

## Du mensonge et de sa problématisation : illustration à partir de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès

*Lies and Its Problematization: Illustration from the Work of Bernard-Marie  
Koltès*

André Petitjean

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/2295>

DOI : [10.4000/pratiques.2295](https://doi.org/10.4000/pratiques.2295)

ISSN : 2425-2042

### Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

### Référence électronique

André Petitjean, « Du mensonge et de sa problématisation : illustration à partir de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », *Pratiques* [En ligne], 163-164 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/2295> ; DOI : [10.4000/pratiques.2295](https://doi.org/10.4000/pratiques.2295)

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.

© Tous droits réservés

---

# Du mensonge et de sa problématisation : illustration à partir de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès

*Lies and Its Problematization: Illustration from the Work of Bernard-Marie  
Koltès*

André Petitjean

---

## Introduction

- 1 On doit aux travaux des psychologues (Castro, 2012) d'avoir cherché à comprendre le sens et les fonctions du mensonge dans le développement de l'enfant et tenté de montrer pourquoi le mensonge est inhérent à la vie en société. Il n'est donc pas surprenant que le théâtre, qui peut être considéré comme un « miroir grossissant » des interactions humaines, mette en scène, quels que soient les genres du dramatique, des personnages qui pratiquent le mensonge sous diverses formes (feintes, fourberies, ruses, dissimulations...). Je pense aux affabulations de Dorante dans *Le Menteur* de Corneille, aux stratégies mensongères de Iago dans *Othello* de W. Shakespeare, aux ruses de Scapin dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière, à l'hypocrisie d'un Tartuffe dans la pièce du même Molière, aux mensonges de Victor et à ceux de son père dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Vitrac, etc. Ils apportent la preuve que « L'homme est avant tout un animal mendax », comme le rappelle Guido Almansi (1975), à la suite de saint Augustin, de M. de Montaigne ou de J.-J. Rousseau.

La dramaturgie koltésienne ne faillit pas à la règle. C'est ainsi, à titre d'exemples, que Cal dans *Combat de nègre et de chiens*, essaie de maquiller son crime en prétendant qu'il s'agit d'un accident, que Mathilde dans *Le Retour au désert* a été victime d'une machination ourdie par son frère ou que Fak dans *Quai ouest* dissimule son intention d'abuser de la jeune Claire.

Il importe donc, c'est l'objet de la première partie de l'article, de s'entendre sur une définition du mensonge et l'on verra que le mensonge, comme le rappelle J. Derrida (2012), possède « une dimension irréductiblement éthique », ce qui justifie la présence de mon article dans ce numéro de *Pratiques*. Mon approche du mensonge se voulant linguistique, j'ai, dans une deuxième partie, cherché à définir le mensonge d'un point de vue pragmatique. Pour ce faire, j'aurai recours principalement à la théorie des actes de langage héritée de J. L. Austin (1970), prolongée par J. R. Searle (1972) et retravaillée par D. Vernant (1997), d'une part, et au « Principe de Coopération » que l'on doit à H. P. Grice (1979), d'autre part. Pour une synthèse, on lira C. Kerbrat-Orecchioni (2001). Dans la troisième partie, j'ai essayé de décrire les diverses modalités de cette stratégie interactionnelle qu'utilisent les personnages de Koltès afin de parvenir à leurs fins actionnelles. En conclusion, je montrerai qu'au lieu d'assumer conventionnellement le pouvoir de faire-semblance que procure la conjugaison de la fictionnalité avec les effets d'illusion de représentation, Koltès s'ingénie à transgresser le pacte fictionnel ( le « mentir-vrai » d'Aragon) et brise de ce fait l'illusion théâtrale à l'aide de procédés de distanciation.

## 1. Le concept de mensonge et la pratique du mentir

- 2 Le mensonge fait certes partie de notre expérience commune mais il n'est pas pour autant aisé de le définir dans la mesure où il peut se manifester sous des formes différentes (assertion fallacieuse, promesse de mauvaise foi, rétention d'informations, simulation physique, etc.) et correspondre à des mobiles non moins divers (intérêt personnel, besoin de se valoriser, volonté de nuire à autrui ou, inversement, de le protéger, etc.). M. de Montaigne le souligne quand il déclare dans le chapitre intitulé « Des menteurs » : « Si comme la vérité, le mensonge n'avait qu'un visage, nous serions en meilleurs termes. Car nous prendrions pour certain l'opposé de ce que dit le menteur. Mais le revers de la vérité a cent mille figures et un champ indéfini » (Montaigne, 1965 : 61).
- 3 Ce qui conduira J.-J. Rousseau, dans la « Quatrième promenade » de ses *Rêveries du promeneur solitaire*, à tenter de circonscrire la notion de mensonge et de proposer une sorte de classification des mensonges selon leur gravité :
 

« Mentir pour son avantage à soi-même est imposture, mentir pour l'avantage d'autrui est fraude, mentir pour nuire est calomnie ; c'est la pire espèce de mensonge. Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction » (Rousseau, 2001 : 89).
- 4 Face à cette relative indéfinition de la notion, il est moins utile de se demander « qu'est-ce qu'un mensonge » que de s'interroger sur le sens et la signification de l'acte de mentir. Il apparaît alors que la possibilité même de la communication humaine et des interactions langagières repose sur un présupposé de sincérité sous la forme d'un « pacte fiduciaire ». Il implique une promesse de véracité de la part des locuteurs et symétriquement une confiance accordée par les allocutaires aux dire du locuteur. Ce que précise M. de Montaigne dans le chapitre intitulé « Du démentir » :
 

« Notre intelligence se conduisant par la seule voie de la parole, celui qui la fausse, trahit la société publique. C'est le seul outil par le moyen duquel se communiquent nos volontés et nos pensées, c'est le truchement de notre âme : s'il nous faut, nous ne nous tenons plus, nous ne nous reconnaissons plus. S'il nous trompe, il rompt

tout notre commerce et dissout toutes les liaisons de notre police » (Montaigne, 1965 : 329).

- 5 Sur la base de ce contrat social, mentir implique une volonté intentionnelle d'être partiellement ou totalement non véridique avec le monde et non véracé entre les personnes. C'est toute la différence entre « se tromper », c'est-à-dire n'être pas véridique par erreur ou préjugé et « tromper » en cachant la vérité pour manipuler autrui. Que le mensonge tienne au dire et au vouloir dire et non au dit, saint Augustin comme M. de Montaigne l'explicitent très lucidement :

« Ce n'est pas mentir que de dire une chose fausse si on croit ou si l'on s'est fait l'opinion qu'elle est vraie » (saint Augustin, 1948 : 237).

- 6 et plus loin :

« On ne ment pas en énonçant une assertion fausse qu'on croit vraie [...] on ment plutôt en énonçant une assertion vraie qu'on croit fausse. Car c'est par l'intention qu'il faut juger la moralité des actes » (saint Augustin, 1948 : 244).

« Je sais bien que les grammairiens font différence entre dire mensonge et mentir ; et disent que dire mensonge, c'est dire chose fausse, mais qu'on a pris pour vraie, et que la définition du mot de mentir en latin, d'où notre français est parti, porte autant comme aller contre sa conscience, et que par conséquent cela ne touche que ceux qui disent contre ce qu'ils savent, desquels je parle » (Montaigne, 1965 : 60).

- 7 Ce qui permet à J. Derrida (2012) d'écrire :

« L'opposition véracité/mensonge est homogène à une problématique testimoniale, nullement à une problématique épistémique du vrai-faux et de la preuve » (Derrida, 2012 : 81).

- 8 et plus loin :

« Mentir voudra toujours dire, doit toujours vouloir dire tromper *intentionnellement* l'autre *en conscience*, en sachant ce qu'on cache *délibérément*, donc en se mentant pas à soi-même. Et le destinataire doit être assez autre pour être, dans le moment du mensonge, un ennemi à tromper dans sa croyance. Le soi, si du moins ce mot a un sens, exclut donc le mensonge à soi » (Derrida, 2012 : 96).

- 9 La violation du pacte de confiance entre le locuteur et l'allocataire est d'autant plus sanctionnée par l'opinion qu'elle est le fait d'une autorité (scientifique, religieuse, politique) comme l'attestent dans la période récente les affaires de plagiat à l'université ou celles touchant le grand rabbin de France ainsi qu'un ministre d'État à propos d'un compte bancaire.

- 10 C'est que la tradition morale, qu'elle soit religieuse ou philosophique, condamne le mensonge comme étant un « mal radical ». C'est ainsi que dans l'Évangile (Mathieu, 5, 37) il est écrit : « Que votre oui soit oui et que votre non soit non. Tout ce qui est rajouté vient du démon ». Quant aux philosophes, nombre d'entre eux envisagent le mensonge comme une faute morale, que ce soit M. de Montaigne qui parle du « péché de la mensonge » et écrit que « c'est un vilain vice que le mentir » ; J.-J. Rousseau qui répugne à ce « maudit vice » et surtout E. Kant qui le considère comme « le vice capital de la nature humaine ». Les philosophes sont par contre partagés entre ceux qui défendent la validité intemporelle de l'impératif de ne pas mentir et ceux qui considèrent qu'il existe des situations qui autorisent, voire justifient, le recours au mensonge. C'est ainsi que pour E. Kant (1797), mentir porte atteinte à l'universalité de la loi morale car le devoir de véracité vaut en toute circonstance :

« C'est donc un commandement de la raison qui est sacré, inconditionnellement impératif qui ne peut être limité par aucune circonstance : en toute déclaration, il

faut être véridique dans toutes nos déclarations » (E. Kant *in* : Constant, Kant, 2003 : 49).

- 11 Il s'agissait, pour E. Kant de répondre à la controverse lancée par B. Constant (1796), partisan du devoir de véracité mais sous condition. En effet, ce dernier, après avoir examiné la notion de « principe » et les possibilités de son application pratique, prend pour exemple le devoir de véracité dont l'application ne saurait être absolue mais relative à certaines circonstances :
- « Le principe moral, par exemple, que dire la vérité est un devoir, s'il était pris d'une manière absolue et isolée, rendrait toute société impossible. Nous en avons la preuve dans les conséquences très directes qu'a tirées de ce principe un philosophe allemand, qui va jusqu'à prétendre qu'envers les assassins qui vous demanderaient si votre ami qu'ils poursuivent n'est pas réfugié dans votre maison, le mensonge serait un crime » (Constant *in* : Constant, Kant, 2003 : 31).
- 12 V. Jankélévitch (1942) adoptera une position similaire affirmant que l'on peut mentir par humanité, en particulier pour sauver la vie d'un individu :
- « Mentir aux policiers allemands qui nous demandent si nous cachons chez nous un patriote, ce n'est pas mentir, *c'est dire la vérité* ; répondre il n'y a personne quand il y a quelqu'un, c'est (dans cette situation) le plus sacré des devoirs » (Jankélévitch, 1942 : 42).
- 13 Il ne m'appartient pas ici de débattre sur l'existence ou non de mensonges « utiles » et je vais limiter ma réflexion au fonctionnement interactionnel du mensonge.

## 2. Définition linguistique du mensonge

- 14 Comme le constatait Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980),
- « il est souvent reconnu au langage verbal, au titre de l'une de ses propriétés les plus spécifiques, la possibilité d'utiliser le système sémiotique pour tromper autrui ou transmettre des informations fausses » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 213).
- 15 Pour rendre compte de ce phénomène, les travaux relevant de la philosophie du langage et de la pragmatique, à l'encontre de la sémantique vériconditionnelle de la linguistique classique, ont mis en valeur l'usage performatif du langage. À savoir le fait d'utiliser les mots de la langue et les discours pour produire une action.

On doit ainsi à J. L. Austin (1962), J. R. Searle (1972) ou D. Vanderveken (1988) d'avoir précisé qu'un acte illocutoire implique intention et convention et d'avoir tenté de spécifier les règles constitutives qui le caractérisent. Elles concernent le déclenchement de l'acte de discours (conditions préparatoires et de sincérité), la réalisation de l'acte (temps et modes d'accomplissement du but) ainsi que les résultats de l'acte (conditions de satisfaction et de succès).

À propos de la condition de « sincérité », dans sa seconde conférence, J. L. Austin se penchant sur ce qui rend un énoncé éventuellement « malheureux », retient l'exemple de la promesse défectueuse. L'énonciateur fait une promesse sans avoir l'intention d'accomplir ce à quoi il s'engage : il ment.

J. R. Searle revient sur la « condition de non sincérité » selon le type d'acte de langage considéré. Au niveau des assertifs, le mensonge apparaît quand il y a contradiction entre le contenu du dire et la croyance du locuteur ; du point de vue des directifs, la manipulation consiste à amener l'autre à agir selon les intérêts de l'énonciateur ; quant aux promissifs, le mensonge consiste à dire que l'on fera sans avoir l'intention de s'exécuter.

D'autres linguistes ou philosophes du langage ont proposé, par la suite, des études plus spécialement consacrées au mensonge. C'est ainsi que pour D. Vernant (1997) mentir, par omission, dissimulation ou déformation, c'est asserter *p* alors que l'on *croit non p* et que *non p* est véridique, bref, mentir, sauf pathologie, c'est être non vérace (ne pas croire à ce que l'on assertera) et dire des choses non véridiques. Pour H. Parret (1987 : 180), il existe trois cas de non-sincérité : « le *mensonge* ( qui oppose intentionnellement l'assertion et la croyance), la *malhonnêteté* (qui oppose la volonté déclarée et la volonté réelle) et la *simulation* ( qui oppose intentionnellement encore, l'exclamation et l'émotion sous-jacente). Toute une gamme de gradations sur cet axe de la non-sincérité est possible : il suffit de penser à la continuité entre la suggestion, la manipulation, la séduction qui sont en fait toutes des positions de non sincérité. »

Quant au psychologue, P. Ekman (2010), spécialiste du langage non verbal, il définit le mensonge comme

« une décision délibérée de tromper une cible sans mise en garde préalable de cette intention. Il existe deux formes principales de mensonge : – la *dissimulation*, qui laisse de côté des informations vraies, et – la *feinte*, qui présente des informations fausses comme étant vraies. Les autres manières de mentir comprennent – la *diversion*, qui consiste à reconnaître une émotion en mentant sur sa cause réelle ; – *énoncer une vérité faussement*, ou avouer la vérité avec une telle exagération ou un tel humour que la cible demeure sous-informée ou trompée ; – la *semi-dissimulation*, qui consiste à avouer seulement une partie de la vérité, afin de détourner l'intérêt de la cible sur ce qui reste dissimulé ; et enfin, *l'esquive* par inférence incorrecte, qui consiste à formuler la vérité d'une manière signifiant l'opposé de ce qui est dit » (Ekman, 2010 : 42).

- 16 P. Ekman insiste aussi sur le fait que ce n'est pas seulement le menteur qui doit être pris en compte dans la définition du mensonge mais également la dupe qui accorde foi à *p* sans se douter de sa non-véracité, voire qui sent confusément qu'elle n'a rien à gagner à connaître la vérité.

P. Ekman signale encore que certains mensonges ont une portée diplomatique au sens où, comme l'ont montré les théories de la politesse verbale (Brown & Levinson, 1987), il importe, au cours d'un échange, de ménager la « face » de l'autre à l'aide de procédés de figuration divers comme le compliment, l'excuse, le remerciement... qui sont autant d'actes « flatteurs » pour la face d'autrui.

Avec H. P. Grice, la notion de « sincérité » n'est plus constitutive de tel ou tel acte de langage mais devient une condition générale pour la production de tout acte de discours. On passe ainsi d'une perspective sociojuridique qui était celle de J. L. Austin et Searle à une dimension éthico- anthropologique et communicationnelle en fonction de laquelle « tout énoncé présuppose, en dehors de contre-indications du type « c'est pour rire », « je galège » (sic), etc., que L adhère aux contenus assertés ; et le récepteur accorde corrélativement à L, en dehors de toute contre-indication toujours, un crédit de sincérité » (C. Kerbrat-Orrecchioni, 1980).

En fonction de ce « Principe de coopération », H. P. Grice postule que chaque participant à une interaction doit contribuer à la conversation de façon rationnelle et coopérative. Ce dont rend compte une série de maximes conversationnelles que H. P. Grice hiérarchise en classant en priorité la maxime de qualité (ou loi de « sincérité » dans la terminologie d'O. Ducrot, 1972) et qu'il formule comme suit : « – N'affirmez pas ce que vous croyez être faux. – N'affirmez pas ce pourquoi vous manquez de preuves. » Ces règles peuvent faire l'objet de transgressions qui ne remettent pas en cause leur

validité ni le principe de la coopération. Bien au contraire, comme l'écrit F. Flahaut (1979) :

« Pour qu'un échange de paroles soit possible il ne semble nullement nécessaire de vouloir éviter le mensonge ; bien plutôt il est indispensable de pouvoir dissimuler et mentir. [...] La relation bien tempérée où peuvent s'épandre des nappes de conversations combine la douceur de se sentir sincère et la sécurité d'un "je ne dis que ce que je veux bien dire" [...] oscillation de toute interlocution entre ruse et véracité ; bizarre mélange, pourtant inévitable » (Flahaut, 1979 : 73-79).

- 17 Muni de ce viatique théorique, je voudrais maintenant analyser et décrire les différentes formes de mensonge qui caractérisent la poétique koltésienne.

### 3. Koltès et la dramaturgie du mensonge

- 18 Au sein de la dialogie interne des différentes pièces de B.-M. Koltès, il est indéniable que les mensonges sont omniprésents selon une échelle de gravité qui dépend de leur forme, de leur contenu et de leurs conséquences.

Au bas de l'échelle on trouve la flatterie qui, politesse verbale oblige, consiste à ménager la face de l'autre au cours des échanges. Dans *Combat de nègre et de chiens*, lors de la première rencontre entre Horn (le chef de chantier blanc) et Alboury (le noir qui vient réclamer le corps de son frère), les deux protagonistes font assaut de civilité : utilisation réciproque du vouvoiement et de termes d'adresse instaurant une relation d'égalité :

« ALBOURY. — Je suis Alboury, monsieur, je viens chercher le corps [...]

HORN. — C'est la police, monsieur, ou le village qui vous envoie ? »

- 19 ou recourent à des compliments :

« ALBOURY. — Depuis que le chantier a commencé, le village parle beaucoup de vous. Alors, j'ai dit : voilà l'occasion de voir le Blanc de près. J'ai encore , monsieur, beaucoup de choses à apprendre et j'ai dit à mon âme : "cours jusqu'à mes oreilles et écoute [...]" / HORN. — Vous vous exprimez bien en français [...] vous avez un don admirable pour les langues [...] Comme vous êtes intelligent ! [...] » (Koltès, 1983-1989 : 10-11).

- 20 Si, pour Alboury, il s'agit d'atténuer l'aspect contraignant de sa requête, pour Horn, l'excès de courtoisie ne saurait masquer longtemps son intention de manipuler le noir. Ce dernier ne sera pas dupe de cette stratégie et en viendra à décrier les procédés mensongers de Horn : « La seule chose que j'ai apprise de vous, malgré vous, c'est qu'il n'y a pas assez de place dans votre tête et dans toutes vos poches pour ranger tous vos mensonges ; on finit par les voir » (Koltès, 1983-1989 : 83).

- 21 Les scènes de « séduction » entre Cal et Léone dans *Combat de nègre et de chiens* ou entre Monique et Charles dans *Quai ouest* sont elles aussi gouvernées par une rhétorique de la flatterie de la part des « séducteurs ». C'est ainsi que Monique, désireuse d'obtenir l'aide de Charles dans ce milieu hostile qu'elle appréhende, le complimente pour sa courtoisie, minaude et simule l'intimidation :

« MONIQUE. — [...] Si seulement les gens faisaient toutes leurs affaires dans la courtoisie, sans familiarité et sans élever la voix, les choses seraient quand même moins fatigantes. [...] Comme vous avez l'air timide, comme la lumière rend tout cela, Seigneur ! gentil et intimidant. Je préfère ne pas me regarder, mes cheveux sont si secs, ils doivent se dresser dans tous les sens. Votre espèce de timidité me contamine, je le sens, dans cinq minutes je vais courir me cacher là-bas derrière en rougissant » (Koltès, 1985 : 47).

- 22 La flatterie étant souvent assimilée à un mensonge, on comprend que Cal fasse précéder d'une dénégation les propos flagorneurs qu'il tient à l'adresse de son chef au moment où il recherche son aide :

« CAL. — Ne crois pas que je veux te flatter ; mais toi, d'abord, tu as le commandement dans la peau ; tu es le genre de chef auquel on s'attache, il faut le reconnaître ; tu es le chef auquel on s'habitue ; c'est ça le bon chef » (Koltès, 1983-1989 : 56).

- 23 Un degré supérieur dans le mensonge est atteint quand le personnage pêche par omission. C'est ainsi que Léone, dans *Combat de nègre et de chiens*, déroge à la maxime de qualité en ne signalant pas, à Cal qui l'interroge, la présence cachée d'Alboury.

« CAL. (*un doigt sur la bouche*). — Ne parle pas trop fort, bébé ; il ne serait pas content.

LEONE. — Qui ? Il n'y a que nous, ici.

CAL. — Justement, bébé, justement, il n'y a que nous. (*Il rit*) C'est un jaloux, Horn. (*Aboiements proches.*) Toubab ? Qu'est-ce qu'il fait là, tout près ? (*Prenant Léone par le bras :*) Il y avait quelqu'un, là ?

LEONE. — Qui est Toubab ?

CAL. — Mon chien. Il aboie quand il voit un boubou. Tu as vu quelqu'un ?

LEONE. — Vous l'avez donc dressé ?

CAL. — Dressé ? Je n'ai jamais dressé mon chien. C'est l'instinct et rien besoin d'autre. Mais toi si tu vois quelque chose ; laisse les bêtes régler leurs comptes entre elles ; cours et viens te réfugier.

LEONE. — Quoi ? Si je vois quoi ? »

(Koltès, 1983-1989 : 44-45).

- 24 Croyant qu'ils sont seuls, Cal s'adresse à Léone en faisant explicitement référence à Horn. En fonction de quoi la question de cette dernière risque fort d'apparaître comme l'aveu involontaire du fait qu'elle est au courant de la présence d'une tierce personne sur le chantier. Léone s'empresse de réparer sa bévue en avançant un naïf « Il n'y a que nous ici ». Le mensonge, manifeste pour le spectateur, va progressivement gagner en évidence au fur et à mesure que l'échange évolue. D'une part, la présence d'Alboury est révélée par les aboiements du chien, d'autre part, Léone manifeste son embarras en violant à plusieurs reprises la maxime de relation (« Parlez à propos ») dans la mesure où elle thématise sur le chien ses réponses aux questions de Cal concernant la présence d'Alboury.

- 25 Le degré maximum de dérogation à la loi de sincérité prend la forme de l'invention fallacieuse. Dans *Quai ouest*, Cécile, désireuse de dépouiller Koch de tout ce qu'il possède, s'assume comme non vérace et tente par un récit non véridique d'amener l'homme d'affaires à croire que c'est Charles, son fils, qui l'aurait sauvé de la noyade.

« CECILE. — [...] Nous vivons ici comme de pauvres chiens oubliés dans le noir, cet homme à demi détruit par la guerre, mon fils qui vous a soutenu dans votre chute, et toute une famille, attendant un dossier de visa [...] je suis si heureuse que mon fils ait été là au moment où vous aviez besoin d'aide, et que vous puissiez nous apprécier à notre vraie valeur » (Koltès, 1985 : 68).

- 26 La ficelle est grossière et Koch finalement n'est pas dupe des mensonges de Cécile.

KOCH. — Qu'est-ce que vous racontez ? Ce n'est pas lui qui m'a sorti de l'eau.

CECILE. — Si c'est lui, bien sûr que c'est lui.

KOCH. — Il n'est même pas mouillé.

CECILE. — Il a séché, voilà tout. (*A Charles :*) Ouvre ta gueule, larve, dis-lui que ta sœur t'a apporté des serviettes ; bouge-toi, bon à rien ; pourquoi n'es-tu même pas mouillé ?

KOCH. — Je veux ma montre.

CECILE (à Charles).— Cherche la montre de monsieur, trouve la montre. Aide monsieur à marcher, tu vois bien qu'il a le pied cassé. Bouge-toi, bon à rien. (Bas :) Tâche de ne pas la trouver, larve [...].

KOCH. — Je l'avais posé par là.

CECILE.— Je vous dis qu'il a séché ; cela n'a rien d'extraordinaire. Il ne prend pas l'eau, voilà tout ; c'est un bon à rien. Mais j'ai quand même tout vu de ma fenêtre. (Bas :) Ce salaud ne veut pas payer ; il payera quand même.

(Koltès, 1985 : 77-78).

- 27 Les didascalies et les jeux d'adresse révèlent, du moins pour le lecteur et le spectateur, la fourberie de Cécile. Koch, lui aussi, résiste à cette version des faits et oppose à Cécile des arguments de bon sens (« Il n'est même pas mouillé »). B.-M. Koltès s'amuse alors à prêter à Cécile une contre-argumentation fondée sur la mauvaise foi et la contradiction puisqu'au « il a séché » succède « Il ne prend pas l'eau ». Alors que Cécile bafoue la maxime de qualité, Koch, lui, fait un sort à celle de relation en changeant brutalement de thème (allusion à la montre). Ce qui n'empêche pas Cécile de revenir sur son thème à elle : l'affaire de la noyade et l'identité du sauveteur.

Arrive ensuite Abad dans lequel Koch reconnaît celui qui l'a sorti de l'eau. Prise en flagrant délit de mensonge, Cécile devrait se sentir disqualifiée. Bien au contraire, nullement embarrassée par la révélation de sa tromperie, elle poursuit son projet manipulateur en cherchant à susciter chez Koch de la méfiance envers Abad, son réel bienfaiteur.

« Abad apparaît, le fusil-mitrailleur à la main.

KOCH (désignant Abad). — C'est lui, regardez Monique ; il est trempé comme moi.

CECILE (à Koch). — N'approchez pas de celui-là, il mord [...] N'approchez pas, monsieur, il n'est pas de notre race, monsieur, il n'est pas d'une race qui accepte les remerciements »

(Koltès, 1985 : 83-84).

- 28 Les types de mensonge sont aussi à évaluer en fonction de la gravité de leurs conséquences. Il n'y a pas de commune mesure entre la malhonnêteté frauduleuse d'une Cécile et le complot ourdi par Adrien pour obliger sa sœur Mathilde à l'exil en Algérie dans *Le Retour au désert* ou l'affabulation de Cal qui cherche à masquer son crime sous couvert d'un accident.

Transgresser la loi de sincérité et aboutir à un mensonge réussi demande une certaine habileté à maquiller les faits et un minimum de vraisemblance dans la construction de l'affabulation. Ce qui n'est pas le cas dans le récit de Cal si on en juge par la réaction sceptique de Horn à son écoute :

« CAL. — [...] le camion arrivait et je demande encore : mais qui conduit le camion ? mais à quelle vitesse il fonce ? Il n'a pas vu le nègre ? Et alors, hop.

HORN. — Tout le monde t'a vu tirer. Imbécile, tu ne supportes même pas ta foutue colère.

CAL. — C'est comme je te le dis : ce n'est pas moi ; c'est une chute.

HORN. — Un coup de feu. Et tout le monde t'a vu monter dans le camion.

CAL. — Le coup de feu c'est l'orage ; et le camion c'est la pluie qui aveuglait tout.

HORN. — Je n'ai peut-être pas été à l'école, mais toutes les conneries que tu diras, je les connais d'avance. Tu verras ce qu'elles valent ; pour moi, salut, tu es un imbécile et ce n'est pas mon affaire. [...] Pourquoi tu y as touché, bon Dieu ? Celui qui touche à un cadavre tombé à terre est responsable du crime, c'est comme cela dans ce foutu pays. Si personne n'y avait touché, il n'y aurait pas eu de responsable, un crime femelle, un accident. L'affaire était simple. Mais les femmes sont venues pour chercher le corps et elles n'ont rien trouvé, rien. Imbécile. Elles n'ont rien trouvé.

(*Il tape sur la table.*) Débrouille-toi »  
(Koltès, 1983-1989 : 24-25).

- 29 Tout aussi grossier et comiquement malhabile, le fallacieux prétexte de Borny dans *Le Retour au désert* (aller à sa voiture pour récupérer son sac), qui cache difficilement sa décision de ne plus être complice du complot qui se prépare. Plantières, multipliant les sous-entendus, lui laisse entendre qu'il n'a pas confiance. Ce qui se justifie d'autant plus que les propos embarrassés que tient Plantières sont autant de preuves de la non-sincérité de ses dires. Jouer l'offusqué est l'une des stratégies bien connue des menteurs :

« PLANTIÈRES. — Vous partez, vous fuyez, Borny.

BORNY. — Je ne pars pas, Plantières, je ne pars pas. J'ai oublié quelque chose dans ma voiture.

PLANTIÈRES. — Quoi ? Quelle chose ? Qu'avez-vous besoin de quelque chose qui soit dans votre voiture ?

BORNY. — Ma sacoche ; ma serviette. J'ai oublié ma serviette dans la voiture.

PLANTIÈRES. — Et c'est pour chercher votre serviette dans votre voiture que vous avez profité d'un moment d'inattention de nous tous pour filer à l'anglaise ?

BORNY. — À l'anglaise ? Comment cela, à l'anglaise ? Il ne s'agit pas de cela. D'habitude, j'attache mes lunettes à un cordon autour du cou et, cette fois-ci, j'ai perdu le cordon. Je n'entends rien quand je n'ai pas mes lunettes, et cette discussion est très importante. Permettez, Plantières, que j'aille chercher mes lunettes.

PLANTIÈRES. — Parce que ce sont vos lunettes, maintenant, que vous allez chercher ? Savez-vous bien ce que vous allez chercher ?

BORNY. — Mes lunettes qui sont dans ma serviette qui est dans ma voiture, oui.

Plantières, vous m'insultez »

(Koltès, 1988 : 49).

- 30 Les figures mensongères sont nombreuses sur la scène koltésienne : le frère dans *Roberto Zucco*, Cal, Horn, Léone dans *Combat de nègre et de chiens*, le dealer et le client de *Dans la solitude des champs de coton*, Adrien dans *Le Retour au désert*. Mathilde, dans cette dernière pièce, s'assume comme telle, non sans tenir un discours paradoxal, à l'instar du célèbre paradoxe d'Épiménide le Crétois : « Un homme disait qu'il était en train de mentir. Ce que l'homme disait est-il vrai ou faux ? » :

« MATHILDE (*au public*). — 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 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 » (Koltès, 1988 : 67).

- 31 On comprend donc que les personnages koltésiens entretiennent des rapports de défiance permanents. Pour reprendre l'exemple de Borny et Plantières :

« BORNY. — Et pourquoi m'accompagnez-vous ?

PLANTIÈRES. — Pour être sûr que vous ne vous perdrez pas en chemin.

BORNY. — Vous doutez de moi, Plantières, et j'en suis blessé. Je viens de dire que votre idée est excellente et que je l'approuvais »

(Koltès, 1988 : 49).

- 32 Les protagonistes koltésiens n'hésitent pas à s'accuser mutuellement de « menteur » comme dans le cas dans ces deux échanges extraits de *Quai ouest* et de *Le Retour au désert* :

« MONIQUE (à Koch). — Vous ne comprenez pas Maurice, à quel point je pourrais tout comprendre, tout pardonner ? à quel point Maurice, je vous aime, assez, assez pour vous aider, si seulement, Seigneur ! vous ne mentiez pas.

KOCH. — Je ne veux pas de votre aide, je n'ai rien à me faire pardonner par vous, vous ne compreniez rien du tout et je ne mens jamais.

MONIQUE. — Si vous mentez, vous mentez, et je comprends tout.

(Koltès, 1985 : 66).

« De la porte sortent Adrien, Sablon, puis quelques hommes

ADRIEN. — Quel bruit, quel vacarme, quel bordel ! [...]

PLANTIÈRES. — Borny s'enfuit.

BORNY. — Il ment.

PLANTIÈRES. — Il se dégonfle.

SABLON. — Allons, messieurs, allons. Je ne veux pas entendre parler de discorde dans notre organisation.

PLANTIÈRES. — À l'heure de la décision, Monsieur le préfet, Borny a soudain oublié ses lunettes dans sa voiture.

ADRIEN. — Ses lunettes ? Vous portez des lunettes, Borny ? »

(Koltès, 1988 : 50).

- 33 Pour clore cette partie, je rappellerai que B.-M. Koltès propose une dramaturgie de l'indirect fondée sur des procédés de voilement (métaphore, prétérition, allusion, ellipse...). Il s'en suit que ses personnages n'ont de cesse de se dissimuler : identité multiple de Roberto Zucco, motivation énigmatique du suicide de Koch dans *Quai ouest*, mort mystérieuse de la première femme d'Adrien dans *Le Retour au désert...* Au cours de leurs échanges, ils transgressent régulièrement les maximes conversationnelles. C'est ainsi que dans l'exemple suivant Alboury bafoue et la maxime de quantité et celle de manière (« Evitez de vous exprimer avec obscurité ») en se refusant de préciser l'identité de son frère malgré la demande réitérée de Horn :

« ALBOURY. — Vous m'avez promis le corps de Nouofia.

HORN. — Le corps, oui, ce sacré corps. On ne va pas en reparler, non ? Nouofia, c'est cela. Et il avait un nom secret, m'aviez-vous dit ? quel était ce nom encore ?

ALBOURY. — C'est le même pour nous tous.

HORN. — Me voilà bien avancé. Quel était-il ?

ALBOURY. — Je vous le dis : le même pour nous tous. Il ne se prononce pas autrement ; il est secret.

HORN. — Vous êtes trop obscur pour moi ; j'aime les choses claires »

(Koltès, 1983-1989 : 88).

- 34 Cette pratique de la dissimulation fait système avec le motif du « secret » qui est récurrent dans les pièces de Koltès. Il correspond à une sorte de phobie panoptique, chacun se sentant surveillé ou menacé par une force cachée et aux aguets : « le petit clan des salauds techniques » dans *La nuit juste avant les forêts* ; Alboury et les gardiens dans *Combat de nègre et de chiens* ; Abad silencieux mais omniprésent dans *Quai ouest* ; Adrien et les comploteurs dans *Le Retour au désert* ; la présence fantomatique du Rouquin dans *Sallinger* ou de Marie dans *Le Retour au désert ...* Cette présence/absence possible ou mystérieuse de récepteurs additionnels hostiles contribue à créer un climat d'inquiétude et de peur caractéristique des univers koltésiens.

« LA GAMINE. — Comment tu t'appelles ? Dis-moi ton nom.

ZUCCO. — Jamais je ne dirai mon nom.

LA GAMINE. — Pourquoi ? Je veux savoir ton nom.

ZUCCO. — C'est un secret.

LA GAMINE. — Je sais garder les secrets. Dis-moi ton nom.

ZUCCO. — Je l'ai oublié.

LA GAMINE. — menteur »

(Koltès, 1990, 25).

« MATHILDE. — Quelle tête fais-tu, Fatima ? Dis-le ton secret, dis-le, il te gonfle la figure, il te sort par les yeux ; dis-le moi, ou tu vas exploser.

FATIMA. — Un secret ne doit pas être dit.

MATHILDE. — Je t'ordonne de me le dire. Je les connais, ces secrets [...] Parle-moi :

qui est cet homme ? Que t'a-t-il fait ? Parle, je t'ordonne de me le dire ; car si ce n'est pas à moi que tu le dis, qui te soulagera de ton secret ?

(Koltès, 1988 : 29).

- 35 Au total, les violations des maximes conversationnelles, en particulier de qualité et de quantité, qu'opèrent les personnages ont plusieurs fonctions. Elles permettent à ceux qui détiennent les informations d'user de ce pouvoir pour manipuler leurs protagonistes. Elles sont aussi emblématiques de la conception koltésienne des relations humaines, partagées qu'elles sont entre le besoin de s'ouvrir à l'Autre et l'enfermement dans la solitude communicationnelle.

Elles ont enfin l'intérêt de provoquer, de la part tant des personnages que du lecteur/spectateur, souvent sous-informés par rapport au déroulement de la diégèse, une dynamique herméneutique. Cela est vrai pour les mensonges que l'on peut qualifier de mimétiques (le spectateur assiste en direct à la tromperie) et plus encore pour ceux qui sont d'ordre diégétique (ils ont eu lieu dans le passé et le spectateur n'en prend connaissance qu'à travers les propos des personnages). Pour ne prendre qu'un exemple, extrait de *Combat de nègre et de chiens*, il est difficile de savoir si Horn, dans son premier échange avec Alboury, est au courant que le frère de ce dernier a été assassiné par Cal. Si tel est le cas, il donne une version mensongère des faits, comme on le découvrira par la suite, et fait une promesse qu'il entend bien ne pas tenir.

## Conclusion

- 36 On sait que la spécificité des fictions dramatiques par rapport aux romanesques n'est pas à rechercher au niveau de l'intentionnalité puisqu'il s'agit dans les deux cas, en termes d'acte de langage, d'une « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999) ou d'une « assertion non sérieuse » (Genette, 1991) qui se double d'une intentionnalité esthétique. Le lecteur ou le spectateur est invité à « exercer son imagination » c'est-à-dire à accepter l'existence d'un monde fictif dans le cadre duquel les personnages accomplissent « sérieusement » des actes de discours mutuellement déterminés. Pour dire les choses autrement, il s'agit d'un « mentir vrai » (Aragon), d'un « comme si c'était vrai » (Claudel) qui doit se lire ou se voir comme tel, en vertu d'un pacte de croyance soumis à des variations historiques. J. R. Searle le souligne :

« Ce qui distingue la fiction du mensonge c'est l'existence d'un ensemble distinct de conventions qui permet à l'auteur de faire mine de faire des assertions qu'il sait ne pas être vraies sans pour autant avoir l'intention de tromper » (Searle, 1982 : 111).

- 37 Or, il est remarquable de ce point de vue que B.-M. Koltès multiplie les procédés de distanciation qui ont pour effet de briser l'illusion fictionnelle en exhibant la présence du destinataire additionnel qu'est le spectateur. En mettant en scène des figures de « menteur », il rompt le contrat de confiance présumé entre les personnages et le

lecteur ou le spectateur et, par extension, le pacte fictionnel qui gouverne la réception des œuvres dramatiques.

Dans *Le retour au désert*, la présence du fantôme de Marie participe de l'ambiguïté générique de la pièce, dans la mesure où, après avoir admis la possibilité du phénomène, Mathilde revient ensuite sur sa croyance initiale.

« MATHILDE. — Arrête tes sottises, Fatima. Ne crois pas que j'y ai cru un seul instant. Sottises, conneries, bondieuseries. Est-ce que les gens apparaissent encore, à notre époque ? C'était bon pour les petits paysans hystériques de la campagne, jadis. Mais aujourd'hui, c'est grotesque. Même la sainte Vierge n'oserait pas. Et tu crois que j'y ai cru ? » (Koltès, 1988 : 74-75).

- 38 Or, au moment même où le lecteur/spectateur serait enclin à admettre que Fatima affabule, la didascalie « *Apparaît Marie* », forte de son autorité auctorielle, renforce la véracité des propos de Fatima. Et cela d'autant plus que le spectre, tradition shakespearienne oblige, révèle le côté crapuleux de la famille Serpenoise. Confronté à ce genre de situation, le lecteur/spectateur ne peut manquer de s'interroger sur le statut même de la fiction.

« *Apparaît Marie.*

ADRIEN. — Regardez donc la folle, regardez donc la folle.

FATIMA. — Marie, Marie. Montrez-vous aux autres aussi, car ils ne me croient pas.

MARIE. — Et pourquoi me montrerais-je aussi aux autres, petite sottise ? [...] Tais-toi. Je les connais trop bien ; Borny, Plantières, ces demi-notables, ces fils de pécores, cette bande de larbins déguisés en bourgeois. Ne crois-tu pas que j'en ai eu ma dose, de ces parvenus ? [...]

ADRIEN. — La fille, regardez la fille, comme elle s'agite. [...]

MATHILDE (à *Fatima*). — Arrête de faire semblant. Arrête de simuler l'extase. Quel livre lis-tu, en ce moment, pour être aussi dérangée ?

(Koltès, 1988 : 75-76).

- 39 Il s'agit là d'un effet explicitement assumé par B.-M. Koltès qui déclare dans ses entretiens vouloir être volontairement elliptique (mensonge par omission) quant à l'explicitation de l'identité de ses personnages et de leurs raisons d'agir, livrant ainsi le lecteur et le spectateur à la conjecture des interprétations.

## BIBLIOGRAPHIE

ALMANZI, G., (1975) : *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*, Routledge & Kegan Paul, Londres.

AUSTIN, J. L., (1970 [1962]) : *Quand dire c'est faire*, Paris, Éd. Le Seuil.

BROWN, P. & LEVINSON, S. (1987 [1978]) : *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge University Press, Cambridge.

CASTRO, D. (2012) : *Petits silences, petits mensonges*, Paris, A. Michel.

DERRIDA, J. (2012) : *Histoire du mensonge*, Paris, Galilée.

- CONSTANT, B. (2003 [1796]) : *Des réactions politiques*, chapitre VIII, « Des principes », repris in : B. Constant & E. Kant, *Le droit de mentir*, éd. par J. Barni, Paris, Éd. Mille et Une Nuits.
- DUCROT, O. (1972) : *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- EKMAN, P., (2010 [1985]) : *Je sais que vous mentez*, Paris, M. Lafont (coll. « J'ai lu »).
- FLAHAULT, F. (1979) : « Le fonctionnement de la parole », *Communications*, 30, p. 73-79.
- GENETTE, G., (1991) : *Fiction et diction*, Paris, Éd. Le Seuil.
- GRICE, H. P. (1979 [1975]) : « Logique et conversation », *Communications*, 30, p. 57-72.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1942) : *Du Mensonge*, Lyon, Confluences (coll. « La renaissance française »).
- KANT, E. (1967 [1797]) : « Sur un prétendu droit de mentir par humanité », in : *Théorie et pratique*, Paris, Vrin, repris in : B. Constant & E. Kant, *Le droit de mentir*, éd. par J. Barni, Paris, Éd. Mille et Une Nuits.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980) : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin.  
— (2008 [2001]) : *Les actes de langage dans le discours*, Paris, A. Colin.
- MONTAIGNE, M. de (1965) : *Les Essais*, livre I, ch. IX, « Des menteurs », t. 1, Paris, Gallimard.  
— (1965) : « Du démentir », *Les Essais*, Livre II, ch. XVIII, t. 2, Paris, Gallimard.
- PARRET, H. (1987) : « La sincérité et ses accidents », in : Id., *Prolégomènes à la théorie de l'énonciation*, Berne, P. Lang, p. 177-199.
- ROUSSEAU, J.-J. (2001) : « Quatrième Promenade », in : Id., *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Éd. Livre de poche.
- SAINT AUGUSTIN (1948) : *Le Mensonge*, in : Id., *Œuvre*, t. II, Paris, Desclée de Brouver.
- SCHAEFFER, J.-M. (1999) : *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. Le Seuil.
- SEARLE, J. R. (1972 [1969]) : *Les Actes de langage*, Paris, Hermann.  
— (1982 [1979]) : *Sens et expression*, Paris, Éd. de Minuit.
- VANDERVEKEN, D., (1988) : *Les Actes de discours*, Liège, Mardaga.
- VERNANT, D. (1997) : *Du discours à l'action. Études pragmatiques*, Paris, Presses universitaires de France.

## Œuvres de Koltès

- Quai ouest*, Éd. de Minuit, 1985.
- Dans la solitude des champs de coton*, Éd. de Minuit, 1986.
- La nuit juste avant les forêts*, Éd. de Minuit, 1988.
- Le Retour au désert*, Éd. de Minuit, 1988.
- Combat de nègre et de chiens*, Éd. de Minuit, 1983-1989.
- Roberto Zucco*, Éd. de Minuit, 1990.
- Sallinger*, Éd. de Minuit, 1995.

## RÉSUMÉS

En guise d'introduction, nous rappelons que le théâtre, véritable « miroir grossissant » des interactions humaines, met en scène, quelques soient les genres du dramatique, des personnages qui pratiquent le mensonge sous diverses formes (feintes, fourberies, ruses, dissimulations ...).

Il importe donc, c'est l'objet de la première partie de l'article, de s'entendre sur une définition du mensonge et de préciser que le mensonge possède « une dimension irréductiblement éthique ».

Notre approche du mensonge se voulant linguistique, nous cherchons, dans une deuxième partie, à définir le mensonge d'un point de vue pragmatique.

Pour ce faire, nous avons recours principalement à la théorie des actes de langage, d'une part, et au « principe de coopération », d'autre part. Dans la troisième partie, nous essayons de décrire les différentes stratégies interactionnelles mensongères qu'utilisent les personnages de B.-M. Koltès afin de parvenir à leurs fins actionnelles.

En conclusion, nous montrons que B.-M. Koltès s'ingénie à transgresser le pacte fictionnel (le « mentir-vrai » d'Aragon) et brise de ce fait l'illusion théâtrale à l'aide de procédés de distanciation.

As an introduction, we recall the theater as a true “magnifying mirror” of human interactions which sets, regardless of dramatic genres, characters who practice lying in various forms (fakes, frauds, tricks, cover-ups...).

It is important since it is the subject of the first part of the article to agree on the definition of lies and falsehood as "an irreducibly ethical dimension". Since we consider an approach of the notion of lies from a linguistic perspective, we try, in the second part, to define the lie from a pragmatic point of view.

To do so, on the one hand we mainly use the theory of speeches' acts, and on the other hand we use the “Principle of Cooperation”. In the third part, we try to describe the different interactional lying strategies used by characters of Koltès to achieve their actional purposes.

In conclusion, we show that Koltès tries to disobey the fictional agreement (the “lie-truth” of Aragon) and thus stops the theatrical illusion using methods of distance.

## INDEX

**Mots-clés** : théâtre, interactions mensongères, mensonge et actes de langage, mensonges et dramaturgie de Koltès.

**Keywords** : theatre, deceptive interactions, lies and acts of language, lies and dramaturgy of Koltès.

## AUTEUR

ANDRÉ PETITJEAN

Crem (EA 3476), Université de Lorraine