

LA PAROLE SOLITAIRE « CONVENTIONNELLE » DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

ESZTER GERDA MIKLÓS

Université de Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
Hongrie
m_eszti@yahoo.com

Abstract: Monologues are considered to be key aspects of Koltès' plays. This paper aims to present the monologues and the triple-soliloquy in *Le retour au désert* (*The Return to the Desert*) (1988), which is a play less often analysed from this point of view. Anne Ubersfeld regards these monologues as too conventional compared to the forty-seven-page long soliloquy of *La Nuit juste avant les forêts* (*The Night Just before the Forests*) (1977) and the quasi-monologues of *Quai Ouest* (*Quay West*) (1985) and *Roberto Zucco* (1988).

Keywords: monologue, soliloquy, Bernard-Marie Koltès, solitude, theatre play

«Je suis seul» monologua Didier mine de rien¹—même si notre étude portera sur les monologues de Bernard-Marie Koltès, nous commençons notre réflexion par une citation de Valère Novarina pour bien présenter la complexité fondamentale du terme *monologue*. Dans le domaine du théâtre, chez Pavis, la définition du terme semble être bien simple: «[l]e monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même².» Tout d'un coup, l'ambiguïté des définitions se dévoile. Est-ce que le critère de base est la solitude du personnage ou le fait qu'il parle à lui-même? Pavis classifie les monologues selon leur fonction dramaturgique (monologue technique, monologue lyrique et monologue de réflexion ou de décision) et leur forme lit-

¹ V. Novarina: *Lopérette imaginaire*, Paris: P.O.L., 1998:156.

² P. Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin, 2004:216.

téraire (aparté, stances, dialectique du raisonnement, monologue intérieur, mot d'auteur, dialogue solitaire, pièce comme monologue), mais il parle peu de la situation dramaturgique où ils prennent place.

En définissant le dialogue solitaire en tant qu'une sorte de monologue, nous aboutissons à la problématique de la distinction du monologue et du dialogue. Étant donné que la définition pavisienne contient le critère de «se parler», il nous semble ambigu de parler des traits dialogiques du monologue et de reprendre la constatation de Goldmann : «[l]e dialogue du héros avec la divinité, dialogue paradoxal dans lequel un seul des interlocuteurs parle pour s'adresser à l'autre qui ne lui répond jamais, et dont il n'est pas certain qu'il écoute³.» Pour Anne Ubersfeld le critère primordial de la définition est «l'absence de l'allocutaire⁴», mais elle constate que «[l]e monologue est rarement un véritable soliloque, le dialogisme ne lui est pas étranger⁵». Ainsi nous pouvons constater que la définition de *monologue* se fait toujours par rapport à celle de *dialogue*, c'est-à-dire nous nous appuyons sur une dichotomie qui ne l'est qu'à la première vue.

Pour décomposer cette dichotomie illusoire, nous introduisons (avec Pavis et avec Ubersfeld) le terme de *soliloque*. Pavis nous laisse dans l'obscurité en ce qui concerne la distinction entre *monologue* et *soliloque*, comme il donne la définition suivante pour le second : «discours qu'une personne ou un personnage se tient à soi-même⁶.» Si nous observons parallèlement les deux définitions, nous trouvons deux petites différences. D'une part, pour le *soliloque* il s'agit aussi d'une personne et non pas seulement d'un personnage, ainsi apparemment nous quittons le domaine de la fiction, mais nous trouvons que la distinction *monologue-soliloque* ne se base pas sur la distinction *fictif-réel*. Les deux termes sont synonymes dans la langue ordinaire et réfèrent aux personnes parlant seules. D'autre part, la différence de *lui-même* et de *soi-même* se repose sur le fait que dans le second cas le *personnage* est pris en tant que sujet neutre. Pavis donne un seul trait pertinent : «[l]e *soliloque*, plus encore que le *monologue*, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale...⁷.» Ainsi le soliloque est un type de monologue qui amplifie le côté psychologique du monologue. Ubersfeld définit ainsi la distinction : «on peut distinguer, un peu arbitrairement, le

³ *Ibid.* : 217.

⁴ A. Ubersfeld : *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Seuil, 1996 : 56.

⁵ *Idem.*

⁶ P. Pavis : *Dictionnaire du théâtre, op.cit.* : 332.

⁷ *Idem.*

monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de «voyeur»⁸.» Jusque-là on a pris la présence ou l'absence du destinataire (quoique imaginaire) en tant que le noyau central de la triple distinction *dialogue–monologue–soliloque*, prenant l'adressivité comme critère absolu.

En contradiction avec les définitions de Pavis et d'Ubersfeld, dans l'avant-propos de l'ouvrage intitulé *Le monologue au théâtre (1950–2000)*, Florence Fix définit le soliloque en tant que «discours adressé à un tiers présent sur scène mais muet ou bien discours fait pour un autre, qui n'a pas accès à la parole mais se trouve présent⁹.» Comme chez Pavis nous ne voyons pas clairement la distinction entre *monologue lyrique* et *soliloque*, dans la suite nous utiliserons le terme *soliloque* selon la définition de Fix. D'autant plus, que nous sommes tout à fait d'accord avec Fix sur le point que le terme *parole solitaire* peut recouvrir un plus large gamme de niveaux d'adressivité de discours. Pour Fix, la clé de la définition est le statut non-dit de la réponse, et non pas l'absence de l'interlocuteur. Assez souvent, la parole solitaire contient des hypothèses, des suggestions concernant la réponse de l'interlocuteur absent ou imaginaire, mais le point commun de cette sorte de discours est la réponse non-dite.

Pour observer le fonctionnement divergent de la parole solitaire, nous avons choisi l'œuvre d'un auteur, Bernard-Marie Koltès par rapport à qui on constate très souvent que la parole solitaire est au cœur de son théâtre : la parole solitaire est sa «forme privilégiée»¹⁰, «le trait le plus emblématique»¹¹, sa «forme clef»¹². A propos de Koltès, Ubersfeld utilise le terme *quasi-monologue* dans le sens de soliloque déterminé par Fix, «car en face du parleur, à l'origine de la «parlerie», il y a un Autre, un Autre qui écoute, mais ne répond pas»¹³. Selon Ubersfeld, la structure fondamentale du théâtre koltésien est

⁸ A. Ubersfeld : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris : Belin, 1996 : 22.

⁹ F. Fix : «Avant-propos», in : F. Fix & F. Toudoire-Surlapierre (eds.) : *Le monologue au théâtre (1950–2000) La parole solitaire*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2006 : 7.

¹⁰ G. Starak : *L'union du silence et de la parole dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès*. (<http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=3594&dirids=1>)

¹¹ A. Job : «L'«autre-scène» koltésienne : paratexte, didascalie et décentrement multiple de l'énonciation», in : F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui & T. Salaaoui (eds.) : *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007 : 337.

¹² A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès*, Arles : Actes Sud, 1999 : 161.

¹³ *Ibid.* : 154.

la situation où quelqu'un parle et l'Autre ne lui répond pas—cette situation est nommée d'une manière très inventive «téléphone muet¹⁴» chez l'auteure de *Lire le théâtre*. Dans la plupart des études portant sur l'œuvre de Koltès, le rôle crucial que la parole solitaire y joue est mis en relation étroite avec l'Autre. Comme la solitude est née de l'absence (voire l'impossibilité) de la communication avec l'Autre, on est tenté de mentionner la position marginale (l'homosexualité) de Koltès et ainsi on reviendrait au domaine de la biographie. Il est d'autant plus difficile de résister à cette tentation que l'auteur revient plusieurs fois à la fonction des monologues dans ses entretiens qu'on cite avec plaisir¹⁵. Dans la littérature secondaire nous pouvons trouver une autre approche extra-textuelle concernant la présence de la parole solitaire, notamment celle qui voit la naissance du dialogue à travers la chronologie de l'œuvre de Koltès : «[l']écrivain avance par étapes qui conduisent le récit vers le dialogue, en passant par le soliloque et le monologue, formés de répliques longues...¹⁶» Dans cette étude, nous nous limiterons à observer le rôle et le fonctionnement des paroles solitaires sans expliquer et justifier leur présence.

Étant donné que la parole solitaire (sous l'appellation de monologue, soliloque ou quasi-monologue) occupe une place centrale dans la littérature secondaire portant sur Koltès, nous avançons, avec André Job, «en terrain balisé et même très fréquenté¹⁷», pourtant il faut préciser que parmi les pièces koltésiennes il y a celles qui s'offrent aisément à l'étude de parole solitaire et celles qui ont été moins analysées. Dans un premier temps, nous essayons d'esquisser comment l'analyse de la parole solitaire s'adapte à l'interprétation de l'œuvre koltésienne.

Nous considérons la construction de l'ouvrage d'Ubersfeld comme modèle où l'analyse thématique (thèmes : violence, échange, Autre, solitude, fraternité, demande d'amour) est suivie d'examen du langage, plus particulièrement le rôle des quasi-monologues. Chez Starak aussi, l'importance du monologue est toujours en relation avec les grands thèmes koltésiens, seule l'analyse sémio-linguistique d'André Job tente de rester sur le terrain de soliloque sans entrer dans l'interprétation thématique.

Cet entrecroisement du monologue et de la thématique koltésienne est

¹⁴ *Ibid.* : 155.

¹⁵ «Entretien avec Hervé Guibert «Comment porter sa condamnation»», in : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1999 : 17–23, p. 23.

¹⁶ M. Thomadaki : *La dramaturgie de Koltès*, Athènes : Paulos, 1995 : 3.

¹⁷ A. Job : «L'«autre-scène» koltésienne...», *op.cit.* : 337.

dû au fait que ceux qui s'intéressent à la parole solitaire koltésienne commencent souvent leur étude par *La nuit juste avant les forêts* (1977) qui est un seul soliloque de quarante-sept pages. Au centre thématique de la pièce, on trouve la demande d'amour qui s'oriente vers un passant de la rue. L'extraordinarité formelle de la pièce attire l'attention sur la relation entre la forme de soliloque et le thème de solitude. Selon Arnaud Maïsetti « [s]'il n'y a pas de monologue à proprement parler ici, mais «soliloque polyphonique», il faudrait cerner le passage qui s'effectue de l'un à l'autre, de la parole solitaire à une voix de solitude partagée...¹⁸», ainsi il relie une observation générique avec une interprétation thématique. Le *Quai Ouest* (1985) s'adapte bien à cette tendance car les quasi-monologues de la pièce (ici aussi des demandes) s'adressent à un personnage muet. Le *Combat de nègre et de chiens* (1979) «éclaire le rôle essentiel du quasi-monologue¹⁹» chez Ubersfeld, d'autant plus qu'à travers de l'analyse des quasi-monologues, elle démontre la communication impossible entre hommes et femmes, entre Noirs et Blancs, et elle aboutit au non-échange et aux vaines demandes d'amour. De la même manière, *Dans la solitude des champs de coton* (1986) est un seul dialogue (c'est à dire formellement étranger à la parole solitaire) — un échange verbal, un *deal* (selon l'indication de l'auteur) entre le Client qui désire et le Dealer qui vend. Ce dialogue particulier se constitue des répliques qui restent sans véritables réponses, à parler des paroles solitaires qui se mêlent. La pièce *Roberto Zucco* (1988) est le lieu du dernier essai de se mettre en contact avec l'Autre. Comme cela s'avère impossible, ce n'est pas la demande qui se formule mais le rejet et le désespoir.

Marika Thomadaki par son approche sémiologique-actantielle analyse le système des personnages koltésiens autour des paroles solitaires. Cette coïncidence entre l'étude thématique et l'analyse sémiologique est très intéressant étant donné qu'elles ont des motivations bien différentes. Thomadaki considère les personnages soliloquant la «classe dominante²⁰», c'est-à-dire les énonciateurs qui imposent leurs lois discursives, ainsi elle commence son étude par *La nuit*, continue par *Dans la solitude* pour aboutir à *Tabataba* dans lequel on ne trouve aucune parole solitaire.

Apparemment un ouvrage qui traite l'espace théâtral n'a aucune relation avec le rôle des monologues, mais Marie-Paule Sébastien, dans son introduc-

¹⁸ A. Maïsetti : « Il faudrait être ailleurs », p. 99. (http://issuu.com/publie.net/docs/amaisetti_koltes.rtf)

¹⁹ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès, op.cit.* : 157.

²⁰ M. Thomadaki : *La dramaturgie de Koltès, op.cit.* : II.

tion, établit un lien étroit entre l'espace et le monologue : «La ville donne l'ordre, le monologue est sa forme dite²¹.» Ce qui est une vaine attente de réponse chez Ubersfeld, ici est un risque d'interruption. Tandis que pour Ubersfeld la solitude est une situation désespérante qui est propre au marginal et à l'exclu, pour Sébastien elle est un fait commun de tous les hommes où il est impossible de saisir leur propre identité. Le monologue, la solitude et l'espace se lient : «[L]e personnage se métamorphose selon ce qu'il dit et ce qu'il dit dépend de sa position dans l'espace, du lieu qu'il occupe²².» Ainsi la parole solitaire occupe une place très importante dans des analyses bien différentes de l'œuvre koltésienne. Le point commun de ses études est la relation entre la solitude (en tant que thème) et le soliloque/monologue/parole solitaire (en tant que structure) qui paraît être très évidente à la première vue, mais nous croyons que cette évidence peut bloquer l'analyse complète des paroles solitaires de Koltès.

De plusieurs points de vue *Le retour au désert* (1988) occupe une place à part dans l'œuvre de Koltès, elle est souvent considérée comme un tournant dans son écriture. D'une part c'est le seul texte koltésien où le comique prend place, même si les appellations génériques sont contradictoires (tragédie, comédie, tragi-comédie, théâtre de boulevard, etc.). D'autre part, c'est la seule pièce par laquelle l'auteur revisite la tragédie classique : il y a cinq actes, la règle de trois unités est apparemment respectée²³, etc. De même, *Le retour au désert* est l'unique pièce qui se joue dans un milieu bourgeois, avec des personnages non-marginaux et qui est défini historiquement et géographiquement (ville de l'Est de la France, les années soixante). On constate très souvent que la place exceptionnelle du *Retour* est dû au fait que ce sont des souvenirs d'enfance de l'auteur (la vie en province pendant la guerre d'Algérie) qui y sont retravaillés.

En ce qui concerne la parole solitaire, *Le retour* est censé de nouveau une exception chez Ubersfeld : «[d]ans chacune des pièces, sauf peut-être dans *Le Retour au désert*, il y a un ou plusieurs soliloques...²⁴» et plus loin : «...comme si K. de sa propre volonté, dans un texte fondé sur des expériences du réel—d'un réel historique—s'éloignait de ces formes insolites de la parole. Non qu'il n'y ait des soliloques, mais ce sont des monologues de type

²¹ M.-P. Sébastien : *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris : L'Harmattan, 1999 : II.

²² *Ibid.* : 13.

²³ Dans une étude précédente nous avons démontré à quel point le jeu avec le théâtre classique constitue la base du théâtre koltésien.

²⁴ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès, op.cit.* : 154.

conventionnel...²⁵ Elle explique ce tournant par le fait que dans le monde fictif du *Retour* (et sous-entendu : dans le monde réel de Koltès) pas seulement l'amour mais même la demande de l'amour est devenue impossible. Ensuite Ubersfeld poursuit l'analyse par la réapparition du quasi-monologue dans *Roberto Zucco* : « le quasi-monologue reprend, pour des raisons évidentes²⁶ », mais nous ne sommes pas convaincus par ces raisons évidentes. Pourquoi est-il évident de relier la présence du quasi-monologue avec la demande d'amour et par cela négliger les monologues « conventionnels » où on ne trouve pas le même thème ? Nous essayons de démontrer que — comme dans le cas de la règle des trois unités — les monologues du *Retour* ne sont qu'apparemment conventionnels et leur analyse dévoile plusieurs aspects de l'esthétique koltésienne.

Ubersfeld compte trois monologues, un soliloque et une tirade qui est proche du quasi-monologue. Nous y trouvons trois monologues classiques avec la didascalie « au public », qui forment des séquences typographiquement séparées (7, 14 et 17). Dans les deux premiers cas les monologues sont les clôtures de l'acte II et de l'acte IV, tandis que dans le troisième cas il est mis en relief par un titre (*De la relativité très restreinte*). Ce sont des monologues de trois différents personnages (respectivement Adrien, Mathilde et Édouard) et nous trouvons exceptionnel qu'outre le nom du personnage, les monologues ne sont pas précédés de didascalies précisant l'espace et le lieu. En ce qui concerne le monologue d'Adrien la seule indication scénique est la suivante : « Très loin, chanson paillardes des parachutistes marchant au pas²⁷. » Ce manque de précision est d'autant plus intéressant que la totalité de la pièce est marquée par la concrétisation du cadre spatio-temporel. Dans un autre travail nous avons indiqué le mouvement en spirale des personnages dans l'espace concentrique, c'est pourquoi il nous est étrange que dans le cas des monologues le lieu reste non-dit. Comme l'espace théâtral se fonde sur la dichotomie de *dedans* et de *dehors*, l'indication « très loin » qui peut référer à la ville ne donne qu'un vague repère. De même, le monologue de Mathilde n'est précédé que par la didascalie suivante : « Cloche sonnante complies, au loin²⁸ », et le mot *loin* revient. Or, les *complies* étant la dernière prière du jour, nous avons aussi un indice temporel. Nous pouvons dire encore moins par rapport au monologue d'Édouard : vraisemblablement il est en

²⁵ *Ibid.* : 159.

²⁶ *Ibid.* : 160.

²⁷ B.-M. Koltès : *Le retour au désert*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1988 : 41.

²⁸ *Ibid.* : 67.

plein air pour accomplir l'acte dont nous sommes informés par la didascalie qui clôt la séquence (il disparaît dans l'espace).

Chacun des monologues se repose sur une ou plusieurs termes antithétiques. Dans le monologue d'Adrien il se trouve une seule opposition, celle de l'homme et du singe. D'abord Adrien établit l'opposition en s'identifiant avec le singe et en identifiant sa sœur avec l'homme, mais en même temps il nie cette dichotomie en construisant la mi-distance entre les hommes et les singes. Dans un deuxième temps, Adrien retourne à la naissance de son fils (fils de singe) et au fait qu'il a fait construire des murs autour de sa maison pour protéger son fils de la jungle. Ensuite, il revient vers les groupes opposés des singes et des hommes qui se regardent tout le temps par jalousie. Comme ils sont «de la même famille» Adrien regagne son opposition avec sa sœur, ainsi la troisième partie est en quelque sorte la suite de la première. De même, dans la quatrième étape il raconte une histoire sur Bouddha, qui est en relation étroite avec le deuxième paragraphe où la maison entourée est une allusion à l'enfance de Bouddha ne devant pas sortir du jardin de son père. A travers de la métaphorisation multiple, l'antithèse de source est devenue un triplet de singe–homme–Bouddha où chaque élément est la métaphore d'un membre de la famille. Or, dans la dernière étape, toute cette construction est niée par : «je ne crois pas aux contes de Bouddha²⁹».

La structure du monologue de Mathilde imite en plusieurs points celui de son frère. Pour elle aussi, le point de départ est l'ensemble de deux éléments qui s'excluent : le soir et le moi. Pourtant ils ne s'opposent pas, comme les deux sont menteurs et le locuteur déduit que deux mensonges égalent à la vérité. A la fin de cette première partie elle ajoute un troisième élément (elle est bavarde) qui discrédite toute peur de mensonge. Dans un deuxième temps elle argumente contre la reproduction génétique d'où elle arrive à nier son état de femme. Mathilde— parallèlement avec la comparaison hommes-singes d'Adrien— observe les différences entre les hommes et les femmes, particulièrement du point de vue de la relation fraternelle. Dans la troisième étape elle nie toute relation fondée sur des sentiments, et en même temps elle revient au fait qu'elle est bavarde. Similairement au monologue d'Adrien, la première et la troisième partie se joignent et c'est par cette relation que nous aboutissons au paradoxe de la clôture. Ici, en face d'un personnage qui se présente comme menteur et bavard, nous ne savons plus distinguer la vérité du mensonge, ainsi la phrase d'aveu «[q]uoi qu'il en soit, Adrien repartira avec

²⁹ *Ibid.* : 42.

moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec³⁰» reste une affirmation incertaine et ne découvre point les intentions du locuteur. D'autant plus, que la phrase suivante («Mais silence, plus de mensonge³¹.») réfère au fait que le locuteur a menti jusque-là, mais la toute dernière affirmation («Mathilde, le soir te trahit³².») retourne à la déduction de début du monologue (mensonge + mensonge = vérité), ainsi nous ne savons plus à quelle phrase le mensonge s'est métamorphosé en vérité.

Nous interprétons le monologue d'Édouard en nous appuyant sur la dualité de la foi métaphysique et le savoir scientifique. C'est justement la croyance en la science qui déclenche le monologue: «si je crois que les conclusions des savants sont exactes, ou à peu près exactes, qu'elles contiennent ne serait-ce qu'un peu de vérité, et que j'y croie sans avoir absolument compris le raisonnement. . .³³». C'est la formule fondamentale de la religion judéo-chrétienne qui se manifeste ici, à parler que la foi est supérieure au raisonnement logique. La croyance en la science physique semble être paradoxale en elle-même. Or, elle devient encore plus compliquée si nous nous rendons compte qu'Édouard croit en deux lois contradictoires de la science. D'une part il croit en la gravitation, d'autre part il calcule l'attraction de l'espace avec une argumentation logique. Dans les dernières phrases de son monologue, il revient à l'opposition apparente de la foi et du savoir: «Je crois aux savants, j'ai foi en eux. J'espère que je n'ai pas oublié une loi. Je vais le savoir.» Nous recevons la réponse dans la didascalie selon laquelle «[i]l prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace.»³⁴

Nous avons essayé de prouver que les monologues dits conventionnels méritent aussi l'attention, puisque dans notre interprétation c'est justement dans les monologues du *Retour au désert* où la nature paradoxale de l'esthétique koltésienne se manifeste d'une manière très concentrée. Pourtant ce n'est pas le seul point où nous pouvons compléter les analyses portant sur la parole solitaire koltésienne. Pour ceux qui s'intéressent plus aux soliloques peu conventionnels, nous allons présenter le triple-soliloque de Mathilde, d'Adrien et de Fatima. Ubersfeld ne mentionne que «le soliloque d'Adrien

³⁰ *Ibid.* : 69.

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ *Ibid.* : 78.

³⁴ *Ibid.* : 80.

devant sa sœur qu'il croit endormie³⁵», mais elle oublie le fait que ce soliloque imprègne dans une suite de soliloques.

Ce triplet de soliloques a lieu dans la séquence 12 qui est la première de l'acte IV. La séquence est intitulée *Au bord du lit*, les didascalies précisent le lieu de cette scène («Chambre de Mathilde. Mathilde et Fatima au lit³⁶.»). Le triplet commence par le soliloque de Mathilde qui s'adresse à sa fille apparemment endormie. En retournant à la définition du soliloque donnée par Fix, nous trouvons que c'est une situation *par excellence* du soliloque, puisqu'une personne endormie n'a pas d'accès à la parole mais se trouve présente. Le point commun de ces trois soliloques est le fait que le locuteur ne peut pas être sûr de l'état de son interlocuteur, le doute que l'interlocuteur ne feigne de dormir est présent pendant toute la séquence. Tandis que les deux premiers soliloques (celui de Mathilde et celui d'Adrien) commence par la question qui porte sur le véritable état de l'interlocuteur : «Fatima, est-ce que tu dors³⁷?» et «Mathilde, tu dors³⁸?», le troisième soliloque se termine par la même sorte de question : «Maman, tu dors? Pour de bon³⁹?», ainsi l'incertitude entoure la séquence. Les trois soliloques ne sont séparés que par deux didascalies courtes, l'une indiquant l'entrée d'Adrien, l'autre annonçant sa sortie. Il n'a aucune indication concernant les mouvements des deux femmes, c'est pourquoi il est impossible pour le lecteur de identifier si elles simulent.

Le soliloque de Mathilde est une longue demande de secours. Elle essaie de réveiller sa fille pour qu'elle lui porte secours contre Adrien. Elle parle de sa peur et elle réfère aux meurtres qui se passent dans la ville. Ainsi elle fait allusion au fait que son frère a l'intention de la tuer et que de même la mort de Marie était violente. Nous pouvons distinguer trois étapes dans le soliloque : la première est caractérisée par l'incertitude, le locuteur ne connaît ni l'état de sa fille («cesse de dormir ou de faire semblant⁴⁰»), ni l'intention de son frère («s'il entre⁴¹»); la deuxième étape est celle de la négation, car Mathilde ne croit plus ni à sa fille («[t]u ne dors pas⁴²»), ni à la bonne inten-

³⁵ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès, op.cit.* : 160.

³⁶ B.-M. Koltès : *Le retour au désert, op.cit.* : 59.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.* : 61.

³⁹ *Ibid.* : 64.

⁴⁰ *Ibid.* : 60.

⁴¹ *Ibid.* : 59.

⁴² *Idem.*

tion d'Adrien (« j'entends ton oncle qui piétine devant la porte⁴³ »), tandis que dans la dernière partie elle revient au doute concernant sa fille (« montre-moi un filet de lumière sous tes paupières, que je sois sûre que tu ne dors pas⁴⁴ »), mais en même temps elle devient sûre de la mauvaise intention de son frère (« il va entrer »). Cette duplicité de l'incertitude (le sommeil de Fatima) et de la certitude (Adrien va entrer) mène à la dernière phrase : « J'ai la trouille⁴⁵. »

C'est justement cette peur qui se confirme par la didascalie qui annonce l'entrée d'Adrien et le manque de réaction de la part de Fatima. Le deuxième soliloque commence par la question « Mathilde, tu dors⁴⁶ ? », mais tandis que le sommeil vrai ou feint de Fatima a provoqué de la peur chez Mathilde, l'apparent sommeil de Mathilde n'affecte pas son frère (« Tant mieux⁴⁷. »). Dans un premier temps il rapporte l'événement que son fils veut quitter la maison pour s'engager en Algérie, ensuite il ébauche ses hypothèses concernant l'avenir. Par ses projets il arrive au même point où Mathilde est arrivée dans son soliloque, à parler aux traditions de meurtre de la ville et de la famille. Ainsi la peur de Mathilde se justifie, mais le soliloque d'Adrien contient même une vraie menace : « je serais bien capable de te tuer⁴⁸ ». Paradoxalement c'est l'apparent sommeil de Mathilde qui la protège, parce qu'Adrien le préfère quand elle dort. De cette façon, les deux soliloques se lient par la peur justifiée et l'apparent sommeil qui assure la survie.

Dans le troisième soliloque, Fatima prouve qu'elle était éveillée pendant celui de son oncle, mais nous n'avons aucune information concernant le premier soliloque lorsque sa mère lui demandait secours. Elle compare la relation fraternelle entre sa mère et son oncle avec sa propre relation avec son frère. Cette comparaison est une sorte de résumé des deux soliloques précédents. Fatima affirme que la relation Mathilde-Adrien ne peut pas se répéter dans la famille — tandis que le retour des événements passés est l'un des thèmes primordiaux de la pièce. Dans une deuxième partie elle avoue ses sentiments négatifs envers de la France, et qu'elle veut absolument retourner en Algérie, et elle pose de nombreuses questions portant sur les motivations de sa mère. Ce questionnement peut être interprété en tant que l'écho des hypothèses d'Adrien. Les questions de clôture (« Maman, tu dors ? Pour de

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.* : 60–61.

⁴⁵ *Ibid.* : 61.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.* : 63.

bon⁴⁹?») semblent imiter les questions similaires de Mathilde et d'Adrien, mais cette dernière petite expression laisse entrevoir qu'il a y la possibilité du vrai sommeil.

En même temps, il ne faut pas oublier que les deux séquences qui suivent celle des soliloques, la 13 et 14 servent à déstabiliser cette séquence. Dans la séquence 13 (intitulée *Je ne veux pas y aller*) le fils d'Adrien annule ses projets et ainsi toutes les hypothèses de son père formulées dans son soliloque perdent leur base. De même, la séquence 14 est celle du monologue de Mathilde où elle avoue d'être menteuse, mais tout ce qu'elle dit par rapport la rencontre du mensonge et du soir se révèle signifiant si on se souvient à son soliloque qui a eu lieu dans la nuit. Ainsi la parole solitaire koltésienne ne peut jamais être qualifiée en tant que le moment de la confiance ou de la vérité. Les monologues «conventionnels» s'appuient sur des paradoxes qui leur assurent une clôture ambiguë, tandis que les soliloques sont justement le lieu de la simulation et de la manipulation. Dans cette étude nous n'analysons pas les tirades du *Retour au désert* puisque la construction des dialogues de Koltès nous rend impossible de distinguer la tirade de la réplique koltésienne qui est significativement plus longue que les répliques classiques.

Dans notre interprétation, le triplet de soliloques ne sert pas à révéler les intentions secrètes des personnages, mais nous le considérons en tant qu'un jeu de cache-cache dans l'ancienne chambre de Mathilde, un jeu nostalgique entre frère et sœur. De même, les monologues ne sont, eux non plus, les moments de confiance mais des jeux de paradoxes. En observant les paroles solitaires du *Retour au désert*, nous insistons sur le fait qu'elles sont loin d'être conventionnelles, et du point de vue thématique et structural elles sont une sorte de mise en abyme de la pièce koltésienne.

⁴⁹ *Ibid.* : 64.