



Facultade de Filoloxía

Traballo de
fin de grao

L'identité et l'altérité dans *Combat de nègre et des chiens* et *Le retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès

Fernando Martínez Regal

Titor: Manuel García Martínez

Curso 2022/2023



Facultade de Filoloxía

Traballo de
fin de grao

**L'identité et l'altérité dans
*Combat de nègre et des
chiens et Le retour au désert,*
de Bernard-Marie Koltès**

Fernando Martínez Regal

Titor: Manuel García Martínez

Curso 2022/2023



FACULTADE DE FILOLOXÍA



Formulario de delimitación do título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2022/2023

APELIDOS E NOME:	Martínez Regal, Fernando
GRAO EN:	Linguas e Literaturas Modernas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	Francés
TITOR/A:	Manuel García Martínez
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literaturas e Culturas Francófonas

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:



Título: L'identité et l'altérité dans *Combat de nègre et des chiens* et *Le Retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès.

Resumo:

Bernard-Marie Koltès (1948 - 1989) est l'un des dramaturges français les plus importants de la fin du XX siècle. Décédé trop jeune à cause du sida, l'écrivain est l'auteur d'environ une quinzaine de pièces, étant les plus importantes celles conçues entre 1977 et 1988. Bernard-Marie Koltès ne voulait pas que les œuvres antérieures à 1977 soient rééditées ; elles l'ont cependant été par la volonté de son légataire testamentaire, son frère François. Koltès développe un théâtre très personnel, centré dans le texte. Dans ses œuvres, l'écrivain montre souvent des personnages qui ont entre eux des rapports conflictuels et qui doivent faire face à la solitude et à une profonde crise d'identité.

Dans ce travail, on développera une étude sur l'identité conflictuelle des personnages et de quelle façon se manifeste l'altérité dans deux des pièces les plus jouées de l'auteur, *Combat de nègre et des chiens* et *Le Retour au désert*. Pour ce faire, on analysera les textes à l'aide de techniques littéraires comme la lecture attentive et la lecture en contrepoint, afin de faire une caractérisation des conflits existants à partir de différents points de vue, notamment la perspective postcoloniale.

Santiago de Compostela, 31 de outubro de 2022.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) GARCIA MARTINEZ MANUEL - 10061481Q <small>Signature numérique de GARCIA MARTINEZ MANUEL - 10061481Q Date: 2022.10.31 11:53:49 +01'00'</small>	Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data 25 NOV. 2022  Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	--

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

A identidade e a alteridade en *Combat de nègre et des chiens* e *Le retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès

La identidad y la alteridad en *Combat de nègre et des chiens* y *Le retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès

Identity and alterity in Bernard-Marie Koltès's *Combat de nègre et des chiens* and *Le retour au désert*

L'identité et l'altérité dans *Combat de nègre et des chiens* et *Le retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès

Résumé

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) est l'un des dramaturges français les plus importants de la fin du XX^e siècle. Décédé trop jeune à cause du sida, l'écrivain est l'auteur d'environ une quinzaine de pièces, étant les plus importantes celles conçues entre 1977 et 1988. Bernard-Marie Koltès ne voulait pas que les œuvres antérieures à 1977 soient rééditées ; elles l'ont cependant été par la volonté de son légataire testamentaire, son frère François. Koltès développe un théâtre très personnel, centré dans le texte. Dans ses œuvres, l'écrivain montre souvent des personnages qui ont entre eux des rapports conflictuels et qui doivent faire face à la solitude et à une profonde crise d'identité.

Dans ce travail, on développera une étude sur l'identité conflictuelle des personnages et de quelle façon se manifeste l'altérité dans deux des pièces les plus jouées de l'auteur, *Combat de nègre et des chiens* et *Le retour au désert*. Pour ce faire, on analysera les textes à l'aide de techniques littéraires comme la lecture attentive et la lecture en contrepoint, afin de faire une caractérisation des conflits existants à partir de différents points de vue, notamment la perspective postcoloniale

Mots clés

Altérité, conflit, étrangeté, identité, Koltès, postcolonialisme, théâtre

Declaración de orixinalidade

D. Fernando Martínez Regal, estudante do Grao en Linguas e Literaturas Modernas da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela,

DECLARO:

Que o Traballo de Fin de Grao que presento para a súa exposición e defensa titulado «L'identité et l'altérité dans *Combat de nègre et des chiens* et *Le retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès»

e cuxo titor é D. Manuel García Martínez

é orixinal e que todas as fontes utilizadas para a súa realización foron debidamente citadas no mesmo.

Santiago de Compostela, a 27 de xuño de 2023

Table de contenus

Introduction	6
1. L'altérité des personnages	9
1.1. La crise identitaire et ses manifestations	11
1.1.1. La condition <i>in-between</i> de Horn	11
1.1.2. La désespération de Cal.....	14
1.1.3. Le dualisme de Léone.....	16
1.1.4. L'angoisse d'Aziz.....	18
1.1.5. Le renfermement d'Adrien	20
1.1.6. La violence de Mathieu	22
1.1.7. La nostalgie du parachutiste noir.....	24
1.2. La défense de l'altérité	26
1.2.1. La cohérence d'Alboury	26
1.2.2. La marque de Léone	29
1.2.3. Mathilde : « je ne suis pas une salade ».....	31
2. Une situation étrange	32
2.1. L'altérité à travers l'espace.....	32
2.1.1. L'opposition ouvert/fermé : l'hétérotopie koltésienne	34
2.2. L'altérité à travers le temps	35
Conclusion.....	37
Bibliographie	38

Introduction

Bernard-Marie Koltès constitue l'une des figures les plus importantes du théâtre francophone de la fin du XX^e siècle ; ses pièces ont été jouées, au moins, en 30 langues et 47 pays (Ubersfeld 2001, 193-94). Né au sein d'une famille petite bourgeoise à Metz, après une enfance marquée par l'absence de son père (parachutiste dans l'armée), Koltès devient vite un voyageur. D'abord, il quittera sa ville natale pour visiter Strasbourg en 1968, puis Canada et les États-Unis (Han 1997, 131). Deux ans plus tard, il obtiendra une bourse qui le permettra d'accéder au Théâtre National de Strasbourg, ville où il s'installe pour créer ses premières pièces. Cependant, Koltès sentira rapidement la nécessité de retourner aux voyages : l'URSS en 1973, l'Amérique Latine en 1978 et finalement l'Afrique cette même année, territoire « d'inquiétude et de solitude » auquel il retournerait en plusieurs occasions. Koltès n'a pas de mélancholie pour sa ville natale, et ainsi le manifeste-t-il à Colette Godard en 1986 :

« 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 blues » (Koltès 2010, 49-50).

La vie de Koltès a profondément marqué ses œuvres. Dès son arrivée à Lagos en 1978, ce « New York africain » (Koltès 2010, 37) fascine l'auteur, qui commence penser à une pièce qui se déroule en Afrique. Pourtant, il n'écrit pas son *Combat de nègre et de chiens* pendant son séjour en Afrique, mais quelques mois plus tard, en Guatemala, compte tenu des expériences vécues. L'écriture de pièces à partir des lieux de sa mémoire se répète en d'autres cas ; c'est en se souvenant de New York qu'il écrira *Quai Ouest* après la sollicitation de la Comédie Française en 1981 (Thomas 2007, 99). Le même procédé, *mutatis mutandis*, se trouve dans *Le retour au désert*, pièce écrite par un Koltès déjà malade, qui revient enfin aux souvenirs de sa Metz natale, non pour la louer, mais pour faire une critique mordante du colonialisme français, de sa ville natale et de la province française.

Le présent travail s'est appuyé en deux des œuvres mentionnées, *Combat de nègre et de chiens* et *Le retour au désert*. Conçue comme une tentative d'approche à une dramaturgie brève (Koltès est mort à peine aux 48 ans) mais complexe, on a abordé les textes avec une perspective ouverte et multidisciplinaire. Pour parvenir à sa réalisation,

on a essayé d'accumuler une quantité utile d'articles, d'entretiens et de références de toute sorte, afin de comprendre les idées qui mènent l'écrivain à écrire d'une manière tellement unique.

Traditionnellement, l'étude théâtrale peut être faite suivant deux perspectives. Selon Abuín et Casas, qui décrivent eux-mêmes la typologie de García Barrientos, on distingue d'abord les théoriciens *dramatologiques*, ceux dont le texte dramatique (c'est-à-dire, littéraire) s'impose sur le texte spectaculaire (c'est-à-dire, scénique). Ensuite, les théoriciens dites *spectaculistes* considèrent que le texte dramatique fait partie du spectaculaire, en donnant une primauté à la scène (Abuín et Casas 2004, 417). Notons qu'il ne s'agit pas d'une querelle impossible, puisque Jean-Marie Schaeffer (*ibid*) et Michel Vinaver ont déjà signalé la mitigation des deux positions, la possibilité d'« enterrer la querelle » (Vinaver 2000, 894).

Une étude sur les travaux de Bernard-Marie Koltès implique nécessairement une discussion du texte dramatique. Bien que cette approche ne soit pas incompatible avec une étude des mises en scène, il y a deux inconvénients qui montrent une difficulté plus grande pour un travail de ce type. En premier lieu, Koltès n'a pas exercé la fonction de metteur en scène au théâtre, la seule exception étant ses premières pièces au TNS, desquelles il reniait. En deuxième lieu, lorsqu'on écrit une étude des mises en scène de Koltès, la mention d'un metteur en scène est absolument obligée, croyons-nous : Patrice Chéreau. C'est grâce à Chéreau que Koltès gagne de la notoriété, et c'est lui qui monte *Combat de nègre et des chiens* au Théâtre des Amandiers en 1983, ainsi que *Le Retour au désert* au Théâtre du Rond-Point en 1989. Le duo Koltès-Chéreau, très prolifique, durera jusqu'à la dernière pièce du premier, *Roberto Zucco*, travail dont la mise en scène sera faite par Peter Stein en Allemagne, puis Bruno Boëglin à Paris, déjà posthument. Malheureusement, la disponibilité des enregistrements complets des pièces montées par Chéreau est très limitée. Ni la Bibliothèque Nationale de France ni l'INA possèdent, comme le révèlent leurs respectifs catalogues, la mise en scène de *Combat* ni de *Retour*. En ce qui concerne les média espagnols, la Teatroteca de l'INAEM contient une magnifique mise en scène de *Combat de nègre et des chiens* faite au *Centro Dramático Nacional* par le metteur en scène Miguel Narros, mais cette représentation est posthume à Koltès, et on ne trouve pas de mises en scène du *Retour au désert*. Par conséquent, la

décision la plus prudente afin d'assurer la réalisation d'un travail précis, à notre avis, a été de ne pas tenir compte de l'aspect plus *spectaculaire* du théâtre koltésien, qui mérite bien sur une analyse propre.

Parue en 1979, *Combat de nègre et des chiens* est probablement l'œuvre la plus connue et la plus jouée de Bernard-Marie Koltès. La pièce se déroule entièrement à l'intérieur d'un chantier de travaux publics dans un pays inconnu de l'Afrique de l'Ouest, « du Sénégal au Nigéria » (*Combat*, p. 7). Dans cet endroit se trouvent trois personnages : Horn (le chef du chantier), Cal (un ingénieur) et Léone (une femme parisienne que Horn vient d'amener pour se marier avec elle). Mais un quatrième personnage, un homme noir qui a pour nom Alboury, arrive pour récupérer le corps de son frère, décédé à cause d'un accident dans le chantier. En réalité, cet homme, Nouofia, a été tué par Cal, qui a ensuite jeté le corps, qui demeure introuvable. Horn et Cal cherchent une solution au problème, en vain, tandis que Léone essaie de se communiquer avec Alboury, qui demeure imperturbable dans ses intentions. Dans cette impasse où tous se trouvent, c'est la violence qui triomphe et Cal, qui cherche Alboury avec son fusil, trouve la vengeance de l'homme noir, de la main des gardes du chantier. Finalement, Léone part à Paris toute seule, tandis que Horn reste en attente de la fermeture du chantier.

Le Retour au désert est l'une des dernières œuvres écrites par Koltès avant sa mort prématurée (seulement suivie de *Roberto Zucco*). Dans cette œuvre, qui contient de nombreuses références autobiographiques, Koltès montre l'aspect le plus comique de son théâtre pour créer des personnages qui reflètent des questions identitaires complexes dans le contexte de la guerre en Algérie. Au début de la pièce Mathilde, une femme qui revient de l'Algérie avec ses deux enfants (Fatima et Édouard), arrive à la maison familiale, à l'Est de France. Elle y trouve son frère, Adrien, un homme notable de la ville qui loge chez lui des réunions secrètes de l'OAS et n'abandonne jamais sa maison. Mathilde, on découvrira plus tard, avait été une des dites *femme tondues* qui, accusée par son frère d'avoir « couché avec l'ennemi » pendant la guerre, avait subi l'humiliation avec la coupure publique de ses cheveux. En conséquence, elle s'était exilée en Algérie pendant quinze ans, et décide alors de retourner pour se venger. Au fur et à mesure que la pièce se déroule, Mathilde accomplit sa vengeance, et Adrien participe dans un attentat avec ses camarades de l'OAS, perdant cependant son domestique (Aziz) et trouvant son fils

Mathieu blessé comme conséquence des actions. En même temps, la prétendue innocence de Fatima disparaît quand elle donne naissance à deux enfants noirs et, à la fin de la pièce, les deux frères partent ensemble pour donner au lecteur une fin ouverte.

1. L'altérité des personnages

Dans l'introduction de son œuvre *Beginning Postcolonialism*, John McLeod signale la polysémie de ce concept, qui peut être conçu comme une période historique, des nouveaux modes de représentation, ou des nouvelles attitudes des sujets coloniaux, entre d'autres (McLeod 2010, 16). L'écriture de Bernard-Marie Koltès n'est pas postcoloniale au sens traditionnel. Bernard-Marie Koltès ne participe pas des revendications politiques dans ses pièces (une caractéristique typique des auteurs postcoloniaux tels que Franz Fanon ou W.E.B. Du Bois). L'agit-prop et les personnages typiques sont rejetés¹ ; Koltès voulait simplement « raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable » (Koltès 2010, 15). Néanmoins, ses œuvres exposent des situations postcoloniales. En ce sens, on trouve que l'action des pièces se situe souvent dans des pays qui ont subi un processus d'indépendance. Dans *Le Retour au désert*, Mathilde revient de l'Algérie, un pays qui obtient l'indépendance de France après une guerre sanglante. Le drame du personnage s'inscrit dans le drame historique de la guerre d'Algérie : le retour des citoyens français après la guerre et leur traitement péjoratif de part des compatriotes est un fait documenté historiquement (Lustick 2007, 51-53). *Combat de nègre et des chiens* se déroule dans un chantier français en Afrique ; bien qu'on ne connaisse pas le pays où se déroule l'action, on comprend qu'il s'agit d'un état indépendant avec lequel la France maintient pourtant d'importants rapports commerciaux. On peut parler, donc, d'une influence continuée avec la métropole, qui renvoie à une situation néocoloniale.

Bernard-Marie Koltès n'a fait pas partie de la décolonisation de l'Afrique. Or, il a fait plusieurs séjours dans le continent africain, ayant visité des anciennes colonies françaises (le Sénégal, la Côte d'Ivoire...) et anglaises (le Nigéria) ; l'un des voyages,

¹ Comparons-le, par exemple, avec le théâtre naturaliste de Hauptmann, le théâtre politique mis en scène et recherché par Piscator, ou au théâtre épique de Brecht ; on trouvera que celui de Koltès est un théâtre tout à fait différent.

pendant la guerre de Biafra, situe l'écrivain face à face le processus d'indépendance (Koltès 2010, 11). Koltès comprend la situation politique du continent et la signification politique des Français dans le continent. Ainsi l'explique-t-il à Hubert Gignoux dans une lettre où il avoue son mutisme par le fait de « parler la même langue (grammaire et vocabulaire) que les néo-colonialistes avec lesquels je suis mêlé » (Koltès 1997, 13). L'identité et l'altérité sont également importantes par rapport à une approche postcoloniale. Dans le théâtre koltésien, tous les personnages manifestent une manque, point de départ de l'action. Pour ce dramaturge, le postcolonialisme se manifeste à travers des rapports marchands et de force, d'une façon particulièrement violente. La lutte des personnages koltésiens parfois définie comme « bagarre » (Aghdash 2021, 92) est, en grande partie, une lutte pour trouver leurs identités, leurs places dans le monde et leur reconnaissance par autrui. En d'autres termes, il s'agit d'une recherche de leurs identités subjectives, personnelles, tel qu'il avait été décrit par Sartre en affirmant que l'être humain : « se rend compte qu'il ne peut rien être [...] sauf si les autres le reconnaissent comme tel » (Sartre 1966, 66). Les personnages de ces deux pièces (mais cette affirmation est valable pour d'autres pièces de Koltès) doivent se définir et prendre des positions dans un jeu d'oppositions structurales (Grewe 1994, 187) : homme/femme, nouveau/ancien... Cette distinction n'est pas seulement présente dans les personnages, mais aussi dans la composition même de la pièce²; elle constitue l'un des fondements de la poétique de Koltès, comme on verra dans la deuxième partie du travail.

Compte tenu de tout ce que nous venons de dire, l'étude des personnages constituera la première partie du travail. Tous les personnages des deux pièces manifestent leur altérité d'une manière ou d'une autre ; une distinction productive s'avère donc nécessaire pour un regroupement des personnages principaux. Il existe dans la littérature sur les personnages de Koltès une comparaison avec la pensée de Camus (Aghdash 2021, 81; Starak 2014, 217). On a décidé par conséquent de créer une distinction en deux groupes, semblable en quelque sorte à la caractérisation de l'œuvre

² À ce propos, dans *Combat*, Horn est associé à la lumière et Alboury à l'obscurité. Dans *Retour*, on trouve une opposition entre la famille Serpenoise (à l'intérieur de la maison) et Saïfi, représentant des « Arabes » (à l'extérieur). Quant à Aziz, un mélange des deux ; l'arabe *entre* dans la maison grâce à lui (et Mathilde) et c'est lui aussi qui guide la *sortie* de Mathieu et Édouard.

de Camus faite par Arnaud Corbic (2003, 230)³. D'un côté, on trouve ceux qui manifestent une crise, une angoisse. À partir des traits dans le texte, on peut inférer l'identité de certains personnages, et trouver un sentiment de confusion par rapport à leurs identités personnelles (ou subjectives), ainsi que sociales (ou groupales). De l'autre côté, d'autres personnages manifestent une volonté de révolte, de résistance, et revendiquent leur altérité de manières diverses qui vont de l'humour à la mutilation.

Le théâtre de Bernard-Marie Koltès est très élaboré, caractérisé par une grande richesse et intertextualité, qu'il met au service du *deal*, du rapport de forces et intérêts d'une société postcoloniale. Les personnages qu'il crée habitent dans des lieux métaphoriques, où ils doivent se définir eux-mêmes par des relations différentielles avec les autres personnages. *Combat de nègre et des chiens* et *Le Retour au désert* sont deux exemples de pièces où l'action se déroule au carrefour entre narrations et langues différentes, opposées. C'est cette identification fondée sur l'altérité, et non sur la ressemblance, qui donne aux personnages koltésiens, leur pouvoir, tel qu'il a été décrit par Homi Bhabha (2007, 286). Le résultat est la présence de personnages hybrides, qui se trouvent entre deux cultures, comme un militaire noir qui défend la colonisation où une femme française qui retourne chez elle en parlant en allemand, le visage blessé par des signes tribaux africains. L'hybridation se manifeste aussi dans le langage des personnages, un « parler étranger » qui, on le verra, revitalise la langue mais donne lieu en même temps à des conflits insurmontables.

1.1. La crise identitaire et ses manifestations

1.1.1. La condition *in-between* de Horn

Horn est le chef du chantier. Sa position de patron est claire dans ses interventions dès le début de la pièce. À la première scène, il affirme que Nouofia est mort à cause d'un camion, pour assurer que « les ouvriers sont imprudents, malgré les consignes strictes qui leur sont données » (*Combat*, p. 10). Ces mots lui permettent d'attribuer la responsabilité à un autre (la figure du patron qui accuse l'ouvrier), mais aussi lui permettent de faire une

³ Corbic distingue deux parties dans la production littéraire de Camus : d'abord « l'absurde » (e.g. : *L'Étranger*), puis « la révolte » (e.g. : *La Peste*).

généralisation : en accusant *les ouvriers* en général, il n'accuse pas *un ouvrier* en particulier (à savoir, Cal).

Au fur et à mesure que la pièce se déroule, Horn défend l'entreprise avant tout. Tel est le cas quand il accuse le gouvernement de la fermeture du chantier (*Combat*, p. 29), quand il demande Cal de tout dire à la direction de la compagnie (*Combat*, p. 101) ou encore quand il implore Léone de « ne faire pas de mal à l'entreprise » (*Combat*, p. 102). Ces extraits nous permettent d'inférer que l'entreprise est associée à une partie importante de l'identité de Horn, sa fermeture le trouble et il se sent impuissant, métaphoriquement. L'entreprise est tout pour lui. Cette idée sera renforcée par Koltès lui-même dans les *Carnets* à la fin de la pièce, où Horn parle de l'entreprise comme sa « vraie famille » (*Combat*, p. 113). C'est cette analyse qui nous permet de comprendre la tournure de l'homme entre le premier et le deuxième dialogue avec Alboury (scènes I et III respectivement). Entre l'une et l'autre, une information importante est révélée au lecteur : la mort de Nouofia est un assassinat, dont Cal est l'auteur. Bien qu'il le sache, Horn décide de défendre Cal au lieu d'essayer d'éclaircir le meurtre. Pour Horn –il s'agit d'un élément classique de la poétique koltésienne–, l'argent est la seule chose importante. Pour le personnage, le seul succès consiste non dans le respect des normes morales, mais dans la réussite d'un accord économique, d'un *deal*. Tout le monde a un prix :

HORN. – Ils n'auront pas un sou, dites-leur cela, monsieur. [...] Dites-leur cela, monsieur : je donnerai cent cinquante dollars à la famille. À vous, je vous en donnerai deux cents, pour vous [...]. Cent cinquante dollars les cloueront le bec. [...] Voilà, mon gars. Je vous l'avais promis. Il y a cinq cents dollars (*Combat*, pp. 27, 28, 87-88)

Malgré sa condition de patron, Horn est un homme très marqué par son séjour en Afrique. Il travaille sur le terrain, se situant dans les chantiers. Par conséquent, Horn rejette les cadres de l'entreprise qu'il défend : « la tête, la vraie, celle qui dirige tout – à Paris peut-être, allez donc le savoir – je préfère ne pas avoir à faire à elle. Car, si elle veut cogner, elle doit cogner dur, bon Dieu » (*Combat*, p. 113). A mi-chemin entre les deux pôles du travail, l'entreprise et le chantier, Horn se considère un prolétaire qui « crache sur le prolo » (*Combat*, p. 115). Identité problématique, par le rejet d'appartenance à une classe sociale concrète, qui reproduit une lutte aliénante qui situe les ouvriers les uns contre les autres. Par ce procédé, Horn défend son altérité comme individu marginal, *in-between* (McLeod 2010, 145) en équilibre, comme il répétera à plusieurs reprises dans

la pièce. Face à la métropole, il se définit comme différent, en rejetant ce qui lui semble un jeu de domination.

Horn n'a pour arme que la parole, qu'il emploie à la recherche de ce *deal* duquel nous venons de parler. Cela le rend doublement vulnérable : Cal le méprise comme un homme qui ne sait « que parler [...] ». Quand tu auras fini de parler, vieux, quand tu en auras fini, Horn... » (*Combat*, pp. 77, 79) ; Alboury ne transige pas, et le dépeint comme menteur et un traître (*Combat*, p. 84). À la XV^{ème} scène, quand le drame éclate, Horn menace Alboury, en affirmant qu'il peut le « faire abattre comme un vulgaire rôdeur » (*Combat*, p. 93). On comprend ici que Horn ne peut pas abattre Alboury mais le *faire* abattre, par le moyen de la parole, qu'il adresse à Cal quelques instants plus tard afin de le convaincre : « les gardes ne feront rien [...] Je te fais confiance [...] Celui-là n'est pas un ouvrier, on n'a aucun compte à rendre [...] » (*Combat*, pp. 96, 98, 100).

Face aux africains, Horn reflète une vision notamment ethnocentriste, que des théoriciens du postcolonialisme ont défini comme violence épistémique. En effet, il considère les idées européennes comme positives pour le développement de la région, mais oublie le passé colonial comme source potentielle de la corruption locale :

« [...] quand donc se décideront-ils [les Africains], avec les idées progressistes qu'ils ramènent d'Europe, à remplacer cette pourriture, à prendre tout cela en main, à y mettre de l'ordre » (*Combat*, p. 30).

Cette idée se renforce peu après avec un long monologue où il explique à Alboury son projet pour résoudre l'inégalité des pays, en faisant de l'Afrique la « mamelle du monde » (*Combat*, p. 36). Le continent, masse homogène des gens non-représentés, coïncide alors avec la création (dérivé d'une division internationale du travail) d'un Tiers Monde en tant qu'ensemble des « travailleurs zéro » (Spivak et Vidal 2009, 56). Il ne s'agit seulement, donc, d'une extraction de matières premières, mais aussi de la conceptualisation d'un sujet *Autre*, qui néantise la possibilité des travailleurs Africains de s'inclure comme sujet autorisé dans l'Histoire. Une première caractéristique qu'on trouve intéressante ici est l'intertextualité, l'utilisation des mythes, un procédé typique de Koltès. Dans la scène que nous venons de citer, Horn se sert d'une modification du mythe de Babel pour expliquer son idée à Alboury. Néanmoins, une autre caractéristique des œuvres de Koltès est l'emploi d'un langage métaphorique (Ubersfeld 2001, 178). De ce point de vue-ci, le soliloque se révèle alors plus proche de la pensée du dramaturge :

l'Afrique est une « mamelle » qui nourrit, métaphoriquement, la pensée et l'esprit des gens. Défense donc de l'hybridation qui surgit dans une lecture au deuxième degré.

Finalement, le lecteur de Koltès aurait noté comment la relation entre Horn et Léone s'éloigne d'une caractérisation courante des relations amoureuses. Horn fait venir Léone en Afrique pour l'épouser mais le dramaturge ne présente pas au lecteur une situation d'amour, puisque Horn « n'aime personne » (*Combat*, p. 114), mais plutôt une relation d'intérêt : « un homme ne doit pas finir sa vie seul » (*Combat*, p. 21). Notons alors comment la recherche d'un accord, de ce *deal* dont nous avons parlé tout à l'heure, transgresse le terrain purement économique pour s'ajouter au domaine d'un faux amour, touchant la totalité de l'existence des personnages dans toute leur complexité. Horn cherche Léone par un intérêt (volonté de compagnie, préparation pour prendre la retraite) ; Léone accepte par un intérêt semblable : connaître l'Afrique et le désir d'une certaine sécurité que Horn représente pour elle, avant son arrivée en Afrique.

1.1.2. La désespération de Cal

La première intervention de Cal définit le personnage : il s'agit d'un homme impulsif, qui menace de tuer tout le monde s'il ne retrouve pas son chien, Toubab (*Combat*, p. 18). Cal a traversé le monde y compris l'Afrique, ce qu'il le racontera plus tard à Léone, (*Combat*, p. 39). Pourtant, il continue à avoir des idées racistes, à tel point qu'il utilise les appellatifs « boubou » et « nègre » de façon récurrente et il parle des « microbes africains » (*Combat*, p. 22).

Cependant, Cal semble se rendre compte de la situation particulière du chantier, qui « n'est pas l'Afrique », mais « un chantier français de travaux publics » (*Combat*, p. 40), situation tout à fait différente. Il semble être conscient de la situation coloniale de l'Afrique, au point qu'il réaffirme son expérience de la région par une phrase choquante pour le lecteur : « [...] le bruit de l'Afrique [...] n'est ni le tam-tam ni le pilage du mil, non. C'est le ventilateur [...] et le bruit des cartes, ou celui du cornet à dés » (*Combat*, p. 54). Ces mots cachent toute une profondeur derrière eux : par la reconnaissance de la réalité africaine, on nie aussi des images toutes faites du continent, d'une Afrique *exotique*, et on s'éloigne des clichés pour comprendre la réalité telle qu'elle est aux yeux des Blancs. En fait, il assume cette réalité et demande à Horn de l'amener avec lui « pour le prochain chantier » (*Combat*, p. 55).

Cal cherche une fraternité avec Horn pendant toute la pièce (et, en général, avec les frères blancs), qu'il ne trouve jamais ; il manifeste ce désir quand, à la X^{ème} scène, il s'adresse à Horn dans un long monologue :

CAL. - Seulement, on ne compte pas sur les femmes pour le plaisir dans la vie; c'est foutu, les femmes; il faut compter sur nous, sur nous seuls, et leur dire une bonne fois : qu'on trouve plus de plaisir, nous autres, bien plus de plaisir dans un bon travail bien fait — ce n'est pas toi, vieux, qui diras le contraire! — que c'est du plaisir solide, qu'aucune femme ne vaudra jamais cela : un pont solide fait de nos mains et de notre tête, une route bien droite et qui résistera à la saison des pluies, oui, c'est là qu'est le plaisir. Les femmes, vieux, elles ne comprendront jamais rien au plaisir des hommes, est-ce que tu dirais le contraire, vieux ? Je sais bien que non. (Combat, p. 61)

En fait, ce personnage avait déjà laissé tomber timidement ses intentions au début de la pièce, quand il assurait à Horn qu'il fallait « rester ensemble » (Combat, p. 19), « unis » (Combat, p. 67). En même temps, il ne faut pas omettre le rejet du plaisir apporté par les femmes comme une possible trace d'homosexualité laissée par Koltès dans le personnage. On pourrait comprendre ainsi la réponse de Cal à Léone à la septième scène, quand il la traite de voleuse, puis de prostituée (Combat, p. 47, 52) comme une manifestation de jalousie face à la « perte » de Horn.

On peut trouver des similarités entre Cal et Kurtz, le personnage du roman de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (traduit en français par *Au cœur des ténèbres*). Grâce aux réponses données dans plusieurs entretiens, on connaît l'influence de Conrad sur Koltès, qui le cite parmi le nombre réduit d'auteurs qu'il lisait (Koltès 2010, 29). Les deux personnages traversent le monde pour se plonger dans une Afrique mystérieuse qui les engloutit jusqu'à la fin de sa vie : « Je perds ma vie, au fond de ce trou » (Combat, p. 105), la raison principale étant l'argent. Ainsi, Kurtz développera une obsession démente pour l'ivoire, qui l'empêche de partir du Congo « This lot of ivory now is really mine. The Company did not pay for it. I collected it myself at a very great personal risk. » (Conrad 1996, 91). Celle de Cal, beaucoup plus cachée, se révèle à la fin de la pièce quand, dans la XIX^e scène, il s'adresse à Léone pour une dernière fois : « Tout cela pour l'argent, bébé » (Combat, p. 105). De la même manière, une profonde solitude est commune aux deux personnages, qui essaient d'être remémorés, sa vie n'écoulant pas en vain. Kurtz confie à Marlow un paquet avec tous ses documents, « for the furthering of my ideas. It's a duty » (Conrad 1996, 86). Quant à Cal, il y a une seule demande, d'autant plus laconique que désespérée : « Ne m'oublies pas, ne m'oublies pas » (Combat, p. 106). Or, si dans le roman de Conrad le Blanc était idolâtré par les natifs, ici

Alboury ne cède jamais. L'hégémonie échoue et toute possibilité d'intercompréhension reste futile. Les gardiens tirent et la question ouverte par Marlow est finalement répondue⁴. La colonisation, tragique, se répète maintenant comme farce, tel qu'elle avait été glosé par Marx⁵ ; si Conrad dépeint des Belges qui entrent dans la jungle congolaise, chez Koltès ce sont les Africains qui entrent dans le chantier français, jungle de béton et rêves brisés. En établissant une comparaison entre Cal et Kurtz, on peut également comprendre les appellatifs dévalorisants et déshumanisants comme reflet d'une peur de ce que Ashcroft et al. (2013, 132-33) ont défini comme *going native* (qu'on pourrait traduire par *devenir autochtone*). Dans les deux cas, la création d'un discours binaire (civilisé/sauvage) peut constituer une symptôme d'une sensation de menace, qui se fait visible toujours du côté du Blanc.

1.1.3. Le dualisme de Léone

Léone apparaît par la première fois à la deuxième scène, située dans un bungalow d'où elle parle avec Horn. Les premières traces d'identité que l'on retrouve dans le texte partent de son origine : une femme parisienne qui n'a jamais quitté la France. Elle traverse le continent africain guidée par l'amour pour Horn et le désir de connaître l'Afrique, territoire inconnu pour elle : d'abord, elle décide de prendre des pulls pour des nuits froides, qui résultent pourtant bien chaudes. Ensuite, elle écoute « du reggae toute la sainte journée » (*Combat*, p. 15) pour se préparer, quand il s'agit d'un genre musical issu en Jamaïque⁶. Malgré ce désir, elle se méfie du continent, jusqu'au point où elle ne veut pas sortir du bungalow pour voir réellement cet endroit :

LÉONE. – [...] Que je suis contente d'être ici. L'Afrique, enfin !

HORN. – Mais vous n'avez encore rien vu, et vous ne voulez même pas sortir de cette chambre.

LÉONE. – Oh, j'en ai bien assez vu et j'en vois assez d'ici pour l'adorer. (*Combat*, p. 16).

⁴ « Why in the name of all the gnawing devils of hunger they didn't go for us – they were thirty to five » (« Pourquoi au nom de tous les diables rongeurs de la faim ils ne s'étaient pas attaqués à nous – ils étaient trente contre cinq », traduction propre) (Conrad 1996, 57).

⁵ « Hegel remarque quelque part que tous les grands événements, toutes les grandes figures historiques se produisent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois c'est une tragédie, la seconde fois une farce. » (Marx 1900, 191)

⁶ La culture rastafari renvoie à l'Éthiopie, tandis que l'œuvre se situe toujours dans l'Afrique occidentale. Notons ici cependant l'importance de cet élément comme trace autobiographique de Koltès.

Dans les premières scènes de la pièce Léone porte des accessoires qui servent comme métonymie d'une Europe lointaine, où l'Afrique est mentionnée comme un truc de merchandising : « Saint-Laurent, boutique Afrique pourtant » (*Combat*, p. 37). Or, il y a une autre Léone qui se cache derrière tous ces accessoires ; une femme incomprise, qui porte ses propres sentiments et intérêts. Ainsi, face à un personnage manichéen, elle se montre gênée face aux appellatifs de Cal (*Combat*, p. 47) et refuse sa protection, comme le reconnaît le jeune homme : « Toi, tu as du tempérament, cela se voit tout de suite » (*Combat*, p. 51).

Dès le début de la pièce, Léone manifeste aussi une sensation d'incompréhension quand elle s'adresse à Horn : « Vous me connaissez si peu » (*Combat*, p. 17). Cette sensation se répète à la sixième scène, quand elle trouve Alboury sous le bougainvillée. Face à l'impossibilité d'une compréhension mutuelle, elle est le seul personnage qui ne prend pas des positions pour un conflit, mais essaye de trouver une conciliation : « j'apprendrai votre langue, oui » (*Combat*, p. 43). Ensuite, elle nous communique une nouvelle information : le fait qu'Alboury ne soit pas Français lui fait plaisir car « ça évitera que vous me preniez pour une conne » (*Combat*, p. 43). À partir de ce tout petit fragment, Léone commence une démarche de reconnaissance avec Alboury, le seul personnage non français. Bien qu'ils ne se comprennent pas l'un à l'autre, ils se trouvent « sur la même longueur d'onde » (*Combat*, p. 58). Ici commence alors une manifestation de son altérité, de plus en plus évidente, que termine par la confession d'une Léone qui n'aime pas Horn, se sent « terriblement étrangère » et veut rester avec Alboury (*Combat*, p. 60).

D'après ce que nous venons de dire, on distingue deux pôles qui conforment une identité fragile. D'un côté, un personnage qui se définit par rapport à son origine européenne : les vêtements couteux, la vision de l'Afrique comme exotique... De l'autre côté, une femme qui abhorre une société dont les hommes s'adressent à elle avec des appellatifs et lui causent une sensation d'étrangeté. Complètement ignorée, seulement Alboury semble la regarder, affirme-t-elle (*Combat*, p. 59). Le rejet de Léone pour les Français, qui la considéreraient *une conne*, est significatif pour saisir l'identité du personnage. Léone, parisienne, n'est pas en contact direct avec la langue allemande. Quand elle parle avec Alboury, chacun dans sa propre langue, une différence fondamentale se révèle aux yeux du lecteur : Alboury essaie une vraie communication,

avec des questions et des doutes (qu'on étudiera plus tard), tandis que Léone ne fait que répéter des fragments du poème de Goethe « Der Erlkönig ». Peut-être celle-ci est un écho que la femme « à moitié allemande, à moitié alsacienne » (*Combat*, p. 43) fait de ses origines, des souvenirs de son enfance (comme Koltès le fait de la sienne). Là se trouverait, donc, le fond ultime de son identité.

Or, toute tentative d'approche à la culture africaine est marquée par ses origines européennes. L'admiration de Léone pour les africains se répète plusieurs fois dans *Combat de nègre et des chiens*. Elle imagine les femmes locales belles, par opposition à la laideur des Européens (*Combat*, p. 51), de la même manière qu'elle loue les qualités physiques d'Alboury (*Combat*, p. 69). Avec ces interventions, Koltès met en scène une passion pour l'Afrique et ses gens qui dépasse la raison pour se plonger dans le domaine pulsionnel. De cette façon, très autobiographique, Koltès introduit en Léone un discours qui distingue l'Afrique de l'Europe, la première liée à une authenticité, face au jeu d'apparences de la deuxième.

1.1.4. L'angoisse d'Aziz

Neuf ans séparent les deux pièces abordées par cette analyse. Pendant ce temps, l'écriture de Koltès a changé et le dramaturge essaie d'écrire une pièce comique par la première fois. Pour être juste avec l'écriture koltésienne, il faudra anticiper que la mise en scène de ses pièces avait été plus sombre qu'il ne les considérait en réalité (Koltès 2010, 138). Or, après ce qu'il considéra comme l'échec de *Quai Ouest*, Koltès décide de faire une pièce où le comique prédomine, directement et sans doute (Koltès 2010, 95).

Aziz, le jeune « domestique journalier » qui travaille chez Adrien dans *Le Retour du désert* se trouve face à une profonde crise identitaire, qui explose au quinzième chapitre, moment où le personnage prononce un long monologue au café de Saïfi. Pour étudier Aziz, il faudra commencer par le début même de la pièce, quand il parle avec Maame Queuleu du bruit dans la rue :

AZIZ : [...] j'avais cru entendre des pas et des bruits de voix : et, à cette heure-ci, dans cette rue, cela m'a paru étrange.

MAAME QUEULEU : Les rues sont dangereuses [...] (*Retour*, p. 11)

Le dialogue continue en langue arabe. Cela produit un effet d'étrangeté dans le public et le lecteur. Mais ce dialogue nous donne aussi un véritable morceau de l'identité

d'Aziz, qui emploie l'arabe, sa langue maternelle, pour parler avec Maame Queuleu ou Saïfi (au quinzième chapitre). Le domestique emploie en plus la langue française comme langue outil, apprise mais étrangère, et crée une tension langagière qui augmente au fur et à mesure que la pièce avance. La multiplicité des langues est en effet une caractéristique typique du théâtre de Koltès : l'arabe ici, le wolof dans *Combat* (comme on verra plus tard) ou l'espagnol dans *Quai Ouest* font seulement quelques exemples. Cette pluralité linguistique pourrait en effet se rapprocher de certains concepts fournis par des théoriciens comme l'hétérolinguisme (Moura 2005, 77) ou la polyglossie (Ashcroft et al. 2013, 38). Dans ces pièces, l'intervention des personnages comme Aziz propice l'apparition d'un français qui devient langue *autre*, « revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère » (Koltès 2010, 26-27), une véritable subversion du français, comme le signale Jean-Marc Moura.

Koltès n'est pas un auteur postcolonial ni en veut être un : « La pièce [*Combat*] ne parle pas de l'Afrique ni des Noirs », résout-il (Koltès 2010, 25). Pourtant, on peut identifier des relations d'homologie entre l'écriture de ce dramaturge et les préceptes employés par Moura pour décrire la littérature postcoloniale française. On le trouve dans les paroles du théoricien, qui affirme : « Dans l'œuvre postcoloniale, l'absence de traduction et la mise en contexte visuel visent à manifester la différence culturelle » (Moura 2005, 103).

Aziz est présenté par Mathieu comme un homme « sombre et râleur » qui est triste « même lorsqu'il va pour s'amuser » (*Retour*, p. 53). Son angoisse se révèle entièrement dans son monologue au café Saïfi pendant le quinzième chapitre. Celui-ci commence par un échange entre le propriétaire et le domestique, en arabe, ou Aziz se demande pourquoi Saïfi veut fermer avant l'heure : « C'est n'est pas l'heure Saïfi, pourquoi est-tu si pressé ? » (*Retour*, p. 71). Avec une telle question (tout à fait semblable à celle du premier chapitre à Maame Queuleu à propos du bruit dans la rue), Aziz montre son ignorance à propos des attentats de l'OAS et des « bandes de fascistes », comme les appelle Saïfi.

Quand Saïfi commence à se disputer avec Mathieu, celui-ci traite Aziz de « l'Arabe », auquel le journalier répond : « Je ne suis pas l'Arabe ». Ne pas être l'Arabe (au lieu de ne pas être *un* Arabe), pourrait supposer dans le champ dialectique une négation du personnage en tant que sujet historique. Mathieu l'explique : « Si tu n'es pas

un Arabe, alors qu'est-ce que tu es ? Un Français ? Un domestique ? Comment dois-je t'appeler ? » (*Retour*, p. 73). Aziz se trouve au milieu d'une guerre entre France et Algérie, et se sent dépourvu d'une identité monolithique : Algérien pour les Français, Français pour les Algériens, travailleur pour son maître. Ainsi donc, ce personnage n'existe que dans une situation d'hybridation, existence interstitielle qui le mène inexorablement au carrefour de deux identités, l'Aziz Français et l'Aziz Arabe, et qui produit une sensation d'étrangeté irréparable, qui accompagnera le personnage jusqu'à ses moments finaux.

1.1.5. Le renfermement d'Adrien

Dans *Le Retour au désert*, la volonté de trouver un accord, un *deal*, n'est pas aussi importante que la défense des intérêts de chacun. Adrien et Mathilde ne veulent pas changer leurs principes : transgresser est fatale, puisque la position de chaque personnage par rapport aux autres constitue non seulement une opinion ou une façon d'agir, mais son identité même. Il ne s'agit, donc, de *vaincre* dans le sens littéral, mais de *néantir* l'Autre (Desportes 1993, 55) dans ce combat dialectique, immortel, qui traverse toutes les pièces de Koltès.

Adrien tire une partie de son identité de sa condition d'homme « honorable » de la ville et de la possession de la maison et de l'usine. L'argent joue ici un rôle important, comme d'habitude dans les pièces de Koltès, étant une récrimination d'Adrien à Mathilde dès le début de la pièce : « Je t'ai payé un loyer, et j'ai considérablement donné du prix à cette mesure. Mais tu possèdes, d'accord » (*Retour*, p. 14). En réalité, l'argent qu'il a investi dans la maison lui donne l'impression d'en être le propriétaire, quand on découvre qu'il ne possède que l'usine, tandis que la maison appartient à Mathilde : « Ne crois pas, Mathilde, ma sœur, que je te laisserai prendre des airs de propriétaire [...] » (*Retour*, p. 14). À l'argent, Adrien ajoute la question du genre et de la reproduction de la structure patriarcale au sein de la famille : « cette maison est une maison d'hommes, et les femmes qui y passent n'y seront jamais qu'invitées et oubliées » (*Retour*, p. 15). Ces paroles sont d'autant plus importantes qu'on apprend que Marie, la première femme d'Adrien, est décédée en circonstances jamais éclaircies. Adrien épouse alors Marthe, sa sœur, mais il ne l'aime point. Il s'est marié, comme on l'avait déjà vu dans un désir semblable manifesté par Horn dans *Combat de nègre et des chiens*, par une question d'intérêt :

« Avoir celle-là sous les yeux m'empêche d'avoir du remords pour l'autre » (*Retour*, p. 17).

Le renfermement d'Adrien chez lui est le reflet d'une crise identitaire dans le personnage, qui s'isole d'une France de plus en plus multiculturelle. Dès leur première rencontre avec Mathilde, Adrien s'offense à propos du prénom de sa nièce : « Fatima ? Tu es folle. Il va falloir me changer ce prénom [...] Fatima ! Et que dirai-je, moi, quand on me demandera son nom ? Je ne veux pas faire rire de moi. » (*Retour*, p. 16). Adrien réagit négativement au nom de Fatima, de tradition arabe, qui renvoie inévitablement à Fatima Zahra, dite *La brillante*, fille du prophète Mahomet⁷. Notamment, il se justifie par le fait d'éviter « faire rire de moi ». Par un procédé satirique, Koltès joue avec le personnage d'Adrien, qui représente une société archaïque aux jeux de l'Europe des années 80. La réponse exagérée face à un sujet en principe trivial comme le nom de sa nièce donne deux possibles lectures de la séquence : au premier degré, le personnage d'Adrien fait rire dans la mesure où il est dépeint de façon caricaturale comme un *homme de bien*. Au deuxième degré, le lecteur peut comprendre la crise qui entoure la construction de l'identité nationale de laquelle profite Adrien. La réponse de Mathilde à la surprise d'Adrien est concise : « Un prénom, ça ne s'invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l'air que l'enfant respire » (*Retour*, p. 16). Adrien, responsable de l'exil de Mathilde, trouve alors que le retour des gens venant des colonies françaises représente nécessairement un mélange, une *hybridation*, encore une fois, entre deux cultures qui se trouvent en contact.

Le rejet d'Adrien pour les arabes se fait patent. Néanmoins, il en profite en même temps. Homi Bhabha a affirmé que le droit de représentation « est fondé sur la différence radicale » (Bhabha 2007, 183). Pour lui, l'essentialisme initial est vite surpassé et l'assimilation ne se fait directement, mais répond à un pouvoir exercé de manière ambivalente. Dans la pièce, Adrien organise la réunion qui fera exploser le café Saïfi, en même temps qu'il donne un emploi à Aziz et que son fils visite les cafés arabes. Cet

⁷ En fait, Koltès se sert ici d'un nom ambigu, puisque le nom de Fatima pourrait renvoyer aussi à Notre-Dame de Fatima, d'après une apparition de la Vierge Marie à trois petits bergers en Portugal. En ce sens, le nom garde aussi une relation importante avec celui de Marie, ancienne femme d'Adrien qui apparaît dans le jardin, et qui seulement Fatima peut voir.

aspect se révèle alors comme une critique mordante de Koltès face à une bourgeoisie qui, en effet, tue ceux qui les servent.

Le père de Mathieu crée un grand jardin qui entoure la maison et la sépare du monde, conceptualisé comme *jungle*. L'opposition « jardin/jungle » est un trope courant dans la littérature française, présent dans œuvres de grande importance comme *Candide* de Voltaire. Toutefois, si le jardin voltairien, se veut ouvert et cosmopolite, celui de Koltès se sépare du monde pour devenir un microcosme où tout est possible (même la réapparition de Marie). Ici, le personnage d'Adrien fonctionne de façon homologue à celui de Cal, en développant cette peur de « devenir autochtone » que nous avons décrit préalablement.

Trois personnages possèdent leur propre soliloque au fur et à mesure que la pièce se déroule : Adrien, Mathilde et Édouard. Quant au premier, Adrien explique la façon dont il enferme son fils Mathieu chez eux, évitant par tous les moyens qu'il connaisse le monde :

« Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs [...] Les singes les plus heureux sont ceux qui sont élevés en cage, [...] et qui meurent en croyant que le monde entier ressemble à leur cage » (*Retour*, pp. 41-42).

Deux idées émanent de ces paroles. En premier lieu, l'animalisation constitue une insulte ; c'est Mathilde qui prononce cet appellatif par la première fois, avec cette connotation (*Retour*, p. 17). En deuxième lieu, il y a une signification symbolique dans la figure du singe, très importante dans la littérature asiatique. Par l'emploi de cette métaphore, le mythe bouddhiste du roi singe (Sun Wukong) paru dans plusieurs textes depuis le XVI^e siècle, notamment le roman *La Pérégrination vers l'Ouest*, de Wu Cheng En, apparaît également dans la pièce de Koltès.

1.1.6. La violence de Mathieu

Le personnage de Mathieu apparaît par la première fois à la deuxième scène, pour se plaindre de partager sa chambre avec Édouard. Ensuite, il réapparaît pour manifester à son père sa volonté de s'engager en Algérie : « j'ai en tête que je veux quitter cette maison, quitter cette ville, quitter ce pays et m'engager dans l'armée » (*Retour*, p. 22). Mathieu se montre préoccupé dans cette séquence, et réfléchit à la fuite et à la violence comme des solutions à une crise d'identité. S'il veut être militaire, c'est pour être admiré,

regardé avec envie, que l'ennemi ait peur. Bref, qu'il soit un héros (*Retour*, p. 23). Cette situation montre l'échec d'Adrien dans son essai de maintenir son fils hors de la réalité, puisqu'il a inexorablement entendu parler de l'Algérie non seulement à Édouard, mais à son propre père. Mathieu se rend compte qu'il n'a presque rien vécu et, en conséquence, doit faire face à une crise d'identité. Comparons cet extrait avec les paroles qu'il donne à son cousine Fatima au huitième chapitre :

FATIMA. – Tu as trente ans et tu n'as jamais regardé de femme ?

MATHIEU. – Je n'ai pas encore trente ans, et j'ai vu beaucoup de femmes dans ma vie, à commencer par Maame Queuleu que je vois tout le temps [...]

FATIMA. – Eh bien, sors, va dans les bas quartiers [...]

MATHIEU. – Mais je sors, Fatima, je sors, je n'arrête pas de sortir. Je suis beaucoup sorti, dans ma vie, à commencer par l'église, et même l'usine [...] (*Retour*, pp. 44-45).

En effet, le garçon n'a pas vu de femmes et il n'est pas sorti librement de la maison. Son insistance pour contredire Fatima permet à Koltès de caractériser le personnage de façon caricaturé (même procédé que nous avons vu dans la figure d'Adrien), un renforcement du comique dans l'œuvre.

La façon d'agir de ce personnage nous permet d'entrevoir une personnalité, croyons-nous, marquée par une crise identitaire. En effet, la surprotection d'Adrien a donné lieu à un personnage rude, brut, qui cultive son corps pour des femmes qu'il n'a jamais connu : « Regarde ces muscles, regarde comme ils sont bien entretenus. Je crois que les femmes les aimeront bien » (*Retour*, 52). On observe qu'il y a une tendance à la violence dans la conduite de Mathieu, ainsi qu'une volonté de sortir de la prison littérale et métaphorique qui le sépare du monde. En raison de ce renfermement, il ne serait pas illogique de croire que Mathieu est en effet un adolescent, malgré avoir ses 25 ans. On partage ici l'idée d'une réaction violente comme crise identitaire, un fait appuyé par différents courants de la psychologie. À ce propos, on peut signaler les paroles du psychologue Britannique Donald W. Winnicott :

« Young people can be seen searching for a form of identification which does not let them down in their struggle, *the struggle to feel real*, the struggle to establish a personal identity, not to fit into an assigned role, but to go through whatever has to be gone through » (Winnicott 2017, 6: 192)

C'est ainsi qui fonctionne le personnage de Mathieu, cherchant une *lutte*, comme tout personnage koltésien, pour un *sentir réel* introuvable, pour une définition d'un soi-

même qui n'arrive en scène n'importe quoi, puisque la scène n'est pour Koltès qu'un lieu, toujours, *provisoire*. En même temps, la violence de Mathieu constitue en quelque sorte une imitation de celle de son père, reproduisant les structures de pouvoir de la maison familiale. Winnicott signale ici l'existence d'une liaison entre la destructivité et la haine vers quelque chose que l'on désapprouve ou qui produit de la peur (Winnicott 2017, 6: 98). Si Adrien haït la multiculturalité ou la perte d'identité française, Mathieu cache vraiment sa peur sous une volonté de violence. C'est en ce sens qu'on peut comprendre son changement d'attitude entre la quatrième et la treizième scène ; ce garçon ne veut vraiment faire la guerre en Algérie, mais il cherche son identité de façon destructive. Finalement, il faut signaler le caractère tragique de la mort de Mathieu, raconté d'une façon absurde qui provoque un effet grotesque d'humour noir. Dans le petit carnet intitulé « Cent ans de la famille Serpenoise », on apprend la façon dont Koltès avait imaginé la fin du personnage : mort dans un accident d'automobile, après avoir pris un jeep sans savoir conduire (*Retour*, p. 94).

1.1.7. La nostalgie du parachutiste noir

La figure du parachutiste noir reste la plus énigmatique de toute la pièce. Ce personnage « surgit » à la onzième scène pour disputer avec Adrien, puis « disparaît » pour toujours. Le mystère de sa brève intervention est si grand que certains critiques ont suggéré une interprétation de sa figure plutôt comme une imagination (ou, dirions-nous reflet d'un *imaginaire*) que comme personnage actant. (Bradby 1994, 235)

Le propos du parachutiste est clair : faire une symbolisation grotesque de la France coloniale. Pour ce faire, il arrive même à citer le général De Gaulle (Bradby 1994, 235; Brancourt 2011, 209) pour reproduire un discours nostalgique autour de la puissance coloniale :

« J'ai la nostalgie de l'époque coloniale, des vérandas et du cri des crapauds-buffles⁸, [...] chacun à sa place et tranquille dans sa place, et sa place était à lui. [...] Oui, j'aime cette terre, et personne ne doit en douter, j'aime la France de Dunkerque à Brazzaville, parce que cette terre, j'ai monté la garde sur ses frontières, j'ai marché des nuits entières, l'arme à la main, l'oreille aux aguets et le regard vers l'étranger. [...] On me dit qu'une nation existe et puis n'existe plus, qu'un homme trouve sa place et puis la perd, que les noms des villes changent dans le cours

⁸ Notons-ici l'aspect intertextuel par rapport aux cris des gardiens dans *Combat de nègre et de chiens*. Si on veut aller encore plus loin, il faudra signaler que ces cris sont l'une des figures de l'Afrique qui ont marqué Bernard-Marie Koltès le plus, comme le signale Ubersfeld (2001, 34).

d'une vie, et alors tout est remis en un autre ordre et plus personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays ni ses frontières. Il ne sait plus ce qu'il doit garder. Il ne sait plus qui est l'étranger » (*Combat*, pp. 56-57).

Le parachutiste noir est l'explicitation d'un sujet colonisé, créé par le colon, à qui la situation du temps jadis lui manque. Pour ce personnage, Brazzaville n'est pas seulement française, mais il l'aime parce qu'il l'a défendu jour et nuit. Les paroles du parachutiste noir peuvent donc trouver leur signification comme reflet de l'hégémonie de la France coloniale : obligé à défendre les intérêts (territoriaux, politiques) de la métropole, le parachutiste noir finit par adapter ses propres intérêts (quels qu'ils soient, peu importe) à ceux de la puissance coloniale. L'hégémonie se révèle alors dans la mesure où la domination de la métropole ne se maintient pas à l'aide des armes ; au contraire, le sujet colonial accepte de façon naturalisée, *volontaire*, la situation coloniale, selon la conception de Gramsci (*apud* Aguirre 2009, 122).

Le parachutiste est un personnage à clé de grande importance pour Koltès, faisant l'écho des parachutistes du général Massu, dont la rentrée en Metz est un souvenir lointain pour le dramaturge (Koltès 2010, 115). Le personnage accepte la domination française non comme une situation d'oppression ou d'impasse, ni dans sa dimension politique. En revanche, défendre la métropole, c'est aller dans le bon sens, la manière courante de voir le monde. À ce propos, Raymond Williams (2003, 160) définit cette pensée comme : « una manera particular de ver el mundo y la naturaleza y las relaciones humanas [...] », y compris les institutions, mais aussi les rapports humains. Le parachutiste noir, comme sujet colonial, embrasse ainsi l'attitude du colon, sa *structure des sentiments*, en terminologie de Williams (1998, 150). En conséquence, le changement de statut de la région réveille une confusion extrême et une sensation d'altérité croissante, ce « il ne sait plus qui est l'étranger » (*Retour*, p. 57).

Tout comme il est venu, le parachutiste noir disparaît pour toujours ; mais il reste encore une semence qui attendra jusqu'à la fin de la pièce pour surgir. Dans la scène finale, Fatima donne naissance à deux enfants noirs, dont le parachutiste est le père présumé. Cet événement a plusieurs lectures. Premièrement, le fait que Fatima ait des enfants rompt avec la pureté virginale de son nom. Deuxièmement, les enfants noirs provoquent une souffrance pour Mathilde, qui « ne veut pas voir grandir les enfants de ma fille » (*Retour*, p. 86). Ici se produit un phénomène de reconnaissance, d'anagnorisis, où les personnages se rendent compte de la réalité de la population française, qui devient

mixte, hybride, sans que personne puisse l'éviter. Ce mélange est une idée transmise de façon consciente par Koltès, compte tenu de ses opinions à ce sujet. Le sang des immigrés était pour lui du sang *neuf, nourrissant*, sang français quand même et la seule possibilité pour la France, comme il avait affirmé en plusieurs occasions (Koltès 2010, 116, 126).

1.2. La défense de l'altérité

1.2.1. La cohérence d'Albourny

La présence d'Albourny sur la scène est associée à la nuit, faisant son apparition dans la première scène *au crépuscule* (*Combat*, p. 9). Il ne l'abandonnera pas jusqu'à la cinquième scène (entre ces deux moments du drame, c'est toujours Horn qui sort). La sortie d'Albourny est indiquée par Koltès dans une brève didascalie : « *le vent se lève* » (*Combat*, p. 36). Ce vent, l'harmattan, permet de comprendre le personnage dans une dimension plus surnaturelle, liée à la nature, renforcé par plusieurs entrées/sorties. En effet, les phénomènes de la nature ajoutent une signification aux paroles d'Albourny. Ainsi donc, la plupart des entrées et sorties du personnage sont marquées par le vent qui se lève. Cependant, la didascalie qui se trouve à la fin de la huitième scène et qui introduit la neuvième indique le contraire : « *Chute brusque du vent* » (*Combat*, p. 57). La nature se montre calme au moment où le personnage décide de s'ouvrir et de parler avec Léone en employant sa langue maternelle. En revanche, quand la pièce atteint le climax et le conflit devient irréconciliable, des « éclairs, de plus en plus fréquents » apparaissent (*Combat*, p. 89), puis « la pluie se met à tomber » (*Combat*, p. 94).

L'identité sociale d'Albourny se montre différente de celle de Horn, quand il affirme être venu au chantier pour récupérer le corps de son « frère » (*Combat*, p. 9). La signification de ce mot n'est pas la même pour les deux personnages, comme le signalera Horn plus tard en affirmant « vous vous appelez tous 'frères' » (*Combat*, p. 11). En même temps, il se montre absolument conscient de sa dépendance économique en tant que sujet colonial. La mort d'un « frère » est malheureuse, mais le fait que le chantier fermera pose un problème pour la famille, « une bouche de moins à nourrir » (*Combat*, 10), comme il répète deux fois.

Une étude du personnage d'Albourny, comme celle que nous avons fait à propos d'Aziz, implique la nécessité de mettre de nouveau l'accent à l'importance de la langue

pour Koltès. Alboury parle une langue qui n'est pas la sienne, un fait célébré pour Horn : « vous vous exprimez admirablement en français » (*Combat*, p. 11) ; malgré ce fait, on identifie des traits distinctifs, qui nous montrent son identité. En ce sens, on voit bien que le besoin de parler une langue européenne n'empêche pas l'emploi des traces d'oralité dans sa parole. Ainsi, on trouve des proverbes (*Combat*, pp. 12-13) et des interventions faites à l'aide des paraboles. L'exemple le plus clair se trouve dans la réponse que le personnage donne à Horn quand il l'interroge sur son identité :

HORN. – Qui était-il [Nouofia], Alboury, et vous, qui êtes-vous ?

ALBOURY. – Il y a très longtemps, je dis à mon frère : je sens que j'ai froid ; il me dit : c'est qu'il y a un petit nuage entre le soleil et toi ; je lui dis : est-ce possible que ce petit nuage me fasse geler alors que tout autour de moi, les gens transpirent et le soleil les brûle ? Mon frère me dit : moi aussi, je gèle ; nous nous sommes donc réchauffés ensemble. Je dis ensuite à mon frère : quand donc disparaîtra ce nuage, que le soleil puisse nous chauffer nous aussi ? Il m'a dit : il ne disparaîtra pas, c'est un petit nuage qui nous suivra partout, toujours entre le soleil et nous [...] (*Combat*, p. 32)

Le nuage qui se lève « vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande » (*Combat*, p. 33) pourrait être interprété d'un point de vue postcoloniale comme symbole du colonialisme, auquel la fraternité entre Alboury et Nouofia doit faire face.

Alboury possède sa propre langue, comme on le découvre à la IX^{ème} séquence, mais l'édition originale de Minuit⁹ n'a pas inclut la traduction. Le lecteur (et d'une façon encore plus choquante le spectateur) se trouve alors face à un profond sentiment d'étrangeté (comme on a déjà indiqué à propos d'Aziz), que Koltès introduit magnifiquement dans ce passage, et sous lequel se cache, condensé en quelques pages, l'incompréhension qui constitue le leitmotiv de l'œuvre. Alboury essaie de parler *vraiment* avec Léone, et non de suivre un jeu de positionnements comme il avait fait avec Horn : « Man naa la wax dara ? » (« Est-ce que je peux te parler ? ») (*Combat*, p. 57)¹⁰. Pendant toute la scène, l'homme tente en vain de demander à Léone si elle entend (métaphoriquement) la mère de Nouofia, qui pleure sans cesse :

⁹ Pour le présent travail, nous avons utilisé l'édition originale de Minuit parue en 1989. Ni la première traduction espagnole (Centro de Documentación Teatral, 1989) ni la galicienne (Laiovento, 1996) ne contiennent la traduction.

¹⁰ Toutes les traductions de wolof sont tirées du dossier pédagogique créé pour la mise en scène de Michel Talheimer en 2010 au théâtre national de la Colline.

« Déggulo ay yuxu jigéén ? [...] Man dé dégg naa ay jooyu jigéén [...] Yow laay gis waandé si sama bir xalaat, bènben jigéén laay gis budi jooy te di teré waa dëkk bi nelaw [...] Dégguloo jooyu jigéén jooju ? »

(« Tu n'as pas entendu des cris de femme ? [...] Moi, j'ai entendu des cris de femme [...] Je te vois mais j'entends, dans ma tête, une autre femme qui pleure et qui empêche les gens de dormir [...] Tu n'entends pas les pleurs de cette femme-là ? ») (Combat, pp. 58-59)

Pour réponse, Alboury reçoit la récitation d'un poème de Goethe en allemand et les réflexions personnelles de Léone. Pourtant, Alboury manifeste sa connaissance de la langue germanique : « Yow dégguloo sama lakk waandé man dégg naa sa bos » (« Tu ne comprends pas ma langue mais moi, je comprends la tienne ») (Combat, p. 58). En conséquence, on identifie dans l'homme noir une cohérence absolue avec ses intentions. Alboury est venu pour retrouver le corps de son frère, et il ne cessera jusqu'à trouver ce corps ou un autre : « Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j'aurai la mort de son meurtrier » (Combat, p. 90). La cohérence d'Alboury relève du « parler étranger », de cet emploi nouveau du français qui enlève toute difficulté et toute mensonge. Parle l'auteur : « Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat » (Koltès *apud* Ubersfeld 2001, 169). Cependant, Alboury n'obtient jamais de réponse. Peu importe qu'il demande le corps de son frère ou qu'il fasse référence aux « cris de femme », personne ne lui répondra jamais. Cette caractéristique situe le dialogue des pièces de Koltès proches du *dialogue de sourds* typique d'autres dramaturges francophones (notamment, Beckett), dans un domaine qu'Ubersfeld a réussi à dénommer comme *quasi-monologue* : « un seul acte de langage : la demande [...]. Quelqu'un parle, supplie, mais personne ne répond » (Ubersfeld 2001, 155; 2003, 21).

En parlant d'Aziz, on avait signalé des homologues entre l'écriture koltésienne et la littérature postcoloniale française selon Jean-Marc Moura. De même, Moura explique les différents degrés de travail qui opèrent sur cette pluralité linguistique. Face aux premiers degrés, où l'on accepte la tradition littéraire européenne ou la validité de la langue métropolitaine pour exprimer des idées, Koltès met en relief la langue maternelle comme le seul moyen valable pour transmettre les sentiments du sujet colonisé. C'est grâce aux paroles en arabe d'Aziz qu'on connaît ce qu'il pense d'Adrien, et c'est grâce aux énoncés en wolof qu'on apprend l'inquiétude d'Alboury. Moura défend l'importance du paratexte comme mécanisme intermédiaire que l'auteur postcolonial emploie comme « une information factuelle, destinée au public occidental et donnée soit par des notes de

bas de page, soit par un glossaire » (Moura 2005, 100). Aucun des deux procédés n'est présent dans les pièces de Koltès. Il y a, par contre, une traduction de l'arabe à la fin du *Retour au désert* (mais non dans *Combat*). Or, à notre avis, cette traduction sert beaucoup plus d'aide au lecteur que de volonté explicative, étant donnée la non-traduction du wolof dans *Combat* quinze ans auparavant.

Les personnages développent leurs identités à partir de l'Autre. Cette lutte dialectique dont on a parlé à propos d'Adrien se concrétise aussi dans le personnage d'Albourny, qui définit ses positions par le refus du whisky et des appels valorisants de Horn. Le « impossible, monsieur » sert ainsi comme une définition des limites, rejetant toute possibilité d'un accord, d'un *deal*. Du côté de Horn, on trouve aussi ce refus à partir le jeu d'oppositions entre le caché et le visible. Le « venez donc vous montrer » (*Combat*, p. 12) renvoie à une caractéristique typique de la poétique de Koltès, repérable dans d'autres textes, notamment, *Dans la solitude des champs de coton*.

Or, dans ce travail on ne peut pas partager les thèses de Desportes (1993, 46) quand, en parlant de l'homme noir dans l'œuvre de Koltès, le définit comme « homme lucide et perdu, éperdu d'amour impossible et d'impossible paix ». Albourny reste toujours conscient de Léone et, même s'il essaie d'approfondir dans la relation, on ne peut pas omettre la clarté de ses paroles à la XI^e scène, quand il s'adresse à Léone directement : « Je peux la ramasser et la garder jusqu'à ce qu'on la réclame [...]. Je t'aurai gardée aussi longtemps que je l'aurai pu » (*Combat*, p. 71-72).

1.2.2. La marque de Léone

Le personnage de Léone se trouve dans une situation de souffrance, qu'elle essaye de cacher pendant toute la pièce. Parmi les éléments qui nous permettent de pressentir cette souffrance, on a déjà signalé le refus de sortir du bungalow au début de la pièce, ou sa considération de « conne » de part des Français. Malgré tout, certaines réponses donnent aussi l'image d'une Léone tempéramentale. Mais un épisode clé dans la pièce n'a pas été encore abordé : l'automutilation de Léone à la XVI^e scène. Dans cette scène, Horn prononce un long monologue récriminant à Léone son comportement vers Albourny (« Quelle image vous donnez des Blancs »), auquel la femme française répond par la prise d'un éclat de verre, qu'elle emploie pour graver des « profondes marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Albourny » (*Combat*, p 96). La blessure de Léone

est en même temps une marque sur le récit : ni elle ni Alboury feront des interventions d'ici au dénouement de la pièce. Action alors clé qui mérite d'être étudiée en soi et qui, on avance ici, peut être liée à une prise du pouvoir au moyen du grotesque et la monstruosité.

En fait, la considération du pouvoir colonial-patriarchal à travers la domination, bien qu'il soit encore présent, n'est pas le seul dispositif de contrôle, de répression, qui apparaît dans cette pièce. La domination au chantier n'opère pas sous la loi strictement coloniale, puisque le pays a déjà obtenu son indépendance. Par contre, elle se révèle du côté économique, de façon que l'individu colonisé se trouve en position de nécessité absolue, comme le racontent les allusions à l'argent de Horn ou le fameux « malheureuse oui, malheureuse non » d'Alboury. Cette domination économique est aussi présente du côté d'une Léone qui dépend absolument de la bonne volonté de Horn et de l'entreprise. Ce fait est clair dès le moment où Horn décide explicitement le destin de Léone à la XV^e scène, juste avant l'automutilation : « Demain, bon Dieu oui, vous rentrez à Paris » (*Combat*, p. 93). On trouve, donc, déjà un premier mécanisme de domination.

Un autre mécanisme de domination est associé au concept foucauldien de *biopouvoir*. Ce concept est étroitement associé à la *biopolitique* comme science qui s'occupe de l'organisation de la société à travers le contrôle direct de la vie des gens ; autrement dit, de la vie en tant qu'objet de pouvoir (Foucault 1994, IV:193-94). La biopolitique est déjà présente dans le discours de l'Afrique « mamelle du monde » prononcé par Horn et elle a été étudiée en relation avec la monstruosité, entre autres, par Andrea Torrano, qui met en relief l'étymologie du mot pour l'associer à *montrer* (Torrano 2009). En ce sens la marque de Léone, croyons-nous, peut être associée à la révélation, pour ainsi dire, du *vrai soi*, une acceptation de sa différence, qu'elle emploie pour prendre une position de sujet actif face à la chosification dominante. La marque dans son visage brise la masque irréaliste de *poupée* imposée par les personnages masculins, créant un neuf sujet. De ce point de vue, la marque de Léone fonctionnerait comme reflet d'un caractère d'incorrigibilité et de résistance face à un processus de domination déjà décrite par Foucault :

« le corps est aussi directement plongé dans un champ politique; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes » (Foucault 2003, 30)

Cette dimension de la plaie libératrice a été développée par Florence Bernard, qui arrive même à considérer le suicide¹¹ comme l'expression ultime de la liberté individuelle, dans une analyse de *Quai Ouest* (Bernard 2014).

Après la mutilation de son corps, Léone ne parlera plus jusqu'à la fin de la pièce, moment où elle annonce son départ : « nach Paris zurück » (« de retour à Paris ») (*Combat*, p. 108). Le masque tombé, le personnage parle sa propre langue, l'allemand, quand elle demande une épingle de sûreté au chauffeur. Là se révèle la force de résistance, comme le définit Ubersfeld : « Léone s'en va plus riche d'une expérience, plus forte, nullement abattue et prête à la conquête » (Ubersfeld 2001, 121).

1.2.3. Mathilde : « je ne suis pas une salade »

Par comparaison avec l'angoisse d'Aziz ou la violence de Mathieu, Mathilde répond très différemment à ses problèmes d'identité, et recourt aux tournures pour affirmer son altérité. Depuis sa rencontre avec Adrien et elle au début du deuxième acte, l'attitude de Mathilde reste claire :

« ADRIEN. – Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines [...] »

MATHILDE. – Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol » (*Retour*, p. 13)

La résistance de Mathilde porte aussi sur la sororité qui était née entre elle et son amie Marie, et elle semble être la seule à la remémorer. Cependant, cela constitue une arme à double tranchant, puisque le souvenir du passé empêche Mathilde de continuer sa vie, comme lui répond sa fille :

MATHILDE. – Tu l'aurais connue du temps de Marie ! Viens dans les draps près de moi et je te raconterai comment Marie était bonne ; je te raconterai l'histoire de Marie, mon amie, mon petit amour de Marie qui rendait cette maison si agréable et chaude. Je te raconterai cela jusqu'à ce que tu t'endormes.

FATIMA. – Toi, tu ne songes qu'à dormir et à rappeler des souvenirs, alors qu'il se passe tant de choses. (*Retour*, p. 19).

¹¹ Aspect aussi autobiographique, compte tenu de la tentative de suicide faite par l'auteur en 1975 (Bident 2000, 47).

Le personnage de Mathilde, malgré une première apparition ludique, cache une histoire de souffrance, ainsi qu'une volonté de vengeance. D'abord, elle laisse entrevoir ce qui s'est passé pendant la troisième scène, quand Fatima assure avoir rencontré quelqu'un dans le jardin, dont elle ne doit pas révéler l'identité :

« MATHILDE. – Je t'ordonne de me le dire. Je les connais, ces secrets, ces rencontres dans le jardin la nuit, et neuf mois après, ce n'est plus un secret, mais un scandale. Parle-moi : qui est cet homme ? Que t'a-t-il fait ? Parle, je t'ordonne de me le dire : car, si ce n'est pas à moi que tu le dis, qui te soulagera de ton secret ? » (*Retour*, p. 19).

Face au danger, et même après avoir été condamnée, Mathilde ne cache aucun « secret honteux », mais veut partager la réalité des faits. C'est sa première tentative de vengeance : « Dites-lui bien [à Adrien] que moi, [mes enfants] je ne les ai pas faits, *on me les a faits* » (*Retour*, p. 35 ; l'italique est nôtre). Ou encore quelques scènes plus tard, quand elle renforce l'avertissement à Fatima et elle explique comment elle est tombée enceinte sans avoir vu le visage de l'homme qui lui a fait « un cadeau dont tu n'as pas voulu » (*Retour*, p. 46). La vengeance de Mathilde se complète à l'aide de son fils, quand ils retiennent Plantières et lui coupent les cheveux à la cinquième scène. On connaît par sa longue intervention le profond traumatisme que la coupure de ses cheveux et l'humiliation lui causent et qui feront sentir à Plantières, comme lui ont fait sentir à elle, « un étranger répugnant » (*Retour*, p. 27).

2. Une situation étrange

2.1. L'altérité à travers l'espace

Koltès considère le temps et l'espace comme des caractéristiques primordiales pour le texte théâtral, dont la bonne prise en compte constitue « la grande qualité du théâtre » (Koltès 2010, 57). Par sa double nature de texte et représentation, le théâtre est un *lieu de lieux*, confluence d'espaces. Il faudra donc préciser, spécifier que la plupart de notre attention sera dédiée à l'espace dramatique comme objet d'étude, un espace créé par chaque lecteur (notons qu'on parle maintenant de *lecteur* et non de *spectateur*) pour situer l'action et les personnages. Comme espace qui dépend d'une subjectivité, l'espace dramatique est un espace ni n'existe que dans la tête du dramaturge et celle de chaque lecteur à chaque instant. Pour construire la représentation mentale de l'espace, le lecteur doit s'appuyer sur les indications scéniques et sur les indications dans les dialogues des

personnages, comme l'a signalé Patrice Pavis (1980, 153), mais c'est un travail marqué par un certain degré de subjectivité, où toute analyse dépend, enfin, de la connaissance qu'on a du dramaturge.

Koltès a une prédilection pour un certain type de lieu, qu'on qualifie souvent de *marginal*. Pour lui, tout endroit pourrait devenir *marginalisé* à un tel moment donné (Koltès 2010, 129). Dans les œuvres que nous tenons à expliquer, l'espace structure une opposition dedans/dehors. Dans *Combat de nègre et des chiens*, ce fait est présent par la réplique de Horn dans la première scène : « Pourtant, ils [les gardes] vous ont laissé entrer. Il faut un laissez-passer, généralement, ou être représentant d'une autorité ; ils savent bien cela » (*Combat*, p. 12). Pour *Le Retour au désert*, c'est le début même du texte qui donne l'indication au lecteur à travers les didascalies : « *Mur qui entoure le jardin. Devant la porte d'entrée ouverte. Le petit matin.* » (*Combat*, p. 6). Les lieux koltésiens sont des « lieux du monde » (Koltès 2010, 11) qui se situent *au-delà* du monde, pour créer un environnement propice pour des personnages, eux aussi, *au-delà* de la société. Ainsi, les personnages s'engagent dans une relation réciproque avec le lieu : plus ils s'adaptent aux endroits auxquels ils appartiennent (se *dessoudent*, en terminologie de Desportes), plus le lieu est modifié par la nature des personnages.

Les lieux des œuvres permettent de situer les événements. La cité du chantier, place où habitent les cadres, opposée au village africain qui n'apparaîtra jamais sur la scène. Un massif de bougainvillées, une véranda et un arbre sous lequel se trouve une camionnette. Ce véhicule est le moyen employé par Cal pour se déplacer, mais la voiture a d'autres fonctions chez Koltès. C'est un camion qui sert comme (préssumé) alibi pour expliquer la mort de Nououfia, comme le raconte Horn dans la première scène : « une malheureuse chute, un malheureux camion qui roulait à toute allure » (*Combat*, p. 9)¹². C'est grâce à la voiture que Cal parvient à se défaire du corps et c'est par son bruit qu'Alboury reconnaît l'arrivée de Cal. La camionnette s'introduit comme élément dans le jeu d'oppositions qui séparent Alboury, le Noir (qui marche à pied) et Cal, le Blanc

¹² Il y a toujours une démarche autoréférentielle dans la pièce. Les accidents des camions sur les chantiers étaient très habituels au Nigeria, et Koltès avait été très touché par le témoignage d'un peu après son arrivée au pays, comme il n'hésite pas à raconter à Hubert Gignoux dans une lettre (Koltès 1997, 20).

(qui emploie la voiture). Elle constitue aussi un symbole d'Occident, une métonymie de l'Europe, qu'Alboury définit à la quatrième scène :

ALBOURY. – Mais on dit aussi que d'Europe ce qu'on ramène, c'est une passion mortelle, la voiture, monsieur ; qu'on ne songe plus qu'à cela, qu'on y joue des nuits et des jours ; qu'on attend d'en mourir ; qu'on a tout oublié ; c'est le retour d'Europe. (*Combat*, p. 30)

En même temps, la voiture est associée dans la dramaturgie de Koltès à la vitesse et au cinéma, comme il l'a expliqué dans un entretien avec Alain Prique (Koltès 2010, 55). Mouvement dans l'immobile, la camionnette de *Combat* n'est seulement un accessoire remarquable, mais aussi l'expression d'une compréhension tellement unique de l'espace, celle d'un dramaturge qui veut mettre en relief la crise des personnages à travers leur proxémie. La voiture dépasse alors le sens primaire de moyen de transport pour devenir signe d'une fuite, d'une nécessité d'échapper très caractéristique de la poétique de l'auteur et qu'il explicite dans un entretien en 1983 : « 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 théâtre » (Koltès 2010, 26).

L'espace du *Retour au désert* s'avère plus restreint, puisque toute l'action se déroule dans la maison familiale : le jardin, le hall, la chambre, le couloir. La seule exception se trouve dans la XV^e scène, l'action ayant lieu au café de Saïfi (rupture de l'unité d'espace qui répond à une volonté provocatrice de la part de l'auteur). Cette caractéristique est commune aux deux pièces : l'unité d'un espace qui reste, pourtant, fragmenté en différents endroits (Ubersfeld 2001, 116).

2.1.1. L'opposition ouvert/fermé : l'hétérotopie koltésienne

Une analyse intéressante qui doit être commentée ici est la conception de l'espace chez Koltès comme une hétérotopie, sujet fort étudié par Selim Rauer (2017) et Veronika Darida (2014). Les hétérotopies, définies à partir l'idée d'*utopie*, ont été proposées par la première fois par Foucault en 1967 comme des lieux inversés, « hors de tous les lieux » (Foucault 1994, IV:736).

Les espaces dans les deux œuvres sont profondément différents entre eux. D'un côté, un chantier français en Afrique (une Afrique vue à travers les yeux des européens, en tout cas), dans une place non définie, près du Nigéria. De l'autre côté, une maison dans

la province française, qui située en centre-ville. Malgré les différences, les deux espaces partagent une caractéristique primordiale : il s'agit d'espaces clos, qui se situent à côté du monde, mais séparés de lui. L'espace dans ce deux œuvres, alors, se divise en *lieu imaginaire* et *lieu réel*, ancré dans la scène. Tel est le cas pour ce chantier indéfini, introuvable, auquel les Blancs appartiennent bien qu'ils essaient de le quitter, un cas semblable à la rue, toujours en ténèbres, où le Client et le Dealer prennent des positions pour son propre *combat* pendant *Dans la solitude des champs de coton*, ou encore le hangar comme espace liminal, pour « faire l'amour ou trouver la mort », étudié en détail par Darida, qui arrive à une définition des lieux koltésiens : « lieux invisibles qui deviennent visibles par la parole » (Darida 2010, 120).

Dans *Combat* et *Retour*, certains personnages essayent de quitter l'espace pour aller vers ces lieux non-visibles, *lieux de désir* (Ubersfeld 2001, 111) : Léone désire l'Afrique, Mathieu veut quitter la maison, la volonté d'Albourny et de récupérer le corps de son frère pour sortir du chantier et retourner au village. Cependant, ces lieux « visibles par la parole » son, en effet, visibles *seulement* par la parole. Ainsi, la seule possibilité d'y arriver c'est la *disparition*, faite par Albourny (*Combat*, p. 94) et, surtout, par Édouard, qui s'envole dans le cosmos (*Retour*, p. 80).

2.2. L'altérité à travers le temps

Le temps est l'un des éléments fondamentaux du théâtre. Sur une scène et dans un temps concret, nommé *temps scénique*, le dramaturge et le metteur en scène racontent une histoire qui va *au-delà* du « ici et maintenant », créant un *temps dramatique*, selon Pavis (1980, 477). En ce qui concerne *Le Retour au désert*, la temporalité est précisée uniquement à l'aide des noms arabes constituant les cinq prières du jour : Sobh, Zohr, Ichâ, Maghrib, Al-îd aç-çahîr. Temporalité ironique qui introduit le postcolonialisme dans la pièce : une ville de province, au cœur de la France, qui se régit par les appels à la prière propres d'un pays musulman. En même temps, la plupart des théoriciens coïncident, compte tenu de la grossesse de Fatima, que le temps dramatique de la pièce comporte, au moins, neuf mois. Cette opposition de deux temps mérite, croyons-nous, deux possibles lectures (réflexions, en tout cas, qui ne sont pas incompatibles entre elles) :

Si on considère les prières comme l'élément temporel principal, le drame se révèle comme une suite d'événements où les neuf mois seraient, à vrai dire, un jour très long. Il faut également souligner la disposition de la pièce en cinq actes, typiquement classique. Quant à *Combat de nègre et des chiens*, bien qu'il n'y ait qu'un seul acte, on peut également identifier les cinq séquences du schéma classique (Ubersfeld 2001, 99).

En revanche, si on considère ces prières comme un élément secondaire, celles-ci fonctionneraient comme un élément de récursivité, de boucle temporel, où le temps se déroule mais tous les jours comportent des activités pareilles, un *retour* à un *désert* (la province française) immobile, où les changements ne sont pas visibles encore : entre le départ et l'arrivée de Mathilde, rien n'a changé. Ainsi le prouve la situation des *Importants* de la ville, notamment Plantières, qui se perpétue imperturbable dans sa position de préfet de police.

En raison de ce qu'on vient de dire, on doit signaler comme trait fondamental dans *Le Retour au désert* la récursivité. Celle-ci peut se révéler dans un plan général si on interprète les deux fils de Fatima comme une répétition de la confrontation des frères qu'Adrien et Mathilde maintiennent pendant toute la pièce. Cette possibilité, développé par Andréa Grewe (1994, 191) porte sur le symbolisme des prénoms (Romulus et Rémus), que souviennent au lecteur de la lutte fratricide qui transverse les pièces de Koltès. Cette lutte fratricide, montrée ici de façon littérale (*frère/sœur*), est aussi présente dans *Combat*, mais de façon métaphorique entre Horn et Cal (les *frères blancs*). Souvenons des paroles d'Albourny à la XIII^e scène : « HORN. – Trahison ? Trahir quoi ? De quoi parlez-vous donc ? ALBOURNY. – Votre frère. » (*Combat*, p. 84).

Au niveau dramatique, la durée de l'action dans *Combat de nègre et de chiens*, à différence de *Retour*, est très courte. Tous les faits se déroulent pendant une seule nuit, commençant au *crépuscule* (*Combat*, p. 9) et finissant quand le jour se lève et « *la lumière a encore quelque ratés* » (*Combat*, p. 103). Cette durée, courte, donne au lecteur et au spectateur une sensation d'un grand nombre d'actions, où les personnages entrent et sortent tout le temps du plateau, ce *lieu provisoire* duquel l'auteur parlait dans l'un de ses entretiens avec Alain Prique (Koltès 2010, 55). *Combat* est une pièce succincte, sans aucune rupture provocatrice de l'espace ni d'allongement excessif du temps, comme le raconte l'auteur lui-même : « avec un début, une évolution, des règles à peu près

strictes », à la recherche d'une vraisemblance, d'une « hypothèse réaliste » qui évite une fantaisie trop simpliste (Koltès 2010, 14-15).

Conclusion

Le travail que nous avons développé constitue une approche, introductive mais résolue, de montrer une interprétation de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès compte tenu des théories postcoloniales. Koltès ne se sent pas activiste, mais écrivain. Il n'a voulu représenter la problématique coloniale de l'Afrique qu'à travers les sensations émanant de ses propres expériences dans le continent. Homme qui habite *dans* le monde e *à travers* le monde, Bernard-Marie Koltès ne constitue pas un exemple d'écrivain postcolonial *stricto sensu*. Cependant, à notre avis, il existe la possibilité, peu étudiée encore, d'analyser certaines de ses pièces en clé postcoloniale. Ce point de vue permet de comprendre plusieurs aspects de ses œuvres, tels que la multiplicité de langues ou l'hétérogénéité des personnages. La richesse intertextuelle de Koltès permet en même temps d'étudier l'influence culturelle, combinaison du raï algérien et du reggae jamaïcain avec les romans de Faulkner et les poèmes de Rimbaud, qui le mène à écrire d'une manière unique. On a introduit cette perspective dans la comparaison entre Cal et Kurtz, de même qu'on a mis en lumière le recours à différents mythes (l'éternel retour, le roi singe, la tour de Babel...). Par des limitations formelles, on ne peut pas élaborer une étude exhaustive de l'intertextualité dans l'œuvre de Koltès ; il serait cependant intéressant de continuer cette voie d'analyse pour une étude ultérieure, beaucoup plus centrée dans l'aspect autobiographique de l'auteur.

L'espace dans les pièces de Koltès est un sujet fort complexe, qui rend difficile parfois la mise en scène des textes (Brancourt 2011, 204). Dans ce travail, on a analysé la relation entre l'espace et les personnages (*vid.* Albouy) et le jeu d'oppositions qui situe la scène koltésienne comme un lieu hétérotopique. Une approche semblable nous a permis de mettre en relief le traitement du temps par un auteur qui se servait de l'unité classique pour créer une sensation d'urgence, mais qu'il a brisé de façon provocatrice quand il voulait choquer ses lecteurs et spectateurs. Ces deux points constituent sans doute un aspect intéressant qui devra être étudié en profondeur, prenant en compte spécialement les mises en scène des pièces (et notamment celles de Chéreau). Malheureusement, on

n'a pas réussi à le faire dans ce travail à cause des limitations déjà annoncées au début du même.

Bernard-Marie Koltès était une figure ambivalente dans le théâtre, qu'il rejetait comme un lieu où on « s'emmerde quatre-vingt-dix-neuf pour cent du temps » (Koltès 2010, 144). Grand amateur du cinéma, il écrit pourtant des pièces de théâtre, et non pas de scénarios¹³. Le choix pour lui est clair, puisque le théâtre est « le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie » (Koltès 2010, 55). Cette particulière dénégation (Ubersfeld 1993, 34) constitue, à notre avis, une qualité employée très habilement pour Koltès, permettant au lecteur de prendre une certaine distance pour comprendre finalement « la chose la plus importante » (Koltès 2010, 15) qu'il voulait raconter. C'est ainsi, en somme, qu'il peut dénoncer le néocolonialisme français en Afrique ou l'ambivalence paradoxale de la bourgeoisie de province dans le contexte de la guerre d'Algérie, sans pourtant perdre la capacité de faire rire. Pour Bernard-Marie Koltès le théâtre n'est pas la vie mais, à vrai dire, il permet de vivre à travers des émotions, ravivées à chaque représentation, à chaque instant, parce que la vie est, en fait, un peu théâtrale elle-même.

Bibliographie

- Abuín, Anxo, et Arturo Casas. 2004. « O texto espectacular ». In *Elementos de crítica literaria*, par Arturo Casas, 415-70. Vigo: Xerais.
- Aghdash, Mohammad Mohammadi. 2021. « Problématique de l'énonciation conflictuelle dans *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès ». *Revue des Études de la Langue Française*, 24, 13 (1): 79-96. <http://dx.doi.org/10.22108/RELF.2022.131595.1178>.
- Aguirre, Carlos. 2009. « Hegemonía ». In *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, par Mónica Szurmuk et Robert McKee Irwin, 124-30. México: Siglo XXI Editores.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, et Bill Ashcroft. 2013. *Postcolonial studies: the key concepts*. Third edition. Routledge Key Guides. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

¹³ La seule exception est *Nickel Stuff* (1984). Non conforme avec les exigences des producteurs, il a arrêté l'écriture des scénarios, qu'il considérait « particulièrement inférieure » (Koltès 2010, 32-33).

- Bernard, Florence. 2014. « “Moi, j’écris des pièces qui ne sont ni profondes, ni tragiques”, Le suicide dans l’oeuvre de Koltès ». In *Violences et désirs dans l’œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, par André Petitjean et Raymond Michel, 63-78. Recherches textuelles 12. Metz: Université de Lorraine.
- Bhabha, Homi K. 2007. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Traduit par Françoise Bouillot. Paris: Payot & Rivages.
- Bident, Christophe. 2000. *Bernard-Marie Koltès, généalogies*. Tours: Farrago.
- Bradby, David. 1994. « Genet, the Theatre and the Algerian War ». *Theatre Research International* 19 (3): 226-37. <https://doi.org/10.1017/S0307883300006635>.
- Brancourt, Vincent. 2011. « Koltès : Un théâtre de la réticence : Paratexte théâtral et stratégie de résistance à la représentation théâtrale ». *藝文研究 (El geibun-kenkyu: revista de artes y letras)* 101 (2): 46-65.
- Conrad, Joseph. 1996. *Heart of darkness: complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*. Édité par Ross C. Murfin. 2nd ed. Case studies in contemporary criticism. Boston: Bedford Books of St. Martin’s Press.
- Corbic, Arnaud. 2003. « L’«humanisme athée» de Camus ». *Études* 399 (9): 227-34. <https://doi.org/10.3917/etu.993.0227>.
- Darida, Veronika. 2010. *Approches phénoménologiques de la représentation théâtrale: à la recherche des espaces perdus sur la scène*. Sarrebruck: Editions universitaires europeennes.
- . 2014. « Hétérotopies du théâtre ». *Verbum - Acta Neolatina* 15 (1-2): 68-74.
- Desportes, Bernard. 1993. *Koltès: la nuit, le nègre et le néant essai*. Charlieu: la Bartavelle éd.
- Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits: 1954-1988*. Vol. IV. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Editions Gallimard.
- . 2003. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard.
- Grewe, Andréa. 1994. « Réalité, mythe et utopie dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès ». *Cahiers de l’Association internationale des études francaises* 46 (1): 183-201. <https://doi.org/10.3406/caief.1994.1841>.
- Han, Jean-Pierre. 1997. « Repères chronologiques ». *Europe*, 1997.
- Koltès, Bernard-Marie. 1988. *Le Retour au désert*. Paris: Minuit.

- . 1989. *Combat de nègre et de chiens (suivi des) Carnets*. Paris: Minuit.
- . 1997. « Lettre d’Afrique ». *Europe*, 1997.
- . 2010. *Une part de ma vie: entretiens, 1983-1989*. 2e éd. Paris: Minuit.
- Lustick, Ian. 2007. « The Unraveling of Algérie Française and the Fate of the Pied Noirs ». In *Population Resettlement in International Conflicts*, par Arie Kacowicz et Pawel Lutomski. Plymouth: Lexington Books.
- Marx, Karl. 1900. *La lutte des classes en France (1848-1850). Le XVIII Brumaire de Louis Bonaparte*. Traduit par Léon Remy. Paris: Schleicher Frères.
- McLeod, John. 2010. *Beginning postcolonialism*. 2nd ed. Beginnings. Manchester [U.K.]; New York: Manchester University Press : Distributed exclusively in the USA by Palgrave Macmillan.
- Moura, Jean-Marc. 2005. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. 2. éd. Écritures francophones. Paris: Presses Univ. de France.
- Pavis, Patrice. 1980. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Éditions sociales.
- Rauer, Selim. 2017. « Les hétérotopies comme lieux du désir, chez Bernard-Marie Koltès et Jean Genet ». *La Deleuziana - Online Journal of Philosophy* 6: 125-33.
- Sartre, Jean-Paul. 1966. *L’existentialisme est un humanisme*. Pensées. Paris: Nagel.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, et Jérôme Vidal. 2009. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris: Éd. Amsterdam.
- Starak, Grażyna. 2014. *À la recherche de l’autre: l’œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 3155. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Thomas, Florence. 2007. « Repères ». *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, 98-104.
- Torrano, Andrea. 2009. « Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico ». In *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. Córdoba, Argentina.
- Ubersfeld, Anne. 1993. *Semiótica teatral*. Traduit par Francisco Torres Monreal. 2. ed. Signo e imagen 18. Madrid: Ed. Cátedra.
- . 2001. *Bernard-Marie Koltès*. 2. éd. Apprendre 10. Arles: Actes Sud.
- . 2003. « El habla solitaria ». *Acta Poética* 24 (1): 9-26. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2003.1.95>.

- Vinaver, Michel, éd. 2000. *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*. Babel 446. Arles: Actes Sud.
- Williams, Raymond. 1998. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- . 2003. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traduit par Horacio Pons. 1^a ed., 2^a rev. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Winnicott, D. W. 2017. *The collected works of D.W. Winnicott*. Édité par Robert Adès et Amal Treacher Kabesh. Vol. 6. 12 vol. The Complete Works of D. W. Winnicott. Oxford ; New York: Oxford University Press.