale.

1.3.1. Les critères de choix des scènes de dispute

Pour rendre compte de la complexité des scènes de dispute nous avons analysé un grand nombre de conflits discursifs. Rappelons que nous appelons scène de dispute tout échange violent de paroles au cours duquel différentes tactiques manipulatoires sont employées pour attaquer l’autre et faire triompher son point de vue³³⁰. Il reste à souligner le fait que cette analyse aborde des scènes en tant qu’organisateur fictionnel et non pas textuel³³¹. Afin de commencer l’analyse des joutes verbales, nous récapitulons les scènes de dispute des cinq pièces choisies dans les tableaux ci-dessous. Les chiffres indiquent les pages dans les textes des « Éditions de Minuit », ils sont suivis des prénoms des personnages qui se disputent.

1.3.1.1. Disputes entre les interlocuteurs en fonction des liens sociaux

Les types de relations établies entre les personnages se trouvent dans la première ligne verticale du haut et les titres des pièces dans la première colonne horizontale du gauche. L’astérisque à côté des prénoms des personnages indique que la scène relève plus du conflit verbal que de la dispute.

³²⁸ *Ibid.*, p. 54.

³²⁹ Cf. Le sous-chapitre « Les noms et adjectifs vitupérants » de cette thèse.

³³⁰ La description détaillée des critères qui nous ont guidé lors du choix du corpus se trouve dans le sous-chapitre « Dispute et théâtre » de cette thèse.

³³¹ Les notions expliquées dans la première partie de cette thèse, dans le sous-chapitre « Scène ».

Tableau n°1

Lien social Titre de pièce	Frère/ sœur	Parent/ enfant	Ami(e)s	Belles- sœurs	Belle- mère/ belle- fille	Sans lien de parenté (une longue histoire interactionnelle)	Sans lien de parenté (une courte histoire interactionnelle)
<i>Sallinger</i>	p.62-69 Rouquin et Leslie		p.11-13 Carole et June* p.16-18 Carole et June* p.30-31 Henry et Leslie* p.34-36 Henry et Leslie* p.113-119 June et Carole *	p.51-53 Anna et Carole	p.46-49 Ma et Carole*		
<i>Combat de nègre et de chiens</i>						p.23-26 Horn et Cal p.63-68 Horn et Cal p.73-79 Cal et Horn	p.46-52 Cal et Léone p.83-84 Alboury et Horn*

<i>Quai Ouest</i>	<p>p.32-34 Claire et Charles</p>	<p>p.38-43 Cécile et Charles</p> <p>p.65 Claire et Cécile</p> <p>p.97-99 Cécile, Claire et Rodolf</p> <p>p.71-72 Charles et Rodolf</p> <p>p.90-93 Charles et Rodolf</p>				<p>p.12-14 Monique et Koch</p> <p>p.25-29 Claire et Fac*</p> <p>p.87-89 Fac et Claire</p>	<p>p.21 Koch et Charles*</p> <p>p.23-24 Koch et Charles*</p> <p>p.46-47 Monique et Charles*</p> <p>p.49-50 Monique et Charles</p> <p>p.63-64 Monique, Koch et Claire</p> <p>p.66-68 Monique et Koch</p> <p>p.94-95 Monique et Claire*</p>
<i>Le Retour au désert</i>	<p>p.12-18 Mathilde, Adrien</p> <p>p.34-40 Adrien, Mathilde</p>	<p>p.18-20 Mathilde et Fatima*</p> <p>p.21-25 Adrien et Mathieu *</p>				<p>p. 30-32 Adrien et Plantières*</p> <p>p.48-51 Adrien, Borny et Plantières</p> <p>p.74 Adrien, Borny et Plantières</p>	<p>p.27-30 Mathilde et Plantières*</p>

<i>Roberto</i> <i>Zucco</i>	p.39-42 La Sœur et la Gamine p.44 La Sœur et la Gamine	p.13-18 Roberto Zucco et sa Mère				p.9- 12 deux gardiens p.85-87 deux policiers	p.51-56 la Gamine, l'Inspecteur, Le Commissaire, p.80-83 La Dame et Zucco
--------------------------------	---	--	--	--	--	---	--

Comme nous l'avons déjà montré, chez Koltès les relations qu'entretiennent les personnages sont de nature conflictuelle, d'où notre choix de tenter de fournir un classement des conflits discursifs en fonction du lien social qui lie les interlocuteurs. Ce procédé nous a permis de constater que chacun est impliqué dans les divers types de conflits avec tous : frère et sœur, parent(s) et enfant(s), cousins, belles-sœurs, belle-mère et belle-fille, mais aussi des personnages qui ne sont attachés par aucun lien de parenté comme par exemple les collègues, les ami(e)s ou les personnages qui se croisent momentanément. Compte tenu de la nature du phénomène étudié, nous avons dû procéder à cet échantillonnage du corpus dont la nature conflictuelle ne fait aucun doute. On remarque pourtant, de prime abord, leur variété de forme et de degré de violence. À partir de ce tableau on pourra constater la diversité des échanges conflictuels : des simples conflits verbaux qui se manifestent par un désaccord aux disputes qui font intervenir la violence physique, dans sa forme « brute », brutale même. Cette large panoplie de scènes de conflits permet, d'une part, de proposer une typologie plus complète et plus fine des toutes formes d'affrontements propres à l'écriture de B-M. Koltès et, d'autre part, nous donne la possibilité de tenter de cerner, à partir de ce classement, le fonctionnement langagier de ces conflits discursifs.

1.3.1.2. Scènes de violence physique

On verra ici, dans la colonne de gauche les titres des pièces et dans la colonne de droite les numéros des pages et une brève description des scènes de violence physique.

Tableau n°2

Titre de pièce	Scène de violence physique
<i>Sallinger</i>	<p>p. 31 Leslie donne des claques à Henry</p> <p>p. 33 Description de violence physique dans le discours de Leslie</p> <p>p. 52 Leslie gifle Anna</p> <p>p. 92 Leslie donne des coups à Al (didascalies)</p>
<i>Combat de nègre et de chiens</i>	<p>p. 44-47 Cal retient (par force) Léone par le bras et ensuite dans ses bras,</p> <p>p. 49-52 Cal retient Léone par force</p> <p>p. 74 Cal attrape Horn par le col</p> <p>p. 93 Alboury crache sur le visage de Léone</p> <p>p. 95-96 Léone grave avec un éclat de verre, sur ses joues les marques semblables au signe tribal d'Alboury</p> <p>p. 106-107 Alboury fait assassiner Cal (didascalies)</p>
<i>Quai Ouest</i>	<p>p. 32-34 Claire retient (par force) Charles par le bras</p> <p>p.71-72 Charles tient Rodolf par le bras, Rodolf enfonce les ongles dans le bras de Charles</p> <p>p. 89 Fac frappe Claire (didascalies)</p> <p>p. 89 Abad tue Koch</p>

	<p>p. 102 Abad tue Charles (didascalies)</p>
<i>Le Retour au désert</i>	<p>p. 18 Adrien gifle Mathieu (didascalies)</p> <p>p. 25 Adrien gifle Mathieu deux fois (didascalies)</p> <p>p. 27-30 Edouard immobilise (par force) Plantières</p> <p>p. 36 Dans les propos de Mathilde on apprend qu'Adrien l'a frappé</p> <p>p. 36 Dans les propos d'Adrien on apprend que Mathilde a frappé Marthe</p> <p>p. 37-38 Mathilde et Adrien se battent</p> <p>p. 77 Adrien gifle Mathieu deux fois (didascalies)</p> <p>p. 85 Adrien menace Maame Queuleu de la frapper</p>
<i>Roberto Zucco</i>	<p>p. 18 Roberto Zucco tue sa mère</p> <p>p. 31 Dans les propos de la Pute, on apprend que Roberto Zucco a tué l'inspecteur</p> <p>p. 42-43 Dans le discours du Père on apprend qu'il a frappé sa femme</p> <p>p. 44 La Mère évoque une possibilité de battre ses filles</p> <p>p. 46-48 Le Balèze et Zucco se battent</p> <p>p. 53 Commissaire menace de battre la Gamine</p> <p>p. 62 Roberto Zucco pose le pied sur la tête de l'enfant et le pistolet sur le coup de la Dame</p> <p>p. 69 Roberto Zucco tue l'enfant</p> <p>p. 95 Roberto Zucco se suicide</p>

Au cours de notre réflexion sur la violence physique dans les pièces de Koltès, nous avons élargi l'éventail de significations accordé à cette notion. Au départ nous considérons comme violence physique la force physique exercée par une (plusieurs) personne(s) sur une (plusieurs) personne(s) en vue d'atteindre un but. Chez Koltès nous avons trouvé toute une panoplie de violence physique qui ne consiste pas uniquement à se frapper mutuellement. Cette multiplicité de possibilités de faire du mal à l'autre nous a convaincu d'observer de plus près les scènes de conflit discursif qui passent par de multiples formes de distance, entre autres par les attaques physiques.

On se réfère, à cet égard, aux travaux d' E-T. Hall (1979) qui a montré « que pratiquement tout ce que l'homme est et tout ce que l'homme fait, est lié à l'expérience de l'espace ». L'auteur appelle la relation physique entre les personnes la « distance psychosociale ». Le conflit influence également l'organisation proxémique qui constitue un marqueur efficace et fait de l'interaction un tout pertinent. Par conséquent, la distance choisie lors d'une dispute – et par la même l'approche physique ou verbale – dépend des rapports de force, des sentiments de menace et des comportements agressifs réciproques entre les adversaires. Koltès définit ainsi la distance entre ses personnages :

« [...] l'usage de la langue comme arme par ses personnages, la capoeira, cette « forme de combat [où] les combattants ne se touchent pas ; il s'agit de se frôler et de s'éviter en musique » ; sauf que parfois, « par inadvertance ou à dessein », le coup peut partir et toucher pour de bon. »³³²

Puisque chez Koltès on distingue plusieurs types de violence physique, nous avons intégré dans ce tableau (tableau n°2), outre des scènes où les personnages se donnent des coups, se giflent et se frappent, des scènes qui manifestent d'autres formes de violence corporelle. Nous y trouvons des scènes où les personnages se retiennent par force, comme par exemple dans le *Quai Ouest* (1985 : 32-34) où Claire retient Charles par force tout au long de la discussion, ou encore dans le *Combat de nègre et de chiens* (1989 : 93) Alboury crache sur le visage de Léone. En outre, dans ce tableau nous avons recensé deux types des scènes de violence physique : celles qui se déroulent en direct devant nos yeux (les scènes mimétiques) et celles hors-scénique (les diégétiques)

³³² Textes réunis et présentés par Ch. Bident, R. Salado, Ch. Triau, *Voix de Koltès, op. cit.*, p. 55.

pendant lesquelles le personnage rapporte la situation conflictuelle qui a lieu au temps de l'action de la pièce et qui suscite de nouveau la violence. Par exemple dans *Le Retour au désert* (2006 : 36) les propos d'Adrien révèlent que Mathilde a frappé Marthe, ce qui éveille de nouveau la colère et la violence chez Adrien. Les scènes de menace de violence physique comme par exemple dans le *Roberto Zucco* (1990 : 44) où la Mère envisage la possibilité de battre ses filles, ont également trouvé leur place dans le tableau ci-dessus ainsi que des scènes d'automutilation, comme dans le *Combat de nègre et de chiens* (1989 : 95-96) où Léone grave avec un éclat de verre, sur ses joues les marques semblables au signe tribal d'Alboury. Les scènes de violence physique antérieures à l'ouverture de la pièce comme l'assassinat de Nouofia (*Combat de nègre et de chiens*) ou la mort de Marie (*Le Retour au désert*), se trouvent exclues de cet inventaire.

Chez Koltès « l'affrontement physique n'est pas immédiat. Il laisse place aux mots, le conflit est menaçant, proche, il est retenu, délicatement suspendu au fil de notre attente qui s'amplifie »³³³. Dans la mesure où, l'affrontement physique, dans la plupart des pièces koltésiennes, est précédé d'une ample et prodigieuse confrontation verbale, notre attention portera sur cette étape qui précède les coups physiques. Au lieu de nous concentrer sur la violence physique elle-même, nous analyserons le cheminement verbal qui amène les personnages à cette confrontation physique.

1.3.1.3. Disputes organisées en fonction du nombre de participants

Dans la colonne de gauche on trouve les titres des pièces et dans la colonne de droite les numéros des pages des scènes de dispute collectives ainsi que le nombre de leurs participants.

³³³ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales, op. cit.*

Tableau n°3

Titre de pièce	Nombre de participants
<i>Sallinger</i>	p. 44-53 (5 interlocuteurs)
<i>Combat de nègre et de chiens</i>	
<i>Quai Ouest</i>	p. 77-87 (7 interlocuteurs)
<i>Le Retour au désert</i>	p. 12-18 (6 interlocuteurs)
<i>Roberto Zucco</i>	p. 58-69 (+/- 8 interlocuteurs)

En plus des scènes de dispute menées à deux ou à trois personnages, Koltès présente des scènes collectives de conflits verbaux qui dégénèrent parfois, eux aussi, en violence physique. Comme nous le savons, Koltès insiste sur l'isolement de l'individu, ce qui ne l'empêche pas de représenter des scènes de dispute collectives³³⁴. Elles sont intéressantes à étudier car les acteurs du conflit deviennent en même temps ses témoins. À présent, nous nous contenterons juste de mentionner ce phénomène, nous observerons les conflits à plusieurs dans une recherche ultérieure et verrons comment les disputes sont vécues ou/et pensées en fonction du contexte socioculturel dans lequel elles se produisent. Lors de cette analyse des conflits collectifs, nous observerons comment les adversaires se mettent en jeu et quelles techniques de théâtralisation ils utilisent afin d'influencer un tiers qui participe également au conflit. Nous étudierons ainsi comment le comportement verbal et non-verbal des protagonistes change. Ces constatations permettront de définir comment les individus se mettent eux-mêmes en scène pendant un discours conflictuel.

1.3.2. Résumés

À présent, afin de mieux rendre compte des scènes conflictuelles chez Koltès, nous proposerons un résumé de chacune des pièces étudiées ainsi qu'une brève présentation de leur problématique.

³³⁴ Dialogue avec C. Stratz, propos recueillis par M-P., Bureau, « Portrait d'un homme recherché », *op. cit.*

Sallinger

À travers une famille, la pièce montre la société américaine des années 60, prise d'angoisse suite à la guerre du Vietnam. Dans cette famille, marquée par les rancœurs et le mal-être personnel de chacun, nous faisons la connaissance de personnages en grande détresse. Les paroles d'Anna serviront à illustrer l'ambiance générale:

« Anna. – [...] Cette maison est pleine de gens qui n'arrêtent pas de pleurer ; il y a toujours une histoire pour vous faire gémir ; et, entre deux histoires, on fait le pont, un pont de larmes et de plaintes, où l'on ne sait pas trop pourquoi on pleure. »³³⁵

L'action de la pièce est construite autour de la souffrance de la famille et de la veuve du Rouquin qui s'est suicidé la veille. Ce jeune homme, en quelques apparitions d'outre-tombe, hante ses proches qui se disputent sa mémoire.

Koltès consacre beaucoup de place à la description du plateau, la pièce est composée de longs monologues et de tirades de plusieurs pages. L'auteur ne participe pas à la mise en scène de cette pièce, qu'il ne souhaite pas éditer. La pièce ne sera publiée qu'en 1995.

Combat de nègre et de chiens

Koltès a trouvé l'idée de l'intrigue de *Combat de nègre et de chiens* suite à sa première visite en Afrique, comme il le raconte lui-même :

« J'ai débarqué à Lagos, qui est le Chicago de l'Afrique. Et la première vision que j'ai vue en descendant de l'avion, c'est quand même un cadavre qui flottait sur le fleuve. C'est ça qui m'a immédiatement dégoûté de tout le folklore africain [...]. Et puis ensuite, je me suis trimballé en camionnette avec les chefs de chantier, d'un chantier à l'autre pour rejoindre les amis qui y travaillaient [...]. »³³⁶

³³⁵ B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005, p. 85.

³³⁶ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales, op. cit.*

« Mais c'est justement plutôt l'absence de l'Afrique qui m'a déclenché à l'écriture de la pièce. »³³⁷ ajoute-t-il dans un entretien avec A. Héliot. Koltès situe l'action en Afrique, sur un chantier de construction d'une entreprise française, entouré de clôtures et de miradors où quatre personnages se rencontrent et vivent un drame. Horn, le chef de chantier a fait venir de Paris Léone. Celle-ci tombe sous le charme d'Albourny, un noir qui s'introduit mystérieusement dans la cité afin de réclamer le corps de son cousin – Nouofia, disparu dans des conditions qui seront dévoilées progressivement, à savoir que Cal, ingénieur travaillant sur le chantier, est responsable de la mort de cet ouvrier noir. Pendant que Horn négocie avec Albourny, Cal cherche à séduire Léone. Après une dispute entre Horn et Léone au cours de laquelle il lui reproche d'avoir succombé à Albourny, Léone est renvoyée à Paris. Horn et Cal décident de tuer Albourny qui refuse de partir sans le corps de son frère. À la fin de la pièce la situation se renverse : Cal est abattu par les gardes du mirador, Horn reste seul.

La pièce traite en fait principalement de la cohabitation et de l'incompréhension entre deux cultures : celle des Blancs et celle des Noirs. Albourny représente les intérêts d'un village entier (intérêt collectif) ce qui n'est compris ni par Horn, ni par Cal, tous deux enfermés dans leur individualisme. Une autre source de conflits entre les deux cultures est l'argent : Pour Albourny le corps de Nouofia n'est pas monnayable, dans le monde des Blancs représenté par Horn et Cal tout s'achète (même une femme avec qui on peut passer la fin de la vie). Horn manifeste une fausse générosité. En réalité il n'a que mépris pour la multiplicité des cultures et leur diversité. En témoigne sa manière d'envisager un monde plus juste où il réduit le monde entier à l'Europe et l'Europe à la France³³⁸.

Dans de nombreux entretiens³³⁹ avec des journalistes, Koltès refuse d'accorder une dimension politique, néo-coloniale³⁴⁰ ou raciale à cette pièce pour ne pas enfermer *Combat de nègre et de chiens* dans des analyses trop idéologiques. Il prend comme

³³⁷ A. Héliot « Ouverture : Bernard-Marie Koltès : le grand théâtre du monde », *op. cit.*

³³⁸ B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 34-36.

³³⁹ L'entretien avec Alain Prique in B-M. Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁰ St. Patrice, *Koltès subversif*, 2008, p. 165-166.

point de départ l'attitude raciste de Cal pour observer le drame personnel du personnage. Cependant, nous y trouvons des éléments attestant que pour Koltès l'Afrique est une métaphore de l'exploitation du monde et des peuples. Dans cette pièce il aborde également les différences de classes à travers la confrontation de Horn et Alboury, mais aussi par le biais de la relation entre Horn et Cal. B-M. Koltès disait lui-même que le *Combat de nègre et de chiens* présente un « lieu métaphorique qui parlait de la vie bien plus que de l'Afrique elle-même. Un lieu de violence. »³⁴¹

Quai ouest

La fascination des États-Unis et surtout des milieux interlopes ont inspiré Koltès pour la création de *Quai ouest* en 1985. Lors d'un entretien³⁴² avec Alain Prique, Koltès dit :

« Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si anti-naturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis, en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mur, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui peut-être finira par le frapper pour de bon ; et vous vous dites : oui, je veux raconter cette rencontre-là. Et puis très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue, alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le « décor ». Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor [...]. »

Pour l'action de cette pièce Koltès choisit un hangar sur un quai abandonné d'une ville portuaire. Koch, un businessman qui cherche à se suicider, se fait conduire par Monique dans un quartier abandonné. Les deux héros sont confrontés à des hors-la-loi (Cécile Rodolf, les parents de Charles et de Claire, Fak – amie de Charles et Abad – le personnage silencieux) et à leur façon d'« accueillir » l'autre. Se heurtant à un mur d'incompréhension Koch souhaite repartir, mais sa Jaguar a été mise hors d'usage. Les protagonistes s'affrontent dans un contexte extrêmement violent : vol, tentative de

³⁴¹ A. Héliot « Ouverture : Bernard-Marie Koltès : le grand théâtre du monde », *op. cit.*

³⁴² Entretien publié dans *Théâtre en Europe*, janvier 1986 in B-M. Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 49-50.

suicide ou de viol, extorsion, etc. La pièce se termine par deux meurtres : Abad tire au fusil-mitrailleur sur Koch puis sur Charles.

Cette pièce, qui met en scène un groupe de personnes vivant en dehors des codes de la société, traite du rejet des différences (exclusion, ghetto), des clivages sociaux et de l'absence des valeurs sociales communément admises comme nécessaires à la vie en société. Dans cette pièce, Koltès donne la parole à ceux qui, oubliés depuis longtemps, ne sont entendus par personne : sans papiers, délinquants, exclus de la société juste bons « [...] à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des chiens sur le trottoir et boire de l'eau de pluie dans les poubelles et crever sous l'averse d'une sortie d'égout [...] ». ³⁴³

Voilà ce qui dit l'auteur lui-même à propos de *Quai Ouest* :

« Il y a plusieurs histoires, autant qu'il y a de personnages. [...] Mais le plus important, je crois, c'est la relation entre les trois jeunes : Charles, Fak et Abad ; un rapport à la fois très courant et assez complexe ; trois personnes liées par un lien obscur, trois « frères » (comme on dit des gangsters qu'ils sont « frères ») quelque chose qui est à la fois au-delà et en-deçà des sentiments, le rapport qu'il peut y avoir entre des personnes qui sont indispensables l'une à l'autre, comme les rouages d'une machine ; quelque chose, en tous les cas, que je crois qu'on ne pouvait pas raconter il y a un siècle, quelque chose de notre époque. » ³⁴⁴

La rencontre de gens de différents milieux sociaux, aux valeurs si éloignées que rien ne dispose à l'entente mutuelle, conduit inévitablement à diverses manifestations de violence. À travers les conversations, les échanges, les trafics, Koltès montre que la relation à l'autre n'est jamais dénuée d'intérêts calculés, que tout a un prix et se monnaie, même la virginité de Claire ³⁴⁵, la petite sœur de Charles ou l'entrée au ciel ³⁴⁶. « Le commerce des hommes se confond avec les hommes du commerce où

³⁴³ B-M. Koltès, *Quai ouest, op. cit.*, p. 38.

³⁴⁴ Entretien avec Delphine Boudon, *La Gazette du Français*, avril 1986 in B-M. Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 63-66.

³⁴⁵ B-M. Koltès, *Quai ouest, op. cit.*, p. 34-37.

³⁴⁶ « 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. », *Quai ouest, op. cit.*, p. 101.

tout se monnaie. »³⁴⁷ Dans chaque scène nous trouvons, plus au moins explicite, le même leitmotiv mercantile : « Qu'y a-t-il à gagner ? ». L'action de la pièce repose sur différents actes menaçants et sur des violences verbales et physiques. Durant la phase de création de la pièce, à la question d'Hervé Guibert « Comment elle avance votre nouvelle pièce ? », Bernard-Marie Koltès répond :

« Plus elle avance plus elle est faite de tous petits conflits, qui se succèdent, dont je sais qu'ils ont une certaine unité, mais je ne sais pas encore laquelle. Parfois ce sont des bagarres : un personnage se bat avec des éléments, avec le fleuve. »³⁴⁸

Koltès montre des « personnages [qui] ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui se cognent contre les murs. Les bagarres permettent justement de connaître ses limites, par quels obstacles la vie se voit cernée. »³⁴⁹ Cette pièce est « tissée de mille drames ordinaires : le désir, le goût de l'argent, l'illusion de la complicité, la profondeur des secrets que chacun garde. »³⁵⁰

Le Retour au désert

Après une quinzaine d'années d'absence de France, Mathilde accompagnée de ses deux enfants (Fatima et Edouard), revient dans sa maison natale. Les conflits commencent dès sa première rencontre avec son frère Adrien. Les habitants de la maison (Mathieu – le fils d'Adrien, Marthe – la deuxième femme d'Adrien et des domestiques ; Mme Queuleu et Aziz) doivent apprendre à cohabiter avec ces nouveaux venus qui « envahissent » l'espace de la demeure. Les disputes, les querelles, les insultes, les calomnies se succèdent tout au long de la pièce. Mathilde, par vengeance, en raison de sa condamnation à l'exil, rase la tête de Plantières – préfet de police et ami d'Adrien – ce qui crée un conflit entre Plantières et Adrien. Les hommes (accompagnés de Borny, avocat et Sablon, préfet du département) par représailles décident de faire interner Fatima qui fait de mystérieuses rencontres dans le jardin avec le fantôme de Marie, la première femme d'Adrien. Alors qu'ils sont dans le jardin en train d'observer Fatima, l'explosion du café Saïfi résonne au loin, explosion préparée la veille par

³⁴⁷ St. Patrice, *Koltès subversif, op. cit.*, p. 97.

³⁴⁸ B-M. Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 22.

³⁴⁹ B-M. Koltès dans un entrevue avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 publié dans *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 121-136.

³⁵⁰ B-M. Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 27.

Adrien et ses complices. Aziz est mort dans l'attentat, Mathieu et Edouard sont gravement blessés. Pendant que Mathilde essaie de raisonner Adrien qui a décidé de fuir en Algérie, Maame Queuleu entre et annonce l'accouchement de Fatima : deux beaux enfants noirs dont Mathilde prévoit qu'ils « vont foutre le bordel dans cette ville »³⁵¹.

Cette pièce est le seul de ses textes de théâtre dans lequel Koltès situe précisément l'action dans le temps et dans l'espace³⁵². L'action de la pièce se passe à Metz, dans « le désert provincial », « dans une maison, dans un milieu bourgeois »³⁵³. Au delà du provincialisme, l'enjeu de la pièce est le rapport qu'une communauté entretient à son passé et à sa mémoire. Koltès confronte la France à son histoire et en particulier à ce sujet tabou qu'est la guerre d'Algérie et ses conséquences. L'auteur compare l'Histoire à un animal : « L'Histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, tape du pied avec impatience. »³⁵⁴ Ainsi il donne la preuve de sa vision brutale et violente de l'Histoire. Il montre par la même qu'un pays ne peut occulter indéfiniment les périodes sombres de son histoire, car elles ressortent un jour ou l'autre. Il aborde également un autre aspect de l'histoire de la France, c'est-à-dire les relations franco-allemandes et plus exactement les relations avec l'Allemagne nazie : la collaboration, la lâcheté, la « légitimation » de la violence par la loi. La scène où Mathilde³⁵⁵ rase le crâne et donc transgresse le territoire de Plantières, qui se pose comme un homme honorable, respectable, dont la carrière et la vie familiale sont irréprochables, montre que les rapports entre dominants et dominés sont relatifs. Koltès, réduisant la portée de la pièce, écrit : « *Le Retour au désert* est une pièce de bagarre entre un frère et une sœur. *Le Retour* ... traite, entre autres choses, d'une bagarre de texte, d'une bagarre verbal que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue. »³⁵⁶

³⁵¹ B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, op. cit., p. 88.

³⁵² « Une ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante. » in B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, op. cit., p. 9.

³⁵³ B-M. Koltès, *Une part de ma vie*, op. cit., p. 130.

³⁵⁴ B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, op. cit., p. 57.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁵⁶ B-M. Koltès dans un entrevue avec Véronique Hotte, *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988 publié dans *Une part de ma vie*, op. cit., p. 121-136.

Laissons de côté le sujet de l'Histoire³⁵⁷ abordé dans *Le Retour au désert* pour nous concentrer sur un autre thème important de la pièce sous la forme d'une histoire de famille, à savoir celle de la famille Serpenoise. C'est ainsi que Koltès décrit différents types de rapports familiaux et sociaux : la surprotection d'un fils par son père (Mathieu par Adrien), une mère qui demande la protection de sa fille (Mathilde et Fatima), une fratrie violente (Mathilde et Adrien), les problèmes d'entente entre frère et sœur (Mathilde et Adrien), entre générations (Adrien et Mathieu), entre classes sociales (Mathilde et Mme Queuleu). Le « désert » symbolise l'effacement des repères, si bien que les personnages ne savent plus où se diriger ni comment s'orienter, ils ne savent plus quelle direction donner à leur vie. Le rapport des forces, le conflit, l'affrontement sont le moteur de la pièce et des relations établies entre les personnages.

« Dans les rapports entre les personnages, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs [...] – et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé [...] indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse. »³⁵⁸

Roberto Zucco

Pour cette dernière pièce, publiée à titre posthume en 1990, Koltès s'inspire d'un fait divers réel concernant Roberto Succo – un tueur en série. « Le point de départ de la pièce n'était ni une anecdote, ni un événement, mais simplement le visage d'un homme recherché, d'un marginal, d'un hors-la-loi. »³⁵⁹ Cette pièce est une réécriture explicite du Hamlet de Shakespeare, Roberto Zucco incarne la figure centrale, baroque et mélancolique, du prince sans royaume.

La pièce présente un fragment de vie de Roberto Zucco, un dangereux criminel qui après avoir tué son père s'évade le soir même de la prison et tue sa mère. À partir de ce moment, il commence à enchaîner des meurtres. Sur son chemin, il rencontre

³⁵⁷ St. Patrice, *Koltès subversif*, op. cit., p. 177-201.

³⁵⁸ P. Hoch et B-M. Koltès, *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs*, 2000, p. 74-76.

³⁵⁹ Dialogue avec C. Stratz, propos recueillis par M-P. Bureau, « Portrait d'un homme recherché », op. cit.

plusieurs personnes dont la plus importante est la Gamine qu'il viole et qui paradoxalement s'éprend de lui. Koltès construit sa pièce sur la trame de ces deux vies qui s'entrecroisent, celle de Gamine et de celle de Roberto Zucco. Cette pièce mêle le thème de la violence dans les échanges humains, le tragique de l'amour entre Zucco et la Gamine : la vie d'un meurtrier solitaire et la vie d'une adolescente surprotégée par sa famille. Zucco fréquente le quartier mal famé du Petit Chicago où il assassine un inspecteur. Ensuite, dans un parc public il prend en otage la Dame dont il tue le fils. Il souhaite s'enfuir à Venise mais il revient sur le lieu de meurtre de l'Inspecteur où il est trahi par la Gamine. Celle-ci, désireuse de le retrouver, a abandonné sa famille, est partie à sa recherche, se fait embaucher dans une maison close où elle tombe dans la déchéance physique et morale. Une fois encore, Zucco est arrêté et finit par disparaître anéanti dans les lumières du soleil qui « monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien. »³⁶⁰

« Roberto force une représentation nouvelle de la société. Il renvoie à la société disciplinaire – la société du grand enfermement – son propre mépris, son miroir, et lui retourne ses fers. [...] La solitude affolée de Roberto Zucco – son corps indocile – se métamorphose alors, sous la plume de Koltès, en un mythe contemporain qui nous parle de notre société, de ses privilèges, de ses reniements, et de ses exclusions, décrivant un monde enlisé dans ses certitudes et anesthésié par son conformisme. »³⁶¹

*Roberto Zucco*³⁶² est une critique de notre société et de ses institutions : les systèmes policier, juridique et scolaire. Cette pièce évoque une société dans laquelle ses membres souffrent de la violence qu'ils s'infligent mutuellement. Nous pouvons voir à travers tous ces meurtres sans mobile une violence gratuite. Zucco a, en effet, tué ses parents, un inspecteur de police, un enfant et violé une gamine sans que l'on comprenne quelles sont ses motivations. Zucco représente les contradictions, les pulsions violentes et en même temps le désir d'amour. D'une scène à l'autre, il passe de la normalité (VI « Métro ») à la folie (X « L'otage »). Koltès parle de l'isolement, de la solitude, de l'impossible communication entre gens repliés chacun sur leurs souffrances. La fuite est le principal mode d'action de Roberto, il n'apparaît que pour s'enfuir de nouveau. Zucco est un personnage surhumain qui arrive à s'échapper d'une prison moderne d'où

³⁶⁰ B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 95.

³⁶¹ St. Patrice, *Koltès subversif*, *op. cit.*, p. 136.

³⁶² Cf. L'article de P-A. Brault, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *op. cit.*, dans lequel l'auteur propose une analyse précise de la problématique développée dans *Roberto Zucco*.

toute évasion semble impossible. Il est qualifié de « bête furieuse » en éternelle cavale, Roberto Zucco est un fugitif impénitent.

« *Roberto Zucco* c'est aussi un tueur en cavale avec la mort aux trousses, et Koltès, qui se savait condamné quand il écrivait la pièce, a sans doute identifié le destin de son personnage au sien dans le combat contre la mort. »³⁶³

³⁶³ Dialogue avec C. Stratz, propos recueillis par M-P., Bureau, « Portrait d'un homme recherché », *op. cit.*

Chapitre deuxième : Linguistique conversationnelle au service de la dispute

Se fâcher est un art.

B. Salino, *Bernard-Marie Koltès*, 2009 : 205

Le conflit discursif est un phénomène complexe qui renvoie à des formes linguistiques particulières. Pour répondre aux questions posées dans l'introduction générale et afin d'étudier ce type d'échanges, nous allons préciser l'arrière-plan théorico-pratique en analysant les éléments d'une conversation. Ce détour nous paraît nécessaire afin d'inscrire cette recherche dans un cadre scientifique plus large que celui déterminé par son intitulé.

2.1. Conversation – aperçu théorique

Et si converser c'est habiter à deux le langage, peut-être faut-il l'entendre comme folie à deux [...], où parler serait comme tel un délire, autrement dit reconstruction ou sauvetage de l'objet.

F. Berthet, « Éléments de conversation » in *Communications*, n°30, 1979, p. 109-163.

Converser, jusqu'au XVIII^{ème} siècle désignait *demeurer, vivre quelque part et conversation*, jusqu'au XVI^{ème} siècle signifiait *relation, rapport, genre de vie*.

« [...] ce tracé du mot dans la parole des hommes, par lequel ceux-ci la désignaient, montre avec assez d'évidence ce que parler engage, et incline à concevoir l'énonciation comme séjour du sujet dans la langue, installation parfois voyageuse, occupation toujours provisoire, l'aménagement du sens n'étant jamais que l'effet second d'un emménagement du sujet dans le discours. »³⁶⁴

Née de la réponse de D. H. Hymes et J. J. Gumperz à la vision trop réductrice de la langue proposée par N. Chomsky, la *conversation* est devenue objet d'études principalement à la fin des années 60 aux États-Unis. Ces deux chercheurs ont fondé les bases de la nouvelle discipline en associant les théories sur les échanges verbaux avec

³⁶⁴ F. Berthet, « Éléments de conversation » in *Communications*, n°30, 1979, pp. 109-163.

les règles d'interaction propres à un groupe. Depuis le premier ouvrage traitant de la conversation, publié en 1972³⁶⁵ par D. Sudnow, la notion de la conversation a connu de multiples évolutions. Notre point de départ sera la première définition proposée par E-A. Schegloff³⁶⁶ :

« I use “conversation” in an inclusive way. I do not intend to restrict its reference to the “civilized art of talk” or to “cultured interchange” as in the usages of Oakeshott (1959) or Priestly (1926), to insist on its casual character thereby excluding service contacts (as in Landis and Burt 1924), or to require that it be sociable, joint action, identity related, etc. (as in Watson and Potter 1962). “Dialogue”, while being a kind of conversation, has special implications derived from its use in Plato, psychiatric theorizing, Buber, and others, which limits its usefulness as a general term. I mean to include chats as well as service contacts, therapy sessions as well as asking for and getting the time of day [...]»

Du point de vue de l'analyse du discours et, de façon très synthétique, la conversation est définie aujourd'hui soit comme étant « un type particulier d'interactions verbales » (P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002 : 142), soit dans un emploi plus générique comme « référent à tout type d'échange verbal » (*Ibid.*). P. Charaudeau et D. Maingueneau (*Ibid.*, p. 142) expliquent que la conversation est souvent entendue comme une sorte de prototype de l'interaction. C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 61) montre le caractère stratifié de la conversation : elle énumère les « rangs » qui la constituent. Plus précisément selon l'auteur, les composants d'une conversation comprennent, outre l'acte de langage (« unité minimale de la grammaire conversationnelle »), les interventions, puis les échanges qui se combinent pour former les séquences. De ce point de vue, la conversation se présente comme une construction complexe et hiérarchisée dans laquelle les unités conversationnelles s'emboîtent les uns dans les autres en fonction des règles qui organisent ce type de discours. Dans les pages qui suivent, nous allons regarder de plus près l'organisation et les fonctions de deux unités fondamentales (monologale – acte de langage et dialogale – leur échange et par la même interaction) d'une communication conflictuelle.

³⁶⁵ D. Sudnow, *Studies in social interaction*, 1972.

³⁶⁶ E-A. Schegloff, « Sequencing in conversational openings » in J. Gumperz et D. Hymes (éds) : *Directions in Sociolinguistics. The Ethnomethodology of Communication*, New York: Holt, Rinehart et Winston, 1972, pp. 346-380.

Concernant les composants d'une conversation, peu importe la situation dans laquelle une conversation est tenue, les éléments externes tels que le lieu, le temps, le nombre de participants sont peu contraignants. La relation interpersonnelle lors d'une conversation se caractérise par une égalité des principes entre les partenaires : tous les participants d'une conversation ont le droit égalitaire à devenir locuteur. « Chacun des participants se reconnaît et reconnaît à l'autre (aux autres) le droit, voire le devoir, de contribuer à la construction de cet objet-discours. »³⁶⁷ Enfin, comme l'affirme V. Traverso (in P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002 : 143) « ce caractère faiblement programmé et peu contraint favorise l'apparition d'une grande variété de négociations conversationnelles ». S. Durrer (1999 : 102) ajoute qu'une conversation ne consiste pas seulement en l'échange d'informations, mais aussi en la négociation de relations interpersonnelles. D. Maingueneau (1990 : 20) présente un autre point de vue, il écrit qu'une conversation « est moins un échange harmonieux d'informations qu'un réseau souple dans lequel chacun cherche à emprisonner son co-énonciateur. » En outre, c'est un échange où les éléments construits sur les bases verbales, non-verbales et para-verbales tels que les tours de parole, les actes de langage, les thèmes, la durée, le ton se décident dans l'immédiat, autrement dit, tout y est établi dans l'instant de la communication. En outre, d'après V. Traverso (in P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002 : 142) la notion de « finalité interne » constitue le noyau central et différencie la conversation d'autres types d'interaction. Or, l'objectif d'une conversation est l'activité « gratuite » : les locuteurs parlent par jeu, par politesse ou par plaisir. Une conversation s'appuie sur « un mode atypique de parole, qui, semble-t-il, ne peut se définir que négativement par l'évanescence en lui de toute finalité économique : car le message (du moins au sens où les linguistes entendent ce mot) y est nul, et la communication « vide » » (R. Barthes et F. Berthet, 1979 : 4). Ce qui différencie la conversation de la « finalité externe » qui caractérise d'autres types d'échanges, c'est-à-dire les situations où les interlocuteurs prennent une décision, se mettent d'accord sur un décret, annulent un contrat, se disputent, etc.

³⁶⁷ M-A. Morel citée par A. Petitjean, « La conversation au théâtre », *op. cit.*, p. 63-88.

Nous venons de montrer que « les conversations sont des objets complexes, qui fonctionnent à différents niveaux »³⁶⁸. De plus, toujours du point de vue de l'analyse interactionnelle et selon C. Kerbrat-Orecchioni (1984 : 56) une conversation, dont la spécificité est la manifestation verbale, est un rituel social qu'il s'agit pour la linguistique d'explicitier. « [...] La conversation n'est qu'un cas particulier, ou une variété, de conduite intentionnelle, voire rationnelle, [...] »³⁶⁹. Une conversation doit être alors analysée comme un acte qui se déroule d'après ses propres règles particulières à une région géographique, à un milieu social, à la culture des interlocuteurs ou à des caractéristiques psychologiques de ces derniers, mais aussi d'après les composants variables comme le contexte ou l'humeur des protagonistes qui constituent un cadre et gèrent l'ensemble du comportement discursif. « Transposée sur la scène théâtrale, la conversation ordinaire se fait dialogue selon la convention du genre. »³⁷⁰. Ce qui sera mis en relief dorénavant.

2.2. Impact des théories conversationnelles sur le théâtre

Une pièce est une conversation.

L. Jouvét, *Témoignages sur le théâtre*, 1952 : 115

Certes, au théâtre les interlocuteurs ne parlent pas comme dans la vie et pourtant, puisque la conversation est une construction avec au moins deux partenaires qui s'accordent mutuellement le droit de co-crée le discours (principe de coopération de Grice (1979)), l'écriture théâtrale est en elle-même conversationnelle. Les interlocuteurs (les personnages) entrent en interaction et échangent leurs propos sous la forme de répliques. Selon C. Kerbrat-Orecchioni (1984 : 47) « [...] le texte théâtral se laisse analyser sans résidu – les didascalies exceptées – comme une séquence structurée de « répliques » prises en charge par différents personnages entrant en interaction, c'est-à-dire comme une espèce de « conversation » ». Du fait qu'elle s'inscrit dans un dispositif énonciatif bien particulier³⁷¹, la conversation au théâtre possède quelques

³⁶⁸ C. Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, 1996, p. 8.

³⁶⁹ H-P. Grice, « Logique et conversation » in *Communications*, n°30, 1979, pp. 57-72.

³⁷⁰ A. Petitjean, « La conversation au théâtre », *op. cit.*

³⁷¹ Cf. Le sous-chapitre « Emboîtement des instances énonciatives » de cette thèse.

spécificités par rapport à la conversation réelle. Les différences tiennent au fait qu'il s'agit d'un objet écrit et stylisé, « prémédité » et non pas immédiat comme c'est le cas de la conversation ordinaire. Au théâtre, les conversations sont nettement structurées, par conséquent plus systématiques et prédisposées aux observations : le dialogue au théâtre se prête alors commodément à l'analyse conversationnelle. A. Petitjean (1984 : 64) propose de distinguer deux niveaux de fonctionnement de la conversation au théâtre : sémantique (la cohésion thématique des contenus propositionnels) et pragmatique (comportement des interlocuteurs et valeur illocutoire). Le premier, le contenu propositionnel – permet de transmettre les informations et le deuxième, l'intention engagée – de les interpréter.

C. Kerbrat-Orecchioni (1984 : 56) rappelle que la conversation est un rituel social qui s'organise autour de règles internes (tours de parole, actes de langage, etc.) et de règles qui régissent l'ensemble du comportement discursif (lois de discours, maxims conversationnelles, etc.) auxquelles les locuteurs sont censés adhérer afin d'établir une conversation. Outre l'analyse de certains de ces éléments, il s'agit de tirer avantage de faits conversationnels présents dans la dispute dramatique. Suite à ce bref rappel théorique concernant la conversation, il nous reviendra d'analyser comment les composants d'une conversation s'organisent au sein d'une dispute. Pour ce faire, on commencera par étudier le rôle des didascalies.

2.3. Rôle des didascalies dans les scènes de dispute

L'activité verbale et non-verbale est un tout unifié.

K. L. Pike in C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales 1*, 1998, a) : 136

C. Kerbrat – Orecchioni (2001 : 151) nomme les non-verbaux par « actes non langagiers » (ANL), en opposition aux « actes de langage » (AL). À ce propos, l'auteur cite B. Malinowski « Le discours n'a pas de sens si on le détache de l'activité dont il fait partie. » Pour cette raison, il est impossible de séparer l'analyse des uns de l'analyse des autres. Comme l'a montré P. Watzlawick (1972) et son équipe, environ 80% des messages passent en dehors du verbal, en d'autres termes, lors d'une communication les participants mettent en jeu des moyens non-verbaux et créent un réseau d'influences mutuelles. Nous retrouvons ce jeu d'interdépendance d'éléments verbaux et non-verbaux dans les indications didascaliques des scènes de dispute de Koltès auxquelles ce sous-chapitre est consacré. À la suite de C. Kerbrat-Orecchioni, en guise de rappel, nous distinguons dans les didascalies les indices qui conditionnent le comportement tant verbal que non-verbal des protagonistes :

- les indices de nature non-verbale *statiques* comme l'âge, le sexe, l'appartenance ethnique qui fournissent les indications concernant les positions interactionnelles. Koltès fournit ces informations dans la liste de personnages, par exemple :

« Horn, soixante ans, chef de chantier.
Alboury, un Noir mystérieusement introduit dans la cité.
Léone, une femme amenée par Horn.
Cal, la trentaine, ingénieur. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 7

- ensuite, les *cinétiques lents*, c'est-à-dire le jeu d'attitudes et de postures, ce que montre la didascalie suivante :

« *Zucco cogne contre la porte. [...] Zucco défonce la porte.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 14

- et les *cinétiques rapides* comprenant les regards, les mimiques, les gestes, ce qui illustre le fragment :

« (En riant aux éclats, à chaque mot, avec un petit regard malicieux, il sort une liste interminable de grossièretés et de mots obscènes. Puis brusquement :) [...] (Il monte sur le cercueil, fait de l'équilibre tout au bord, avec un regard triomphant, arrive au bout, et tombe). »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 68

Ainsi, lors d'une dispute, les configurations de ces trois composants du non-verbal influencent le développement de la relation conflictuelle. Ce cadre général posé, analysons les didascalies dans les disputes de Koltès d'une manière plus détaillée. Pour ce faire nous nous appuyerons sur les travaux de T. Gallèpe (1997 : 183-221) et plus particulièrement, parmi plusieurs grandes catégories de didascalies qu'il distingue, nous en choisissons deux : méta-énonciative et méta-interactionnelle.

2.3.1. Didascalies méta-énonciatives

Les informations contenues dans ce type de didascalies fournissent des indications soit sur le mode de production de l'énoncé, soit sur l'acte illocutoire à la base de l'énoncé. C'est pourquoi M. Pruner³⁷² les appelle « didascalies expressives ».

2.3.1.1. Centrées sur la production de l'énoncé

Les indications concernant la production des énoncés livrent directement et explicitement des informations sur la façon de parler des personnages. Elles portent sur la réalisation de la parole comme la prosodie, le rythme, le tempo, l'intonation, la voix, les accentuations, les pauses, le timbre, le débit, le ton, etc. Avant d'observer ces éléments dans le texte didascalique koltésien, il convient de rappeler que la musique a joué un rôle important dans la vie de Koltès. Dans la mesure où ce fait ne reste pas sans écho dans son écriture, il influence le rythme de ses scènes de dispute dans lesquelles

³⁷² M. Pruner, *L'analyse du texte théâtral*, op. cit., p. 18.

nous retrouverons les indications sur la façon de parler, sur le débit « *sans arrêt* », sur le rythme « *très rapide* », sur le ton « *murmure* », sur l'intensité « *plus fort* », etc.

Les éléments paraverbaux sont assez nombreux chez Koltès et permettent d'un côté, au personnage de se positionner dans un rapport de domination et de l'autre côté, au lecteur, de s'imaginer la façon selon laquelle les adversaires entrent en conflit. Ce qu'illustrent les extraits suivants :

« *Il répète cela pendant que Mikail parle. [...] Il répète cela pendant que le Vieux parle. [...] Temps. Début du gémissement de la Vielle. Le rythme est très rapide, presque l'un sur l'autre.* »

B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 40-41

Ou

« Cal. – N'importe qui t'aurait proposé, alors, tu aurais suivi, hein ? (*Il rit.*) Cette femme a du tempérament.

Léone. – N'importe qui ne m'a pas proposé.

Cal. – Et tu aimes les feux d'artifice, hein, bébé ?

Léone. – Oui, aussi, il m'a parlé de cela aussi.

Cal. – Tu aimes rêver, hein ? et tu voudrais me faire rêver aussi, hein ? (*Dur :*) Mais moi, je rêve la vérité, je ne rêve pas des mensonges. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 47

Ou

« Cécile. – Idiote. Tu ne crois donc pas que ce sommeil-là, il faudra bien que tu le rattrapes ? Tu n'as pas gagné une minute avec tout ce café bu en cachette, idiote. Dépêche-toi.

Claire (*pleurant*). – Je ne veux pas rester seule, ce soir, à la maison.

Cécile. – File. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 65

Ces didascalies concernent le processus d'énonciation et précisent concrètement la façon dont l'énoncé est produit. Sans doute, cet aspect est-il également

dans les didascalies suivantes mais elles ont en plus l'intérêt de manifester l'engagement émotionnel de l'interlocuteur.

« Ma (*elle lui prend la main*). – Je crains pour vous que vous n'ayez été aimée comme vous ne le savez plus, écoutée, sans doute, comme vous ne le serez plus. Alors maintenant, Carole, nous sommes là.

Carole (*brusquement*). – Non.

Ma (*surprise*). – Pardon ? »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 48

Ou

« Rouquin (*furieux*). – Tu sais bien que ce n'est pas vrai. Tous, vous me détestez. Partout on me déteste ; »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 42

Ou

« Koch (*s'énervant brusquement*). – Pourquoi, mais pourquoi donc me poursuivez-vous avec cet argent ? »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 67

Bien que l'écriture de Koltès insiste sur les comportements réactifs des personnages par la vivacité des mouvements, elle sait aussi exprimer les conflits à l'aide de réactions moins spectaculaires mais néanmoins significatives ; ses personnages parlent souvent à voix basse et leurs dialogues sont truffés de « silence » : « à voix basse », « bas », « après un temps »...

« Cal. – Je trouve que c'est encore plus con si c'est plus compliqué, ce jeu.

Horn. – Alors, tu ne joue plus ?

Cal. – Je ne veux plus, non ; je trouve que l'on devient con, à jouer.

Horn (*après un temps*). – Bon Dieu, non, je ne comprends pas.

[...]

Cal. – Non non non, je ne veux plus jouer à rien.

Horn. – Alors, qu'est-ce qu'on doit faire ?

Cal. – Je ne sais pas. Ne pas être con.

Horn. – Eh bien, d'accord. (*Ils boudent.*)

Cal (*après un temps*). – Et voilà le bruit de l'Afrique. »

Ou

« Horn (*misant*). – Joue.

Cal. – Je n'ai pas le cœur à jouer, vieux, non, je n'y ai pas le cœur. (*Bas* :) Alors, tu vas vraiment me lâcher, Horn, c'est cela, ton idée ? dis-le, dis-le : n'est-ce pas que tu me lâches, vieux ?

Horn. – Quoi ?

Cal. – Fais tirer dessus par les gardiens. On est dans notre droit, merde ! »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 63

Ce type de didascalies méta-énonciatives présents dans les scènes de dispute, signale le rapport d'intimité entre les personnages. A. Petitjean³⁷³ attribue aussi ce régime énonciatif à une sorte de « phobie panoptique », omni-présente dans l'œuvre de Koltès. Autrement dit, les personnages koltésiens se sentent souvent surveillés, par exemple dans *Quai ouest* par Abad, dans *Le Retour au désert* par Adrien et dans *Les Amertumes* par Alexis. La quinzième page de cette dernière pièce est consacrée à la description d'Alexis :

« C'est le témoin, celui sans lequel l'action ne serait qu'un vain et écœurant gigotement, [...]. Il n'est mentionné à aucun moment, mais il est toujours présent. Il regarde, se détourne, s'introduit, s'oppose, encourage [...] »³⁷⁴.

« Cette présence / absence possible ou mystérieuse de récepteur additionnel hostile contribue à créer un climat d'inquiétude et de peur caractéristique des univers koltésiens »³⁷⁵ dans lequel éclatent des conflits de différents types.

2.3.1.2. Centrées sur la valeur illocutoire de l'énoncé

Quant aux didascalies centrées sur la valeur illocutoire de l'énoncé, elles regroupent les indications qui affectent le discours, son déroulement et la nature de l'acte accompli lors de l'énonciation de la réplique. Pour l'analyse des didascalies méta-

³⁷³ A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

³⁷⁴ B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998, p. 15.

³⁷⁵ A. Petitjean, « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », *op. cit.*

énonciatives il n'est pas toujours facile de faire la part entre les didascalies purement centrées sur la production de l'énoncé et celles centrée sur la valeur illocutoire de l'énoncé. C'est ainsi que dans les exemples suivants l'adjectif « menaçant » ou l'expression « en colère » en plus d'indiquer l'acte de menacer ou de renforcer l'ordre, donnent des indications sur la façon de produire les énonciations.

« Horn. – Imbécile.

Cal (*menaçant*). – Ne me traite pas d'imbécile, Horn, plus jamais. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 99

Ou

« Claire. – Tu es trop lourde, je ne pourrais pas te porter toute seule.

Cécile. – Idiote. (*Bas* :) Cache-moi, je ne veux pas que Rodolfe me voie, je l'entends rigoler là-derrrière, va me chercher mon châle et cache-moi dessous, je veux avoir l'air d'un petit tas de cailloux. (*En colère* :) Nettoie autour de moi, c'est dégueulasse, va chercher le seau et lave. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 97

Ces indications, même si elles sont en nombre assez limité dans l'écriture koltésienne, permettent de mieux saisir la force illocutoire véhiculée dans l'énoncé et contribuent à la création du discours conflictuel.

2.3.2. Didascalies méta-interactionnelles

Dans ce groupe nous retrouvons toutes les indications concernant l'organisation, le déroulement et la structure de l'interaction. Suivant T. Gallèpe (1997) nous distinguerons deux grandes sous-classes qui serviront de base afin de poursuivre l'observation des didascalies présentes dans les disputes de Koltès.

2.3.2.1. Centrées sur le déroulement de l'interaction

Cette sous-classe est composée majoritairement des didascalies désignant l'allocutaire. Les didascalies qui servent à distribuer la parole ont en général, et au cours

de scènes de dispute, la forme d'appellations directes envers des personnages invités à prendre la parole par le personnage qui parle. La spécificité du texte de théâtre fait alors que la façon d'identifier le locuteur au cours de scènes de dispute peut se réaliser à l'aide des deux possibilités suivantes :

- soit par le prénom ou le patronyme du personnage écrit en italique et entre parenthèses, inséré au début ou à l'intérieur du discours du personnage qui parle. Ces indications sont particulièrement nécessaires lors des scènes de dispute à plusieurs personnages :

« Marthe. – Elle ne m'a pas frappée, elle m'a châtiée parce que je suis méchante. C'était pour mon bien et j'en suis heureuse.

Mathilde. – L'idiote.

Adrien. (à *Mathilde*). – Qu'est-ce que tu as dit ? (*Il s'approche de Mathilde.*)

[...]

Mathilde (à *Adrien*). – J'ai dit : l'idiote. Elle est ivre morte. Elle va vomir sur mon tapis. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 36-37

- soit par le prénom ou le patronyme du personnage en forme d'appellations directes dans la réplique du personnage qui tient la parole :

« Borny. – Mes lunettes qui sont dans ma serviette qui est dans ma voiture, oui. Plantières, vous m'insultez.

Plantières. – Pas le moins du monde, Borny. Mais je tiens à vous accompagner jusqu'à votre voiture ;

Borny. – Et pourquoi m'accompagneriez-vous ?

Plantières. – Pour être sûr que vous ne vous perdrez pas en chemin.

Borny. – Vous doutez de moi, Plantières, et j'en suis blessé. Je viens de dire et de répéter que votre idée est excellente et que je l'approuvais. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 49

Même si d'une manière générale, les scènes où il n'y a que deux interlocuteurs ne nécessitent pas des didascalies permettant d'identifier l'allocutaire, Koltès en décide autrement et introduit les indications de noms d'allocutaire dans le discours de ses personnages. Contrairement à l'utilisation de ce procédé dans d'autres types de scènes à

deux personnages, afin d'authentifier les interlocuteurs, au cours des scènes de dispute il permet de souligner l'engagement émotionnel des adversaires dans le conflit.

2.3.2.2. Centrées sur le non-verbal

Cette sous-classe de didascalies peut elle-même être subdivisée en six types :

Regard

Plus la relation entre les interlocuteurs est intime, plus le niveau du contact oculaire est élevé « [...] il est évident que la vision est cruciale, tant pour le locuteur que pour l'auditeur, [...], s'ils veulent conduire efficacement leur conversation, [...] »³⁷⁶. D'après les recherches de D. E. Allen ou R. F. Guy, cité par F. Berthet (1979), lors d'un échange dit « normal », les allocutaires se regardent durant 70% du temps. Le regard, considéré comme un signe d'attention nécessaire pour une interaction, manifeste le degré d'engagement des personnages dans la communication. La plupart des informations passe par le regard qui joue un rôle essentiel dans la relation de domination. Il reste à analyser comment ce facteur, tellement important lors d'une conversation authentique, se manifeste dans les interactions conflictuelles au théâtre.

La vue est à côté de l'ouïe l'un des sens auquel Koltès attache beaucoup d'attention dans ses pièces. Chez Koltès les interactants ne détachent pas le regard l'un de l'autre, afin de bénéficier des informations émises par les gestes et les mimiques. Prenons l'exemple de *Combat de nègre et de chiens*, ici à plusieurs reprises le contact oculaire est souligné : « avec un clin d'œil » (p. 21), « Ils se regardent » (p. 33), « avec un clin d'œil » et « Il la regarde » (p. 41), « Il la regarde » (p. 47).

³⁷⁶ E. Goffman, *Façons de parler*, 1987, p. 139.

Ainsi, dans une dispute koltésienne le regard apparaît comme un régulateur phonétique qui permet aux interlocuteurs de « [...] synchroniser leurs activités respectives, verbales et non-verbales. »³⁷⁷

« Léone (à Horn). – Pourquoi le faites-vous souffrir ? (*Horn la regarde.*) Donnez-lui ce qu'il vous demande.

Horn. – Léone ! (*Il rit.*) Bon Dieu, comme tout cela devient pompeux ! (*À Alboury :*) Sachez donc que le corps de cet ouvrier est introuvable. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 90

À l'aide du regard porté au personnage qui ne participe pas au conflit, l'interlocuteur peut monter son désintérêt face au sujet de la dispute ou à son adversaire :

« Charles. – Laisse-moi tranquille, je n'ai pas le temps de te parler. (*Il regarde Fak.*)

Claire. – Pas le temps, pas le temps, tu n'as rien à foutre du tout et tu dis : pas le temps. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 32

L'absence de regard est aussi significative. Tout au long du conflit Charles a les yeux fermés et seulement à la fin de cette scène il ouvre les yeux et s'en va :

« Cécile apparaît, le soleil monte dans le ciel à toute vitesse. Quand Charles la voit, il ferme les yeux. [...] »

Charles. – Fais-moi de l'ombre.

Cécile. – Je n'ai plus d'ombre. (*Elle pleure.*)

Charles (*ouvrant les yeux*). – J'ai à faire. (*Il sort.*) »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 37-43

Le manque de contact oculaire caractérise la violence ultime – l'assassinat. La Pute rapporte le fait que Zucco a tué l'Inspecteur et constate :

« La Pute. – [...] Ni le meurtrier ni sa victime ne se sont à aucun moment regardés. [...] »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 31

³⁷⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales 1*, 1998, a), p. 145.

Postures

Ce type de didascalies concerne les attitudes des interactants qui :

- soit, accompagnent le processus de la production ou de la réception des répliques :

« Adrien (*retenu par Aziz*). – Cela, tu le paiera, ma vielle ; cela, tu le paiera. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 40

Ou

« Horn (*se levant*). – Qu'est-ce qu'elle fout, bon Dieu ? »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 57

- soit, décrivent le contexte général de la communication conflictuelle :

« À la cité, près de la table. Cal nettoie son fusil. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 96

Ou

« Carole s'installe, fume, parle d'un air détaché, en tapotant du pied sur le sol ; sort son poudrier, se met délicatement du rouge à lèvres ; tandis que June regarde de tous côtés, marche de long en large, écoute par instants, comme si elle entendait un bruit suspect. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 13

Ou

« Rouquin (*hochant la tête*). – Bon dieu, le con. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 41

Ou

« *Il a un mouvement nerveux du corps.* »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 42

Il convient de souligner la difficulté de trouver des didascalies se rapportant uniquement à la posture des interlocuteurs, dans la mesure où la plupart d'entre elles, trouvera également leur place au sein des didascalies kinésiques.

Mimiques

Ce type de didascalies, assez restreint dans l'écriture koltésienne, rend compte des expressions faciales au cours d'un échange langagier. T. Gallèpe (1997) inclut dans ce type de didascalies les rires, qui, outre leur manifestation sonore implique des expressions du visage. D'une manière analogue à celle de T. Gallèpe relevons les pleurs des personnages, tout en sachant que les états émotionnels les plus fréquents dans l'écriture koltésiennes sont les rires et les pleurs accompagnant souvent les scènes de conflits.

« Monique. – Qui ? Vous me demandez à moi : qui ? Seigneur ! Vous, je suppose.
Charles. – Je savais qu'il ne faut jamais faire d'affaires avec une femme. (*Il rigole.*) Je m'en souviens, maintenant (*Bas :*) Si tu veux partir d'ici, il faudra que tu le portes. Il y a douze kilomètres, en faisant le tour. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 50

Ou

« La dame. – Je vous jure que je ne pleurerai pas.
Elle pleure. Zucco s'éloigne.
La dame. – Et votre nom, imbécile ? »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 82

On trouve les scènes de dispute dans lesquelles les rires et pleurs s'enchaînent au cours d'un seul conflit :

« Horn. – Et alors ? tu l'as trouvé ?

Cal. – Rien, patron, rien (*Il pleure.*)

Horn. – Et c'est pour rien que tu t'es couvert de merde ! (*Il rit.*) Bon Dieu, l'imbécile ! »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 96

Les mimiques peuvent prendre aussi d'autres formes :

« Cal (*flairant*). – Odeur de femme, odeur de nègre, odeur de fougères qui réclament. Il est là, parton, tu ne sens pas ?

Horn. – Arrête de faire le mariole. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 77

Ou

« *La Gamine est contre le mur, terrorisée.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 32

Activités paraverbales

Koltès est très économe dans ses indications paraverbales. Nous en trouvons néanmoins quelques unes qui accompagnent les scènes de violence verbale ou physique :

« *Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 18

Ou

« *Entre le frère, dans un grand fracas.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 21

Ou

« *Hurlements, fuite.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 69

Ou

« *Le Rouquin se met à siffler, colériquement, impérativement, un long siffler modulé et précis.* »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 42

Kinésique

Ce type de didascalies méta-interactionnelles paraît être particulièrement présent au cours des scènes de dispute, surtout quand le discours violent dégénère en violence physique. Outre le fait de désambiguïser la situation de communication, ces didascalies ont pour rôle de renforcer l'état affectif des adversaires et l'impasse émotionnelle dans laquelle ils se trouvent.

« Zucco. – Donnez-moi les clés. (*Il sort le pistolet, le pose sur ses genoux.*)

La dame. – Vous êtes fou. On ne joue pas avec ces engins-là.

Zucco. – Appelez votre fils.

La dame. – Certainement pas.

Zucco (*la menaçant avec le pistolet*). – Appelez votre fils.

La dame. – Vous êtes cinglé. (*Criant à son fils :*) Fiche le camp. Rentre à la maison.

Débrouille-toi tout seul.

Le fils s'approche, la femme se lève, Zucco lui met le pistolet sur la gorge. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 58-59

Les didascalies présentes dans cet extrait soulignent l'acte de menacer et la démonstration de force que Zucco exerce sur son interlocutrice.

L'extrait suivant illustre l'utilité de la description didascalie pour la compréhension précise de la scène de combat physique :

« *Zucco s'approche du balèze et lui donne un coup de poing. [...] Zucco lui donne un second coup de poing. Le balèze répond. Ils se battent. [...] Zucco se relève et poursuit le balèze qui s'en allait. Il s'accroche à lui et lui frappe le visage. [...] Le balèze, l'envoie voler en l'air. [...] Zucco se relève encore, cherche de nouveau la bagarre. [...] Le balèze assomme Zucco d'un coup de poing. »*

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 46-48

Nous avons classé les didascalies kinésiques principalement récurrentes dans les scènes de dispute en:

- didascalies qui décrivent les scènes dans lesquelles les personnages se giflent :

« Mathieu. – Je ne veux pas de ce garçon dans ma chambre. Je ne veux personne dans ma chambre. Ma chambre est à moi.

Adrien gifle Mathieu.

Edouard. – Ta chambre n'est pas à toi, trou du cul ! Maman, venez, allons-y : on s'installe. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 18

Ou

« Mathieu. – Et moi j'envie le monde entier.

Adrien. – Fais-moi tomber cet air suspect de ton visage, Mathieu. (*Il le gifle.*) Il en reste encore un peu. (*Il le gifle une seconde fois.*) Je retrouve enfin mon fils. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 25

Ou

« *Adrien s'approche de Mathieu et le gifle.*

Mathieu. – Et pourquoi devrai-je me laisser gifler, alors que je saigne de partout ?

Adrien (*qui le gifle une seconde fois*). – En voilà une seconde qui annule la première. C'est une vieille loi de l'Évangile. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 77

Ou

« Leslie. – Pourquoi je ris, hein ? Et toi, pourquoi tu ne ris pas ? Qu'est-ce qui t'en empêche ? (*Il lui donne deux claques sur les joues.*) Tu ne ris jamais, non plus, hein ? Pourquoi tu fais cette gueule ? (*Bourrades enjouées*) Tu fais toujours cette gueule, hein ? (*Petites claques, gaies.*) »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 31

- didascalies qui décrivent les scènes dans lesquelles les personnages se frappent :

« Mathilde (à Adrien). J'ai dit : l'idiote. Elle est ivre morte. Elle va vomir sur mon tapis. *Adrien la frappe.*

Maame Queuleu. – Aziz, Aziz ! (*Mathilde frappe Adrien.*) »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 37

- didascalies qui décrivent la violence ultime – l'assassinat :

« *Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée. Zucco se déshabille, enfille son treillis et sort.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 18

Ou

« *Tout le monde s'écarte. Tenant d'une main le pistolet, Zucco se penche, prend la tête de l'enfant par les cheveux, et lui tire une balle dans la nuque ; Hurlements, fuite. Tenant le pistolet braqué sur la gorge de la femme, Zucco, dans le parc presque déserté, se dirige vers la voiture.* »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 69

Ou

« *Cal est d'abord touché au bras ; il lâche son fusil. En haut d'un mirador, un garde abaisse son arme ; d'un autre côté, un autre garde lève la sienne. Cal est touché au ventre, puis à la tête ; il tombe.* »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 107

Proxémique

Depuis les travaux de E-T. Hall (1979), on sait l'importance du composant lié à l'espace de la communication verbale. La façon dont les adversaires évoluent dans l'espace, autrement dit le développement de leur comportement proxémique, témoigne des rapports affectifs qu'ils entretiennent lors d'un conflit.

« *Edouard retient sa mère, Aziz retient Adrien. [...] Aziz entraîne Adrien, Edouard entraîne Mathilde. Mais ils s'échappent et reviennent.*

Edouard (entraînant Mathilde). – Arrête, maman, viens avec moi.

Aziz (entraînant Adrien). – Madame, Monsieur, est très en colère. Elle ne sait plus ce qu'elle dit. Personne ne parlerait ainsi, de son père en sachant ce qu'il dit.

Ils sortent, puis Mathilde et Adrian s'échappent et reviennent. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 38-40

Parmi ces didascalies, relevons celles qui indiquent les mouvements qu'opèrent les personnages au cours des scènes de dispute :

« *Mathilde.* – Adrien, tu te fâches. Si tu ne m'as jamais fait de mal, pourquoi voudrais-je me venger de toi ? Adrien, nous ne nous sommes toujours pas dit bonjour. Essayons encore.

Adrien. – Non, Je ne veux plus essayer.

Il s'approche de Mathilde. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 15

ou les didascalies qui décrivent comment l'adversaire envahit l'espace de l'opposant :

« *Entre Edouard, qui immobilise Plantières. »*

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 27

À l'aide de ces mouvements à l'intérieur de l'espace de l'interaction, les protagonistes établissent une nouvelle distance qui correspond à l'évolution de l'action.

Les indications proxémiques sont également essentielles pour la compréhension de la fin de la dispute. Koltès termine ses scènes de disputes par les

didascalies du type : « Il sort » (*Quai ouest*, p. 43, p. 50) ou « ils sortent » (*Le Retour au désert*, p. 25, p. 32) ou :

« *Edouard et Mathilde sortent.* »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 40

Ou

« *Il disparaît dans le hangar.* »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 72

Ou

« *Il la frappe et s'éloigne.* »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 89

Ainsi, chaque dispute dans le théâtre de Koltès s'achève par la sortie d'un des adversaires ou par l'arrivée d'un tiers, ce que montrent les exemples suivants :

« Claire. – Mon frère me tabassera.

Fac. – Personne ne le saura.

Claire. – Il y a une dame, derrière toi, qui nous regarde.

Fak se retourne. Monique est là. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 29

Ou

« Monique (*à Koch*). – Vous ne comprenez pas, Maurice, à quel point je pourrais tout comprendre, tout pardonner ? à quel point, Maurice, je vous aime, assez, assez, assez pour vous aider, si seulement, Seigneur ! vous ne me mentiez pas.

Koch. – Je ne veux pas de votre aide, je n'ai rien à me faire pardonner par vous, vous ne comprenez rien du tout et je ne mens jamais.

Monique. – Si, vous mentez, vous mentez, et je comprends tout. (*Elle pleure.*)

Cécile (*à Rodolfe*). – Viens, Rodolfe, c'est le moment.

« *Cécile et Rodolfe s'avancent vers Monique et Koch.*

[...]

Monique (*bas*). – Taisez-vous, Maurice, on parlera de cela tout à l'heure, taisez-vous, voilà quelqu'un qui vient. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 67

Comme nous venons de voir, au niveau proxémique, la diversité règne chez Koltès. Ces indications sont absolument nécessaires pour la construction de l'action d'une dispute puisqu'elles se rapportent directement à l'évolution de la distance entre les adversaires et par la montée des émotions, au changement de leur relation.

Conclusion

Compte tenu du fait que les mouvements corporels sont synchrones avec la parole de l'individu, dans les scènes de dispute koltésiennes, l'activité non-verbale (gestes, mimiques, éléments kinésiques et proxémiques), permet de rendre compte des dispositions émotionnelles des interlocuteurs et de leur état relationnel. L'utilisation de ces différents composants est capital pour rendre compte du caractère éristique d'une dispute dans l'œuvre dramatique. On peut souligner que les rapports de complémentarité entre ces composants verbaux et non-verbaux apportent plus au langage du théâtre koltésien que ces éléments eux-mêmes.

2.4. Rôle de la ponctuation dans les scènes de dispute

Pour prolonger les idées précédentes, nous nous arrêtons maintenant sur quelques principes de « mise en texte » et plus particulièrement sur la ponctuation. Autrement dit, nous allons nous pencher sur les éléments écrits témoignant d'un effet d'immédiateté du discours conflictuel qui est en train de se produire. Les signes de ponctuation³⁷⁸ représentent « la part visible de l'oralité » (Meschonnic, 2000 : 289, cité par Anis, 2004 : 9) au niveau suprasegmental de la prosodie et de l'intonation.³⁷⁹ Or, l'oralité à l'écrit passe par la ponctuation.

« Inscrivant *le temps* sur *l'espace* de la page, écrit I. Serça, la ponctuation participe à la « mise en scène d'une temporalité de l'écrit », en tant que pause, ou mieux encore, intervalle entre les mots, les couleurs, les formes, les sons ou les objets, elle est alors un

³⁷⁸ Cf. Le tableau récapitulatif des signes de ponctuation et leurs rôles dans le texte littéraire contemporain in J. Pinchon et M-A. Morel, « Le rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de roman contemporains » in *Langue Française*, n° 89, février 1991, pp. 5-20 et *Langue française*, « La ponctuation », sous la direction de Nina Catach, février 1980, n° 45.

³⁷⁹ Dagnat, M., 2006, *op. cit.*, p. 241.

des éléments du rythme de l'œuvre – littéraire, picturale, musicale, architecturale... - bref, le critère nécessaire de toute œuvre d'art. »³⁸⁰

Fonction communicative

En plus des nombreuses fonctions de la ponctuation proposées par N. Catach³⁸¹, il y a la fonction communicative, dont le rôle est selon nous important dans le cadre d'une dispute. Nous suivons, en cela L. G. Védénina qui en plus de prendre en compte les critères syntaxiques et sémantiques, considère également la fonction communicative du code graphique :

« La ponctuation communicative participe à la reconstruction de la phrase comme moyen réalisant la répartition des membres dans les groupes de thème et de propos. Elle sert ainsi à adapter le modèle syntaxique à l'usage dans la parole. [...] Le caractère communicatif de la ponctuation française est à la base de la soi-disant instabilité de la ponctuation, constatée par certains linguistes. Ils ont remarqué que dans des conditions syntaxiques et sémantiques parallèles, on n'est jamais sûr de trouver la même ponctuation et en ont tiré la conclusion que la ponctuation est un phénomène qui échappe à toute codification. La ponctuation du français est un moyen souple et mobile, mais non chaotique ni dépendant du simple hasard ou de la fantaisie individuelle [...] La ponctuation communicative naît des besoins de la situation. »³⁸²

La fonction communicative de la ponctuation est d'autant plus importante qu'en français les signes de ponctuation forment une liste fermée et assez restreinte. Une certaine polyvalence est alors inévitable : un phénomène de l'oral peut être représenté par des signes de ponctuation différents comme par exemple une pause peut être marquée par une virgule ou un point-virgule. L'usage conventionnel des signes de

³⁸⁰ Serça, 2004, p. 17, citation interne de Meschonnic, 2000, p. 293 in M. Dargnat, 2006, p. 243.

³⁸¹ N. Catach, 1996, [1994], p. 53-54 énumère les fonctions suivantes :

- bornes et segmentation de l'énoncé,
- pauses orales et écrites, majeures et mineures,
- intonation (expression, mélodie, contours, débit, rythme, etc.)
- modalités (fonction intonative et grammaticale),
- construction et rapports des parties,
- opposition thème/propos,
- rapports inter-locuteurs,
- organisation des sens partiels et du sens total,
- certaines oppositions grammaticales spécifiques (mots mis en apposition, apostrophe, etc.)
- la clarté de l'énoncé, etc.

³⁸² L. G. Védénina, 2000 [1989], p. 126-127 in M. Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, op. cit., p. 245.

punctuation ne représente pas alors exactement les éléments de la langue parlée qu'ils sont censés montrer³⁸³.

2.4.1. Ponctuation dans les scènes de dispute

Koltès écrit les pièces pour qu'elles soient montrées sur scène, mais également pour qu'elles soient faciles à lire. C'est probablement pour cette raison que les signes de ponctuation dans leur dimension communicative sont les plus signifiants. Ses scènes de dispute sont chargées d'émotions et nécessitent le recours à une « typographie expressive » :

« Monique. – Seigneur ! Maurice. Pourquoi vous acharnez-vous sur moi ? Qu'est-ce que je vous ai fait ? (*Après un temps* :) Qu'est ce-que j'ai fait pour mériter cela ? »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 20-21

L'expressivité de ce fragment est soulignée par les points d'interrogation et d'exclamation qui produisent un effet d'oralité manifeste. Le fait que les scènes de dispute dans son théâtre s'appuient sur celles de la vie réelle explique par exemple la présence des énoncés inachevés. Le dramaturge s'en sert pour marquer les hésitations et les non dits qui contribuent à créer un contexte propice au développement des disputes. Koltès utilise de manière régulière les points de suspensions dont l'une des fonctions est de signaler les interruptions.

Nous définissons, d'une manière générale, une interruption comme toute parole de l'interlocuteur qui viendrait couper le tour de parole de l'autre. Ordinairement, la possibilité d'interruption est liée à la place dominante dans l'interaction. Les partenaires des disputes koltésiennes se coupent parfois la parole, comme le montre les extraits qui suivent :

³⁸³ « Le domaine des marques de ponctuation et de typographie en donne des exemples frappants. Le point d'exclamation, la virgule, la majuscule ou les guillemets fournissent des équivalents approximatifs de plusieurs sortes de phénomènes oraux. Mais on sait que ces équivalences sont en trop petit nombre pour pouvoir refléter la grande diversité des effets de l'oralité, comme par exemple l'accent d'insistance, l'allongement, la montée de la voix, le changement de débit, et tout ce que l'écriture est incapable de représenter, comme le ton ironique ou les différentes forces illocutoires. » C. Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, op. cit., p. 11.

« Horn. – [...] Si tu veux, je vais la chercher et on fait une partie de ...

Cal. – Non, non, non ; pas de poker, non !

Horn. – Parce que les cartes, non plus...

Cal. – C'est encore plus con, non. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 54

Ou

« Carole. – Mais notez qu'il me semble, madame...

Ma (*tapant dans ses mains*). – Anna, Leslie, faites déjà chauffer l'eau, amenez des serviettes, et mettez plus de lumière. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 47

Ou

« Horn. – Bon Dieu de Dieu, mais qui est le responsable, ici ?

Cal. – Toi, vieux, je ne dis pas le contraire. Mais justement...

Horn. – Qui a la charge de réparer les conneries des autres ? qui a la charge de tout régler, toujours et partout, [...]. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 64

Ou encore

Horn. – Mais que tu sois calme, d'abord ; que, tu arrives à calmer tes nerfs de femme, bon Dieu.

Cal. – Ah ah, partons.

Horn. – Vois-tu, Cal mon petit...

Cal. – Ta gueule. (*Aboiements, au loin ; Cal part comme une flèche.*)

Horn. – Cal ! Reviens, c'est un ordre : reviens !

Bruits du camion qui démarre. Horn reste. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 79

Dans deux derniers fragments, l'interruption, qu'elle s'accompagne ou non d'un changement thématique est le fait d'un personnage (la mère face à la belle-fille, le chef face à son subordonné) en position de supérieur.

Passons maintenant à l'analyse des règles internes qui régissent le conflit verbal. Après avoir rappelé les attendus généraux d'une conversation au théâtre, nous insisterons sur les composants d'une dispute comme les tours de parole, leur alternance et leur dépendance à l'égard du statut des interlocuteurs. Nous passerons ensuite à l'analyse des vitupérants qui servent à dévaloriser l'adversaire. Puis, notre attention portera sur les actes de langage comme ordonner, menacer, réfuter, etc., dont on étudiera la valeur illocutoire ainsi que leurs conditions de réussite. Nous essaierons aussi de montrer en quoi les actes de parole tels que ordonner, menacer, jurer ou défier sont déterminants dans le cadre d'une dispute.

2.5. Tour de parole

Ce serait faire croire que toute interaction se déroule comme sur la scène d'un théâtre, chacun répondant du tac au tac à son interlocuteur.

C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, *Langage et communications sociales*, 1981 : 151

Parmi les éléments verbaux qui jouent un rôle important dans l'organisation d'une dispute il y a les tours de parole. Ils relèvent de la micro-organisation interactionnelle et servent à désigner les interlocuteurs qui parlent chacun à leur tour. Selon E. Goffman (1964) dès que les interlocuteurs sont amenés à agir ensemble, leur comportement est présidé par des règles comparables soit à celles qui facilitent la régulation de la circulation routière, où « chacun passe à son tour », soit à celles des jeux formels qui opèrent « coup après coup ». Par analogie au code routier C. Kerbrat – Orecchioni montre que le système de tour de paroles doit « [...] être autogéré sur la base d'un certain nombre de règles intériorisées par les participants. » (1998, a) : 133) ; pour ce faire les allocutaires recourent aux signaux para-verbaux et non-verbaux.

H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson (*in* C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 142) avancent que le système d'organisation d'un flux de parole en tours constitue la première composante de chaque conversation : « Le tour de parole est donc l'unité fondamentale qui sert à construire une conversation. » H. Sacks, E.

Schegloff et G. Jefferson³⁸⁴ élaborent un modèle de la conversation fait de *tours*. Les conversations reposent sur une construction duelle cela veut dire qu'« un seul partenaire parle à la fois ». Le tour de parole correspond à la participation d'un locuteur à un moment donné de l'échange verbal. Un autre élément désigné par les auteurs est le *turn-taking* (« prises de parole »), autrement dit, c'est le système d'alternance qui fait se succéder les tours. L'application de ces règles par les interlocuteurs devrait permettre d'assurer le bon fonctionnement d'une conversation en évitant les chevauchements, les interruptions ou les silences. Règles que les partenaires d'une dispute ont tendance à transgresser.

Le tour de parole est une unité interactionnelle, cela implique qu'il s'effectue par l'intermédiaire de moyens linguistiques comme des phrases complexes, des équivalents de phrases, des syntagmes divers, des mots, mais il peut être aussi composé d'onomatopées, de silences, etc. Le tour de parole est alors une unité interactionnelle de base qui comprend d'abord le partage d'un minimum de connaissances linguistiques et encyclopédiques et ensuite, une nécessité de coopération, indispensable à l'intercompréhension des interlocuteurs.

2.5.1. Tour de parole au théâtre

Le tour de parole au théâtre équivaut à la réplique prononcée par un personnage à un moment donné du dialogue. Les prises de parole et leur alternance au théâtre dépendent des mêmes règles qui régissent les modes d'ouverture, de développement, de clôture et de passation de parole de la conversation réelle. Observons comment les théories concernant les tours de parole s'appliquent aux disputes dans les textes de Koltès.

³⁸⁴ C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, *Langage et communications sociales*, 1981, p. 142-162.

2.5.1.1. Alternance des tours de parole

Les règles établies par F. Flahault (1978) rendent compte du fait que les interactants échangent leurs rôles de locuteur et d'auditeur suivant l'alternance de paroles. Ceci se négocie au cours de la conversation et est lié aux positions des interlocuteurs. Les partenaires d'une dispute au fur et à mesure qu'elle se développe, cessent de respecter l'alternance de paroles communément admise pour une communication non violente. Lors d'une communication verbale, le dysfonctionnement du système des tours de paroles manifeste la volonté d'un des allocutaires de dominer l'interaction. Les chevauchements de paroles ou les interruptions sont alors fréquents. Celui qui occupe la position inférieure doit céder la parole au supérieur, par conséquent lors d'une dispute les places des interactants dépendent de la maîtrise de l'alternance des tours de parole et de la volonté de s'imposer à l'adversaire. La position dominante autorise le locuteur à transgresser les règles d'alternance de paroles et à imposer l'organisation des échanges.

Le système des tours de parole connaît des violations telles que les interruptions ou les chevauchements de paroles. Les jeux d'alternance se manifestent par des indices de nature syntaxique, prosodique ou gestuelle et s'appuie sur le principe selon lequel, lorsqu'un des interlocuteurs prend la parole, le deuxième reste à son écoute, en d'autres termes, l'un réagit en fonction de l'autre.

Dans les scènes de dispute de Koltès, les personnages ont recours à trois types d'alternance de tours de parole. En premier lieu, le personnage à qui appartiendra le tour de parole suivant est désigné à l'intérieur de la séquence du personnage qui a déjà la parole :

« Maame Queuleu. – Mathilde, vous avez promis.
Mathilde. – Tout à l'heure, Maame Queuleu. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 34

En second lieu, la personne à qui appartiendra le tour de parole suivant est désignée dans les didascalies :

« L'inspecteur (*au commissaire*). – Notez : Andreas (*A la gamine* :) Tu es sûre ?
La gamine. – Non.
Le commissaire. – Je vais la tuer. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 54

Le troisième type correspond aux situations dans lesquelles l'interlocuteur sans être désigné prend la parole de lui-même – le phénomène est appelé autosélection :

« Monique. – [...] (*A Claire* :) Et les serviettes ?
Koch. – Je veux rentrer. Portez-moi.
Monique (*à Claire*). – Et les chemises pour faire un pansement ?
Koch. – J'ai mal. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 63

L'exemple ci-dessus montre que Koch décide lui-même, sans être désigné par le locuteur précédent, de prendre la parole. Cette prise de parole de Koch est perçue comme une violation de la règle de la coopérativité selon laquelle, l'interlocuteur ne doit pas interrompre la parole aux partenaires de la conversation.

2.5.1.2. Allocation des tours

L'« allocation des tours » rend compte, selon H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson des mécanismes permettant aux tours de parole de se succéder. Par l'intermédiaire des formes verbales, non-verbales et para verbales, appelées par V. Yngve (1970 in P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002 : 496) les « régulateurs », les locuteurs s'entendent sur la distribution de la parole, ils savent par exemple quand un énoncé est terminé. Le tour de parole est un élément essentiel dans l'organisation des échanges oraux sous la forme d'unités séparées par des points de transition, en d'autres termes par des lieux où le locuteur en place peut abandonner la parole. H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson (in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 142)

appellent « places transitionnelles », les points de début ou de fin potentielle d'un tour. Cette notion comprend les segments longs, les silences, les intonations, etc. Ces places de transition ne correspondent pas toujours à des unités syntaxiques, elles font intervenir les éléments oraux comme la prosodie ou le rythme, mais également les composants non-verbaux. En fonction de ce système, les interlocuteurs manifestent leur capacité implicite à écouter et à prendre la parole. « Le caractère très réglé de ces mécanismes transitionnels est une preuve indirecte que l'auditeur n'est pas passif et qu'il analyse la syntaxe orale, de même qu'il comprend la texture du discours de l'autre. Une coordination extrêmement précise existe entre le « parler » et l'« écouter ». » H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson (in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 143) écrivent que parmi les facteurs qui conditionnent les prises de parole (politesse, enjeu, intérêt, rapport de force, etc.) la nécessité d'écouter est la seule à être indissociable du système de « turn-taking ».

C. Goodwin (1981 in P. Charaudeau, D. Maingueneau, 2002 : 581) met en lumière le rapport étroit entre l'énonciateur et le producteur d'un tour de parole, « le tour de parole du locuteur se construisant sous le pilotage de son récepteur, en particulier à travers le phénomène de la régulation ». Selon Bange (1992 in P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Ibid.*, p. 581) le tour de parole est une unité interactive, non seulement en raison des règles d'alternance et d'allocation de la parole, mais aussi par sa construction. « Comme en rend compte la notion d'*ajustement* (orientation ou formatage) en *fonction du récepteur* (« *recipient design* »), qui désigne les aspects multiples par lesquels le locuteur construit son tour de façon à s'ajuster à ses interlocuteurs. »³⁸⁵

Au théâtre, la structure de base de l'échange verbal, et a fortiori d'une dispute, est l'alternance plus au moins régulière des paroles. Les locuteurs exposent leurs idées ou leurs sentiments et par là même font avancer l'action de la pièce tour à tour. Par exemple, *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès le rythme des tours de parole entre les deux personnages est singulier : d'abord posé et régulier puis subissant une

³⁸⁵ H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson, 1978 : 43 in P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Ibid.*, p. 581

accélération croissante à mesure que leurs répliques diminuent de manière parallèle, passant de plusieurs pages à quelques mots.

Enchaînement

Les tours de paroles au théâtre s'enchaînent de façon beaucoup plus systématique car ils ne sont pas « perturbés » par des éléments qui sont généralement présents dans la conversation authentique du type bredouillement, inachèvement, lapsus, reformulations, etc. Au théâtre, toutes les informations concernant l'enchaînement des tours de paroles (qui parle à qui) peuvent être précisés :

- soit dans les didascalies :

« Mikail. – Je suis ton fils respectueux, ton fils soumis, ton fils fidèle, ton fils admiratif, ton fils reconnaissant. (*Temps.*) Je reste à tes yeux l'image même du respect, de la soumission, du dévouement, de l'admiration, de la reconnaissance.

Temps. Au moment où il va reprendre, le Vieux enchaîne.

Vieux. – Je suis ton père protecteur, ton père compréhensif, ton père expérimenté, ton père indulgent. (*Temps.*) J'incarne pour ton cœur le foyer, la lumière, le repos, la science, l'éternelle compréhension. [...]

Il répète cela pendant que Mikail parle. »

B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 40

- soit dans les répliques des personnages, à l'aide de termes d'adresse ou de désignateurs :

« Charles (*à Rodolfe, bas*). – Qu'est-ce qu'il t'a dit, qu'est-ce qu'il t'a dit ?

Rodolfe (*à Cécile*). – Cécile, Cécile, dis-lui de me foutre la paix.

Charles (*à Rodolfe*). – Il n'y a que moi qui le comprends, il n'y a que moi qui ai le droit de lui parler, je vous interdis de lui parler, je vous interdis d'y toucher, bordel de dieu. [...] Dis-moi où il est, vieux fou, que je lui parle avant qu'il ne s'énerve.

Rodolfe (*à Cécile*). – Dis-lui, Cécile, dis-lui que me deje en paz (*Il pleure.*) »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 78

Lors d'une dispute à plusieurs, même si un personnage désigne clairement son interlocuteur, un tiers peut violer cette loi et se choisir lui-même pour prendre la parole.

Dans l'extrait précédent, Rodolf appelle Cécile mais c'est Charles qui s'autosélectionne pour répondre. Les tours de parole s'enchaînent entre eux et forment « les paires adjacentes ».

2.5.1.3. Règles des tours de parole

La construction des tours et leur allocation, selon H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson (*in* C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 145) représentent les deux composantes principales de la communication³⁸⁶. Les disputes n'échappent pas à la règle.

L'organisation des tours de parole

L'une des lois constitutives de la conversation au théâtre nécessite qu'il faille laisser le locuteur terminer son propos pour pouvoir parler à son tour. En général, dans les textes de Koltès, le principe selon lequel « un seul partenaire parle à la fois » est garanti et présuppose que les interlocuteurs partagent le minimum de connaissances linguistiques et extralinguistiques qui permettent d'avancer dans la communication conflictuelle.

Cependant, ce principe, comme lors de la dispute réelle, peut ne pas être respecté :

³⁸⁶ « Sacks, Schegloff et Jefferson (1974) formulent ainsi cet ensemble ordonné de règles : REGLE 1 : Pour chaque tour de parole, à la place transitionnelle initiale : Règle 1a : Si la construction du tour suppose que la technique « le locuteur qui parle sélectionne le suivant » est employée, alors le participant sélectionné a le droit et l'obligation de prendre le tour suivant. Le transfert se réalise à cet endroit. Règle 1b : Si la construction du tour empêche l'utilisation de la technique « le locuteur qui parle sélectionne le suivant », alors l'autosélection peut jouer. Le premier qui s'autosélectionne acquiert les droits pour le tour suivant. Le transfert s'opère à cet endroit. Règle 1c : Si la construction du tour empêche l'utilisation de la technique « le locuteur qui parle sélectionne le suivant », alors le locuteur qui parle peut, mais ce n'est pas obligatoire, continuer à parler ; à moins qu'un autre ne s'autosélectionne. REGLE 2 : Si, à la place transitionnelle initiale, ni la règle 1a ni la règle 1b n'ont opéré ; et si, selon la règle 1c, le locuteur a continué de parler, alors les règles 1a et 1b réappliquent à la place transitionnelle suivante. Le recyclage de ces règles a lieu à chacune des autres places transitionnelles, jusqu'à ce que le transfert soit effectué. » C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, *Langage et communications sociales, op. cit.*, p. 145.

« la fiancée
-non non non non non
non non non non non
non...

le fiancé
-guerre guerre guerre
mort guerre guerre
arrache
un geste de ma main et je peux t'arracher.
je te saisis par le cou et je tire, je tire,
jusqu'à ce que tu cèdes. [...] »
B-M. Koltès, *La Marche*, 2003 : 40-42

Les personnages parlent simultanément pendant 71 lignes. Nous nous contenterons juste de mentionner ce phénomène, sans l'analyser. En effet, la lecture étant une activité linéaire, le non respect du principe qu'« un seul partenaire parle à la fois » lors de la lecture d'une pièce de théâtre est un sujet trop dense pour pouvoir l'étudier au cours de ce chapitre.

Un autre exemple, encore plus curieux, est fourni par la scène où 3 personnages prennent simultanément la parole. Leurs propos se chevauchent pendant 33 lignes :

« *Varvara se met à chanter* :
N'aimer qu'une femme, ce n'est pas gai ;
Il t'en faut chercher une autre.
Essaie donc de la trouver.
Si tu sais t'y prendre, [...].

Vieux : tu as encore bu.
Vielle : Cesse de dire des bêtises.
Vieux : Tu as encore bu.
Vielle : Non.
Vieux : Tu mens, je me vois à tes yeux.
[...] »
B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 58-59

De surcroît, dans la plupart des cas, les scènes de disputes koltésiennes sont composées d'une suite de tours de parole échangés par des interlocuteurs. Il y a aussi des exceptions à cette généralité. Par exemple Charles de *Quai ouest* (1985), tient la parole manipulatrice, parfois violente et agressive, pendant 100 lignes (de la page 43, jusqu'à 46) sans laisser la parole à son partenaire - Abad.

2.5.1.4. Paire adjacente

La paire adjacente est un échange considéré comme « la plus petite unité dialogale » et constitue ce qu'on appelle « l'unité fondamentale en analyse conversationnelle ». Chaque échange est composé d'au minimum deux interventions : la première « initiative » et la deuxième « réactive » constituent ce que E. Schegloff nomme une « paire adjacente »³⁸⁷. Nous pouvons décrire le fonctionnement d'une paire adjacente de façon suivante : dès que le premier locuteur termine son énoncé, étant le premier membre de la paire, le second produit le deuxième membre de la paire, c'est-à-dire son tour de parole manifestant qu'il a compris ce que le premier visait. Dans la perspective interactionniste et d'après C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 80), une paire adjacente constitue l'unité élémentaire pertinente d'analyse. Le lien qui lie les deux membres en une paire adjacente est, en d'autres termes, « un lien de dépendance conditionnelle », « un lien tel que, le premier membre étant produit, le second étant attendu. » (E. Schegloff, 1968 : 183 in P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002 : 413).

L'aspect séquentiel des tours de parole, en forme d'alternance dépend du « mécanisme d'interdépendance », qui selon H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson détermine l'enchaînement progressif des tours de parole. Ce sont alors des énoncés produits par des interlocuteurs différents, se succédant immédiatement et agencés de façon à ce que « le premier « oriente » le second et que le dernier soit relié au premier de façon « pertinente » »³⁸⁸. Selon ce principe de base le premier tour de parole guide le deuxième et ainsi de suite.

- a) « Adrien. – Vous avez bu, militaire. Je parlerai à vos officiers.
- b) Parachutiste. – Parle, bourgeois, parle, mais respecte-moi.
- c) Adrien. – Je vous respecte, mon garçon, mais pourquoi m'agressez-vous ? N'êtes-vous pas venu pour nous apporter la sécurité ?
- d) Parachutiste. – Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 55

³⁸⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales 1*, op. cit., p. 236.

³⁸⁸ A. Petitjean, « La conversation au théâtre », op. cit.

Avec cet exemple, nous voyons que le discours d'un personnage entre en interaction vive et intense avec le discours d'un autre. « Un tour ne se comprend qu'en référence aux tours qui le précèdent et le suivent, ce qui permet de dire que « chaque tour de parole possède potentiellement une structure ternaire [...]. » (H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 144). La séquence « a » est le stimulus pour la séquence « b » avec laquelle elle constitue une paire adjacente. La séquence « b », à son tour, est une réponse à la séquence « a » et en même temps oriente la séquence « c » en formant une autre paire adjacente, et ainsi de suite. E. Schegloff (in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 148) énumère cinq traits principaux qui caractérisent les paires adjacentes :

- comme le mot « paire » indique, elle comprend deux énoncés,
- ces énoncés doivent se succéder directement,
- ces énoncés sont produits par des locuteurs différents,
- ces énoncés se caractérisent par un ordre séquentiel,
- ces énoncés sont liés de manière pertinente.

Interdépendance des tours de parole

H. Sacks, E. Schegloff, G. Jefferson (in A. Petitjean, 1984 : 69) remarquent par rapport au mécanisme de l'interdépendance des tours de parole que :

- l'interlocuteur qui veut garder le tour de parole l'annonce explicitement :

« Carole. – Laisse-moi parler un peu, t'expliquer ce que j'ai dans la tête. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 17

- l'interlocuteur qui est invité à prendre la parole, peut ne pas le faire : garder le silence, ou répondre par des « reprises confirmatives minimales » :

« la fiancée. – la porte...

le fiancé. – quoi ?

la fiancée. – la porte est-elle bien fermée ?

le fiancé. – oui.

la fiancée. – solidement attachée ?

le fiancé.- oui, oui. »

B-M. Koltès, *La Marche*, 2003 : 16

À cette description générale de l'interdépendance des tours de parole au cours d'une conversation dramatique, nous ajoutons encore deux façons de garder ou d'imposer le tour de parole caractéristique d'une dispute :

- l'interlocuteur désigné peut refuser d'aborder le sujet de conversation au moment donné :

« Monique (*à Fak*) – Dites-moi, ici, ce que vous aviez à me dire.

Fak. – Pas ici, il y a trop de monde ; j'ai dit là-haut que je te le dirai. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 80

- l'interlocuteur à qui appartient le tour de parole, peut imposer à son partenaire de parler et ce dernier a le droit de garder le silence ou de changer de sujet, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

« Cécile. – Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire [...]

Charles. – Ne m'appelle pas Carlos et fais-moi de l'ombre. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 38

E. Schegloff explique que dans le cas de paires adjacentes appel/réponse (A/R) « R est conditionnellement dépendant de l'occurrence de A ». Qu'une réponse R ait été produite implique un appel A préalable. Inversement, un appel suppose qu'on y réponde. » (in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 149). De point de vue d'analyse interactionnelle, E. Goffman (in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 152) propose la structure « proposition / réponse » (« statement / reply »). « La proposition » correspond chez E. Goffman à la séquence initiale qui suscite une réponse de la part de l'autre interlocuteur, de la dispute. Or, chaque énoncé est à la fois initiatif (influence les futures interventions) et réactif (déterminé par les interventions antérieures).

Si les tours de parole de différents personnages s'enchaînent selon un système d'alternance, et s'ils sont liés entre eux de manière pertinente, cela veut dire qu'ils interagissent entre eux. Les attitudes discursives des partenaires d'une conversation qu'elle soit théâtrale ou non, sont interdépendantes. Ainsi, le principe dialogique de Bakhtine y trouve son application : chaque réplique est prononcée en écho à la réplique précédente et en forme de stimulus pour une autre à venir.

Question / Réponse

Le début suivant d'un conflit discursif sous la forme des paires adjacentes question/réponse, si caractéristique des disputes koltésiennes³⁸⁹ confirme le fait qu'une question est un : « énoncé qui se présente comme ayant pour finalité principale d'obtenir de son destinataire un apport d'information. »³⁹⁰

- 1.) « Adrien (*surgissant devant Mathieu*). – Où vas-tu ? Il est tôt, tu n'as pas pris de petit déjeuner. Où vas-tu, avec une pareille tête de comploteur ?
- 2.) Mathieu. – Je sors.
- 3.) Adrien. – Tu sors, Mathieu, mon fils ? Tu sors d'où ? Et vers où sors-tu ?
- 4.) Mathieu. – Je sors de la maison, je sors du jardin, je sors complètement.
- 5.) Adrien. – Et pourquoi diable veux-tu sortir ? Te manque-t-il quelque chose ? Aziz ira le chercher pour toi. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 21

La séquence Q/R règle le comportement discursif des interlocuteurs, elle distribue les rôles entre celui qui prend la parole et celui qui écoute. E. Schegloff voit dans cette organisation une situation dissymétrique qui implique une dépendance conditionnelle encore plus perceptible au cours d'une dispute. Le personnage qui pose des questions oriente la conversation. Les tours de parole de celui qui est contraint de répondre dépendent alors des questions du premier. C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 86) distingue des questions « totales » qui portent sur le contenu propositionnel et des questions « partielles » qui portent sur un seul élément d'information demandé. Dans notre exemple nous avons à considérer (en 1, en 3 et en 5) des questions totales car

³⁸⁹ Dans le chapitre « Actes de langage », nous allons voir que l'acte de demander est une des façons les plus employées à l'ouverture des disputes dans les pièces de B-M. Koltès.

³⁹⁰ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 86.

Adrien ne demande pas seulement quelques précisions sur la nature ou la valeur de l'objet demandé. Par ailleurs, toute réponse indique le type de rapport instauré entre les interlocuteurs, et le modifie également. Comme ici, Mathieu essaie de s'opposer à son père, mais il se trouve de nouveau en position dominée : à la fin de cette scène il abandonne ses idées au profit de la solution proposée par Adrien.

Tour évaluatif

Il est nécessaire d'évoquer une autre curiosité concernant le tour de parole au cours d'une dispute. Le tour initiatif peut être clôt par le tour réactif ou il peut être suivi d'un autre tour de parole du premier locuteur, ce tour de parole est nommé « évaluatif ». Ce qui illustre l'extrait suivant :

- 1.) « Charles (*plus bas encore*). – Ne t'énerve pas. Est-ce que tu as une arme ?
- 2.) Koch. – Non, je vous l'ai dit, non.
- 3.) Charles. – Personne ne viendrait ici sans arme, sans raison. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 21

Lorsque le tour initiatif est une question, il peut être soit repris en écho, soit renforcé : évalué par un commentaire dans le tour suivant du même locuteur. Ici, Charles dans la réplique n°3 revient à la question abordée en 1 et évalue le fait que Koch s'aventure dans un endroit pareil sans être muni d'une arme.

Macro-échange

Dans d'autres situations, quand l'échange ne se limite pas à deux ou à trois tours de paroles, on peut dire que nous sommes en présence d'« échanges étendus » ou de « macro-échanges ». Il s'agit d'interventions qui se suivent et qui dépendent du même tour initiatif. Comme par exemple la scène de négociation entre Charles et Fak (*Quai ouest*, 1985 : 34-37) qui s'organise autour de la première séquence – initiale de Charles « Je la tabasserai ». Toutes les répliques qui s'enchaînent par la suite concernent le fait de tabasser ou pas Claire.

Glissements des sujets

Il existe bien évidemment un autre type de développement d'une dispute. La communication conflictuelle peut avancer aussi par des glissements indiscernables : les personnages continuent l'échange conflictuel, sans se rendre compte du moment exact de la transition de sujet. La scène de rencontre d'Adrien et Mathilde (*Le Retour au désert*, 2006 : 12-18) servira d'illustration. Les personnages entrent dans une longue dispute. Sur 7 pages, ils glissent d'un sujet conflictuel à l'autre : de l'arrivée et du départ de Mathilde, à la propriété de la maison, au prénom de la fille de Mathilde, à l'épouse d'Adrien, etc. Ces personnages savent comment se porter réciproquement des coups symboliques. Sans que les moments de transition des sujets soient explicites, ils jonglent d'un sujet à l'autre.

Tour de parole enchâssé

Comme nous venons de voir dans l'exemple précédent, les paires adjacentes sont généralement composées de tours de parole juxtaposés. Pourtant, il est commun que les énoncés d'un conflit verbal soient enchâssés entre d'autres séquences.

A1 « Zucco. – Ne commencez pas à pleurer. Vous avez la tête d'une femme qui va se mettre à pleurer. Je déteste ça.

B1 La dame. – Vous m'avez dit que vous aimiez les femmes, toutes les femmes ; même moi.

A2 Zucco. – Sauf quand elles font la tête des femmes qui vont se mettre à pleurer.

B2 La dame. – Je vous jure que je ne pleurerai pas. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 82

La réplique B2 est la réponse à la réplique A1 et le tour de parole A2 est la réponse à la réplique B1. Un tour de parole peut être une réponse à ce qui précède immédiatement, mais aussi à un tour de parole qui a été prononcé bien avant, comme c'est le cas d'A1 et de sa réponse B2. Nous appellerons, d'après C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, (1981 : 155) B1 et A2 les tours de paroles enchâssés, cela veut dire que ces séquences sont insérées à l'intérieur d'une paire, dans ce cas entre les répliques A1 et B2 qui constituent les séquences enchâssantes. Ce fragment, montre que

d'autres échanges peuvent être insérés à l'intérieur d'une paire adjacente sans que le lien de dépendance conditionnelle cesse de s'appliquer.

L'extrait suivant illustre une autre particularité des tours de parole au cours d'un conflit discursif à savoir la non-écoute ou la non-réponse :

- 1.) « Piotre. – C'est un impuissant, un efféminé.
- 2.) Mikail. – Il se lèvera le premier le matin, et commencera par nettoyer les salons où les clients sont reçus.
- 3.) Piotre. – Un impuissant.
- 4.) Mikail. – Puis il me réveillera ; et, tandis que je me préparerai à recevoir les gros clients, il ouvrira la porte aux petits acheteurs.
- 5.) Piotre. – Un efféminé.
- 6.) Mikail. – Et même s'il ne m'aide pas à grand-chose, cela me situera tout de suite, d'avoir un employé.
- 7.) Piotre. – Mais, au fond, peut-être aimes-tu les impuissants.
- 8.) Mikail. – C'est très important, en ville d'avoir un employé.
- 9.) Piotre. – Non, non, ce sont les efféminés que tu aimes. »

B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 22

À l'exemple de ce fragment, nous observons que les répliques d'un seul personnage peuvent se succéder sans prendre en compte celles de l'interlocuteur. La séquence n°1 constitue une reprise de la séquence n°3 du même interlocuteur, qui, elle-même est reprise par la séquence n°5 et consécutivement pour les autres séquences de Piotre (n°7 et n°9). De manière analogue, au cours des répliques n°2, n°4, n°6 et n°8, les tours de parole de Mikail, se font suite. L'idée abordée par Mikail n'est pas développée par Piotre, mais par Mikail lui-même dans ses séquences suivantes. Les interlocuteurs parlent comme s'ils ne s'écoutaient pas.

Grâce à ces deux passages, une nouvelle règle concernant les paires adjacentes présentes lors d'une dispute apparaît : elles ne doivent pas nécessairement se succéder immédiatement (contrairement à ce que E. Schegloff a posé). Ce n'est pas l'ordre d'apparition des tours de parole, mais la cohérence thématique qui déterminera les paires adjacentes.

Blocs conversationnels

Regarder d'un peu plus près l'organisation des tours de parole, nous amène à une autre hypothèse développée par G. Jefferson et J. Schenkein (1978 in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 157) qui discernent des « blocs conversationnels » ou « paires consécutives » (packages) :

- 1.) « Koch. – J'ai mal.
- 2.) Monique. – Je sais.
- 3.) Koch. – Je veux rentrer.
- 4.) Monique. – Je sais.
- 5.) Koch. – Vous ne savez plus où est la voiture ?
- 6.) Monique. – Bien sûr, je le sais.
- 7.) Koch. – Je veux rentrer, Monique, j'en ai marre de ces foutaises.
- 8.) Monique. – Je sais, je sais, je sais.
- 9.) Koch. – J'ai mal.
- 10.) Monique. – Seigneur ! Maurice. Pourquoi vous acharnez-vous contre moi ? Qu'est-ce que je vous ai fait ? (*après un temps*) Qu'est-ce que j'ai fait de si grave pour mériter cela ?
Entre Claire.
- 11.) Claire (*bas*). – Filez, disparaissez, filez tout de suite et sans bruit, je ne veux plus qu'on vous voie ici. (*Elle tend la tête de delco.*) Prenez, dépêchez-vous, je ne demande rien en échange. La nuit va retomber, je vous préviens, si vous ne vous dépêchez pas.
- 12.) Koch. – Qu'est-ce que c'est ?
- 13.) Monique (*à Koch*). – De la mécanique, rien. (*À Claire :*) Et les serviettes ?
- 14.) Koch. – Je veux rentrer. Portez-moi.
- 15.) Monique (*à Claire*). – Et les chemises pour faire un pansement ?
- 16.) Koch. – J'ai mal. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 63

Jusqu'à la séquence n°10 Koch affirme avoir mal et demande à Monique de partir. Ensuite, les énoncés de 11 à 13 forment un bloc conversationnel, c'est-à-dire qu'ils sont insérés à l'intérieur d'un échange et fonctionnent d'une manière cohérente sans être en rapport direct avec le sujet principal de la conversation. Dans la réplique n°11, l'arrivée d'une nouvelle interlocutrice – Claire, fait changer de sujet, mais très vite, déjà à partir de la séquence n°14, Koch revient au sujet de son état de santé : à ce moment-là, le bloque conversationnel, inséré à l'intérieur de la conversation, est clos.

2.6. Dialogue amoureux et dispute

Au cours de nos lectures de textes de théâtre, nous avons remarqué de curieuses similitudes entre le dialogue amoureux et le dialogue conflictuel. Dans un premier temps, observons l'organisation des tours de parole d'un dialogue amoureux, pour pouvoir montrer, dans un second temps, avec l'exemple d'une dispute, les similitudes entre ces deux types de dialogues au théâtre.

Le dialogue amoureux au théâtre se caractérise par une relation symétrique au cours de laquelle les interlocuteurs sont l'un pour l'autre, le sujet et l'objet de séquences amoureuses.

« le fiancé. – ton cou était humide de sueur quand je le caressais...

la fiancée. – et ta main, moite et tremblante, je l'écartais...

le fiancé. – « tu es douce et claire comme une aube », et je détournais les yeux de tes noirs recoins...

la fiancée. – « solide et plus puissant qu'un chêne », ton dos pliait par secousses, et tes jambes arquaient...

le fiancé. – « fleur entre les fleurs, gerbes d'étoiles brûlantes »...

la fiancée. – « montagne, forêt, prairie, je te parcours en tous sens, je me gorge de ton soleil »...

le fiancé. – « je te caresse, je t'enveloppe, je te noie comme le vent »... »

B-M. Koltès, *La Marche*, 2003 : 23

Cet extrait montre que le dialogue amoureux « se caractérise par la symétrie syntaxique de ses énoncés, qui se répondent, mais aussi par la répétitivité de ces énoncés, qui apparaissent comme une sorte de « chant amoebée » (présence de mêmes éléments syntaxiques, relevant du discours lyrique). »³⁹¹

L'une des caractéristiques du dialogue amoureux est alors le relatif équilibre en terme de longueur des énoncés. Le dialogue amoureux se caractérise aussi par une unité thématique qui est construite sur un échange équilibré (les répliques des personnages s'alternent de manière équilibrée), et sur la répétition : nous avons

³⁹¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 27.

l'impression que les paroles des personnages se répètent en écho les unes aux autres, ce qui souligne la similitude de leurs sentiments. Souvent, comme c'est le cas dans l'exemple ci-dessus, le lyrisme d'un duo amoureux est mis en valeur par les éléments de la nature. Grâce à de nombreuses métaphores et des hypotyposes, des figures constitutives du dialogue amoureux, on s'imagine précisément la physionomie des fiancés.

À présent, à travers l'extrait d'une dispute entre un frère et une sœur, nous soulignerons les ressemblances entre ces deux types de dialogues, qui à première vue semblent différents.

« Adrien. – Mathilde, ma sœur, te voici de nouveau dans notre bonne ville. Es-tu venue avec de bonnes intentions ? Car, maintenant que l'âge nous a calmé un peu, on pourrait tâcher de ne pas nous chamailler, pendant le court temps de ton séjour. J'ai pris l'habitude de ne plus me chamailler pendant les quinze années de ton absence, et ce sera dur de s'y remettre.

Mathilde. – Adrien, mon frère, mes intentions sont excellentes. Et si l'âge t'a calmé, j'en suis très contente : les choses seront plus simples pour les très long temps que je compte passer ici. Car moi, l'âge, au lieu de me calmer, m'a beaucoup énervée ; et entre ton calme et mon énervement, tout devrait bien se passer.

Adrien. – Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines ; tu as bien fait. La guerre sera bientôt finie et bientôt tu pourras retourner en Algérie, au bon soleil de l'Algérie. Et ce temps d'incertitude dans laquelle nous sommes tous, tu l'auras traversé ici, dans la sécurité de cette maison.

Mathilde. – Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. Quant à cette guerre-là, mon cher Adrien, je m'en fiche. Je ne fuis aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler. [...]. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 12-13

Au cours d'une dispute, la symétrie entre les tours de paroles et les propos tenus, par les interlocuteurs est remarquable. Adrien et Mathilde formulent la même quantité de propos compris dans le même nombre de tours de paroles. Une dispute se distingue alors par un relatif équilibre dans la longueur des répliques de chacun des adversaires. Ainsi, aucun des partenaires ne se montre soumis à l'autre. La dispute se distingue par une symétrie syntaxique et par la répétitivité des propos tenus par les opposants : les mêmes éléments syntaxiques sont présents dans les discours adverses.

Par ailleurs, comme lors d'un dialogue amoureux, les adversaires sont l'un pour l'autre le sujet et l'objet des attaques réciproques. Une dispute est un échange équilibré (au niveau des tours de parole), les adversaires reprennent les mêmes syntagmes et ajoutent dans leur énoncé un nouvel élément blessant l'autre. Ce procédé manipulateur outre qu'il témoigne de l'engagement émotionnel, a pour but la destruction de la face positive de l'adversaire afin de le mettre en K.O. symbolique.

2.7. Modes d'ouverture d'une dispute

L. Juvet³⁹² affirme que « [...] les premiers propos qu'échangent les interlocuteurs commandent l'entretien. » La théorie des paires adjacentes et de la structure « a, b, a, b, ... » (où « a » correspond au premier et « b » au second locuteur) rend compte de la distribution de la parole au cours d'un échange verbal, elle ne dit pas cependant comment l'allocation des rôles « a » et « b » est organisée. E. Schegloff (1968 in C. Bachmann, J. Lindenfeld, J. Simonin, 1981 : 148) se demande s'il existe un ordre dans l'agencement des tours de parole et à qui appartiendra le premier tour, etc. ? Afin de trouver les réponses à ces questions, l'auteur examine 500 conversations téléphoniques. Dans le même but, nous allons observer les débuts des scènes de dispute dans le théâtre de Koltès. Laissons de côté la valeur pragmatique des actes de langage employés en ouverture d'une dispute qui sera analysée au cours du paragraphe « Verbes » de cette thèse. À présent, nous nous concentrerons sur l'enchaînement des tours de parole du début d'une dispute :

Début n°1

« XII

Cal, un fusil à la main, couvert de boue noirâtre.

- 1.) Horn (*surgissant de l'obscurité*). – Cal !
- 2.) Cal. – Patron ? (*Il rit, court vers lui.*) Ah, patron, que je suis content de te voir.
- 3.) Horn (*faisant une grimace*). – D'où tu sors ?
- 4.) Cal. – De la merde, partons.
- 5.) Horn. – Bon Dieu, ne m'approche pas, tu vas me faire dégueuler.
- 6.) Cal. – C'est toi, patron, qui m'as dit de me débrouiller pour le retrouver. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 73

³⁹² L. Juvet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 115.

À la suite des deux premières répliques (appel/réponse) le conflit commence avec la réplique n°3. La question de Horn (réplique n°3), en forme de reproche est suivie dans la réplique n°5 d'un rejet et d'une disqualification de l'autre.

Par contre dans l'extrait suivant, la dispute commence dès la première séquence :

Début n°2

« *Le long du hangar. Lumière rose de l'aurore. Fak regarde Claire et Charles, de loin, en faisant semblant de ne pas les regarder.*

Claire (*retenant Charles par le bras*). – Est-il vrai que tu vas filer avec cette voiture sans prévenir, sans dire adieu, et laissant mère, père, et tous sans adieu ?

Charles. – Laisse-moi tranquille, je n'ai pas le temps de te parler. (*Il regarde Fak.*) »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 32

Cette dispute s'ouvre également par une question en forme d'accusation à laquelle Charles se force de répondre. La spécificité des communications conflictuelles au théâtre vient du fait que le début d'une dispute n'est pas forcément le début de la scène ou généralement de la pièce. Soit une communication non conflictuelle se transforme en dispute ; ce que montre le début n°1, soit dès le début de la scène nous savons que les personnages sont en conflit – l'exemple du début n°2. Les répliques d'ouverture des disputes servent à introduire le lecteur dans l'univers de la fiction et par là même à lui montrer quel type de relation est établi entre les personnages. La pièce de théâtre ne dévoile qu'un fragment de la vie des personnages. Souvent, les premières séquences d'une dispute sont les premières répliques pour le lecteur mais ne les sont pas pour les personnages. Comme c'est le cas pour la scène de rencontre d'Adrien et de Mathilde (*Le Retour au désert*, 2006 : 12-18). Même si les échanges entre les personnages sont inédits pour le lecteur, celui-ci comprend immédiatement que le conflit entre le frère et la sœur date d'une époque assez éloignée. Par conséquent, les répliques d'ouverture d'une communication conflictuelle au théâtre ne peuvent pas être comprises dans le sens que Schegloff a accordé aux salutations d'une conversation ordinaire.

2.8. Modes de clôture d'une dispute

Nous proposons une analyse similaire des modes de clôture d'une dispute au théâtre³⁹³. À titre d'exemple, nous ne citerons que les deux fins de conflits verbaux dont nous venons d'observer les débuts :

Fin n°1

« Cal. – Ta gueule. (*Aboiements, au loin ; Cal part comme une flèche.*)
Horn. – Cal ! Reviens, c'est un ordre : reviens !
Bruits du camion qui démarre. Horn reste. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 79

Fin n°2

« Claire. – Je ne veux pas dire adieu.
Charles. – Dépêche-toi de chercher les serviettes que l'on t'a demandées.
Claire lâche Charles. Charles s'approche de Fak. Claire les regarde, de loin, en faisant semblant de ne pas les regarder. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 34

Comme c'est souvent le cas dans les scènes de dispute, les conflits verbaux chez Koltès ne s'achèvent pas par un tour de paroles qui apporterait une résolution consensuelle : « La clause se fait rarement selon les règles polies de l'échange conversationnel qui nous contraignent à trouver une formule pour prendre congé, laquelle formule donne lieu à une réponse polie, elle aussi. »³⁹⁴ Les disputes koltésiennes se terminent d'une manière peu amène, comme l'attestent les actes directifs de ces deux extraits.

³⁹³ Concernant les fins des pièces de théâtre de B-M. Koltès, voir entre autres : C. Triau « La résolution en raz-de-marée. Sur les fins de pièces koltésiennes » in *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines* in *Etudes théâtrales*, n°19, Université catholique de Louvain, 2000, pp. 111-122.

³⁹⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 44.

2.9. Appropriété communicative

Une autre particularité des tours de paroles abordées par A. Petitjean³⁹⁵ est l'« appropriation communicative ». L'auteur explique que dans un échange conversationnel il y a des « contenus littéraux » (régis par des règles sémantiques et syntaxiques) et des « contenus dérivés » actualisés dans des contextes précis par des intentions, allusions, sous-entendus, etc. Comme on le voit dans le fragment qui suit, Claire et Fak négocient un acte sexuel, sans que ce mot soit prononcé.

« Claire (*retirant sa main*). – Alors non, je ne prends pas. Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout, on ne demande pas autre choses, tiens.

Fak. – Je ne demande rien, justement.

Claire. – Comment ça, tu ne demandes rien ? C'est trop fort.

Fak. – Je ne te demande pas de dire : oui, je passe avec toi là-dedans, je te demande de ne pas dire : non, je ne passerai pas ; je te demande donc de ne pas faire quelque chose, donc je ne te demande pas de faire quelque chose ; tandis que, si tu ne passes pas, tu refuses, donc tu fais quelque chose, et moi, je ne t'ai pas demandé de faire cela, au contraire.

Claire. – Mon frère te tabassera.

Fak. – Personne ne le saura. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 29

La théorie de l'appropriété communicative permet d'expliquer que la réplique « Comment ça, tu ne demandes rien ? C'est trop fort. » soit pertinemment comprise comme une mise en doute des intentions de Fak, et non pas l'acceptation, le refus, l'ordre ou encore un autre acte de langage. En fonction du contexte dans lequel la séquence « Comment ça, tu ne demandes rien ? C'est trop fort. » peut être interprétée (entre autres) comme « tu demandes trop », « je n'ai pas envie de faire ce que tu veux », « tu exagères », etc. Autrement dit, une même structure peut exprimer différentes valeurs illocutoires³⁹⁶. La réaction de Fak prouve qu'il a su interpréter « l'intention de communication » de Claire grâce à sa compétence conversationnelle composée d'éléments linguistiques, mais aussi extralinguistiques comme les savoirs sur le monde (il demande un acte sexuel), les savoirs sur la situation (si elle accepte le briquet, elle accepte l'acte sexuel), les savoirs sur l'interaction (il n'est pas obligatoire de prononcer

³⁹⁵ Petitjean, A., « La conversation au théâtre », *op. cit.*

³⁹⁶ Nous reviendrons à ce sujet au cours du troisième chapitre de cette partie.

explicitement quel est l'enjeu de l'échange pour que les interactants le comprennent). Fak a su se livrer à un calcul interprétatif permettant de bien saisir l'intention communicative incluse dans la réplique de Claire. Fak la comprend très bien et essaie encore une fois de manipuler son interlocutrice :

« Je ne te demande pas de dire : oui, je passe avec toi là-dedans, je te demande de ne pas dire : non, je ne passerai pas ; je te demande donc de ne pas faire quelque chose, donc je ne te demande pas de faire quelque chose ; tandis que, si tu ne passes pas, tu refuses, donc tu fais quelque chose, et moi, je ne t'ai pas demandé de faire cela, au contraire. »

A. Petitjean voit dans ce cas l'illustration de l'un des axiomes de la théorie conversationnelle de P. Watzlawick³⁹⁷ selon lequel chaque échange est construit à un double niveau « : le message communiqué (le contenu) et la pertinence communicative (la relation). « Le premier transmet les « données » de la communication ; le second dit comment on doit comprendre celle-ci. » »³⁹⁸

Il n'est pas rare, comme le montre l'exemple ci-dessous, que les interlocuteurs nomment explicitement l'intention de communication de leurs partenaires du conflit : « vous m'insulter » ou « vous doutez de moi ».

« Plantières. – Parce que ce sont vos lunettes, maintenant, que vous allez chercher ? Savez-vous bien ce que vous allez chercher ?
Borny. – Mes lunettes qui sont dans ma serviette qui est dans ma voiture, oui. Plantières, vous m'insultez.
Plantières. – Pas le moins du monde, Borny. Mais je tiens à vous accompagner jusqu'à votre voiture ;
Borny. – Et pourquoi m'accompagneriez-vous ?
Plantières. – Pour être sûr que vous ne vous perdrez pas en chemin.
Borny. – Vous doutez de moi, Plantières, et j'en suis blessé. Je viens de dire et de répéter que votre idée est excellente et que je l'approuvais. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 49

³⁹⁷ P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. Jackson, *Une logique de communication*, op. cit., p. 50.

³⁹⁸ A. Petitjean, « La conversation au théâtre », op. cit.

Borny réagit en fonction des interprétations des paroles de Plantières. Il ajuste son comportement discursif par rapport à l'orientation illocutoire engagée par Plantières. À travers les verbes « insulter » et « douter », il exprime ouvertement le calcul interprétatif des séquences de son interlocuteur. Cette indexation de l'intention de communication engage Plantières à ajuster à son tour ses propos.

2.10. Degré d'interactivité

Les modes d'enchaînement des tours de parole prouvent également le degré d'interactivité de la communication. Selon A. Petitjean (1984 : 69) dans les échanges à faible degré d'interactivité l'interlocuteur limite ses propos à :

- la ponctuation par un lexème confirmatif :

« Zucco. – Il voyage, il va en Afrique. Tu connais l'Afrique ?
La gamine. – Très bien. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 25

- la répétition du propos :

« le fiancé. – je suis fatigué...
la fiancé. – fatiguée... »

B-M. Koltès, *La Marche*, 2003 : 13

- la reprise par un pronom anaphorique :

« Cal. – Et tu aimes les feux d'artifice, hein, bébé ?
Léone. – Oui, aussi, il m'a parlé de cela aussi. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 47

Pour synthétiser, nous dirons que le faible degré d'interactivité se manifeste par la participation restreinte du deuxième interlocuteur. Ce dernier ne s'engage pas dans la

conversation, ses propos s'adaptent seulement, d'une manière pertinente, aux propos précédents, sans vouloir continuer l'échange.

Les disputes ne sont bien évidemment pas des discussions à faible degré d'interactivité, tout au contraire, elles se caractérisent par un fort engagement interactionnel et par la présence d'adversaires motivés par la volonté d'emporter le combat verbal. A. Petitjean (*Ibid.*, p. 70-71) propose différentes stratégies selon lesquelles les interlocuteurs s'engagent dans une conversation à un fort degré d'interactivité. La première est la stratégie des commentaires directs « qui complètent, évaluent... les propos avancés, mais à l'intérieur du cadre de pensée explicite de l'interlocuteur, en respectant sa manière de hiérarchiser les informations, ses modes de catégoriser les objets... » (A. Petitjean, *Ibid.*, p. 70). Ces éléments permettent de développer la conversation et de garder l'harmonie communicative :

« Horn. – [...] Mais vous, pourtant, je suis sûr de ne vous avoir encore jamais vu.
Albourny. – Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l'aurai.
Horn. – Le corps, oui oui oui ! Vous l'aurez demain. Excusez ma nervosité ; j'ai de grands soucis. Ma femme vient d'arriver [...]. Une femme, ici, c'est un grand bouleversement ; je ne suis pas habitué.
Albourny. – C'est très bon, une femme, ici. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 11-12

La deuxième stratégie est celle des commentaires indirects qui sont liés aux propos implicites :

- soit en nommant explicitement ce qui a été dit implicitement :

« Plantières. – Pour être sûr que vous ne vous perdrez pas en chemin.
Borny. – Vous doutez de moi, Plantières, et j'en suis blessé. Je viens de dire et de répéter que votre idée est excellente et que je l'approuvais. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 49

- soit en interrogeant le propos existentiel :

« Vieux. – Cinq cents. (*Il rit*) J'en suis déjà à cinq cents.

Mikail. – Cinq cents quoi ? »

B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 23

- soit en interrogeant l'intention illocutoire :

« Fak. – Parce que c'est à toi de regarder où tu poses le pied et que je dois regarder ailleurs.

Claire. – Pourquoi tu dois regarder ailleurs alors que tu es avec moi ? »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 88

Même la reprise par un anaphorique, qui est l'une des composantes caractéristiques des discussions à faible degré d'interactivité, prend, au cours d'une dispute, de l'ampleur et témoigne d'un fort engagement des partenaires qui ne veulent pas laisser l'autre avoir le dernier mot :

« Adrien. – Ne touche pas à cela, Mathilde. Respecte au moins cela. Cela, au moins, ne le salis pas.

Mathilde. – Non, je ne le salirai pas, cela est déjà très sale tout seul. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 39

Les disputes, c'est-à-dire les communications conflictuelles à fort degré d'interactivité sont faites de tours de paroles par l'intermédiaire desquels les interlocuteurs se donnent la possibilité de contrôler le contenu thématique. L'interlocuteur s'engage dans la dispute, sans être soumis à l'autre et manifeste sa volonté de s'imposer à l'adversaire dans et par la prise des tours de parole.

2.11. Métacommunication

Un autre élément à prendre en compte au cours des disputes sont les tours de paroles à visée métacommunicative.

Comme la relation binaire conflictuelle (production/interprétation) vise l'inégalité, les interlocuteurs renforcent l'attitude conflictuelle à l'aide de propos métacommunicatifs. :

« Leslie. – [...] Parle-moi autrement, s'il te plaît, cela commence à bien faire. [...] »
B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 66

Le tour de parole contenant les éléments de métacommunication sert souvent à la description de la situation donnée :

« Deuxième gardien. – [...] c'est pour cela qu'on finit toujours par s'engueuler. »
B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 10

Ou

« Un homme. – Vous croyez vraiment que c'est le moment de se disputer ? »
B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 10

Elle peut être mise en œuvre par un tiers afin de mettre fin au conflit entre les adversaires :

« Sablon. – Allons, messieurs, allons. Je ne veux pas entendre parler de discorde dans notre organisation. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 50

Les tours de parole contenant des informations explicites à propos du conflit jouent un rôle particulièrement intéressant. Par ailleurs, les expressions métacommunicatives s'avèrent être un excellent moyen de manipulation :

« Leslie. – Rien que pour nous embêter que tu as fait cela ?

Rouquin. – Rien que pour vous emmerder.

Leslie. – Et pour quoi d'autre, encore ?

Rouquin. – Pour plein d'autres choses, encore. Pour te faire parler, pauvre con.

Leslie. – Où tu as appris ce langage, le Rouquin ? Personne ne parle comme cela, chez nous.

Rouquin. – Moi, je parle comme cela, pauvre con, bon dieu de merde, putain, putain, putain. (*En riant aux éclats, à chaque mot, avec un petit regard malicieux, il sort une liste interminable de grossièretés et de mots obscènes. [...]*) »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 68

Ou

« Charles. – N'essaie pas de me faire oublier de quoi on parle. Je connais ta technique.

Fak. – Tu ne connais rien à ma technique. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 36

Ici, Fak reconnaît la tentative de la manipulation de la part de Charles et la réfute.

La métacommunication peut également avoir une valeur d'avertissement au cours d'un conflit verbal :

« Adrien. – [...] Ne commence pas à me mettre en colère, ne commence pas à chicaner. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 14

Les conflits verbaux contenant des éléments méta-communicationnels³⁹⁹ illustrent le fait que les disputes sont l'occasion pour les partenaires de s'attaquer réciproquement afin de l'emporter sur l'autre.

2.12. Statut des personnages

La formulation et l'alternance des tours de parole dépendent étroitement du statut symbolico-social, des traits de caractère, de la psychologie ainsi que de la fonction jouée par un personnage dans la scène donnée. Ce statut peut être précisé explicitement, soit qu'il soit allocuté (voir le nom d'adresse « vieux » dans l'exemple qui suit), soit qu'il soit délocuté (Cal signalant que Horn est son « chef »).

« Cal. – Mais si, vieux, tu le sais bien ; tu le sais bien, vieux. Tu te vois dans une petite maison, en France, dans le Midi, entre les chialeries d'une femme et un petit jardin, vieux ? Tu ne quitteras jamais l'Afrique. (*Il ramasse.*) Tu as ça dans la peau, toi (*Après un temps* :) Ne crois pas que je veux te flatter ; mais toi, d'abord, tu as le commandement dans la peau ; tu es le genre de chef auquel on s'attache, il faut le reconnaître ; tu es le chef auquel on s'habitue ; c'est ça, le bon chef. Je suis habitué à toi, tu es mon chef naturellement, [...] »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 55-56

Il est possible aussi que le statut soit implicitement perceptible à travers le contenu thématique de la conversation. À juger du contenu des tours de parole dans l'extrait suivant, le lecteur comprend qu'au début, Cal est gêné par la présence de Léone (il appelle son chef au lieu de répondre) puis progressivement, l'alcool aidant, il prend le dessus dans la conversation s'affirmant comme un homme d'expérience face à Léone.

« Cal (*apercevant Léone, il crie*). – Horn ! (*Il boit.*)

Léone (*sa fleur à la main*). – Comment s'appellent ces fleurs ?

Cal. – Horn !

Léone. – Savez-vous où je pourrais trouver à boire ?

Cal. – Horn ! (*Il boit.*) Qu'est-ce qu'il fout ?

Léone. – Ne l'appellez pas, ne vous dérangez pas ; je trouverai bien toute seule. (*Elle s'éloigne.*)

Cal (*l'arrêtant*). – C'est avec ces chaussures que vous comptez marcher ici ?

Léone. – Mes chaussures ?

Cal. – Asseyez-vous. Eh bien quoi, je vous fais peur ?

³⁹⁹ Cf. L'article de F. Berthet « Éléments de conversation », *op. cit.*, et particulièrement le fragment sur la métacommunication pp. 118-120.

Léone. – Non. (*Silence ; aboiements du chien, au loin.*)

Cal. – A Paris, on ne sait pas ce que c'est, des chaussures ; à Paris, on ne sait rien et on fait des modes n'importe comment.

Léone. – C'est la seule chose que je me suis achetée, et voilà que vous me dites cela. Les bandits, au prix où ils vous font payer ce bout de cuir ! Saint-Laurent, boutique Afrique, pourtant. Cher, ça ! Ouh. Une folie.

Cal. – Il faut qu'elles montent, qu'elles tiennent la cheville. Avec de bonnes chaussures, on tient le coup, c'est le plus important, les chaussures. (*Il boit.*)

Léone. – Oui.

Cal. – Si c'est la transpiration qui vous fait peur, eh bien, c'est idiot ; une couche de transpiration, ça sèche, et puis après une autre, une autre, ça fait une carapace, ça protège. Et puis, si c'est l'odeur qui vous fait peur, l'odeur, ça développe l'instinct. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 36-37

A. Petitjean (1984 : 72) remarque que dans le théâtre fondé sur le mimétisme de la vie quotidienne, les statuts des personnages impliquent une prévisibilité des comportements. Mais il peut arriver que l'attitude d'un personnage déroge au script d'action ordinaire. C'est aussi que dans l'exemple qui suit compte tenu de son âge et de son sexe, il est surprenant que la Gamine interroge comme elle le fait l'inconnu, contrairement à ce que prévoit son statut symbolico-social :

« La gamine. – Enlève tes chaussures. Comment t'appelles-tu ?

Zucco. – Appelle-moi comme tu veux. Et toi ?

La gamine. – Moi, je n'ai plus de nom. On m'appelle tout le temps de noms de petites bêtes, [...]. Qu'est-ce que tu fais, dans la vie ?

Zucco. – Dans la vie ?

La gamine. – Oui, dans la vie : ton métier, ton occupation, comment tu gagnes de l'argent, et toutes ces choses que tout le monde fait ?

Zucco. – Je ne fais pas ce que fait tout le monde.

La gamine. – Alors, justement, dis-moi ce que tu fais.

Zucco. – Je suis agent secret. Tu sais ce que c'est, un agent secret ?

La gamine. – Je sais ce que c'est un secret.

Zucco. – Un agent, en plus d'être secret, il voyage, il parcourt le monde, il a des armes.

La gamine. – Tu as une arme ?

Zucco. – Bien sûr que oui.

La gamine. – Montre-moi.

Zucco. – Non.

La gamine. – Alors, tu n'as pas d'arme.

Zucco. – Regarde. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 23-25

De même, dans l'exemple qui suit, malgré son statut de domestique, Maame Queuleu exige des explications sur son comportement de la part du maître de la maison.

« Marthe. – C'est quand le diable l'habitait.

Maame Queuleu (*à Adrien*). – Est-il vrai que vous l'avez frappée ? Pourquoi avez-vous fait cela ?

Adrian. – Je ne le sais plus, mais, si je l'ai fait, c'est que j'avais une raison, et sérieuse. Je ne frappe pas à tort et à travers.

Maame Queuleu. – Est-ce tout ? alors, réconciliez-vous. Adrien, vous me l'avez promis. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 36

Il est vrai que dans la scène de dispute les interlocuteurs emportés par la polémique, transgressent la hiérarchie des statuts.

Conclusion

Divers facteurs comme l'âge, le sexe des interlocuteurs, le type d'interaction (symétrique ou dissymétrique), les objectifs et les thèmes de la conversation jouent un rôle dans la distribution des tours de parole. Ce phénomène renvoie à la problématique de la gestion des faces interactionnelles. La situation des tours de parole se présente différemment dès que la communication conflictuelle n'est plus duelle. Selon le nombre de participants, le volume de transgressions des règles de distribution de la parole augment. Ce chapitre, qui mêle réflexions théoriques et étude de fragments de disputes koltésiennes, nous a permis de faire le point sur les tours de parole qui sont les éléments de base pour l'analyse de tout type d'échange verbal. Nous allons poursuivre la même démarche afin d'observer les actes de langage au cours des disputes dans les textes de Koltès.

Chapitre troisième : Linguistique pragmatique au service de la dispute

Avant d'aborder le fonctionnement des actes de langage au cours de scènes de dispute, nous nous interrogerons sur les éléments langagiers qui permettent de reconnaître un dialogue comme étant un conflit discursif. Quels éléments de la forme et du contenu témoignent de l'aspect conflictuel de l'échange ? Quelles formes linguistiques et discursives différencient une dispute d'autres discours ? À la suite d'U. Windisch (1987 : 34), on distinguera les marques discrètes (les éléments linguistiques par lesquels le locuteur manifeste le désaccord à l'égard de la personne et du discours de son adversaire, comme noms, adjectifs, verbes, etc.) et les stratégies discursives (les moyens qui permettent de transformer et de manipuler le discours de l'adversaire, comme l'organisation séquentielle d'une dispute, etc.).

3.1. Marques discrètes

On appelle marques discrètes « les éléments linguistiques qui signalent que, [...], l'auteur [...] s'oppose, dans et par son propre discours, à un autre discours, au discours d'un adversaire. »⁴⁰⁰ Dans la classe des marques discrètes nous choisissons de travailler sur les composants⁴⁰¹ les plus fréquents dans les disputes : les noms et adjectifs « vitupérants » et les verbes. Dans un premier temps nous nous arrêterons sur le lexique avant de passer à l'analyse des actes de langage propres aux disputes.

3.1.1. Noms et adjectifs « vitupérants »

Pour illustrer cette catégorie des marques discrètes nous nous restreindrons aux qualificatifs qu'utilisent les personnages de Koltès. Le registre et les termes qu'utilisent les interlocuteurs pour se maltraiter sont en grand nombre. Dans cette catégorie entrent tous les « vitupérants », c'est-à-dire les expressions ou les termes injurieux,

⁴⁰⁰ U. Windisch, *Le K.O. Verbal. La communication conflictuelle, op. cit.*, p. 34.

⁴⁰¹ Cf. Le classement des marques discrètes d'U. Windisch, *Le K.O. Verbal. La communication conflictuelle, op. cit.*, p. 34-35.

dévalorisants, péjoratifs, insultants⁴⁰², etc. On trouvera ici toutes les formes de rejet, ainsi que les opérations de disqualification de la personne et du discours de l'adversaire. Comme les termes injurieux adressés à l'égard de l'adversaire sont l'expression d'une volonté de domination, celui qui les prononce proclame la non-valeur de celui dont il parle et en même temps il souligne sa propre puissance.

« *Injure* vient du latin *injuria* qui désigne « une injustice, un tort », sens qui s'est conservé dans l'expression française : les *injures du temps*. D'où l'idée d'« offenses graves et délibérées », telles que *affronts, insultes, outrages*, etc., qui peuvent consister en comportement, actions, gestes, mais qui sont, essentiellement, des « paroles offensantes ». Dans ce dernier sens, qui est celui qui nous intéresse ici, *l'injure* est un « acte » de parole, un « coup » qu'un sujet porte à un objet – le latin *offendere* signifie, primitivement, « heurter, porter un coup ». »⁴⁰³

L'offense au sens étymologique est « un coup » ou « une attaque ». Les paroles offensantes sont des paroles blessantes qui font mal. Cette blessure peut être donnée d'une manière symbolique sous forme de paroles : « actes verbaux » jetés à la face de l'interlocuteur qui expriment les sentiments éprouvés par le locuteur. Le lexique injurieux est l'expression spontanée et affective de la volonté de l'emporter sur le rival, de le rendre impuissant.

Dans la mesure où dans les scènes de dispute dans l'œuvre de Koltès les personnages se maltraitent verbalement, nous fournirons un inventaire des termes injurieux qui attestent de la violence des échanges et nous tenterons de les interpréter.

3.1.1.1. Dévalorisation d'un adversaire

Les insultes ou les termes injurieux, d'une manière générale, servent en premier lieu à disqualifier l'interlocuteur. Dans le *Sallinger* le Rouquin, à plusieurs reprises, traite Leslie de « pauvre con », de « con », (p. 65-67). Leslie appelle Henry : « un pauvre type » (p. 32-33).

⁴⁰² Cf. Les informations sur les termes dévalorisant dans *Les gros mots*, P. Guiraud, Collection « Que sais-je ? », 1975.

⁴⁰³ P. Guiraud, *Les gros mots*, *op. cit.*, p. 27.

Dans le *Combat de nègre et de chiens*, le terme péjoratif, le plus souvent, employé par Horn est « imbécile »⁴⁰⁴ : dans des différentes situations il traite Cal ainsi (p. 24, 25, 64, 67, 73, 74). Cal, en revanche, utilise « con »⁴⁰⁵ pour disqualifier Horn (p. 74) ou les différentes variantes de ce mot :

« Cal. – Tes méthodes sont des conneries. (*Il donne un coup de poing dans le jeu.*) Tu es un con, un vrai con. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 68

Ou

« Cal. – Mais toi tu es un con, un foutu con, patron. [...] et que tu sois un con. Foutu con. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 77-78

Le fait que les adversaires se nomment par les noms « bas » et « grossiers » dynamise la fonction péjorative et dépréciative qu'ils essayent de s'accorder réciproquement.

Cal, utilise encore une autre technique pour dévaloriser son interlocuteur direct : il parle à Léone, comme s'il s'adressait à un tiers. « Cette femme est une voleuse. » (p. 47), « Cette femme est écœurante ! » (p. 50). Il s'adresse à Léone, en parlant d'elle-même à la troisième personne du singulier, cette forme, ainsi que le nom « voleuse » et l'adjectif « écœurante » le mettent à distance de son interlocutrice qui repousse ses avances.

⁴⁰⁴ « *Imbécile* suppose la faiblesse et pas seulement la torpeur de toutes les facultés de l'esprit, y compris le jugement, avec une mollesse, une crédulité qui rendent semblable à un enfant sans raison ou à un vieillard gâteux, et se dit bien de ceux dont la faiblesse intellectuelle s'accompagne de débilité physique due à la nature, aux infirmités ou à l'âge. [...] Etymologiquement, *imbécile* vient du latin *imbecillus* (proprement « sans bâton ») et signifie : - faible, frêle, débile, maladif ; - sans courage, lâche, pusillanime ; - faible, impuissant. » in P. Guiraud, *Les gros mots*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰⁵ « Le *con* et le *couillon*, symboles de l'action inefficace et de l'impuissance. » in P. Guiraud, *Les gros mots*, *op. cit.*, p. 33 ou encore « On traite de *con* toute personne – amie ou ennemie – avec laquelle on se trouve, momentanément ou définitivement en désaccord. On dit *con* comme on dirait *ballot*, *idiot*, *imbécile* sans y attacher la moindre importance, sans malice, ni méchanceté. » in R. Edouard, *Dictionnaire des injures*, Tchou, 1967, art. « Con » in P. Guiraud, *Les gros mots*, *op. cit.*, p. 65.

Quai Ouest nous fournit une belle panoplie d'insultes : Cécile qui appelle son fils – Charles « larve pourrie au soleil », « larve pourrissante au soleil »⁴⁰⁶, (p. 38), Cécile qui appelle sa fille – Claire « idiote » (deux fois, p. 65) ou « une petite pute » (p. 97), Rodolf appelle sa fille – Claire « bâtarde », (p. 98), et Charles appelle son père – Rodolf « vieil imbécile » (trois fois, p. 72). De même, Monique dans *Quai ouest* établit les relations conflictuelles avec les autres : elle appelle Claire « sottie »⁴⁰⁷, « méchante » (p. 30), « sottie », « potiche » (p. 31), « petite sottie » (trois fois, p. 64), « petite sottie », « petite crasse »⁴⁰⁸ (p. 94). Elle traite Fak de « petit imbécile » (p. 30) et Charles d'« imbécile » (p. 31).

Les péjoratifs peuvent avoir une forme métaphorique, comme c'est le cas dans *Le Retour au désert* où Mathilde insulte Adrien d'une manière suggestive : « Tu es plus con qu'un gorille, Adrien. » (p. 17). Cette dépréciation a pour fonction d'exprimer et de connoter l'image et le sens primitif accordés à l'adversaire par celle qui les emploie. On sait l'usage du bestiaire animalier à fonction dépréciative qu'opère Koltès. Voir Adrien dans *Le Retour au désert* comparé à un singe (p. 41), Borny et Plantières, aux pécores (p. 75), Zucco à un hippopotame (p. 38) ou à un rhinocéros (p. 92), etc.

Dans le *Roberto Zucco*, la Mère insulte son fils, Roberto Zucco et le qualifie de « malade », de « cinglé » (p. 14), ou de « complètement dingue » (p. 16). La patronne dit à la Gamine qu'elle est une « petite sottie » (p. 70) ou une « grosse dinde » (p. 75) et à son Frère « Tu es une belle ordure. » (p. 75). La Dame, prise d'impuissance appelle un

⁴⁰⁶ *Pourrissant* vient de *puer* qui dans l'ancien français signifie « sale au physique et au moral », « détestable », « insupportable ». En disant « larve pourrissante » Cécile traite Charles d'une infâme charogne, d'un vaut rien, de quelqu'un dont la présence rend l'air irrespirable.

⁴⁰⁷ « Sot, « ce mot, quoique impliquant aussi un certain manque d'esprit, a surtout rapport au bon sens et désigne celui qui juge de travers, sans toutefois être complètement dépourvu de qualités intellectuelles ou d'imagination, et qui, de plus, se manifeste d'une façon désagréable dans le commerce de la société, car, ne se méfiant jamais de ses idées, il ne discerne pas ce qui convient de ce qui ne convient pas. » in P. Guiraud, *Les gros mots, op. cit.*, p. 58.

⁴⁰⁸ On interprète « petite crasse » comme *ignorante*. « La crasse désigne en français : 1) la « rusticité », (XVI^{ème}) la « grossièreté », (Normandie) l'« impolitesse », (id.) le « manque d'éducation » (id.) ; 2) « la basse naissance et condition » (XVII^{ème} s.) du *vilain* qui doit être « savonné » et « décrottée » ; 3) « l'avarice » (XVII^{ème} s.) qui constitue le sens le plus fréquent et le plus solidement établi. » in P. Guiraud, *Les gros mots, op. cit.*, p. 91.

homme « imbécile » (p. 66), pour les mêmes raisons elle traite aussi Zucco d'« imbécile » (p. 80).

Il est possible d'insulter un interlocuteur indirectement⁴⁰⁹, comme c'est le cas de la scène où Mathilde rase la tête de Plantières qui traite Edouard de « morveux » (p. 28) même si celui-ci ne participe pas verbalement au dialogue. Nous trouvons dans *Le Retour au désert* d'autres exemples d'insultes dirigées vers le destinataire indirect : Mathilde traite Marthe d'« idiot » (p. 36-37) devant Marthe et Adrien, ou encore Edouard en parlant avec Aziz traite Mathieu, présent lors de la conversation, d'« imbécile » (p. 54).

3.1.1.2. Dévalorisation d'un tiers

Les insultes jouent également le rôle de dévalorisation d'un tiers qui peut être une personne absente lors du conflit. Dans le *Sallinger* le Rouquin, pendant sa conversation avec Leslie, désigne Carole, absente de cette scène de dispute, comme étant « l'autre conne » (p. 62), « la conne », « pauvre veuve », « une pauvre conne de veuve » (p. 63). De même, Anna qui danse avec Leslie réfère à Carole de façon désobligeante :

« Anna (*criant*). – Et moi, je lui dirai, à cette grosse poule – oui, je le dis : grosse poule, grosse poule, grosse poule. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 52

⁴⁰⁹ « Rappelons que pour tout type d'interaction, on peut distinguer trois catégories de récepteurs :

- l'« allocutaire (A), ou « destinataire direct », c'est celui que l'émetteur (L) considère explicitement, ainsi qu'en témoignant certains « indices d'allocution » de nature verbale ou para-verbale, comme son partenaire dans l'interaction ;
- un récepteur a statut de « destinataire indirect » lorsque sans être véritablement intégré à la relation d'allocution, il fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée par L, de l'échange verbal ;
- il s'agit enfin d'un « récepteur additionnel » si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur. », Catherine Kerbrat-Orecchioni, article « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral » *op.cit.*, et Catherine Kerbrat-Orecchioni *L'énonciation, op.cit.*, p. 25-29.

Dans le *Combat de nègre et de chiens* Horn, au cours de sa conversation avec Alboury dit de Cal « assez de cet imbécile » (p. 83). Rodolf de *Quai Ouest*, pendant l'échange avec Charles dit de sa femme et de la mère de Charles « C'est une chienne. [...] cette sauvage » (p. 91). Adrien du *Le Retour au désert* traite Fatima de « roublarde » (p. 83) devant sa mère Mathilde. Parler de manière dévalorisante de quelqu'un, c'est aussi le calomnier, le diffamer⁴¹⁰ et le vilipender en le délocutant. Ces paroles, même si elles sont adressées à un tiers absent lors de la scène, suscitent une réaction violente chez le récepteur, car elles attaquent un proche. Ainsi, la dévalorisation d'un tiers peut également éveiller la colère de celui qui n'est pas visé directement par cette dépréciation.

3.1.1.3. Dévalorisation de soi-même

De même que les termes injurieux ont pour fonction de dévaloriser quelqu'un dans la conversation, ils peuvent être employés également pour se déprécier soi-même. Ainsi, dans :

- *Sallinger* Carole dénigre son interlocutrice June, mais en même temps elle se dévalorise elle-même : « Carole. – [...] c'est parce que tu es bêtes, comme moi [...] » (p. 117)
- *Le Quai Ouest* : « Rodolf. – [...] je suis vieux et inutile et mauvais père. » (p. 71) ou encore « [...] je suis beaucoup trop vieux et trop con. » (p. 91) ou Céline : « Je suis une putasse, [...] » (p. 53).
- ou *La Dame de Roberto Zucco* : « La dame. – [...] Mon mari me prend pour une idiote, mon fils me prend pour une idiote, la bonne me prend pour une idiote [...] » (p. 59).

⁴¹⁰ Pour plus d'informations à ce sujet, voir le sous-chapitre consacré à la médisance : « Médire » de cette thèse.

3.1.1.4. Dévalorisation d'un endroit

Les termes péjoratifs servent également à dévaloriser un endroit comme c'est le cas, par exemple, dans le *Combat de nègre et de chiens* où Horn parle de l'Afrique comme de « ce foutu pays » (p. 25) ou encore « Cal. – Paris, le plus grand bordel du monde ! » (p. 52).

3.1.1.5. Dévalorisation de l'appartenance à un groupe

Les mots injurieux marquent une nette ligne de partage entre un groupe social dénigré explicitement et le locuteur. C'est le cas dans le *Sallinger* : « Rouquin. – [...] De toute façon, vous êtes tous d'une bêtise infernale. » (p. 68) ou encore Marie de *Le Retour au désert* traite Adrien, Borny et Plantières de « bande de larbins déguisés en bourgeois » (p. 75). Les termes injurieux servent à dresser une séparation nette entre le sujet méprisant et l'objet du mépris.

3.1.1.6. Dévalorisation d'une situation

L'emploi des mots injurieux peut également servir à dénigrer la situation dans laquelle se trouve l'interlocuteur. Voir dans *Roberto Zucco* : « Premier Policier. – C'est idiot. Notre travail est idiot. » (p. 85).

3.1.1.7. Dévalorisation des objets

Les termes péjoratifs qui portent une appréciation négative sur des objets, dévalorisent ces objets et en même temps dévalorisent leur possesseur. Ainsi quand Monique de *Quai Ouest* dit « fichues serviettes [...] fichues chemises » (p. 64) en s'adressant à Claire, elle dénigre ces objets appartenant à Claire et simultanément elle dénigre la personne même de Claire qui n'obéit pas à ses ordres.

3.1.1.8. Soulignement des sentiments

Les mots injurieux servent à souligner l'état émotionnel du locuteur. Dans le *Combat de nègre et de chiens* l'usage répété de « merde [...] merde »⁴¹¹ (p. 63) sert à montrer l'énervement de Cal. « La merde. – Encore un des mots clés dans la langue française. » écrit Pierre Guiraud, (1975 : 94). Le juron « merde » constitue une excellente expression du refus : il permet de déclarer la situation ou la personne comme dépourvue de toute valeur. En disant la « merde » Cal évoque ce qui est désagréable et importun, par la même, il repousse et rejette l'objet de son propos. Par ailleurs, les injures dictées par des affects expriment plus des sentiments que des idées. Le sentiment est exprimé par l'injure elle-même, mais également par le ton avec lequel cette injure est prononcée – le ton peut être violent, hésitant, impératif, etc., et être accompagné de gestes qui accentuent eux aussi la charge affective.

Après avoir exposé brièvement les termes injurieux qui sont un moyen de combat, une façon d'exprimer le mépris, le dégoût, l'hostilité et l'agressivité, nous passons à l'analyse des verbes. Nous observerons les attaques, qui même symboliques, ont pour objectif d'agresser l'autre. Les offenses peuvent prendre des formes différentes du type affronts, insultes, outrages, invectives, reproches, railleries, sarcasmes, défis, blasphèmes, jurons, etc. qui correspondent aux actes de langage tels que offenser, insulter, outrager, blesser, froisser, mortifier, défier, choquer, vexer, maudire, vilipender, huer, conspuer, cracher au visage, traîner dans la boue⁴¹², etc. Certains de ces actes, ceux les plus fréquents dans les disputes koltésiennes, seront analysés dans les pages ci-dessus.

⁴¹¹ L'injection *merde* désigne une chose ou un objet de peu de valeurs. On peut l'utiliser pour exprimer la colère, le mépris, le refus, la malhabileté, etc. La *merde* est le symbole de tout objet désagréable et importun qui éveille des émotions, le plus souvent la colère, et déclenche en nous, un désir du refus et de l'éloignement. « [...] *merde* exprime à peu près n'importe quoi, y compris, à la limite, une certaine admiration. » in P. Guiraud, *Les gros mots, op. cit.*, p. 34. *Merde* c'est en effet un des plus fréquents jurons qui ponctue les phrases dans la vie quotidienne, ce n'est pas un mot de grands malheurs et de grandes catastrophes.

⁴¹² La liste empruntée à l'ouvrage de P. Guiraud, *Les gros mots, op. cit.*

3.1.2. Verbes

Il paraît nécessaire de signaler que cette partie de notre recherche ne sera pas consacrée aux verbes, mais aux actes de langage qu'ils impliquent. Nous y étudierons les actes de langage les plus représentatifs des scènes de dispute dans le théâtre de Koltès, leurs caractéristiques et leurs fonctions dans ce type de scènes. Au-delà de leurs différences, ils correspondent à une volonté de blesser l'autre. Si on cherche dans l'étymologie des actes de parole liés au conflit verbal, on trouvera par exemple :

- *insulter*, c'est-à-dire *sauter sur*,
- *affronter*, c'est-à-dire (d'après l'ancien français) *frapper au front*,
- *outrager* c'est-à-dire (d'après l'ancien français) *accabler, vaincre au combat, surcharger*,
- *invectiver* c'est-à-dire (d'après le latin) *s'emporter*.

Avant de passer à une analyse des actes de langage dans la dispute koltésienne, un bref rappel théorique s'impose.

3.1.2.1. Actes de langage - rappel

*La pensée, c'est donc l'acte de langage, au sens fort du terme,
puisqu'au théâtre, le langage est acte.*

M-C. Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, 1998 : 25

On considère que la théorie pragmatique qui examine le langage comme moyen d'agir est née dans la deuxième moitié du XX siècle avec *How to Do Things with Words*⁴¹³ de J-L. Austin. Pourtant, bien avant Austin, différents auteurs et dans des disciplines différentes avaient déjà développé cette conception de la langue⁴¹⁴. J-L. Austin, au cours de ses douze conférences prononcées à l'université de Harvard, s'élève contre une vision de la langue qui se réduit à l'emploi d'énoncés « constatifs » pouvant

⁴¹³ Pour la traduction française, J-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, 1970.

⁴¹⁴ Pour une approche historique de la pragmatique, voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 5-8.

être seulement vrais ou faux. L'auteur affirme qu'un grand nombre d'énoncés échappe à cette vision de la vérité et de la fausseté (par exemple les ordres ou les questions) et c'est ainsi qu'il élabore sa théorie des actes de langage. J-L. Austin ne considère plus le langage comme moyen de transmettre à l'autre un message, mais comme moyen de « faire » quelque chose, ou de le « faire faire ». Autrement dit, comme une façon d'agir sur le locuteur et sur la réalité environnante. Dès lors, l'opposition entre parole et action n'existe plus, car la parole est envisagée comme une forme d'action : « [...] si ma conception du langage est juste, écrit J-R. Searle, une théorie du langage fait partie d'une théorie de l'action, tout simplement parce que parler est une forme de comportement régi par des règles. »⁴¹⁵. Le langage est alors considéré comme un moyen d'agir sur l'auditeur ou sur son environnement et permet de réaliser certains actes appelés « actes de langage », « actes de discours » ou « actes de parole ». Ce qui conduit à considérer le langage

« [...] moins comme un moyen d'action que d'interaction entre des individus qui, lorsqu'ils se trouvent engagés dans un processus communicatif quelconque, instaurent tout au long de ce processus un réseau d'influences mutuelles : parler, c'est échanger, et c'est changer en échangeant. »⁴¹⁶

Les recherches qui portent sur les actes de langage partagent l'idée que le locuteur accomplit des actes par le simple fait de prononcer les paroles. C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 22) remarque que : « tous les énoncés possèdent intrinsèquement une valeur d'acte », y compris les assertions. L'auteur explique que tous les énoncés possèdent une charge pragmatique et que le contenu propositionnel s'actualise par la valeur illocutoire de l'énoncé. L'auteur souligne que certains énoncés sont dépourvus de contenu propositionnel et s'expriment par la seule valeur illocutoire. C'est le cas par exemple de certains actes rituels comme les salutations ou des interjections qui permettent d'adresser un message bref à l'auditeur : un acquiescement, une dénégation, un ordre, etc.

⁴¹⁵ J-R. Searle, *Les actes de langage*, 1972, p. 53. Dans son ouvrage, *Speech acts* (1969), paru dans la traduction française en 1972 chez Hermann sous le titre de *Les actes de langage*, J-R. Searle reprend et continue l'analyse des actes de langage engagée par J-L. Austin.

⁴¹⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 2.

La question qui se pose porte sur la définition des actes de langage. En forme de synthèse des différentes théories des actes de langage, nous dirons que ce sont des suites linguistiques dotées d'une valeur illocutoire qui tentent d'exercer un certain type de transformation sur leur destinataire et/ou sur leur environnement. La thèse avancée par J-R. Searle (1972 : 52) selon laquelle « les actes de langage sont les unités minimales de bases de la communication linguistique » implique tout un ensemble de connexions entre les actes de langage et les autres composants linguistiques d'une communication, comme les intentions du locuteur ou les circonstances de la production d'une énonciation. J-R. Searle considère chaque énoncé comme un acte particulier qui cherche à engendrer un effet sur la réalité environnante.

Pierre Bourdieu sur la quatrième de la couverture de *Ce que parler veut dire*⁴¹⁷ écrit « un fait de magie : on peut agir avec des mots, ordres ou mots d'ordres. » Il se demande si « la force qui agit à travers les mots est-elle dans les paroles ou dans les porte-paroles ? » Dans la perspective interactionniste, les actes de langage ne peuvent pas être analysés comme des entités isolées, car ils fonctionnent dans l'ensemble du contexte communicatif. Ils sont prononcés par des locuteurs ayant leurs propres caractéristiques ; ils sont prononcés à l'intérieur d'une séquence d'actes (verbaux ou non-verbaux) qui ne s'enchaînent pas par hasard. À la suite de C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 53), nous dirons que parler c'est interagir, car au cours d'une conversation les participants exercent les uns sur les autres diverses influences : « L'occurrence des actes de langage en situation interlocutive en fait des *interactes* de langage, comme elle fait des locuteurs des interlocuteurs, c'est-à-dire des *interactants* par le discours. »⁴¹⁸

Néanmoins, les actes de langage sont un domaine trop complexe pour pouvoir le limiter à la seule pragmatique ou la philosophie du langage. Il est nécessaire de mentionner que les actes de langage trouvent leur application également dans d'autres disciplines qui directement ou indirectement traitent du langage. On pense à l'analyse des discours (oraux et écrits), à l'analyse de la littérature, à la didactique des langues, à

⁴¹⁷ P. Bourdieu, (1982), *Ce que parler veut dire*.

⁴¹⁸ F. Jacques, *Dialogiques*, 1979, p. 203.

la psycholinguistique, à la psychologie, à la sociologie, au droit, etc. De plus, les actes de langage sont permanents dans les interactions humaines :

« Le sens commun suggère que la vie humaine consiste, dans une large mesure à produire en grand nombre des actes de langage. Du matin au soir, les gens demandent, répondent, se querellent, argumentent, promettent, se vantent ou se plaignent, ronchonnent, remercient, insinuent, font des reproches, des louanges ou des confidences, etc. De plus, du matin au soir, ils cherchent à interpréter (consciemment ou inconsciemment) ce que les autres font quand ils parlent, c'est-à-dire quelles sortes d'actes ils sont en train d'accomplir. Chaque fois que quelqu'un ouvre sa bouche en notre présence nous éprouvons le besoin d'interpréter son énoncé comme étant tel ou tel acte de langage. »⁴¹⁹

D'où le grand intérêt que nous portons aux actes de langage. En nous appuyant sur les travaux de J-L. Austin et J-R. Searle, ainsi que sur les théories interactionnelles, nous mènerons dans les pages qui suivent une réflexion sur les actes de langage et leurs rapports avec quelques éléments constituant les conflits discursifs dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Il s'agira ici de décrire, à partir des extraits de ses pièces de théâtre, les actes de langage ainsi que leur rôle et leur fonction dans les disputes.

3.1.2.2. Actes de langage au théâtre

En outre, l'un des effets essentiels du « naturalisme » au théâtre (et nous savons tous qu'ils sont très forts) passe par ces actes de parole qui sont ceux par quoi ces personnages sont nous.

D. Kaisergruber, « Lecture / mise en scène / théâtre » in *Pratiques*, n°15/16, 1977, pp. 20-34.

Étant donné que « [...] les actes de langage sont accomplis, non par des mots, mais par des locuteurs qui prononcent des mots. »⁴²⁰ nous proposons ici une analyse des actes de langage émis par des personnages situés dans certaines situations et ayant certains buts conversationnels. « Or le théâtre contemporain travaille à l'aide du langage quotidien à montrer, avec un grand raffinement, la dynamique propre des rapports humains, telle que l'exhibe la stratégie des actes de parole. »⁴²¹

⁴¹⁹ A. Wierzbicka, *Cross-Cultural Pragmatics. The semantics of human interaction*, 2003, p. 197 in C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p : 187

⁴²⁰ J-R. Searle, *Les actes de langage*, op. cit., p. 66.

⁴²¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 94.

Avant de passer à l'analyse des actes de langage au cours des conflits discursifs chez Koltès revenons à la huitième conférence de J-L. Austin prononcée en 1955 à l'université de Harvard. Il fait une distinction entre trois types d'actes :

- locutoire (acte de dire quelque chose),
- illocutoire (acte effectué *en* disant quelque choses),
- perlocutoire (acte effectué *par* le fait de dire quelque chose).

Prenons l'exemple de l'énoncé de Monique de *Quai ouest* : « Allez me chercher ces fichues serviettes, [...] »⁴²² (p. 64). Monique effectue l'acte locutoire, car elle combine des sons et des mots qui donnent le contenu sémantique (dans cette situation identifiable au contenu propositionnel). La locutrice effectue également l'acte illocutoire, car cet énoncé a pour but d'induire un certain comportement (action d'apporter les serviettes) de la part de l'auditrice – Claire. Et, si Claire exécute ce qu'elle a entendu, c'est-à-dire qu'elle apporte des serviettes, la locutrice effectue aussi l'acte perlocutoire qui se réalise par un effet concret.

« Il est commode de considérer que, à la lumière de cette analyse, tout acte de parole contient trois faces : *a*) l'expression d'un « contenu sémantique », *b*) un pouvoir affectif sur le récepteur, *c*) une force qui institue un certain type de rapport conventionnel avec l'autre [...]. »⁴²³

Par ailleurs, nous allons montrer que tout acte de langage est tourné vers autrui.

A. Ubersfeld (1996, b) : 100) de son côté distingue, dans les actes de langage :

- le *locutoire*, qui renvoie aux contenus propositionnels et qui est composé de *phatique*, c'est-à-dire le fait de prononcer des mots, et de *rhétorique* qui renvoie au fait de donner un sens aux mots prononcés. C'est grâce à la fonction locutoire de

⁴²² Un même acte de langage peut avoir différentes formes de sa réalisation. L'énoncé « Allez me chercher ces fichues serviettes, [...] » peut prendre la forme d'une question, d'un ordre, etc., ou peut être dit encore différemment (implicitement) par exemple : « J'ai besoin de quelque chose pour essuyer. ». Nous traiterons de tels cas au cours du paragraphe « Actes de langage indirect ».

⁴²³ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 92.

la langue que le lecteur reçoit toutes les informations de manière intellectuelle et non pas émotionnelle.

- le *perlocutoire*, qui correspond à l'effet émotionnel produit par le locuteur sur son allocataire. Plus précisément, c'est un effet réel exercé sur le lecteur et simultanément un effet simulé produit sur l'autre personnage (ces effets ne sont pas les mêmes)⁴²⁴.
- l'*illocutoire*, en d'autres termes la force volontaire, l'intention à la base de l'acte de parole.

3.1.2.3. Actes de langage simulés ?

J-R. Searle prenant l'exemple des énoncés assertifs fictionnels, montre qu'ils ne répondent à aucune des conditions (sincérité, engagement, etc.) des assertions authentiques et il parle d'actes de langage feints.⁴²⁵ L'acte de langage paraît être alors simulé et non réel. Nous démontrerons que c'est faux, car au théâtre, il s'agit d'un acte réel qui se réalise entre les personnages dans le contexte de la pièce. Dans son article « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles », A. Petitjean⁴²⁶ rappelle que « [...] dans une pièce de théâtre, les personnages parlent et agissent à l'intérieur d'un univers qui pour fictionnel qu'il soit, n'en est pas moins ontologiquement existant. » Les paroles échangées entre les personnages d'une pièce de théâtre sont des actes de langage sérieux effectués dans l'univers fictionnel de cette pièce. Une menace faite par Adrien à Maame Queuleu dans *Le Retour au désert* (p. 85) : « Adrien. – Parlez donc, Maame Queuleu, ou je vous frappe. » n'engage pas Koltès, mais elle engage sérieusement Adrien, autant qu'elle aurait engagé tout énonciateur de la vie réelle.

⁴²⁴ Comme le fonctionnement illocutoire d'un énoncé influence le destinataire principal – le public, il est nécessaire de souligner qu'il y a « une sorte de concurrence entre le fonctionnement illocutoire, qui conduit le spectateur à s'absorber dans les rapports entre personnages – et le jeu des idées. Cette concurrence est l'un des plaisirs du théâtre [...]. Étonnante gymnastique du spectateur, garante de son plaisir – et preuve, s'il en était besoin, de la complexité d'un grand dialogue de théâtre. » in A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 109.

⁴²⁵ Cf. L'analyse des actes de langage feints de G. Genette, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *op. cit.*

⁴²⁶ A. Petitjean, « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles », *op. cit.*

« À la fictionnalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques, entièrement pourvus de leur caractère locutoire, de leur « point » et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non. »⁴²⁷

Le lecteur comprend le contenu et la force illocutoire engagée par le personnage ainsi que l'effet produit par les paroles (effet perlocutoire). « Non seulement l'énoncé est destiné au spectateur, pour qui redevient conforme à la loi de pertinence, mais, en tant qu'acte scénique, il a son effet propre ; émotionnel, « perlocutoire ». »⁴²⁸ Dit succinctement, le lecteur/spectateur est témoin de la production du contrat conversationnel entre les interlocuteurs – les personnages.

« Pour le [le mode de présentation de fiction dramatique] situer très vite, écrit G. Genette, je rappellerai seulement que dans son état pur, que préconisait Aristote et qu'illustre à peu près le théâtre classique français, il consiste exhaustivement en discours tenu par (c'est-à-dire attribué à) des personnages fictifs, discours dont la fictionnalité est en quelque sorte tacitement posée par le contexte de la représentation scénique, réelle ou imaginée, et dont le statut pragmatique, à l'intérieur de la diégèse ainsi constituée, est celui de tout échange ordinaire de paroles entre personnages quelconques : on y affirme (« Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée... »), on y promet (« Vous y serez, ma fille... »), on y ordonne (« Sortez ! »), on y interroge (« Qui te l'a dit ? »), etc., comme ailleurs, dans les mêmes conditions et avec les mêmes intentions et conséquences que dans la vie réelle, à cette seule réserve que tout cela se passe dans un univers de fiction parfaitement séparé du monde réel où vivent les spectateurs. »⁴²⁹

Au théâtre, comme dans la vie, il est impossible de faire une ligne de partage entre les dialogues et l'action, car la langue des personnages est déjà l'action. « [...] non seulement un énoncé dit quelque chose, mais il fait quelque chose et, sans jouer avec le mot *sens*, on peut dire que cet *acte* fait partie de *sens*. »⁴³⁰ Le langage au théâtre est performatif, il décrit l'acte qu'il accomplit. Pour P. Pavis (2002 : 89) les dialogues « sont les seules actions dans la pièce : c'est l'acte de parler, d'énoncer des phrases qui constitue une action performative. » Chaque énonciation au théâtre a de l'influence sur le cours des événements dans l'univers dramatique ; « cet *agir* de l'énoncé de théâtre est l'élément central de toute analyse du dialogue de théâtre » (A. Ubersfeld, 1996, b) : 8). Même s'ils sont accomplis dans l'univers dramatique, les actes de langage permettent

⁴²⁷ G. Genette, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *op. cit.* Dans le même article voir l'analyse des actes de langage dans la fiction narrative.

⁴²⁸ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 86.

⁴²⁹ G. Genette, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *op. cit.*

⁴³⁰ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 90.

de comprendre les actes psychiques effectués et déterminent le changement des rapports entretenus par les personnages. A. Ubersfeld (1996, b) suggère donc de chercher une psychologie causale derrière les paroles des personnages. En d'autres termes, l'auteur (A. Ubersfeld, 1996, b) : 97) incite à ne pas chercher à comprendre « pourquoi » les personnages disent ce qu'ils disent, mais « ce qu'ils font en le disant ».

Performatifs « creux »

À la lumière de notre travail, il est curieux de remarquer que J-L. Austin (1970 : 55) appelle énonciations performatives « creuses » ou « vides », les énonciations prononcées par un acteur sur la scène ou introduites dans un poème. Il ajoute que dans de telles circonstances le langage n'est pas utilisé « sérieusement, [...], mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal dont l'étude relève du domaine des *étiololements* du langage »⁴³¹. Il nous est difficile d'adhérer à ce point de vue et nous souhaitons justifier et expliciter notre position. Pour ce faire, dans les pages qui suivent nous montrerons que les énonciations émises par les acteurs ou les personnages (sur la scène réelle ou imaginaire) sont autant performatives que celles prononcées dans des situations ordinaires. À cette fin, en plus de porter notre attention sur les exemples phares de la théorie austinienne des actes de langage comme l'acte de promettre qui servira de base de notre réflexion, nous examinerons la performativité des actes de langage propres à la dispute comme l'acte d'ordonner, de menacer, de défier ou de jurer ainsi qu'aux actes de langage caractéristiques aux monde du trafic et de l'échange constants dans lequel les personnages koltésiens évoluent, comme l'acte de donner. Par ailleurs, à l'appui de ces analyses, nous allons observer les actes de langage qui, comme dans la vie, réussissent ou échouent illocutoirement au cours de disputes.

« Je suis malheureuse et je suis heureuse. »

Dans sa première conférence, Austin⁴³² montre qu'un grand nombre d'énonciations qui ressemblent à des affirmations ne donnent pas uniquement des informations pures et simples sur les faits, elles peuvent manifester des sentiments, exiger un comportement, ou influencer un mode de conduite ou d'autres choses encore.

⁴³¹ J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 55.

⁴³² *Ibid.*, p. 38-39.

Or, des mots, d'une façon plus ou moins satisfaisante, rendent compte des faits, des événements, des situations, etc., auxquels ils renvoient. Comme dans l'exemple de l'échange conflictuel entre les deux sœurs de *Roberto Zucco* de B-M. Koltès⁴³³ :

« La sœur. – Je ne veux pas que tu sois malheureuse.

La gamine. – Je suis malheureuse et je suis heureuse. J'ai beaucoup souffert, mais j'ai pris beaucoup de plaisir à cette souffrance-là.

La Sœur. – Et moi je vais mourir si tu m'abandonnes.

La gamine prend son sac et sort. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 44

La réplique de la Gamine construite avec deux pronoms personnels « je », le verbe « être », deux adjectifs qualificatifs et d'une conjonction de coordination « et », ressemble fortement à une affirmation. Pour chacun de ces éléments nous apporterons une brève explication.

Nous avons réduit l'étude du verbe « être » à l'analyse de cette seule construction précise : « Je suis malheureuse et je suis heureuse ». Pour synthétiser : « suis » est la forme du verbe « être », employé au présent de l'indicatif, à la première personne du singulier, à la voix active. Le verbe « être », comme d'autres « verbes d'état » (comme « devenir », « demeurer », « rester », « paraître », « sembler », etc.) exprime l'état du sujet de l'énonciation. En outre, « être » à l'indicatif qui est également appelé « le mode du réel », admet la distribution des personnes grammaticales. Dans notre exemple il est accompagné du « je » qui renvoie à la personne de l'énonciateur, en l'occurrence à la Gamine. En tant que « verbe attributif », « être » permet de relier l'attribut du verbe au sujet et par là même d'indiquer ses propriétés : une qualité, la nature ou l'état qui est attaché au sujet. Le verbe « être » au sens de posséder une propriété ou une qualité, exprime alors une relation entre le sujet et le prédicat. Cette propriété peut être plus ou moins permanente.

⁴³³ B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 44.

Nous ne nous attarderons pas sur toutes les formes que peuvent prendre le prédicat, seul l'attribut sous la forme d'un adjectif qualificatif retiendra notre attention et en particulier « malheureux » et « heureux » qui servent à qualifier et à déterminer le sujet de l'énonciation. L'expression « Je suis malheureuse et je suis heureuse » fait partie de la grande classe des performatifs de J-L. Austin appelés « comportatifs » qui désignent l'attitude adoptée par le locuteur. Dans le cas de « Je suis malheureuse et je suis heureuse » l'attribut apparaît dans la fonction de l'appréciation subjective : la Gamine se désigne « malheureuse » c'est-à-dire comme quelqu'un qui n'est pas favorisé par le destin, qui a connu un échec, dont le sort est à plaindre. Un des synonymes de cet adjectif est « maudite », participe passé du verbe maudire qui désigne une personne qui encourt la réprobation, quelqu'un de méprisable, de détestable, d'exécrable même, dont on se plaint avec amertume ou colère⁴³⁴. (Le verbe « maudire » fait également partie de la grande classe des performatifs appelés « comportatifs »). Néanmoins, en même temps la Gamine se déclare heureuse. Cet adjectif désigne quelqu'un qui est favorisé par le destin, qui a eu de la chance, qui a fait un bon choix, quelqu'un qui jouit d'un sort favorable, qui est comblé de bien, qui attire les faveurs d'une personne exceptionnelle, qui se trouve dans un état de bonheur, qui éprouve et qui manifeste du bonheur.

Le dernier élément de la séquence est la conjonction de coordination « et » qui sert à « coordonner des termes, des groupes de termes et des phrases, « et » exprimant une addition, une jonction, un rapprochement. »⁴³⁵ On emploie cette conjonction pour lier deux éléments de même nature, de même catégorie grammaticale et de même fonction dans la phrase. Néanmoins, dans notre exemple la Gamine superpose deux caractéristiques qui s'excluent sémantiquement.

Cet exemple montre clairement qu'une réplique qui, de prime abord, apparaît comme une énonciation affirmative, car construite avec deux sujets, verbes, attributs et une conjonction, ne fournit pas uniquement des informations sur la situation actuelle.

⁴³⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/maudit>

⁴³⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/et>

Après une brève analyse, une simple affirmation en apparence, change de signification. Elle dévoile plus le caractère confus du personnage que la description de la situation dans laquelle ce personnage se trouve. Par : « Je suis malheureuse et je suis heureuse » la Gamine communique son état d'être. Par là même, elle exprime ses émotions et influe sur l'attitude de la Sœur qui essaie de la protéger. D'ores et déjà et sur aucun des trois niveaux de communication dramatique, la réplique de la Gamine n'apparaît ni « creuse » ni « vide » de sens. C'est une énonciation performative qui influence le comportement du récepteur et contribue au développement de l'échange conflictuel et par là même de l'action de la pièce.

3.1.2.4. Actes de langage dans le théâtre de B-M. Koltès

À présent, vérifions la présence des actes de langage⁴³⁶ dans les textes de Koltès et particulièrement dans les scènes de dispute. Outre la parole qui raconte, c'est la parole qui demande, qui exige, qui ordonne à l'aide d'actes directifs et exercitifs qui sont essentiellement représentés dans les pièces de Koltès. « Pas de théâtre où se dise de façon plus claire, plus décisive, la pesée de la parole sur l'autre ; un fonctionnement violent, un appel suffocant. »⁴³⁷

Ses personnages s'expriment d'une façon claire, à travers les actes de langage limpides. On comprend immédiatement qu'ils sont en quête de quelque chose, même si l'objet de leur recherche reste souvent vague. Les personnages demandent une chose, mais en réalité ils en désirent une autre. C'est Fak, qui en apparence demande à Claire de passer avec lui dans le hangar et négocie en réalité un acte sexuel. Voir aussi Zucco dont les actions montrent la répétitivité obsessionnelle de l'acte de demander (le treillis, les clés de la voiture) sont l'indice d'une quête existentielle jamais assouvie. Pareillement, dans *Le Retour au désert*, on sait que Mathilde veut quelque chose d'Adrien, mais on ne sait pas quelle est cette chose : la maison, l'usine ? L'héroïne ne se calme qu'à la fin de la pièce, quand elle apprend qu'Adrien va partir avec elle.

⁴³⁶ Cf. L'article d'A. Petitjean « Actes de langage et textualité dramatique : aspects linguistiques et didactiques », *Synergies Roumanie*, n° 5, 2010, pp. 241-254, article disponible sur http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Roumanie5/andre_petitjean.pdf

⁴³⁷ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 161.

Il est clair que les relations établies par ses personnages sont fondées sur le désir qui génère des conflits et des affrontements.

« [...] le théâtre de K. est tragédie de langage, comme Racine, où les mots ont valeur d'acte, où l'acte de langage n'est pas une formule linguistique, mais un acte. Et, contrairement à la plupart des auteurs dramatiques, il n'y a pas de réplique sans une autre adresse personnelle, pas de réplique où ne s'entende, explicitement ou non, un acte de langage. »⁴³⁸

3.1.2.5. Actes de langage dans les disputes de B-M. Koltès

Selon Austin (1970 : 153 - 164) les disputes se caractérisent par la présence des actes de langage suivants :

- *exercitifs*, comme : ordonner, dégrader, commander, pardonner, léguer, persuader, argumenter, convaincre ; employés pour exercer le pouvoir, le droit, une influence sur quelqu'un,
- *verdictifs*, ou actes juridiques comme : estimer, apprécier, évaluer, acquitter, condamner, décréter ; employés par rapport à ce qu'on découvre à propos d'un fait, d'une valeur ou de quelqu'un,
- et *comportatifs*, des verbes comme par exemple : s'excuser, remercier, déplorer, critiquer, employés pour prononcer des recommandations, jurons, défis, etc.

Lors de l'analyse d'actes de langage présents au cours d'une dispute, J-L. Austin écarte deux grands groupes de verbes :

- *promissifs* comme : promettre, faire vœu de, garantir, parier, jurer de...,
- *expositifs* comme : affirmer, nier, postuler, remarquer, etc.⁴³⁹

⁴³⁸ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 163.

⁴³⁹ Cf. Le classement des *speech acts* dans, C. Kerbrat-Orecchioni, « Analyse des conversations. Perspectives actuelles. » in *Le français dans le monde*, numéro spécial « Le discours : enjeux et perspectives », juillet 1996, pp. 30-38.

Pourtant au cours de nos recherches menées sur les disputes koltésiennes, nous avons repéré des actes de langage comme menacer, défier qui entrent dans la catégorie des promissifs ou d'autres comme confirmer ou nier qui enrichissent les rangs des actes expositifs. Nous élargirons donc la liste des actes de langage fournie par J-L. Austin (1970, p. 153 - 164) aux actes « promissifs » et « expositifs » présents également dans les scènes de dispute.

Par ailleurs, ces mêmes actes, compte tenu de leur complexité, peuvent être également organisés en fonction de l'engagement des interlocuteurs :

- actes commandés par des règles de politesse⁴⁴⁰ : saluer, remercier, s'excuser, féliciter, pardonner, avouer, admettre, etc.
- actes qui engagent l'émetteur : promettre, défier, donner un accord, approuver, permettre, autoriser, refuser, juger, évaluer, etc.
- actes qui engagent le récepteur à fournir une information : poser une question, demander des renseignements, inviter, exiger une réponse, etc.
- actes qui incitent le récepteur à agir : ordonner, conseiller, prier, convaincre, persuader, argumenter, obliger, menacer, etc.

Si l'on reprend nos cinq pièces sélectionnées, on pourra constater que dans chaque dispute il y a une multitude d'actes de langage dont nous ne ferons pas ici un inventaire exhaustif. Dans le tableau, ci-dessous nous avons répertorié uniquement les actes de langages qui, selon nous, sont les plus significatifs pour le développement d'une dispute.

⁴⁴⁰ La politesse est considérée comme une composante nécessaire pour garder l'harmonie au cours d'une interaction. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, « Analyse des conversations. Perspectives actuelles. » *op. cit.*

Tableau n°4 : Typologie d'actes de langage dans les scènes de dispute chez B-M. Koltès

Lien social Titre de pièce	Frère/sœur	Parent/enfant	Ami(e)s	Belles-sœurs	Belle-mère/belle-fille	Sans lien de parenté (une longue histoire interactionnelle)	Sans lien de parenté (une courte histoire interactionnelle)
<i>Sallinger</i>	<p>p.62-69 Rouquin et Leslie</p> <p>ridiculiser un tiers (Carole, Ma), défendre d'un tiers (Al), réfuter les paroles de l'interlocuteur, réfuter le comportement de l'autre, attaquer, ordonner, rabaisser,</p>		<p>p.11-13 Carole et June*</p> <p>ordonner, accuser</p> <p>p.16-18 Carole et June*</p> <p>réfuter les paroles de l'autre, demander des explications, menacer</p> <p>p.30-31 Henry et Leslie*</p> <p>demander des</p>	<p>p.51-53 Anna et Carole</p> <p>ordonner implicitement, ordonner, menacer, questionner le comportement,</p>	<p>p.46-49 Ma et Carole*</p> <p>accuser d'une manière voilée, proposer un échange, remercier, rappeler une obligation, réfuter l'attitude de l'autre</p>		

			<p>explications, demander le pardon, demander, ordonner, réfuter,</p> <p>p.34-36 Henry et Leslie*</p> <p>demander une permission, ridiculiser le physique de l'autre, ordonner</p> <p>p.113-119 June et Carole*</p> <p>demander des précisions, réfuter, suggérer des mensonges,</p>			
--	--	--	--	--	--	--

			ordonner,				
<i>Combat de nègre et de chiens</i>						<p>p.23-26 Horn et Cal</p> <p>ordonner, raconter pour convaincre, réfuter, mentir,</p> <p>p.63-68 Horn et Cal</p> <p>demander des renseignements, ordonner, demander des excuses, accuser, réfuter, supposer, attaquer un tiers, ordonner, menacer,</p> <p>p.73-79 Cal et Horn</p> <p>ordonner, réfuter, menacer, avertir, accuser, blâmer,</p>	<p>p.46-52 Cal et Léone</p> <p>blâmer, supposer, réfuter, demander des explications, réfuter, demander des explications, blâmer, insulter,</p> <p>p.83-84 Albourn et Horn*</p> <p>réfuter l'autre, rabaisser, ordonner, attaquer un autre, accuser,</p>
<i>Quai Ouest</i>	p.32-34 Claire et Charles	p.38-43 Cécile et Charles				<p>p.12-14 Monique et Koch</p> <p>ordonner, rabaisser,</p>	<p>p.21 Koch et Charles*</p> <p>demander des informations, réfuter,</p>

	renseignements, réfuter, menacer, ordonner,	renseignements ordonner, réfuter, provoquer, p.65 Claire et Cécile expliquer ordonner, réfuter, p.97-99 Cécile, Claire et Rodolf ordonner, réfuter, p.71-72 Charles et Rodolf accuser, demander des explications, réfuter, ordonner, p.90-93 Charles et Rodolf			raconter, supplier, p.25-29 Claire et Fac* ordonner, réfuter, proposer, demander des explications, négocier, p.87-89 Fac et Claire négocier, ordonner, réfuter,	rabaisser, p.23-24 Koch et Charles* réfuter, négociier, p.46-48 Monique et Charles* ordonner, demander, réfuter, p.49-50 Monique et Charles rabaisser, insulter p.63-64 Monique, Koch et Claire ordonner, accuser, réfuter, accepter p.66-68 Monique et Koch demander des informations, réfuter, conseiller, se défilier, ordonner, réfuter, p.94-95 Monique et Claire
--	--	--	--	--	---	---

		expliquer ordonner, réfuter, demander, attaquer un tiers,					demander des informations, ordonner, réfuter,
<i>Le Retour au désert</i>	p.12-18 Mathilde, Adrien demander des informa- tions, réfuter, avertir, constater, attaquer un tiers, p.34-40 Adrien, Mathilde, demander des explica- tions, provoquer, attaquer un tiers, rabaisser, défier, menacer,	p.18-20 Mathilde et Fatima* raconter, demander du soutien, proposer, réfuter, ordonner, demander, accepter, p.21-25 Adrien et Mathieu* demander des informa- tions, réfuter, présenter les souhails, réfuter, ordonner,				p.30-32 Plantières et Adrien* accuser, réfuter, jurer, proposer, p.48-51 Plantières, Borny, Adrien, accuser, réfuter, jurer, ordonner, p.74 Adrien, Borny, Plantières ordonner, menacer,	p.27-30 Mathilde et Plantières* demander des informations, raconter, réfuter, confirmer,

<i>Roberto Zucco</i>	<p>p.39-42 la Sœur et la Gamine ordonner, réfuter, supplier, p.44 la Sœur et la Gamine faire chanter, désobéir,</p>	<p>p.13-18 Roberto Zucco et sa Mère menacer, ordonner, réfuter, insulter, prévenir, réfuter, jurer,</p>				<p>p.9-12 deux gardiens* demander, raconter, réfuter, p.85-87 deux policiers* demander, se rabaïsser, affirmer, réfuter,</p>	<p>p.51-56 la Gamine, l'Inspecteur, Le Commissaire,* demander, confirmer, menacer, p.80-83 la Dame et Zucco ordonner, demander des informations, expliquer, accuser, jurer, supplier,</p>

Avant de passer à l'analyse concrète des certains actes de langage tels que ordonner, menacer, défier, jurer, etc., nous nous demanderons, dans les pages qui suivent, quelles sont les circonstances de la production d'une énonciation conflictuelle.

3.1.2.6. Circonstances de la production d'une énonciation conflictuelle

Pour expliquer le fonctionnement de l'acte de parole ou pour comprendre ce qui peut bien ou mal fonctionner dans une conversation, il ne suffit pas d'analyser la seule énonciation, il faut prendre en considération la situation complète, l'acte de discours en entier.

« Le discours n'intervient pas *dans* un contexte, comme si le contexte n'était qu'un cadre, un décor ; en fait, il n'y a de discours que contextualisé : on ne peut véritablement assigner un sens à un énoncé hors contexte. En outre, le discours *contribue à définir* son contexte et peut le *modifier* en cours d'énonciation. »⁴⁴¹

⁴⁴¹ P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 189.

Une énonciation comporte des éléments qui indiquent les circonstances dans lesquelles elle est faite, ou la façon dont il faut la prendre. Selon A. Petitjean⁴⁴², il est nécessaire de différencier le contexte étroit du contexte élargi. Le premier renvoie aux conditions locales de l'interaction (le cadre spatio-temporel, participants, etc.) et le deuxième, appelé également le macro-contexte, dépasse largement le cadre de la scène et s'étend aux éléments du monde dans lequel s'inscrit l'échange.

L'exemple de déictique « ici » servira d'illustration :

« Cécile. – [...] Avant, tout était bien ici ; il n'y avait ni douleur dans les jambes ni douleur dans le dos, dans le cou [...] »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 55

Le déictique : « ici » reprend l'espace mimétisé de la scène « le hangar » (le contexte étroit) et l'espace diégétique de l'action, autrement dit, il ancre le lecteur dans l'espace géographique du quartier Quai ouest (contexte élargi).

Si prononcer des mots est un élément capital dans l'exécution de l'acte, c'est loin d'être la condition unique pour que l'acte puisse être considéré comme exécuté. Pour que l'acte soit réalisé, les circonstances dans lesquelles les mots sont prononcés doivent toujours être appropriées à la situation d'énonciation. Il est obligatoire que l'énonciateur ainsi que les personnes à qui il parle, remplissent un certain nombre de conditions sociales, institutionnelles, physiques, mentales. L'exemple le plus éclairant de la théorie d'Austin est le mariage.

Pour donner un exemple d'une scène de dispute prenons les paroles de Adrien de *Le retour au désert*.

⁴⁴² A. Petitjean, « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles », *op. cit.*

« Mathilde. – Notre père ? De l’amour pour notre père ? La mémoire de notre père, je l’ai mise aux ordures il y a bien longtemps.

[...]

Adrien (*retenu par Aziz*). – Cela, tu le paieras, ma vieille ; cela, tu le paieras.

Mathilde. – J’ai ce qu’il faut pour payer, mais je ne paierai rien. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 39-40

Le seul fait de dire « Cela, tu le paieras, ma vieille ; cela, tu le paieras » ne suffit pas pour exécuter l’acte de menacer. La personne qui menace et la personne menacée doivent adopter un comportement et prononcer des paroles appropriées, mais elles doivent aussi présenter des caractéristiques sociales, institutionnelles, physiques, mentales leur permettant de menacer et de se laisser menacer. Pour que l’acte soit accompli, il faut en plus des « conditions de félicité » que les conventions nécessaires soient respectées, notamment en ce qui concerne les paroles et les comportements des participants. Cet acte peut se réaliser si la menace est prononcée par la personne institutionnellement autorisée à le faire, (Adrien veille au respect de la famille Serpenoise) et elle doit être suivie de l’accord de la personne menacée (ce qui n’est pas le cas, car Mathilde ne se laisse pas menacer en jouant comiquement avec la polysémie de « payer »). Les acteurs de l’acte de menacer accomplissent un acte de parole qu’ils ne pourraient pas accomplir s’ils n’étaient pas investis de rôles sociaux bien déterminés leur permettant d’accomplir cet acte. À ce propos É. Benveniste écrit :

« Hors circonstances qui le rendent performatif, un tel énoncé n’est plus rien. N’importe qui peut crier sur la place publique : « Je déclare la mobilisation générale. » Ne pouvant être *acte* faute de l’autorité requise, un tel propos n’est plus que *parole* : il se réduit à une clameur inane, enfantillage ou démence. »⁴⁴³

Ces explications montrent que les circonstances de production d’actes de langage jouent un rôle considérable sur leur réussite. Ceci constitue un fond théorique sur lequel nous reviendrons lors de l’analyse de l’acte de langage prononcés dans des circonstances des situations conflictuelles.

⁴⁴³ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, op. cit., p. 273.

Les conditions de réussite servent également de base pour la production, la réception – la réussite ou l'échec – d'autre type d'actes de langage, à savoir les actes de langage indirects. Lors de l'analyse des scènes de dispute dans le théâtre de Koltès, nous nous sommes aperçus d'un taux important de ces actes dont nous traiterons dans les pages qui suivent.

3.1.2.7. Actes de langage indirects

Par l'emploi des actes de langage indirects, les personnages de Koltès essayent de faire passer des informations autres que celles effectivement données : ils tentent de détourner l'attention du partenaire du conflit pour arriver à le dominer dans l'échange. Selon la terminologie de J-R. Searle (1982), l'acte qui correspond au sens littéral de l'énoncé sera appelé « secondaire », et celui qui relève de son sens dérivé : « primaire ». L'hypothèse avancée par J-R. Searle est que

« accomplir un acte indirect, cela consiste généralement à affirmer, ou questionner, sur l'une des conditions de réussite auxquelles est soumis l'acte en question, c'est-à-dire à effectuer un déplacement, de l'acte lui-même, à l'une ou l'autre de ses conditions de « félicité ». »⁴⁴⁴

Pour donner l'exemple des actes de langage indirects nous avons choisi le fragment qui sous l'apparence d'une demande n'est en réalité qu'un acte de menace :

« Adrien. – [...] Tu as hâte de connaître la vie éternelle ? »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 62

Cet extrait provient de la scène dans laquelle Adrien, durant la nuit, entre dans la chambre de Mathilde et tient un monologue pétri de menaces et de mises en garde, adressées à sa sœur. La question d'Adrien illustre des situations où le locuteur s'exprime indirectement, des situations où « quand dire c'est faire une chose sous les apparences d'une autre. »⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 41.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 45) remarque que l'auditeur doit faire intervenir simultanément différents facteurs afin d'interpréter la valeur pragmatique d'un énoncé indirect ; ces éléments sont du type :

- structure grammaticale de l'énoncé,
- nature du contenu propositionnel,
- accompagnement prosodique et mimo-gestuel,
- certains principes interprétatifs généraux (par exemple : lois de discours),
- certaines données contextuelles pertinentes.

3.1.2.8. Énonciation performative

Quand dire, c'est faire

J-L. Austin, tr. fr. 1970

Par énonciation performative, J-L. Austin entend les énonciations qui possèdent la propriété d'effectuer par elles-mêmes l'action qu'elles désignent. La particularité de ces énoncés, si certaines conditions sont présentes (conditions de réussite ou de succès, « felicity »), est d'accomplir l'acte qu'ils dénomment, autrement dit, les locuteurs font quelque chose en les disant.

« Quand nous disons que l'énonciation du performatif accomplit l'action décrite dans l'énoncé, il faut entendre par là que l'accomplissement de cette action est la fonction même de l'énonciation et non pas seulement une de ses conséquences indirectes. »⁴⁴⁶

La caractéristique propre aux énoncés performatifs est leur aspect réflexif, cela veut dire qu'ils dénomment explicitement l'acte que le locuteur est en train d'accomplir. Prenons l'exemple de la réplique suivante :

« Cal. – Je te dis que je tire dans le tas, voilà ce que je fais »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 57

⁴⁴⁶ O. Ducrot in *Introduction* à l'ouvrage de J-R. Searle *Les acte de langage*, op. cit., p. 12.

C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 166) montre que :

« La réflexivité (propriété linguistique de l'énoncé) est en quelque sorte à elle seule le garant de la performativité. Mais corrélativement, la performativité en question se limite fatalement à une catégorie d'actes relativement restreinte. »

Types de performatifs

La composante principale des énonciations performatives est le verbe. J-L. Austin distingue différents types de verbes performatifs. Commençons par les « performatifs purs » présents dans les disputes koltésiennes dont le point cardinal est le verbe à la première personne du singulier, au présent de l'indicatif, à la voix active, comme par exemple : « Je le jure. », ce qui illustre l'exemple suivant :

« Adrien. – Allez à la campagne pendant quelques semaines, dans ma maison. Mathilde, Mathilde, je la tuerais bien, et ses enfants avec elle. Je pourrais être un assassin, oui, mais je te jure, Archibald, que je ne suis pas un traître.

Plantières. – Si, tu m'a trahi, Adrien.

Adrien. – Je te jure que non ; non, je n'ai jamais rien dit.

Plantières. – Comment aurait-elle su, alors ? [...]

Adrien. – Je n'ai pas parlé, je le jure sur la tête de mon fils, que j'aime. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 31

On peut classer ce type d'acte de langage parmi les actes directs : « les formulations performatives sont donc les plus claires auxquelles le locuteur puisse recourir pour spécifier le statut pragmatique de l'énoncé qu'il produit. »⁴⁴⁷ J-L. Austin distingue au sein de ce groupe les verbes de parole comme « J'accepte » et les verbes qui ne les sont pas, comme par exemple « Je donne. ». Cette deuxième sous-catégorie est centrée sur les verbes qui ne dénotent pas une activité de parole, mais un acte qui se réalise seulement en partie par des moyens langagiers.

La deuxième grande catégorie de performatifs est constituée des « quasi-performatifs ». Ce sont par exemple les ellipses : « Coupable ! », les transformations passives ou impersonnelles : « Vous êtes autorisé par la présente... », les énoncés

⁴⁴⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 36.

construits avec un autre verbe modalisateur : « J'aimerais m'excuser... », les énonciations du type « Je vous prie de m'excuser » qui est bien évidemment l'acte d'excuser et non pas de prier. Les autres énoncés où il y a « [...] la présence sous une forme ou sous une autre, dans la formulation de l'énoncé performatif, du terme généralement utilisé pour désigner l'acte principalement réalisé par cet énoncé »⁴⁴⁸ font également partie des quasi-performatifs.

Le troisième groupe, ce sont les « énoncés intermédiaires » que J-L. Austin positionne entre les performatifs et les constatifs comme « Je suis désolé. ».

La quatrième catégorie est constituée des « performatifs implicites » qui sont dotés d'une force illocutoire et auxquels nous allons consacrer le paragraphe suivant : « Performatifs implicites ou primaires ». C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 13) propose de maintenir une distinction entre les énoncés qui réalisent des actes par le fait de les dénommer explicitement, et les autres qui réalisent les actes de langage par des moyens plus implicites : « utile corrélativement de réserver « performatif » à la première catégorie, et de parler dans tous les autres cas d'actes illocutoires. »

Performatifs implicites ou primaires

L'énonciation « je promets », comme certaines constructions du type « je x de », « je x que », « je x », sont classées par Austin, (1970 : 89) parmi les performatifs explicites. Il sont évidemment présents dans les scènes de disputes koltésiennes, par exemple « Je te défie » (Mathilde de *Le Retour au désert*, 2006 : 38) ou « Je la tuerai » (Adrien de *Le Retour au désert*, 2006 : 40). Il n'est pas obligatoire qu'un performatif explicite soit suivi de « que », comme dans le cas de « tuer », où la seule énonciation « Je la tuerai » est suffisante pour qu'on comprenne de quel acte il s'agit. D'autres types de performatifs comme « Je te défie » peuvent être suivis de « de ».

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

« La précision du langage rend plus clair ce qui est dit – le sens [meaning] de ce qui est dit – ; et le caractère explicite (dans notre acception de ce mot) rend plus clair la valeur de l'énonciation : c'est-à-dire « comment [...] il faut la prendre ». »⁴⁴⁹

Comme nous l'avons montré dans le paragraphe précédent, à côté des performatifs explicites, J-L. Austin distingue les performatifs « implicites » ou « primaires », dont voici un exemple :

« La gamine. – Comment tu t'appelles ? Dis-moi ton nom.

Zucco. – Jamais je ne dirai mon nom.

La gamine. – Pourquoi ? Je veux savoir ton nom.

Zucco. – C'est un secret.

La gamine. – Je sais garder les secrets. Dis-moi ton nom. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 25-26

Dans l'extrait ci dessus, la réplique de la Gamine : « Je sais garder les secrets » est un exemple de performatif implicite. Cet énoncé revient, pour la Gamine, à la promesse de ne rien dire et il est reçu en tant que tel par son interlocuteur. C'est un exemple de situation où la condition essentielle est satisfaite par la situation de l'énonciation. Le personnage s'engage devant Zucco à ne pas révéler son nom, sans prononcer « je ne dirai pas ton nom ». Dans l'énoncé « Je sais garder les secrets » est inclus l'acte performatif implicite de garder le secret et non pas, par exemple d'« essayer de garder le secret ». F. Récanati dans la postface à *Quand dire c'est faire* rappelle que les performatifs primaires sont « les énoncés qui servent à accomplir le même acte que les performatifs explicites et sont paraphrasables par eux. »⁴⁵⁰ Selon cette définition, la séquence « Je sais garder les secrets » permet d'accomplir le même acte illocutoire que le performatif explicite « Je te promets de ne dire ton nom à personne », et est alors considérée comme un performatif implicite. Cet exemple montre qu'« expliciter » n'est pas décrire ce que je fais ni affirmer que je le fais. »⁴⁵¹ Bien qu'il ne soit pas un performatif explicite, cette énonciation (« Je sais garder les secrets») sert à accomplir l'acte en question. Appliquant les conclusions de J-R. Searle (1972 : 56-57) sur le « principe d'expressivité » nous reprendrons le principe des performatifs implicites selon la formule de l'auteur :

⁴⁴⁹ J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 93.

⁴⁵⁰ J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 197.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

$$L \rightarrow X P \dagger E$$

À chaque fois qu'un locuteur (L) veut transmettre une signification (X) il peut le faire en employant une expression (E) qui est alors la formulation exacte de la signification (X). Appliquée à notre exemple, cette formule se présente ainsi : La Gamine, le locuteur (L) pour signifier l'acte de promettre de garder le secret (X) utilise l'expression (E) « Je sais garder les secrets » qui est la formulation exacte de (X) « Je te promets de ne dire ton nom à personne ». Par analogie, il sera possible d'appliquer cette formule à tous performatifs implicites ou primaires. Or, il est à remarquer que l'emploi d'actes de langage implicites, dans des situations conflictuelles ou dans les négociations, comme dans notre exemple où Zucco refuse d'avouer son nom et la Gamine insiste pour le connaître, est un moyen de manipulation du discours de l'autre. Ce procédé s'avère pertinent afin d'arriver à l'objectif fixé et par la même à se mettre en position dominante durant le conflit.

Par ailleurs, les énonciations performatives implicites, deviennent explicites dans le contexte de l'énonciation. Les circonstances de la production de paroles constituent une aide précieuse dans le processus de compréhension de l'acte de langage et de la façon dont il faut l'interpréter. En outre, les actes de langage (explicites ou implicites) « ne sont [...] pas tels qu'on puisse [...] déterminer « en contexte nul » – c'est-à-dire sans référence au contexte – l'acte illocutionnaire qu'ils servent à accomplir. »⁴⁵²

Il s'avère impossible d'expliquer si et pourquoi un acte réussit ou échoue illocutoirement sans connaître les conditions nécessaires à son accomplissement. Dans les pages qui suivent, sur la base de l'exemple phare austinien (l'acte de promettre) nous observerons quels sont les engagements à réaliser de la part du locuteur et quelles sont les attentes du récepteur d'un acte de langage, autrement dit quels sont les éléments déterminant sa réalisation ou son échec.

⁴⁵² F. Récanati, *Les énoncés performatifs*, 1981, p. 206.

3.1.2.9. *Conditions de réussite de l'acte de promettre*

Après C. Kerbrat-Orecchioni (2002 : 28 – 29) on appelle « conditions de réussite » d'un énoncé (c'est-à-dire de l'acte qu'il prétend effectuer) les conditions qui doivent être réunies pour que sa valeur illocutoire ait quelques chances d'aboutir perlocutoirement. » Le succès de ces actes dépend forcément de la reconnaissance des repères pragmatiques, autrement dit, un acte de langage s'accomplit en fonction de diverses données contextuelles que nous tacherons maintenant d'analyser. Parmi les conditions de réussite il y a celles qui sont propres à tout acte de langage (J-R. Searle les appelle « les conditions normales de départ et d'arrivée ») et d'autres qui ne valent que pour une catégorie bien précise d'actes de langage. Ces conditions assurent l'apparition de comportements subséquents et en préviennent d'autres. À la base des conclusions sur l'acte de promettre auxquelles nous parviendrons, nous observerons cinq actes de langage (ordonner, menacer, défier, jurer et donner) et analyserons leurs conditions de réussite dans le contexte violent des disputes koltésiennes.

J-L. Austin et J.-R. Searle classent le verbe « promettre » parmi les verbes « promissifs », ceux qui obligent le locuteur à adopter une certaine conduite suite à l'énonciation de ce verbe. Dire « Je te promets » laisse entendre que des choses, événements, situations sont tels qu'on promet qu'ils soient, comme le montre l'exemple suivant :

« Horn. – Mais vous n'avez encore rien vu, et vous ne voulez même pas sortir de cette chambre.

Léone. – Oh j'en ai bien assez vu et j'en vois assez d'ici [...] ; dès que j'aurai fini le compte de ce qui me manque et de ce que j'ai en trop, et aéré le linge, je viens, je vous le promets. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 16

Ici, l'acte de promettre apparaît comme un régulateur à l'aide duquel Léone réussit à mettre fin aux incessantes demandes de Horn de sortir de sa chambre et simultanément de repousser sa sortie au moment qui lui conviendrait mieux.

« Si un locuteur L prononce la phrase T en présence d'un auditeur A, T étant employé littéralement, L fait à A la promesse sincère et sans défaut p, si et seulement si les conditions [...] sont remplies. »⁴⁵³ J-R. Searle s'attache à déterminer les composants de base constituant la valeur illocutoire d'une promesse. Pour que cet acte puisse être accompli, certaines conditions⁴⁵⁴ doivent être présentes :

- Il faut d'abord que l'interlocuteur qui promet soit entendu par quelqu'un, par exemple par celui à qui il promet et ensuite que ce dernier ait compris que celui-là a promis. En disant « je te promets », c'est par le fait de prononcer le pronom personnel « te » que l'interlocuteur s'engage explicitement et d'une manière non équivoque devant l'autre.
- Il est nécessaire également que celui qui promet soit obligé de tenir la promesse, car il s'engage à accomplir un acte « l'intention de L est que l'énoncé le mette dans l'obligation d'effectuer C »⁴⁵⁵. J-R. Searle parle ici de « condition essentielle », car en promettant, le locuteur est contraint d'accomplir l'acte promis.
- De plus, le locuteur doit croire pouvoir y arriver, cette condition est appelée par J-R., Searle (1972 : 102) la « condition de sincérité » : le locuteur est persuadé qu'il lui est possible d'effectuer l'acte de promettre. C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 30) propose d'ajouter « condition de prétention à la sincérité » dans les situations où le locuteur ment, blague, etc., et l'auditeur lui accorde un « crédit de sincérité ». À la suite de J-R. Searle (1972 : 104) nous mentionnerons le cas de promesses non-sincères pour lesquelles le locuteur n'a pas l'intention d'accomplir l'acte de promettre, même s'il peut prétendre vouloir le faire. L'auteur écrit « L'intention de L est que l'énoncé de T le rendra responsable de son intention d'effectuer C. »⁴⁵⁶ Nous distinguons ici l'intention indispensable à l'exécution d'une action subséquente et l'intention requise pour accomplir une

⁴⁵³ J-R. Searle, *Les actes de langage*, op. cit., p. 98.

⁴⁵⁴ Cf. La description détaillée des conditions nécessaires de l'acte de promettre, J-R. Searle, *Les actes de langage*, op. cit., p. 98-104.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 104.

action présente. Cette distinction sépare les intentions requises de celles que le locuteur s'engage à adopter afin d'engendrer un comportement ultérieur. Si le locuteur « promet que x », l'accomplissement de « x » doit provoquer ce comportement. Enfin, le locuteur doit considérer la promesse comme réalisable, selon J-R. Searle « les promesses non sincères n'en sont pas moins des promesses ».

- Celui qui promet doit penser que celui à qui il promet y trouvera des avantages, ou encore il le pense pour lui-même. L'auditeur doit désirer ou avoir intérêt à l'accomplissement de la promesse et le locuteur, quant à lui, doit savoir que l'auditeur souhaite la réalisation de cet acte (à la différence de la menace). Une promesse sera défectueuse si le locuteur qui promet ne croit pas que son interlocuteur désire la réalisation de cet acte.
- L'objet de la promesse ne doit pas être déjà réalisé au moment de l'énonciation.
- Tout acte de promesse concerne le contenu propositionnel de l'énoncé et est appelée « condition de contenu propositionnel »⁴⁵⁷.
- J-R. Searle mentionne également la « condition préliminaire » : « il n'est évident, ni pour L ni pour A, que L serait conduit de toute façon à effectuer C ».

Depuis J-L. Austin (1970) nous savons qu'une énonciation performative en entraîne une autre, par exemple « je promets » entraîne « je suis tenu ». Dire « je promets », mais « je ne suis pas tenu » fait que la visée de l'énonciation est déjouée, elle comporte une contradiction interne, car l'énonciateur se soumet et se refuse simultanément à une obligation. C'est une procédure qui se contredit elle-même, puisqu'une énonciation engage le locuteur à une autre énonciation et une action engage à une autre action. « Et de même que si p entraîne q , $\sim q$ entraîne $\sim p$, de même « Je ne suis pas tenu » entraîne « Je ne promets pas ». »⁴⁵⁸ Si rien n'oblige le locuteur à faire x ,

⁴⁵⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 18.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

cela veut dire qu'il n'a rien promis, car promettre de faire *x*, l'engage à faire *x*. La formule « je promets que » ne vise rien d'autre que ce qu'elle exprime. Les énonciations performatives, ici la formule « je promets que » indiquent clairement comment il faut comprendre ce que le locuteur dit. J-L. Austin avance qu'on peut même dire que cette formule « affirme que » une promesse a été faite, nous ne pouvons pas pour autant dire qu'une telle énonciation est vraie ou fausse ou qu'elle constitue une description d'une action ou un compte rendu. « Faire ou dire ces choses, c'est indiquer clairement comment il faut interpréter ou comprendre l'action, et de quelle action il s'agit. »⁴⁵⁹

La découverte des performatifs met en évidence les conventions sociales qui précisent la valeur de l'énonciation. En prononçant « je te promets », l'interlocuteur accomplit l'acte de promettre car il y a une convention selon laquelle dire « je te promets », c'est promettre.

« [...], dans le cas des actes de langage accomplis à l'intérieur d'une langue, c'est par convention – et non en vertu d'une stratégie, d'une technique, d'un procédé ou d'un fait naturel – que l'emploi de telles expressions sous certaines conditions revient à faire une promesse. »⁴⁶⁰

Il suffit que le locuteur manifeste publiquement, par le geste ou par les paroles son intention de les réaliser, car l'acte de promettre, en tant qu'acte illocutoire est un acte conventionnel. Dans l'acte de promettre, c'est effectivement la convention, l'emploi d'une formule qui oblige l'énonciateur à tenir sa parole : « la convention sociale qui attache l'obligation à l'acte de promettre est inséparable de la valeur même de cet acte. »⁴⁶¹

Si nous avons procédé à ce rappel, c'est parce que les conditions énumérées pour l'acte de promettre sont également valables pour d'autres types d'actes de langage

⁴⁵⁹ J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 91.

⁴⁶⁰ J-R. Searle, *Les actes de langage*, op. cit., p. 77.

⁴⁶¹ O. Ducrot in *Introduction* à l'ouvrage de J-R. Searle, *Les actes de langage*, op. cit., p. 12.

exercitifs et directifs, présents lors des disputes, ce que nous verrons lors d'analyse de l'acte d'ordonner ou de l'acte de menacer.

3.1.2.9.1. Promettre pour mieux manipuler

Chez Koltès l'acte de promettre est un moyen de manipulation présent dans certaines scènes de dispute. L'énonciation « je promets » exprime en effet l'acte de promettre, si le locuteur qui la prononce décide librement de promettre et si son interlocuteur comprend et accepte librement l'engagement de celui-ci comme sérieux. Sachant que ce sont les éléments nécessaires pour que l'acte illocutoire ait lieu, observons le fragment qui suit :

« Charles. – [...] Alors, on aura plus besoin de freiner, moricaud, ça, je te le promets. Seulement, je ne peux pas aller la trouver sans argent dans mes poches. [...] »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 45

Dans un long monologue déclamé par Charles (p. 43-46), celui-ci promet à Abad un meilleur avenir à condition de recevoir de l'argent.

Effectivement, dire « Je te le promets. » c'est accomplir un acte : celui de promettre, mais si la promesse est un élément manipulateur, comme c'est le cas dans notre exemple, pouvons-nous parler d'acte de promesse ? Revenons aux conditions de réussite de l'acte de promettre afin de voir si dans ce cas nous pouvons parler d'acte de promettre.

La promesse de Charles est bien un élément de sa tactique manipulatrice perceptible dans le contexte de la conversation. Il suffit qu'Abad lui donne toutes ses économies, pour que Charles tienne sa promesse. Ici, les conditions de la réussite sont-elles toutes accomplies ? Selon J-L. Austin (1970 : 177) la séquence de Charles est un acte de promesse, car cet acte se réalise si le locuteur décide librement de promettre, ce qui est le cas dans le monologue mené par Charles. Personne ne l'oblige à prononcer ces paroles. Ceci suppose que le locuteur se croit libre au moment de la prononciation

de l'acte de langage, puisque ce sont la liberté d'agir et l'intention de tenir parole qui impliquent une promesse. J-R. Searle (1972 : 102) considère cette condition comme « condition essentielle », sans laquelle nous ne pouvons pas parler de réalisation de l'acte de promettre. Dans le cas de cet acte, comme dans celui de beaucoup d'autres actes performatifs, il est nécessaire que l'interlocuteur ait l'intention de tenir parole. Selon Austin⁴⁶², parmi tous les éléments concomitants celui là est le plus caractéristique de la promesse. Ne parlons-nous pas d'une fausse promesse quand cet élément est absent ? – demande l'auteur. Dans la situation où l'énonciateur prononce « je te promets », sans qu'il se propose de tenir la promesse nous avons à faire à la situation où les intentions requises sont absentes. L'énonciation d'un interlocuteur qui promet sans avoir l'intention de tenir son engagement, est selon J-L. Austin⁴⁶³ un échec « insuccès » [misfires]. Celui-ci advient lorsque l'acte d'énonciation a été fait mais que sa réalisation, pour différentes raisons, n'a pas eu lieu. « Lorsque l'énonciation est un insuccès, la procédure que nous avons l'intention d'invoquer à partir d'elle, se trouve interdite ou bien sabotée ; et notre acte est nul et non avvenu, ou sans effet, etc. »⁴⁶⁴ Pour Austin, lors de l'acte de promettre, la condition de sincérité est une des conditions nécessaires pour qu'on puisse parler de la réalisation de cet acte. Le locuteur qui promet ne s'engage pas uniquement en face de son interlocuteur : c'est un engagement dans un sens beaucoup plus large. « Je te le promets » oblige Charles à respecter le serment qui est inclus dans l'acte de promettre, car « notre parole, c'est notre engagement »⁴⁶⁵.

Il ne fait aucun doute que, pour que l'énonciation « je te le promets » soit performative, elle doive être prononcée d'une manière sérieuse et être interprétée comme telle. Dans les paroles de Charles le sérieux de l'acte de promesse est perceptible, il est dû au besoin de recevoir de l'argent de la part d'Abad mais non pas à l'engagement de tenir la promesse. Suivant les recherches de C. Kerbrat-Orecchioni (2001) nous ajouterons que dans le cas de la promesse de Charles il y a une « condition de prétention à la sincérité » et qu'Abad lui accorde un « crédit de sincérité ». Le sérieux de l'acte de promettre vient du fait qu'il a été prononcé « comme le signe

⁴⁶² J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 45.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

extérieur et visible d'un acte intérieur et spirituel – signe commode dont le rôle serait de conserver les traces de l'acte ou d'en informer les autres. »⁴⁶⁶

La réaction d'Abad qui lui donne de l'argent manifeste qu'il a reconnu l'intention de Charles, autrement dit l'effet illocutoire recherché est réalisé. Compte tenu du fait que Charles ne donnera pas l'argent, on comprend rétroactivement qu'il s'agissait d'une fausse promesse, tromperie que Charles payera cher puisqu'il sera tué par Abad.

La réplique de Maame Queuleu illustre une autre fausse promesse :

« Maame Queuleu. – Mathilde, vous avez promis. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 34

On sait qu'au cours de cette longue dispute avec Adrien, Mathilde n'a rien promis, et que les paroles de Maame Queuleu tentent de calmer la colère qui monte entre le frère et la sœur et qui dégénère en violence physique.

Aussi Léone emploie le verbe « promettre » pour détourner l'attention de son interlocuteur :

« Léone (*son bras apparaît*). – Vous me laissez mourir de soif. Quand j'aurai bu, je viendrai, je vous le promets.

Horn. – Je vais chercher à boire. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 :17

3.1.3. Menacer

Dans la mesure où dans l'univers des pièces de Koltès, tous les moyens sont bons pour arriver aux objectifs fixés, nous avons vu que l'acte de promettre peut servir à

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

manipuler l'adversaire. Une autre stratégie communicative caractéristique de la dispute est l'acte de menacer qui s'avère être aussi une des tactiques manipulatrices. Nous analyserons cette stratégie mise en œuvre par les personnages koltésiens pour l'emporter sur l'autre, afin de gagner le combat verbal.

3.1.3.1. Conditions de réussite de l'acte de menacer

Dire « je te menace » comme « je t'insulte » ne veut pas dire menacer ou insulter, le verbe « menacer » n'est donc pas un des verbes performatifs, par contre l'énoncé qui exprime une menace est considéré comme un énoncé performatif. Autrement dit, c'est un énoncé déclaratif qui est convoqué pas tellement pour « dire » mais pour « faire » quelque chose. Nous allons observer de près l'acte de langage « menacer » et non pas le seul verbe « menacer ».

Commençons par l'application des conditions de réussite que nous avons rappelées à l'occasion de l'analyse de l'acte de promettre, car les conditions évoquées par J-R. Searle (1972 : 98-104) s'appliquent également à l'acte de menacer.

- D'abord, il faut que l'acte de menacer soit entendu par quelqu'un, par exemple par celui qui est menacé :

« Adrien. – Parlez donc, Maame Queuleu, ou je vous frappe. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 85

Adrien s'adresse directement à Maame Queuleu : il menace de la frapper.

- Cet acte peut être entendu par un tiers envers qui la menace n'est pas dirigée :

« Carole. – [...] cette bande de couillon intellectuel, ces gens pas comme les autres, cette famille de tordus [...] ; vous allez entendre de Carole, bon dieu, cela ne fait que commencer. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 18

Carole menace la famille du Rouquin (absente pendant son discours) devant sa confidente – June.

- Ensuite, parlons de la « condition essentielle » : en menaçant le locuteur est censé tenir parole, il est alors contraint d’accomplir l’acte.

« Charles. – Je suis très occupé, je ne peux pas te parler.

Claire. – Alors donc je cours dire à maman que tu files à l’anglaise avec cette voiture et ce sera un drame terrible. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 32

- Puis, concernant la « condition de sincérité » : le locuteur qui menace doit se sentir en mesure d’accomplir l’acte de parole si la personne menacée ne se plie pas à sa requête.

« Le commissaire. – Je vais la tuer.

L’inspecteur. – Accouche de cette saloperie de nom, ou je t’en mets une dans la gueule. Dépêche-toi, ou tu t’en souviendras. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 54

- Ensuite, si le locuteur « menace que x », l’accomplissement de « x » doit avoir des conséquences négatives pour la personne menacée.

« Adrien. – Mais je t’interdis de la mépriser, Mathilde ; pour cela, je serai bien capable de te tuer. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 63

- Le locuteur doit considérer la menace comme réalisable.

« Anna (*bas*). – Qu’elle s’en aille, donc, ou je ne réponds plus de moi.

Leslie (*de même*). – Tais-toi, tais-toi. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 52

Pour éviter la colère de Anna contre Carole, Leslie essaye de la calmer. Cet exemple montre que l'acte illocutoire de cet acte de menacer s'accomplit, car le locuteur décide sérieusement de menacer son auditeur de quelque chose et le destinataire le comprend comme sérieux et ne souhaite pas son accomplissement. Sentant Anna capable de blesser Carole, par « Tais-toi, tais-toi. » Leslie essaye de calmer la colère de la locutrice de l'acte de menacer.

- Ensuite, l'objet de menace ne doit pas être déjà réalisé au moment de l'énonciation. Tout acte de menacer concerne les actions ultérieures dans le cas de non accomplissement de la requête du locuteur de la part du destinataire.

« Adrien (*retenu par Aziz*). – Cela, tu le paieras, ma vieille ; cela, tu le paieras. »
B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 40

Et enfin, la dernière des conditions mentionnées par J-R. Searle (1972) – la « condition préliminaire » de J-R. Searle : « il n'est évident, ni pour L ni pour A, que L serait conduit de toute façon à effectuer C » s'applique également pour l'acte de menacer, car ni le locuteur menaçant, ni le récepteur menacé ne sont persuadés entièrement que L serait réellement capable d'effectuer la menace.

Une formule de Searle (1972 : 103) constitue un autre élément concomitant qui rapproche l'acte de menacer à celui de promettre, à savoir :

« [...] A comprend l'énoncé, c'est-à-dire qu'avec les conditions [...], implique que l'effet illocutionnaire *K* est produit chez *A* au moyen de la reconnaissance par *A* de l'intention qu'a *L* de produire cet effet ; et cette reconnaissance est obtenue en vertu de la connaissance qu'a *A* de la signification de *T*. »

En prenant l'extrait suivant comme exemple, passons à l'application de cette définition à l'acte de menacer :

« Adrien. – Parlez donc, Maame Queuleu, ou je vous frappe. »
B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 85

Maame Queuleu comprend les conséquences qu'impliquent l'énoncé d'Adrien : si elle ne parle pas, n'obéit pas à l'ordre du maître de la maison, celui-ci la frappera. L'effet illocutoire s'est alors produit, et pour éviter les conséquences, pour fuir la violence physique, elle décide de parler. Maame Queuleu comprend les intentions du locuteur : c'est ainsi que l'acte de menacer réussit.

Nous terminerons cet inventaire des conditions de réussite en soulignant l'unique différence entre l'acte de promettre et l'acte de menacer. Si le locuteur promet, il est convaincu des avantages que le destinataire trouvera à l'accomplissement de l'acte de promettre. En revanche, dans l'acte de menacer, le destinataire de l'acte ne souhaite pas sa réalisation, et le locuteur de cet acte en est persuadé. Or, une menace sera défectueuse si le locuteur qui menace croit que son interlocuteur désire la réalisation de cet acte. Dans aucun des exemples mentionnés dans ce paragraphe, la personne menacée ne souhaite l'accomplissement de l'acte en question. Toutes ces exemples sont alors de vrais actes de menace.

Dans le cas de l'acte de menacer, que nous pourrions schématiser par « si tu y, je te menace de x », il s'agit de différentes formules performatives par lesquelles les interlocuteurs expriment clairement comment il faut le comprendre et ce qu'il faut faire pour que le « x » ne soit pas réalisé.

3.1.3.2. Comment se menace-t-on chez Koltès ?

À présent, nous allons observer les extraits des disputes koltésiennes contenant l'acte de menacer. D'une manière très brève et synthétique, nous proposons la définition suivante de l'acte de menacer : « si le destinataire A ne fait pas ce que le locuteur L souhaite T, il subira les conséquences C. » Cette définition permet de différencier l'acte de menacer de l'acte d'avertir, comme c'est le cas de l'extrait qui suit :

« Cal (*l'attrapant par le col*). – [...] Et puis, fais gaffe, con, ne te moque pas de moi. »
B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 74

Du fait que le comportement découlant du non-respect de l'ordre, n'est pas évoqué, l'énoncé de Cal trouvera sa place parmi les actes d'avertissement et non pas de menace. L'acte de menacer comme acte performatif entraîne une conséquence sur la réalité des interlocuteurs, par exemple : « si tu ne fais pas ce que je te dis », « je t'en mets une dans la gueule »⁴⁶⁷. L'énoncé performatif engage le locuteur à une autre énonciation ou une action. Si le locuteur n'exprime pas les conséquences « x », cela veut dire qu'il n'a pas menacé, car menacer de faire « x », l'engage à le faire. Si cette autre action n'est pas exprimée (explicitement ou implicitement), on ne peut pas parler d'acte de menacer mais d'acte d'avertir ou de prévenir. L'acte de menacer nécessite une demande (un ordre ou une requête) claire et la mention des graves conséquences encourues en cas de désobéissance.

Dans les disputes de Koltès, nous trouvons de nombreux exemples d'actes de menace dans lesquels les personnages expriment explicitement les conséquences négatives pour l'interlocuteur en cas de désobéissance :

« Le commissaire. – Je vais la tuer.
L'inspecteur. – Accouche de cette saloperie de nom, ou je t'en mets une dans la gueule.
Dépêche-toi, ou tu t'en souviendras. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 54

Ou

« Anna (*bas*). – Qu'elle s'en aille, donc, ou je ne réponds plus de moi. »
B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005: 52

Dans ces deux exemples, les conséquences futures suite à la désobéissance seront celles évoquées clairement par le locuteur. L'extrait premier, montre un autre

⁴⁶⁷ B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 54.

élément caractéristique des actes de menacer : ces actes sont souvent accompagnés de verbes employés à l'impératif dont la vocation est d'exprimer une injonction. L'impératif étant un mode verbal très riche du point de vue pragmatique, il permet de réaliser les divers types d'actes de langage. Il peut réaliser un ordre, une commande, une requête, une demande, une prière, une exigence, une invitation, un conseil, une instruction, un souhait, une permission, etc., et agencé avec une négation, l'impératif exprime par exemple une interdiction ou un simple conseil.

La menace peut être exprimée autrement qu'avec l'impératif :

« Charles. – Je suis très occupé, je ne peux pas te parler.
Claire. – Alors donc je cours dire à maman que tu files à l'anglaise avec cette voiture et ce sera un drame terrible. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 32

Claire essaye de forcer son frère à lui avouer son plan de fuite et comme celui-ci refuse, le seul moyen de l'y obliger est la menace d'avouer tout à leur mère ce qui provoquera « un drame terrible ».

Les personnages peuvent accomplir l'acte de menacer sans évoquer explicitement les conséquences, comme c'est le cas des fragments qui suivent :

« Adrien (*retenu par Aziz*). – Cela, tu le paieras, ma vieille ; cela, tu le paieras. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 40

Ou

« Borny. – Plantières, je vais vous, je vais vous... »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 74

Ou

« Carole. – [...] cette bande de couillon intellectuel, ces gens pas comme les autres, cette famille de tordus [...] ; vous allez entendre de Carole, bon dieu, cela ne fait que commencer. »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 18

Dans ces trois fragments, les personnages s'engagent sérieusement dans une action ultérieure en laissant les destinataires imaginer les graves conséquences de leur désobéissance.

Parfois, nous apprenons que l'acte en question est une menace grâce aux indications didascaliques :

« Cal (*menaçant*). – Ne me traite pas d'imbécile, Horn, plus jamais d'imbécile. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 99

La formule performative « si tu y, je te menace de x » signale clairement comment il faut comprendre une menace exprimée par le locuteur. L'acte de langage « menacer » entre dans la catégorie d'actes « promissifs », cela veut dire qu'il oblige le locuteur à adopter une certaine attitude, si la personne menacée n'accomplit pas le désir du locuteur. Par l'acte de menacer le locuteur s'engage à accomplir le « x ». Lors de l'acte de menacer, comme lors d'autres actes promissifs, il est nécessaire que l'interlocuteur ait l'intention de tenir sa parole, que l'auditeur en soit conscient et qu'en plus il en redoute les conséquences. C'est donc l'engagement sérieux du locuteur de l'acte en question qui déterminera si cet acte échoue ou réussit illocutoirement. Néanmoins nous ne pouvons pas dire si l'énonciation de l'acte de menacer est vraie ou fausse, elle constitue juste une description de l'action future suite au non-respect du souhait du locuteur.

Après ces réflexions, il semble légitime de considérer que les actes de langage « promissifs » trouvent leurs places aux côtés des « exercitifs », des « verdictifs » et des « comportatifs » comme des composants de la dispute.

3.1.4. Réfuter

Il est évident que pour mener un combat verbal les moyens ne manquent pas. La langue met à la disposition des adversaires des combinaisons diverses afin de l'emporter sur le rival. Une des tactiques permettant de disqualifier l'autre est l'acte de réfuter, appelé par Ch. Plantin⁴⁶⁸ « un acte réactif argumentatif d'opposition. » Cet acte entre dans la catégorie des verbes « exercitifs » qui servent à montrer le pouvoir – catégorie de verbes la plus nombreuse au cours des conflits verbaux koltésiens⁴⁶⁹. Par l'acte de réfuter on désigne toutes les formes du rejet parmi lesquelles nous nous concentrerons uniquement sur ceux qui servent à dé-placer l'adversaire. La réfutation est l'un des principaux moyens qui fait que la dispute gagne en ampleur et augmente en intensité. « L'objectif de la réfutation, sous sa forme radicale, est la destruction du discours attaqué » (Windisch : 1987). « Tous les éléments définissant un discours en situation peuvent être utilisés ou manipulés pour les rendre intenables. »⁴⁷⁰ Étant donné qu'à chaque type d'argument, il est possible de trouver une réfutation, notre objectif ici n'est pas d'analyser les formes que peuvent prendre cet acte, mais comment les personnages de Koltès s'emploient à réfuter. Nous proposerons l'inventaire suivant :

- Pour disqualifier l'autre il est possible de s'opposer à son discours :

« Vieux. – Je te pardonne.

Varvara. – Non.

Vieux. – Je te pardonne.

Varvara. – Non, non.

Vieux. – Je te pardonne. (*Il rit.*)

Varvara. – Non, non, non.

Vieux. – Je te pardonne. Je te pardonne. Je te pardonne.

Il s'en va en sautillant ; tout le monde le suit. »

B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 45

⁴⁶⁸ Ch. Plantin in P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 492.

⁴⁶⁹ Cf. Les sous-chapitres « Débuts des disputes » et « Développement des disputes » de cette thèse.

⁴⁷⁰ Ch. Plantin in P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 493.

Varvara n'accepte pas l'acte de pardonner du Vieux, qui a son tour n'accepte pas la réfutation de son interlocutrice. Aux trois « non » de Varvara répondent trois « Je te pardonne » du Vieux, signes d'une montée du conflit verbal entre les adversaires.

- La réfutation marque le rejet de la personne même de l'adversaire :

« La mère. – [...] Moi, je ne veux plus te voir, je ne veux plus te voir. Tu n'es plus mon fils, c'est fini. Tu ne comptes pas davantage, pour moi, qu'une mouche à merde. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 14

- L'adversaire peut réfuter les actes de l'autre :

« Cal. – Tes méthodes sont des conneries. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 68

- L'adversaire peut réfuter son opposant, ses actes ainsi qu'un tiers qui est absent lors du conflit :

« Rouquin (*furieux*). – C'est que tu me casses, avec tes histoires. Rien à foutre, moi, de tes salades. T'as que ça à penser, toi. Tes émotions, Leslie, tu sais ce que j'en pense ? Tu sais ce que j'en fais ? Bon dieu, quelles salades, autour de moi. Tout ça peut autant ne pas exister, c'est tant mieux, c'est pareil. Tout ça c'est de la salade. (*Marchant de long en large* :) Regarde Ma, cette bête : rien dans la tête, rien ailleurs que dans les poches de son tablier ; elle pourrait autant ne pas exister, et qu'elle ait son tablier pendu dans la cuisine ; on ne verrait pas la différence. (*Il s'arrête de marcher.*) »

B-M. Koltès, *Sallinger*, 2005 : 64-65

- La réfutation passe aussi par la reprise mot pour mot du discours à réfuter par le discours réfuteur, ou du moins par la connexion avec ce discours :

« Léone. – On doit se marier, oui.

Cal. – Avec Horn, se marier ?

Léone. – Oui, oui, avec lui.

Cal. – Non. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 40

Dans ce type de réfutation, le locuteur peut utiliser différentes formes d'« aménagement diaphonique »⁴⁷¹ selon qu'il utilise les paroles de l'autre pour pouvoir les réfuter en les exagérant, en se moquant d'elles, en les discréditant, etc.

La réfutation peut également être employée non seulement comme rejet de l'autre ou de ses paroles, mais aussi comme preuve que l'adversaire a tort, donc au final pour le dé-placer :

« Alboury. – La seule chose que j'ai apprise de vous, malgré vous, c'est qu'il n'y a pas assez de place dans votre tête et dans toutes vos poches pour ranger tous vos mensonges ; on finit par les voir.

Horn. – Bravo ; mais ceci, par contre, n'est pas vrai. Essayez ; demander-moi n'importe quoi, pour vous prouver que je ne vous trompe pas. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 83

Dans toutes ces situations la réfutation est un moyen de disqualifier l'autre ses propos ou sa personne et de l'emporter sur lui. Comme la réfutation est essentielle au cours d'une dispute, tenir un discours conflictuel c'est tenir un contre-discours⁴⁷².

La stratégie de réfutation consiste à affirmer son opposition au discours antérieur tenu par son adversaire. Suivant les recherches d'U. Windisch (1987 : 47) nous distinguons trois types de réfutation présents dans les scènes de dispute de B-M. Koltès :

- Réfuter par rectification, c'est chercher à modifier un « contenu » précédemment prononcé par le rival :

« Claire. – Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe.

⁴⁷¹ E. Roulet et al., *L'articulation du discours en français contemporain*, 1985, p. 70.

⁴⁷² Cf. U. Windisch, *Le K.O. Verbal. La communication conflictuelle*, op. cit., p. 46-50.

Fak. – Il ne fait pas plus noir là-dedans qu’ici.

Claire. – Eh, bien justement, ici, il fait complètement noir.

Fak. – Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois.

Claire. – Et moi je ne te vois pas, pour moi il fait complètement noir donc. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 25

- La réfutation propositionnelle consiste à chercher à réfuter un « énoncé » de l’adversaire, elle est souvent renforcée par une explication ou une justification :

« Adrien. – Ne crois pas, Mathilde, ma sœur, que je te laisserai prendre des airs de propriétaire et vagabonder dans les couloirs en touchant à tout comme une maîtresse de maison. On ne peut pas abandonner un champ en friche, attendre à l’abri qu’un imbécile le cultive, et revenir au moment de la récolte pour revendiquer son bien. Si la maison est à toi, sa prospérité est à moi, et, crois-moi, je n’abandonnerai pas cette part-là. Toi-même, tu as choisi ta part. Tu m’as laissé l’usine par impuissance, et tu as pris la maison par paresse. Mais cette maison, tu l’as abandonnée pour fuir je ne sais où je ne sais quoi ; et maintenant, elle a pris ses habitudes sans toi ; elle a son odeur, elle a ses rites, elle a ses traditions, elle reconnaît ses maîtres. Il ne faut pas la brusquer, et je la protégerai si tu veux la saccager. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 14

- La réfutation présuppositionnelle qui désigne la réfutation des « présupposés » de l’adversaires, et ne porte pas sur la réfutation du contenu de son discours, comme l’illustre l’extrait suivant :

« La dame. – Tirez donc, imbécile. Je ne vous donnerai pas les clés, ne serait-ce que parce que vous me prenez pour une idiote. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 59

Le fait que l’attitude de la Dame consiste à prendre le contre-pied de l’attente de Zucco est renforcé par « ne serait-ce que parce que vous me prenez pour une idiote » qui exclue toute négociation possible. La Dame se montre décidée à ne pas vouloir entrer dans le raisonnement de son opposant. En prononçant cette réplique la locutrice conteste les fondements mêmes du discours adverse, les méthodes par lesquelles Zucco veut la faire obéir, ses présupposés précisément.

3.1.5. Médire

L'une des façons de dé-placer son interlocuteur fréquemment utilisée par les personnages koltésiens est l'acte de médire d'un proche. C'est aussi un moyen de manipulation qui vise à mettre l'adversaire en position basse et se mettre soi-même en position dominante. Au cours d'une dispute le locuteur médisant cherche à dé-placer son allocutaire. En référence à J-P. Dufiet⁴⁷³, nous précisons que « la médisance consiste surtout dans le fait de parler de manière négative ou dépréciative à propos *du* délocuté et non pas *au* délocuté. » L'auteur explique que l'effet pragmatique recherché par l'acte de médisance vise à nuire au délocuté. Médire au cours d'une dispute consiste à attaquer un tiers qui doit être très proche de l'adversaire. Il est peu important que le délocuté soit présent (extrait n°2) ou absent (extrait n°1) pendant l'acte de médisance, ce qui importe c'est que l'allocutaire entende le contenu d'énoncé dévalorisant ou dépréciatif. Les exemples les plus éclatants de cet acte appartiennent aux disputes entre Adrien et Mathilde (*Le Retour au désert*, 2006).

Extrait n°1

« Adrien. – [...] Je n'aimais y vivre qu'à cause de notre père, en mémoire de lui, par amour pour lui.

Mathilde. – Notre père ? De l'amour pour notre père ? La mémoire de notre père, je l'ai mise aux ordures il y a bien longtemps.

Adrien. – Ne touche pas à cela, Mathilde. Respecte au moins cela. Cela, au moins, ne salis pas.

Mathilde. – Non, je ne le salirai pas, cela est déjà très sale tout seul. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 39

Extrait n°2

« Mathilde. – Adrien, Adrien, est-il vrai que tu as épousé ceci ?

Adrien. – Quoi donc ?

Mathilde. – Celle-là, derrière toi. Tu dois savoir ce que tu as épousé, non ?

Adrien. – Oui, en effet, je l'ai épousée.

⁴⁷³ J-P. Dufiet, « Structure, énonciation, pragmatique de la médisance au théâtre » in *La médisance*, S. Mougin (éd.), Reims, Presses Universitaires de Reims, 2006, pp. 271-292.

Mathilde. – Tu es resté un singe, Adrien. Épouser cela après avoir épousé la sœur ! Marie, pauvre Marie. Tout ce qui était beau, et doux, et fragile, tendre, noble chez Marie est devenu ratatiné chez celle-là. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 16-17

La structure de l'acte de médisance, au cours de la communication conflictuelle, repose habituellement sur le fait que le locuteur emploie les propos médisants concernant le délocuté dans le but de blesser l'adversaire. Le premier schéma comprend le délocuté absent lors de la dispute (extrait n°1). Face aux attaques contre son père, Adrien se met encore plus en colère : il utilise l'impératif et essaie de donner des ordres à sa sœur. Ainsi, Mathilde affaiblit son frère qui en repoussant ses agressions ne se laisse pas dé-placer. Personne ne voulant céder, la dispute s'alimente et se développe.

Le deuxième schéma de médisance au cours d'une dispute montre la situation où la personne médite est présente, dont l'illustration est fournie par l'extrait n°2. Ici, Mathilde en vue de gagner l'affrontement parle de Marthe – la femme d'Adrien, comme si elle était absente. Et pourtant, il ne s'agit pas ici d'une des façons de figuration du statut du destinataire additionnel, autrement dit, dont la présence échappe au locuteur et en conséquence de quoi, le locuteur médisant croit le délocuté absent dans la situation. Mathilde consciente de la présence de Marthe dénigre doublement son adversaire – Adrien : d'abord par le fait d'ignorer sa femme et ensuite par le contenu dévalorisant de son énoncé. Pour dé-placer Adrien, Mathilde parle de sa femme en utilisant des démonstratifs « ceci », « celle-là », « ce que tu as épousé ». Et c'est d'ailleurs ainsi que Mathilde se place sur une position plus haute que les autres participants de cette interaction conflictuelle.

Au terme de ce bref parcours à travers un autre moyen de dé-placement, la médisance apparaît comme un outil qui sert à nuire au délocuté, mais aussi comme un outil qui sert à continuer le combat verbal et la lutte des places instaurée par les participants de la dispute. Or, l'énonciation médisante s'avère être une arme offensive

pour l'allocutaire et défensive pour le locuteur. Suivant les recherches de J-P. Dufiet (2006) on appellera les différentes structures linguistico-textuelles qui servent à dénigrer l'adversaire « les dénigreur de discours ».

3.1.6. Ordonner

Passons à l'un des actes de langage le plus caractéristique des disputes koltésiennes, l'acte d'ordonner qui étant un acte direct et directif est particulièrement menaçant pour la face positive de l'adversaire. À partir de l'extrait qui suit, nous analyserons l'acte d'ordonner.

« *Entre la gamine.*

La gamine. – Où est mon frère ?

Le mac. – Il m'a chargé de m'occuper de toi.

La gamine. – Je veux savoir où est mon frère.

Le mac. – Allez, viens avec moi.

La gamine. – Je ne veux pas aller avec vous.

La patronne. – Obéis immédiatement, grosse dinde. On ne discute pas les ordres d'un frère.

La gamine et le mac sortent. Le frère sort de la chambre et s'assied en face de la patronne. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 74-75

Nous observerons ici par quels moyens langagiers et non langagiers l'acte d'ordonner, classé par J-L. Austin dans les « exercitifs » et par J-R. Searle dans les « directifs » (« directifs ardents » par opposition aux « directifs modestes ») s'accomplit. La réalisation de cet acte dépend par ailleurs des conditions de la réussite.

« Je ne puis donner un ordre que 1) si l'intéressé est en mesure d'obéir à mon ordre ; 2) si je suis dans une position telle que je puis me faire obéir (il faut pour cela des conditions *institutionnelles*, ou des conditions *matérielles* : que j'aie le pouvoir juridique ou la force physique...) Telles sont les *conditions de félicité* de l'acte jussif. Si ces conditions sont remplies, l'acte est valable. »⁴⁷⁴

Si ces conditions ne sont pas présentes, l'acte d'ordonner pourra échouer, mais il aura quand même eu lieu. « [...] la personne qui a reçu l'ordre se trouve devant une

⁴⁷⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 98.

situation tout à fait nouvelle, devant une alternative – obéir ou désobéir – directement issue de l'énonciation, on pourrait même dire créée par l'énonciation. »⁴⁷⁵ C'est grâce aux comportements mutuels des interlocuteurs que cet acte de parole réussit ou échoue. Observons notre exemple : la Gamine essaie de ne pas obéir en disant : « Je ne veux pas aller avec vous », mais cette tentative échoue immédiatement, car la Patronne se met dans la position d'exiger l'obéissance de sa nouvelle employée. Le locuteur doit posséder au moment de la prise de parole une autorité due à la « position haute » occupée dans l'interaction, c'est-à-dire les conditions institutionnelles lui permettant d'ordonner. Selon, J-R. Searle (1972 : 107) ce sont les « conditions préliminaires » à la situation d'énonciation qui accordent au locuteur la position d'exercer son autorité sur l'auditeur. Dans le cas de l'acte d'ordonner, la partie nécessaire de la procédure de la réussite est la reconnaissance des positions réciproques dans la conversation : le lien hiérarchique entre les interlocuteurs est obligatoire pour que l'acte d'ordonner soit accompli. Les positions occupées dans la conversation constituent un élément essentiel de la situation d'énonciation. « Or, les actes d'autorité, sont d'abord et toujours des énonciations proférées par ceux à qui appartient le droit de les énoncer. »⁴⁷⁶ Par ailleurs, la « condition de sincérité » présente lors de cet échange, stipule que la Patronne désire vraiment l'accomplissement de l'acte ordonné. Enfin, la « condition essentielle » pour que l'on puisse parler d'ordre porte sur le fait que la patronne a l'intention d'amener la Gamine à exécuter l'acte en question. La Patronne présente son énonciation comme relevant du droit d'exiger un comportement de la part de la Gamine. J-L. Austin appelle l'acte d'ordonner « l'acte institutionnel »⁴⁷⁷, autrement dit, dans le cas de cette occurrence, l'acte défini par les règles propres à une société selon lesquelles la Patronne est en position de donner des ordres à la Gamine. J-R. Searle met l'acte d'ordonner dans la classe des « déclarations » dans laquelle on trouve les performatifs dont le fonctionnement dépend de l'existence de diverses institutions et de règles rituelles adaptées au fonctionnement de ces institutions. L'énonciation « Obéis immédiatement » hors de son contexte peut ne pas être considérée comme un ordre, mais comme une description de la situation, elle peut désigner un désir, une suggestion, une

⁴⁷⁵ O. Ducrot in *Introduction* à l'ouvrage de J-R. Searle, *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, op. cit.

⁴⁷⁶ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, op. cit., p. 273.

⁴⁷⁷ J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 196.

recommandation, un conseil, un avertissement, etc., les conditions dans lesquelles elle est prononcée excluent toute ambiguïté dans l'interprétation.

« Disons, d'une manière générale, qu'il est toujours nécessaire que les *circonstances* dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) *appropriées*, et qu'il est d'habitude nécessaire que celui-là même qui parle, ou d'autres personnes, exécutent *aussi* certaines *autres* actions – actions « physiques » ou « mentales », ou même actes consistant à prononcer ultérieurement d'autres paroles. »⁴⁷⁸

Par la description du comportement de la Gamine « *La gamine et le mac sortent* » nous apprenons qu'elle obéit⁴⁷⁹ : cet acte d'ordonner se réalise à ce moment-là, c'est alors l'acte qui réussit illocutoirement et perlocutoirement. Il reste à souligner que l'exemple d'ordre qui a une « fonction conative », c'est-à-dire de faire faire quelque chose à quelqu'un permet de voir qu'au théâtre aussi, le langage est centré sur l'autre et dans le cas d'une dispute contre l'autre. Il l'engage et fait changer les rapports entre les sujets qui se confrontent lors d'un conflit discursif.

L'exemple de l'acte d'ordonner l'obéissance servira d'illustration pour observer les actes illocutoires et la force par laquelle cet acte, si caractéristique à la dispute koltésienne, se réalise.

3.1.6.1. Actes illocutoires

La question du performatif finit par s'absorber dans la problématique plus générale des actes illocutionnaires.

C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, 2001: 12

Parti de l'acte d'ordonner que nous venons d'étudier, nous en sommes arrivés à la description de ce même acte qualifié par J-L. Austin d'acte illocutoire

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁷⁹ Au sujet de la description de l'acte d'obéir, voir O. Ducrot in *Introduction* à l'ouvrage de J-R. Searle, *Les actes de langage, op. cit.*, p. 22-23.

(illocutionnaire⁴⁸⁰). La question des actes illocutoires fait débat parmi les chercheurs : les théories de Benveniste, Gardiner, Buysens, Fraser ou Wunderlich en donnent des analyses différentes selon les critères retenus⁴⁸¹. Leurs recherches montrent que le système d'actes de langage est un système hiérarchisé : chaque auteur a sa propre typologie que nous ne développerons pas ici. Nous signalerons néanmoins que dans *Sens et expression* J-R. Searle reproche à J-L. Austin de confondre les actes et les verbes illocutoires, il propose sa propre taxinomie qui comporte cinq catégories générales d'actes illocutoires :

« Nous disons à autrui comment sont les choses (assertifs), nous essayons de faire faire des choses à autrui (directifs), nous nous engageons à faire des choses (promissifs), nous exprimons nos sentiments et nos attitudes (expressifs) et nous provoquons des changements dans le monde par nos énonciations (déclarations). »⁴⁸²

C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 146) soulève un autre aspect problématique concernant la valeur illocutoire des actes de langage. L'auteur affirme que tout énoncé, ou même un fragment d'un énoncé peut influencer d'une manière ou d'une autre la relation interactionnelle. Il paraît bien difficile de définir exactement où commence un acte illocutoire. Pour faire la différence entre les valeurs illocutoire et perlocutoire le recours à des conventions, des tests⁴⁸³ est nécessaire⁴⁸⁴. O. Ducrot aborde la même question en proposant d'utiliser le terme illocutoire « à tout ce qui dans un énoncé « modifie la situation juridique des interlocuteurs. » »⁴⁸⁵.

⁴⁸⁰ Dans la littérature consacrée à l'analyse des actes de langage on trouvera deux termes « illocutoire » et « illocutionnaire » selon les auteurs et les traductions.

⁴⁸¹ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 25-28, l'auteur distingue le critère grammatical, les critères lexicaux et ses sous critères.

⁴⁸² J-R. Searle, *Sens et expression*, 1982, p. 32.

⁴⁸³ Pour les tests qui permettent de distinguer les actes illocutoires des perlocutoires voir entre autres G. Leech, 1983, p. 204.

⁴⁸⁴ « [Les actes illocutoires] sont déterminés par des règles spécifiques du discours (c'est une règle que les énoncés de telle forme, prononcés de telle façon, s'ils sont adressés, dans tel type de circonstance, à des auditeurs déterminés obligent ces auditeurs à répondre ; leur énonciation, si les conditions requises sont réalisées, constitue alors l'acte illocutoire de question). Les actes perlocutionnaires en revanche font intervenir des lois dont le champ d'application déborde de beaucoup le discours. » O. Ducrot in *Introduction* à l'ouvrage de J-R. Searle *Actes de langage*, op. cit. p. 23.

⁴⁸⁵ O. Ducrot, « La description sémantique en linguistique » in *Journal de psychologie normale et pathologique* 1-2, 1973, pp. 115-134.

Pour observer les actes de langage que la locutrice accomplit, nous reprendrons ici la séquence de la Patronne : « Obéis immédiatement ». Elle accomplit au moins trois actes : elle prononce des morphèmes, en ce sens elle effectue l'acte de locution, elle réfère et prédique effectuant ainsi l'acte propositionnel, enfin elle donne un ordre et effectue l'acte illocutionnaire. J-R. Searle (1972 : 61) affirme que « lorsqu'on accomplit un acte illocutionnaire, on accomplit par le fait même des actes propositionnels et des actes d'énonciation ». Comme dans toutes les situations d'actes illocutoires, la phrase « Obéis immédiatement » a été prononcée dans une situation, avec des conditions et des intentions bien précises. Si nous considérons l'acte illocutoire, il est nécessaire de considérer les actes perlocutoires, c'est-à-dire les effets produits sur l'interlocuteur (sur ses actions ou sur ses pensées). La réaction de la Gamine « *La gamine et le mac sortent* » nous informe que la Patronne a obligé son interlocutrice à adapter son comportement à l'ordre, il y a donc un effet visible, c'est-à-dire l'acte perlocutoire se produit. La force illocutoire de cette séquence consiste en ce que la Patronne donne un ordre, et l'effet perlocutoire, par le fait que la Gamine l'exécute. La Patronne amène alors la Gamine à reconnaître son intention.

3.1.6.2. Force illocutoire

Toujours à propos de l'acte d'ordonner, observons comment il est possible qu'un acte de langage soit compris comme un ordre et ce qui fait la pertinence de cet acte au cours d'une dispute.

Cet acte d'ordonner (« Obéis immédiatement ») est réalisé grâce à la force illocutoire engagée par la Patronne. De plus, chaque énoncé est prononcé avec une intention engagée, c'est-à-dire qu'il possède une valeur (force) illocutoire qui peut être implicite et formulée indirectement⁴⁸⁶ ou comme dans le cas de « Obéis immédiatement » explicite et directe. C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 17) préfère au terme de « force » celui de « valeur illocutoire » elle propose de décomposer le contenu d'un énoncé en :

⁴⁸⁶ Au sujet des actes de langage indirect voir C. Kerbrat-Orecchioni dans P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., pp. 19-21.

valeur illocutoire + contenu propositionnelle (vi + cp)

Pour donner un aperçu complet des actes illocutoires, il est important de mettre l'accent sur la notion de force illocutoire (« illocutionary force »). J-R. Searle affirme que la force illocutoire est la composante de l'énoncé qui lui attribue la valeur d'un acte. Elle s'applique au contenu propositionnel de cet énoncé. Il importe alors de bien distinguer les actes de langage (les actes illocutoires) qui sont en rapport avec différentes actions que les locuteurs accomplissent à l'aide des moyens langagiers. C'est effectivement la force⁴⁸⁷ illocutoire qui permet à l'énoncé de fonctionner en tant qu'acte particulier. « La force illocutoire de l'énoncé est précisément ce qui, à tous les moments, modifie les rapports et fait avancer les échanges langagiers, la conversation, mais aussi tous les rapports entre les hommes. »⁴⁸⁸ Selon J-L. Austin tous les énoncés sont dotés d'une force illocutoire, c'est-à-dire qu'ils ont une valeur d'acte. En règle générale, on reconnaît les marqueurs de force illocutoire par toute une gamme d'éléments, entre autres : l'ordre des mots, l'accent, la ponctuation, le mode. Dans le cas de notre séquence « Obéis immédiatement » on remarque qu'elle possède la force illocutoire d'un ordre qui, en s'ajoutant au contenu propositionnel de l'énoncé forme sa valeur globale. C'est la situation même du discours et le « degré d'intensité dans la présentation du but illocutoire »⁴⁸⁹ qui sans faire appel aux marqueurs explicites appropriés, permettent de définir la force illocutoire de cet énoncé.

La force illocutoire⁴⁹⁰ prend sens dans son contexte. Autrement dit, le même acte de langage peut être accompli avec des intentions et forces illocutoires différentes. En effet, la prononciation d'un même acte mais dans des contextes différents peut représenter la réalisation des actes illocutoires différents. Ce qui explique, par exemple, des variations interprétatives selon les metteurs en scène.

⁴⁸⁷ « [...] notre langage étant ce qu'il est, la force de nos énonciations ne peut qu'excéder [...] la signification linguistique de la phrase, quel que soit le désir du locuteur d'être le plus explicite et direct possible. », F. Récanati, *Les énoncés performatifs*, op. cit., p. 206.

⁴⁸⁸ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 92.

⁴⁸⁹ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 17.

⁴⁹⁰ J-R. Searle, *Les actes de langage*, op. cit., p. 112-113, énumère sept principes de distinction de force illocutoire et de différence entre les actes illocutoires.

Autrement dit, en matière d'actes de langage, il est rare qu'un énoncé soit doté d'une seule valeur illocutoire. Les structures des énoncées, mais aussi leurs sens dérivés peuvent être illocutoirement divers : un même acte peut avoir différentes formes de réalisation et une seule forme linguistique peut exprimer des sens différents. C'est pourquoi il arrive que l'auteur dramatique juge utile d'accompagner l'énoncé (en amont ou en aval) par une sorte de quasi-commentaire qui lui attribue explicitement sa valeur illocutoire. Tel est le rôle essentiel des verbes « parenthétiques » (Urmson, 1952), à savoir de restreindre la gamme d'interprétations possibles des énoncés.

« Maame Queuleu. – Edouard, je t'en supplie, je vais devenir folle. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 38

Il n'est pas rare non plus que le dramaturge se serve des didascalies pour expliciter les actes de discours accomplis par le personnage ou que ces derniers fassent référence mutuellement à des actes de langage qu'ils disent accomplir ou avoir accomplis, en l'occurrence sous la forme d'un propos méta-communicatif.

« Cal – (*menaçant*). – Ne me traite pas d'imbécile, Horn, plus jamais d'imbécile. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 99

Ou

« Plantières. – Parce que ce sont vos lunettes, maintenant, que vous allez chercher ? Savez-vous bien ce que vous allez chercher ?

Borny. – Mes lunettes qui sont dans ma serviette qui est dans ma voiture, oui. Plantières, vous m'insultez.

Plantières. – Pas le moins du monde, Borny. Mais je tiens à vous accompagner jusqu'à votre voiture. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 49

3.1.6.3. *Pluralité illocutoire d'un acte de langage*

Toute parole a plusieurs sens dont le plus remarquable est assurément la cause même qui a fait dire cette parole.

Paul Valéry, *Autres Rhumbs*, tome II, 1960 (1ère édition)

Nous avons déjà parlé de la diversité corrélatrice des actes illocutoires que le locuteur peut accomplir à travers un seul énoncé. Du même coup, le même acte illocutoire (en apparence) peut être interprété différemment par plusieurs locuteurs et en fonction de la situation de l'interaction, comme c'est le cas de la réplique ci-dessous, qui peut être comprise comme un ordre, une requête, une demande, une plainte, etc.

« Charles. – Fais-moi de l'ombre. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 43

Il est fréquent qu'un seul énoncé soit doté de plusieurs valeurs illocutoires superposées, son interprétation dépendra de la structure de l'énoncé et du contexte de sa production. Cette pluralité d'interprétation est essentielle pour la suite de la dispute, car l'auditeur pourra enchaîner soit sur l'une, soit sur l'autre valeur illocutoire, en fonction de ce qui lui convient le plus afin de manipuler le discours ou même la personne de l'adversaire. L'exemple qui suit servira d'illustration :

- 1.) « Claire (*retirant sa main*). – Alors non, je ne prends pas. Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout, on ne demande pas autre chose, tiens.
- 2.) Fak. – Je ne demande rien, justement.
- 3.) Claire. – Comment ça, tu ne demandes rien ? C'est trop fort.
- 4.) Fak. – Je ne te demande pas de dire : oui, je passe avec toi là-dedans, je te demande de ne pas dire : non, je ne passerai pas ; je te demande donc de ne pas faire quelque chose, donc je ne te demande pas de faire quelque chose ; tandis que, si tu ne passes pas, tu refuses, donc tu fais quelque chose, et moi, je ne t'ai pas demandé de faire cela, au contraire.
- 5.) Claire. – Mon frère te tabassera.
- 6.) Fak. – Personne ne le saura. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 29

Cet extrait est la suite du conflit entre Fak qui essaie de convaincre Claire de passer avec lui dans le hangar en lui proposant en échange le briquet. L'intervention initiative (n°1) de Claire possède deux valeurs illocutoires : la première (accompagnée de geste : « retirant sa main ») est le refus du briquet que Fak lui donne et la deuxième est l'explication de l'acte de donner. Fak enchaînant sur le verbe « demander » confirme ne rien vouloir de la part de Claire (n°2), ce qui suscite son étonnement (n°3). La réponse de Claire est tout à fait conforme aux règles de la conversation, elle fonde son intervention sur le principe de pertinence. Néanmoins, en disant « C'est trop fort » elle met en doute les propos de Fak qui à son tour ne se laisse pas déstabiliser et continue sur l'explication de l'acte de demander (n°4). Jusqu'à la séquence n°5 les interlocuteurs enchaînent sur le contenu explicite c'est-à-dire sur l'acte de demander, alors que implicitement tout cet échange est construit autour de la séduction, dont la preuve est fournie dans les séquences n°5 et n°6.

Même si tout nous fait croire que les énoncés de Claire interagissent avec cette explication de l'acte de demander, Claire enchaîne (en 5) sur la valeur implicite par la confirmation explicite des conséquences qu'entraîneraient le fait qu'elle se laisse séduire. Sur cette affirmation viennent se greffer deux valeurs illocutoires, la première, la réfutation de la proposition de Fak et, la deuxième, la démonstration de la soumission de Claire aux décisions de son frère. Fak comprend les deux valeurs illocutoires et enchaîne sur celle qui lui convient le mieux – sur la deuxième, en affirmant (en 6) que « Personne ne le saura ». Il est évident que pour les interlocuteurs la valeur illocutoire principale de cet échange est le refus de séduction.

En résumé, les deux interlocuteurs sont responsables mutuellement de l'intervention initiative et réactive. Dans notre exemple c'est Claire qui pose, mais c'est Fak qui décide sur quelle valeur illocutoire enchaîner. Les énoncés qui sont illocutoirement pluriels laissent à l'auditeur le choix de sélectionner et ensuite d'enchaîner sur la valeur qui lui paraît la plus pertinente selon son objectif conversationnel dans la situation d'énonciation donnée. L'enchaînement peut se faire sur une ou plusieurs valeurs illocutoires (implicites ou explicites) de l'énoncé initial.

Pour aborder les actes de langage qui adviennent au cours d'une dispute dans leur totalité, ainsi que ceux qui échouent illocutoirement ou perlocutoirement, nous proposons de traiter à présent les actes de langage malheureux.

3.1.7. Énonciations malheureuses

Les scènes de dispute koltésiennes connaissent des nombreuses d'énonciations malheureuses. Si toutes les énonciations étaient heureuses, un grand nombre de conflit n'existerait pas. Dans les pages qui suivent nous allons porter un regard plus détaillé sur ce type d'énonciation. Les actes de langage, comme certaines activités humaines, connaissent également l'échec. Nous verrons pourquoi certaines énonciations échouent et quelles sont leurs conséquences pour le développement d'une dispute, car bien évidemment, les actes de langage ne s'enchaînent pas d'une manière libre et aléatoire. Les unités minimales de la conversation que sont les actes de langage ouvrent sur tout un éventail de possibilités, par exemple un ordre ouvre sur plusieurs réactions verbales et non-verbales possibles. Le choix de la réponse dépendra de nombreux facteurs situationnels et aura des conséquences sur le développement du conflit et sur la relation interpersonnelle établie entre les interactants. « Par ailleurs, les actes de langage sont envisagés par rapport au rôle qu'ils jouent dans la construction de la relation interpersonnelle. »⁴⁹¹ Les spécialistes de l'analyse conversationnelle ont montré que dans le paradigme d'enchaînements possibles, toutes les réponses n'ont pas le même impact dans la suite de la conversation et elles ne sont pas toutes acceptables.

Austin (1970 : 49) fournit la liste des conditions qui doivent être présentes pour qu'une énonciation soit heureuse (exécutée). Au fur et à mesure de ses recherches, l'auteur (Austin, 1970 : 89) confirme qu'il est impossible de dresser une liste unique, absolue et exhaustive des conditions à accomplir pour qu'un acte de langage soit heureux. Toutefois, l'auteur parle d'une procédure reconnue par convention et dotée par

⁴⁹¹ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 80.

celle-ci d'un effet et « comprenant l'énoncé de certains mots par certaines personnes dans certaines circonstances »⁴⁹². Il faut ensuite que les personnes et les circonstances de l'énonciation soient convenables pour que la procédure réussisse. Cette procédure doit être accomplie intégralement et correctement par tous les participants. Il faut, de plus, que les participants aient envie d'adopter le comportement impliqué par la procédure et qu'ils se comportent de manière à respecter la procédure. Si l'une de ces six conditions n'est pas respectée, l'énonciation performative sera malheureuse. J-L. Austin classe les différentes sortes de malheurs en échec, insuccès et abus. « Et voilà pourquoi nous appelons la doctrine des *choses qui peuvent se mal présenter et fonctionner mal*, lors de telles énonciations, la doctrine des *Echecs [Infelicities]*. »⁴⁹³ L'extrait suivant est l'exemple d'une énonciation qui n'est pas fautive mais malheureuse. Nous l'intégrerons dans la catégorie des « échecs » puisqu'il y a manquement à l'une des quatre premières règles de J-L. Austin.

« Horn. – Bravo ; mais ceci par contre, n'est pas vrai. Essayez ; demandez-moi n'importe quoi, pour vous prouve que je ne vous trompe pas.

Albourny. – Donnez-moi une arme.

Horn. – Sauf une arme, ah non ; vous devenez tous fous, avec vos pétoires ! »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 83

Il existe bien évidemment différentes raisons qui rendent l'énonciation malheureuse. Dans cet exemple, si Horn qui occupe la position haute, avait accepté la demande d'Albourny de lui donner une arme, il se laisserait déplacer, autrement dit, grâce à la réfutation de la demande de son interlocuteur il occupe toujours la position haute lors de cet échange conflictuel. Il suffit alors qu'un des éléments concomitants soit absent pour que l'énonciation soit considérée comme non exécutée. La séquence d'Albourny n'est donc pas une énonciation fautive, ni un mensonge, ni une affirmation manquée, mais c'est un acte non accompli. J-R. Searle accorde ici une place aux conditions préparatoires⁴⁹⁴ qui concernent la différence de statut ou de condition entre les interlocuteurs.

⁴⁹² J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 49.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹⁴ « Si le général demande au soldat de deuxième classe de nettoyer la pièce, c'est selon toute vraisemblance une injonction ou un ordre. Si le deuxième classe demande au général de nettoyer la pièce,

Constatant que ce type d'énonciation – énonciation malheureuse – constitue une composante considérable des disputes koltésiennes, nous leurs porterons une attention particulière. Dans les pages qui suivent, nous présenterons différents actes de langage malheureux.

3.1.7.1. L'acte d'ordonner

La question de la reconnaissance des positions réciproques dans une dispute s'avère être un élément primordial dans les actes de langage malheureux. Même si au cours d'une dispute les interactants se trouvent en positions d'égalité, tenter d'établir et de faire reconnaître par l'autre sa position dominante est l'une des causes des conflits verbaux. Il y a forcément l'un des deux protagonistes qui se forcera d'occuper la position « dominante » (« supérieure » ou « première ») dite « haute » et qui essayera d'imposer à l'autre la position « dominée » (« inférieure » ou « seconde ») dite « basse ». O. Ducrot (1972, p. 4) disait que « [...] le locuteur peut se choisir pour lui-même [la place] et imposer [une autre place] au destinataire. » Les places, à la différence des statuts ou des rôles, assignent les locuteurs l'un par rapport à l'autre, en fonction de leurs intentions dans un « ici et maintenant » de la communication. À plusieurs reprises, le statut dominant, occupé par Horn le chef de chantier par rapport à celui de Cal, l'ingénieur, est souligné :

« Horn. – Bon Dieu de Dieu, mais qui est le responsable, ici ?

Cal. – Toi, vieux, je ne dis pas le contraire. Mais justement...

Horn. – Qui a la charge de réparer les conneries des autres ? [...] qui doit être ici flic, maire, directeur, général, père de famille, capitane de bateau ?

Cal. – Toi, vieux, toi, c'est sûr. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 64

Ou

« Cal. – [...] C'est toi le chef, patron, c'est toi le boss, chef. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 74

c'est vraisemblablement une suggestion, une proposition ou une requête, mais ce n'est ni un ordre ni une injonction. » J-R. Searle, *Sens et expression*, op. cit., p. 44.

Néanmoins ces multiples affirmations de la position dominante de Horn, ne veulent pas dire qu'elle est valable dans tous les contextes. Dès le début, la relation entre Horn et Cal est construite sur des jeux de variation de leurs positions. D'un côté, les deux personnages assignent à Horn le rôle supérieur dans leur relation, mais de l'autre côté, il y a des situations où Cal se montre comme l'individu dominant. Toute la relation établie entre Horn et Cal est un exemple, par excellence, du combat constant : à tout moment les personnages essayent de se dé-placer mutuellement. Au cours des échanges, ils luttent pour occuper la place dominante, non seulement dans une dispute, mais aussi tout au long de leur histoire interactionnelle. À plusieurs reprises ils essaient de se dé-placer l'un l'autre et d'assigner à l'adversaire la place basse. Horn sait que Cal ne respecte pas sa position supérieure (due à son statut de chef de chantier). Cal arrive à se placer lui-même en position dominante en désobéissant à l'ordre de celui à qui il a accordé (verbalement) la place haute. L'extrait suivant servira d'exemple. Ici, l'acte de langage « ordonner » échoue, suite au non-respect de la position haute qu'un des adversaires essaye d'imposer à l'autre :

« Horn. – Laisse-moi faire en premier. Si je ne parvenais pas à la convaincre...

Cal. – Ah ah, partons.

Horn. – Mais que tu sois calme, d'abord ; que, tu arrives à calmer tes nerfs de femme, bon Dieu.

Cal. – Ah ah, partons.

Horn. – Vois-tu, Cal mon petit...

Cal. – Ta gueule. (*Aboiements, au loin ; Cal part comme une flèche.*)

Horn. – Cal ! Reviens, c'est un ordre : reviens !

Bruits du camion qui démarre. Horn reste. »

B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, 1989 : 79

Ces places, même si elles ne sont jamais définitivement acquises, doivent être reconnues et respectées lors de l'interaction. Ce qui n'est pas le cas au cours d'une dispute car ce genre de discours qui se construit autour de la lutte pour occuper la position dominante. Remarquons que la relation dominante se stabilise mutuellement et que les interactants ne sont pas obligés de verbaliser leurs positions dans une dispute. « [...] la relation est généralement négociable, et d'ailleurs souvent négociée, entre les participants à l'interaction. »⁴⁹⁵ Lors d'une dispute cette négociation se transforme en

⁴⁹⁵ C. Kerbrat-Orecchioni, *La conversation, op. cit.*, p. 42.

lutte pour conquérir la place de dominant, c'est-à-dire de celui qui est à la source de l'autorité et du pouvoir. L'adversaire à qui la position basse est imposée peut ne pas l'accepter et par exemple, comme Cal, ne pas obéir aux ordres de celui qui se croit être autorisé à les donner. Catherine Kerbrat-Orecchioni compare chaque conversation, à un champ de bataille, et de ce point de vue, une dispute nous paraît être un échange dynamique où rien n'est prévu à l'avance. Même si toute interaction implique que les interlocuteurs se soumettent aux éléments du contexte tels que l'âge, le sexe, le statut, le prestige, la fonction sociale, au cours d'une dispute l'un des participants peut refuser d'obéir et entreprendre des stratégies de « contre-pouvoirs ». Ils luttent pour occuper « [...] la place de laquelle il se sent habilité à parler et à être entendu. »⁴⁹⁶

L'extrait ci-dessus, montre que les comportements verbaux, et en particulier les actes de langage manifestent la réalité des jeux de position au cours de la conversation. Malgré les assertions antérieures de Cal, « [...] C'est toi le chef, patron, c'est toi le boss, chef. » par lesquelles Cal se met volontairement en position basse, le dernier acte de langage⁴⁹⁷ qui est même verbalisé explicitement par Horn « c'est un ordre : reviens ! » et qui n'est pas exécuté par le destinataire, témoigne d'une situation tout à fait différente. Si Cal adopte une stratégie de contre-pouvoir et s'oppose à l'ordre de son patron, cela veut dire qu'il s'assigne lui-même une position supérieure. Dans ce cas, nous pouvons supposer que le fait qu'au cours de multiples conflits verbaux, Cal accepte ou même accorde la position haute à Horn est une stratégie de manipulation. Si c'est Cal qui a assigné la position dominante de Horn, c'est aussi lui qui peut l'enlever, ce qui constitue la première preuve du fait que Cal domine réellement cette scène. En flattant Horn, en lui disant ce qu'il avait envie d'entendre, Cal tente de parvenir à son objectif. Comme cette stratégie se montre défailante, il ne lui reste d'autre moyen que désobéir et d'agir à sa guise. En outre, la désobéissance aux ordres de celui qui se montre supérieur – Horn, précédée par « Ta gueule » – témoigne du fait que cette domination était fautive et a permis une manipulation momentanée. Cet acte d'ordonner échoue faute de la reconnaissance de la position dominante de celui qui se sent être en mesure d'ordonner. Selon la terminologie de J-R. Searle, la réplique de Horn « c'est un

⁴⁹⁶ F. Flahault, *La parole intermédiaire*, op. cit., p. 67.

⁴⁹⁷ B-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, op. cit., p. 73-79.

ordre : reviens ! » n'est ni fausse, ni mensonge, ni affirmation manquée, mais c'est un acte qui échoue, c'est alors un acte malheureux.

3.1.7.2. *L'acte de défier*

Sans oublier qu'un conflit verbal est un rapport de forces constant, nous analyserons un autre type d'acte de langage assez caractéristique de la dispute : l'acte de défier⁴⁹⁸ quelqu'un. Il nous semble important d'observer l'acte de défier comme un moyen suprême de manifestation de force du locuteur dans la dispute koltésienne. Cet acte de langage trouve sa place dans la catégorie des actes « comportatifs », employés pour exécuter des recommandations, des jurons, des défis, etc. Cette catégorie de verbes, aux côtés des « exercitifs », des « verdictifs », des « promissifs » et des « expositifs » constitue les cinq types d'actes de langage récurrents dans les disputes. De fait, il est intéressant de voir comment les personnages montrent leur supériorité en lançant à leur adversaire un défi, comme l'atteste l'extrait suivant :

« Adrien. – [...] Pour qui te prends-tu, pour qui nous prends-tu, pour sans cesse nous maudire et nous défier ?

Mathilde. – Eh bien, oui, je te défie, Adrien ; et avec toi ton fils et ce qui te sert de femme. Je vous défie tous dans cette maison, et je défie le jardin qui l'entoure et l'arbre sous lequel ma fille se damne, et le mur qui entoure le jardin. Je vous défie, [...] ; je défie cette ville, [...] ; je défie le fleuve [...]. Et, si je le fais, c'est parce que je sais que je suis plus solide que vous tous, Adrien.

[...]

Adrien. – Quelle pourriture ? Quelles lézardes ? Quelles ruines ? Mon chiffre d'affaires est au plus haut. Crois-tu que j'ai besoin de cette maison ? Non. Je n'aimais y vivre qu'à cause de notre père, en mémoire de lui, par amour pour lui. »

B-M. Koltès, *Le retour au désert*, 2006 : 38-39

L'acte de défier quelqu'un est un acte de langage que les personnages utilisent comme démonstration de force et pour l'emporter sur l'autre. Pour qu'un défi soit engagé, il faut que le partenaire défié l'accepte en disant par exemple « d'accord ». Dans notre exemple, Mathilde continue son monologue et Adrien, la personne défiée, enchaîne sur un autre élément qui ne concerne pas cet acte. Par ce procédé, Adrien

⁴⁹⁸ J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 43, donne l'exemple de l'acte de parier, néanmoins « défier » entre dans la même catégorie de verbes « comportatifs ».

n'accepte pas le défi (l'acte de langage échoue) et par là même n'accepte pas ce que son interlocutrice souhaite : l'entraîner dans un rapport de force explicite. Étant donné qu'Adrien ne se plie pas à l'acte de langage de Mathilde, il s'obstine à faire la démonstration de sa supériorité : la guerre verbale peut alors continuer.

3.1.7.3. L'acte de jurer

Nous souhaitons nous arrêter brièvement sur un autre type d'échec, qui n'est pas, cette fois-ci dû à la lutte de place et à la volonté de dé-placer l'adversaire. Observons l'échec de l'acte de langage qui entre aussi dans le groupe de verbes « comportatifs », la non-réussite de l'acte de jurer. Ces deux extraits serviront d'illustration :

« Borny. – Plantières, je vous jure que je vais vous frapper.
Plantières. – Jurer, jurez, cela fait moins mal qu'un coup. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 51

Ou

« Zucco. – Oublie maman. Donne-moi mon treillis, ma chemise kaki et mon pantalon de combat ; même sales, même froissés, donne-les-moi. Et puis je partirai, je te le jure. [...]

La mère. – Il est là, dans le panier. Il est sale et tout froissé. (*Zucco sort le treillis.*) Et maintenant va-t'en, tu me l'as juré.

Zucco. – Oui, je l'ai juré.

Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe étranglée. »

B-M. Koltès, *Roberto Zucco*, 1990 : 16-18

Ce qui nous intéresse particulièrement, à l'exemple de ces deux extraits, c'est pourquoi dans les deux cas l'acte de jurer échoue. Faut de présence d'une des conditions de réussite, l'acte de jurer n'a pas réussi dans le premier cas illocutoirement et dans le deuxième cas perlocutoirement. Dans les deux situations l'acte de jurer manque de sérieux, d'un côté (l'extrait n°1) de la part du destinataire, et de l'autre côté (l'extrait n°2) de la part du locuteur. Dans la première situation Plantières ridiculise l'acte de

jurer de Borny, simultanément il amène cet acte à l'échec. L'extrait n°2 présente une situation où l'acte de jurer réussit illocutoirement, la Mère croit Zucco et alors elle le laisse entrer. Toutefois, le locuteur de l'acte de jurer – Zucco, ne tient pas son engagement, ce qui provoque l'échec perlocutoire de l'acte de langage en question. Sans entrer dans les détails, l'analyse des conditions de réussite de l'acte de jurer s'avère similaire à celle de l'acte de menacer : pour qu'un acte de langage soit réalisé toutes les conditions de réussite doivent être présentes.

3.1.7.4. L'acte de donner

Nous allons maintenant nous pencher sur les conditions de réussite de l'acte de donner. Avant de commencer l'analyse, une explication s'impose : pourquoi avons-nous choisi d'analyser cet acte de langage qui, à première vue, n'a rien en commun avec la dispute ? Lors de cette recherche nous nous sommes aperçus qu'à côté d'actes comme « ordonner », « menacer » ou « réfuter » c'est l'un des actes propres au monde de la négociation, de la manipulation, de l'échange, du trafic et du troc dans lequel B-M. Koltès inscrit ses personnages. À partir de l'extrait suivant, nous observerons cet acte de langage qui compose le monde conflictuel koltésien :

« Fak (*tendant le poing fermé*). – Un briquet.

Claire. – Je ne fume même pas.

Fak. – Il est en or, avec des initiales. (*Il le montre.*)

Claire (*tendant la main*). – Alors donc d'accord, je prends.

Fak. – Je le donne si tu passes avec moi là-dedans.

Claire (*retirant sa main*). – Alors non, je ne prends pas. Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout, on ne demande pas autre choses, tiens. »

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 28-29

Nous pouvons définir l'acte de donner comme « offrir gratuitement quelque chose à quelqu'un ». C'est une condition nécessaire et suffisante (condition essentielle de J-R. Searle) pour que l'acte de donner s'accomplisse. Néanmoins, il est fondamental également que l'auditeur accepte de recevoir l'objet offert. Dans ce fragment, la réplique de Claire illustre une situation où cet acte n'est pas advenu : « Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout, on ne demande pas autre chose, tiens ». Cet

énoncé, agencé avec le geste de Claire « (*retirant sa main*) » témoigne que l'acte de donner n'a pas de chance de se réaliser.

Par l'acte de donner nous comprenons que L offre à A quelque chose dont il est possesseur et ne demande rien en échange. Pour que cet acte ait quelque chance de réussir certaines conditions doivent être réunies. Premièrement, les conditions qui portent « sur l'état de choses » : le locuteur doit être réellement en possession d'un objet, deuxièmement, « sur le locuteur » : il doit avoir envie d'offrir gratuitement l'objet en question (condition de sincérité selon J-R. Searle), enfin, « sur le destinataire » : il doit avoir envie de recevoir l'objet donné. Dans notre exemple aucune de ces trois conditions n'est réalisée. Concernant la condition portant sur l'état de choses, nous savons que Fak a volé le briquet, le fait que cet objet lui appartienne est alors douteux. La deuxième condition parlant du locuteur est également absente : il est évident que Fak ne veut pas renoncer gratuitement à cet objet. La dernière condition, celle sur le destinataire, n'est pas non plus présente : après avoir été convaincue de la grande valeur du briquet, Claire accepte de le recevoir mais sans contrepartie. À ces conditions, s'en ajoute encore une, celle liée à l'espace physique dans lequel l'acte de langage se produit. Ce fragment montre l'importance des gestes accompagnant l'acte de donner, celui-ci ne peut pas avoir lieu sans que la personne qui donne joigne le geste à la parole. L'acte de donner ne s'accomplit pas seulement dans et par des paroles, mais aussi, et surtout, dans et par le comportement kinésique des interlocuteurs. Nous voyons Fak tenter de réaliser l'acte de donner : il montre le briquet à Claire qui tend la main pour le prendre, mais la condition qu'elle entend ensuite « Je le donne si tu passes avec moi là-dedans » fait qu'elle n'accepte pas l'objet et alors retire sa main. Nous nous apercevons alors que les conditions de réussite sont décisives et si une seule manque, l'acte de langage échoue.

3.2. Stratégies discursives

Dans les pages qui suivent, nous proposons une analyse de certaines stratégies discursives évoquées par U. Windisch (1987 : 39-57).

3.2.1. Organisation séquentielle d'une dispute

Tout énoncé, selon les recherches de l'école genevoise⁴⁹⁹ possède des caractéristiques « interactives » (valeur dans la situation de communication). Au sein desquelles, il est possible de différencier les actes « rétroactifs » (en relation avec les actes précédents) et les actes « proactifs » (en relation avec des actes ultérieurs). Une autre distinction aussi importante concerne les relations qu'entretient l'acte de langage avec les autres actes de langage dans la même intervention (unité « monologique ») et les relations qu'il établit avec d'autres actes de langage appartenant à d'autres interventions (unité « dialogale ») au sein d'une même paire adjacente. L'analyse de l'extrait suivant permettra d'appliquer les recherches d'E. Roulet et de ses collaborateurs que nous venons d'évoquer brièvement.

- 1.) « Vieux, *timidement*. – Où étiez-vous ?
- 2.) Varvara, *s'emparant du chandelier*. – Père, que tu es devenu petit, et chauve, et ridé ! oui, je crois que tu étais moins ridé avant. Et tes dents ? Montre-moi tes dents. Ah, le sournois ! Il n'ose pas me montrer sa bouche parce qu'il n'a plus rien dedans.
- 3.) Vieille. – Qu'avez-vous fait ?
- 4.) Varvara. – La taille a épaissi... Le cou a engraisé... Les seins sont tombés... Et tes jambes ? Qu'est-il arrivé à tes jambes, mère, pour qu'elles soient si bleues ?
- 5.) Piotre. – Quelle robe...
- 6.) Varvara, *dure*. – Quelle barbe, quelles guenilles, quelle puanteur. »

B-M. Koltès, *Les Amertumes*, 1998 : 43

Cet extrait est composé des paires adjacentes dont le premier – initiatif : « Où étiez-vous ? » à une valeur illocutoire de question. Nous pouvons appeler cette intervention, « intervention de question » qui comporte d'autres actes de langage. Premièrement, l'acte de question déjà mentionné. C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 60) l'appelle l'acte « directeur », car c'est par sa présence que toute intervention prend sa valeur pragmatique globale. Deuxièmement, nous avons à considérer ici les actes « subordonnés » qui encadrent la question. Il s'agit des actes dont la présence paraît être secondaire d'un point de vue structural, mais qui servent à introduire l'acte directeur. Nous pensons aux trois actes d'assertion actualisés dans les premières paroles de

⁴⁹⁹ E. Roulet, « Echanges, intervention et actes de langage dans la structure de la conversation » in *Études de Linguistique Appliquée*, n°44, 1981, pp. 7-39.

Varvara, où elle énumère les changements corporels. Dans cette intervention les actes de langage interagissent entre eux, l'un est complémentaire de l'autre. Ils se complètent mutuellement : le premier suscite le second, et le second influence le troisième. Ils aboutissent ensuite à une moquerie concernant le sujet évoqué par les paroles précédentes, à savoir le changement corporel et par là même l'état de la dentition du père.

Observons le tour de parole de Piotre (n°5), c'est un tour réactif, contenant l'acte de langage rétroactif, du locuteur qui n'était pas le destinataire direct des paroles de Varvara dans la réplique n°4 (la Vieille est la destinataire directe de cette séquence). Néanmoins, le phénomène d'autosélection lui permet de se désigner lui-même pour la réponse et d'exprimer son admiration face à la robe de Varvara. Son intervention a la valeur d'une réponse, composée d'un seul acte de langage : l'expression d'émerveillement devant la tenue vestimentaire de Varvara. Celle-ci lui répond (réplique n°6) par un autre acte d'assertion, dont la valeur perlocutoire est d'établir une distance entre elle et Piotre. C'est par l'enchaînement des questions et d'assertions qu'une dispute s'en suit. En résumé, nous retiendrons que les actes de langage entretiennent entre eux une relation du type initiatif-réactif variables selon la nature de la communication engagée (question/réponse, salutation/salutation, ordre/refus, excuse/acceptation (refus) de l'excuse, etc.,).

Du point de vue de la pragmatique, les actes de langages peuvent jouer différents rôles dans l'organisation de la conversation. Il y a des actes qu'on emploie plutôt dans les interventions initiatives (questions, requêtes, etc.), d'autres ont plutôt vocation à constituer les interventions réactives, par exemple, les réfutations, les acceptations, etc., enfin, nous mentionnerons les actes bivalents, comme les assertions, qui peuvent être des actes initiatifs ou réactifs.

3.2.2. Début des disputes

Compte tenu des principes de la pragmatique, observons les premières séquences des disputes dans les pièces de B-M. Koltès. Pour rendre notre observation plus pertinente nous proposons un tableau avec les actes de langage qui ont plus d'une occurrence en position soit d'intervention initiale soit d'intervention réactive. Dans la mesure où notre objectif est d'observer les débuts de disputes chez Koltès, nous limiterons notre analyse aux deux premières répliques ou plus exactement aux deux premiers actes de langage qui se répondent dans chaque dispute. Ce qui nous permettra d'observer plus précisément comment les personnages koltésiens entrent en conflit.

acte de langage	demander	ordonner	réfuter	menacer	rabaisser	accuser	raconter	expliquer
intervention								
Initiale	18	13	3	1	1	5	1	2
Réactive	5	6	12	2	4	1	3	0

Les scènes de confrontation s'ouvrent principalement par l'intermédiaire de l'acte de demander. Sur 28 scènes de dispute et 16 de conflit verbal recensées (au total 44 scènes analysées), 18 sont initiées par un questionnement. L'acte de demander en position initiale peut concerner différents éléments comme demander des explications, des informations, des renseignements, des précisions, une permission, un soutien, dans la position réactive, nous avons trouvé une occurrence qui concerne l'acte de demander pardon⁵⁰⁰. 13 des scènes de dispute analysées commencent par un acte d'ordonner, les personnages exigent quelque chose de la part de leurs interlocuteurs. Quant à la deuxième intervention d'une dispute, à la séquence réactive, dans la plupart des cas (12 occurrences) elle est constituée de l'acte de réfuter. Les personnages réfutent la question, l'ordre, les propos, les actions ou même la personne de l'adversaire. D'une manière schématique nous dirons qu'une dispute s'ouvre par l'acte de questionner ou

⁵⁰⁰ B-M. Koltès, *Sallinger, op. cit.*, p. 30.

d'ordonner qui est suivi par une intervention réactive de l'adversaire qui réfute cet acte. En outre, une dispute peut s'ouvrir par l'acte d'accuser (5 occurrences) ou de réfuter (3 occurrences). L'intervention réactive peut être occupée par l'acte d'ordonner (6 occurrences), demander (5 occurrences), rabaisser (4 occurrences), etc. Essayons de schématiser le début d'une dispute :

Intervention initiale :

demander
ordonner
accuser
réfuter
etc.

}→

Intervention réactive :

réfuter
ordonner
demander
rabaisser
etc.

3.2.3. « Simple comme Bonjour »

Observons maintenant un autre acte de langage, communément admis comme propre aux premiers interventions échangés entre les interlocuteurs, il s'agit de l'acte de saluer. C. Kerbrat-Orecchioni (2001 : 58) montre que dans les situations de salutation la personne saluée doit « rendre » le salut. Que se passe-t-il quand deux personnes ne veulent pas se saluer ? Dans la situation conflictuelle même un acte aussi simple que « saluer quelqu'un » devient difficile. La scène de la première rencontre entre Adrien et Mathilde, où les interlocuteurs reculent le moment de se dire « bonjour » en est la preuve :

« Adrien. – Tu possèdes, ma chère Mathilde, tu possèdes : c'est très bien. Je t'ai payé un loyer, et j'ai considérablement donné du prix à cette mesure. Mais tu possèdes, d'accord. Ne commence pas à me mettre en colère, ne commence pas à chicaner. Mets, je t'en prie, un peu de bonne volonté. Re commençons notre bonjour, car tout cela est mal parti.

Mathilde. – Re commençons, mon vieil Adrien, re commençons.

[...]

Mathilde. – Adrien, tu te fâches. Si tu ne m'as jamais fait de mal, pourquoi voudrais-je me venger de toi ? Adrien, nous ne nous sommes toujours pas dit bonjour. Essayons encore.

Adrien. – Non, je ne veux plus essayer.

[...]

Adrien. – Et toi, tu n’as pas plus de mari que moi de femme. D’où sortent-ils, ces deux-là ? Tu ne le sais pas toi-même. Ne me donne pas de leçon, Mathilde. Nous sommes frère et sœur, absolument. Bonjour, Mathilde ma sœur.

Mathilde. – Bonjour, Adrien. »

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 12-18

Dès le premier échange Adrien et Mathilde entretiennent une relation conflictuelle qui est à la base du développement de l’action de la pièce. La première dispute dure de la page 12 à la page 17, jusqu’au moment où ils se disent enfin « bonjour ». « Bonjour » est avant tout un rituel de contact lié à la politesse verbale. Dans le cas de cette scène de rencontre « Bonjour, Mathilde » souligné de « ma sœur » suivi de « Bonjour, Adrien » est la première politesse échangée par les interlocuteurs et elle vient après six pages de violence verbale. Ce moment constitue un tournant dans la scène, puisqu’après ces salutations leur conversation perd son ton agressif et pour un court instant se transforme en un échange non-violent d’informations et même de compliments :

« Adrien. – [...] Comment fais-tu, avec ce foutu soleil d’Algérie, pour rester lisse et blanche ? ».

B-M. Koltès, *Le Retour au désert*, 2006 : 17

3.2.4. Développement des disputes

Après avoir analysé les actes de langage propres au commencement des disputes koltésiennes, passons à l’observation de l’organisation du développement d’un conflit verbal et aux actes de langage qui sont au cœur de violents échanges conflictuels chez Koltès. Les séquences de début et de fin des disputes n’ont pas été prises en compte.

Pour systématiser les actes de langage propres au développement des disputes nous proposons le recensement suivant : réfuter – 23 occurrences, ordonner – 13 occurrences, demander – 7 occurrences, attaquer – 6 occurrences, menacer – 5

occurrences, jurer – 4 occurrences, supplier – 3 occurrences, ridiculiser – 3 occurrences, accepter – 2 occurrences, défier – 2 occurrences, proposer – 2 occurrences.

Il est évident que nous ne prétendons pas fournir un inventaire exhaustif des actes de langage présents dans les scènes de dispute chez Koltès, mais nous souhaitons proposer une liste d'actes de langage les plus caractéristiques des disputes. Comme il s'agit d'observer les actes de langage dominants dans le développement des disputes, ceux qui n'apparaissent qu'une seule fois n'ont pas trouvé leur place dans cet inventaire. Ajoutons que les verbes de cette liste sont organisés en catégories, par exemple : « réfuter » comprend différents types de réfutation comme : réfuter les paroles, réfuter le comportement ou réfuter la personne même de l'adversaire. Effectivement, c'est la catégorie d'actes de langage la plus fréquente, à 23 reprises les personnages réfutent quelque chose ou quelqu'un. La deuxième catégorie la plus fréquente est « ordonner », ensuite « demander », « attaquer », etc.

3.2.5. Fin des disputes

Après avoir observé les séquences d'ouverture et les actes de langage caractéristiques du développement d'une dispute dans le théâtre de Koltès, passons à l'analyse des fins de disputes. Dans la mesure où les actes de langage sont fait pour agir sur le destinataire, ils servent également à le faire réagir : « quand dire c'est faire, mais aussi faire faire ; c'est-à-dire que la production d'un acte donné crée sur la suite un certain nombre de contraintes, et un système d'attentes [...] »⁵⁰¹. Nous savons déjà comment ses personnages ouvrent et comment ils construisent les disputes, arrêtons-nous un instant sur comment ils les terminent.

Sur les 28 scènes de dispute, toutes se terminent par la non-résolution du problème, ce qui est le principe même de ce type de discours. Les personnages n'arrivant plus à communiquer préfèrent quitter l'espace du conflit au lieu de le

⁵⁰¹ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, op. cit., p. 58.

résoudre. Comme le fait par exemple Horn dans le *Combat de nègre et de chiens* (1989 : 26) « *Horn sort* ». Dans 23 cas l'un des adversaires quitte le lieu, dans deux cas (*Quai ouest*, 1985 : 68 et *Roberto Zucco*, 1990 : 42) la dispute est interrompue par l'arrivée d'un tiers, comme dans la scène de dispute entre Koch et Monique dans le *Quai ouest* qui se termine par l'arrivée de Cécile et Rodolfe :

« Monique. – Maurice, je vous en prie, ils entendent. Chut : ils vont parler. ».

B-M. Koltès, *Quai ouest*, 1985 : 68

Dans deux situations (*Le Retour au désert*, 2006, p. 51 et p. 74) un tiers – Adrien qui est présent lors de la dispute l'interrompt explicitement par « Silence ! » pour la première occurrence et respectivement, pour la deuxième par « Taisez-vous. » Et enfin, dans un cas, la dispute est interrompue par l'assassinat d'un des partenaires du conflit (*Roberto Zucco*, 1990 : 18).

Ainsi, Koltès différencie les formes des fins de disputes soit il l'annonce dans les didascalies, soit dans les paroles d'un des personnages. Cet état de choses – la non-résolution des problèmes – est dû à la représentation que se fait Koltès des relations avec autrui. En revanche, la plupart des 16 conflits verbaux (marqués d'astérisque dans le tableau n°1) se terminent par le retour à la négociation, à la recherche de la solution, ou se transforment en conversations non-confliktuelles.

Conclusion

Parmi les nombreux actes de langage présents dans les disputes koltésiennes, nous avons été amené à faire des choix, l'analyse de tous s'avérant trop vaste pour cette thèse. Nous nous sommes penchés sur les actes de langage les plus caractéristiques de la dispute dans le but de comprendre quels rôles ils jouent dans le début et le développement du discours conflictuel. Dans les 5 grands groupes de verbes (exercitifs, verdictifs, comportatifs, promissifs et expositifs), qui composent une dispute nous avons choisi les actes de langage les plus fréquents, permettant de manipuler l'autre, de l'emporter sur lui, de le dé-placer et expliquent le caractère conflictuel du discours. Nous avons observé les stratégies dévalorisant l'adversaire qui sont composées d'actes

de paroles par lesquelles le locuteur « affronte » verbalement son adversaire. Les actes de paroles violents ne se contentent pas de dire quelque chose à propos de quelqu'un. Elles représentent de véritables armes de combat et s'accompagnent souvent d'une agression symbolique. Nous avons vu comment les personnages se blessent littéralement : « *Blessure* métaphorique et qui a métaphoriquement pour but de réduire et d'annihiler la combativité de l'objet, sa capacité d'attaquer le sujet. »⁵⁰²

⁵⁰² P. Guiraud, *Les gros mots*, *op. cit.*, p. 32.

SYNTHESE DE LA DEUXIEME PARTIE

Les réflexions menées au cours de cette partie nous ont permis d'aborder la communication conflictuelle comme une réalité inhérente aux relations humaines. Particulièrement présente dans le théâtre koltésien, les disputes sont liées aux conceptions du monde de l'auteur. Adaptant un point de vue descriptif immanent, nous avons essayé de rendre compte des procédés linguistiques et textuels utilisés par le dramaturge pour mettre en scène des individus qui se déchirent constamment. Cette partie a confirmé la pertinence des outils de la linguistique conversationnelle et pragmatique appliqués au corpus dramatique afin de proposer de nouvelles conclusions concernant la dispute abordée du point de vue des sciences du langage.

Dans le premier chapitre, nous avons mis en évidence les rapports de force et la volonté d'anéantir le partenaire qui transparaissent dans la parole meurtrière du personnage koltésien ainsi que le conflit qui l'anime : besoin de l'autre mais nécessité de l'anéantir de peur d'être anéanti par lui. Ainsi, le dramaturge illustre habilement les pouvoirs de la parole qu'il l'utilise comme un excellent moyen d'attaque, de défense et de manipulation en général. Il met en scène la confrontation, sous ses diverses formes, comme une conséquence inévitable de toutes relations humaines. Le conflit apparaît dans l'œuvre de Koltès comme un élément consubstantiel de chaque rencontre interpersonnelle.

L'apport théorique de la conversation, comme type de communication le plus neutre, nous a permis de poser d'une manière plus aisée dans le deuxième chapitre, les cadres d'une communication conflictuelle et, en l'occurrence, d'une dispute koltésienne. Par ailleurs, nous avons pu faire le constat que les théories conversationnelles trouvent leur application dans la communication dramatique et montrer que les échanges entre les personnages au théâtre sont régis par les mêmes lois que celles de la communication ordinaire. Même si les tours de paroles dans les scènes de dispute chez Koltès s'enchaînent de façon assez systématique, leur analyse nous a

amené à constater que le système de construction et d'allocation des tours de parole facilitent le dé-placement de l'autre. En d'autres termes, au cours des disputes koltésiennes, la prise de parole, la surveillance de la distribution de la parole – qui parle et à quel moment –, ne dépend pas des places interactionnelles occupées mais de la capacité à s'imposer et à dominer l'interlocuteur. La prise de parole au cours d'une dispute devient alors un élément de manipulation, de contrôle et de dé-placement de l'adversaire.

Le dernier chapitre de cette partie a été consacré à l'analyse de marques discrètes et des stratégies discursifs qui permettent de distinguer la dispute d'autres types de communication. Parmi de nombreux éléments qui composent une dispute nous avons choisi de montrer par quel signal de rejet, de disqualification, de dévalorisation les personnages koltésiens réfutent le discours, et par là même, la personne de l'autre. De différents éléments manifestant la puissance de l'énonciateur qui s'oppose dans son discours à son adversaire, nous avons centré l'analyse sur le lexique et les actes de langage. Après avoir recensé et analysé les diverses vitupérants et actes de langage comme ordonner, demander, menacer, défier, réfuter, etc., qui constituent un excellent moyen de dé-placer l'adversaire, de mener et d'emporter une bataille verbale, nous avons mentionné les éléments des stratégies discursifs qui créent l'organisation séquentielle des scènes de dispute koltésiennes.

Il ressort ainsi que la dispute est un type de communication qui se distingue par un fort degré d'interactivité, c'est-à-dire que chaque participant, par divers moyens, souhaite dominer le contenu thématique, le développement de la communication et donc la personne de l'autre.

CONCLUSION GENERALE

*À la droite, c'est le reflet du photographe et à la gauche,
le reflet du reflet de je ne sais qui ou quoi.
Avec tant de reflets mélangés à travers le miroir,
que reste-t-il de l'homme ? Je t'embrasse.
B.*

Bernard-Marie Koltès, La lettre à Josiane Koltès, début 1989, in *Lettres*, 2009, p. 522

Rappel de la problématique

Après avoir découvert le théâtre de Koltès, nous avons souhaité, sur la base de cinq des ses œuvres majeures, faire une étude des scènes de dispute. Le choix de ce corpus tient au fait que les pièces de Koltès multiplient les conflits qui s'enchaînent, se développent et s'entremêlent.

Auparavant, il nous aura fallu rendre compte des différents aspects de cette réalité discursive qu'est la dispute. Pour ce faire nous nous sommes appuyés sur les travaux de pragmatique et d'analyses conversationnelles, afin de montrer que les théories pragmatiques du langage initiées par J-L. Austin (1970) et poursuivies par J.-R. Searle (1972, 1982) sont tout aussi pertinentes pour les analyses de conversations réelles que pour les dramatiques, car les actes de langage au théâtre ne sont pas des actes simulés, mais des actes performatifs dans leur contexte d'emploi – la fiction. Ce qui confirme P. Pavis quand il écrit :

« La pragmatique s'est développée non seulement à l'intérieur de la linguistique, mais aussi dans son rapport à la littérature et pour l'étude des actes de fiction. Pour le théâtre, c'est le modèle universel de l'action verbale qui s'est imposé, notamment pour l'analyse des dialogues et des actions symboliques qui y sont accomplies. »⁵⁰³

En effet, dans les deux contextes de production de la parole, la langue se manifeste en tant que moyen de faire quelque chose. Par ailleurs, étant donné qu'au théâtre le discours n'émerge que dans le processus d'interaction entre deux consciences

⁵⁰³ P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, 1990, p. 116.

individuelles – les personnages – le mode d'échange y est étroitement lié à l'imitation de l'activité sociale dans laquelle ces derniers s'engagent. La parole dans l'univers dramatique obéit aux codes d'un véritable échange social, elle est avant toute autre chose un acte de communication, « [...] c'est-à-dire la compréhension mutuelle qu'il faut retenir comme la fonction centrale de cet instrument qu'est la langue »⁵⁰⁴. À nos yeux, le théâtre constitue un matériel d'analyse par excellence, il s'agit alors d'en tirer les avantages pour l'analyse conversationnelle, sans pour autant confondre la simulation et la réalité.

En effet, la particularité du genre théâtral nous a imposé une démarche en deux temps. Tentant de comprendre comment s'opère la magie théâtrale, fruit de collaborations multiples et complémentaires, nous avons proposé dans un premier temps une réflexion sur les particularités textuelles d'une scène de dispute, pour ensuite observer comment et par quels procédés linguistiques cet échange commence, évolue et s'achève. Après avoir proposé une définition détaillée de la « scène de dispute », en appliquant les outils de l'analyse conversationnelle et de la linguistique pragmatique aux dialogues conflictuels koltésiens, nous avons mis à jour les principaux éléments de leur dispositif discursif. Ce qui nous a permis d'aboutir à un travail de recherche relativement homogène traitant de différents éléments composant la dispute dans la dramaturgie koltésienne. Sans prétendre proposer un modèle totalisant pour l'analyse des textes de théâtre, cette double approche – analyse textuelle et linguistique – n'a pas fait perdre au texte dramatique sa spécificité, tout au contraire, la méthode que nous avons employée et préconisée a permis de montrer comment une hétérogénéité d'éléments, de participants, donne naissance à un art unique et spécifique qu'est l'art de théâtre. Nous avons dû limiter nos recherches à des phénomènes relativement restreints, bien que de nombreux champs d'investigation pour une meilleure compréhension de l'œuvre se soient ouverts lors de la confrontation des théories conversationnelles et pragmatiques avec le texte de Koltès.

⁵⁰⁴ A. Martinet in P. Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 48.

Complexité de la parole koltésienne

Pour étudier la dispute en tant que type singulier de discours nous nous sommes attachés au théâtre koltésien qui se prête aisément à ce travail parce que, particulièrement conflictuel. Le texte dramatique en général, et surtout les pièces de Koltès, s'avèrent être un laboratoire du verbe, tant elles exploitent les différents aspects de la langue. L'importance que le dramaturge accorde au dialogue marque le retour vers une dramaturgie qui valorise la parole. Comme sur la scène koltésienne la violence et la solitude vont de pair, cela montre que Koltès sait tirer profit du pouvoir du verbe et, par le biais des dialogues, nous montrer la brutalité des relations interpersonnelles. À l'aide de l'art oratoire de ses personnages, Koltès dévoile son rapport à l'autre ainsi que sa vision du monde.

Dispute – les constats

Sans vouloir généraliser, surtout à la fin de ce travail qui nous a confronté à la complexité du discours conflictuel, il paraît évident qu'il existe plusieurs types de communications conflictuelles qu'on peut classer en deux grandes catégories : conflit discursif et discours conflictuel. Nous avons proposé une analyse détaillée de ce premier type de combat verbal, ainsi que des divers énoncés conflictuels le constituant. Dans cette thèse nous n'avons pas eu la prétention de résoudre toutes les questions que posent les scènes de dispute dans l'œuvre de Koltès. Néanmoins nous pouvons constater que la dispute, étant intrinsèquement de nature conflictuelle, comprend des participants qui, étant en concurrence, mettent en œuvre de nombreuses stratégies pour canaliser leurs buts et pour se défendre. Chaque participant a son propre langage, son timbre de voix, ses moyens de combat à l'aide desquels il défend ses faces en essayant de détruire celles de l'autre. En fonction de son intensité et de sa fréquence, une dispute peut être considérée soit comme un état pathologique de la relation, soit comme un simple état de fait, une étape de « transition » au cours de laquelle chacun veut avoir raison. Concernant la relation entre les adversaires koltésiens, elle est conçue comme un combat dans lequel les interlocuteurs cherchent à se réduire réciproquement à l'impuissance et dans lequel les stratégies langagières ont pour but de mettre l'autre – le dangereux, dans l'impossibilité d'agir et donc de nuire. Les personnages koltésiens

utilisent de nombreuses stratégies d'anéantissement de l'autre et de multiples moyens « manipulateurs », dont les trois constats qui suivent permettent de déterminer les particularités.

Premier constat : les comportements langagiers et non langagiers propres à la dispute koltésienne correspondent à un personnage confronté à l'exclusion, qui doit lutter contre l'autre et qui doit mettre en œuvre différentes tactiques de combat pour ne pas se laisser disqualifier. Pour l'ensemble des personnages de Koltès la parole est utilisée pour attaquer et pour manipuler autrui, ce que S. Saada appelle la « rhétorique du refus »⁵⁰⁵. Ce phénomène est favorisé par le comportement extrêmement éristique propre à la dispute au cours de laquelle l'un des participants anticipe les opinions de son partenaire en imposant les siennes, refuse le discours et par là même, la personne de l'adversaire : l'attention du deuxième participant est toujours ramenée en arrière et orientée vers la défense qui, chez Koltès, équivaut à une nouvelle attaque.

Deuxième constat : le centre d'une dispute est composé de différents éléments de combat auxquels viennent se greffer d'autres caractéristiques en partie liées avec la volonté de dé-placer l'autre. Une dispute est une lutte constante pour occuper la place dominante et pour dé-placer l'adversaire vers la place dominée. Or, la manipulation de places détermine le gagnant et le perdant d'une dispute : celui qui s'impose à l'autre gagne l'affrontement. Autrement dit, ce qui compte c'est de savoir dé-placer l'autre, d'occuper la place du manipulateur pour ne pas se laisser manipuler. Il paraît évident que les personnages koltésiens cherchent à dévaloriser les faces de l'autre, à l'aide de tactiques de dé-placement. Ces éléments qui permettent de réguler et de contrôler une dispute, outre la maîtrise des tours de paroles et d'actes de langage sont également des vitupérants. Ils facilitent la dévalorisation de l'adversaire à l'aide de dépréciatifs, de propos métalinguistiques ou d'interruptions qui permettent d'oblitérer le tour de parole de l'adversaire afin d'imposer le sien.

⁵⁰⁵ S. Saada, « Un théâtre d'imminence » in *Alternatives théâtrales, op. cit.*

Troisième constat : pour mettre l'adversaire en K.O. symbolique, tout au long d'une dispute, les participants sont amenés à accomplir un certain nombre d'actes verbaux et non verbaux. Les actes de langage sont perçus à la lumière de leur rôle au sein de la relation interpersonnelle : au cours d'une dispute ils sont dirigés directement « contre » le récepteur. En effet, les actes de langage qui dominent dans les disputes koltésiennes sont des actes de langage de confrontation comme par exemple : ordonner, menacer, défier, etc., car ils permettent de dé-placer l'autre et de gagner l'affrontement. En outre, une relation conflictuelle koltésienne est comme une boule de neige qui n'arrête pas de gagner en ampleur tout au long de chaque contact des personnages en conflit, comme l'illustre Adrien et Mathilde qui se déchirent sans cesse. Outre les actes de langage exercitifs, verdictifs et comportatifs nous avons relevé la présence d'actes promissifs et expositifs qui enrichissent les conclusions actuelles concernant le conflit discursif. Par ailleurs, autant au cours d'une conversation non conflictuelle les interlocuteurs cherchent à imposer leur intention illocutoire (Grice 1979, Gardiner 1989), autant la pluralité illocutoire est une excellente source de manipulation utilisée au cours d'une dispute. L'adversaire multiplie les possibilités interprétatives afin de pouvoir enchaîner sur celle qui convient le mieux pour attaquer de nouveau.

Pour finir, nous dirons qu'avec cette recherche, nous espérons avoir réussi à la fois à rendre compte de ces conflits discursifs qu'on appelle les disputes et du fonctionnement des scènes de dispute dans l'économie interne de la dramaturgie koltésienne.

BIBLIOGRAPHIE

Les théories sont des filets : seul celui qui lance, pêchera.

F. Novalis cité et traduit par K. Popper, *La logique de la découverte scientifique*, 1973 : 9

Concepts linguistiques, communicationnels, conversationnels, pragmatiques et philosophiques

AUSTIN J-L., (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil.

BACHMANN C., LINDENFELD J. et SIMONIN J., (1981), *Langage et communications sociales*, Paris, Hatier Crédif.

BAKHTINE M., (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE M., (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil.

BAKHTINE M., (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éd. de Minuit.

BALLY Ch., (1965), *Le langage et la vie*, Genève, Libraire Droz.

BATESON G., BIRDWHISTELL R., GOFFMAN E., HALL E.T., JACKSON D., SCHEFLEN A., SIGMAN S. et WATZLAWICK P., (1981), *La nouvelle communication*, Paris, Ed. du Seuil.

BENVENISTE É., (1966), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.

BENVENISTE É., (1974), *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.

BERRENDONNER A., (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éd. de Minuit.

BLANCHE-BENVENISTE C., (2000), *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ed. Ophrys.

BOIX Ch., (2007) – sous la direction – *Argumentation, manipulation, persuasion*, Actes du Colloque organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, du 31 mars au 2 avril 2005, Paris, l'Harmattan.

- BOURDIEU P., (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- CATACH N., (1978), *L'orthographe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?.
- CATACH N., (1996), *La ponctuation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?.
- CHELPA S. et WITKOWSKI T., (2004), *Psychologia konfliktów*, Wrocław, Biblioteka Moderadora.
- COSNIER J., GELAS N. et KERBRAT-ORECCHIONI C., (1988), *Échanges sur la conversation*, Paris, Éd. Du CNRS.
- COSNIER J. et KERBRAT-ORECCHIONI C., (1987), *Décrire la conversation*, Lyon, PUL.
- DECLERCQ G., (1992), *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, (Bruxelles), Paris, Éd. Universitaires.
- DUCROT O., (1972), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, coll. Savoir.
- DUCROT O., (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Propositions.
- DUCROT O., (1973), *La preuve et le dire*, Tours, Maison Mame.
- ECO U., (1965), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éd. du Seuil.
- ECO U., (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le livre de poche, coll. Biblio Essais.
- ECO U., (1989), *La Guerre du faux*, Paris, Le livre de Poche.
- FLAHAULT F., (1978), *La parole intermédiaire*, Paris, Éd. du Seuil.
- FRITZ F., (1990), *Uczciwa klótnia małżeńska*, Warszawa, PAX.
- GADET F. (2007), *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- GARRIC N. et CALAS F., (2007), *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette Supérieur.
- GOFFMAN E., (1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 1, Présentation de soi*, Paris, Éd. de Minuit.
- GOFFMAN E., (1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 2, Les Relations en public*, Paris, Éd. de Minuit.
- GOFFMAN E., (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Éd. de Minuit.

- GOFFMAN E., (1975), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éd. de Minuit.
- GOFFMAN E., (1987), *Façons de parler*, Paris, Éd. de Minuit.
- GOUVARD J-M., (1998), *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Armand Colin, coll. Cursus, série « Lettres ».
- GRODZIŃSKI E., (1980), *Wypowiedzi performatywne*, Wrocław, Ossolineum.
- GRZESIUK L. et TRZEBIŃSKA E., (1978), *Jak ludzie porozumiewają się?*, Warszawa, Nasza Księgarnia.
- GRZESIUK A., (1995), *Składnia wypowiedzi emocjonalnych*, Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- GUIRAUD P., (1975), *Les gros mots*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?
- HABERMAS J., (1987), *Théories de l'agir communicationnel, Tome 1, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, Paris, Fayard.
- HALL E-T., (1973), *Le langage silencieux*, Points Essais, Paris, Éd. du Seuil.
- HALL E-T., (1979), *Au-delà de la culture*, Points Essais, Paris, Éd. du Seuil.
- HALTÉ J-F., – sous la direction – (1993), *Inter-actions. L'interaction, actualités de la recherche et enjeux didactiques*, Metz, Éd. Centre d'Analyses Syntaxiques de l'Université de Metz, coll. Didactique des textes.
- HUSTON N., (2002), *Dire et interdire. Éléments de jurologie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- JACQUES F., (1979), *Dialogiques, Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF.
- JACQUES F., (1985), *L'espace logique de l'interlocution*, Paris, PUF.
- JAKOBSON R., (1963), *Essais de linguistique générale 1, Les fondations du langage*, Paris, Éd. de Minuit.
- KAPCIAK A., KORPOWICZ L. et TYSZKA A., (1995), *Komunikacja między kulturowa. Zbliżenia i impresje*, Warszawa, Instytut Kultury.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., (1995), *Le trilogue (Linguistique et Sémiologie)*, sous la direction de C. Kerbrat-Orecchioni et Ch. Plantin, Lyon, Presse universitaires de Lyon.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., (1996), *La conversation*, Paris, Éd. du Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., (1998,a), *Interactions verbales 1*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., (1998,b), *Interactions verbales 3*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., (1998,c), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.

- KERBRAT-ORECCHIONI C., (2001), *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan Université.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., (2002), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique.
- LEECH G., (1983), *Principles of Pragmatics*, Londres, Longman
- LYONS J., (1971), Chomsky, *Les Maîtres Modernes*, Paris, Seghers.
- MAINGUENEAU D., (1983), *Sémantique de la polémique*, Paris, Éd. L'Age d'Homme.
- MAINGUENEAU D., (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- MAINGUENEAU D., (1991), *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU D., (1994), *Syntaxe du français*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU D., (1999), *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MEAD G-H., (2006), *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Presse Universitaire de France.
- MOESCHLER J., (1985), *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier-Crédif.
- MOESCHLER J., (1982), *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Peter Lang.
- PLANTIN Ch., (1996), *L'argumentation*, Paris, Éd. du Seuil.
- PLZAK M., (1992), *Małżeńskie katastrofy*, Warszawa, Look.
- REBOUL A. et MOESCHLER J., (1998), *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Éd. du Seuil.
- RECANATI F., (1979), *La transparence et l'énonciation pour introduire à la pragmatique*, Paris, Éd. du Seuil.
- RECANATI F., (1981), *Les énoncés performatifs*, Paris, Éd. de Minuit.
- ROULET E. et al., (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.
- SARNOWSKI M., (1999), *Przestrzeń komunikacji negatywnej w języku polskim i rosyjskim. Klótnia jako specyficzna sytuacja komunikacji werbalnej*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- SEARLE J-R., (1972), *Les actes de langage*, Paris, Hermann.
- SEARLE J-R., (1982), *Sens et expression*, Paris, Minuit.
- SFEZ L., (1991), *La communication*, Paris, PUF.

- SFEZ L., (1992), *Critique de la communication*, Paris, Éd. du Seuil.
- SPERBER D., WILSON D., (1989), *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Éd. de Minuit.
- SUDNOW D., (1972), *Studies in social interaction*, New York, Free Press.
- TABAKOWSKA E., (2001) – sous la direction – *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, Kraków, Universitas.
- TODOROV T., (1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi d'Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éd. du Seuil.
- VANDERVEKEN D. (1988), *Les Actes de discours*, coll. « Philosophie et Langage » Bruxelles, Mardaga.
- VION R. (1992), *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette Supérieur.
- WATZLAWICK P., HELMICK J., BEAVIN DON D., JACKSON, (1972), *Une logique de communication*, Paris, Éd. du Seuil.
- WATZLAWICK P., (1983), *Faites vous-même votre malheur*, Paris, Ed. du Seuil.
- WIERZBICKA A., (2003), *Cross-Cultural Pragmatics. The semantics of human interaction*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter.
- YAGUELLO M., (1981), *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Paris, Éd. du Seuil.

Articles sur la linguistique, communication, conversation, pragmatique et l'interaction

- ACHARD P., « Une partie intégrante de la sociolinguistique : l'analyse des discours », in *Langage et société*, n°6, décembre 1978, pp. 3-27.
- ANSCOMBRE J-C., « Voulez-vous dérivez avec moi ? » in *Communications*, n°32, 1980, pp. 61-125.
- ANSCOMBRE J-C. et DUCROT, O., « Interrogation et argumentation » in *Langue française*, n°52, décembre 1981, pp. 5-22.

ANSCOMBRE J.-C. et DUCROT, O., « Lois logiques et lois argumentatives » in *Le français moderne*, n° 46, octobre 1978, pp. 347-357.

ANSCOMBRE J.-C., DUCROT, O., « Lois logiques et lois argumentatives » in *Le français moderne*, n° 47, janvier 1979, pp. 35-52.

ATTAL P., « Négation de phrase et négation de constituant » in *Langue française*, n°12, décembre 1971, pp. 98-111.

ATTAL P., « L'acte d'assertion » in *Semantics*, v1, n°3, 1976, pp. 1-12.

AUCLIN A. et ZENONE A., « Conversations, actions, actes de langage : éléments d'un système d'analyse » in *Cahier de Linguistique Française*, Actes du 1^{er} Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, 1981, pp. 6-42.

AUCLIN A., MOESCHLER J. et ZENONE A., « Illocution et interactivité : préliminaires à une analyse fonctionnelle des actes de langage en séquences » in *Cahier de Linguistique Française*, Actes du 1^{er} Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, 1981, pp. 42-54.

BACHMAN Ch., « Il les a dit devant lui il n'avait pas peur... Analyse de conversation » in *Pratiques*, n°17, octobre 1977, pp. 77-99.

BACIU I., « La négation restrictive » in *Le français moderne*, n°46, avril 1978, pp. 135-142.

BERTHET F., « Eléments de conversation » in *Communications*, n°30, 1979, p. 109-163.

CHAROLLES M., « L'argumentation en chantier » in *Pratiques*, n° 28, 1980, pp. 3-5.

CHAROLLES M., « Les formes directes et indirectes de l'argumentation » in *Pratiques*, n°28, 1980, pp. 7-45.

CHEVALIER J-C., GARCIA, C. et LECLAIRE, A., « Quelques éléments pour une étude de la concession » in *Pratiques*, n°28, 1980, pp. 62-75.

De CORNULIER B., « Sur une règle de déplacement de négation » in *Le français moderne*, n°41, janvier 1973, pp. 43-57.

CULIOLI A., « La négation : marqueurs et opérations » in *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, Tome 1, Ophrys, Paris, 1990, pp. 91-113.

DUCROT O., « L'expression, en français, de la notion de condition suffisante » in *Langue française*, n°12, décembre 1971, pp. 60-67.

DUCROT O., « La description sémantique en linguistique » in *Journal de psychologie normale et pathologique*, n°1-2, 1973, pp. 115-134.

DUCROT O., « Illocutoire et performatif » in *Linguistique et sémiologie*, n°4, 1977, pp. 17-53.

DUCROT O., « Analyses pragmatiques » in *Communications*, n°32, 1980, pp. 11-61.

FAUCONNIER G., « Questions et actes indirectes » in *Langue française*, n°52, décembre 1981, pp. 44-55.

FERRANDEZ G., « À propos de ... l'argumentation – essai d'une logique discursive » in *Langage et société*, n°6, décembre 1978, pp. 59-65.

FILLO F. et MOUCHON J., « Approche des notions de cohérence et de cohésion sur un corpus oral » in *Langue française*, n° 38, mai 1978, pp. 87-101.

FIRTH R., « Attitudes et gestes de respect », *Communications* N°69, 2000, pp. 37-59.

GARCIA C., « Argumenter à l'oral : de la discussion au débat » in *Pratiques*, n°28, 1980, pp. 95-124.

GOLOPENTIA S., « La politesse et la durée parlée » in *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*. Edité par M. Wauthion et A. C. Simon, Louvain, 2000, pp. 64-72.

GRICE H-P., « Logique et conversation » in *Communications*, n°30, 1979, pp. 57-72.

GRICE H-P., « Pour aborder l'étude des structures du discours quotidien » in *Langue française*, n°50, mai 1981, pp.7-19.

HERMAN T., MICHELI R., « Renforcement et dissociation des valeurs dans l'argumentation politique » in *Pratiques*, n°117-118, 2003, pp. 9-29.

JACQUES F., « L'interrogation, force illocutoire et interaction verbale » in *Langue française*, n°52, décembre 1981, pp. 70-79.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Antonymie et argumentation : la contradiction » in *Pratiques*, n° 43, 1984, pp. 46-59.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Nouvelle communication et analyse conversationnelle » in *Langue française*, n°70, volume 70, 1986, pp. 7-25, article disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1986_num_70_1_6368

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Analyse des conversations. Perspectives actuelles » in *Le français dans le monde*, numéro spécial : *Le discours : enjeux et perspectives*, juillet 1996, pp. 30-38.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « La notion d'interaction en linguistique : origines, apports, bilan » in *Langue française*, n°117, février 1998, pp. 51-67.

LACOSTE M., « La vieille dame et le médecin » in *Études de linguistique appliquée*, n°37, janvier/mars 1980, pp. 34-43.

MOESCHLER J., « La réfutation parmi les fonctions interactives marquant l'accord et le désaccord » in *Cahier de Linguistique Française*, Actes du 1^{er} Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, 1981, pp. 54-79.

MOESCHLER J., de SPENGLER N., « Quand même : de la concession à la réfutation » in *Cahiers de Linguistique Française*, n° 2, 1981, pp. 93-112.

PENELOP B., LEVINSON S-C., (1987) « Politeness : some universals in language usage », Première publication en 1978 in Esther N. Goody (ed.) *Questions and Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp. 56-289.

PLANTIN Ch., TRAVERSO V. et VOSGHANIAN L., « Parcours des émotions en interaction » in *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, – sous la direction de – RINN M., Presse Universitaires de Rennes, 2008, pp. 141-164.

ROULET E., « Modalité et illocution » in *Communications*, n°32, 1980, pp. 216-240.

ROULET E., « Stratégie d'interaction, modes d'implication et marqueurs illocutoires » in *Cahier de Linguistique Française*, Actes du 1^{er} Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, 1981, pp. 80-104.

ROULET E., « Échanges, intervention et actes de langage dans la structure de la conversation » in *Études de Linguistique Appliquée*, n°44, 1981, pp. 7-39.

SACHS H., « Tout le monde doit mentir » in *Communications*, n°20, 1973, pp. 182-203.

SIBONY D., « Conversât-il ? » in *Communications*, n°30, 1979, pp. 200-205.

SCHEGLOFF C-A., « Sequencing in conversational openings », in *Directions in Sociolinguistics. The Ethnomethodology of Communication*, – sous la direction de GUMPERZ, J. et HYMES, D.,(eds), New York : Holt, Rinehart et Winston, 1972, pp. 346-380.

TRAVERSO V., « La conversation ordinaire », in *La revue de la littérature française et comparée*, n°14, Actes des journées d'études de l'Université de Pau des 15 novembre 1996, 17 janvier 1997 et 19 novembre 1999, textes réunis et présentés par Gérard Lahouat, 2000, pp. 13-21.

VINCENT D., « Les enjeux de l'analyse conversationnelle ou les enjeux de la conversation », 2001, article disponible sur :

<http://www.erudit.org/revue/rql/2001/v30/n1/000517ar.html>

WEST C., ZIMMERMAN D-H., « Genre, langage et conversation », 2000, article disponible sur :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_2000_num_18_103_2276

SORANZO P., « Soundtrack ou de la conversation comme le bruit de fond » in *Communications*, n°30, 1979, pp. 211-222.

Concepts, théories et analyses du texte et du théâtre

ADAM, J-M. (1999), *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan/HER.

ARISTOTE, (1990), *Poétique*, Paris, Livre de poche.

BATAILLE A., (1989), *Lexique de la machinerie théâtrale*, Paris, Librairie Théâtrale.

BARTHES R., (1964), *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil.

BERTHELOT F., (2001), *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université.

BIET Ch., TRIAU Ch., (2006), *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Folio.

- BOUCHARD A., (1982), *La langue théâtrale. Vocabulaire historique descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*, Genève – Paris, Slatkine ressources.
- CRAIG E-G., (1999), *De l'art du théâtre*, Paris, Ed. Circé.
- DARGNAT M., (2006), *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, Thèse de doctorat, Aix-en-Provence et Montréal.
- DORT B., (1967), *Théâtre public. Essais de critique*, Paris, Éd. Du Seuil.
- DURRER S., (1999), *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université.
- DUVIGNAUD J., (2005), *Sous texte*, Editions Actes Sud, Arles.
- EURARD F., (1995), *Le théâtre français du XXème siècle*, Paris, Ellipses.
- GALLÈPE T., (1997), *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan.
- GENETTE G., (1966), *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil.
- GENETTE G., (1969), *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique.
- GENETTE G., (1972), *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éd. du Seuil, coll. Essais.
- GENETTE G. (1987), *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique.
- GENETTE G. (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique.
- GOUHIER H., (1943), *L'essence du théâtre*, Paris, Librairie Plon.
- HEGEL G.-W.-F., *Esthétique*, Textes choisis et présentés par Claude Khodoss, PUF (1953), 12^{ème} édition, 1988.
- HELBO A., (2007), *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck.
- HELBO A., DINES JOHANSEN J., PAVIS P., UBERSFELD A., – sous la direction – (1987), *Théâtre modes d'approche*, Bruxelles, Éd. Labor.
- HUBERT M-C., (1988), *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus.
- HUBERT M-C., (1998), *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- IONESCO E., (1991), *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- INGARDEN R., (1957), *Studia z estetyki*, Vol. I, Warszawa, PWN.
- ISSACHAROFF M., (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- JAUSS H-R., (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées.
- JOUVET L., (1952), *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion.
- LARTHOMAS P., (2001), *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- MAINGUENEAU D., (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.

- MOLINIE G., et VIALA A., (1993), *Approches de la réception*, Paris, PUF.
- PAVIS P., (1990), *Le théâtre au croisement des culture*, Paris, Corti.
- PIEGAY-GROS N., (2002), *Le Lecteur*, Flammarion, Lettres.
- POPPER K., (1973), *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique.
- PRUNER M., (2000), *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan Université.
- PRUNER M., (1998), *L'analyse du texte théâtral*, Paris, Dunod.
- RYNGEART J-P., (1996), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, Lettres Sup.
- SARRAZAC J-P., – dirigé par – (2001), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Paris, L'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris III.
- SERREAU G., (1966), *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard.
- SOURIAU É., (1950), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- TODOROV T., (1978), *Les genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil.
- TOURSEL N., VASSEVIÈRE J., (1994), *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Nathan Université.
- UBERSFELD A., (1996, a), *Lire le théâtre I*, Paris, Ed. BELIN.
- UBERSFELD A., (1996, b), *Lire le théâtre III. Le dialogue théâtral*, Paris, Éd. BELIN.
- UBERSFELD A., (1996, c), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éd. du Seuil.
- VIALA A., (1997), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF.
- VIEGNES M., (1992), *Le théâtre. Problématiques essentielles*, Paris, Hatier.

Articles sur le texte et sur le théâtre

- ADAM J-M., « La cohésion des séquences de proposition dans la macro-structure narrative » in *Langue française*, n° 38, mai 1978, pp. 101-118.
- ADAM J-M., « Des mots au discours : l'exemple des principaux connecteurs » in *Pratiques*, n°43, 1984, pp. 107-122.
- BARTHES R., BERTHET F., « Présentation » in *Communications*, n°30, 1979, pp. 3-5.

CANVAT K., DUFAYS J-L., « À la fin de l'envoi, je touche. Scènes de genre : lecture(s), duels » in *Pratiques*, n°81, 1994, pp. 73-88.

CARPENTIER R., ROELENS F., « Travailler la scène de dispute en quatrième et en troisième » in *Pratiques*, n°81, 1994, pp. 27-52.

CHAROLLES M., « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes » in *Langue française*, n° 38, mai 1978, pp. 7-14.

CHEREAU P. et Al., « Je m'amuse » in *Théâtre en Europe. European Stages*, N°17, Paris, juillet 1988, pp. 18-33.

DARGNAT M., « Feuilleté énonciatif et hybridité générique. *C't'à ton tour, Laura Cadieux* de Michel Tremblay, entre roman et théâtre » in *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs, Antilles, Réunion, Québec*, sous la direction de Marie-Christine Hazaël-Massieux et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Langues et langage, 2005, pp. 35-89.

DELBOUILLE P., « L'analyse textuelle » in *Études littéraires*, n°2, vol. 5, 1972, pp. 169-187, article disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500235ar>

DOMPEYRE S., « Études des fonctions et du fonctionnement des didascalies » in *Pratiques*, n° 74, 1992, pp. 77-104.

DUFUET J-P., « Structure, énonciation, pragmatique de la médisance au théâtre » in *La médisance*, – sous la direction de S. Mouglin, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2006, pp. 271-292.

GALLEPE T., « Le statut des didascalies : les enjeux de l'entre-deux » in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, par Calas, F., Hamzaoui S., Sud Edition, Presse Universitaire de Bordeaux, Pessac, 2007, pp. 23-39.

GENETTE G., « Le statut pragmatique de la fiction narrative » in *Poétique*, n°78, 1979, pp. 237-249.

GRUNIG B-N., « La représentation théâtrale ou le pouvoir du verbal. Sur l'exemple de tragédies classique françaises et de tragédies d'Eschyle » in *Pratiques*, n°119/120, 2003, pp. 101-107.

GRUNIG B-N., « Théâtre, énonciation, cognition » in *Cahiers de Praxématique*, n° 26, *Les mots de la scène*, 1996, pp. 15-31.

KAISERGRUBER D., « Lecture / mise en scène / théâtre » in *Pratiques*, n°15/16, 1977, pp. 20-34.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Quelques aspects du fonctionnement du dialogue théâtral » in *Le dialogue*, P. Léon et P. Pétron (éds), Ottawa, Didier, 1983, pp. 133-140.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral » in *Pratiques*, n°41, 1984, pp. 46-61.

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Dialogue théâtral vs dialogues ordinaires » in *Cahiers de Praxématique*, n° 26, *Les mots de la scène*, 1996, pp. 31-51.

LABORDE-MILAA I., « De la scène romanesque à la scène filmique » in *Pratiques*, n°81, 1994, pp. 89-113.

MACDONALD M., « Le langage de la fiction » in *Poétique*, n° 78, 1979, pp. 219-235.

MYSZKOROPWSKA M., « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau » in *Pratiques*, n° 119-120, 2003, pp. 35-67.

PETITJEAN A., « Pratiquer le théâtre à l'école » in *Pratiques*, n°41, 1984, pp. 3-35.

PETITJEAN A., « La conversation au théâtre » in *Pratiques*, n°41, 1984, pp. 63-88.

PETITJEAN A., « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre » in *Pratiques*, n° 74, 1992, article disponible sur :

http://www.pratiques-cresef.com/p074_pe1.pdf

PETITJEAN A., « Approches sémio-linguistiques du texte théâtral » in *Le théâtre du sens*, Cahiers Scientifiques de l'Université d'Artois, A. Lautel et M. Castellana, (éds.), Artois Presses Universitaires, 1998, pp. 98-118.

PETITJEAN A., « Problématisation du personnage dramatique » in *Pratiques*, n°119/120, 2003, pp. 67-90.

PETITJEAN A., « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », VIe Congrès des romanistes scandinaves, Copenhague, août 2005, article disponible sur :

<http://magenta.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/MOL/MOL07-Petitjean/>

PETITJEAN A., « Effets d'oralité et de parlure populaires dans les textes dramatiques contemporains » in *Les voix du peuple et leurs fictions*, Université Paul Verlaine-Metz, coll. *Recherches textuelles*, n°7, Metz, décembre 2007, pp. 355-395.

PETITJEAN A. et RABATEL A., « Le style en question » in *Pratiques*, n°135-136, 2007, pp. 3-14.

PETITJEAN A., « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles » in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui, T. Salaaoui (éds), Actes du colloque de Tunis, Sud éditions/ Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 479-493.

PETITJEAN A., « Texte dramatique et sciences du langage » in *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, – sous la direction de Claire Despierres, Hervé

Bismuth, Mustapha Krazem et Cécile Narjoux, Actes du colloque de Dijon, Editions Universitaires de Dijon, collection Langages, 2009, pp. 27-41.

PETITJEAN A., « Statut de l'énonciateur et des destinataires des didascalies », Actes du colloque de Dijon in *A qui parle-t-on ? Le destinataire dans le théâtre vivant français*, C. Despierre et F. Fix (éds). Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, pp. 97-105.

PETITJEAN A., « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies » in *Stylistiques*, J. Wulf , Éd, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 297-307.

PETITJEAN A., « Actes de langage et textualité dramatique : aspects linguistiques et didactiques », *Synergies Roumanie* n° 5, 2010, pp. 241-254, article disponible sur : http://www.synergiesroumanie.ro/fr/arhiva/synergies5/andre_petitjean.pdf

PETITJEAN A., « De l'usage du mot STYLE à propos des didascalies », Actes du colloque de Cerisy, *Style, langue et société*, septembre 2009, À paraître.

PINCHON J. et MOREL M-A., « Le rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de roman contemporains » in *Langue Française*, n° 89, février 1991, pp. 5-20.

RABATEL A., « Le problème de point de vue dans le texte de théâtre » in *Pratiques*, n°119-120, 2003, pp.7-35.

REUTER Y., « La notion de scène : construction théorique et intérêts » in *Pratiques*, n°81, 1994, pp. 5-26.

RYNGAERT J-P., « Écritures théâtrales contemporaines : états de lieux » in *Pratiques*, n°119-120, 2003, pp. 109-119.

SERMON J., « Le personnage contemporaine et ses états ... (de paroles) » in *Pratiques*, n°119-120, 2003, pp. 119-130.

THOMASSEAU J-M., « Les différents états du texte théâtral » in *Pratiques*, n°41, 1984, pp. 99-121.

TREILHOU-BALAUDE C., « Approches de la représentation » in *Pratiques*, n°119/120, 2003, pp. 91-100.

UBERSFELD A., « Le lieu du discours » in *Pratiques*, n°15/16, 1977, pp. 10-19.

WOLOWSKI W. « Sur quelques formes de l'écriture didascalique » in *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle. Regarder l'impossible*, textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, Éditions universitaires de Dijon, collection Écritures, 2007, pp. 21-33.

Pièces de théâtre

KOLTES B-M., (1998), [pièce écrite en 1970], *Les Amertumes*, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES B-M., (2003), [pièce écrite en 1971], *La Marche*, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES B-M., (1995-2005), [pièce écrite en 1977], *Sallinger*, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES B-M., (1988), [pièce écrite en 1977], *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES B-M., (1989), [pièce écrite en 1979], *Combat de nègre et de chiens*, suivi de *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, p. 111-126, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES B-M., (1985), [pièce écrite en 1982], *Quai Ouest*, suivi de *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, p. 104-108, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES B-M., (1986), [pièce écrite en 1985], *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES B-M., (1988/2006), [pièce écrite en 1988], *Le Retour au désert*, suivi de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, p. 91-95, Paris, Éd. de Minuit.

KOLTES, B-M., (1990), [pièce écrite en 1988], *Roberto Zucco*, suivi de *Un hangar à l'ouest, notes*, p. 110-126, Paris, Éd. de Minuit.

Ouvrages sur B-M. Koltès

BIDENT Ch., (2000), *Bernard-Marie Koltès*, Généalogies, Tours, Farrago.

BON F., (2000), *Pour Koltès*, Éd. Les Solitaires intempestifs, Besançon.

DESPORTES B., (1993), *Koltès, la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, Éditions la Bartavelle.

EVARD F., (2004), *Étude sur « Dans la solitude des champs de coton »*, Paris, Ellipses.

GIRKINGER I., (2001), *La solitude à deux*, Peter Lang, Frankfurt an Main.

JOB A., (2008), *Koltès, La rhétorique vive*, Hermann, Paris.

MOUNSEF D., (2005), *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, l'Harmattan.

PALM S., (2009), *Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l'imagination*, Paris, l'Harmattan.

PATRICE St., (2008), *Koltès subversif*, Descartes et Cie, coll. Essais.

SALINO B., (2009), *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Stock.

SEBASTIEN M-P., (2001), *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, l'Harmattan.

UBERSFELD A., (1999), *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Acres-Sud – Papiers.

Articles sur B-M. Koltès :

BERNADET A., « L'ininterrompu et l'indicible chez B-M. Koltès (La Nuit juste avant les forêts » in *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n°16, 2003, article disponible sur : <http://semen.revues.org/2679>

BATAILLON M., « Koltès, le flâneur infatigable » in *Théâtre en Europe*, n°18, septembre 1988, pp. 24-27.

BENHAMOU A-F., « Neuf remarques sur l'œuvre de Koltès » in *Le Journal du théâtre national*, n° 5, Bruxelles, 1991, pp. 9-13.

BENSOUSSANI G., « Le corps de Zucco » in *Les Cahiers de Prospero*, n°2, La Chartreuse, Villeneuve Avignon, 1994, pp. 27-28.

BELLOUR R., « Le récit à venir » in *Magazine littéraire*, n°288, mai 1991, pp. 79.

BOISNARD P., « Roberto Zucco : le mythe de l'assassin automatique dans le théâtre de Koltès » in *La voix du regard*, n°13, automne 2000, pp. 120-126, article disponible sur : <http://www.voixduregard.org/13-Boisnard.pdf>

BRADBY D., « Bernard-Marie Koltès, chronology, contexts, connections » in *New Theatre Quarterly*, n°49, février 1997, pp. 60-90.

BRAULT P-A., « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité » in *Romances Notes*, vol. 38, N°1, automne 1997, pp. 103-109.

van BUUREN M., « Au cœur des ténèbres » in *Jeunes auteurs de minuit*, sous la direction de AMMOUCHE-KREMERS, M. et HILLENAAR, H., Éditions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA, 1994, pp. 69-76.

CHEREAU P., « Parfois, on aimerai ne pas être dévoré par sa création », entretien avec Patrice Chéreau réalisé par Christian Fevret et Pierre Hivernat in *Les inrockuptibles*, n°31, 8-14 novembre 1995, pp. 59-65.

CHMIELEWSKI P., « Dzieci Koltesa i Sarah Kane – « wykluczeni » nowej polskiej dramaturgii », 2004,
article disponible sur : <http://www.pawech2.republika.pl/art/dra.htm>

CIRET Y., « Les transfigurations de Bernard-Marie Koltès » in *Art Press*, n°270, Paris, juillet-août 2001, pp. 62.

CORDONNIER I., « Le théâtre de Koltès une écriture de la modernité bien tempérée » in *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 4, n°212, Paris, 2001, pp. 333-350.

DECOCK J., « Entretien avec Patrice Chéreau sur Koltès et les autres » in *The French Review*, vol. 71, n°1, octobre 1997, pp.85-92.

GREGGORY P., « Impossible de se cacher », entretien avec Pascal Gregory réalisé par Christian Fevret et Pierre Hivernat in *Les inrockuptibles*, n°31, 8-14 novembre 1995, pp. 57-58.

GUINARD R., « Quai Ouest, les dérives atlantiques de Bernard-Marie Koltès » in *Masques*, n°5, Paris, mai 1986, pp. 20-22.

HEED S., « Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès » in *Moderna Sprak*, n°88, vol 1, Umea université, Suède, 1994, p. 52-59.

HÉLIOT A., « Ouverture : Bernard-Marie Koltès : le grand théâtre du monde » in *Acteur*, n°12, 1983, pp. 50-51.

HÉLIOT A., « Le Retour au désert » au répertoire du Français. Koltès parmi les classiques » in *L'avant-scène théâtre*, n°1220, mars 2007, pp. 80-83.

HUFFMAN S., « La texture lumineuse de Quai ouest de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, pp. 69-83,

article disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/annuaire/1999/v/n26/041395ar.pdf>

LANTERI J-M., « De Salinger à Sallinger (en passant par Joseph Conrad) » in *Théâtre/Public*, n°148, Gennevilliers, juillet-octobre 1999, pp. 88-94.

Entretien avec MULLER H., « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre », propos recueillis par O. Ortolani, Berlin, RDA, 18 février 1990 in *Alternatives théâtrales*, n°35-36, *Koltès*, coordonnée par Anne-Françoise Benhamou et Serge Saada, Bruxelles, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1994, pp.12-15.

PETITJEAN A., « Monologue adressé et dialogique : l'exemple de La nuit juste après les forêts de B-M. Koltès » in *Le monologue au théâtre (1950-2000), la parole solitaire*, Textes réunis par F. Fix et F.Toudoire-Surlapierre, Éditions universitaires de Dijon, collection Écritures, 2006, pp. 105-119.

PETITJEAN A., « Description stylistique des didascalies koltésiennes » in *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, A. Petitjean (Ed), Recherches Textuelles, n° 10, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, pp. 291-302.

REGNAULT Fr., « Passage de Koltès » in *Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau (1982-1990)*, Paris, Collection *Le Spectateur français*, (éd.) Imprimerie Nationale, 1990, pp. 320-334.

RYNGAERT J-P., « Koltès, histoires de famille » in *Théâtre/Public*, n°136-137, Revue du Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, juillet-octobre 1997, pp. 68-69.

SIMON A., « Koltès et les labyrinthes de la dialectiques » in *Poétiques*, n°130, Seuil, 2002, pp. 197-210.

SAADA S., « Un théâtre de l'imminence » in *Alternatives théâtrales*, n°35-36, *Koltès*, coordonnée par Anne-Françoise Benhamou et Serge Saada, Bruxelles, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1994, pp. 87-89.

Dialogue avec STRATZ, C., propos recueillis par BUREAU, M-P., « Portrait d'un homme recherché » in *Séquence*, n°2, revue du Théâtre national de Strasbourg, 1^{er} septembre, 1995, pp. 24-26.

THOBOIS A., « Une mémoire lourde du poids des morts » in *Théâtre/Public*, n°136-137, Revue du Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, juillet-octobre 1997, pp. 44-47.

TRIAU C., « La résolution en raz – de – marée. Sur les fins de pièces koltésiennes » in *Études théâtrales*, n°19, *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, Université Catholique de Louvain, 2000, pp. 111-122.

TRIAU C., « De la relativité. Dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », in *Études théâtrales*, n°33, Volume II – *Mutations, Dialoguer – Un nouveau partage des voix*, Université Catholique de Louvain, 2005, pp. 81-90.

VINAVER M., « Sur Koltès » in *Nanterre/Amandiers. Les années Chéreau (1982-1990)*, Paris, Collection *Le Spectateur français*, (éd.) Imprimerie Nationale, 1990, pp. 7-9.

Ouvrages collectifs, actes de rencontres, revues spécialement ou partiellement consacrées à Koltès

Koltès in *Alternatives théâtrales*, n°35-36, numéro coordonné par Anne-Françoise Benhamou et Serge Saada, Bruxelles, Odéon-Théâtre de l'Europe, février 1990.

Dossier Bernard-Marie Koltès, De Strasbourg à Zucco, in *Séquence*, n°2, revue du Théâtre national de Strasbourg, 1^{er} septembre, 1995.

Koltès, Combats avec la scène in *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, CNDP, mars 1996.

Bernard Marie Koltès in *Théâtre/Public*, n°136-137, juillet-octobre 1997.

Bernard Marie Koltès in *Europe*, n° 823-824, novembre-décembre 1997.

Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines in *Études théâtrales*, n°19, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Études réunies et présentées par S. Bogumil et P. Duquenet-Krämer, 2000.

Koltès : la question du lieu, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, Textes édités par André Petitjean, CRESEF, Metz, 2001.

Koltès in Magazine Littéraire, n° 395, numéro spécial coordonné par MARTEL F. et al., Paris, février 2001.

Voix de Koltès, – sous la direction de BIDENT C., SALADO R., TRIAU C., (éd.) Séguier, Paris, 2004.

Bernard-Marie Koltès in Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, n°1, *L'avant-scène théâtre*, Paris, mars 2007.

Koltès, Metz Magazine, *Hors série – l'année Koltès*, Metz, 2009.

Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes, – A. Petitjean (Ed), Recherches Textuelles, n° 10, Université Paul Verlaine-Metz, 2011.

Thèses, mémoires de Maîtrise et de DEA consacrés à B-M. Koltès

GOTHOVA-JOBERT D., (1993-1994), *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*, sous la direction de P. Pavis, Paris, Université Paris VIII.

EL HAGE S., (2009), *Pour une esthétique de l'argumentation dysfonctionnelle dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Approches rhétorique et pragmatique*, sous la direction de G. Declercq et A. Abou Ghannam, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris III et Université Saint-Esprit de Kaslik.

Autres

Bernard-Marie Koltès, comme une étoile filante 1948-1989, Collection siècles d'écrivains, 1997, images de la culture, film.

KOLTÈS B-M., (1991), *Prologue*, Paris, Éd. de Minuit.

HOCH P. et KOLTÈS B-M., *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs. Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1958-1976)*, 2000, Bibliothèque de Metz.

KOLTÈS B-M., *Une part de ma vie : entretiens (1983-1989)*, Les lettres de B-M. Koltès recueillies par Alain Prique, (1999), Paris, Éd. de Minuit.

Dictionnaires

BRETONNIERE B., (2000), *Petit dictionnaire de théâtre « citations »*, Paris, Éd. Théâtrales.

CHARAUDEAU, P. et MAINGUENEAU, D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éd. du Seuil, Paris, 2002.

CORVIN M., (1998), *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, L-Z*, Paris, Larousse – Bordas.

DUBOIS J., MITTERAND H. et DURANT A., *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Larousse, Paris, 2006.

DUCROT O. et TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, coll. Points, Paris, 1972.

GUÉRIN J., (2005), *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXème siècle*, Paris, Éd. Honoré Champion.

MOESCHLER J. et REBOUL A., (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Éd. Du Seuil.

MOUNIN G., (1974), – sous la direction – *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF.

PAVIS P., (2002), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PICOCHÉ J., (2002), *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Coll. Les Usuels, Le Robert.

PIERRON A., (2002), *Dictionnaire de la langue théâtrale. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Le Robert – Vuief.

Dictionnaire du théâtre, Encyclopædia Universalis, (2000), Paris, Albin Michel.

Les dictionnaires disponibles sur le CD-ROM édité par « REDON » et sur :

<http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/index.htm> :

- *Furetière 1690*,
- *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois*, La Curne, 1749,
- *Dictionnaire de l'Académie 1762*,
- *Dictionnaire philosophique (Voltaire)*,
- *Dictionnaire des synonymes (F. Guizot) 1809*,
- *Curiosités françaises (Oudin)*.

Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, (1890), Pierre Larousse, Genève-Paris, Éd. Slatkine.

Le LITRE 1860 – 1876,

téléchargeable sur : <http://www.ebooksgratuits.com/details.php?book=1396>

Lexis, (2002), *Larousse de la langue française*, Paris.

Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, (2007), Paris, Nouvelle éd. millésime

Sites Internet

<http://www.bernardmariekoltes.com/>

http://icar.univ-lyon2.fr/ecole_thematique/contaci/documents/bilger_cappeau/CBB-Bilger.pdf

http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1427

http://www.lexpress.fr/informations/koltes-ou-la-vie-dans-le-texte_641590.html

<http://adn118lesite.free.fr/Combat.pdf>

<http://www.profiletcie.com/pdf/profil/92334/fich.pdf>

<http://www.theatrotheque.com/web/articleprint.php?id=1459>

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/mdintegr.html#md021000>

<http://littexpress.over-blog.net/article-25619333.html>

<http://www.pratiques-cresef.fr/>

http://www.metz.fr/metz2/municipalite/vam/0904/0904_hsb.pdf

http://www.scienceshumaines.com/index.php?lg=fr&id_article=12008

Comment se dispute-t-on ? La gestion des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès

Cette thèse s'appuie principalement sur les outils de l'analyse conversationnelle et de la linguistique pragmatique appliqués à l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès dans le but de rendre compte du fonctionnement des conflits discursifs. À travers les scènes de disputes, Koltès crée son propre style dramaturgique qui lui permet de produire à l'écrit un discours appartenant à première vue au registre oral. Le dramaturge véhicule ainsi sa vision du monde et des relations interpersonnelles fondées sur l'incompréhension, l'exclusion et l'omniprésence des conflits. Les dialogues koltésiens sont truffés de disputes révélant de multiples tactiques visant à mettre l'adversaire en K.O. symbolique. La dispute, discours riche, complexe et impliquant diverses activités langagières et non langagières, conjugué avec la parole koltésienne, devient une arme, une machine de guerre au service d'une lutte verbale dont l'objectif est en fait l'anéantissement de l'Autre.

How do we argue? The handling of arguments in the drama of Bernard-Marie Koltès

Applying the tools of conversation analysis and pragmatic linguistics to Koltès's works, this thesis aims at deciphering the functioning of discursive conflicts. In scenes where protagonists argue, Koltès creates his own drama style, which allows him to transfer into writing a type of speech which appears, at first glance, to be purely oral. The playwright thus conveys his vision of the world and of human relationships, built as they are on misunderstanding, exclusion and constant conflicts. The dialogues in Koltès's drama are filled with arguments that reveal various tactics to reach the symbolical knock-out of the adversary. The argument, a multi-faceted and complex discourse, implies diverse linguistic and non-linguistic acts. Within Koltesian speech, argument become real war weapons, at the service of a verbal fight whose objective is the annihilation of the Other.