

淡江大學法國語文學系碩士班

碩士論文

指導教授：梁蓉

共同指導教授：Fabienne Boissieras

吐痰的詩意：

戈爾德斯《夜晚就在森林前面》
之隱喻研究

研究生：王惠萱 撰

中華民國 103 年 6 月

Université Jean Moulin Lyon III
Faculté des Lettres et Civilisations

LA POÉTIQUE DU CRACHAT :

Études de la métaphore de Koltès dans *La Nuit juste avant les forêts*

Mémoire de soutenance de Diplôme Master 2 ès Lettres
Spécialité Lettres Modernes, Parcours Études Françaises Polyvalentes

Présenté par :
WANG Hui-Hsuan

Sous la direction de :
Mme Fabienne Boissieras – Université Jean Moulin Lyon III
Mme LIANG Zong – Université de Tamkang

Soutenu le 25 juin 2014

Remerciement

J'adresse mes premiers remerciements à Madame Zong Liang et Madame Fabienne Boissieras, sans qui ce travail n'aurait pas pu voir le jour. Leur esprit ouvert, leur pertinence, leur écoute attentive, leur générosité et leur bienveillance m'ont été précieux et indispensables. Elles m'ont apporté non seulement beaucoup de conseils convaincants et d'encouragement réconfortant, mais même de minutieuses corrections des imperfections linguistiques.

Je remercie ensuite mes chers camarades Lee Ya-Chen (Jane), Chen Chia-Yu (Lucie), Cui Yun (Lucie), Tseng Yu-Min (Jime), Lin Yi-Chun (Joséphine), Huang Hsuan You (Kiki), Ho I-Chen (Renée), Kuo Hsin-Fang (Nancy), Hung Ling-I (Clara) qui m'ont aidée et accompagnée durant ces trois années.

Je souhaite également remercier tous mes amis : Chiang Chang-En, Li Ping-Hsun, Hsu Chin-Wei, Hung Tzu-Hsiung, Pierre-Alexandre Sicart, Wang Wan-Ju qui ont su m'apporter confiance et écoute à tous les moments.

Enfin, je tiens tout particulièrement à remercier mes parents qui ont su croire en moi et qui m'ont apporté toute leur aide quand j'en ai eu besoin.

Merci à toutes et à tous.

中文摘要

論文名稱：吐痰的詩意：

頁數：75

戈爾德斯《夜晚就在森林前面》之隱喻研究

校系(所)組別：淡江大學 法國語文 學系碩士班

畢業時間及提要別：102 學年度第 2 學期 碩士學位論文提要

研究生：王惠萱

指導教授：梁蓉、Fabienne Boissieras

論文提要內容：

《夜晚就在森林前面》為法國當代劇作家戈爾德思（Bernard-Marie Koltès）所寫的第一部劇本，其中只有一句長達六十多頁的獨白。本研究旨在探索此劇中作者所用的隱喻手法，於第一章定義隱喻一詞，同時探討戈爾德思劇中隱喻詮釋學的不同功能；接著於第二章拆解此劇標題之意涵再於第三章探究劇中有關肢體及粗暴、低俗的文字，最後再於第四章探討隱喻與翻譯之相似特性。

關鍵詞：隱喻、戈爾德思、詮釋學、翻譯



表單編號：ATRX-Q03-001-FM030-01

Abstract

Title of Thesis: The poetics of spittle: **Total pages:** 75
Metaphor studies in Bernard-Marie Koltès's
“The Night Just Before The Forest”

Key word: Metaphor, Bernard-Marie Koltès, hermeneutics, translation

Name of Institute: Department of French
Jean-Moulin Lyon III University

Graduate date: June 2014 **Degree conferred:** Master of French

Name of student: Hui-Hsuan WANG **Advisor:** Zong Liang
王惠萱 Fabienne Boissieras

Abstract:

This study deals with the play *The Night just before the forests* by the French author Bernard-Marie Koltès (1948-1989). It aims to rethink the functions of metaphor, then to exploit the metaphors in the title of the play, in the meeting scene, in those violent, vulgar, organic terms, and in the plight of the characters. We also focus on the Chinese translation of the play, since, like metaphor, translation is not a simple transfer, but the continuation of a process of meaning creation.

表單編號：ATRX-Q03-001-FM031-01

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Ce mémoire de maîtrise traite de la pièce *La Nuit juste avant les forêts* de l'auteur français contemporain Bernard-Marie Koltès (1948-1989). Axé sur l'étude du texte écrit, il vise d'abord à repenser le glissement de fonctions de la métaphore, ensuite à déchiffrer les métaphores dans le titre du texte, dans la scène de rencontre, dans les termes violents, vulgaires, organiques, et aussi dans la condition de personnage. Enfin, nous nous penchons sur la réception de la traduction de la pièce, puisque, comme la métaphore, la traduction n'est pas un simple transfert linguistique, elle est réalisable sur la base d'une compréhension optimale du sens.

Mot clé : Métaphore, Bernard-Marie Koltès, herméneutique, traduction.

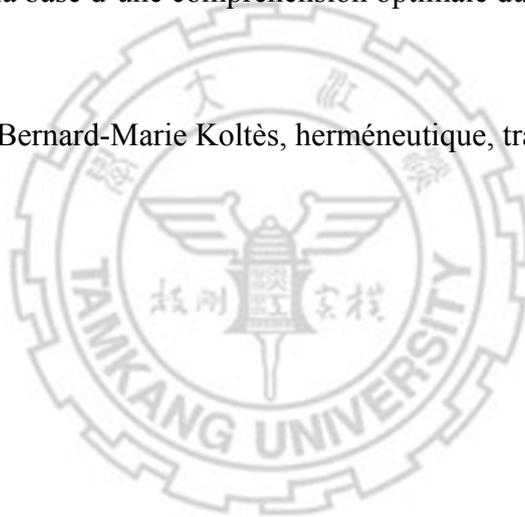


TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre I : Approches théoriques de la métaphore	10
1. Les fondements théoriques de la métaphore.....	10
1.1. La métaphore chez Aristote : points de vue traditionnels.....	10
1.2. La métaphore selon Dumarsais et Fontanier : écart paradigmatique....	12
1.3. Vers une théorie ricœurienne : conception herméneutique.....	15
2. La métaphore comme micro figure.....	18
3. La métaphore <i>versus</i> la comparaison.....	22
Chapitre II : La métaphore « juste avant le texte »	25
1. Le moment nocturne : motif de la nuit.....	28
2. Symbolique de la forêt : détournements chez Koltès.....	33
3. La fulgurance de la rencontre.....	37
Chapitre III : Quelques anomalies sémantiques	43
1. Le corps comme métaphore.....	43
1.1. L'image du corps morcelé.....	44
1.2. L'image du corps organique : « Je pisse, donc je suis ».....	47
2. La marginalité des personnages.....	53
Chapitre IV : Autour de la réception : le lecteur et le décodage	59
1. La traduction comme métaphore.....	59
2. Traduire l'esthétique koltésienne.....	61
1.1. Le rythme.....	62
1.2. La répétition.....	64
Conclusion	68
Bibliographie	71

*si j'avais pu savoir qu'elle était de l'autre côté que c'était une salope
– viens avec moi, minet, ce soir, on chasse le rat –, si elle avait fermé sa gueule,
je n'aurais jamais su ce qu'une gueule comme cela pouvait savoir cracher*

Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, 1988 : 22

INTRODUCTION

Si l'un des grands problèmes de notre époque touche aux conflits ethno-culturels et raciaux sur la scène internationale, alors la question de l'identité des minorités ethniques, qui sont autant de communautés de souffrance, s'invite au cœur des débats politiques, philosophiques et poétiques. Tel est le propos de Bernard-Marie Koltès de réfléchir cette problématique identitaire dans une œuvre dramatique explicitement perturbante. Le langage koltésien reflète les changements sociaux entre les années 1960 et 1970, et plus fondamentalement, il questionne sur la nature et la fonction de la communication entre les hommes.

Koltès est né en 1949 à Metz et décédé en 1989 à cause du SIDA. Malgré sa mort prématurée, ses œuvres n'ont cessé de croître en influence. Il est considéré comme l'un des grands auteurs dramatiques les plus importants de la fin du XXème siècle. Après sa mort, les six grandes pièces de sa production sont traduites en une trentaine de langues et jouées dans une cinquantaine de pays : *La Nuit juste avant les forêts* (1977), sa première pièce faite avec une seule phrase de 63 pages, *Combat de nègre et de chiens* (1979), la confrontation de deux univers différents, *Quai Ouest* (1985), une pièce polyphonique qui donne voix à huit personnages, *Dans la solitude des champs de coton* (1985),

l'affrontement d'un dealer et d'un client, « *Le Retour au désert* » (1988), une bagarre entre un frère et une sœur, « *Roberto Zucco* » (1988), histoire d'un meurtrier sans raison.

Il naît dans une famille bourgeoise catholique, élevé par sa mère, il ne voit pas souvent son père, un soldat de métier qui part pour l'Indochine et l'Algérie. Koltès fait son voyage à New York alors que les mouvements Mai 68 se déroulent. Au début, il s'intéresse plus au cinéma qu'au théâtre, c'est jusqu'à l'âge de 22 ans en 1970 qu'il voit Maria Casarès dans *Médée* de Sénèque, ce hasard provoque son admiration et son enthousiasme envers le théâtre, puis il se mit à écrire pour le théâtre :

La première fois que je suis allé au théâtre, c'était très tard, j'avais vingt-deux ans. J'ai vu une pièce qui m'a beaucoup ému, une pièce que j'ai oubliée mais avec une grande actrice, Maria Casarès. Elle m'avait beaucoup impressionné, et tout de suite je me suis mis à écrire¹.

À partir de 1970, Koltès obtient une bourse du Théâtre National de Strasbourg comme élève régisseur, il continue à écrire pour le théâtre et à faire des mises en scène. De 1978 à 1979, il voyage au Mexique, en Amérique du Sud et en Afrique. Les expériences de sa première découverte de l'Afrique se révèlent le décalage d'échelle et l'obstacle de la non-compréhension que l'on pourrait aussi trouver dans *Combat de nègre et de chiens* :

En fait cette pièce est née d'une vision furtive irréaliste, mais tellement saisissante : ma première vision de l'Afrique ! À ma sortie d'avion, j'avais d'abord été agressé par cette formidable chaleur qui vous pesait sur la nuque, vous écrasait, et dès que j'ai franchi les portes de l'aéroport, toutes les idées de l'Afrique que j'avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène : un policier noir était à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J'ai avancé dans la foule, et me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d'un côté et les Noirs de l'autre. J'ai regardé vers les Noirs. J'avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j'ai pris peur, et j'ai couru du

¹ Koltès, B.-M., *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1999, p. 9.

côté des Blancs².

C'est ainsi que, influencé et inspiré par ses nombreux voyages, notamment en Amérique latine et en Afrique, Koltès crée des pièces qui sont, à première vue, étroitement liées à la question des racines, de l'exclusion, des rivalités ethniques et des luttes de classes, puisque les personnages se confrontent à l'origine ethnique, nationale, familiale et sociale propre à chacun d'eux. En revanche, ce que Koltès veut montrer, c'est plutôt un reflet et une perspective de la vie :

[Combat de nègre et de chiens] ne parle pas, en tout cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis.

Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores, de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple les rivières qui remontent dans la jungle³...

Koltès parle souvent d'êtres humains en errance dans un lieu commun et qui leur est étranger : la rue de *La Nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton*, le camp retranché d'un chantier de *Combat de nègre et de chiens*, le hangar désaffecté de *Quai Ouest*, la maison bourgeoise du *Retour au désert*, une zone de la ville et un jardin public de *Roberto Zucco*. Dans la dramaturgie de Koltès, on trouve constamment l'espace métaphorique et l'espace concret, réel ; le lieu n'est toujours pas particulier, au contraire, il est commun, la scène peut se dérouler dans n'importe quel coin du monde : « Je ne parle que des êtres que je rencontre, et je ne fréquente pas les lieux souterrains,

² *Alternatives théâtrales* n° 35/36 “Koltès”, (avec deux inédits de l'auteur) coédité par l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 1990, p.119.

³ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 11.

underground ; j'ai affaire avec les lieux dits normaux, tout simplement⁴. » Même si la scène se place dans une ville, dans un espace public, le lieu peut quand même être en marge de la société :

J'ai eu une prédilection pour les lieux bizarres. Je crois maintenant que ce recours sera moins nécessaire ; je m'en servirai de moins en moins. Il me semble que tous les lieux, à un moment donné, quels qu'ils soient, deviennent marginaux. Le milieu urbain, la ville, sont espaces de marginalité ; ne serait-ce que le métro, par exemple⁵.

Quant aux personnages koltésiens, perpétuellement entourés ou surveillés de gardiens, de policiers ou de la foule, ils n'ont guère d'échappatoire : l'ambiance nocturne close et solitaire invite à tisser un rapport analogique entre lieux et personnages propre à questionner le sens. Les protagonistes dans le théâtre de Koltès se présentent comme une énigme : « quand on raconte un personnage, ce personnage se promène avec ses énigmes, et moi, je ne suis pas là pour les résoudre ; au contraire, je suis là pour les montrer⁶. » Koltès donne peu de didascalies qui apportent des actions ou des informations précises sur les personnages, en revanche, il fait exister ses personnages par le langage : « Chez moi, les personnages commencent à exister quand je les fais parler, alors ils parlent beaucoup⁷. » Ils parlent beaucoup, néanmoins, cela ne veut pas dire qu'ils expriment leur pensée d'une manière ouverte et directe. Le langage est normalement considéré comme un outil de communication ou de transmission dont le but est d'échanger nos pensées, pourtant, dans l'écriture koltésienne, ce n'est toujours pas le cas :

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

⁴ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁶ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁷ Koltès, « On se parle ou on se tue », entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 12 février 1987.

par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un « Je suis triste », vous êtes obligés de lui faire dire : « Je vais faire un tour⁸ ».

Ainsi, on pourrait considérer la dramaturgie de Koltès comme un théâtre du verbe, et non de l'action ou de l'événement. Le langage est à la fois l'élément et sujet essentiel de sa pièce et endosse la responsabilité du sens, et les personnages sont même construits à partir du langage. Koltès invente une langue singulière pour établir une nouvelle forme dramaturgique, pour lui, la parole a une valeur d'acte, l'identité de ses personnages est intrinsèquement liée à la parole. Cela peut remonter à sa première expérience d'aller voir un spectacle :

J'écris du théâtre parce que c'est surtout le langage parlé qui m'intéresse. Le théâtre, j'y suis venu assez tard, je n'ai en fait aucune formation dramatique. Quand j'ai vu mon premier spectacle à vingt-deux ans, j'ai eu le sentiment que le principal, c'était le langage parlé⁹.

Koltès fait exister ses personnages par la parole proférée, toujours abondante, pourtant sans enflure, toujours hautement signifiante, portée par un rythme (phrases courtes), renforcée par l'écho, comme la dernière page dans *La Nuit juste avant les forêts* :

j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie¹⁰

Cette progression de la phrase semble nous permettre de saisir comme de l'intérieur les mouvements de pensée des personnages entre l'évident et le caché, et c'est comme si les personnages étaient devant nous, à percer leurs désirs. À travers la parole, ou

⁸ Koltès, 1999, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ Koltès, B.-M., *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988, p. 63.

l'instrument d'expression de soi, le personnage chez Koltès se définit et se dérobe. Cette singularité du langage koltésien renvoie à une notion fondamentale chez lui, dans le premier entretien avec Colette Godard intitulé « Des manières de dire », il mentionne sa méthode d'écriture : « Il ne s'agit pas de reproduire des vocabulaires mais de transcrire des musicalités, des allitérations, des rythmes¹¹. » Pour Koltès, le théâtre, ou plus largement, la littérature, est inséparable de la musique, cette musicalité est un élément métaphorique et fondamentale chez chaque personnage, c'est à l'lecteur qui va le déchiffrer afin de toucher l'essence intime des pensées :

Il n'existe pas de coupures fondamentales entre la musique et la littérature. Tout personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture. À partir du moment où l'on comprend « le système musical » d'un personnage, on en a compris l'essentiel, et on pourrait lui faire dire n'importe quoi, il parlera toujours juste¹².

Dans ses pièces, de nombreuses métaphores émaillent les monologues et des soliloques dans le dessein de mettre à découvert l'opacité du monde et de l'homme contemporains. Selon Ubersfeld, le soliloque se limite à un discours « abolissant tout destinataire¹³ », mais pour le monologue, le locuteur s'adresse toujours à quelqu'un, au public ou aux Dieux ; à propos de Koltès, Ubersfeld utilise le terme « quasi-monologue », car « en face du parleur, à l'origine de la « parlerie », il y a un Autre, un Autre qui écoute, mais ne répond pas¹⁴ ». Le monologue, ou encore, le quasi-monologue, marqué par l'absence d'échange dialogique, est souvent employé par Koltès dans son œuvre théâtrale, permet l'expression des désirs, des pensées intimes, de la superposition des voix. Dans ses paroles, les personnages cherchent toujours un lien avec l'autre pour échapper à la solitude.

¹¹ Koltès, « Des manières de dire », entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 6 janvier 1981.

¹² Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 28.

¹³ Ubersfeld, A., *Lire le théâtre III*, Paris : Berlin, 1996, p. 22.

¹⁴ Ubersfeld, A., *Bernard-Marie Koltès*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999, p. 154.

L'écriture de Koltès recourt à une parole détournée, saturée d'effets sonores et informée par l'analogie. Les comparaisons et les métaphores envahissent les textes comme pour sans cesse décentrer le propos afin de mieux traduire la vérité.

Dans ces études sur *La Nuit juste avant les forêts*, nous commencerons notre travail par le **premier chapitre** « Approches théoriques de la métaphore » pour définir la métaphore selon Aristote, Dumarsais, Fontanier et Ricœur. Cependant, la métaphore chez Koltès a cessé d'être envisagée uniquement comme phénomène esthétique, elle est plutôt comme une micro figure qui permet le déchiffrement du noyau de l'œuvre de Koltès. **Le deuxième chapitre** focalisera principalement sur le décryptage de « la nuit » et de « la forêt » dans le titre de la pièce. Ensuite, dans **le troisième chapitre**, nous travaillerons sur quelques anomalies sémantiques en démontrant une obsession du corps et la marginalité des personnages. Enfin, **le quatrième chapitre** proposera la traduction chinoise pour nous amener à la réflexion sur la réception des pièces et sur le statut de Koltès dans la culture taiwanaise.

Sémantique du titre du mémoire :

Derrière la métaphore convoquée dans le titre de notre travail, nous chercherons à montrer ce qui chez Koltès relève de l'expulsion urgente, impulsive, de l'arrachement du sale peut être de l'impur et de l'informe. Sémantiquement, en consultant le Dictionnaire culturel en langue française¹⁵, on trouve la définition suivante du mot « crachat » : 1. Rejet de quelque chose par la bouche. 2. Injure, insulte proférée.

Le substantif est issu du verbe « cracher » de formation onomatopéique *krakk* qui

¹⁵ Rey, A., Morvan, D., Debray, R. éd., *Dictionnaire culturel en langue française*, SNL, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 1963.

renvoie à l'action de lancer brusquement la salive hors de la bouche avec force bruits. Ce terme récurrent dans les pièces de Koltès comme *Combat de nègre et de chiens*¹⁶ ou *Le Retour au désert*¹⁷ est exploité dans sa pluralité de sens. Implicitement il réfère aux fonctions vitales (boire, cracher, pisser), et exprime l'idée péjorative de mépris renforcée par la construction fautive « cracher dessus » *versus* « cracher sur » :

ce sera mon heure à moi de cogner, et je ne m'en priverai pas, je chercherai partout, où sont-ils maintenant, ceux qui me crachaient dessus¹⁸ ?

Il pourrait aussi désigner l'action même de parler, de raconter, de dire : comme si la parole, privilège de l'homme, était ravalée à une simple gestuelle organique, proprement animale et défensive :

si j'avais pu savoir qu'elle était de l'autre côté que c'était une salope – viens avec moi, minet, ce soir, on chasse le rat –, si elle avait fermé sa gueule, je n'aurais jamais su ce qu'une gueule comme cela pouvait savoir cracher¹⁹

mais si, avant que tout cela ne me sorte, juste à temps, de force, par la bouche, elle s'était mise à chanter ?, si au lieu de cracher tout cela (parce qu'elle ne se méfiait pas de moi) elle me l'ait dit en chantant²⁰ ?

¹⁶ « Alors il me crache aux pieds et il part. Il m'a craché aux pieds, et à deux centimètres c'était sur la chaussure. » (Koltès, B.-M., *Combat de nègre et de chiens*, suivi des *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1989, p. 23.) « Or de quoi est composé un crachat ? Qui le sait ? De liquide, sûrement, comme le corps humain, quatre-vingt-dix pour cent. Mais de quoi d'autre encore ? [...] Crachats de boubous sont menace pour nous. [...] si on réunissait les ruisseaux de tous les crachats crachés par la race noire sur tout le continent et crachés contre nous, on en arriverait à couvrir les terres émergées de la planète entière d'une mer de menace pour nous [...]. (Ibid., pp. 78-79.)

¹⁷ « Tu n'es qu'une femme, une femme sans fortune, une mère célibataire, une fille-mère, et, il y a peu de temps encore, tu aurais été bannie de la société, on te cracherait au visage et on t'enfermerait dans une pièce secrète pour faire comme si tu n'existais pas. » (Koltès, B.-M., *Le Retour au désert*, Paris : Les Édition de Minuit, 1988, p. 38)

¹⁸ Koltès, 1988, *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁹ Ibid., p. 22.

²⁰ Ibid., p. 24.

De cette manière, cette action de cracher prend au sens figuré s'oppose à celle de « parler », fonction civilisée d'échange et de communication véritable : le dire symboliquement rapproché du crachat ne peut que ruiner toute possibilité de rencontre humaine. « Cracher » n'attend évidemment pas la réciprocité ou la réponse du destinataire, on ne parle pas, on ne raconte pas, mais on crache. Si on « se parle », verbe pronominal ici de sens réciproque, on « crache » dans la solitude d'un acte offensant et défensif à travers des mots lancés, détachés, des fragments de phrases arrachés à la linéarité d'une phrase organisée. L'écriture chez Koltès est travaillée par ce parti-pris de l'expulsion organique, les phrases épousent un rythme saccadé, renoncent à l'ordonnement logique et privilégient la disjonction à l'articulation souple et harmonieuse des énoncés. Stylistiquement pertinente, la métaphore du crachat que nous avons convoquée permet de mettre en valeur la « torsion » pour reprendre le mot de Ricoeur que la poétique de Koltès impose au lecteur. « Impertinence sémantique » capable d'intriguer (« *the category-mistake*²¹ » la métaphore est pour Koltès la seule option littéraire capable d'obliger (au sens médiéval) le lecteur à penser l'homme dans sa relation déroutante à l'autre et à lui-même. Cette métaphore *vive* a été au cœur de notre recherche.

²¹ Ricoeur, P., *L'herméneutique biblique*, Paris : Ed. du Cerf, 1986, p. 189-194.

CHAPITRE I

Approches théoriques de la métaphore

1. Les fondements théoriques de la métaphore

Dans la rhétorique, la métaphore fait partie des tropes par ressemblance, ces tropes-là « consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue²². » La métaphore est paradoxale, elle s'agit non seulement de l'analogie et de la ressemblance, mais aussi de la dissemblance. Elle concerne plusieurs disciplines ou domaines d'étude, comme la philosophie, la linguistique, la sémiologie, etc. Pour cette première partie, elle se propose de présenter des définitions à partir l'époque d'Aristote jusqu'au XXIème siècle pour faciliter les études des pièces de Koltès et ses discours métaphoriques.

1.1. La métaphore chez Aristote : points de vue traditionnels

Tout d'abord, au sens primitif, l'étymologie grecque *metaphora* désigne « le transport ». Dans le cadre de la rhétorique classique, on peut trouver la première définition de la métaphore dans la *Poétique* d'Aristote (IV^e av. J.-C.) : « la métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie²³. » Selon ce point de vue, dans la conception aristotélicienne, la métaphore est définie comme un transfert de sens par similitude, qui s'agit, observe P. Ricœur, de ces traits constitutifs

²² Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977, p. 99.

²³ Aristote, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris : Gallimard, 1996, p. 119.

suivants : « *La métaphore est quelque chose qui arrive au nom*²⁴ », pour Aristote, la métaphore se rattache au nom ou au mot, mais pas à la phrase ou au discours ; « *La métaphore est définie en termes de mouvement : l'epiphora d'un mot est décrite comme une sorte de déplacement de... vers...*²⁵ », cela s'agit d'une transposition sémantique des mots et inclut la notion de la substitution²⁶ ; en plus, précise encore Ricœur : « *la métaphore est la transposition d'un nom qu'Aristote appelle étranger (allogrios), c'est-à-dire « qui... désigne une autre chose » [...] La métaphore est ainsi définie en termes d'écart*²⁷ ». Par rapport aux usages ordinaires de la parole, la métaphore déforme la réalité dans le récit, la notion d'écart « se [caractérisait] par un usage littéral de la langue, c'est-à-dire par une volonté référentielle explicite qui se traduisait par le supposé défaut de métaphores à l'intérieur du discours ou, du moins, par leur miraculeuse rareté²⁸. » La métaphore paraît donc une « anomalie » du langage et une distorsion dans la communication ordinaire, elle ne crée pas seulement une distanciation en transférant le sens par assimilation, elle apporte aussi des rapprochements.

La métaphore inclut ainsi les concepts de substitutions d'un terme propre à un autre terme figuré, entre le sens premier et le sens second. Cet acte de remplacer fonde sur la relation de ressemblance, exemple : « hiver de la vie », la substitution appuie sur la similitude de « hiver » et « vieillesse ». L'hiver est la dernière saison de l'année, cette idée renvoie parallèlement à la dernière étape de la vie. De ces points de vue traditionnels, la métaphore est longtemps considérée comme une figure qui fonctionne par substitution d'un terme, elle est entièrement réduite à une figure d'ornement, d'après Ricœur, elle ne

²⁴ Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 30 : « En conclusion, l'idée aristotélicienne d'*allogrios* tend à rapprocher trois idées distinctes : l'idée d'*écart* par rapport à l'usage ordinaire, l'idée d'*emprunt* à un domaine d'origine, l'idée de *substitution* par rapport à un mot ordinaire absent mais disponible ».

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ David, S., Przychodzen, J., Boucher, F.-E. éd., *Que peut la métaphore ? : histoire, savoir et poétique*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 8.

véhicule aucune information : « si en effet le terme métaphorique est un terme substitué, l'information fournie par la métaphore est nulle, [...] et si l'information est nulle, la métaphore n'a qu'une valeur ornementale, décorative²⁹. »

1.2. La métaphore selon Dumarsais et Fontanier : écart paradigmatique

Dans le domaine de la rhétorique classique en France, Dumarsais et Fontanier sont considérés comme les derniers représentants. La définition de Quintilien du trope « transporter une expression de sa signification naturelle et principale en une autre » a inspiré les principaux traités entre XVIIIème et XIXème siècle : *Traité des tropes* (1730) de Dumarsais, *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) et *Des Figures du discours autres que les tropes* (1827) de Fontanier. Dans le cadre du paradigme classique, le trope est généralement lié à la fonction référentielle des expressions nominales, il change le contenu d'un mot.

Selon Dumarsais, les tropes sont définis comme suit : « Les Tropes sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot³⁰. » La figure est traditionnellement définie comme écart par rapport à l'usage, le concept de Dumarsais consiste à voir les figures comme « des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires ; que ce sont de certains tours et de certaines façons de s'exprimer, qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler³¹. » Ainsi que dans l'ouvrage de Fontanier, le trope est « un procédé par lequel on change le sens d'un mot en un autre sens, par lequel on

²⁹ Ricœur, *op. cit.*, p. 30.

³⁰ Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, Paris : Flammarion, 1988 [1730], p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 62.

transporte un mot d'un premier sens en un sens nouveau³². »

Le concept du trope est passé de la perspective traditionnelle où le trope change la désignation d'un mot, tandis que dans la pensée classique, le trope change plutôt la signification d'un mot, en lui attachant un sens qui n'est pas proprement le sien.

Dumarsais définit la métaphore comme « une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit³³. » Son idée, pareille avec celle d'Aristote, s'appuie sur le transport de sens³⁴ : la métaphore est un détournement de sens, parce qu'on donne à un terme la signification d'un autre terme.

Contrairement à Dumarsais, au XIX^{ème} siècle, Fontanier établit dans *Les figures du discours* des distinctions entre tropes et figures, il définit ainsi les tropes : « Les Tropes sont certains sens plus ou moins différents du sens primitif, qu'offrent, dans l'expression de la pensée, les mots appliqués à de nouvelles idées³⁵. » Les mots pour constituer les tropes sont ainsi pris dans un autre sens que le sens qu'ils ont normalement. Le trope implique un sens détourné et le changement du sens, la figure s'agit de la distinction entre sens figuré et sens littéral.

Pour Fontanier, les figures de rhétorique sont définies ainsi :

Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune³⁶.

La figure consiste plutôt donc à l'expressivité qu'à la grammaire, elle établit un

³² *Ibid.*, p. 279.

³³ *Ibid.*, p. 135.

³⁴ Dans la *Poétique* d'Aristote : « la métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie. » (Aristote, *Poétique*, p. 119.)

³⁵ Fontanier, P., *op. cit.*, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 64.

écart entre le mot habituellement employé avec le sens propre ou littéral. De plus, les figures permettent les expressions d'appuyer une idée, une pensée ou un sentiment.

Fontanier reprend l'idée de transport d'Aristote en donnant au concept de signe une extension plus large que celle de mot, il définit les métaphores en ces termes : « Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. Ils se réduisent, pour le genre, à un seul, à la Métaphore [...]»³⁷ » La métaphore est une sorte de « trope par ressemblance », à la lumière de cette précision, la métaphore peut être considérée comme une figure de substitution où on remplace un terme attendu par un autre terme avec un rapport d'analogie, cela correspond au quatrième type de métaphore selon Aristote : « Chez Aristote, d'autre part, la métaphore est traitée comme genre et non comme espèce ; la métaphore d'Aristote, c'est le trope de Fontanier ; et la métaphore de Fontanier, c'est plus ou moins la quatrième espèce de métaphore d'Aristote³⁸. »

Par rapport à la métonymie ou à la synecdoque, la métaphore paraît une figure plus variée, puisqu'elle peut s'employer dans toutes sortes de mots : le nom, l'adjectif, l'adverbe et le verbe.

Dumarsais et Fontanier proposent des définitions très claires et précises sur la métaphore. Mais en ce qui concerne le fonctionnement de la métaphore, on n'y trouve pas vraiment des précisions chez Fontanier. En revanche, comme la métaphore est un trope, qui est une figure, alors il s'agit d'un concept de la substitution du mot simple au sens littéral, et que le mot simple qui est substitué est pris dans un sens figuré.

Jusqu'au XIXème siècle, dans un sens plus restreint, la métaphore est considérée

³⁷ *Ibid.*, p. 99.

³⁸ Ricœur, *op. cit.*, p. 77.

comme une figure par laquelle la signification naturelle d'un mot se transforme en une autre ; la métaphore devient une substitution d'écart entre le sens premier et le sens second par rapport à la norme. La perception de la normalité s'agit d'abord d'une figure qui est en rapport avec l'étymologie, ensuite, d'un discours neutre qui nomme les choses telles qu'elles sont, qui correspond à l'idée qu'il se fait du fonctionnement de la langue. Cette notion du sens sous-jacente est une représentation littérale, c'est une référentielle de la langue. Toutefois, cette conception du sens littéral apparaît insuffisante, il y a aussi une implication entre cette représentation du sens et la métaphore.

1.3. Vers une théorie ricœurienne : conception herméneutique

Dans *La métaphore vive*, l'enjeu de Paul Ricœur est de relire le modèle d'Aristote d'un point de vue différent de celui de la tradition rhétorique, la fonction de la métaphore n'est plus rhétorique, il y a un déplacement de la métaphore vers sa fonction poético-philosophique.

Dans la définition aristotélicienne, la métaphore est une partie intégrante qui sert à « faire image³⁹ », à « signifier les choses en acte⁴⁰ », c'est un trope pour la persuasion dans le discours oral et pour l'intrigue (le *muthos*) dans la poésie tragique ; néanmoins, cette fonction reste à l'ornementation du discours, il n'est plus un moyen d'expression, mais une forme de représentation. Ricœur explique cette transposition de la signification métaphorique du mot au discours-énoncé par l'idée d'emprunt à un terme étranger : « le terme d'emprunt, pris en son sens figuré, est substitué à un mot absent (qu'il manque ou qu'on ne désire pas l'employer) qui aurait pu être employé à la même place en son sens

³⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

propre ; cette substitution se fait par préférence et non par contrainte lorsque le mot propre existe⁴¹ ». Cette conception renvoie à celle de Fontanier : « Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue⁴² ». De cette manière-là, si le terme métaphorique est obtenu par substitution, son information est nulle.

Pour Aristote, la métaphore fonde sur la relation de ressemblance ; dans *La métaphore vive*, Ricœur reprend ce travail de la ressemblance, il introduit la notion de *fonction iconique* de la métaphore qui entraîne un processus d'un transfert des sentiments, au lieu d'un transfert des mots. Ainsi, la métaphore consiste à « parler par métaphore, c'est dire quelque chose d'autre "à travers" (*through*) quelque sens littéral⁴³. » Le caractère iconique de la métaphore contient un rapprochement entre deux pensées : l'une est décrite indirectement ou analogiquement, l'autre se sert à la pensée par le jeu du semblable.

Selon lui, la métaphore élargit le sens pour donner au lecteur un aspect imaginaire et élève la réalité à un niveau sublime. Pour toutes ces raisons, il y a un lien étroit entre la métaphore et le mythe : « La métaphore est, au service de la fonction poétique, cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée⁴⁴. » Si la fonction poétique du langage s'agit d'une capacité de création du langage, elle ne sert plus à un simple moyen de communiquer, mais à une autre compréhension du langage et de l'énoncé.

Dans l'acte de parler et d'écrire, les mots contiennent plus de sens, il ne se satisfait plus de laisser un message direct, de raconter un contenu objectif et de coller à la réalité qu'il désigne ; il concerne de faire émerger une autre réalité. Dans cette perspective,

⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴² Fontanier, P., *op. cit.*, p. 99.

⁴³ Ricœur, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 311.

Ricœur précise : « il y a quelque chose dans l'usage de la métaphore qui l'incline vers l'abus, donc vers le mythe⁴⁵. » Autrement dit, le mythe et la métaphore ont évidemment ce même procédé de voilement du discours.

Selon Aristote et Fontanier la définition de la métaphore reste nominale, ils classent la métaphore parmi les autres tropes. Néanmoins, Ricœur porte sur le renouvellement de la notion de métaphore, il montre que la métaphore doit se définir en des termes poétiques, non plus rhétoriques, elle est un moyen « de connaissance », et enfin, on doit « envisager la métaphore non comme écart mais comme réduction de l'écart, se déplaçant dans le même temps de l'unité mot vers l'énoncé⁴⁶. »



⁴⁵ *Ibid.*, p. 316.

⁴⁶ Dürrenmatt, J., *La Métaphore*, Paris : Champion, 2002, p. 13.

2. La métaphore comme micro figure

La métaphore peut être considérée comme une micro figure⁴⁷, elle a une fonction ornementale, mais surtout une fonction herméneutique pour ouvrir au sens, elle permet le déchiffrement du centre de gravité de l'œuvre de Koltès, dont la voix est toujours grave voire tropique. Le récit de Koltès est emblématique, représentatif d'un rapport au monde difficile. Son écriture métamorphose, transforme le vulgaire (*vulgus* en latin, qui désigne la foule) en une poétique philosophique qui questionne sur nos destins, nos projets, nos trajectoires.

Dans *La Nuit juste avant les forêts*, l'intrigue se déroule dans la rue, on se met immédiatement dans une scène urbaine : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues⁴⁸ ». La rue est bien le lieu qui est à la fois collectif où il y a une mise en attente, une sorte de vide ou de vacuité, c'est un non-lieu qui est non seulement ouvert à tous, mais aussi disponible pour toutes les actions les plus dégradées : « mais en bas sont les cons, qui stationnent : [...] ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos, et je suis remonté – juste le temps de pisser⁴⁹ », « avec les cons d'en bas attroupés dans mon dos, après avoir pissé, lorsque je me lavais le zizi⁵⁰ ». Les métaphores sont repérées dans les phrases, de part et d'autre du récit, questionnant notre condition humaine se reflète implicitement derrière le scénario et les personnages.

La dénonciation de Koltès ne prend pas la voie de l'explicite, les enjeux

⁴⁷ « Il est possible, et raisonnable, d'opposer deux seuls grands types de figures. Celles dont l'existence apparaît manifestement et matériellement, comme dans la phrase *ce matin, dans le métro, un mammoth était assis à côté de moi sur la banquette* : on comprend assez spontanément que *mammoth* signifie /gros monsieur/ ou /grosse dame/ ; on appelle ce genre de figures **microstructurales**. » Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Librairie générale française, 1997, p.153.

⁴⁸ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

métaphoriques et la figure exigent un lecteur herméneutique. L'ensemble du texte emprunte la voix du détour, au lieu de dire objectivement ou explicitement, il y a toujours une sorte de menace du sens et une sorte d'ambiguïté constante, comme dans l'histoire du Nicaragua :

ils me parlaient d'un général avec ses soldats qui encerclent la forêt, là-bas, et qui font des cartons sur tout ce qui s'envole au-dessus des feuilles, sur tout ce qui apparaît à la lisière, sur tout ce qu'ils aperçoivent qui n'a pas la couleur des arbres ou qui ne bouge pas de la même manière⁵¹

Cette ambiguïté est créée, générée, recherchée par la métaphore, mais la méta-métaphore, c'est-à-dire que, pour Koltès, on ne peut pas dire la vérité, si ce n'est par la conduite d'une écriture fondamentale métaphorique, comme disait Koltès dans l'entretien avec Jean-Pierre Han :

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. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un : « Je suis triste », vous êtes obligé de lui faire dire : « Je vais faire un tour⁵² ».

Cette idée est à rapprocher des écritures d'Ionesco et de Beckett, leurs textes sont difficiles à comprendre, c'est une lecture qui oblige à dégager le sens qui a été malmené, brouillé par ce recours au détour, à la parole biaisée, oblique qui forcément engage vers une description travestie du monde réel :

Avant, je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les raconter. Une réalité aussi complète, parfaite et cohérente que celle que l'on découvre parfois au hasard des voyages ou de l'existence, aucune imagination ne peut l'inventer. Je n'ai plus

⁵¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁵² Koltès, 1999, *op. cit.*, pp. 13-14.

le goût d'inventer des lieux abstraits, des situations abstraites⁵³.

On n'est pas dans la fantaisie comme dans *Rhinocéros* d'Ionesco, mais dans un monde réel construit, peuplé d'éléments sordides tel que « sale pluie, sale vent, saloperie de carrefour⁵⁴ », « face au miroir dans mon dos, oubliant tout le reste, la saloperie de pluie, la saloperie de lumière⁵⁵ », « j'étais seul dans la rue des putes⁵⁶ ». Koltès incarne les éléments du réel qui sont également à dégager d'une interprétation littérale, le lecteur ne peut donc pas les lire comme les éléments de littéralité. Avec cette écriture soupçonneuse, Koltès oblige le lecteur à réfléchir sur la signification souterraine des paroles et des actions des personnages, sur la symbolique des lieux et des univers urbains.

Dans le texte de Koltès, tout est ainsi confronté à ce détours de sens, il considère que le public doit lire de façon indirecte ; c'est un théâtre qui oblige le lecteur à mener une enquête du sens, à décoder sous les mots.

Le titre est considéré presque comme une entrée immédiate dans cette prescription de lecture, le titre force d'entrée de jeu le lecteur à s'engager dans une écriture poétique et soupçonneuse, puisque dès le titre, les frontières ne sont pas toujours lisibles, elles sont menacées entre l'espace et le temps où on veut s'enfuir et se cacher :

il faut que l'on se planque au fond d'une forêt, et ils vous exterminent à coups de mitraillette dès qu'ils vous voient bouger, mais tant pis, je t'aurais dit au moins ce que j'avais à te dire, ici je n'arrive pas, mais ailleurs, dans une chambre où on passerait la nuit, une partie de la nuit, car je partirai avant que ce soit le jour, [...] je partirai à temps, avant que tu ne veuilles te barrer⁵⁷

⁵³ *Ibid.*, p.10.

⁵⁴ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 52.

Et aussi : « il faut que l'on trouve l'herbe où l'on pourra se coucher, avec un ciel tout entier au-dessus de nos têtes, et l'ombre des arbres, ou alors une chambre où on aura notre temps⁵⁸ ». Cette oblicité non seulement se repère par le déploiement de la micro-figure, mais aussi comme une vision métaphorique du monde qui exprime la condition humaine sous la plume de Koltès :

Mes personnages n'en sont pas moins passionnés ; ils ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs. Les bagarres justement permettent de voir dans quelles limites qu'on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernée. On est confronté à des obstacles – c'est cela que raconte le théâtre⁵⁹.



⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁹ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 135.

3. La métaphore *versus* la comparaison

On notera en premier lieu la faible distribution de la comparaison dans l'entier du texte : « je deviens léger, comme les courants d'air⁶⁰ », « moi, seul, étranger contre eux tous, où je m'étais fourré comme le dernier des cons⁶¹ ». La comparaison et la métaphore sont des figures de la ressemblance, une distinction entre ces deux figures paraît donc incontournable. D'abord, la comparaison n'a pas du tout la même valeur que la métaphore, puisque la comparaison n'est pas un trope. Dans la comparaison, on rapproche deux choses pour souligner le(s) point(s) commun(s) (que l'on appelle le « motif »), avec l'aide d'un outil de comparaison (comme, pareil à, ressembler à, semblable à, tel que...).

Voici un exemple d'une comparaison motivée : « un slip et une chemise tout légers comme en soie⁶² ». Dans cette phrase, il contient deux éléments (le slip et la chemise / la soie) et un motif (léger) ; le motif est l'argument, il permet les deux éléments de pouvoir être rapprochés.

Il arrive parfois que le motif de la comparaison ne soit pas exprimé, c'est ce qu'on appelle une comparaison non-motivée : « un pantalon qui tombe comme un sac au milieu du trottoir⁶³ ». Dans ce cas, le motif est absent, puisque des éléments communs entre le pantalon et le sac (par la forme, la couleur, le poids...) n'est pas exprimé. La conjonction « comme » crée un lien explicite entre ces deux éléments rapprochés, il s'agit donc d'un rapport d'analogie entre les deux, à travers ce rapport, les deux éléments se soudent, c'est la raison pour laquelle la comparaison n'est pas un trope, puisqu'il ne concerne pas de détours.

Il s'agit de comparer à rien : parfois, l'outil comparatif loin de servir l'analogie créée

⁶⁰ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶² *Ibid.*, p. 43.

⁶³ *Ibid.*, p. 42.

une béance accuse la solitude : « à cause de ce qu'elle était belle comme ce n'est pas possible⁶⁴ », « c'est toujours triste comme je ne sais pas comment je pourrais te le dire⁶⁵ » et « je voudrais être comme n'importe quoi qui n'est pas un arbre [...] ⁶⁶ », elle donne l'illusion d'une proximité, proximité feinte, annulée par la négation ne... pas.

Quant à la métaphore, elle est considérée comme une comparaison abrégée entre deux éléments, mais sans mot-outil de la comparaison. On discerne deux formes majeurs de la métaphore : la métaphore *in praesentia*, qui présente en même temps les deux constituants (le comparé et le comparant), et la métaphore *in absentia*, qui conserve seulement le comparant.

La métaphore *in praesentia* met en relation des groupes nominaux et pose explicitement une assimilation par l'intermédiaire d'un outil syntaxique, par exemple : « lorsque je travaillais, mon salaire, moi, c'était un drôle d'oiseau tout petit qui rentrait⁶⁷ » Dans cette métaphore, le comparé (réfèrent actuel : mon salaire) et le comparant (réfèrent virtuel : un drôle d'oiseau tout petit) existent. Avec la copule être, il exprime l'équivalence et concerne ici un rapport d'identification entre les deux éléments, cela rend la métaphore *in praesentia* plus insistante, elle donne la possibilité d'ouvrir la diversité de l'interprétation, le rapprochement peut se fonder sur le forme, la caractéristique, etc.

La métaphore *in absentia* est fondée sur une relation de substitution qui unit le substantif et le verbe ou l'adjectif des autres catégories, par exemple : « foutez-leur-en partout, noyez leurs gueules de tueurs et leurs belles gueules de luxe⁶⁸ ». Dans ce cas, il ne contient que le comparant, le comparé n'est pas exprimé pour renforcer la construction imaginaire. La métaphore dans cet exemple ne donne pas exactement des aspects comme

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

« béance », « gourmandise », « visage vilain », « grondement », mais elle oblige le coénonciateur à construire ou à imaginer des traits caractéristiques communs.

De même avec la comparaison, c'est irréfutable qu'elle se constitue sur une analogie. Or, la comparaison parle d'une relation logique, elle « relève d'une logique du vrai et du faux⁶⁹ », l'outil de comparaison est l'intermédiaire entre le comparé et le comparant, cela établit un effet d'équivalence, de réversibilité et de cohérence. En revanche, la métaphore ne suit pas ces logiques binaires, il existe une « tension instituée par l'incompatibilité apparente entre les termes de l'énoncé ou entre l'énoncé et le contexte qui enclenche le procédé métaphorique⁷⁰. »

À l'opposé du caractère « logique », « binaire » de la comparaison, la métaphore paraît un outil privilégié, propre à dire le chaos, elle dérègle, abîme l'ordre. Ainsi, Koltès ne se satisfait pas d'utiliser la comparaison pour décrire le monde, en revanche, la métaphore devient un moyen le plus juste pour dire ce monde, ces conflits, ces incohérences, ces absurdités, etc.

Koltès ne montre donc pas un monde qui obéit à des lois logiques explicites, son œuvre est toujours dans l'incertitude et dans la mouvance. Le titre, en témoigne : l'univers est constamment incertain, trouble et flou. Cette vision de la métaphore comme élément scriptural du désordre, de la désorganisation est évidemment essentiel chez Koltès, c'est la raison pour laquelle les pièces de théâtre de Koltès échappent à une lecture immédiate.

⁶⁹ Martin, R., *Pour une logique du sens*, Paris : Gallimard, 1983, p. 207.

⁷⁰ J. Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 27.

CHAPITRE II

La métaphore « *juste avant le texte* »

Au XXème siècle, la notion de genre qui tient à devenir problématique devient une tendance. La fonction du titre est variée au cours des siècles, pour donner une information ou une identification rapide, le titre d'une pièce de théâtre comporte souvent le nom ou le prénom du personnage principal (*Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Dom Juan* de Molière), le métier (*Les Bonnes* de Genet) la caractéristique morale (*L'Avare* de Molière), etc., le titre comporte aussi des connotations (*Fin de Partie* de Beckett) voire des éléments absurdes qui n'ont aucun lien avec le texte (*La Cantatrice chauve* d'Ionesco). Tous ces titres thématiques préviennent le sujet des propos et réduisent le texte à des domaines divers, à une situation spatio-temporelle ou à un point de vue. Ils soulignent le caractère topique, en même temps, ils permettent au lecteur d'entrer dans les référents du discours dont on va parler.

La plupart des titres de pièce choisis par Koltès apportent une image poétique, énigmatique, ambiguë tels que « *Combat de nègre et de chiens* », « *Dans la solitude des champs de coton* », « *Le Retour au désert* », et bien entendu, « *La Nuit juste avant les forêts* ». On pourrait toujours percevoir la multiplicité des sens que recouvrent ces titres polysémiques, ils introduisent des connotations sur la violence, la solitude, l'exil, la mouvance, etc. Ces titres, comme une poésie, ne montrent pas directement des thèmes clairement définis, au contraire, ils laissent plutôt des énigmes et des vides, c'est au lecteur ou spectateur d'élucider ce mystère inexpliqué et de remplir ces éléments manquants.

On pourrait ainsi s'interroger sur la valeur heuristique à juste titre *La Nuit juste*

avant les forêts qui instaure *in medias res* un cadre spatio-temporel et introduit des paradoxes et incongruités. Le groupe nominal « les forêts » se rapporte à l'espace (un lieu⁷¹), tandis que « la nuit » circonscrit un temps. L'adverbe « juste » et la préposition « avant » s'utilisent souvent pour la localisation dans le temps "*juste avant le lever du soleil*", mais ils s'emploient aussi pour la localisation dans l'espace "*La station de tramway est juste avant la gare.*" Ainsi, ils concernent en même temps une notion de dépendance spatiale et temporelle, et nous permettent de trouver une modalisation du sens de base, car ils expriment en fait l'idée d'une grande proximité. De plus, le « juste avant les forêts » a un effet énigmatique et dramatique puisqu'il relève de référents tragiques : « le trop tard » tragique. La combinaison de ces deux termes amène un effet d'instantanéité et d'antériorité, avec sans doute la priorité donnée à l'espace d'où un sentiment de brouillage des coordonnées du monde.

D'ailleurs, il est remarquable que les deux substantifs (la nuit / les forêts) soient précédés d'un article défini (la / les). L'article défini a divers emplois, ici, premièrement, il s'emploie plutôt avec les noms pris au sens général, ce contexte généralisant fait référence à l'ensemble des situations possibles que la phrase peut évoquer ; deuxièmement, il a une valeur anaphorique qui renvoie à l'emploi particularisant, il détermine un substantif qui est présent dans l'univers du discours ou dans une certaine situation.

L'article défini que Koltès sollicite dès le titre cultive lui aussi l'ambiguïté quant à la référence de l'objet. Soit, il a une valeur générique (la nuit), soit une valeur particularisante (cette nuit-là) qui inscrit en germe un élément d'intrigue de dramatisation (qui va se dérouler quelque chose cette nuit). Quant au choix « les forêts » *versus* « la forêt », Koltès pourrait utiliser simplement « La Nuit juste avant la forêt », puisque naturellement, « la forêt » correspond à l'usage commun. Ainsi, on peut légitimement

⁷¹ On peut préférer la notion de topique (*topos*), de rhétorique (figure figée), et aussi de psychanalyse (lieu de l'inconscience).

interroger le choix de l'article pluriel. En effet, la forêt réfère à une pluralité redoublée ici par la flexion au pluriel. Normalement, le pluriel est une utilisation inutile, « une forêt » peut désigner un ensemble d'arbres. L'énigme s'ouvre dès le titre sur l'écart entre une attente référentielle « la forêt » et le flou généré par le pluriel. Est-ce que « la nuit » porte une tonalité philosophique ? Est-ce que, par le déterminant, « la nuit » porte une valeur particularisante qui va introduire un terme d'intrigue ? Ou encore, est-ce que « la nuit » a une valeur générique, elle va être évidemment contestée, interrogée et agacée par le pluriel.

Dans le titre, il y a un déficit d'informations référentielles qui vise à agacer les frontières génériques. Caractéristique de tout titre, l'énoncé averbal est suspendu à une actualisation (on se pose la question sur « qui parle », « quand » et « où ») à venir que les groupes nominaux parviennent partiellement à interroger plus qu'à régler. On sait quand et où dans le titre, mais cette actualisation n'est pas réglée, elle sert seulement à interroger. Cette mise en suspens va ouvrir le texte pour pouvoir inscrire et actualiser ce titre. Cette incertitude autorise à penser que les substantifs sont pris dans une interprétation figurée, métaphorique par la limite « juste avant » que Koltès inscrit finement dans le titre. Ce titre nous oblige à réfléchir sur sa signification et à prendre les mots dans ce texte au sens métaphorique ou tropique. Les mots du texte ne sont-ils pas à prendre dans une géographie sémantique complexe, tropique, faussement univoque pour surprendre, dérouter, ou mener encore le lecteur « au-delà » les forêts ?

La poétique de Koltès, on vient de le voir privilégie le détour du sens, et l'insertion de la métaphore se fait insistante, laissant deviner la complexité oppressante de la réalité (la nuit / les forêts). Toute suite, une partition s'opère entre un avant et un après, une tension entre deux espaces (avant / après la forêt), deux temporalités (la nuit / le jour). Dès le titre, il contient deux noms : « la Nuit » (elle s'écrit avec majuscule, ce serait une

allégorie, un symbole ou une personnification) et « les forêts », que signifient-ils ? À quel référent sont-ils associés ?

1. Le moment nocturne : motif de la nuit

Selon la définition du dictionnaire Robert au XX^{ème} siècle, la nuit renvoie à « l'obscurité résultant de la rotation de la terre, lorsqu'elle dérobe un point de sa surface à la lumière solaire⁷². » La nuit s'identifie à l'obscurité, à l'ombre, elle s'enrichit d'un sens plus figuré et littéraire. Cette obscurité renvoie à l'absence de lumière, et aussi au manque d'intelligibilité. D'un autre côté, le coucher et le lever du soleil établissent des frontières assez incertaines, puisque la nuit se définit comme intervalle de temps qui pose la question de ses limites temporelles. Soit comme absence de lumière, soit comme intervalle temporel, ces deux aspects de la nuit indiquent en même temps les valeurs négatives au sens moral, spirituel ou intellectuel.

Dans la mythologie grecque, Nyx, la déesse de la Nuit, engendre avec Érebe (fils du Chaos) le Sommeil, la Ruse, l'Amour sexuel, la Colère, la Mort, la Vengeance, la Discorde, et aussi, le Jour. La nuit est associée d'idées à l'insécurité, l'inconnu, la mort, l'isolement, le silence, mais aussi une création cyclique (puisque la nuit précède le jour). Elle porte ces valeurs métaphoriques néfastes voire ambivalentes, s'est toujours donnée comme un lieu d'inquiétude, d'aveuglement, de confusion ou de rêve : « [La nuit] peut être aussi vécue comme le lieu, comme l'occasion d'un nouvel épanouissement de conscience : il suffit pour cela que nous nous mettions à y rêver⁷³. » La nuit nous confronte aussi à notre intériorité, par rapport au jour, qui expose à soi-même et nous installe dans l'extériorité, la

⁷² Rey-Debove, J., Rey, A., Chantreau, S. et Drivaud, M.-H., *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1996, (1^{ère} éd. 1967), p. 1507.

⁷³ Richard, J.-P., *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Edition du seuil, 1981, p. 164.

transparence.

De plus, on perd toute identité dans l'obscurité, l'invisibilité ne peut pas aboutir à une identification possible. Avec la lumière du jour, la perception des objets, fait que le monde se présente dans masque, avec l'assurance de la vérité. En revanche, l'obscurité de la nuit annule la perception visuelle, comme l'affirme Merleau-Ponty :

Quand [...] le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. [...] (La nuit) n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle⁷⁴.

Presque toutes les pièces de théâtre de Koltès se passent après le coucher du soleil et sont souvent basés sur le désir, comme sa pièce hautement connue : *Dans la solitude des champs de coton*, ou encore *Combat de nègre et de chiens* et *Quai ouest*. L'auteur y laisse transparaître la violence, la solitude, et aussi introduit des dialogues de sourds⁷⁵ dans le combat souterrain de la nuit. La nuit est une source d'énigmes et de mystères, elle a une atmosphère mouvante et menaçante, liée à la mélancolie et la crainte de néant, dans la pièce de Koltès, la nuit est pourtant là où tout commence.

Dans *La Nuit juste avant les forêts*, le narrateur disperse l'intrigue sur plusieurs sujets, et ne cesse pas de revenir sur certaines choses comme le fait qu'il cherche une chambre pour passer une nuit. Tous les personnages entretiennent une relation obsédante, intime avec la nuit.

Tout d'abord, dans le texte, « la nuit » est rapidement sous les yeux : « lorsque tu

⁷⁴ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 328.

⁷⁵ Un dialogue de sourds est l'incapacité de communiquer entre deux interlocuteurs, comme les personnages dans *Des Voix Sourdes*, *Le Retour au désert*, *Combat de nègres et de chiens* et tant d'autres.

tournaï, là-bas, le coin de la rue, que je t'ai vu, j'ai couru, je pensais : rien de plus facile à trouver qu'une chambre pour une nuit, une partie de la nuit⁷⁶ ». Tout au long du récit de narrateur, ne cesse de répéter son souhait de pouvoir passer une nuit dans une chambre :

je t'ai aperçu tournant le coin de la rue, pardon, je suis à moitié ivre, je ne dois pas être à mon avantage, mais j'ai perdu ma chambre, je cherche une chambre pour cette nuit seulement, une partie de la nuit, car dans peu de temps je ne serai plus ivre, je demande cinq minutes⁷⁷

Pour le narrateur, il faut s'aviser de se soustraire à la nuit le plus promptement possible, car rester dehors toute la nuit paraît une menace pour lui, et une source d'angoisse. Dès le titre, la nuit impose une dominante tonale, ainsi une impression continue : le danger, l'angoisse, l'insécurité. La nuit est bien sûr associée avec la solitude : « je serai celui qui exécute, dans mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts, fils directs de leur mère, aux allures de jules pleins de nerfs, qui les roulent et qui tournent, tout seuls, en pleine nuit, au risque d'attraper les maladies possibles⁷⁸ ». La nuit pourrait aussi être une terreur aux bords des forêts au Nicaragua, où l'on tire sur tout ce qui « n'a pas la couleur des arbres ou qui ne bouge pas de la même manière⁷⁹ ».

Dans d'autres cas, la nuit, paradoxe koltésien s'offre comme un moment privilégié pour rencontrer quelqu'un ou des choses inimaginables, et aussi une occasion de chercher une sortie du sentiment. Par exemple, dans l'histoire d'une fille sur un pont : « tu te promènes n'importe où, un soir par hasard, tu vois une fille penchée juste au-dessus de l'eau⁸⁰ ». Cette fille mystérieuse apparaît seulement au moment de la nuit et dans un certain endroit :

⁷⁶ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

elle dit, penchée sur la rivière : [...] je m'assieds au bord de l'eau ou je me penche au-dessus, moi, je ne peux parler que sur les ponts ou les berges, et je ne peux aimer que là, ailleurs je suis comme morte, tout le jour je m'ennuie, et chaque soir, je reviens près de l'eau, et on ne se quitte plus jusqu'à ce qu'il fasse jour⁸¹

Le narrateur aime cette fille d'un amour fou et passionné, la nuit se transforme ici en moment entouré d'énigmes et de mystères qui le fascine et le fait perdre la raison :

j'ai écrit sur les murs : mama je t'aime mama je t'aime, sur tous les murs, pour qu'elle ne puisse pas ne pas l'avoir lu, je serai sur le pont, mama, toute la nuit, le pont de l'autre nuit, tout le jour, j'ai couru comme un fou : reviens mama reviens, j'ai écrit comme un fou : mama, mama, mama, et la nuit j'ai attendu en plein milieu du pont⁸²

Depuis un temps immémorial, la nuit est un moment où des bêtes entrent en activité, vivant dans la nature, l'homme se met à l'abri pour éviter de s'exposer en dehors, de se mettre en danger. En revanche, dans la plupart de l'œuvre de Koltès, la nuit est un moment où toutes les actions des personnages s'activent et où l'intrigue se déroule. La nuit correspond même à une temporalité fauve dans ses pièces comme *Dans la solitude des champs de coton* : « malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre, je m'approche, moi, de vous⁸³ ». Elle fournit en parallèle des opportunités favorables à l'émergence de certains devenirs-animaux chez ses personnages : « mais en bas sont les cons, qui stationnent : tout le temps de se sécher les cheveux, ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos⁸⁴ ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

⁸² *Ibid.*, p. 36

⁸³ Koltès, B.-M., *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986, pp. 9-10.

⁸⁴ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 7.

On pourrait dire que la nuit est un élément préféré et indispensable pour Koltès afin de constituer un cadre mystérieux, énigmatique, dangereux, troublé, sauvage, etc., comme il disait : « Je pense que l'heure est un repère important ; nous ne sommes pas pareils le matin et le soir. De toute façon, j'ai une préférence pour le soir, la nuit, où tout est plus beau, sans doute parce qu'on distingue moins⁸⁵. » D'ailleurs, dans *La Nuit juste avant les forêts*, il est remarquable que le narrateur mentionne constamment le terme « vendredi soir » en exprimant son sentiment de retrait : « ce n'est pas que j'aie peur du vendredi soir plus que des autres soirs, au contraire, maintenant que je ne travaille plus, je regrette comme c'était, le vendredi soir et la nuit qui suivait, où le monde a toute sa fatigue sur la gueule mais ne veut pas céder⁸⁶ », et Koltès explique ainsi :

Si j'ai donc écrit sur le vendredi soir, veille de repos, c'est que j'ai longtemps été incapable d'apprécier ce moment ; je sortais à l'époque tous les soirs, et le vendredi soir était un phénomène qui se passait, auquel j'étais relativement étranger ; c'est pourquoi aussi il me semblait en même temps passionnant, comme un voyeur⁸⁷.

En revanche, pour lui, la nuit n'exprime jamais une désespérance : « L'expérience ne s'appuie pourtant pas sur des critères sombres et désespérés ; elle relève plutôt d'une vie fascinante, excitante, mais nocturne⁸⁸. » Koltès colore ainsi un tel univers noir où les personnages sont étrangers et ils perdent petit à petit leur identité en étant confrontés aux regards hostiles des autres, et parallèlement, le lecteur pourrait reconnaître le caractère de la nuit qui donne naissance à la libération des désirs inassouvis, aux pulsions refoulées, à la découverte de la mort, aux valeurs d'intimité ou aux sentiment mystiques.

⁸⁵ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁶ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁷ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 131.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 128.

2. Symbolique de la forêt : détournements chez Koltès

La forêt, le lien topique naturel des histoires ou des contes, représente souvent le lieu inconnu de l'épreuve et du mythe, évoquer la forêt, c'est ramener à une multitude d'image. La forêt vient du bas latin *forestis* par une locution recomposée *silva forestis* qui désigne un lieu en dehors : « forêt en dehors (*foris*) de l'enclos ». Le dérivé du latin *sylva* désigne la forêt, il donne en bas latin *sylvaticus* (l'homme qui vit dans les bois), qui est aussi le dérivé de *salvaticus* (sauvage), il y a donc un lien étroit entre le sauvage et la forêt.

La forêt symbolise un espace mystérieux, un lieu dangereux où les bêtes se cachent, un lieu de non-loi où seule la nature règne en maître. Elle bloque l'horizon et « signifie justement qu'il n'y a pas d'issue, pas de sens non plus, que nous sommes désormais en fermés dans le piège illimité de l'épaisseur⁸⁹. » Elle représente une frontière ou une transition vers un autre état, dans la forêt, on perd toute identité, et on ne peut pas y traverser impunément ; par ailleurs, la lisière des bois marque parallèlement la limite des cultures, les frontières des cités. La forêt est un endroit où trouble les perceptions, où se révèle des dimensions cachées de la conscience. Dans les changements de lieux et de temps, l'orée de la forêt correspond à la tombée de la nuit ou au lever du jour, selon qu'on y entre ou qu'on en sort.

La forêt offre un univers extérieur qui associée à la vie, à l'hostilité ou à la mort, elle préserve la vie sauvage, c'est un espace nourricier et de chasse. La chasse se présente fondamentalement comme une activité forestière en mettant en relation entre les hommes et les animaux, cette relation renvoie aussi au lien entre le chasseur et la proie. La chasse peut aussi entraîner la confrontation et la lutte entre la civilisation et la sauvagerie environnante lorsque la sauvagerie de la forêt déborde sur les territoires cultivés. Par

⁸⁹ Richard, *op. cit.*, p. 268.

ailleurs, la forêt devient un lieu d'initiation à travers le processus de la chasse, parce qu'elle fournit des opportunités à l'individu d'y opérer un changement d'être, qui est éventuellement différent avec sa place dans la communauté.

C'est un point de rencontre de nombreux dangers, mais aussi de soi-même : elle apporte une image du monde caché et obscur de notre inconscience. La forêt peut être considérée comme une ligne de démarcation entre la civilisation et la sauvagerie, et assimilée à la nuit, ce sera alors une grande menace pour les êtres civilisés et socialisés puisque la forêt est aussi un lieu où l'homme teste son humanité.

Dans la pièce, quoique l'histoire se déroule dans la ville, Koltès insère encore des termes de nature dans diverses implications, nous pouvons y trouver deux fois le mot « forêt ». Quand le narrateur explique qu'est-ce qu'un « chez-moi », il mentionne :

on me donnerait une sorte de petite chaumière, comme dans les histoires, au fond d'une forêt, avec de grosses poutres, une grosse cheminée, de gros meubles jamais vus [...] je vire tous ces objets que l'on ne voit jamais et nulle part, sauf dans les histoires, et les odeurs spéciales, les odeurs des familles, [...] et les cent mille ans de vieillesse qui se moquent de tout, qui vous font étranger, qui ne peuvent jamais faire croire que l'on est tout à fait chez soi⁹⁰

Koltès nous donne explicitement une image symbolique des histoires : une chaumière au fond d'une forêt, avec de gros meubles, incarnation de la femme (vieillesse) et les odeurs des familles. De nouveau, on peut considérer la forêt comme une rupture : une séparation du groupe social et de la famille ; mais ici, même si la scène est au fond d'une forêt, il y a encore une chose pour laquelle le narrateur éprouve du dégoût : les odeurs des familles. Cela nous renforce l'impression d'étrangeté par la condition d'enfermement du narrateur, tellement coincé par les choses auxquelles on s'habitue ou dont on a besoin,

⁹⁰ Koltès, 1988, *op. cit.*, pp. 9-10.

qu'il se hâte de chercher une chambre pour passer la nuit.

La deuxième référence se trouve dans une histoire qui concerne une forêt au Nicaragua : « [les Nicaraguas] me parlaient d'un général avec ses soldats qui encerclent la forêt, là-bas, et qui font des cartons sur tout ce qui s'envole au-dessus des feuilles⁹¹ » et encore : « là-bas où tout ce qui bouge s'est caché dans les montagnes, les bords de lacs, les forêts⁹² », « il faut que l'on se planque au fond d'une forêt, et ils vous exterminent à coup de mitraillette dès qu'ils vous voient bouger⁹³ »

On remarque que la forêt devient un lieu fermé, il y a un vieux général et ses soldats qui surveillent et tuent tout ce qui n'obéit pas, qui ne se conforme pas strictement aux règles ou aux ordres. Ici, sous une telle oppression d'une organisation hiérarchisée, la forêt paraît une zone spécifique, y cachent les hétérogénéités de cette organisation qui ne veulent être disciplinées, elle est un refuge, mais elle n'assure pas la sécurité, un danger plane autour de ces hétérogénéités, et ils sont toujours sous les regards des soldats.

La présence de la forêt dans *La Nuit juste avant les forêts* porte plutôt une image hostile tournée vers un monde sauvage. La forêt est présentée comme une prison où les désobéissances doivent être réprimées par une punition. À l'inverse des communautés hiérarchisées humaines, cette forêt paraît un lieu chaotique et désordonné où les habitants tiennent plus de l'animal que de l'homme.

On pourrait dire que toute la parole du narrateur est informée par l'asservissement et la liberté. À travers le titre, Koltès utilise ces deux termes à fin de créer une contradiction dans la pensée de l'espace et du temps, « la Nuit » et « les forêts » nous placent dans un cadre spatio-temporel qui est parallèlement limité et immense. Ce titre est

⁹¹ *Ibid.*, p. 50.

⁹² *Ibid.*, p. 51.

⁹³ *Ibid.*, p. 52.

comme une énigme, sans réponse, Koltès invite le lecteur à mener sa réflexion sur la condition humaine.



3. La fulgurance de la rencontre

« Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu⁹⁴ ». Le texte commence par cette rencontre au hasard, il semble que le narrateur attend et cherche l'autre pour dire toutes ses idées et pour libérer son cœur de la solitude, il exprime aussi un soif de contact avec l'humanité :

toute ma vie je veux bien me balader, courir de temps en temps, m'arrêter sur un banc, marcher lentement ou plus vite, sans jamais parler, mais, toi, ce n'est pas pareil, et cela, dès que je t'ai vu, et maintenant il faut que je t'explique tout, puisque j'ai commencé, sans que tu te barres et me laisses comme un con⁹⁵

La personne espérée apparaît dans un coin de la rue, un espace furtif, et de transition, de changement de direction, mais aussi de disparition. Un lieu vide et du néant où rien ne se passe, où il semble que quelque chose se passe, même si cet espace est tout petit, c'est par là que tout peut commencer. L'espoir gît dans un coin de la rue comme une ouverture vers un ailleurs qui pourrait faire voler en éclat l'immobilisme qui saisit les personnages : « mais en bas sont les cons, qui stationnent⁹⁶ ». L'espace angulaire (le coin de rue) figure l'accès possible à l'espace imaginaire, au sentiment de l'élévation. Tout se joue dans un temps fragile car l'autre peut disparaître, s'évanouir aussitôt aperçu :

car j'ai bien vu, de loin, que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue, que le moindre courant d'air emporte et envolerait, et, lorsque je cours après, une fois, deux fois, trois fois, il n'y a plus rien qu'une rue vide et la pluie, alors, cette fois, je n'ai plus voulu te perdre, je n'ai rien laissé au hasard, je me suis préparé : j'empêchais que les cons ne me barrent la route, je me mettais

⁹⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

d'accord avec eux, je faisais semblant d'écouter leurs conneries, d'accord avec eux tous⁹⁷

C'est une poétique de l'instant, de la fulgurance à laquelle Koltès nous convie, le coin de la rue n'est pas la rue, et la lecture bachelardienne, nous invite à voir dans ce réduit une concentration même de sens⁹⁸. Ce coin de la rue devient aussi un espace potentiel pour entrer en relation avec l'autre et fournir une opportunité d'accordage à deux.

Cette chance de la rencontre semble le dernier espoir pour le narrateur, désirant l'amour d'un autre qui ne fait jamais encore partie de son univers mental ni de son espace social. Comme la notion de *kairos*⁹⁹, cette rencontre indique un moment exacte et précis (« lorsque », « dès que ») :

Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu¹⁰⁰

lorsque tu tournais, là-bas, le coin de la rue¹⁰¹

et, lorsque je t'ai vue, j'ai couru¹⁰²

j'ai couru derrière toi dès que je t'ai vu tourner le coin de la rue¹⁰³

j'ai voulu le demander à toi dès que je t'ai vu au coin de la rue¹⁰⁴

toi, ce n'est pas pareil, et cela, dès que je t'ai vu, et maintenant il faut que je t'explique tout¹⁰⁵

L'autre nourrit un fantasme de rencontre, dans l'instant, à ce moment-là, dans ce lieu circonscrit pour sauver le « je », puisque le narrateur est toujours prisonnier dans une

⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁸ Bachelard, G., *Poétique de l'espace*, Paris : Quadrige, 1959.

⁹⁹ « Les Grecs ont un nom pour désigner cette coïncidence de l'action humaine et du temps, qui fait que le temps est propice et l'action bonne : c'est le *kairos*, l'occasion favorable, le temps opportun. » (Aubenque, P., *La prudence chez Aristote*, Paris : Presses universitaires de France, 1963, pp. 96-97.)

¹⁰⁰ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰² *Ibid.*, p. 30.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 56.

geôle humaine, sous les regards des « bouffeurs stationnés tout en cercle, dehors, dans les cafés¹⁰⁶ » ou « les cons » en bas :

mais en bas sont les cons, qui stationnent : tout le temps de se sécher les cheveux, ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos¹⁰⁷

C'est ainsi que, par rapport à l'« attroupement¹⁰⁸ », aux « cons¹⁰⁹ », cet « autre » inconnu est singulier et unique, il semble que l'autre est élu, se lit comme une vérité attendue et une issue pour survivre :

moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime¹¹⁰

Ce besoin de l'autre nous permet alors de pouvoir considérer cette scène comme une demande d'amour et de percevoir l'humanisme du théâtre koltésien :

Le texte est [...] une seule phrase comme une seule demande sans limite assignable, qui contient un seul acte de langage, le même durant toute l'heure, et qui n'a pas même le mérite de la formulation claire, un seul acte de langage, la demande. Et que peut être cette demande si ce n'est une demande de contact, une demande d'amour¹¹¹ ?

Cependant, cet amour paraît unilatéral, on ne peut que trouver les pronoms personnels sujets « je » et « tu » disloqués, à distance, le « nous » déserte le texte. De plus, l'autre qui écoute reste toujours muet, silencieux, comme si le narrateur ne recevait jamais de réponse.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹¹ Ubersfeld, A., « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », *Études théâtrales* n°19, *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, Belgique : Université catholique de Louvain, 2000, p. 90.

Ensuite, il est remarquable que cette rencontre hasardeuse soit menée par le regard, sorte de pulsion scopique qui irrigue le texte :

Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu¹¹²

lorsque tu tournais, là-bas, le coin de la rue, que je t'ai vu, j'ai couru¹¹³

j'ai couru derrière toi dès que je t'ai vu tourner le coin de la rue¹¹⁴

lorsque je t'ai vu, j'ai couru, couru, couru¹¹⁵

moi, déjà je t'abordais, je disais : je t'ai aperçu tournant le coin de la rue¹¹⁶

On pourrait ainsi retrouver là le *topos* de la rencontre avec le contact visuel à l'origine de la passion, cette thématique du voir se prolonge par un désir d'agir, de fuir : c'est pourquoi tant de verbes de mouvement tels « courir », « retrouver », « lâcher », « soulever », « toucher », « prendre le bras », « arrêter », « parler » se succèdent en cascade à l'idée des premiers regards échangés :

j'ai couru derrière toi dès que je t'ai vu tourner le coin de la rue, malgré tous les cons qu'il y a dans la rue, dans les cafés, dans les sous-sols de café, ici, partout [...] j'ai couru, pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, couru, pour cette fois, tourné le coin, je ne me trouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté du coin, et que j'ose crier : camarade¹¹⁷ !

lorsque je t'ai aperçu, une fois, deux fois, trois fois, voyant bien de loin que tu étais encore un enfant, alors j'ai tout lâché, le vent m'a soulevé, et j'ai couru, sentant à peine si je touchais le sol, aussi vite que toi, sans obstacle cette fois, pour enfin t'aborder : ne me prends pas, mec, pour un pédé, parce

¹¹² Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 7.

¹¹³ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

que je cours, que je te prends le bras, que je t'arrête, que je te parle sans vraiment te connaître¹¹⁸

Cette organisation stylistique du discours transforme la répétition en mouvement évolutif qui « va progresser, passant graduellement d'une demande de refuge à une demande de l'Autre¹¹⁹. » Cette transition vers l'autre peut se saisir dans les exemples suivants où le narrateur insiste pour dire quelque chose à l'autre et annonce l'importance de ce dire : « mais j'ai une idée à te dire¹²⁰ », « il faut que je te dise¹²¹ », « il faut que je t'explique tout¹²² », même si l'échec menace :

je ne sais pas comment te le dire¹²³

c'est toujours triste comme je ne sais toujours pas comment je pourrais te le dire¹²⁴

je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire¹²⁵

je t'aurais dit au moins ce que j'avais à te dire, ici je n'arrive pas¹²⁶

je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire¹²⁷

On pourrait apercevoir que ce discours du narrateur « n'est ni une offre ni une requête mais la parole elle-même, le « besoin de dire », en dépit du destinataire, de l'objet et du contexte. La demande de logis qui inaugure le discours apparaît dès lors comme un alibi peu significatif¹²⁸. » Son incapacité de dire ne s'agit peut-être pas du destin, mais elle renvoie à l'impuissance bien que le narrateur trouve à son gré un destinataire, la fulgurance

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁹ Hage, S., *Bernard-Marie Koltès : L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 104.

¹²⁰ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 13.

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² *Ibid.*, p. 56.

¹²³ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁸ Hage, S., *op. cit.*, p. 106.

de la rencontre paraît enfin comme une étoile filante : une éclaircie éphémère dans l'obscurité permanente :

Je crois que c'est un bien grand mot pour mes personnages : destin. Je pense qu'on ne peut parler de cela que lorsqu'il s'agit d'un destin extraordinaire, et moi je décris des gens ordinaires. Il est vrai que mes personnages ne changent pas, ou alors très peu, comme le reste de l'humanité¹²⁹.

Pas de grand branle donc chez Koltès mais, nous le verrons, des petites chances à saisir, à imaginer dans la solitude abyssale des êtres.



¹²⁹ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 106.

CHAPITRE III

Quelques anomalies sémantiques

1. Le corps comme métaphore

Dans l'écriture dramatique au XX^{ème} siècle, la notion du corps apparaît chez divers dramaturges comme Beckett ou Ionesco, les personnages sont toujours placés dans un espace restreint¹³⁰. Les limites du monde réel métaphorisent la restriction mentale et psychique contre laquelle le personnage ne cesse de se confronter. Le territoire somatique devient un thème récurrent qui éloigne le sujet d'une pensée réflexive et philosophique. En parlant de son corps, métonymie de l'identité, l'homme expose sur le plan du visible ce qui est enfoui et éloigné du dicible. Le corps ainsi prend le relais de la parole, articule ce qui échappe à l'entendement. Chez le personnage, le corps est une présentation de l'enfermement, de la déchéance, de la maladie et de la souffrance de dépérissement. Le corps se présente alors comme le seul lieu d'inscription propre à signifier le sentiment de dérégulation.

Comme c'est la caractéristique pour des dramaturges du théâtre de l'absurde, dans l'œuvre dramatique de Koltès, on a de la peine à trouver des aspects ou des descriptions psychologiques sur les personnages, l'approche psychologisante des êtres serait toujours en deçà de la vérité des êtres. Le corps trahit plutôt que traduit l'essence des êtres à travers la gestuelle qui coordonne ou non les mouvements. Ainsi, Koltès ne donne pas de didascalie interne ou externe sur l'action de personnages dans *La Nuit juste avant les forêts*,

¹³⁰ Par exemple : les poubelles fermées à l'avant-scène qui enferment Nagg et Nell dans *Fin de Partie* chez Beckett, et un resserrement de l'espace avec le bureau dans *Rhinocéros* chez Ionesco.

seules les paroles semblent signifiantes. Par rapport à Beckett ou à Ionesco, son théâtre est verbal et oralisé, Koltès donne une valeur d'acte à la parole, puisque les personnages ne peuvent que s'exprimer par le langage :

Le théâtre c'est l'action, et le langage en-soi, finalement, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire – comme synthèse –, c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action¹³¹.

Le langage dramatique de Koltès devient ainsi un intermédiaire où s'étendent les images du corps :

mais dès qu'elle ouvre les yeux, se redresse, s'appuie sur le menton, te regarde, se met à respirer comme n'importe qui, ouvre sa bouche où tu vois les grandes phrases qui se préparent à sortir¹³²

1.1. L'image du corps morcelé

Le mot « corps » peut être employé pour désigner un ensemble ou un composé de parties, habituellement, on remarque d'abord sur la surface du corps tels que le regard, le mouvement, la figure, la peau, le corps est donc considéré comme une extériorisation de soi-même. Les paroles des personnages chez Koltès émergent constamment des vocabulaires du corps humain comme le dos, la tête, les yeux, la bouche, les épaules, les jambes, le visage, le cul, la main, le ventre, les oreilles ou les poings. Ces termes corporels humains reliés à la notion de corporéité renvoient à l'image du corps morcelé. On pourrait trouver presque partout l'image d'un corps morcelé dans la parole du narrateur qui met souvent l'accent sur une partie de son corps ou de celui d'autrui, à titre d'exemple :

¹³¹ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 32.

¹³² Koltès, 1988, *op. cit.*, pp. 40-41.

et les flics, et l'armée, qui sont tous politiques, ce n'est pas cela que je veux, tout cela, c'est bien trop embrouillé à cause de la tête, et avec leur tête, ils vous collent à l'usine, et l'usine, moi, jamais¹³³ !

et aussi :

[...] le vendredi soir, avec leur fatigue et leur grande gueule, les mecs excités ont peur plus que nous, qu'ils s'engueulent de peur, qu'ils se cognent de peur, se démolissent la gueule avec plus de peur que nous dans leurs poings, dans leurs jambes, dans leurs bouches, peur qu'on les regarde¹³⁴

Dans ces exemples, les fragments corporels sont diversement connotés, la bouche, par exemple, avec une connotation érotique est immédiatement disqualifiée par la référence à la bestialité. Les images d'un corps morcelé font des allusions à « la tête », aux « poings », aux « jambes » et à « la gueule », aucun élément de caractérisation permet de réévaluer le corps positivement refus de l'esthétisation : adjectifs qualificatifs absents du texte. Le corps de l'homme est commun, jamais singulier, jamais soumis à l'appréciation érotique ou esthétique. L'homme est doté d'une mécanique efficace pour se mouvoir et survivre. Cependant, ces parties du corps représentées ont des contours flous, elles ne possèdent pas de contour précis et il semble déprécié, à titre d'exemple :

tout ces cons de Français prêts à jouir leur petit coup dans leur coin et rien derrière la tête qui les en empêcherait, à en foutre partout, nous en foutre plein la gueule, leur sale foutre de cons¹³⁵

Ces termes évoquent le conflit, l'opposition l'hostilité et la violence entre le monde du narrateur et d'autrui, ils sont liés particulièrement avec les références à la police, à la

¹³³ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 54.

guerre et à la politique comme les noms « les flics », « l'armée » ou l'adjectif « politique ». On a l'impression qu'il y a toujours quelque chose qui se cache derrière le corps, le corps se présente simplement comme une forme vague qui permet de montrer l'action réciproque, les pulsions et l'instinct des hommes tels que la peur, la violence, la nervosité :

[...] j'ai bien vu tout de suite que tu ne semblais pas bien fort, de là-bas, à tourner tout mouillé, vraiment pas bien solide, alors que moi, malgré cela, j'ai de la ressource, et que je reconnais, moi, ceux qui ne sont pas bien forts, d'un seul petit coup d'œil, à cause de leur démarche, surtout, rien qu'à cette petite manière de marcher, nerveuse, comme toi, avec leur dos nerveux, et la manière de bouger les épaules, nerveuse, quelque chose dans la démarche où je ne me trompe pas, avec leur figure, aussi, faite de tous petits traits, pas abîmés ni rien, mais nerveux !, comme toi : un rien dans la figure où je ne m'y trompe pas¹³⁶

Dans cet extrait, le narrateur expose son corps et le compare à celui de son auditeur silencieux à travers un énoncé traversé de subjectivité. Au lieu de décrire précisément la figure ou l'apparence, la manière que le narrateur observe les autres est plutôt basée sur des éléments invisibles : ses idées reçues, même voire son hostilité. Il paraît que l'autre est fragile « parce que tout cela qui est la nervosité, cela vient de la mère, tout droit, et leur mère, les loulous, ils ne peuvent pas la planquer, quoi qu'ils fassent¹³⁷ ». Cette nervosité est innée et héréditaire dans le corps qui s'oppose au « sang », à la « carcasse », aux « muscles » :

moi, c'est plutôt le sang, et la carcasse osseuse, et les muscles, tout cela qui vient du père, les nerfs ne me dérangent jamais, parce que mon père, par contre, c'était du bien solide, c'était celui qui ne s'embrouille pas les nerfs à force de penser, que rien ne peut déranger, un homme tout en os, en

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 16.

muscles, un homme de sang, on aurait pu l'appeler : l'exécuteur¹³⁸

Cette évocation de la fragmentation du corps fait l'allusion à l'intérieur du corps et à une sorte d'organicité où surgit une forme de violence inouïe :

ce sera à notre tour, et moi, l'exécuteur, moi qui suis fait d'os, de muscles et de sang, moi prive depuis toujours, depuis toujours obligé de me contenir, ce sera mon heure à moi de cogner¹³⁹

Dans cette perspective, on pourrait dire que la partie du corps est associée à un discours poétique puisque cette évocation d'un corps morcelé s'accompagne d'affects, de perceptions, de sentiments et renvoie relations aux familiales.

Le morcellement ou la disparition totale du corps entre les mots pourrait donc se constituer en réseaux d'images conceptuelles et lever une interrogation sur la perception du corps où surgissent la pulsion et la cruauté dans les écritures koltésiennes. Cette représentation et cette image du corps pourrait refléter les interactions sociales et le rapport à l'environnement entre les personnages, elle est aussi le signe de la pulsion brute : haine, peur, désir, envie, effroi, etc. Ainsi, cette idée du morcellement et de la fragmentation interroge les pulsions, la violence, la monstruosité et l'aveuglement de l'homme, et parallèlement, elle nous pousse aux limites imprécises et confuses de son être au monde.

1.2. L'image du corps organique : « Je pisse, donc je suis »

Chez Koltès, son langage de l'acte se mêle aussi perpétuellement à la grossièreté du

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

verbe, à la vulgarité des propos et à la nature organique humaine qui couvrent *La Nuit juste avant les forêts* de métaphores et d'éléments symboliques. Dans la description koltésienne, le corps organique est souvent appliqué comme une des manières principales pour fournir des images, en recourant à ces images du corps, on parvient à découvrir l'intimité des personnages.

Dès le début de la pièce, à titre d'exemple, on peut le trouver sur l'action du locuteur et des gens mentionnés :

je n'aime pas ce qui vous rappelle que vous êtes étranger, pourtant, je le suis un peu, c'est certainement visible, je ne suis pas tout à fait d'ici – c'était bien visible, en tout cas, avec les cons d'en bas attroupés dans mon dos, après avoir pissé, lorsque je me lavais le zizi – à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous, c'est une ancienne habitude [...] et lorsque je me lavais, tout à l'heure, normalement, au lavabo en bas, sentant derrière mon dos tous les cons stationnés¹⁴⁰

Dans les sociétés humaines, ce lavage de sexe semble un acte inapproprié, inélégant voire incivilisé qui choque les Français et attire leur regard. Cette scène montre non seulement un conflit entre la civilisation et la sauvagerie ou la barbarie, mais aussi un stéréotype donné à la marginalité par le conformiste. La civilisation définit ici comme un état de la société qui juge moralement les minorités, de plus, de cette habitude culturelle héritée surgit aussi une source ou un conflit d'incompréhension :

et je les entendais tout en me le lavant : – qu'est-ce qu'il peut bien faire, ce drôle d'étranger ? – il fait boire son zizi – comment cela se peut-il, de faire boire son zizi ? – comme si je ne comprenais rien du tout de ce qu'ils disaient, et moi, je continue, calmement, à lui donner à boire, pour que ces cons de Français se demandent entre eux, groupés derrière mon dos devant les lavabos : comment un zizi peut-il boire, et surtout, comment peut-il avoir soif ?¹⁴¹

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

Il est remarquable que son organe sexuel représente ici tout être biologique vivant humain ou un animal, qui a les désirs naturels nécessaires : boire, manger, avoir soif, etc., il semble que la fonction de cette personnification est vise à mettre en scène les pulsions primitives. Koltès utilise cette image du corps comme un moyen pour interroger autrement notre relation au monde, cela montre clairement que le processus métaphorique s'infiltré dans le langage koltésien pour infléchir le texte du côté de la réflexion phénoménologie.

La caractéristique de linguistique chez Koltès réside dans ce recours à des lexiques familiers voire vulgaires, comme en témoigne la grossière des vocables « pisser » et « zizi », elle révèle visiblement une volonté de violenter le lecteur et de l'obliger à s'arrêter sur ce qui fonde une humanité à partir d'une commune condition organique et pulsionnelle. De plus, ces agirs archaïques symbolisent justement l'attachement de l'humain à ses racines biologiques. Cette prégnance de la référence organique oblige le lecteur à réfléchir ce qui se cache derrière le mot, en même temps, à remonter à la racine de l'humain et à rattacher le sens non-immédiat.

À travers ces actions primitives ou les répliques, les paroles organiques des personnages koltésiens, on peut encore trouver constamment des traces d'animalité, par exemple :

mais en bas sont les cons, qui stationnent : tout le temps de se sécher les cheveux, ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos¹⁴²

Dans la rue, un espace mouvant et public, il est insolite de voir les « cons » rester

¹⁴² *Ibid.*, p. 7.

en groupe sans bouger pour surveiller un seul homme, le stationnement renvoie à un corps arrêté qui surgit une pulsion de mort. Malgré cette scène urbaine, on a l'impression de se trouver dans un territoire sauvage d'un groupe de bêtes où ils surveillent leur proie. Ces termes organiques sont ainsi liés à la notion d'impulsion et inscrit dans la vie intime du corps, comme disait Grotowski, cette organicité implique de « vivre en accord avec les lois naturelles, mais cela à un niveau primaire¹⁴³. »

L'animalité se présente chez Koltès sous diverses modalités comme la fuite dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, la chasse dans *Combat de nègre et de chiens*, la fixité dans *Quai ouest*, ou encore l'évasion dans *Roberto Zucco* ; dans *La Nuit juste avant les forêts*, c'est plutôt le vagabondage. Les personnages de Koltès souffrent toujours des persécutions du fait des jugements stéréotypiques des autres, ils sont comme un animal sans territoire qui ne peuvent que rester dehors, être sous le regard d'autrui, être exclus, etc. Ce stéréotype est comme un destin tracé auquel il est impossible d'échapper pour les marginaux :

quand je quitte un endroit, j'ai toujours l'impression de quitter là où je vais débarquer, et quand on te pousse au cul de nouveau et que tu pars de nouveau, là où tu vas aller, tu seras encore davantage étranger, et ainsi de suite : tu es toujours plus étranger, tu es de moins en moins chez toi, on te pousse toujours plus loin, que tu ne saches pas où tu vas, et quand tu te retournes, vieux, que tu regardes derrière toi, c'est toujours, toujours le désert¹⁴⁴

Le marginal dans *La Nuit juste avant les forêts* est comme un animal sauvage qui est repoussé de partout et perd de plus en plus son territoire. À cause du stéréotype, le marginal adopte constamment une attitude hostile, cette hostilité « serait à rechercher dans un dynamisme psychique, dans la structure profonde de la personnalité, plus que dans les

¹⁴³ Magnat, V., « Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski », dans *Théâtre / Public* n° 153, Paris : Théâtre de Gennevilliers, 2000, p. 11.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

contraintes intrinsèques à la vie sociale¹⁴⁵ » et met le marginal dans une situation sans issue, et suscite enfin la violence :

tout d'un coup, moi, j'en ai ma claque, cette fois ça y est, je ne me retiens plus, j'en ai ma claque, moi, de tout ce monde-là, de chacun avec sa petite histoire dans son petit coin, de leur gueules à tous, j'en ai ma claque de tous et j'ai envie de cogner, la bonne femme là-haut accrochée à la rambarde, j'ai envie de la cogner, et l'Arabe qui se chante son truc pour lui tout seul, j'ai envie de le cogner¹⁴⁶

L'humain sous la plume de Koltès est ainsi scruté à travers les rapports de forces, la violence omniprésente afin de rechercher inlassablement et continuellement le désir, l'identité et l'appartenance.

C'est la raison pour laquelle les personnages koltésiens sont souvent réduits à un état animal. L'animal représente tout ce qui n'est pas l'homme, chez Koltès, la présence animale pour ses personnages est considérée comme une source d'inquiétude, d'inconstance, d'angoisse, d'agressivité voire de violence. On peut apercevoir que l'intention de Koltès est de remonter à la racine de l'humain afin d'amener le lecteur à un travail de décodage et de lecture métaphorique.

Il existe des études sur l'animal qui se rattachent aux diverses disciplines comme la biologie, la théologie, la philosophie, l'anthropologie, la psychanalyse, etc. Dans le domaine de la philosophie, Deleuze et Guattari, par exemple, le concept de l'animal est évidemment inséparable des notions de territoire, dans lesquelles il contient des transformations avec des fonctions de la nature et des fonctions organiques comme l'activité sexuelle et initiative, l'agressivité, l'alimentation, etc. Avec ce rapport, les hommes agissent comme des bêtes les uns avec les autres dans un certain espace ou un lieu

¹⁴⁵ Amossy, R., Herschberg Pierrot, A., *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan Université, 1997, pp. 39-40.

¹⁴⁶ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 61.

donné, dans ce territoire, l'homme n'est pas défini comme un animal raisonnable. D'ailleurs, il existe certes des animaux sans territoire et des animaux à territoire, le territoire entraîne aussi parallèlement une distance de l'identité entre chaque individu ou chaque groupe.



2. La marginalité des personnages

Dans les pièces de théâtre de Koltès comme *Roberto Zucco* ou *Combat de nègre et de chien*, les personnages principaux sont inscrits dans une certaine marginalité et portent en souffrance un mal de civilisation, tous ont le sentiment de malaise par rapport à société dans laquelle ils évoluent. Le narrateur de *La Nuit juste avant les forêts* ressent perpétuellement ce sentiment de mal être quand il flâne dans cette « drôle de ville¹⁴⁷ » où il ne trouve pas sa place, où il est toujours exclu et où il est étranger, délocalisé, déterritorialisé. Cependant, ce n'est pas cette ville qui entraîne ce sentiment de malaise, c'est plutôt partout dans le monde. La ville est une métonymie de l'Univers :

quand je quitte un endroit, j'ai toujours l'impression de quitter là où je vais débarquer, et quand on te pousse au cul de nouveau et que tu pars de nouveau, là où tu vas aller, tu seras encore davantage étranger, et ainsi de suite : tu es toujours plus étranger, tu es de moins en moins chez toi, on te pousse toujours plus loin, que tu ne saches pas où tu vas, et quand tu te retournes, vieux, que tu regardes derrière toi, c'est toujours, toujours le désert¹⁴⁸

Ce marginal est un étranger inquiétant, sans argent, sans travail, sans nulle part où aller, sans limites à sa propre perception interne. Il refuse d'être comme tout le monde, il n'a jamais voulu travailler puisqu'on le pousse toujours à grand renfort de coups et d'insultes :

je dis : ici, c'est chez moi, s'il n'y a pas de travail, je ne travaille pas, si le travail me rend dingue et qu'on me pousse au cul, je ne travaille pas non plus¹⁴⁹

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

Il n'y trouve pas de source de réalisation, ce qu'il gagne devient vide à la fin, et il ne reste qu'à regretter :

lorsque je travaillais, mon salaire, moi, c'était un drôle d'oiseau tout petit qui rentrait, que j'enfermais, et qui, dès que j'entrouvrais la porte, s'envolait tout d'un coup et ne revenait jamais, il ne restait plus qu'à le regretter tout le reste du temps, maintenant, je ne travaille plus¹⁵⁰

Le narrateur tel un animal vivant n'arrive jamais à saisir dans la poche le fruit de son travail. Le travail pour lui est même comme les échafaudages, mais puisqu'il ne possède rien, il est libre de se détacher :

c'est qu'au travail, nous autres, dehors, sans rien dans les poches, on ne pèse pas bien lourd, que le moindre souffle de vent nous ferait décoller, on ne pourrait pas nous forcer à rester sur les échafaudages, à moins de nous y attacher : un bon coup de vent et on décolle, légers –, quant à travailler en usine, moi, jamais¹⁵¹ !

Dans la philosophie de Koltès, le travail est :

Pour ce qui est de l'argent et du travail d'une manière générale, j'ai un regard autre. Le travail, au sens vrai du terme, c'est-à-dire envisagé avec les notions de patron, de salaire, etc., est une réalité que je ne connais pas, que je ne veux pas connaître. Évidemment, j'ai besoin d'argent comme tout le monde ; mais je me suis dit que je ne me lèverai jamais le matin pour aller travailler et que je n'aurai jamais de patron ; ce sont des choses que j'ai toujours refusées¹⁵²

Ne pas travailler est un acte de résistance. Le narrateur est ainsi exploité et aliéné par le travail de l'industrie, par la société et la communauté. Les personnages koltésiens ont alors généralement un comportement antisocial et un sentiment d'un exil permanent

¹⁵⁰ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵¹ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵² Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 131.

puisque'ils n'ont pas de racine :

Mes personnages sont des petits bourgeois perdus, ils ne sont pas sordides. Ils ne sont pas déracinés. Les racines, ça n'existe pas. Il existe n'importe où des endroits, à un moment donné, on s'y trouve bien dans sa peau. Il m'est arrivé de me sentir chez moi au bout du monde, dans des pays dont je ne parle pas la langue. En revanche, à Metz, ma ville natale, je suis toujours impitoyablement décalé. Mes racines, elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues¹⁵³.

Face à cette situation, on remarque que leur sentiment d'un exil permanent cause une tension très forte à chercher ailleurs, ils tiennent toujours au rêve ou à l'idéal, comme dans *La Nuit juste avant les forêts*, le narrateur rêve de se cacher ailleurs :

ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent et cette saloperie de pluie, à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on n'ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres, et alors je dirai : c'est chez moi, j'y suis bien¹⁵⁴

Immergé dans cet univers urbain, le narrateur parle ici de ce vers quoi il aspire et il construit une image de son rêve qui est liée à la nature, cet endroit apparaît alors comme un symbole de liberté et de calme, en opposition avec la ville qui ressemble à la prison. Il y a donc un décalage entre la situation actuelle des personnages et leur rêve, ces images de rêve permettent parallèlement au lecteur de sympathiser avec les protagonistes. En effet, la pensée intérieure des personnages koltésiens est difficile à percevoir, à comprendre ou à définir, elle reste constamment opaque et mystérieuse au lecteur puisque les personnages ne pénètrent pas dans leur réalité psychique ni n'ont accès à la réflexivité, ils n'expriment pas directement leur sentiment, tout est ainsi véhiculé par leur propre parole :

¹⁵³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁴ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 47.

Chaque personnage, dans la pièce, a son propre langage. Prenons celui de Cal, par exemple : tout ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qu'il voudrait dire. C'est un langage qu'il faut toujours décoder. Cal ne dirait pas « je suis triste », il dirait « je vais faire un tour ». À mon avis, c'est de cette manière que l'on devrait parler au théâtre¹⁵⁵.

Et chez les personnages koltésiens, on pourrait voir qu'ils ont toujours une volonté de vivre, de s'échapper et de lutter :

Mes personnages n'en sont pas moins passionnés ; ils ont envie de vivre et en sont empêché ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs. Les bagarres justement permettent de voir dans quelles limites on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernée. On est confronté à des obstacles – c'est cela que raconte le théâtre¹⁵⁶.

C'est pourquoi on pourrait trouver perpétuellement traces de leurs aspirations, dans le texte, le narrateur a un autre rêve, c'est de construire son propre syndicat :

moi, mon idée, c'est un syndicat à l'échelle internationale : c'est important, l'échelle internationale¹⁵⁷

Ce syndicat à l'échelle internationale n'est pas politique, mais pour la défense, c'est le seul moyen pour le narrateur qui a une forte volonté d'être l'exécuteur pour lutter contre tout le monde :

qu'est-ce qu'on peut, toi et moi, quand ils tiennent les ministères, les flics, l'armée, les patrons, la rue, les carrefours, le métro, la lumière, le vent, qu'ils peuvent s'ils veulent nous balayer de là-haut ?

¹⁵⁵ Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵⁷ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 19.

qu'est-ce que je pourrais faire, moi contre cela, sauf mon idée de syndicat¹⁵⁸ ?

Mais il est « seul, étranger contre eux tous¹⁵⁹ », il a peut-être seulement un allié qui n'est qu'un enfant, un être en devenir et instable :

car j'ai bien vu, de loin, que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue, que le moindre courant d'air emporte et envolerait¹⁶⁰

Cette idée d'être l'exécuteur semble une utopie qui réfère à un autre lieu de bonheur dépourvu de tout ce qui est à la base de la corruption et de l'aliénation : l'argent, la foule, le regard, etc., cette utopie cherche toujours à la nature :

il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent et cette saloperie de pluie, à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on n'ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres¹⁶¹

Derrière le mal des personnages en rupture avec la civilisation et qui veulent être ailleurs se cache en réalité le mal de l'humanité, on pourrait même dire que ces personnages envient l'animal puisqu'ils affirment leur malaise d'être humains en souhaitant être des ravalés à l'espèce animale, comme dans le texte, le narrateur voudrait être un oiseau mort, métaphore complexe où l'idée de liberté est sapée par l'adjectif, plutôt qu'un humain vivant :

je voudrais être comme n'importe quoi qui n'est pas un arbre, caché dans une forêt au Nicaragua, comme le moindre oiseau qui voudrait s'envoler au-dessus des feuilles, avec tout autour des rangées

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

de soldats avec leurs mitraillettes, qui le visent¹⁶²

Ce délire dans l'utopie semble dire que seule qualité particulière d'évasion définit l'humanité pour être heureux. Il ne faudrait pas simplement quitter le plateau de la société pour trouver le bonheur, pour dire « c'est chez moi, j'y suis bien¹⁶³ », il faudrait plutôt s'arracher de l'humanité, voire s'élever jusqu'à l'animalité. Paradoxe là encore koltésien.



¹⁶² *Ibid.*, pp. 54-55.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 47.

CHAPITRE IV

Autour de la réception : le lecteur et le décodage

1. La traduction comme métaphore

Précédemment, première partie de notre mémoire, on a pu signaler que la métaphore agit comme une (neo-)redescription, elle est une figure dont la fonction majeure est d'exprimer une chose par une autre expression, en faisant référence à une autre réalité existante dans la conscience et dans l'imagination. L'acte de métaphoriser indique un transport de sens, il suppose un écart parfois une béance entre un élément de départ et un aboutissement. La métaphore ne constitue pas un phénomène proprement linguistique, elle fait partie de la conceptualisation du monde qui nous entoure. Dans la motivation des métaphores, d'après G. Lakoff et M. Johnson (1985), la culture joue un rôle décisif :

[Les métaphores] émergent naturellement dans une culture comme la nôtre parce qu'elles mettent en valeur quelque chose qui correspond étroitement à notre expérience collective et parce que ce qu'elles masquent n'y correspond pas. Mais elles ne se contentent pas de trouver un fondement dans notre expérience physique et culturelle : elles influencent aussi notre expérience et nos actes¹⁶⁴.

Les métaphores sont donc influencées par la culture, et notre conceptualisation générale du monde est aussi sous l'impact culturel ; d'ailleurs, notre conceptualisation est souvent fondée sur un modèle cognitif culturel.

¹⁶⁴ Lakoff, G. et Johnson, M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Traduit par Michel de Fornel et Jean-Jacques Lecercle, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p.77.

La traduction et la métaphore sont deux mouvements ou une procédure de transfert : à partir d'un texte source qui livre des éléments linguistiques et culturels inconnus dans la langue d'arrivée et la culture d'accueil. Son enjeu consiste non seulement à adapter l'objet littéraire pour le rendre accessible à son nouveau public, mais aussi à faire dialoguer des cultures, aussi éloignées soient-elles. Par la transposition d'une langue à une autre, le lecteur de la traduction se confronte à un autre univers de pensée, si tout écrivain établit une communication avec son lecteur, la mission du traducteur sera donc de produire le même effet de proximité ou d'étrangeté hors du contexte original, il doit être d'abord un récepteur neutre pour reformuler le même message que contient le texte original.

La traduction n'est pas simplement une transformation de tous les mots d'une langue vers une autre, car le sens n'est pas à confondre avec la signification des mots d'une langue, il apparaît dans une situation de communication unique où s'unissent le savoir linguistique et des connaissances extralinguistiques pour permettre la compréhension :

[...] dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux ; et l'objet littéraire quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage ; [...] aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse ; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique¹⁶⁵.

Cela renvoie au concept de la Théorie Interprétative de la Traduction (TIT), dite aussi la théorie de l'École de Paris : pour accéder au sens, la compréhension s'avère complexe, intuitive aussi, dès lors qu'il s'agit de traduire : « comprendre un texte c'est faire appel à une compétence linguistique et, simultanément, à un savoir

¹⁶⁵ Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1985, pp. 50-51.

encyclopédique¹⁶⁶. » C'est-à-dire que la traduction ne repose pas sur la base de la mise en correspondance des mots ou des expressions, mais sur la base d'une compréhension idéale et globale du sens. Selon la TIT, la traduction est un acte de communication et non pas un simple transfert des éléments linguistiques. Le traducteur traduit le sens du texte véhiculé par les mots afin de communiquer le message que l'auteur a voulu faire passer au destinataire.

Quand on traduit, on va d'une langue à une autre ; en même temps, on va d'une culture à une autre. Si, par exemple, les métaphores conceptuelles ne sont pas les mêmes dans les deux cultures, le traducteur a nécessairement recours à une traduction par équivalences. Le traducteur ne peut pas se contenter de transposer mot-à-mot les éléments de sons, les rimes, les mots rythmés, les expressions métaphoriques, etc., parce qu'il risque de ne pas faire passer le message ; il faut introduire des syntaxes différentes, et que la lecture d'une traduction soit différente de celle d'une œuvre de sa propre culture. Cela veut dire que la traduction n'est pas constituée par la mise en correspondance des mots ou des expressions, mais par une compréhension optimale du sens, qui se fait grâce aux expériences cognitives du traducteur. Ces expériences cognitives comprennent une large gamme de connaissances extra-linguistiques indispensables pour l'accès au sens.

2. Traduire l'esthétique koltésienne

Si l'on parle de la traduction des œuvres de Koltès, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur la possibilité de rendre le texte dramatique, puisque la traduction des textes dramatiques suppose la convocation de tous les éléments scéniques et para-verbaux qui participent à la signification juste du texte. Citons l'analyse de Barthes à propos du théâtre :

¹⁶⁶ Lederer, M., *La Traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif*, Paris : Hachette, 1994, p. 32.

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, substances, lumière, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage intérieur¹⁶⁷.

L'œuvre dramatique n'est donc pas un texte fait pour être lu, mais pour accompagner des actions qui seront représentées, il revient au metteur en scène et aux acteurs de l'achever. Pourtant dans le texte dramatique koltésien, les éléments verbaux semblent essentiels. Aussi, la traduction chinoise met en débat la transformation de ce langage, violent, métaphorique et engagé. Le personnage koltésien, son idiolecte, sont sans doute un choc pour les spectateurs taiwanais, on se demande alors si la traduction restitue à l'identique la nature subversive de ce texte délibérément détourné d'une lecture univoque.

Pour illustrer cette réflexion autour de la traduction, nous allons nous focaliser sur quelques traits stylistiques (tropes, rythmes, répétitions) qui nous semblent essentiels dans le texte de Koltès. Pour chaque exemple, nous présenterons le texte original, la traduction chinoise et une traduction littérale en français qui conforme à la grammaire française pour rendre compte de la complexité de l'entreprise de traduction. Et pour rendre manifestes les effets sonores de la traduction chinoise, nous donnons aussi la transcription en *pinyin*.

1.1. Le rythme

Le rythme est un élément essentiel dans le langage dramatique de Koltès. Diverses variations et répétitions imprime un rythme singulier. Chez Koltès, le texte incorpore aussi des effets rythmiques originaux, on peut y trouver des phrases « fracassées » avec une multiplicité d'accidents. Voici le premier exemple :

¹⁶⁷ Barthes R., « Le théâtre de Baudelaire » in *Essais critiques*, éditions du Seuil, 1964, p. 41.

Texte original :

Lorsque je travaillais, mon salaire, moi, c'était un drôle d'oiseau tout petit qui rentrait, que j'enfermais, et qui, dès que j'entrouvais la porte, s'envolait tout d'un coup et ne revenait jamais¹⁶⁸

Traduction chinoise :

當我有工作的時候，我的薪水，是一隻古怪的小鳥，它飛回到家被我關起來，可是我一打開門，立刻就飛得無影無蹤¹⁶⁹

(Littéralement en français : lorsque j'avais le travail, mon salaire, était un drôle de petit oiseau, il rentrait à la maison et je l'enfermais, mais dès que j'ouvrais la porte, il s'envolait tout de suite sans laisser de trace)

Transcription en *pinyin* :

dāngwǒyǒugōngzuò de shíhòu, wǒ de xīnshuǐ, shìyīzhīgǔguài de xiǎoniǎo,
tāfēihuídàojiābèiwǒguānqǐlái, kěshìwǒyīdākāimén, lìkèjiùfēi dé wúyǐngwúzōng

Koltès utilise dans ce discours des éléments phoniques comme l'assonance (répétition d'un son-voyelle) de voyelle nasalisée [ã], et aussi le rime [ɛ] : travaillais, salaire, rentrait, enfermais, entrouvais, envolait, revenait, jamais. Cependant, concernant de la traduction, les mêmes syllabes toniques (qui sont accentuées ou plus prononcées) sont difficiles ou impossible à être transférées dans le chinois, parce que le phénomène acoustique est une grande variété d'une langue à l'autre, et qu'il s'agit de deux systèmes langagiers complètement différents. Hors ces itérations phoniques, on peut encore trouver des segments de phrases repris ; à titre d'exemple :

¹⁶⁸ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁹ Yang, Li-li (楊莉莉), *Oulu bianju xinshiyeye* 歐陸編劇新視野 (*Nouvelle perspective de dramaturgie sur le continent européen*), Taipei (Taiwan) : Culture des yeux noirs, 2008, p. 76. (Le titre est traduit en français par nous.)

Texte original :

Tu es toujours plus étranger, tu es de moins en moins chez toi, on te pousse toujours plus loin, que tu ne saches pas où tu vas, et quand tu te retournes, vieux, que tu regardes derrière toi, c'est toujours, toujours le désert¹⁷⁰

Traduction chinoise :

你變得越來越陌生，你變得越來越少在家，你總是被趕到更遠的地方去，遠到你不知道上那兒去，而當你回顧的時候，上了年紀，當你往身後看，仍然，始終是一片沙漠¹⁷¹

(Littéralement en français : tu deviens de plus en plus étranger, tu es de moins en moins chez toi, on te pousse toujours plus loin, si loin que tu ne sais pas où aller, et quand tu te retournes, étant vieux, quand tu regardes derrière toi, c'est toujours, toujours le désert)

Transcription en *pinyin* :

nǐbiàn dé yuèlái yuè mòshēng, nǐbiàn dé yuèlái yuè shǎozài jiā, nǐ zǒngshì bèi gǎndào gèng yuǎn de dìfāng qù, yuǎndào nǐ bù zhī dào shàng nǎ er qù, érdāng nǐ huí gù de shíhòu, shàng le niánjì, dāng nǐ wǎng shēn hòu kàn, réng rán, shǐzhōng shì yī piàn shāmò

On pourrait remarquer que le texte original contient des phrases de huit syllabes : « tu es toujours plus étranger / tu es de moins en moins chez toi / on te pousse toujours plus loin / et quand tu te retournes, vieux / c'est toujours, toujours le désert ». Ce sont comme des octosyllabes qui créent un langage poétique éloigné du langage quotidien.

En revanche, malgré cette difficulté, le traducteur essaye d'entretenir autant que possible la répétition de la même syntaxe et des mots dans la traduction chinoise pour rendre le passage poétique, musical, en même temps, le traducteur essaye de rester presque littéral pour restituer les mêmes images métaphoriques (image d'oiseau et de désert dans les exemples cités).

¹⁷⁰ Koltès, 1988, op. cit., p. 49.

¹⁷¹ Yang, Li-li, op. cit., p. 79.

1.2. La répétition

On pourrait dire que la répétition est l'ossature de *La Nuit juste avant les forêts*. Le narrateur répète sa demande de chambre¹⁷², sa volonté d'exprimer¹⁷³, son rêve d'être ailleurs¹⁷⁴, le moment où il rencontre son « camarade¹⁷⁵ ».

Cette répétition crée le mouvement, opèrent un effet physique sur le spectateur, et encore, rendent la pièce plus puissante. Elle renforce aussi l'effet ou l'expression des émotions (l'excitation, la hâte, l'impuissance, la solitude, la fronde...) pour non seulement décrire davantage les personnages, mais aussi toucher le cœur des spectateurs, à titre d'exemple :

Texte original :

j'ai couru, pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, couru, pour cette fois, tourné le coin, je ne me trouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie¹⁷⁶

Traduction chinoise :

我一直跑，不單單只是為了找個房間，不單單只是為了找個房間度過一點時間，我一直跑，一直跑，一直跑，是為了這一回，轉了個彎，我不會碰到一條沒有你的街道，為了這一回我不會只找到雨，雨，還是雨¹⁷⁷

(Littéralement en français : j'ai toujours couru, non seulement pour chercher une chambre, non seulement pour chercher une chambre pour passer un peu de temps, j'ai toujours couru,

¹⁷² « rien de plus facile à trouver qu'une chambre pour une nuit, une partie de la nuit » (Koltès, 1988 : 8), « mais j'ai perdu ma chambre, je cherche une chambre pour cette nuit seulement » (Koltès, 1988 : 30-31).

¹⁷³ « mais j'ai une idée à te dire » (Koltès, 1988 : 13), « il faut que je te dise » (Koltès, 1988 : 14), « il faut que je t'explique tout » (Koltès, 1988 : 56).

¹⁷⁴ « ici je n'arrive pas, mais ailleurs » (Koltès, 1988 : 52), « il faut que l'on trouve l'herbe où l'on pourra se coucher » (Koltès, 1988 : 55).

¹⁷⁵ « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut » (Koltès, 1988 : 7), « lorsque tu tournais, là-bas, le coin de la rue, que je t'ai vu, j'ai couru » (Koltès, 1988 : 8), « j'ai couru derrière toi dès que je t'ai vu tourner le coin de la rue » (Koltès, 1988 : 12).

¹⁷⁶ Koltès, 1988, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁷ Yang, Li-li, *op. cit.*, p. 71.

toujours couru, toujours couru, pour cette fois, tourné le coin, je ne rencontre pas une rue sans toi, pour que cette fois je ne trouve pas seulement la pluie, la pluie, encore la pluie)

Transcription en *pinyin* :

wǒyīzhípǎo, bùdāndānzhīshìwéi le zhǎogèfángjiān, bùdāndānzhīshìwéi le zhǎogèfángjiāndùguòyīdiǎnshíjiān, wǒyīzhípǎo, yīzhípǎo, yīzhípǎo, shìwéi le zhèyīhuí, zhuǎn le gèwān, wǒbùhuìpèngdào yītiáoméiyǒunǐ de jiēdào, wéi le zhèyīhuíwǒbùhuìzhīzhǎodàoyǔ, yǔ, háishìyǔ

Ce discours exploite la répétition du verbe « courir » et du nom « pluie », dans la traduction chinoise, elle crée un effet identique à l'original en utilisant et répétant le verbe « 跑 » (pǎo) et le nom « 雨 » (yǔ), avec deux adverbes ajoutés : « toujours » et « encore » pour définir l'action de « courir » comme un désir circulaire et souligner une situation de continuité. De plus, le rythme de la répétition, empreint d'oralité, transcrit la tentative de désaliénation du personnage.

Ce n'est pas donc nécessaire de « copier » la syntaxe de l'original, mais le traducteur doit être scrupuleux pour pouvoir suggérer la même intention.

La traduction est un travail qui doit anticiper des réactions du public, il ne faut donc pas négliger la réception de la traduction, puisque le traducteur affecte le metteur en scène, le décorateur, le technicien, l'acteur, etc., acteurs clés qui « adaptent, transforment, modifient, appréhendent, s'approprient la culture et le texte-source pour un public et une culture-cible¹⁷⁸ ». La traduction des œuvres dramatiques de Koltès à Taiwan engage une réflexion profonde sur la capacité à entendre ce langage dans ses dérives métaphoriques, dans ses circonlocutions originales et dans ses intentions clandestines.

La traduction en à considérer comme un acte, parce qu'elle établit des ponts entre

¹⁷⁸ Pavis, P., *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris : José Corti, 1990, p. 203.

cultures et des langues distantes. Toute œuvre traduite contient un implicite culturel et demande des connaissances extra-linguistiques communes pour le lecteur : « les auteurs eux aussi n'explicitent qu'une partie de leur vouloir dire ; les discours et les textes comportent une grande partie d'implicite qui correspond au savoir partagé entre interlocuteurs¹⁷⁹. » Le traducteur ne peut laisser l'implicite de l'original, et doit prendre les connaissances de son lecteur en considération pour construire le nouveau rapport entre l'implicite et l'explicite, afin d'établir une communication entre deux cultures qui « consiste à réexaminer le rapport du particulier et de l'universel, à distinguer ce qui appartient à une tradition très diversifiée et particulière et ce qui est le résultat d'une standardisation et d'une occidentalisation de la civilisation mondiale¹⁸⁰. » Cette réflexion nous dirige vers la question sur la réception du théâtre de Koltès dans la culture taiwanaise.



¹⁷⁹ Lederer, M., *op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁰ Pavis, P., *op. cit.*, p. 158-159.

CONCLUSION

Dans son écriture, Koltès superpose les strates de lectures : tout d'abord, il « fait parler¹⁸¹ » son personnage dans une langue qui lui est propre, cet idiolecte qui renseigne sur son identité, par ailleurs il définit ce que devrait être le langage au théâtre. Le langage dramatique naturellement polyphonique oblige à une reconstruction du sens autrement plus complexe chez Koltès dans la mesure où l'auteur sape tout renvoi explicite à la référence et travaille à menacer la lecture par le déploiement massif des tropes et de discours obliques. Empruntant à la réalité triviale, Koltès entend bien transporter le lecteur dans un univers poétique contraire à toute esthétique réglée. Les métaphores occupent une place prépondérante dans la production koltésienne, toutes susceptibles de se dégager de la langue d'une rhétorique artificielle pour faire accéder à un sens proprement inouï que le lecteur herméneute soupçonne d'abord, et ce dès le titre sibyllin et poétique *La Nuit juste avant les forêts*. La fonction de la métaphore chez Koltès ne reste plus ornementale, mais plutôt herméneutique pour ouvrir au sens. Au centre de cette déréalisation que réalisent les métaphores, il y a la question de l'homme, de l'incertitude de ses repères, de tout repère : spatio-temporels, affectifs, politiques, éthiques.

Chez Koltès, la pensée intérieure des personnages reste toujours opaque au lecteur, le narrateur ne pénètre dans leur psychisme. Tout est véhiculé par la parole directe, c'est pourquoi la manière de parler des personnages est une question centrale. Koltès préfère des énoncés courts et l'accumulation des verbes, son texte cherche à donner l'effet d'écho, de musicalité et de rythme pour montrer la poésie propre à la sienne. Ce parti-pris scriptural a valeur de manifeste.

¹⁸¹ « Chez moi, les personnages commencent à exister quand je les fais parler, alors ils parlent beaucoup. » (Koltès, « On se parle ou on se tue », entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 12 février 1987.)

Par ailleurs, le sujet de notre mémoire qui interroge le déploiement de la métaphore dans le texte de Koltès, nous oblige à réfléchir à la réception d'un tel texte. L'implicite culturel façonne la lecture de toute œuvre artistique, suppose une familiarité avec un auteur, un courant littéraire, une intention partagée, une connivence... Ces données extra-linguistiques rendent la compréhension du texte difficile, son audace même est sans doute un lieu de questionnement. Les métaphores sont-elles traduisibles ? L'écart sémantique qu'elles induisent peut-il être restituable dans un autre idiome ? Sans doute... Le choix de pièces susceptibles d'être traduites est non négligeable, cela reflète l'état d'esprit et l'enthousiasme général du grand public. Cependant, la traduction dépend du point de vue du traducteur, des pièces contemporaines restent particulièrement inféodées à la sensibilité du traducteur.

Traduire le théâtre français pour la scène taiwanaise, c'est sûrement accueillir une culture lointaine pour la faire connaître au public taiwanais. Traduire un texte dans une autre langue dans son pays, c'est quand même vouloir l'assimiler, l'intégrer, et le comprendre, parce que la culture étrangère trouve des échos à sa propre culture sans pour autant menacer la culture taiwanaise.

Enfin, si de prime abord, le théâtre de Koltès nous semble pessimiste et offre une vision du monde en noir, pour Koltès la scène ouvre des possibles plus légers, engagerait vers la vie... vers une conception autre de la vie :

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique.

L'automobile, pour nous qui sommes de la génération du cinéma, pourrait alors être, sur un plateau, le symbole de l'envers du théâtre : la vitesse, le changement de lieu, etc. Et l'enjeu du théâtre

devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Etant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer. [...] Bien sûr que je déteste le théâtre, parce que le théâtre ce n'est pas 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 vie¹⁸².



¹⁸² Koltès, 1999, *op. cit.*, p. 55.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre à l'étude

Koltès, B.-M., *La Nuit juste avant les forêts*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1999.

Œuvres de Bernard-Marie Koltès

Koltès, B.-M., *Quai ouest*, suivi de *Pour mettre en scène « Quai ouest »*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

Koltès, B.-M., *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986.

Koltès, B.-M., *Le Retour au désert*, Paris : Les Édition de Minuit, 1988.

Koltès, B.-M., *Combat de nègre et de chiens*, suivi de *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.

Koltès, B.-M., *Roberto Zucco*, suivi de *Un hanger à l'ouest, notes*, Paris : Les Édition de Minuit, 1990.

Recueil d'entretiens accordés par Bernard-Marie Koltès

Koltès, B.-M., *Une part de ma vie, Entretiens (1983-1989)*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1999.

Ouvrages sur les œuvres de Bernard-Marie Koltès

Bernard, F., *Koltès, une poétique des contraires*, Paris : H. Champion, 2010.

Bident, C., *Bernard-Marie Koltès, généalogies*, Tours : Farrago, 2000.

Bon, F., *Pour Koltès*, Besançon : Éditions Les Solitaires intempestifs, 2000.

Butel, Y., Bident, C., Triau, C. et Maïsetti, A. éd., *Koltès maintenant et autres métamorphoses : Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et*

de Paris-Diderot, Paris 7, Bern : Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011.

Cormier Landry, J.-B., *Bernard-Marie Koltès : Violence, contagion et sacrifice*. Paris : L'Harmattan, 2012.

Desportes, B., *Koltès : la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu : La Bartavelle, 1993.

Hage, S., *Bernard-Marie Koltès : L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, Paris : L'Harmattan, 2011.

Mounsef, D., *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris : L'Harmattan, 2004.

Palm, S., *Bernard-Marie Koltès : Vers une éthique de l'imagination*, Paris : L'Harmattan, 2009.

Sébastien, M.-P., *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris : L'Harmattan, 2001.

Monographies et ouvrages de référence

Amossy, R. et Herschberg Pierrot, A., *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan Université, 1997.

Aristote, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris : Gallimard, 1996.

Aubenque, P., *La prudence chez Aristote*, Paris : Presses universitaires de France, 1963.

Bachelard, G., *Poétique de l'espace*, Paris : Quadrige, 1959.

Barthes, R., *Essais Critiques*, Paris : Seuil, 1964.

Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1994.

Bonhomme, M., *Pragmatique des figures du discours*, Paris : H. Champion, 2005.

David, S., Przychodzen, J. & Boucher, F.-E. éd., *Que peut la métaphore ? : histoire, savoir et poétique*, Paris : L'Harmattan, 2009.

Deleuze, G. et Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.

- Dumarsais C., *Des tropes ou des différents sens*, Prés., notes et trad. de F. Douay-Soublin, Paris : Flammarion, 1988 [1730].
- Dürrenmatt, J., *La Métaphore*, Paris : Champion, 2002.
- Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977.
- Fuchs, C., *Paraphrase et énonciation*, Gap : Ophrys, « L'homme dans la langue », 1994.
- Genette, G., *Figure I*, Paris : Seuil, 1966.
- Harrison, R., *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris : Flammarion, 1992.
- Hubert, M.-C. et Bernard, F., *De l'hypertrophie du discours didascalique au XXe siècle*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2012.
- Hubert, M.-C. et Bernard, F. (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2013.
- Plassard, F., *Lire pour traduire*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2007.
- Lakoff, G. et Johnson, M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Traduit par Michel de Fornel et Jean-Jacques Lecercle, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- Larthomas, P., *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, 2^e édition, Paris : Presses universitaires de France, 2005.
- Lederer, M., *La Traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif*, Paris : Hachette, 1994.
- Martin, R., *Pour une logique du sens*, Paris : Gallimard, 1983.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Pavis, P., *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris : José Corti, 1990.
- Pruner, M., *L'analyse du texte de théâtre*, Paris : Dunod, 1998.
- Ricœur, P., *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- Ricoeur, P., *L'herméneutique biblique*, Paris : Ed. du Cerf, 1986,
- Rullier-Theuret, F., *Le texte de théâtre*, Paris : Hachette supérieure, Ancrages, 2003.
- Ryngaert, J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris : Dunod, 1993.
- Ryngaert, J.-P., *Écritures dramatiques contemporaines*, 2^e édition, Paris : Armand Colin,

2011.

Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1985.

Ubersfeld, A., *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996.

Ubersfeld, A., *Lire le théâtre III*, Paris : Belin, 1999.

Ubersfeld, A., *Bernard-Marie Koltès*, Arles : Actes Sud-Papiers, 1999.

Vion, R., *Les sujets et leurs discours : Énonciation et interaction*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1998.

Ouvrages en chinois (le titre chinois est traduit en français par nous)

Yang, Li-li (楊莉莉), *Oulu bianju xinshiye 歐陸編劇新視野 (Nouvelle perspective de dramaturgie sur le continent européen)*, Taipei (Taiwan) : Culture des yeux noirs, 2008.

Yang, Li-li (楊莉莉), *Geerdesi juzuoxuan 戈爾德思劇作選 (Pièces de Bernard-Marie Koltès)*, Taipei (Taiwan) : Laurel Publishing, 1997.

Articles et entretiens publiés dans des revues

Alternatives théâtrales n° 35/36 "Koltès", (avec deux inédits de l'auteur) coédité par l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 1990, p. 119.

Besa Camprubí, J., « Les fonctions du titre », *Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 82, Université de Limoges, PULIM, 2002.

Koltès, B.-M., « Des manières de dire », entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 6 janvier 1981.

Koltès, B.-M., « On se parle ou on se tue », entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 12 février 1987.

Magnat, V., « Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski », dans *Théâtre / Public* n° 153, Paris : Théâtre de

Gennevilliers, 2000.

Petitjean, A., « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », VI Congrès des romanistes scandinaves, Copenhague, 2005.

Prique, A. (entretien réalisé par), « Entretiens avec B.-M. K. : *Combat de nègre et de chiens* », dans *Alternatives théâtrales [AT]*, n° 52-53-54, 1997.

Ubersfeld, A., « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », *Études théâtrales* n° 19, *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, Belgique : Université catholique de Louvain, 2000.

Dictionnaire

Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, J.-B. et Mével, J.-P., *Dictionnaire de Linguistique*, Paris : Édition Larousse-Bordas, 2001.

Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Librairie générale française, 1997.

Rey, A., Morvan, D., Debray, R. éd., *Dictionnaire culturel en langue française*, SNL, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005.

Rey-Debove, J., Rey, A., Chantreau, S. et Drivaud, M.-H., *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1996, (1ère éd. 1967).

Wagner, R.-L. et Pinchon, J., *Grammaire du français classique et moderne*, Paris : Hachette, édition revue et corrigée, 1962, 648 p.