

Christophe MEURÉE

Baratin et bouche cousue : Mensonge, vérité, silence dans les théâtres de Marie NDiaye et de Bernard-Marie Koltès

Résumé

Le renouveau de théâtres contemporains comme ceux de Marie NDiaye et Bernard-Marie Koltès réside, notamment, dans une mise en œuvre déclarée et assumée du mensonge. À travers une lecture de *Quai Ouest* (Koltès) et de *Providence* (NDiaye), cet article montre comment, dans ces dramaturgies, la fable se déconstruit à travers un partage de voix discordantes, dont aucune n'est en mesure de prendre le pas sur les autres. Cette multiplicité de versions concomitantes, et explicitement mensongères, témoigne de ce que la vérité ne tient pas à un accord préalable, mais ne saurait apparaître, incertaine, que dans la confrontation du mensonge et de sa doublure, le silence. La prolifération du verbe cerne un noyau d'indicible où se logent le désir des personnages et l'impossibilité de tout sentiment rigide d'appartenance idéologique ou identitaire.

Abstract

The revival of contemporary theatres such as those of Marie NDiaye and Bernard-Marie Koltès relates to the avowed and acknowledged implementation of the concept of lie. Through a reading of *Quai Ouest* (Koltès) and of *Providence* (NDiaye), this article demonstrates how, in those plays, the fable is deconstructed through a sharing out of discordant voices, none of which being capable of supplanting the others. This multiplicity of concomitant – and explicitly deceptive – versions bears witness to the fact that truth has nothing to do with a preliminary agreement, but can only appear – albeit uncertain – in the confrontation between lie and its understudy, silence. The proliferation of the verb shrouds an inexpressible core where the characters' yearnings and the impossibility of any rigid sense of ideological belonging or identity are to be found.

Pour citer cet article :

Christophe Meurée, « Baratin et bouche cousue : Mensonge, vérité, silence dans les théâtres de Marie NDiaye et de Bernard-Marie Koltès », dans *Interférences littéraires* nouvelle série, n° 1, « Écritures de la mémoire. Entre témoignage et mensonge », s. dir. David MARTENS & Virginie RENARD, novembre 2008, pp. 111-130.

BARATIN ET BOUCHE COUSUE :
Mensonge, vérité, silence dans les théâtres de
Marie NDiaye et de Bernard-Marie Koltès

« La tentation de crier dans l'oreille du mannequin »

Maria Judite DE CARVALHO
Paysage sans bateaux

Le théâtre n'a jamais failli à sa vocation politique. Si le discours théâtral a pu, dès ses origines, constituer un facteur de cohésion sociale (allant parfois jusqu'à devenir une arme idéologique puissante), il a également souvent assumé une dimension subversive, sinon révolutionnaire. Promise à une sanction publique immédiate par le biais de la représentation, la composition du texte dramatique s'est fréquemment hissée, depuis des siècles, au faîte des mouvements socio-politiques et à la pointe des événements qui font l'actualité¹. Si le théâtre, plus que tout autre genre littéraire, se livre au public en tant que symptôme des malaises dans la culture – au sens où Freud entendait cette expression –, l'on peut y déceler avec une acuité prononcée les reconfigurations du rapport entre le sujet humain et le social. Ainsi, si d'aucuns ont proclamé la crise de la représentation durant ces cinquante dernières années, ce constat peut s'interpréter comme un signal d'inquiétude à l'endroit des mutations que connaissent les sociétés occidentales. Le théâtre de la fin du XX^e siècle comme un ensemble de symptômes affolés bien plutôt que comme un théâtre en crise, dans lequel le mensonge – entrant pourtant en contradiction avec les nécessités de l'intelligibilité théâtrale traditionnelle – tient le haut du pavé et détermine ainsi les significations que l'on peut en extraire au sujet de notre époque.

Alexandre Koyré en avait fait le constat visionnaire dans un article de 1942 : « L'homme moderne – [...] c'est à l'homme totalitaire que nous pensons – baigne dans le mensonge, respire le mensonge, est soumis au mensonge à tous les instants de sa vie »². À l'instar des sociétés des années 30 et 40, la société contemporaine subit la morsure d'une certaine forme de totalitarisme. En effet, dans un paysage dominé par des discours médiatiques omniprésents, comment ne pas reconnaître les traces d'une entreprise de saturation de l'information similaire, à certains égards, à celle qui fut pratiquée dans les régimes totalitaires au moyen de la radio, de la presse et des amorces de la diffusion internationale des images et du son (comme

¹ Et ce, sans pour autant que le sujet de la fable théâtrale mette nécessairement en scène des faits réels. Ainsi les pièces de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* ou *Le Mariage de Figaro*, ont-elles pu être lues comme des appels à la révolution contre le pouvoir monarchique.

² Alexandre KOYRÉ, *Réflexions sur le mensonge*, Paris, Allia, « Petite Collection », 1996-1998, p. 13.

en témoigne l'ouverture des Jeux olympiques de Berlin en 1936) ? Notre civilisation a bel et bien retenu la leçon de *Mein Kampf* en dépit des mises en garde de Koyré³. À la suite du développement des sciences exactes et de l'extension de leur champ d'action (le positivisme n'en fut qu'une étape), l'homme s'estime en droit de se figurer une vérité absolue à portée de la main, attendue dans un avenir proche, nouvel âge d'or au cours duquel l'être humain atteindra son *telos* : la totalité du savoir de l'univers. Poser celle-ci en objectif ultime permet à l'homme de juger ses actes à l'aune de la vérité. Par une dérive pernicieuse, l'adéquation fantasmée à la vérité, la *justesse*, se trouve de plus en plus assimilée à la *justice* (celle-là même qui condamne le mensonge). Dans un tel contexte, seuls ceux qui ont conscience de la facticité du point de vérité absolu et de la relativité impliquée par le recours au langage, au symbolique, peuvent faire la loi, s'accaparant le droit de décider de la limite entre le vrai et le faux, propageant – à leur propre profit – le mensonge fondateur du savoir vrai inaliénable.

Il ne s'agit pas de crier au loup ou d'adopter un « ton apocalyptique » (qu'ont dénoncé Derrida et Meschonnic, chacun à sa manière⁴) prophétisant la fin du règne de la liberté démocratique : l'analyse de ce qui ressort du dialogue théâtral mensonger permet de mettre en lumière un aspect du sujet contemporain dans son expérience du tissu social auquel sa parole le relie et dont le théâtre s'imprègne. Corollairement, le spectateur (ou le lecteur) de théâtre s'attache aux personnages qui, d'une manière ou d'une autre, jouent son propre drame sous ses yeux. Certains textes de théâtre contemporains invitent à toucher du doigt les troubles qui jalonnent notre quotidien, dont l'épisode nazi constitue un exemple extrême. Ainsi, dans *Providence* de Marie NDiaye et *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès⁵, une parcelle infime de la vérité du drame qui se joue sous les oripeaux théâtraux du mensonge et du silence se révèle sous les espèces d'un drame de la vérité. Koltès est désormais considéré comme l'un des plus grands dramaturges de la seconde moitié du XX^e siècle en langue française ; s'il est nettement plus récent (*Hilda*, la première pièce de l'auteur, paraît en 1999) et qu'il entre directement en concurrence avec une écriture romanesque saluée du Prix Femina et pour sa singularité de ton par de nombreux critiques, le théâtre de Marie NDiaye se caractérise également par un ton innovant. Ces deux dramaturges prennent en effet des distances par rapport aux abstractions beckettiennes, pingétiennes, durassiennes, vinavériennes ou sarrautiennes (à l'instar d'autres auteurs dramatiques contemporains comme Jean-Luc Lagarce ou Michel Azama), sans pour autant en revenir à une restauration de l'illusion réaliste. Dans ces dramaturgies, les personnages, par le biais de répliques qui les individualisent, recouvrent l'identité qui leur avait été ôtée au cours des décennies précédentes, donnent corps à une part des questionnements identitaires contemporains et dénoncent

³ Je n'aurai pas la prétention de relier nazisme et société contemporaine, mais bien plutôt de faire émerger un symptôme dont les racines remontent, pour une part, aux années trente. À ce propos, il convient de consulter l'excellent opuscule de Jean-Luc Nancy et de Philippe Lacoue-Labarthe qui démontrent la manière dont le nazisme a subtilisé certains pouvoirs du mythe (Jean-Luc NANCY et Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Le Mythe nazi*, La Tour d'Aigues, L'aube, « Monde en cours », 1991-1998).

⁴ Jacques DERRIDA, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, « Débats », 1983-2005 ; Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, « Folio essais », 1988.

⁵ Marie NDIAYE, *Providence* dans Marie NDIAYE et Jean-Yves CENDREY, *Puzzle (trois pièces)*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 11-72 (la pièce *Providence* avait fait l'objet d'une première publication en 2001 aux éditions Comp'act ; le texte paru chez Gallimard est une version légèrement remaniée de cette première publication et doit donc être considérée comme la version définitive) ; Bernard-Marie KOLTÈS, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1986. Dorénavant, *Providence* sera abrégée Pr et *Quai ouest*, QO.

ainsi une société qui cherche à ériger le vrai en référence absolue et indépassable, forcément dogmatique et oppressive, à laquelle l'homme contemporain est prié de se conformer.

UN THÉÂTRE QUI TIENT PAROLE ?

Le langage est un instrument⁶, c'est ce qu'oublient trop souvent les faiseurs de vérité que sont les journalistes (il existe une relativité de la vérité totalement dépendante de l'impuissance de l'instrument langage : « Le vrai n'est pas interne à la proposition, où ne s'annonce que le fait, le factice du langage »⁷), et peut tout aussi bien servir à mettre en place une uniformité de propos qu'à déchirer violemment celle-ci. À l'instar de toute forme de communication reposant sur le langage verbal, le théâtre se soutient d'une convention – le plus souvent implicite – entre le locuteur et son auditeur selon laquelle le second peut attendre du premier un discours qui prétend à une certaine vérité. Au théâtre, le spectateur accepte ainsi de se laisser conduire dans l'histoire qui lui est contée et la tient pour admissible, le temps d'un spectacle qui autorise, par le biais de l'identification, un partage partiel de l'expérience entre le montré et le public. Mais qu'en est-il lorsque cette convention se voit violée par un discours qui ne tient plus qu'en un tissu de mensonges et de contre-vérités avoués, auquel répond le silence ? Que reste-t-il de la dimension politique du théâtre comme partage de l'expérience ?

Depuis une cinquantaine d'années, et plus particulièrement depuis les années '70, la théorie dramatique examine les différentes révolutions qui ont agité le XX^e siècle. Les théâtres dits de l'absurde et du Nouveau Roman furent des terreaux particulièrement fertiles pour explorer l'essence même du théâtre et de ses principales composantes, comme le personnage⁸, le langage dramatique, l'espace et le temps, l'action et la fable. Mais ces révolutions ont apporté davantage qu'une bonne façon de cerner les limites de l'art théâtral ; elles ont aussi établi des points de rupture avec les esthétiques anciennes, renouvelant radicalement la représentation, le principe de tension dramatique, les conceptions de la mimésis et la catharsis. Dans cette perspective, les esthétiques théâtrales contemporaines se donnent à appréhender comme des moyens de percée d'une parole neuve qui vient satisfaire de nouveaux besoins, mais aussi comme l'« aboutissement [...] d'une réaction longuement mûrie contre la primauté du verbe au théâtre »⁹. Bakhtine affirmait que,

pour être vraiment dramatiques [les répliques] ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. Dans les pièces de théâtre, cet univers doit être taillé dans un seul bloc. Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homo-

⁶ Maria BETTETINI, *Petite histoire du mensonge*, trad. de l'italien par Patricia VALENSI, Paris, Hachette, 2003, p. 165.

⁷ Jacques LACAN, *Séminaire XVII. L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1991, p. 68.

⁸ Robert Abirached a ouvert la voie dans ce domaine en 1978 (Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « TEL », 1994).

⁹ Arnaud RYKNER, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 9.

gène [...]. Une véritable multiplicité de plans serait préjudiciable à la pièce : l'action dramatique qui s'appuie normalement sur l'unité de l'univers représenté serait alors incapable de servir de lien et d'apporter des solutions.¹⁰

Que dire de la fortune de Koltès et de NDiaye en regard des affirmations bakhtiniennes ? Leur théâtre se tient et possède une très grande intensité dramatique, même s'il s'avance sur un inquiétant territoire de sables mouvants. Le monolithique requis par le critique russe est brisé par la polyphonie de type rhapsodique qu'envisageait Sarrazac comme « avenir du drame »¹¹. L'univers des pièces de Koltès et de NDiaye tourne, certes, autour d'un sujet unique¹², mais celui-ci est envisagé non selon un axe univoque mais bien en fonction d'une pluralité de points de vue qui brouillent toute élucidation du sujet traité. Le caractère normatif du jugement bakhtinien se voit dès lors sapé : l'avenir du dialogue réside peut-être dans la réduction du caractère informatif et communicationnel du langage en art, remplacé par un langage au-delà du langage que le théâtre a d'ores et déjà instauré sur ses planches, modifiant quelque peu les définitions si difficilement arrêtées du genre. Abirached, Eigenmann et Rykner ont tous trois relevé la tendance du théâtre d'avant-garde né dans les années 50 à fonder intégralement l'existence du personnage sur sa parole. Ainsi, dans son ouvrage sur les *Théâtres du Nouveau Roman*, Arnaud Rykner rappelle-t-il avec finesse les différentes étapes de déconstruction de la représentation théâtrale.

L'intrigue, les péripéties, le lieu comme espace signifiant, sont pour ainsi dire neutralisés au profit de la seule parole qui s'érige sur leur ruine. À partir du moment où le dramaturge est débarrassé du souci de raconter une histoire, il est amené à restituer au dialogue sa vraie fonction. En effet, dans le théâtre traditionnel, les échanges assument le rôle du récit dans le roman, c'est-à-dire nous livrent *toutes* les informations nécessaires à la *compréhension* de ce qui se passe ; ici, au contraire, il ne s'agit plus d'expliquer avec des mots, mais tout simplement de parler, et seulement de parler.¹³

Le théâtre de l'absurde, tout en perturbant avec violence les notions de vraisemblable et de représentation mimétique, avait renoué une première fois avec l'essence de monstration du théâtre (dût-elle n'être que monstration d'une parole dénudée). Les personnages sont restitués comme êtres individués après la crise d'abstraction de l'immédiat après-guerre en fonction de leur voix unique, personnelle, aussi personnelle qu'une voix shakespearienne. La leçon de l'avant-garde des années 50 a porté ses fruits : le personnage s'affirme comme personnage sans pour autant tomber dans l'illusion réaliste ; ce que l'on a pu nommer « crise de la représentation » aboutit à une nouvelle représentation, ou monstration, où s'effacent les exigences de la mimésis dans son acception traditionnelle. Si les théâtres classiques

¹⁰ Mikhaïl BAKHTINE, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, pp. 46-47.

¹¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, « Circé/poche », 1999.

¹² L'infanticide de Providence, le retour de Papa dans *Papa doit manger* (Paris, Minuit, 2003), la question du père dévorateur dans *Les Serpents* (Paris, Minuit, 2004), la cause de la mort du frère d'Alboury dans *Combat de nègre et de chiens* (Paris, Minuit, 1990), la vengeance de Mathilde dans *Le Retour au désert* (Paris, Minuit, 1988), la volonté de s'échapper de la médiocrité de l'existence dans *Quai ouest*, etc.

¹³ Arnaud RYKNER, *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, Corti, 1988, p. 20.

grec, romain, élisabéthain ou français se complaisaient à développer une béquille à leurs fables par le biais d'un chœur ou de scènes d'exposition, le théâtre contemporain, comme le rappelle Matthijs Engelberts¹⁴, utilise la dimension du récit non plus au service de la fable mais à celui de la parole elle-même. L'histoire que raconte le personnage n'est plus soutenue par les illusoirs états de la raison qui structurent le propos et lui assurent d'ordinaire une cohérence. La parole acquiert une forme d'autonomie qui la déleste de ses autres contingences. Elle se libère lentement des contraintes de la logique et du sens univoque. Le texte de théâtre s'assume désormais pleinement comme « troué », selon le terme d'Anne Ubersfeld¹⁵. Rykner attribue même à cette parole la capacité de s'arroger à elle seule la place d'objet du désir.

L'essentiel reste la parole, c'est elle qui provoque la vision scénique. C'est elle l'unique personnage de ce théâtre ; elle qui fait naître le désir et l'imagination qui combleront l'espace apparemment demeuré vide. Elle se projette, se donne, reprend, fuit, revient, sorte d'Arlequin verbal qui focalise l'attention.¹⁶

Et Eigenmann de surenchérir :

Loin d'être en mesure de tomber le (soi-disant) masque, verbal en l'occurrence, pour se donner tel qu'il serait en lui-même, le personnage tend plutôt à s'évanouir derrière lui – ou mieux, en lui. À ce stade extrême, c'est la fonction dissimulatrice du masque qui « tombe », sans objet ; demeure la parole, unique substance du texte littéraire. À la limite, le discours semble s'engendrer de lui-même, selon une logique interne, en particulier lorsque la musicalité prend le pas sur la signification.¹⁷

Au-delà d'un corps, au-delà d'une incarnation du personnage, la parole se démarque par son omniprésence¹⁸. Le masque tombe pour laisser voir un « Arlequin verbal », débarrassé des artifices de la dissimulation, rendu à sa nature protéiforme qui ne connaît plus la prétendue nécessité d'une illusion de cohérence. Le théâtre, lieu par excellence et par essence de la convention, ne peut plus se reposer sur une vérité supposée du langage que la seconde moitié du XX^e siècle ne s'autorise plus à reconnaître. La parole dramatique contemporaine s'achemine vers une velléité toujours plus grande au sein de laquelle peuvent éclore mensonge et silence qui viennent faire implorer les garanties d'intelligibilité qu'offrait jusqu'alors le théâtre. Le personnage est, dans le même mouvement, concrétisé et déréalisé. Sa parole est

¹⁴ Matthijs ENGELBERTS, *Défis du récit scénique*, Genève, Droz, 2001.

¹⁵ Parce que le texte de théâtre est en tension vers sa représentation, il réclame un investissement de la part de son lecteur qui vise à le combler sémantiquement. Voir Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, « Lettres Belin Sup », 1996, 3 vol.

¹⁶ Arnaud RYKNER, *Théâtres du Nouveau Roman*, op. cit., p. 21. On ne peut s'empêcher de penser à la Bouche de *Pas moi* en lisant cette assertion : l'essence corporelle du personnage s'efface au profit de l'incarnation d'une voix par le comédien (Samuel BECKETT, *Pas moi* dans *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963-1974, pp. 79-95).

¹⁷ Éric EIGENMANN, *La Parole empruntée*, Paris, L'Arche, 1996, pp. 228-229.

¹⁸ Omniprésence n'implique cependant pas omnipotence ; au contraire, le développement simultané d'une « dramaturgie du silence » vient contrecarrer la toute-puissance du logos au théâtre (voir Arnaud RYKNER, *L'Envers du théâtre*, op. cit.).

abondante¹⁹, mais il s'offre à la lecture ou au spectacle comme « trop prolixe pour être honnête ». Le principe anglo-saxon de *l'unreliable narrator*, qui nie par son action ses propres assertions au sein du récit, contamine désormais les planches (Beckett en avait jeté les bases avec *En attendant Godot*). Engelberts postule d'ailleurs que, chez Beckett déjà, « [l]e logos s'est vidé de sa substance pour devenir une parole mensongère, un bruit qui est à côté de la plaque pour ainsi dire [...] ; une longue tradition de critique du langage a en outre précédé le verdict beckettien de Molloy selon lequel "[d]ire c'est inventer" »²⁰. Bien que l'on eût également invoqué, par le passé, la problématique du mensonge à propos des pièces de Robert Pinget, dans lesquelles les personnages s'affirmaient en tant qu'individualités au fil d'un discours tenant du travestissement²¹, jamais le théâtre n'avait connu un tel ébranlement de son assise langagière : la convention selon laquelle le public peut s'appuyer sur une parole « digne de foi », qui veille à assurer l'intelligibilité de la pièce, fait l'objet d'une remise en question totale. En effet, à la différence du théâtre pingétien, les théâtres ndiayéen et koltésien ne permettent plus de confondre le discours mensonger en vue de pouvoir faire émerger une vérité.

ENTRE MENSONGE...

Comme le rappelle Maria Bettetini, le personnage du menteur doit toujours être identifié comme tel, sous peine d'effriter le pacte d'intelligibilité conclu tacitement entre les actants du théâtre – de l'auteur aux comédiens – et les spectateurs²². Or, dans le théâtre contemporain, tout personnage est susceptible d'être entendu comme un menteur. Et sa parole, qui témoigne de son existence (fût-ce seulement de son existence scénique), d'induire le doute dans l'esprit d'un lecteur ou d'un spectateur qui se sentent, dès lors, abusés dans leur abord du texte dramatique : l'on ne s'interroge plus avec Monsieur Piper ou Cooker sur le « qu'est-ce que ça signifie [...] ? »²³ de la condition de Winnie enfoncée jusqu'à la taille dans un tumulus durant la première partie d'*Oh les beaux jours*, mais bien sur un « que croire ? ». Le récit, désigné par Engelberts comme une nouvelle constante formelle du théâtre, se fait et se défait dans les dramaturgies contemporaines : chaque personnage lutte avec les autres pour imposer sa version, par ses mots mêmes. Certaines paroles – et peut-être toutes – se révèlent donc forcément mensongères, puisque les récits s'opposent en fonction des individualités aux prises dans chaque dialogue. La parole

¹⁹ On ne dénombre pas le nombre grandissant de répliques monologiques ou quasi-monologiques dans les théâtres contemporains, de récits tels que les a analysés Engelberts, qui pourtant se présentent souvent délibérément comme mensongers. Pour reprendre l'expression qu'Übersfeld a créée pour désigner cette forme particulière de monologue dans le théâtre de Koltès, forme que nous retrouvons à l'œuvre dans *Providence*, de manière quelque peu atténuée : le personnage du Questionneur, parfaitement muet, permet à l'instar d'Abad dans *Quai ouest*, cette comparaison (le discours de la Maîtresse d'école est d'ailleurs, de ce point de vue, rigoureusement identique aux discours de Cécile, de Charles et de Rodolfe ; la divergence vient des nombreuses scènes où le personnage du Questionneur occupe la position du destinataire des répliques de plusieurs personnages à la fois).

²⁰ Matthijs ENGELBERTS, *op. cit.*, pp. 99-100.

²¹ Chez Pinget, le travestissement pouvait avoir lieu aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. Architruc et son ministre Baga passent ainsi leur temps à se déguiser et à prendre l'identité de personnages dont on ne peut dire s'ils sont réels ou imaginaires, mettant en doute jusqu'à leur identité de roi et de ministre (Robert PINGET, *Architruc*, Paris, Minuit, 1961-1988).

²² Maria BETTETINI, *op. cit.*, pp. 166-173. Elle évoque le masque du « fiefé menteur » et de la tradition de ce caractère qui anime les scènes du monde depuis Plaute.

²³ Samuel BECKETT, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963-1974, p. 50.

qui s'était instituée seul maître de la scène d'avant-garde est partiellement destituée en conséquence de la proclamation de son échec, de son manque d'efficacité. Les œuvres théâtrales contemporaines, plus encore que les récits, par le phénomène de confrontation des vues au sein du dialogue, empêchent toute clôture de la signification.

Dans *Quai ouest*, un homme d'affaires assez âgé, Koch, pris au piège qu'il s'est lui-même tendu (il a détourné des sommes importantes qui lui avaient été confiées par des religieuses, prétendument sans en avoir conscience) décide de mettre fin à ses jours et se retrouve malgré lui prisonnier d'une famille de malfrats, emmenée par une mère hystérique, Cécile, et par son fils ambitieux et fourbe, Charles. Chez Koltès, tous les personnages dissimulent leurs véritables intentions ; or, c'est de la tension créée par les paroles mensongères que progresse l'action et que se détermine le devenir des personnages, destinés à affronter leur vérité dans le silence : Claire, la fille de Cécile, est violée par Fak, l'un des deux meilleurs amis de son frère, Koch et Charles finissent assassinés de la main d'Abad et Cécile meurt dans des circonstances étranges et inexplicables.

La pièce de Marie NDiaye, de son côté, met en scène Providence, une femme accusée d'infanticide et qui, disparue de longue date, revient dans son village. Le retour de l'héroïne éponyme et la présence du mystérieux personnage du Questionneur, venu – semble-t-il – glaner des informations sur Providence, provoquent un flot de témoignages plus ou moins spontanés sur le passé de la jeune femme, dont le lecteur ou le spectateur est invité à recomposer l'articulation d'ensemble. Certes, il s'agit là d'un principe théâtral essentiel : c'est par le recoupement de répliques que se forge, en dernière analyse, la « fable » tissée par ce texte troué. Toutefois, lorsque les répliques ne se conjuguent plus, mais s'accumulent jusqu'à former un amas de variantes des mêmes faits, plus aucun ne peut être ressenti comme certifié par le lecteur ou le spectateur. Le mensonge se présente de manière plutôt explicite chez les deux auteurs et il s'agit bel et bien ici d'un mensonge parfaitement délibéré : ostensiblement, les personnages choisissent de dire ce qui les arrange au moment et à la personne qui les arrange. Dans *Quai ouest*, Monique, la secrétaire de Koch, accuse son patron de mentir et de bluffer sans cesse, et le lui interdit²⁴ ; Claire ment à son frère Charles pour qu'il reste auprès d'elle ; Fak et Claire se mentent dans un jeu de séduction plutôt malsain qui aboutit au viol de l'adolescente ; Rodolfe ment à Charles pour qu'il cesse de l'ennuyer avec ses doutes existentiels, allant même jusqu'à prétendre n'être pas son père. Dans *Providence*, le Curé et d'autres habitants du village, entendus par le Questionneur, personnage entièrement muet, accusent ouvertement la jeune femme de mensonge et de méchanceté, allant jusqu'à mettre en doute l'identité de celle-ci :

CURÉ – Si tu souffres, c'est que tu n'es pas Providence. Tu mens. (Pr, p. 26)

Et, en retour, Providence accuse les habitants de lui avoir menti et de lui avoir enlevé son enfant :

²⁴ « À quoi vous a servi tout ce bluff sinon à nous faire tout ce mal pour rien ? Si vous disiez tout de suite les choses sans mentir, au lieu de faire tout ce bluff, on ne serait pas coincés ici avec votre cheville » (QO, p. 64).

PROVIDENCE – Ils se sont mis d'accord pour affirmer que personne au village n'a jamais vu mon enfant, mais c'est un mensonge, puisqu'ils le détienne-
nent.

ASSUREUR – C'est pourtant sur ce point qu'il [le Questionneur] les a entendus unanimes, et leur version est différente de la tienne. (Pr, p. 67)

Ce dernier échange de répliques entre la femme accusée d'infanticide et l'Assureur (dont la fonction semble être plus associée à un travail de recoupement des données relatives à la femme aux pieds de bouc pour le compte du Questionneur qu'à la couverture d'éventuels dégâts matériels) met particulièrement en relief les diverses couches de mensonges qui s'entremêlent sous l'œil du spectateur ou du lecteur. D'une part, les détracteurs de Providence ont précédemment confirmé l'existence de son enfant puisqu'ils s'accordent sur l'infanticide et la malignité de la jeune femme dans son acte meurtrier. D'autre part, Providence elle-même ne sait pas vraiment si cet enfant a existé (elle s'en confie de manière elliptique au Curé) – or, comme y insiste Derrida, n'est pas menteur qui ne peut répondre à une certaine présence à soi-même²⁵. Troisièmement, la détention de l'enfant de Providence s'apparente à ce que l'on pourrait appeler un délire de persécution, dont le spectateur ou le lecteur a pu prendre la mesure dès la première scène de la pièce, dans laquelle Providence, hagarde, pose de manière obsessionnelle la même question sur le devenir de son enfant disparu (elle a oublié sa mort présumée et ignore que sa maison n'existe plus). Par ailleurs, la réponse de l'Assureur se prête complaisamment au pur jeu de la contradiction, destiné à confondre le mensonge, sans toutefois pouvoir y parvenir.

Petit à petit donc, les affirmations contradictoires insinuent le doute jusqu'à la réalité même de la naissance et de la mort de l'enfant de Providence, jetant le discrédit aussi bien sur le viol collectif dont elle fut la victime que sur le sort du fruit de ce viol, l'enfant donné en pâture aux cochons.

CURÉ – Personne n'a vu l'enfant. Tu l'as donné à manger à tes cochons, là-haut. Parce que tu es mauvaise, tu l'as dit et tu t'en es vantée. [...] Et, même si c'était un mensonge...

PROVIDENCE – Alors ?

CURÉ – *Ce qui compte à présent, c'est que nous l'avons cru.* Pour le reste, nous ne savons rien. Nous n'avons pas vu l'enfant. Y a-t-il seulement eu un enfant, Providence ? [...] *Tout de même, Providence, si tu avais inventé l'enfant, il n'y aurait pas de père. Il n'y aurait plus rien.* Tu peux me le dire. (Pr, p. 47, je souligne)

À ces multiples incertitudes s'en ajoute une concernant la motivation et la nature du retour de Providence, que les villageois disent affublée de pattes de bouc. Chaque protagoniste y va de son interprétation du destin du personnage éponyme, y compris la principale intéressée, évidemment. Et pourtant, le spectateur ou le lecteur demeure dans l'indécidable. L'horreur de l'incertitude se mue, du point de vue de la réception, en incertitude de l'horreur. À l'image des villageois, le spectateur ou

²⁵ « Pour mentir, au sens strict et classique de ce concept, il faut savoir la vérité et la déformer intentionnellement. Il faut donc ne pas se mentir à soi-même » (Jacques DERRIDA, « Histoire du mensonge. Prolégomènes » dans *Cahier de l'Herne* « Jacques Derrida », n° 83, s. dir. Marie-Louise MAILET et Ginette MICHAUD, Paris, L'Herne, 2004, p. 510).

le lecteur se voit dans l'obligation de réactualiser continûment sa connaissance de la fable : chaque bribe recueillie est crue dans un premier temps pour être ensuite dénoncée comme fausse par la suite du texte. Dès lors, à chaque pas de la pièce, le lecteur ou le spectateur est intriqué dans un processus paradoxal selon lequel il progresse dans l'action et recule dans sa tentative d'établir les faits. Ce processus contradictoire a pour effet de déconstruire la fable jusqu'à un point d'inconnaissance où domine le rien.

Le type de dialogue que l'on trouve sous les plumes de NDiaye ou de Koltès constitue une véritable entreprise de sape de la fable, dans la mesure où aucune vérité indiscutable ne s'y fait jamais jour : les personnages semblent condamnés à discuter sans fin de la réalité même des faits, qui ne se construit – s'y déconstruisant simultanément – que dans leurs échanges dialogués. Au sein de ce désaccord perpétuel, une forme de mensonge se dégage, qui décrédibilise chacun des personnages (rétroactivement, si aucune vérité ne se présente, aucun personnage ne peut être digne de foi) et neutralise le langage lui-même.

[S]i tous mentaient, ou si l'on mentait très souvent, alors le langage n'atteindrait plus son but communicatif. Mais cette conclusion part du pré-supposé que celui qui ment affirme *vraiment* le faux, alors que celui qui est sincère communique à l'autre la vérité. [A]u contraire, le mensonge se fonde sur *l'intention* de tromper, indépendamment de la vérité du contenu. [...] [P]our mentir il est nécessaire de suivre les conventions qui servent à se comprendre [...]. C'est pourquoi le menteur, a continuellement besoin de confirmation [...] et, s'il est accusé de mentir, il se défend avec énergie, ce que l'homme sincère pourra plus sereinement décider de faire ou de ne pas faire.²⁶

Mais dans le cas où les menteurs s'affirment comme menteurs, comme l'Avocate dans *Providence*, la Cécile de *Quai ouest* ou la Mathilde du *Retour au désert*, on peut les présupposer sincères et peu tentés de se voir confirmer la véracité de leurs assertions. L'on assiste donc, dans le théâtre de Koltès ou dans celui de NDiaye, à un renversement de l'histoire de l'enfant qui crie au loup : à trop s'annoncer menteurs, les personnages du théâtre contemporain deviennent crédibles, conventionnels en tant que figures humaines, types, « caractères », mais ils discréditent dans le même temps le langage et toutes les conventions qui servent à se comprendre, donc leur propre discours et la logique discursive qui le sous-tend. Comme le dit Bettetini dans ce cas, « [o]n comprend un fieffé menteur quand il parle, mais on ne le croit pas : le langage n'est plus un accès à des connaissances »²⁷. Il vacille dans ce que l'on considère communément comme l'un de ses traits définitoires. Que dire alors de la catharsis provoquée par cette parole qui s'affirme avec beaucoup de sincérité comme fausse ? Dans ce cas, c'est toute l'emprise du discours idéologique qui s'estompe dans l'équivocité sur la scène.

Si, comme l'affirme Derrida, « pour des raisons structurelles, il sera toujours impossible de *prover*, au sens strict, que quelqu'un a menti même si on peut prouver qu'il n'a pas dit la vérité »²⁸, le menteur ndiayéen et le menteur koltésien déjouent

²⁶ Maria BETTETINI, *op. cit.*, p. 72.

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

²⁸ Jacques DERRIDA, « Histoire du mensonge », *op. cit.*, p. 498.

l'analyse phénoménologique du mensonge en transformant le pacte de confiance entre interlocuteurs en un accord qui stipule que l'auditeur sera soumis à un discours mensonger. Dans ce cas de figure très particulier, il n'est pas plus possible de déterminer l'objet du mensonge que de confondre le menteur ou plutôt, il est plus aisé de confondre le menteur, qui se dénonce spontanément, que de séparer le bon grain de la vérité de l'ivraie du faux. Mieux, le parjure dans *Providence* (il s'agit d'une affaire relevant de la justice et du témoignage) présente l'avantage de rendre les habitants du village plus parfaits, plus raisonnables et plus rationnels à la fois. Or, d'eux-mêmes ils se trahissent à la proie de leurs mensonges. Ainsi, la Serveuse s'autoproclame Providence afin de capter l'attention de l'étranger au village, ayant, quelques instants plus tôt, commencé à raconter sa propre histoire, très différente de celle de Providence. L'histoire de Providence devient l'occasion de narguer le Questionneur, en apparente position de faiblesse par son ignorance et son désir de la combler, occasion que saisit avec délice tout un chacun dans le village. Le but poursuivi est simple : réinventer la biographie de Providence rendra leurs propres personnalités plus tangibles et plus désirables. Un glissement s'opère donc : les autres personnages se servent du désir du Questionneur à l'endroit de l'histoire de Providence pour le détourner à leur bénéfice. Objets de désir, il leur semble prendre une consistance jusqu'alors inédite.

AVOCATE – [...] Ce que nous savons et que vous [le Questionneur] ignorez, ce que nous vous apprenons et que vous n'aurez jamais vécu, nous orne d'une parure bouleversante. *Nous embellissons sous vos yeux, puisque vous devez bien nous croire. Votre intérêt pour Providence dessine notre silhouette d'un trait plus adroit.* (Pr, p. 55, je souligne)

Brouiller les pistes semble mener les calomniateurs à s'extraire du flou du commun. Pourtant, les témoins se targuent tant auprès du Questionneur de façonner leur discours en fonction de leur imagination, qu'ils s'y dissolvent parfois eux-mêmes – en témoigne cette plainte de la Pharmacienne : « Vous m'avez égarée. Je ne sais plus ce qui est vrai et ce qui sort de ma petite fabrique ! » (Pr, p. 33) – ce qui, si l'on suit le raisonnement de Derrida, les dédouane de leur acte de tromperie, puisqu'ils ne sont plus capables d'assumer la distinction entre le vrai et le faux. Quel pourrait donc être l'intérêt de vouloir, dans le même temps, se faire passer pour irréprochable et de s'accuser, sans pour autant se blâmer (ou plutôt se dénoncer avec un certain plaisir) ? Comme le rappelle la première Adjointe, l'invention mensongère doit rester honnête :

1^{re} ADJOINTE – Que peut-on *inventer honnêtement* pour rendre piquante l'histoire de Providence ? (Pr, p. 53, je souligne)

Le mouvement engagé par les villageois relève de l'appropriation : chacun d'eux se réclame détenteur de l'histoire de Providence, faisant de cette dernière leur propriété alors qu'elle avait été leur objet de désir (jusqu'au viol). Les villageois exploitent un manque afin de devenir l'objet du désir du Questionneur et cherchent à bénéficier d'une translation de la curiosité qui s'attache à la personne de Providence. Le mensonge vise donc à l'appropriation d'un objet de type symbolique (Provi-

dence comme symbole de réussite, de beauté et d'opulence ; dans *Quai ouest*, Koch comme symbole d'opulence et de liberté) afin de combler un manque.

Comme elle respire, c'est-à-dire mal²⁹, Cécile ment. La mère de Charles aborde Abad, l'ami de son fils, afin de lui extorquer l'exclusivité dans l'extorsion de Koch, que l'Africain vient de sauver d'une tentative de suicide par noyade. Le procès engagé par Cécile est simple : séduite par les signes extérieurs de richesse affichés par Koch, elle a jeté son dévolu sur cette part de lui qu'elle désire obtenir. Toutefois, dans son entreprise, elle se heurte à Abad qui, sans faire montre d'aucun désir à l'endroit des biens de Koch, se retrouve débiteur de ce dernier pour lui avoir sauvé la vie. La mère de Charles éprouve donc le besoin d'aller à la rencontre de l'Africain. Ce faisant, c'est l'ensemble de son stratagème qui se retourne contre elle.

[J]e voulais amener des serviettes pour te sécher, des cigarettes pour te droguer et mon baratin pour te corrompre, mais je suis une très vieille femme sans mémoire, je n'ai qu'un vieux mouchoir pas très propre et l'envie de fumer moi-même [...]. (QO, pp. 51-52)

Chaque élément de la méthode d'extorsion projetée par Cécile se retourne contre ses propres désirs et faiblesses. Dès lors, elle modèle son mensonge en sincérité. Voulant s'attirer les faveurs d'Abad, elle désire le sécher : elle évoque un carré de tissu sale pour ensuite se plaindre de la souillure que risque son impeccable mouchoir en traînant sur le sol. De plus, si elle souhaite embrumer l'esprit de son interlocuteur, elle échoue dans sa tentative, mue par son désir de fumer elle-même. Le renversement de situation est particulièrement cocasse. La mère de Claire et de Charles en impute la faute au soleil qui refuse de se coucher et qu'elle invectivera tout au long de son quasi-monologue.

Jusqu'au soir il faut que je me cache, quand le soir commencera à venir j'irai trouver ce monsieur distingué avec mon baratin, si je commence trop tôt je serai cuite, mon baratin ne marche qu'aux premières heures du crépuscule. (QO, p. 52)

À cet aveu répond le monologue de Mathilde, dans *Le Retour au désert*.

Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est un menteur ; l'agitation extérieure n'est que la marque de la tranquillité de l'âme, le calme des maisons est traître et dissimule la violence des esprits. C'est pourquoi je ne parle pas le soir, pour la bonne raison que je suis une menteuse moi-même, je l'ai toujours été et j'ai bien l'intention de continuer à l'être : il

²⁹ La ponctuation de son discours reflète d'ailleurs les heurts et les méandres de son flux. Les répliques de Cécile se caractérisent par de très nombreuses dislocations syntaxiques auxquelles vient s'ajouter un rythme bref (syntagmes courts séparés par des virgules ou des points-virgules) qui s'amplifie (augmentation des coordonnées et des relatives sans ponctuation) pour redevenir bref et s'amplifier à nouveau : « Oui, j'aime pleurnicher, *et* je continuerai à pleurnicher aux pieds de ce crocodile *que* tu as pêché dans l'eau *et qui* sèche là-bas *et qui*, si tu continues de dormir comme un hippopotame, va se tirer d'ici sans notre récompense ; mais si tu ne bouges pas, je crèverai moi-même les pneus de son automobile avec un couteau de cuisine *et* je lui planterai moi-même mes dents dans sa cuisse *et* je lui ferai verser ses larmes *jusqu'à ce qu'il* soit complètement sec, Carlos, réponds-moi. » (QO, p. 41, je souligne la ponctuation en gras et les conjonctions en italiques) Tant du point de vue des informations distillées dans cette réplique (Charles n'a pas sauvé Koch, c'est Abad qui l'a sorti de l'eau ; Cécile exagère largement ses intentions mutilatrices ; etc.) que du point de vue des capacités singulières de souffle qu'elle exige, Cécile ne passerait pas le test du polygraphe.

y a, n'est-ce pas, autant de lettres dans un oui que dans un non, on peut indifféremment employer l'un ou l'autre. Alors, entre le soir et moi, cela va mal, car deux menteurs s'annulent et, mensonge contre mensonge, la vérité commence à montrer l'affreux bout de son oreille ; j'ai horreur de la vérité. C'est pourquoi je ne parle pas le soir ; j'essaie, en tous les cas, car il est vrai aussi que je suis un peu bavarde.³⁰

Comme le résume Bettetini, un « accord préalable sur la vérité » est la « condition nécessaire à [l'] éclosion du mensonge »³¹. Le commun accord minimal résiderait, dans la perspective d'une pièce où tout contexte factuel nous demeure inconnu, dans une convention sur la vérité du langage. Or, celle-ci n'a pas lieu. La parole est multiple, protéiforme et toujours dans l'écart du réel. Se dresse alors le spectre de la question de la vérité : cette vérité n'est plus régie par un référent univoque (dans *Providence*, le crime devient indécidable ; le parjure des uns condamne l'autre à être diabolisée, au propre comme au figuré, sans possibilité d'une présomption d'innocence), mais devient tout à fait plurielle. « Énoncer que ceci est ou bien vrai ou bien faux, c'est forcément vrai, mais aussi cela annule le sens »³². Curieusement, c'est dans l'annulation du sens relevée par Lacan que l'on découvre que l'agglutination des mensonges a trait avec ce dont la doxa moderne s'accommode comme valeur de vérité (elle-même déterminant à son tour ce que l'on range dans la catégorie du mensonge). Nous avons ici affaire à un renversement des propositions de Maria Bettetini, en ceci que le mensonge ne se fonde pas sur un accord de vérité préétabli, puisque l'accord est conclu sur la prolifération du mensonge lui-même. La vérité n'apparaît que dans la confrontation des mensonges. La langue n'est plus un sujet de concertation ; l'excès de mensonges entrave toute esquisse de vérité préalable ; le discours perd toute valeur informative. Les personnages contemporains sont menteurs mais non dans la duplicité : leur mensonge est leur seule réalité. Si Beckett et d'autres mettaient déjà en avant l'échec du langage, le théâtre contemporain déclare l'impuissance à recouvrir l'absence du réel par la parole. Ce manque, observé par Rykner (notamment dans la présence des silences éloquents des dramaturgies sarrautienne et durassienne), se mue en prolifération discursive qui affirme le manque. Ce mensonge tout à fait particulier qui a cours sur les scènes contemporaines peut être un effet de la structure polyphonique du dialogue que prophétisait Jean-Pierre Sarrazac, convoquant un commentaire de Kristeva à propos de Bakhtine :

Un dispositif se crée « où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation ». L'écriture accède à une économie de part en part *dialogique*. D'abord un enregistrement scrupuleux, la phase *d'accumulation* : restituer tels qu'ils sont sortis de la bouche, les discours que l'auteur prête à des personnages. Puis la *dépense polyphonique* : représenter l'univers de la pièce dans son caractère multidimensionnel, laisser ouvertes – se garder de résoudre – les oppositions. Bref, ne pas chercher à faire avouer le matériau tiré de la réalité, pousser simplement l'indiscrétion.³³

³⁰ Bernard-Marie KOLTÈS, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 67.

³¹ Maria BETTETINI, *op. cit.*, pp. 37-38.

³² Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 67.

³³ Jean-Pierre SARRAZAC, *op. cit.*, pp. 118-119.

Quoique la dimension de copie du discours réel paraisse un tantinet éculée pour rendre compte des dramaturgies directement contemporaines et plus spécialement des dialogues koltésiens et ndiayéens, le propos de Sarrazac semble toujours parfaitement d'actualité s'agissant de la notion de « dépense polyphonique ». Les contradictions se doivent d'être maintenues contre toute logique rationnelle, et à l'encontre de toutes les règles d'unité de la composition dramatique. Plus de mimesis qui s'attache à reproduire un réel. Le réel est innommable et c'est dans les interruptions du discours³⁴, dans l'espace entre les répliques que se dépose la trace de l'indicible du réel.

CLAIRE. – Je ne veux pas que tu me regardes, même à toute vitesse, je ne veux pas.

FAK. – Je n'ai plus besoin de regarder puisque tranquillement je t'ai déjà regardée et tout sans exception sans même un habit dessus.

CLAIRE. – Tu n'as rien regardé du tout sans les habits dessus, qu'est-ce que tu racontes ?

FAK. – Si je l'ai regardé, ce matin je l'ai regardé.

CLAIRE. – Et comment est-ce que tu l'aurais regardé, s'il te plaît, et tranquillement en plus, c'est trop fort.

FAK. – Quand tu as tout débarbouillé dans le fleuve ce matin sans exception je te l'ai regardé.

CLAIRE. – Jamais je ne me débarbouillerais dans le fleuve, qu'est-ce que tu racontes ? l'eau est bien trop sale, on a une maison, il y a le robinet et de l'eau propre dedans.

FAK. – Il n'y a plus d'eau dedans et ce matin ta maman t'a forcée à te débarbouiller dans le fleuve, et elle regardait autour pour voir si personne ne regardait pendant que tu te le débarbouillais, mais moi j'étais sur le toit là-dessus et je te regardais sans exception comme je te vois maintenant avec les habits dessus maintenant. (QO, pp. 55-56)

Perdu au centre des répliques, toutes empreintes de dissimulations et de mensonges divers, un innommé demeure (désigné par le pronom « le »), objet du désir, qui est le seul point sur lequel s'accordent les deux protagonistes. Selon Lacan, « [i]l n'y a de vérité que de ce que cache ledit désir de son manque pour faire mine de rien de ce qu'il trouve ». ³⁵ Le mensonge théâtral s'exaspère et s'exalte, tout uniment, en pure performativité. Quand l'univocité n'est plus de mise, les idéologies s'éreintent et désignent un noyau de manque inscrit en leur cœur même.

Le mensonge comporte une manifestation de type performatif, il implique une promesse de vérité, là même où il la trahit, et puisqu'il vise aussi à créer un événement, à produire un effet de croyance là où il n'y a rien à constater ou du moins là où rien ne s'épuise dans un constat. Mais, simultanément, cette performativité implique la référence à des valeurs de réalité, de vérité et de fausseté qui, elles, sont censées ne pas relever de la décision performative. ³⁶

³⁴ Voir Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 106-112.

³⁵ Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 68.

³⁶ Jacques DERRIDA, « Histoire du mensonge », *op. cit.*, p. 499.

La qualité performative que Derrida prête au mensonge devient, dans *Providence* et dans *Quai ouest*, une pure performativité si le mensonge s'assume pleinement comme tel. Si la référence à des valeurs fonctionne en dehors du champ de la performativité, elles sont ici, par la convention explicite du mensonge proféré, réduites à néant. Dès lors, le mensonge s'arrogé tout l'espace de la réalité par une performativité redoublée.

La critique s'accorde à dire, depuis *La nuit juste avant les forêts*, que les personnages koltésiens sont essentiellement solitaires. Dans cette optique, les indications à la mise en scène de *Quai ouest* mettent en évidence que les protagonistes des pièces de Koltès s'annoncent à l'autre dans la plus grande sincérité qui soit, celle d'admettre par avance l'équivoque et la tromperie qui se nichent au sein de la réplique. Se manifeste ainsi un personnage qui ne vaut que par sa dimension de performatif incarné.

Il ne faudrait jamais chercher à déduire la psychologie des personnages d'après le sens de ce qu'ils disent, mais au contraire leur faire dire les mots en fonction de ce qu'on a déduit de ce qu'ils étaient de ce qu'ils font. (QO, p. 104)

L'opération de déduction que recommande Koltès semble purement soumise au geste du personnage, geste pourtant peu défini chez cet auteur (du point de vue de la gestuelle, les didascalies koltésiennes, pourtant particulièrement fournies en général, souffrent d'une certaine carence). Peut-être faut-il entendre dans ce « faire » les éléments produits par les interactions entre les personnages. Il en serait ainsi de Cécile, que Koltès estime suffisamment moquée par les autres personnages pour que la comédienne qui interprète son rôle affecte le comportement d'une femme prise pour une imbécile (Koltès préconise d'« afficher une imperturbable dignité », de « montrer à quel point on peut jouer l'imbécile » ou une combinaison des deux attitudes – QO, pp. 106-107). Chaque rôle doit donc s'imposer comme un *masque* de réponse aux agressions de l'environnement : Koch, seul personnage avec Fak qui tente de se disculper et de clamer sa fausse innocence (QO, p. 15), « se présente comme une infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard ; et que vouloir profaner l'infini mystère de cette tombe conduirait probablement l'explorateur à découvrir une dernière boîte renfermant quelques cendres mortes et dépourvues de sens. » (QO, p. 106) La métaphore est quasi ibsénienne. Les tromperies du personnage recouvrent le grand vide qui en constitue le centre. Le personnage ne se présente plus « comme une somme de signifiants, dont le signifié est à construire par le spectateur », ainsi que le suggérait Robert Abirached³⁷, mais comme une somme de signifiants dont référents et signifiés ont été évacués. Rykner évoquait déjà cette tendance, parlant des personnages de Duras : « [L'échange] est [piégé], d'abord, parce qu'en voulant rendre les mots les plus innocents possible [*si*] ils les vident de leur contenu référentiel et inventent une réalité qui court-circuite le temps présent : ils mentent aux autres ou se mentent à eux-mêmes »³⁸. Il n'importe pas que le dire du personnage soit mensonger ou non, ce qui importe, c'est la réalité non référentielle qu'il construit, non signifiée, qui

³⁷ Robert ABIRACHED, *op. cit.*, p. 30.

³⁸ Arnaud RYKNER, *Théâtres du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 149.

rend compte d'une manière ou d'une autre du vide central autour duquel s'édifie la réalité de l'être (ici, de l'être de papier).

Chez Koltès et NDiaye, le personnage possède une voix unique, très dissemblable de celles qui lui donnent la réplique. Comme en témoignent les très nombreux tics de langage qui affectent la parole des personnages, leur conférant, en l'absence de didascalies qui puissent les caractériser davantage, une individualité. Ainsi, chez Koltès, la question de l'idiolecte de chaque personnage est renforcée par le recours aux langues étrangères : dans *Combat de nègre et de chiens*, Léone parle allemand quand Alboury lui parle ouolof ; dans *Quai ouest*, Claire, prise de panique en entendant sa mère parler en espagnol et en quechua, appelle son père à son secours. La langue ne se montre plus comme matière en partage à tous les hommes (l'interchangeabilité des voix dans le théâtre d'Ionesco, de Pinget, de Beckett ou de Sarraute en attestait), mais bien comme propre à chacun, acquise différemment par chacun, et pourtant dans sa substance toujours inconnaissable. L'interruption décrite par Blanchot est tout à fait caractéristique de ce rapport : la voix de chaque personnage, unique, s'interrompt dans l'infinie distance qui sépare les êtres³⁹. Ce théâtre ne se rassemble nullement autour de la célébration d'une identité, mais circonscrit au contraire le défaut, le manque dans l'Autre, qui empêche l'uniformisation du sentiment d'appartenance.

...ET SILENCE

Faire intervenir un personnage harpocratesque dans une pièce de théâtre n'est jamais un pari aisé, ni pour le metteur en scène, ni pour le comédien qui aura le rôle en charge, ni pour l'auteur, comme le souligne Koltès dans ses notes de mise en scène. Le Questionneur dans *Providence* et Abad dans *Quai ouest* se caractérisent par leur mutisme et par leur habileté à faire naître la parole dans la bouche de leurs partenaires. Koltès accorde à Abad le Noir un statut tout particulier, qu'il explique en ces termes :

Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad. (QO, p. 108)

Bien que cette courte sentence, qui semble porter un jugement sans appel sur *Quai ouest* par la plume même de son auteur, ait déjà fait couler beaucoup d'encre, elle pourrait revêtir un sens à ma connaissance encore inédit. Abad, seul personnage de peau noire de la pièce, est aussi le seul protagoniste qui ne s'exprime pas sur scène (ou alors de manière inaudible, lorsqu'il s'adresse à Charles). Son rôle se cantonne peut-être à être celui d'une oreille au service des logorrhées de Cécile, de Charles, de Rodolfe et de Koch. Dans *Quai ouest*, la vérité semble ne jamais devoir (ou pouvoir) être dite. Peut-on dès lors la considérer comme maintenue dans le royaume du silence ? Rappelons la très célèbre proposition de Wittgenstein : « Sur

³⁹ Cette présence de l'interruption avait déjà été repérée par Christophe Bident dans l'œuvre de Koltès (Christophe BIDENT, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours, Farrago, 2000).

ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence »⁴⁰. La vérité, en tant qu'indicible, ne doit-elle pas être tue ? Abad n'absorbe-t-il pas les mensonges des autres personnages pour en créer une matière silencieuse tout entière façonnée de vérité ? Ainsi s'expliquerait l'assertion selon laquelle la pièce serait le négatif d'Abad : si celui-ci est instrument de vérité, la pièce reproduit, dans ses dialogues, l'envers de son discours muet. D'où le double meurtre de la fin : Abad tue Koch et lui offre dans cette voie sa vérité, la vérité de son suicide que Monique considérerait comme un « bluff » ; Abad tue Charles et le renvoie en miroir à son désir de partir, de tout quitter. Abad est le revers de l'interruption que ne s'autorisent pas les personnages koltésiens : chacun d'entre eux s'écoute parler, sans réellement prêter attention au discours de l'autre. L'interruption, au sens où Blanchot l'entend dans *L'entretien infini*, est le silence introduit entre deux interlocuteurs dans sa forme de distance irréductible ; cette interruption est tout ce qui me sépare de l'autre dans la mesure où je suis infiniment séparé de lui, cette interruption qui est une interruption d'être. Or, Abad s'est en quelque sorte interrompu d'être : sans nom (des paratextes apprennent au lecteur qu'il a oublié son vrai nom), sans parole propre intelligible, sans racines, profondément seul. Et par son silence, il réserve tout l'espace de la distance avec autrui. Celui qui se tait réserve son jugement, virtuellement capable de trancher par une parole que son interlocuteur suppose, à l'avance, être la voix de la raison. En conséquence, celui qui parle et ment se sent désarmé en face du silence et se trouve renvoyé à lui-même, craignant que le silence de l'autre ne le perce de part en part et le dénude intégralement. Entre désir et peur, c'est bel et bien une relation de l'ordre de la fascination qui unit le menteur et le muet. Charles craint Abad, même s'il essaie à plusieurs reprises de le tromper, car il perçoit bien que celui-ci, dans le silence, n'en pense pas moins (le bras séculier d'Abad s'abattra d'ailleurs sur Charles dans la dernière scène de la pièce).

D'ailleurs, tu ne comprends jamais ce que je te dis, et moi je ne comprends rien à ce que tu penses ; tu fais toujours comme je pense que tu penses que t'as pas envie de faire, et après, tu corriges ; c'est comme ça que je crois comprendre que tu marches ; mais tu ne pourras pas toujours corriger, moricaud. Finalement, je n'ai jamais vraiment rien compris, chez toi. Alors, toi non plus, ne cherche pas à comprendre et reste là, reste tranquille. (QO, p. 60)

Le personnage du Questionneur, décrit comme « en quête de témoignages utiles [et qui] ne rencontre qu'agitation, délire, transes et fabulations inquiètes » (Pr, p. 31), est tout à fait comparable à celui d'Abad. En tant que personnage, il apparaît comme un paradoxe complet : Marie NDiaye le dénomme « Questionneur » dès le *dramatis personae*, mais aucun personnage ne l'interpellerait jamais autrement que sous le titre poli de « Monsieur » ; de plus, si sa fonction est celle d'un enquêteur, son attitude mutique semble à première vue desservir cet objectif. Par conséquent, même le seul personnage qui ne s'expose pas par la parole s'avère en contradiction avec

⁴⁰ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de l'allemand par Gilles-Gaston GRANGER, Paris, Gallimard, « TEL », 1993, p. 112. Remarquons qu'à la reprise chez Gallimard de *Providence*, Marie NDiaye a élaboré, de conserve avec son mari, un triptyque au cœur duquel se trouve une pièce écrite à quatre mains et dont le titre est extrêmement éloquent par le doute qu'il laisse planer : *Toute vérité* (dans Marie NDIAYE et Jean-Yves CENDREY, *Puzzle, op. cit.*, pp. 73-102). L'expression idiomatique française voudrait que ce titre soit complété par « est bonne à dire » ; toutefois, le suspens est préféré, ce qui ne laisse pas de faire appel à la problématique envisagée ici et à la sentence de Wittgenstein.

lui-même : jamais personnage ne fut plus mal nommé... Mais précisément, c'est de cette contradiction qu'émerge un désir toujours plus grand, de la part des habitants du village, de s'étendre sur leurs fantasmes, car le Questionneur vient quérir des informations sur l'objet de désir qui hante le village : Providence.

MAÎTRESSE D'ÉCOLE – [...] Vous venez de la capitale et c'est suffisant pour que nous ayons envie de nous taire, de ne rien révéler, mais plus puissant que notre méfiance pour les gens de votre sorte, plus puissant encore est notre plaisir à songer à Providence, même si nous avons évité de parler d'elle jusqu'à présent, car, enfin, lequel d'entre nous pourrait assurer que les diverses visions qu'il a eues de Providence ne sont pas, dans ses rêves, comme des ombres penchées sur tout le reste ?

Ces visions nous assassinent.

Pourtant elles sont, pareillement, notre bonheur et notre sel. Prenez garde de ne pas sourire ! (Pr, p. 29)

Bavardage ou commérage, la logorrhée de la Maîtresse d'école confesse un fait d'une importance capitale : dès lors que le personnage de Providence fait surface, le silence est rompu. La Maîtresse d'école, « répondant » au Questionneur, avait évoqué l'allégorie de la caverne (sans la nommer) pour parler du goût pour le mensonge que le personnage de Providence répandait dans son sillage et qui surpassait de loin la nécessité de se taire. Le personnage de Providence, finalement, se profile comme une ombre dans la caverne, sujette aux interprétations à moitié aveugles de ceux qui n'ont pas les moyens de connaître la vérité et qui s'inventent un personnage aux dimensions de leurs fantasmes, d'un extrême à l'autre : Providence est parfaite, attire les convoitises, mais d'autre part, est mauvaise, diabolique. Le discours doit venir combler un désir insatiable et s'épancher auprès de celui qui incarne le manque et, par voie de conséquence, oriente le désir. Selon Levinas, le silence est refus d'interpréter, qui rend l'actualité impossible et fait voler en éclat le langage⁴¹. Le personnage qui conserve le silence ne donne ni raison ni tort au menteur, mais il devient une surface réfléchissante sur laquelle rebondissent les mensonges, et/ou la surface qui les absorbe.

L'injonction de la Maîtresse d'école est significative, dans cette scène où elle occupe tout l'espace sonore aux côtés du Questionneur, désespérément taiseux : ce dernier ne peut en aucun cas réagir, pas même d'un sourire. Le Questionneur, tel Abad, se doit de demeurer la surface lisse, à la fois réfléchissante et absorbante, sur laquelle peuvent rebondir à l'infini les propos tous azimuts des autres personnages et au travers de laquelle la parole perd son efficace. Le silence y est l'envers du mensonge plutôt que d'être celui de la parole et la vérité ne constitue plus celui du mensonge. C'est dans la manière dont le silence se noue à sa réplique silencieuse que se lit le symptôme : si le personnage muet rétorque, il n'est plus en mesure de susciter le désir ; en outre, comme le dire vrai est réputé impossible, le recours au mensonge est essentiel.

« Seule la destruction du discours peut en détruire le vraisemblable, encore que le vraisemblable du silence n'est pas si difficile à imaginer »⁴². Par cette affirma-

⁴¹ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Kluwer Academic, « LP biblio essais », 1971, pp. 91-92.

⁴² Tzvetan TODOROV, *La Notion de littérature*, Paris, Seuil, « Points essais », 1987, p. 94.

tion malicieuse, Todorov suggérait que, finalement, le silence – qui abolit le discours en refusant de l’interpréter et de l’actualiser – possédait son propre vraisemblable, qui s’impose dès lors comme le seul discours doté de vraisemblance. Dans cette perspective, l’on rejoint l’intuition lacanienne selon laquelle l’homme suppose le savoir à celui qui se tait (la psychanalyse lacanienne utilise ce principe dans sa pratique quotidienne) et que celui à qui l’on suppose le savoir devient par voie de conséquence objet d’amour (par le biais du transfert). Le transfert⁴³ du désir auquel les deux pièces font assister s’organise, dans les deux cas, au départ du personnage qui se tait. Le dispositif scénique du personnage mutique est donc double ; il est en même temps écran et éponge, renvoyant l’expérience de la parole à ce qu’elle est : l’Arlequin verbal qui danse pour masquer la béance qui suscite le désir.

Dans *Paroles perdues*, Rykner indiquait que, jusque tard dans l’histoire du théâtre, le récit qui demeurait en coulisses, hors scène (Edipe se crevant les yeux, par exemple) tenait du déni de l’expérience et que, parallèlement, ce déni était ce qui constituait le cœur même de l’expérience, en tant que « moteur de l’imaginaire théâtral ».

Le refoulé, c’est précisément ce qui ne cesse de vouloir s’imposer, ce qui frappe à la porte du théâtre (du plateau) sans jamais pouvoir y trouver sa place. C’est ici qu’il faut redonner toute sa force à la bienséance, moins comme puissance castratrice (ce qu’elle est néanmoins [...]) que comme moteur de l’imaginaire théâtral et de la « mise en scène ». La bienséance fonctionne comme un système destiné à permettre un refoulement collectif ; mais du coup, en refoulant l’essentiel (le principiel) hors de scène, elle lui donne toute sa force.⁴⁴

À travers le mensonge comme à travers le silence, c’est encore ce refoulé qui se manifeste : l’ensemble des variantes possibles d’un seul et même fait font surgir une confrontation d’images qui appartiennent au déni de l’expérience, auquel vient s’adjoindre le silence qui refuse de trancher et laisse voguer l’imaginaire aux confins des possibles symboliques. Mensonge et silence forment un couple qui renverse le discours normatif : ce qui est refoulé, dans le théâtre, c’est l’envers du discours idéologique dominant – qui cherche à contenir les éventuels excès qui le mettraient en danger. Or, lorsque la scène déploie une multiplicité de possibles symboliques, elle résiste à une uniformisation discursive. En outre, elle craquèle le vernis qui recouvre le vide duquel naît le désir ; le mensonge tout à la fois excite le désir et vient interférer dans son cheminement vers la satisfaction. Derrière la pièce se dessinent les épures du manque tel qu’il est ressenti et symboliquement configuré aujourd’hui. L’Assureur vante ainsi à Providence le désir d’amour du Questionneur, qui accepterait de l’aimer en échange de la vérité sur cette histoire fascinante d’infanticide :

ASSUREUR – [...] Cela ne se peut pas, ce que tu prétends. C’est mal. Comment veux-tu qu’il parvienne à ses fins, si tu ne dis pas la vérité très exacte ? Comment veux-tu qu’il se pénètre de l’idée de toi, des pensées de

⁴³ Lacan a consacré un séminaire entier à cette problématique, dont j’extrait sommairement quelques éléments (Jacques LACAN, *Séminaire VIII. Le Transfert*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1991-2001).

⁴⁴ Arnaud RYKNER, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, 2000, « Essais », p. 263.

toi, si tu t'ingénies, même aussi pauvrement que cela, à le fourvoyer ? (Pr, p. 62)

Dans le discours de l'Assureur, le Questionneur est envisagé comme l'homme qui cherche à comprendre le cas de l'enfant qui crie au loup. Ce que l'Assureur ne mentionne pas est le renvoi dos à dos du mensonge et du désir par le truchement de son silence. Aucune vérité ne peut être tranchée entre la posture de la victime d'un viol et le geste de Médée, ni entre l'horreur de l'incertitude et l'incertitude de l'horreur : il n'y a de vérité qu'entre mensonge et silence, dans le flou du désir.

CONCLURE, EN VÉRITÉ...

Les fausses pistes assènent de très sérieux coups de boutoir à la dernière prétention du théâtre : fournir un espace où une convention implicite assure le vraisemblable. « Il voulait un personnage » (Pr, p. 62), affirme l'Assureur à Providence, à propos du Questionneur. Mais, au final, n'a-t-il pas eu droit à un florilège de personnages, qui s'assumaient pleinement en tant que tels ? Ivres d'inventions qui tiennent lecteurs et spectateurs à l'écart de la promesse d'intelligibilité consentie par le théâtre depuis ses origines, les personnages contemporains se comportent en pures machines désirantes⁴⁵. Chez NDiaye et Koltès, le mouvement proliférant du mensonge menace l'édifice de l'intelligibilité ; en contrepartie, le silence serait le tin qui lui permettrait de ne pas s'écrouler. L'essence du théâtre ne réside plus dans le dit ni dans le geste (au sens brechtien) mais dans le non-dit qui s'insinue dans les interstices et les silences auxquels s'abandonnent certains personnages. Lorsque la parole s'évide, se confine dans le silence, elle devient le lieu de concentration des tensions désirantes. Derrière le voile du faux, de l'illusoire, il n'y a rien qu'un vide, qui incarne un manque qui ne loge pas seulement entre le visible et l'invisible, mais aussi entre l'audible et l'inaudible.

Un tel théâtre ne peut plus tenir parole à l'égard de son public. Le processus de la distanciation, amorcé avec le théâtre épique de Brecht, poursuit son travail d'éclatement de la fable dramatique. Chez Beckett, une voix unique souffrait d'incohérence, d'oublis multiples, mais visait encore à ne pas se contredire, à tenter d'unifier son récit ; chez Duras, plusieurs voix se complétaient pour faire resurgir l'oublié au milieu des contradictions propres au jeu du souvenir. Chez NDiaye et Koltès, le mensonge est déclaré, assumé, vanté. Le récit se partage entre des voix allégrement discordantes. Les répliques des personnages du théâtre contemporain n'ont d'autre but que de témoigner de leur existence – si fictionnelle soit celle-ci – aussi imparfaitement que le permet l'instrument du langage.

Le verbe, s'il prolifère, n'est plus dominant mais – quand bien même serait-ce un paradoxe – vassalisé au silence comme ultime objet du désir. Le théâtre contemporain se distingue très clairement du théâtre beckettien, théâtre de l'extinction de la parole par excellence. Dans celui-ci, le silence demeure hors de portée, ce qui condamne les personnages à parler, tandis que chez NDiaye et Koltès, la logorrhée est pure tension désirante, désordonnée, chaotique : l'on parle non parce qu'on y est

⁴⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Edipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1972-1973, pp. 7-59.

condamné, mais parce que le fait de parler donne l'illusion de s'approprier l'objet du désir et d'être près de combler le manque. La parole ne cherche plus à totaliser l'expérience mais s'assume comme le reflet ou l'écho d'une vérité indicible, creuse, irrémédiablement manquante. Dans cette civilisation qui confond désormais justesse et justice, à l'univocité idéologique répond l'équivocité du discours théâtral. Le symptôme s'étend dans la faille entre mensonge et silence qui gît, larvaire, dans le dialogue théâtral contemporain. Aux antipodes de l'idéologie du vrai absolu, issue du positivisme, qui pousse à se conformer à une véracité fantasmatique et fantasque, fondatrice cependant du sentiment d'identité contemporain (pour ne pas dire de son figement contemporain), résiste un rien, infinitésimal, qui pourtant relance, infiniment, le jeu du désir.

Christophe MEURÉE
Université catholique de Louvain