

Epreuve - Matière : 102 - 0775 Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

Bernard-Marie Koltès écrit ses pièces de théâtre à partir de fragments de ce qu'il vit et de ce qu'il entend, une scène de marchandage ou les cris des gardes en Afrique, il dit écrire « à partir d'émotions concrètes » tout en refusant l'identification ou l'assimilation. Son théâtre n'est pas limpide ni linéaire, sa fiction se nourrit de la vie tout autant qu'elle la maintient à distance. Ainsi, Anne-Françoise Benhamou écrit dans Koltès dramaturge en 2014 : « Sur fond d'« assombrissement » délibéré des causes et des finalités, chaque fragment de pièce éblouit par sa densité concrète, sa construction autonome, la netteté des enjeux apparents, et la multiplicité de ses résonances. Cet agencement singulier de la clarté et de l'opacité est un des traits les plus constants de la dramaturgie de Koltès ; elle fait toute la séduction de l'œuvre : des constellations de langage d'une précision parfois presque maniaque détachent leur éclat sur les gouffres obscurs de la fiction. » Anne-Françoise Benhamou, présente l'œuvre Koltésienne sous un jour diffracté, reposant sur une nécessaire fragmentation afin d'en éclairer le sens, que son auteur a volontairement opacifié en partie. Afin de pallier à « l'assombrissement délibéré » de l'action en amont et de fins ouvertes, qui ne donnent pas un sens plein

et unique à son lecteur ou spectateur, l'œuvre de Koltès peut se scinder en "fragment[s]" "autonome[s]" qui permettent d'éclairer le sens et de créer des échos. Cet "assombrissement" n'est pour autant pas une obscurité pleine et permet à la "clarté" de se faire par morceaux. De fait le sens et la "netteté", ne peuvent jamais être entiers. Un réseau syntagmatique reposant sur le clair-obscur parseme le propos d'Anne-Françoise Benhamou qui voit la singularité et la "séduction" de l'œuvre Koltésienne dans cet "agencement" de l'ombre et de la lumière qui nécessite un éclatement des pièces. Ainsi si l'œuvre plait c'est parce qu'elle ne peut jamais être vue sous un jour entier, le spectateur ne peut la percevoir que par bribes qui laissent entrevoir le sens. La critique clôt en opposant les positions du "langage" et de la "fiction": le premier est élevé symboliquement par la métaphore des "constellations" qui place le langage en complément de ce nom, le second est au contraire abaissé par la métaphore des "gouffres obscurs", renvoyant à "l'assombrissement délibéré" qui ouvrirait son propos. Il y aurait alors deux niveaux dans l'écriture Koltésienne: la toile de "fond", la "fiction", dont l'opacité peine à laisser passer le sens, et le langage qui permettrait le fragment, étant scindé lui-même par "constellations" et éclaircirait le sens de l'œuvre. La conjonction de ces deux entités est nécessaire à l'œuvre Koltésienne. Ainsi le but de ce brouillage initial et final serait de créer le fragment afin que l'œuvre s'éclaire elle-même par le langage.

Pour autant, nous nous demanderons si la singularité des pièces de Koltès, Combat de nègre

et de chiens et Dans la solitude des champs de coton, repose sur une "opacité" volontaire que viendrait éclairer une fragmentation à la fois du langage et de la pièce elle-même.

Si l'œuvre de Bernard-Marie Holtès existe par l'alternance entre la "clarté", c'est-à-dire le "fragment" et "l'opacité", c'est-à-dire la "fiction", la fragmentation n'aide pas nécessairement à lever le voile de la compréhension. Ainsi la dramaturgie Holtésienne semble davantage consentir à l'obscurité dans un théâtre qui repose sur la constance d'un langage métaphorique plutôt que sur sa propre fragmentation.

Le théâtre de Bernard-Marie Holtès possède en lui une certaine fragmentation représentée par l'alternance de "la clarté et de l'opacité".

Le dramaturge se plaît dans ses entretiens comme dans ses œuvres à créer un "assombrissement" des "causes et des finalités". Les "causes" externes de l'œuvre, la source, est toujours puisée dans la vie et dans le bruit chez Holtès, créant la "résonance". Pour autant cette "cause" n'est jamais unique mais multiple, ce qui crée la genèse de la diffraction : à la naissance de l'œuvre fictionnelle se tiennent divers ancrages réels.

Combat de nègre et de chiens possède une source africaine indéniable : Holtès voyage en Afrique afin de rendre visite à son amie Bichette dont l'enfant est mort noyé dans une flaque en octobre 1977. À son arrivée il voit un homme africain battu à mort par un policier, que Holtès nomme dans sa lettre à son ami et mentor Hubert Gignoux "l'un de ses frères". Il y verra également un cadavre flottant sur le fleuve et apprendra la mort d'un ouvrier sur le chantier, écrasé par un camion. Tous ces événements sont la source de l'œuvre et créent "l'assombrissement" de son commencement. Les origines sont multiples également pour la seconde pièce, Holtès lors de ses nombreux voyages

à New-York a assisté à des échanges près des docks mais il a aussi été interpellé par un homme qu'il a pris pour un "dealer" jusqu'à ce qu'il comprenne que c'était un mendiant. Une scène de marchandage dans un souk de Marrakech lui a montré comment étirer le temps et a sans doute inspiré le dealer à vouloir être payé pour "le temps et l'espoir" dépensés en vain. Enfin Koltès a assisté à plusieurs cérémonies de palabre en Afrique : ce rituel masculin de discussion qui permet de prendre des décisions essentielles à la vie de la communauté a été une source commune aux deux pièces. La "cause" est obscure de manière intra diégétique également puisque les deux pièces commencent une fois l'action passée : Noufia est mort et le Client est dans la rue, proche du Dealer. Le spectateur apprend les "causes" et les raisons de la mort de Noufia lors de la scène III lorsque Cal évoque à Horn la nuit orageuse durant laquelle il a perdu son chien Toubab et a tué l'ouvrier mais cette action ne passe pas par la scène, uniquement par la parole. Le client évoquera dans la deuxième réplique de Dans la solitude des champs de coton qu'il se rendait d'une "fenêtre éclairée" à une autre et que pour remonter, il lui fallait d'abord descendre, ce qu'il regrette dès l'ouverture de la pièce en disant que "plus on est haut et plus l'espace est sain mais plus la chute est dure", éclaircissant par de fait la raison pour laquelle il se trouve dans la rue. L'"assombrissement" concerne également les "finalités" puisque les pièces de Koltès reposent sur des fins ouvertes : le Client conclut "Alors quelle arme ?" et le langage semble être arrivé à son épuisement et s'appêter à recommencer dans un cycle sans fin, mais le sens propre de la violence peut également être envisagé. La conclusion didascalique de Combat de nègre et de chiens indique que Horn est "seul", qu'il "ramasse le fusil et lève les yeux vers les miradors déserts". Renvoyé à sa solitude initiale après la mort de Cal et le départ

Epreuve - Matière : 102 - 0775 Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

de Léone et Albouy, Horn peut s'armer pour se préparer à la guerre ou renoncer à l'Afrique.

Cette obscurité consentie de la part du dramaturge permet au "fragment" de contraster et d'éblouir par sa "netteté". Les personnages de Koltès relèvent de cet "éclat" et n'apparaissent pas unis et pleins. En effet L'combat de nègre et de chiens est composée de deux parties pour les lecteurs qui peuvent y voir l'ajout postérieur des Carnets qui permettent d'éclairer ou de compléter la vision des protagonistes. Cal y apparaît plus humain, porté par un lyrisme final qui éclaire en ce sens les appellations de "bébé" données à Léone et que cette dernière rejette notamment dans la scène VII. La vengeance d'Albouy dans le premier fragment nommé "Comment Albouy tua le premier chien" "éblouit" le sens de la mort de Cal, qui semblait réfléchi par Koltès à travers les Carnets : "car à toi Noufia, né dans le désert et mort dans le désert, j'apporterai la mort du Toubat comme à tous ceux de ma race". Le Toubat, le blanc en ouïdof, tué ici par la main d'Albouy après que cette "petite tache blanche" lui ait mordu le visage, symbolise la fracture entre les deux races et la vengeance assumée par la mort. A l'intérieur de la pièce Léone apparaît

fragmenté lors de sa première apparition à la scène II, alors qu'elle range ses affaires, le spectateur comme Horn ne la voit que par morceaux et la conversation n'est pas linéaire. Le Dealer choisit de parler tout en présentant la soumission de « celui qui vend face à celui qui achète ». Si le Client refuse la douceur et préfère l'attaque, il admettra finalement qu'il est « celui qui a peur et qui a raison d'avoir peur ». Les rôles et les postures s'inversent dans cette pièce qui expose un tourbillon d'attitudes qui viennent s'éclairer mutuellement. Les lieux sont également des « fragments », des lieux frontières, ce que Christophe Bident nomme des « enclaves » en ce qu'ils concentrent la violence du langage sans offrir une transparence totale. Au huis-clos africain répond huit ans plus tard la scène de rue, dans un no man's land indéterminable géographiquement. Les indices distillés dans les échanges entre le Client et le Dealer permettent de comprendre que la pièce se déroule de nuit, « à cette heure et en ce lieu », « sous la lumière artificielle ». Ces mentions offrent une « multiplicité de résonance », permettant de tisser des liens entre les fragments et d'éclairer tout à la fois les personnages et les indications spatio-temporelles. Pour autant, une clarté complète ne pourra jamais être effectuée de par la volonté de l'auteur qui souhaite maintenir « l'opacité ».

Si le spectateur peut être « ébloui » par « fragments » c'est grâce au « langage » qui en est la source et offre son « éclat ». Le Client de Dans la solitude des champs de coton expose dès la deuxième réplique qu'il refuse l'échange verbal avec le Dealer en reformulant

le début de sa réplique sous la forme négative : " Je ne marche pas à une certaine heure et à en un certain lieu . Je marche tout court " .

Albourny dit aussi de manière prosaïque ce qu'il veut à Horn dès l'ouverture de la pièce après s'être présenté " Je suis Albourny Monsieur " , il précise venir chercher le corps afin d'arrêter les pleurs de sa mère . Il répètera sa demande tout au long de la pièce et éclairera dès la scène XIII la fin de l'œuvre en indiquant à Horn ses intentions : " Si je ne peux avoir le corps de Noufia alors j'aurai celui de son meurtrier " . Ainsi le langage d'Albourny et du Client éclaire l'obscurité de la " cause " , cet " agencement singulier " présenté selon Anne - Françoise Benhamou des " constellations de langage " " presque maniaque [s] " en ce que ces associations langagières peuvent parfois sembler extravagantes ou étranges . En effet , le langage du Dealer change brusquement , passant des élans lyriques et métaphoriques de l'association de " l'homme et l'animal " à la réplique 1 à l'adresse du Client en tant que " petite vierge mélancolique " , " putain " puis il deviendra " petit père " à la réplique 9 . Cette alternance du lyrisme au prosaïque a été présentée par Anne Ubersfeld comme étant chez Koltès " l'audace de tricotier ensemble , sans peur , le langage de tous les jours et le plus haut du lyrisme " . Ces " constellations " permettent de tisser ensemble plusieurs univers " fragmentés " afin de créer une unité dans chaque personnage qui possède sa propre langue : celle du Dealer repose sur l'alternance et la métaphore , celle d'Horn est manipulatrice . Chaque " fragment " langagier possède une " densité concrète " qui vient éclairer l'aspect du personnage illustré . Cependant , si Albourny provoque la " clarté " par sa demande et permet à la scène d'exposition de remplir son rôle , Dans la solitude des champs de coton conserve son opacité sur le " fond " et le Client ne pourra jamais exposer une demande dont il n'était pas l'initiateur , le Dealer refusant

de montrer ce qu'il possède par peur du refus de son interlocuteur. Le langage ne peut alors qu'éclairer partiellement les aspects des personnages, mais ne révélera pas l'objet du deal qui demeure dans "les gouffres obscurs de la fiction".

Si le théâtre Koltésien présente une alternance entre l'ombre et la lumière, le noir et le blanc, la fragmentation ne permet pour autant pas nécessairement de lever le voile de la compréhension. En effet la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès ne semble pas pouvoir être divisible sans que cela n'atteigne son sens propre comme métaphorique.

La fin du propos d'Anne-François Benhamou place le "langage" dans une position supérieure à celle de la "fiction" puisqu'il se retrouve associé aux "constellations", dans une perspective supérieure et élevée alors que la "fiction" appartient au monde inférieur des "gouffres obscurs". Toutefois, le langage ne permet pas nécessairement de créer "l'état" sur le sens de la fiction. Lors de la scène 1^{re} de Combat de nègre et de chiens Alloupy et Léone se parlent presque exclusivement en langues étrangères : Léone discute en allemand et Alloupy répond en ouolof. De manière "délibérée" Koltès n'a pas traduit ses échanges, ni en notes pour ses lecteurs ni sur scène. Il cherche ainsi à maintenir "l'opacité" par le langage afin que ce dernier n'éclaire pas le sens mais offre un sens d'écoute : si le spectateur français ne comprend pas la teneur de l'échange entre les deux étrangers, à savoir l'évocation du "Foi des Fulnes" de Goethe et le cri de la femme au loin pour Alloupy, il peut néanmoins se concentrer sur la musicalité des paroles. Il est alors porté par le lyrisme des langues étrangères et peut saisir le désir entre Alloupy et Léone, qui se fait le porte-parole du dramaturge par ces mots : "j'ai toujours dit qu'il ne fallait pas avoir peur des langues étrangères". En effet Koltès composait ses pièces à l'étranger

Epreuve - Matière : 102 - 0775 Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

en refusant d'en comprendre la langue afin de conserver ce sentiment d'étrangeté nécessaire à la création littéraire. Le « langage est vecteur » de « fiction » dès l'ouverture de Dans la solitude des champs de coton puisque le Dealer interpelle le client ainsi : « Si vous marchez à cette heure et en ce lieu c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir ». La répétition du syntagme « chose » dans les premiers mots de la pièce l'insère dans un horizon opaque : le « langage » ne permet pas de créer « l'éclat ». Patrice Chéreau renforce cette « opacité » lorsqu'il monte cette pièce pour la deuxième fois, durant l'automne 1987. Il ouvre la pièce en tant que Dealer, succédant ainsi à Isaac de Bankolé quelques mois plus tôt, en étant seul sur scène et tenant une veste face au vide. Toute la première réplique se fait face à l'obscurité des conteneurs, Laurent Malet, le Client, n'arrive que pour la deuxième réplique qui s'ouvre comme une fois spectrale. De ce fait, la « chose » n'est pas montrée, ni exposée, et la réplique du Dealer peut manquer d'adresse en ouverture ou s'adresser au public. En effet, le pronom personnel « vous » n'ayant pas de référent sur scène peut traverser le quatrième mur, tout comme la première réplique d'Horn « J'avais bien

ou, de loin, quelqu'un derrière l'arbre". Dans la mise en place de la compagnie Hobart Allourey se trouve assis dans le public, qui représente métaphoriquement les gardiens dans cette mise en scène, et Horn doit alors briser volontairement la frontière entre la scène et le public. Le "langage" ne permet alors pas nécessaire un éclaircissement, il peut aussi renforcer l'obscurité.

Cet "assombrissement" du texte Koltésien rend d'autant plus malaisée sa fragmentation. Une "multiplicité des résonances" tisse une toile de "fond" dans la dramaturgie de Koltés qui ne peut dès lors se fragmenter en conservant une "densité concrète" et une "construction autonome". Dans la solitude des champs de coton, au contraire de Combat de nègre et de chiens ne présente pas de division en scènes. Cette pièce, dans la lignée de La Nuit juste avant les forêts écrite par Koltés en 1977 pour son ami du TNS Yves Ferry, ne contient aucune pause narrative ou scénique, dans les deux cas il s'agit d'une discussion continue. La particularité de La Nuit juste avant les forêts réside dans sa syntaxe puisqu'il s'agit d'une seule phrase prononcée par un personnage à un autre absent. Au contraire Dans la solitude des champs de coton semble être une alternance de soliloques, appelés par Anne Ubersfeld "quasi-monologues" en ce que les répliques ne semblent pas toujours se répondre, Koltés disait qu'il ne les écrivait jamais le même jour. Pour autant cette pièce ne présente pas de mouvement ni de changement qui pourrait indiquer une quelconque fragmentation, le temps de l'action est égal au temps de l'échange entre le Dealer et le Client puisque cette discussion s'ouvre

avec la pièce. Il semble alors difficile d'y voir des "éclat[s]" et c'est en ce sens qu'elle pourra être associée à la capoeira, danse brésilienne pratiquée par les esclaves découverte par Kollès après l'écriture de sa pièce, au moment de la première mise en scène par Chéreau en janvier 1987, ou encore au lied, quasi anagramme de deal, qui est une danse allemande. La fluidité de l'échange, que le langage soit oral ou corporel, ne peut alors être diffracté. Combat de nègre et de chiens est fragmenté par le dramaturge en vingt parties et seulement la dernière possède un titre : "Dernières visions d'un lointain enclos". Pour autant cette fragmentation n'entraîne pas une autonomie complète puisque la pièce, par la "multiplicité de ses résonances" crée un réseau d'images. Toubat, le chien perdu de Cal et retrouvé mort au-dessus de lui à la fin de la pièce hante toute l'œuvre, il aboie et est entendu par Cal qui ne cesse de l'appeler mais aussi par Allouy à la scène XI alors qu'il est sous le "pont inachevé" avec Léone. D'autres motifs sont récurrents : l'épingle à nourrice tenant la robe de Léone à la scène V, lors de son premier échange avec CAL, sera enlevée lors de l'ultime scène marquant la libération de cette dernière qui est la seule à sortir du huis clos. Une autonomie de l'une ou l'autre des scènes ne permettrait pas ce réseau de signes pourtant nécessaire à la compréhension du personnage. Enfin, le motif des "chaussures" est évoqué par CAL lors des scènes V, VII et VIII qui s'inquiète face à Léone puis Horn que ses pieds ne soient pas bien tenus. La récurrence de l'image confère une musicalité et une unité à l'œuvre qui dès lors ne peut être fragmentée sans que cela ne touche à son autonomie et à sa "densité".

L'union semble alors nécessaire pour garantir la "netteté des enjeux" et passe dans un premier temps par la temporalité qui garantit "l'assombrissement" sur le plan visuel puisque les deux pièces se déroulent la nuit. La didascalie initiale de la scène I de

Combat de nègre et de chiens indique que l'action démarre "au crépuscule", elle durera toute la nuit jusqu'aux feux d'artifice d'Horn, annoncé dès cette scène et accompli dans la dernière, conférant une unité à l'œuvre. Seule la fin de la scène XX, marquée par le départ de Léone et son retour à Paris qu'elle signifie en allemand "Nach Paris zurück" présentera le jour et la fin de l'action : la jeune femme sort du huis clos africain et affirme ultimement cette "opacité" intérieure en évoquant une destination française en langue allemande dans un pays africain. La "netteté des enjeux" ne peut apparaître qu'à la pleine lecture de l'œuvre, ainsi le geste du Dealer qui a tendu sa veste au Client est expliqué quelques répliques après sa première mention : le Dealer pensait que le Client avait froid et le compare à une "poule atteinte de la tigne". La nécessité pour Alboury de récupérer le corps de Noufia s'explique à la scène I par des "cris de la mère" mais à la scène IV cette image est complétée par la fable qu'il dessine à Horn du "petit nuage" sous lequel son frère et lui, puis toute une communauté, se serreraient pour survivre. Alboury, à l'image de Toubab, apparaît comme un spectre tout au long de la pièce. Il reste dans l'ombre du bougainvillée, faisant peur à Léone selon les reproches de Horn à la scène IV, puis couché sous le "pont inachevé" avec elle lors de la scène XI et enfin derrière les miradors pour ordonner le meurtre de Cal par les gardes à la scène XX. Cette ultime scène renforcera l'image spectrale d'Alboury qui n'est plus qu'un souffle, une ombre et se fond dans la nuit : "du noir jaillit un appel guerrier". Une fois Cal tué, d'abord d'une balle dans le ventre puis dans la tête, Alboury disparaît et la didascalie indique "Noir". Cette phrase aveugle, reposant uniquement sur le nom commun associe la nuit à l'homme et à sa disparition. Une fragmentation de l'œuvre ne permettrait pas cette "netteté des enjeux apparents" qui n'est possible qu'en explorant les "gouffres obscurs de la fiction".

Epreuve - Matière : 102 - 0775

Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

Le théâtre de Bernard-Marie Koltès ne peut dès lors être une multitude de "fragment[s]" éclairant le sens par leur autonomie. L'œuvre Koltésienne nécessite une "densité" pleine qui passe par l'association de "la clarté et de l'opacité". Cependant, il ne s'agit pas de fragmenter ces deux notions, mais plutôt de consentir à l'obscurité volontaire de l'auteur qui crée ainsi un théâtre reposant sur la constance d'un langage métaphorique plutôt que sur sa propre fragmentation.

Le langage Koltésien est à la fois le fondement et l'unité de son œuvre et dessein des unités s'allient aux "assombrissements". Toute la dramaturgie de Koltès est gouvernée par la métaphore, dessinant ainsi l'unité entre "la clarté et l'opacité". Dans Combat de nègre et de chiens l'obscurité initiale tient au lieu africain dont la didaxalie préliminaire indique qu'il se situe "dans un pays d'Afrique du Sénégal au Nigéria". La pièce ne représente rien de l'Afrique puisque l'action demeure prisonnière, comme les personnages, du huis clos. Quelques cris d'animaux, comme les "crapauds-buffles" ou les "éperviers" mais aussi le "cri des gardes" permettront de dessiner un "fond" sonore sans pour autant

rendre visible ce lieu aux frontières opaques. La métaphore africaine se poursuit avec le personnage de Noufia, véritable spectre de l'œuvre dont le corps ne sera jamais retrouvé. Albouy précise à Horn lors de la scène IV qu'il « avait un nom secret » qui ne sera jamais dévoilé. Aucun « fragment » ne peut faire la lumière sur ce « nom secret » qui participe du mystère africain souhaité par Koltès : en creux se trouve à la fois l'enfant de Bichette, l'ouvrier mort sur le chantier et les nombreux cadavres vus par Koltès en Afrique. Il retranscrit dans une lettre à Hubert Gignoux les routes africaines recouvertes de carcasses de voitures accidentées contenant en elles les corps de leurs occupants. Ainsi, faire d'Albouy un nouvel Antigone représente une vision fantasmée de l'Afrique dans laquelle il s'agit pour un peuple de pouvoir s'occuper de ses morts lorsqu'un autre peuple lui refuse ce droit fondamental. Les Carnets, dans le fragment « sépultures d'ouvriers » mettent en scène la sépulture à laquelle aurait pu avoir droit Noufia puisque les corps étaient chaque jour recouverts sur la route et qu'il « se formait un amas de chair et de branchages ». « Clarté » et « opacité » s'affrontent métaphoriquement dans la seconde œuvre puisque le Client ne cesse de répéter qu'il appartient au « licite », à la hauteur de l'immeuble et de l'ascenseur, alors que le Dealer se trouve en bas. Haut et bas représentent une frontière métaphorique chez Koltès dans laquelle deux réalités s'affrontent : la vie et la mort. Cal va chercher le corps de Noufia dans les égouts tel un bryphée moderne et burlesque, le Client évoque l'envie qu'ont « les enfants de descendre à la cave ». Cette frontière ne peut être éclairée par les

« constellations du langage » qui ne font que renforcer son « assombrissement ». Aussi plus que de vouloir éclairer l'œuvre de Hollis il faut accepter son obscurité, consentir à la métaphore et à « l'opacité » qui plonge son lecteur-spectateur dans un ailleurs, à la fois réel et imaginaire.

De fait, cette « opacité » ne peut être éclairée ni résolue puisqu'elle est maintenue par le « langage ». Les personnages se parlent tout au long de la pièce, ils parlent bien plus qu'ils n'agissent mais ne se comprennent pas. La langue ne peut détacher son « éclat sur les gouffres obscurs de la fiction » puisqu'elle n'est pas la même entre les personnages, elle ne peut donc servir de résolution ou d'éclaircissement. Christophe Bident évoque à ce propos une « asymétrie d'informations », c'est-à-dire que les personnages ne détiennent pas le même pouvoir de la parole : le Dealer sait ce qu'il a à vendre ou non au contraire du Client qui ne dispose pas des mêmes armes et doit alors négocier. Le principe du « deal » exposé dans la didascalie liminaire comme étant une transaction commerciale « entre pourvoyeurs et qu'il mandeurs » rend caduque toute règle commerciale et expose, à son plus haut degré, « l'asymétrie d'informations ». Le langage ne peut alors éclairer l'obscurité du « désir » et en renforce « l'opacité ». Plus encore, les personnages ne possèdent pas les mêmes attentes, le Dealer est là « pour le commerce » alors que le Client refuse de faire un échange. Je crée ce qu'Arnaud Maisetti nomme « un jeu à somme nulle », c'est-à-dire une configuration d'échange qui ne peut trouver qu'un gagnant et un perdant. Le langage accentue les divergences de chacun dans ce « jeu » : le Client n'a rien à échanger, le Dealer refuse l'échange et pour Albouy une bouteille de whisky ne peut remplacer le corps de son frère. Le langage trouve alors son épuisement en lui-même, Albouy ne pouvant avoir le corps de Noufia, il le substitue par celui de Cal, Léone ne pouvant appartenir à l'Afrique elle se tait pour se sacrifier le visage

et y graver des "marques tribales" à la fin de la scène XVI. Alboury ne parlera plus et disparaîtra et Léone ne dira plus qu'une réplique, dans un dialecte mélangeant allemand et français, annonçant la perte de son épingle à nourrice, sa nudité ("toute nue !") et son retour à Paris. Le langage s'épuise également dans Dans la solitude des champs de coton, il est ce qui maintient la violence à distance durant toute la pièce. En effet, tant que les personnages se parlent ils ne s'attaquent pas physiquement, mais une fois le langage épuisé, symboliquement par le syntagme « Rien » qui est la dernière réplique du Dealer, il ne reste qu'un possible recommencement envisagé par le Client à la réplique suivante : « Alors quelle arme ? ». Cet achèvement est incarné dans la mise en scène de Patrice Chéreau face à Laurent Malet par un épuisement physique répondant à la cécité langagière : les deux acteurs sont essouffés et transpirants, leur visage exprime la souffrance et la violence de l'échange impossible. Le langage Koltésien crée l'obscurité davantage que "l'éclat".

La singularité de la dramaturgie Koltésienne réside dans la création d'un langage métaphorique, qui contient en lui "la clarté" et "l'opacité" représentant symboliquement le blanc et le noir, dualité essentielle à Koltès. En effet il imaginait son Dealer comme "un chanteur de blues" tel qu'il en avait rencontré à New-York et le voulait noir, en cela il était tout à fait satisfait de la première mise en scène avec Isaac de Bankolé. Le blanc et le noir, la "clarté" et "l'opacité" représentent le dyptique de l'œuvre Koltésienne répondant ainsi à ce que disait Jean Genet quelques années avant lui : "si les blancs sont la page, les noirs sont l'écrit qui dit le sens". Les deux notions doivent coexister et l'une ne peut dominer l'autre, le feu d'artifice de la scène XX éclaire la scène du meurtre tout en couvrant le bruit des fusils : la "clarté" accompagne autant qu'elle enfonce l'obscurité. Ainsi la métaphore est omniprésente dans l'œuvre de Koltès.

Epreuve - Matière : 102 - 0775 Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

dans les paroles des personnages tout comme dans les bruits ou la récurrence des motifs. Le syntagme "desir" est prononcé quarante quatre fois au cours de la pièce Dans la solitude des champs de coton sans jamais être clairement défini. Il s'apparente tantôt à un "étalon" que l'on retient face à la jument, tantôt à un aspect liquide dans les paroles du Client : "un desir a coulé à vos pieds comme du sang, un desir que je ne connais pas et ne reconnais pas". Cette liquidité crée une "résonance" avec Combat de nègre et de chiens puisqu'à la scène XII Cal revient des égouts et Horn a peur du sang, et le crachat hantera toute l'œuvre : celui de Noufia aux pieds de Cal et celui d'Albourn au visage de Léone à la scène XV. La forme liquide est ce qui unit comme ce qui sépare : si le Client, dans les dernières répliques affirme : "le sang nous unira comme deux indiens assis au coin du feu" il poursuit par la double négation : "il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour". Cependant la métaphore Koltessienne unit les personnages autant qu'elle les éloigne, si les protagonistes de Dans la solitude des champs de coton ne parviennent pas à se comprendre c'est parce qu'ils ne parlent pas la même langue, ils n'appartiennent pas au même territoire. Le Dealer voit dans le

Client ce rôle unique qu'il lui a assigné parce qu'il ne peut être commerçant si l'homme en face de lui est un simple passant. Le Client au contraire refuse cette fonction et tente de s'en éloigner, de repartir sur la ligne de départ : « Je veux être zéro ». La langue est ce qui leur permet de communiquer sans jamais se comprendre, le seul terrain commun au Dealer et au Client réside dans la raison mais chez l'un elle est analogique, ce qui oblige l'association d'un homme à un client, chez l'autre elle est logique, causant le refus. L'un appartient à la ligne verticale, le Client, l'autre à la ligne horizontale, le Dealer. Les deux mondes ne peuvent que coexister sans jamais effacer l'obscurité entre eux. Le langage koltésien renforce cet écart et se joue de quelques « éclats » partiels afin de transformer l'obscurité en « opacité » et permettre à son lecteur de « parler Koltés » comme l'indique Anne Ubersfeld à propos de la métaphore Koltésienne.

En somme, si la dramaturge Koltésienne repose sur une « opacité » volontaire qui peut être partiellement éclairée par une fragmentation rassemblée et tissant des « résonances » cela ne suffirait à en faire sa singularité. En effet « toute la séduction de l'œuvre » de Koltés semble davantage passer par une alliance des « constellations de langage » et des « gouffres obscurs de la fiction » plutôt que de « l'éclat » de l'un sur l'autre. Le théâtre koltésien semble davantage résider en une « opacité » revendiquée, accentuée par le langage, afin de créer un univers.

propre au dramaturge dont la langue, limpide ou obscure, est l'unique ligne de conduite et la source de toute action. Le langage métaphorique permet alors de déployer « toute la séduction de l'œuvre et de permettre au spectateur de passer outre l'opacité d'un désir non dévoilé ou d'un dialogue en ~~ouolog~~ ».

