

UNIVERS FANTASTIQUE DANS SALLINGER DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Fantastic Universe in Bernard-Marie Koltès' *Sallinger* PlayTülünay DALAK¹

RÉSUMÉ

Sallinger est une pièce de théâtre de B-M. Koltès inspirée des sujets du célèbre écrivain américain J. David Salinger. Dans cette œuvre, sortie de l'imagination de l'auteur comme un prototype portant le style, le langage et les motifs de ses grandes pièces de futur, Koltès crée un univers mixte réel-irréel avec sa capacité à étaler l'habituel et l'inhabituel en même temps. Dans la pièce, un monde étrange, surprenant, effrayant, plein de suspense se dévoile. Pour comprendre le genre littéraire de fantastique qui maintient le lecteur dans le champ de l'incertitude et pour analyser *Sallinger* avec la méthode fantastique, on a d'abord présenté les critères de la théorie fantastique systématisée par Tzvetan Todorov. Pour qu'une œuvre soit classée dans la catégorie du fantastique, le théoricien impose trois conditions : Le lecteur doit être indécis entre l'ordinaire et l'extraordinaire dans les récits du texte. Cette indécision doit également être ressentie par le héros et le lecteur doit s'identifier à ce héros. Il doit aussi adopter une attitude envers le texte, en rejetant l'interprétation allégorique et poétique. Étant donné que la lecture fantastique est une manière particulière de lire, Todorov souligne notamment la nécessité de lire l'œuvre étape par étape et donne de grandes responsabilités au lecteur. Dans *Sallinger*, le lecteur entre d'abord dans un univers normal et pense que la pièce continuera dans l'ordre mondial normal, puis rencontre un univers irréel lorsque le protagoniste suicidaire de la pièce apparaît et disparaît soudainement dans le temps et l'espace. Le va-et-vient du héros est assez complexe avec sa structure qui perturbe le temps, le lieu et l'intrigue traditionnels. Dans ce cas, le lecteur pose de telles questions ; Est-ce un rêve ? Est-ce une technique cinématographique de flashback ? Est-ce un aller et retour mystique de l'autre monde à ce monde ? Est-ce un voyage dans le temps et dans l'espace ou dans les souvenirs ? Est-ce un jeu dans un jeu ? Dans *Sallinger*, du début à la fin, les réponses à ces questions ont été recherchées selon les critères de la théorie fantastique, le texte a été lu, analysé et interprété à partir des descriptions de scènes et des répliques des personnages de la pièce.

Mots-clés: Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, fantastique, Tzvetan Todorov

ÖZET

Sallinger, B-M.Koltès'in ünlü Amerikan yazar J. David Salinger'nin konularından esinlendiği bir tiyatro oyunudur. Gelecek büyük oyunlarının stilini, dilini, motiflerini içinde taşıyan bir prototip olarak, yazarın imgeleminden ortaya çıkmış bu yapıtta, Koltès gerçekliğin yanında gerçektışı da sunabilme yeteneğiyle düş-gerçek karışımı bir evren yaratır. Oyunda olağanüstü, şaşırtıcı, korkutucu, hayret verici, gerilim yaratan tuhaf bir dünya gözler önüne serilir. Okuru belirsizlik alanında tutan fantastik edebiyat türünün ne olduğunu anlamak ve *Sallinger* oyununu fantastik yöntemle okumak için öncelikle Tzvetan Todorov'un dizgeleştirdiği fantastik kuramın kriterleri ortaya konmuştur. Teorisyen, fantastik için üç koşul öne sürer: Okur metindeki anlatılarla ilgili olağan ve olağanüstü arasında kararsızlık duymalıdır. Söz konusu bu kararsızlık öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir ve okur öykü kişisiyle özdeşleşmelidir. Alegorik (yan anlamsal) ve şiirsel yorumu reddederek metin karşısında bir tavır almalıdır. Fantastik okuma özel bir okuma biçimi olduğu için Todorov özellikle eseri baştan sona doğru okumak gerektiğinin altını çizer ve okura büyük sorumluluklar yükler. *Sallinger*'de öncelikle okur normal bir evrene girer ve oyunun normal dünya düzeni içinde süreceğini düşünür, sonra oyunun intihar etmiş başkahramanının ani olarak zamanda ve mekânda görünüp, kaybolmasıyla gerçektışı bir evrenle karşılaşır. Kahramanın gelişi ve gidişi geleneksel zaman, mekân, olay örgüsünü bozan yapısıyla oldukça karmaşıktır. Okur; bu düş müdür? Gerçek midir? Flashback sinema tekniği midir? Öteki dünyadan bu dünyaya yapılan mistik yolculuk mudur? Zamanda ve mekânda seyahat midir? Anılarda gezinti midir? Düş içinde düş yoksa oyun içinde oyun mudur? türünden sorular sorar. Oyunun ilk sahnesinden son sahnesine kadar bu soruların yanıtı fantastik kuramın ölçütleri doğrultusunda aranmış, metin sahne açıklamalarından, oyun kişilerinin repliklerinden hareketle okunup incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, fantastik, Tzvetan Todorov

1. ORCID : 0000-0002-1717-9460

1. Dr. Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, tulinaydalak@gmail.com

DALAK, T. (2023). "Univers Fantastique Dans *Sallinger* De Bernard-Marie Koltès" *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.10, s. 28, s.18-28.

Makale Geliş Tarihi: 16 Ağustos 2022 Kabul Tarihi: 12 Aralık 2022

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bernard-Marie Koltès 20. yüzyılın son döneminde eserler veren, dünyada oyunları en çok temsil edilen Fransız oyun yazarıdır. *Sallinger*, yazarın, ünlü Amerikan yazar Jerome David Salinger'nin konularından esinlendiği bir tiyatro oyunudur. Yazar önceki gençlik oyunlarını uyarlama oldukları için reddeder. *Sallinger* de onlardan biridir. Reddetse bile oyun daha sonraki en önemli eserlerinin özelliklerini biçimiyle, kendine özgü diliyle ve sıkça yer verdiği izlekleriyle benzerlik gösteren bir arketiptir. Yazarın düş gücünden ortaya çıkmış bu yapıtta, Koltès gerçek ve gerçekdışını yan yana sunarak kurmaca bir evren tasarlar. Oyunda, okur şaşırtıcı, ürkütücü, beklenmedik, gerilimli bir atmosfer ile karşı karşıya kalır. Bu bağlamda, eser gerçekleşmesi mümkün olmayan öğeler barındırmasıyla fantastik anlatı kategorisinde yer alır. Okuru belirsizlik alanında tutan fantastik edebiyat türünün özelliklerini ortaya koymak ve B-M. Koltès'in *Sallinger* adlı oyununu fantastik yöntemle okumak için Tzvetan Todorov'un *Fantastik Edebiyata Giriş* (Introduction à la Littérature Fantastique) adlı yapıtında dizgeleştirdiği fantastik kuramın ölçütlerine yer verilerek eserin incelenmesi için teorik alt yapı oluşturulmuştur. Todorov, yapıtında o zamana kadar fantastik için yapılan tanımların tutarlılıklarını ve tutarsızlıklarını örnekler üzerinden ortaya koyar. Fantastik edebiyat türünü yapısalcı çerçeveden betimleyen teorisyenin iki amacı vardır: Bir taraftan fantastiğin izleklerini incelemek, diğer taraftan da izleksel incelemeye ilişkin genel bir kuram önermek. Söz konusu bu izlekleri "ben" izlekleri ve "sen" izlekleri bağlamında örnekçelendirip, açıklamarken fantastik özel bir okuma biçimi olan estetik ve edebi bir kuram önerir. Todorov ilk önce fantastik edebiyat türünü "tekinsiz" (étrange) ve "olağanüstü" (merveilleux) türlerinden farkıyla betimler. Ona göre bir metnin fantastik türde yer alması için üç koşulu yerine getirmesi gerekir: Öncelikle okur anlatılan olaylarla ilgili olağan ve olağanüstü arasında kararsızlık (hésitation) duymalıdır. Aynı kararsızlığı öykü kişisi veya kişileri de hissetmelidir. Bu anlamda okur öykü kişisiyle özdeşleşmelidir. Son olarak alegorik (yan anlamsal) ve şiirsel yorumu reddetmeli ve fantastik okuma tavrı benimsemelidir. Fantastik okuma özel bir okuma biçimi olduğu için Todorov özellikle eseri baştan sona doğru okumak gerektiğinin altını çizer. Bu durum öykü kişisiyle özdeşleşim sağlamak için adım adım izlemesi gereken bir süreç olduğu için, eserin sonu baştan öğrenilirse oyun bozulacaktır. Fantastik bir anlatının birinci ve ikinci kez okunması çok farklı izlenimler ortaya çıkardığı için ikinci okumada özdeşleşme olası değildir. Bu açıdan Todorov okura büyük sorumluluklar yükler. *Sallinger*'de öncelikle okur bir gün önce ölmüş kahramanın mezarına gizlice girmeye çalışan dul karısı ile onun en yakın arkadaşının gece karanlığındaki uzamda, gerilimin hüküm sürdüğü normal bir evrene girer ve oyunun bu şekilde bilindik dünya düzeni içinde süreceğini var sayar, sonra oyunun başında intihar ettiği belirtilen başkahramanın ani olarak zamanda ve mekânda ortaya çıkıp kaybolmasıyla kendini bilinmeyen başka bir evrende bulur. Bu ani görünüş ve kayboluşta kahramanın kardeşiyle yaptığı karşılıklı konuşmalar olağandan olağandışına çıkılan yapısıyla giriftir. Okur bu durumu anlamlandırmakta zorluk çeker. Düş-gerçek ikileminde kaldığı gibi, bunun bir tür sinema tekniği olabileceğini de düşünür, bunun yanı sıra öteki dünyadan bu dünyaya yapılan mistik bir seyahat midir ya da bilimkurgusal olarak zamanda ve mekânda yolculuk mudur yoksa anılarda gezinti midir? diye sorular sorar. Koltès'in oyunları yapısal özelliklerinden dolayı hem sahnelenen hem de okunan eserler olduğu için, oyun sahne sahne okunarak bu soruların yanıtı fantastik kuramın ölçütleri doğrultusunda aranmış, metnin verilerinden hareketle incelenmiş ve yorumlanmıştır.

INTRODUCTION

Bernard-Marie Koltès qui écrit *Sallinger* en 1977 sur la commande de Bruno Boeglin en s'inspirant par les thèmes de l'œuvre de Jerome David Salinger étant célèbre auteur américain du roman *L'Atrape-coeurs*, ne veut pas que ses œuvres de jeunesse ou ses adaptations soient jouées. Conformément à la volonté de Koltès, *Sallinger* reste inédit. Après sa mort, il est publié en 1995 par les éditions de Minuit (Collectif, 2007:36-37).

Même si l'auteur le renie, *Sallinger* qui contient tous les motifs de ses grandes pièces à venir est considéré comme la matrice de son théâtre. C'est une pièce noire, pathétique, tragique qui traite des problèmes universels de l'être humain, montre des caractéristiques atypiques, implique singulièrement plusieurs éléments différents, et présente ce qui est réel et ce qui est irréel ensemble. Là où les actions se déroulent en dehors de la vérité de l'ordre mondial normal, c'est ainsi que l'auteur crée un univers mixte avec sa capacité à former l'ordinaire aussi bien que l'extraordinaire.

Dans le domaine où des éléments surnaturels surgissent, certains personnages de *Sallinger* ne perçoivent pas ces cas comme tels. C'est le lecteur qui s'en prend compte. Tout d'abord, le lecteur entre dans l'univers normal où, une veuve et son amie tentent d'entrer dans le cimetière du héros décédé la veille, et il pense que l'action va continuer ainsi, mais il entre dans un autre univers qu'il ne connaît pas. Là, le Rouquin, c'est celui qui vient hanter ses proches, joue avec la perception du lecteur et des personnages de la pièce. Son apparition et sa disparition qui sont présentées assez complexes font s'interroger : Est-ce une technique cinématographique ? Est-ce une errance à travers les souvenirs ? Est-ce un rêve ? Est-ce un voyage dans le temps et l'espace ? Le Rouquin va-t-il et vient-il de ce monde à l'au-delà ? Est-ce un jeu dans un jeu ?

Dans la pièce, on entre dans un univers étrange où il existe des transitions de la réalité à l'irréalité, où on ressent le malaise de l'extraordinaire. Dans cet endroit qui est différent de l'habituel, les traces que l'on suit sont confuses par les interventions de l'auteur, le lecteur tente de se repérer dans une disposition étonnamment incertaine.

Dans notre corpus, afin de comprendre le genre littéraire de fantastique qui maintient le lecteur dans le domaine de l'incertitude et de lire *Sallinger* avec la méthode fantastique, tout d'abord, son cadre théorique sera tracé à partir d'*Introduction à la Littérature Fantastique* de Tzvetan Todorov.

1. Cadre de la Théorie du Fantastique

Des éléments fantastiques inspirent les gens depuis le début de l'histoire connue. La curiosité de l'inconnu chez les êtres crée l'envie d'expliquer les éléments qui les entourent avec l'effet de l'imagination. La formation des mythes et des légendes s'émerge grâce à cette création sans limite. Le fantastique qui est la branche la plus ancienne de la littérature naît de la fantaisie, de la superstition, de la peur, du regret, du remords, du rêve, du cauchemar, de l'excitation mentale, de l'extrémité en contenant ce qui est surnaturel, étonnant, scandaleux, étrange étant le produit de la fiction.

Compte tenu de la diversité des explications apportées au fantastique, on constate que, si les écrivains et les théoriciens intéressés par le genre acceptent l'existence d'un genre fantastique, ils ne peuvent pas faire consensus sur cette espèce, et ils l'évaluent sous des angles différents. Certains chercheurs qui ne parviennent pas à s'entendre sur une définition unique de ce concept s'appuient généralement sur les critères de Tzvetan Todorov.

T. Todorov, qui traite du fantastique par une approche structuraliste dans son ouvrage intitulé *Introduction à la littérature fantastique*, et qui soutient que les théories de la critique de littérature doivent être objectives systématisées une méthode d'analyse littéraire basée sur un style de lecture particulière du texte. Au début de son livre, il présente l'explication du fantastique à la lumière des définitions faites jusqu'alors en révélant leur cohérence et leur incohérence, tant par la critique que par l'éclaircissement. Tout au long de son livre, Todorov adapte deux objectifs : Examiner les thèmes du fantastique d'une part, et proposer une théorie générale de l'analyse thématique d'autre part.

Pour qu'une fiction soit fantastique, il y a trois critères sur lesquels Todorov insiste : 1-L'œuvre doit faire éprouver chez le lecteur une hésitation entre le naturel et le surnaturel. 2-Dans cette indécision, le protagoniste de l'œuvre et le lecteur doivent être identifiés. 3-Le lecteur doit adopter une attitude envers le texte en s'opposant aux interprétations allégoriques et poétiques. (Todorov, 2013: 17) Todorov distingue également l'allégorie du genre fantastique, qui est un sens figuré qui veut dire autre chose tout en disant quelque chose (Todorov, 2013: 28-29), et avertit ; "*le fantastique exige un certain type de lecture : sans quoi, on risque de glisser ou dans l'allégorie ou dans la poésie*" (Todorov, 2013: 63).

Le fantastique s'avère lorsque le lecteur et le personnage du récit ont du mal à décider si les événements sont réels ou non (Todorov, 2013: 21). Il laisse le lecteur devant le dilemme : “croire ou pas ?” (Todorov, 2013: 36). Le théoricien prévoit que:

“Dans l'univers évoqué par le texte, se produit un événement – une action – qui relève du surnaturel (ou du faux surnaturel) ; à son tour, celui-ci provoque une réaction chez le lecteur implicite (et généralement chez le héros de l'histoire) : c'est cette réaction que nous qualifions d'“hésitation”, et les textes qui la font vivre, de fantastique” (Todorov, 2013: 43).

Pour qu'il s'agisse du genre fantastique, il est nécessaire de laisser un certain doute de la part du héros ou du lecteur. Si l'un ou l'autre vit constamment des contradictions entre le réel et l'imaginaire et est troublé par les événements qui l'entourent, la première condition du fantastique s'accomplit.

Un autre détail important est que Todorov décrit le fantastique à partir des genres voisins ; “l'étrange” ou “le merveilleux”. Si le lecteur n'arrive pas à expliquer la situation surréaliste rencontrée on entre, selon Todorov, au centre du fantastique. Lorsque le héros ou le lecteur trouve une explication à l'événement surnaturel dont il a été témoin, la recherche de réponses se termine, on s'éloigne du fantastique et on se dirige vers une zone proche ; étrange ou merveilleux. Ainsi, au moment où le sentiment d'indécision prend fin d'une manière ou d'une autre, l'hésitation du lecteur est éliminée, et le fantastique est supprimé (Todorov, 2013: 21).

Il faut en outre indiquer que, même si le surréel se manifeste dans les deux types de récits “étrange” ou “merveilleux”, contrairement à une histoire fantastique, le lecteur n'éprouve aucun sentiment d'hésitation face à eux. À l'inverse de ce type de récits, puisqu'“il y a chaque fois le “mystère”, l'“inexplicable”, l'“inadmissible”, qui s'introduit dans la “vie réelle”, ou le “monde réel” ” (Todorov, 2013: 15), dans les récits contenant des éléments surnaturels où parlent les animaux, le lecteur ne s'interroge pas cela, car il sait qu'il doit percevoir et interpréter ces textes de manière allégorique, et non selon leur sens littéral. Le lecteur commence d'ailleurs le récit en faisant semblant d'y croire depuis le début et le maintient tout au long du récit et accepte les données présentées par le texte telles quelles. Todorov qui sépare le fantastique des genres voisins attire également sur ce que :

“Le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir : donc à un futur ; dans l'étrange, en revanche, on ramène l'inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable, et par là au passé. Quant au fantastique lui-même, l'hésitation qui le caractérise ne peut, de toute évidence, se situer qu'au présent” (Todorov, 2013: 21).

Parallèlement à cela, en relation avec les genres “étrange” et “merveilleux”, Todorov divise le fantastique en quatre types ; étrange pur, fantastique-étrange, fantastique-merveilleux, merveilleux pur (Todorov, 2013: 22).

Dans le fantastique, il y a un mélange des domaines du rêve et de la réalité. La frontière entre le physique et le mental, entre la matière et l'esprit est rompue, et il existe une transition de temps en temps, d'espace en espace. “La littérature fantastique ébranle cette séparation abrupte” (Todorov, 2013: 48). Les mondes opposés sont entrelacés, ainsi les catégories principales sont bouleversées. Avec les délires, la folie, les troubles de la personnalité, les effets de l'alcool et de la drogue, les limites entre rêve et réel sont brisées. “La littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement ses formes excessives ainsi que ses différentes transformations” (Todorov, 2013: 50). On met l'accent dans le fantastique sur ce qu'il y aurait la description des excès, des différentes configurations d'extrêmes. À cet égard, “le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure” (Todorov, 2013: 64). L'univers fantastique, qui est situé en face de l'univers logique, apparaît comme un domaine dans lequel la compréhension des relations de cause à effet est perturbée.

Todorov donne également la place aux thèmes du “je” et aux thèmes du “tu” qui s'utilisent dans les textes fantastiques. Les thèmes du je sont liés aux cas de folie, ils se construisent sur une rupture de la limite entre psychique et physique, ils impliquent la possibilité de briser la frontière entre le sens littéral et le sens figuré. Quant aux thèmes du tu, ils sont formés à partir de la relation entre deux sujets parlants dans le discours, ils correspondent au système des pulsions inconscientes (Todorov, 2013: 60-62). “Le réseau des thèmes du tu relève directement des tabous et donc de la censure” (Todorov, 2013: 64).

Pour le concept de fantastique, on peut dire finalement que ce sont des textes qui incluent de la fiction irréaliste, des éléments ou des outils qui sont bâtis sur le monde réel. En ce sens, la caractéristique la plus importante du concept de fantastique est l'utilisation d'éléments réels, irréels et surréels ensemble. L'incertitude entre réalité et irréalité et les hésitations du lecteur donnent, selon Todorov, à l'histoire un trait fantastique.

2. Dans un État d'Instabilité Plein de "Peut-être"

Le genre fantastique contient de nombreuses indications sur les rôles que le lecteur doit assumer. Puisque la lecture fantastique est une manière particulière de lire, Todorov souligne notamment qu'il est nécessaire de lire l'œuvre du début à la fin. Si la fin de l'œuvre est apprise depuis le début, le jeu sera gâché (Todorov, 2013: 38).

Le théoricien donne un rôle important au lecteur qui doit suivre pas à pas le processus d'identification avec le personnage de l'histoire. Ce type de lecture impose une grande responsabilité. Si le lecteur est influencé par ce qu'il vit, qu'il s'identifie à la situation à laquelle le héros est confronté, et qu'il éprouve également une hésitation, on peut parler dans ce cas d'un fantastique.

Bien que *Sallinger* soit une pièce théâtrale, on peut également être lue. De son côté, Koltès donne d'ailleurs cette possibilité par l'explication qu'il a faite : "*J'ai pensé que le texte de théâtre ne devrait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire. C'est ce que j'ai taché de faire*" (Koltès, 1999: 47-48).

Sallinger, avec ses descriptions de scènes et surtout avec ses explications didascaliques ouvre les portes qui emmènent le lecteur dans l'univers indécis. De prime abord, la pièce qui commence par l'indication de didascalie telle que ; "*la nuit est profonde. Mais il y a de très légers reflets – très légers, et de formes étranges – blancs, sur le sol*"¹ (p.11) introduit le lecteur dans un milieu sombre. Que l'espace soit "nocturne" et que la forme soit "étrange" créent ainsi un climat tendu. Lorsque Carole tente d'entrer dans le cimetière avec son amie June, au milieu de la nuit, à une heure interdite, pour rendre visite à son mari décédé, le Rouquin, cet air malaisé se transforme en l'horreur. Cette peur survient lors de l'entrée au mausolée dont la description plus détaillée nourrit l'inquiétude. Même si l'action se réalise dans un monde normal, les propos et les comportements de Carole et de June engendrent ce sentiment d'effroi. Selon les dires de Todorov, "*la pure littérature d'horreur appartient à étrange*" qui est "*une seule des conditions du fantastique*" (Todorov, 2013: 23).

Contrairement à Carole, qui a la prédiction que le Rouquin, qui est mentionné au début de la pièce qu'il est mort, pourrait réapparaître, June en tant qu'amie intime observe ce qui se passe, s'efforce de comprendre ses comportements, et tente de donner un sens à son attitude. Quant au lecteur, il continue à lire avec étonnement ce qui se déroule, travaille à comprendre l'histoire. Dans cette étape, June qui ne croit pas au retour de Rouquin et le lecteur s'identifient parce que les deux savent que cela ne sera pas possible dans la vraie vie. June qui dit ; "*c'est une folie*" (p.12), "*ce n'est pas normal*" (p.16), attire l'attention sur l'étrangeté de l'état. D'autre part, le fait que Carole, qui pleure la perte de son mari, prétende que son mari ait été tué (p.19), et qu'elle produise des déclarations énigmatiques rendent cette situation mystérieuse. "*Le mystère est donc la condition sine qua non de l'univers fantastique*" (Öztoğat Kılıçeri, 2021: 14).

En réaction au comportement de Carole, qui s'imagine pouvoir parler à son mari décédé à la tombe, la question de June "*il est mort, non ?*" (p.19) est un effort de comprendre ce cas. L'argument de Carole; "*j'entends, à travers la pierre, le drôle de cri par lequel il m'appelait brusquement*" (p.19) entraîne le lecteur vers la non-normalité, en l'accoutumant peu à peu à ce que l'on surgit.

Dans des genres fantastiques, il est question d'une sorte de suspense. L'arrivée de Carole sur le tombeau de son mari, en y pénétrant illégalement génère une atmosphère de tension chez le lecteur. Parallèlement, cette tension est aussi ressentie par June, qui agit de peur d'être rattrapée par les gardiens. En vertu de la nécessité du genre fantastique, le lecteur qui éprouve le même sentiment remplit donc la règle d'identification au personnage de la fiction. Mais, contrairement à June, Carole qui le voit comme son droit ne vit pas le même désarroi. De plus, le temps (nuit) et l'espace (cimetière) offrent une autre dimension qui crée la peur. Lorsque tout cela se réunit et qu'une action inattendue surgit comme suit : "*Tout à coup, June se retourne (...), pousse un cri*" (p.21), parce que dans "*une lumière bleutée, intermittente comme celle des ambulances (...) apparaît et disparaît le Rouquin*" (p.21) on entre pleinement dans le champ du fantastique.

Cette scène qui montre le retour d'une personne décédée au monde produit l'irréel qui est la matière indispensable du fantastique. Et, ce faisant, Koltès ouvre un espace spectral dans un espace spectacle. En l'occurrence, il faut indiquer que "*le mot "fantôme" lui-même partage son origine avec le fantasme, à la fois image et projection*" (Collectif, 2018: 69). Comme le dit Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx*, "*c'est quelque chose qu'on ne sait pas, justement*" (Derrida, 1993: 25). Quand on pense que "*le fantôme est bien celui qui, mort, vient dans le monde*"

¹ KOLTÈS, B-M. (1995-2005). *Sallinger*. Paris: Les Éditions de Minuit

des vivants” (Bident, Salado ve Triau, 2004: 133), on sort évidemment de la vie ordinaire, on entre dans l’univers surnaturel.

Alors que le lecteur pense que l’action continue d’une manière normale, le protagoniste qui est déjà mort apparaît soudainement, parle et disparaît dans le temps et l’espace. Le lecteur qui fait face à une situation compliquée cherche à expliquer ces événements surnaturels avec les règles de l’univers réels et se demande si c’est un retour des souvenirs avec flash-back qui est une sorte de méthode cinématographique.

Si le lecteur se pose une telle question, on relève, dans ce cas, l’indécision de celui-ci qui ne connaît que les lois de l’univers naturel. Quand “l’hésitation” est vécue par le lecteur ou le protagoniste face à un événement extraordinaire, comme le mentionne Todorov, “*ainsi se trouve-t-on au cœur du fantastique*” (Todorov, 2013: 14). Ce sentiment est celui de la conscience, qui se forme à la suite de l’effondrement de la réalité connue, de l’harmonie universelle, et qui tente de donner un sens à cet état.

L’environnement étrange de la première scène qui se réalise à l’extérieur se poursuit à l’intérieur de la maison de la famille du Rouquin. La peinture sombre s’accompagne ainsi de la peinture triste de la deuxième scène. Comme l’a déclaré la didascalie ; “*le grand salon, aux rideaux tirés, est éclairé par petites zones bien délimitées (...), tout le reste étant dans la pénombre*” (p.21), ce “clair-obscur” génère une atmosphère nébuleuse et une énigme difficile à comprendre et à expliquer.

La noirceur du temps et le crépuscule de l’espace montrent sa projection même dans les attitudes des personnages et dans les relations familiales. Dans le salon, où souffle un air de tristesse, Al (père) prend de l’alcool sans cesse, enfoui dans son fauteuil, Ma (mère) fume une cigarette l’une après l’autre, tandis qu’Anna (sœur) jette un coup d’œil dehors en écartant le rideau, Leslie (frère) arpente la salle et dit qu’*“il me vient l’envie d’aboyer”* (p.24). L’ambiance reflétant le deuil familial après le suicide du Rouquin dresse un tableau affligeant d’une part, et donne une sorte d’effroi d’autre part. L’aveu de Ma ; “*Trouver un moment le monde normal, et se trouver dedans normalement. (...) On dirait que quelqu’un vous suit (...), à côté de vous, vous empêche de dormir*” (p.23), décrit une situation funeste et spectrale à la fois. Les membres de la famille qui sont incapables de faire face à ce deuil sont en état de déséquilibre. Ce pouvoir fantomal du lieu et de la confession de Ma permet de prendre une position vis-à-vis de la dimension fantastique.

Dans la troisième scène, pendant que Leslie discute avec son ami Henry sur le pont, à la fin de la conversation, le Rouquin réapparaît soudainement. Si Leslie n’en est surpris pas, le lecteur ressent un sentiment de perplexité même s’il s’y habitue. Le fait que le Rouquin “*gémisse à nouveau, tourne en boitillant*” (p.40) est très bizarre, en ce sens que, encore qu’il soit un fantôme, ce cas fait poser ces questions : Pourquoi il souffre-t-il et boite-t-il ? Et les morts éprouvent-ils des douleurs physiques ?

Le spectateur/lecteur qui vit une situation étrange hésite entre réalité et imaginaire, car le Rouquin est dans une scène de bataille, on ne sait pas si c’est un souvenir qui s’est passé auparavant, ou s’il est question d’un rêve, ou bien si cela se produit lorsque le héros revient sur terre après la mort. Quoique le lecteur vive cette incertitude, son frère Leslie n’a pas de telles perceptions, il le voit normal. Et quand bien même, encore que Leslie trouve cette situation ordinaire, il y a une anomalie qui ne correspond pas à la vie mondaine. Dans la pièce, on quitte la réalité universelle et on entre dans celle d’extraordinaire. Le fantastique, c’est celui qui est inhabituel, joue avec la sensation de la réalité du lecteur et des protagonistes, les ébranle, les met devant un dilemme, les fait s’interroger et fait l’expérience de l’incertitude.

Il faut rappeler encore une fois que le fantastique est l’intervention du monde irréel au monde réel (Bouvet, 2007: 199). Il s’oppose au monde rationalisé. Alors que le récit continue d’exister dans le monde réel dans lequel on vit, il met soudain le lecteur dans une situation incompréhensible. Les lois du monde que l’on connaît ne suffisent pas dès lors à l’expliquer. Le fantastique se manifeste dans cette période d’imprécision. Que le Rouquin pose cette question ; “*Et si tu étais une lumière qui flotte dans ma tête, et que j’étais une lumière qui flotte dans la tienne ?*” (p.42) renforce également ce sentiment ambigu.

Maïsetti met l’accent sur le caractère spectral qui engendre le fantastique en soulignant que, le Rouquin en tant que héros de la pièce, “*c’est un fantôme de chair et d’os, un corps à part entière qui parle aux vivants et à qui les vivants s’adressent, dont les actions et les paroles agissent sur la scène et répondent à cette réalité fantastique qui l’anime*” (Maïsetti, 2018: 129). Le Rouquin qui n’arrive pas à quitter le monde des vivants exprime : “*S’ils se posent sur ma tête, leurs pattes s’enfonceront. Rien ne la protège, bon dieu, tu le sais bien. Entre la cervelle et les cheveux, je n’ai*

rien d'autre que la peau" (p.40-41). Qu'il fasse une telle description affreuse qui sort du domaine de la littérature surréaliste comble la nécessité du fantastique.

Dans la troisième scène, tout comme le Rouquin surgit, tout à coup, "*il disparaît dans l'ombre*" (p.43). Avec l'aller et retour du héros de ce monde à l'autre, de l'autre monde à ce monde, la réalité est détruite. Ainsi, la nature fantastique est opérée par le fait que le protagoniste, en tant que fantôme, qui est une figure contraire à la vérité de la vie réelle "*laisse les spectateurs/lecteurs de ce théâtre entrevoir l'instabilité d'un monde ouvert à la possibilité de l'invisible, ouvert à la possibilité d'une révélation en suspens un monde sortant de ses gonds*" (Collectif, 2018: 64-65).

Dans la quatrième scène, Carole, qui a été arrêtée par la police dans le mausolée, est amenée au domicile familial de son mari pour constater son identité. Là où une sorte de jeu s'exécute : "*Leslie jouait le Belle Masquée et Anna l'Intrépide Amant*" (p.51). Cette scène, dans laquelle les personnages qui s'expriment que par le geste et la mimique sans recours à la parole et qui comporte des éléments ludiques, est une sorte de mise en abyme. En plus de ces bizarreries, dans la même scène, quand Carole s'enfuit, la mère, Ma, rassemble sa famille autour d'elle, "*raconte une histoire avec moralité*" (p.53) que personne ne comprend rien. L'histoire racontée par Ma est également assez étrange, à cela s'ajoute ainsi un nouveau sentiment insolite ressenti par le spectateur/lecteur. En donnant cet effet d'étrangeté, le texte maintient le lecteur dans le domaine du fantastique.

La description faite dans la didascalie de la cinquième scène qui annonce "*dans un New York abstrait, nocturne, déconnecté*" (p.57) est un précurseur du fait qu'il y aurait quelque chose d'anormal. Traditionnellement, l'espace et le temps doivent être liés à la vie réelle, en revanche, le lieu de rêve de Leslie n'est pas conforme à un monde réel mais à un monde surréel qui assure la transition vers un autre monde secondaire où "*les corbeaux volent sur le dos, les chiens sont aveugles, tout le monde marche à reculons*" (p.58). Créant un monde de pensée surréaliste dans son discours, Leslie qui, "*est un comédien qui n'existe que de jouer la comédie*" (Sébastien, 2001: 66) dit : "*je parle aux absents, je me déclare aux morts*" (p.59). Cette réplique est considérée par Christophe Bident comme "la spectralisation" (Bident, 2000: 65). Leslie qui trouve normal tout ce qui se passe autour de lui jusqu'alors ne peut pas s'empêcher de se poser cette question ; "*ou je rêve ?*" (p.61). L'indécision du héros et du lecteur est la première condition du fantastique qui agit dans un autre plan de réalité que Todorov décrit ce genre comme un moment d'incertitude face à l'irréalité. Le personnage du récit et le lecteur restent entre croire et ne pas croire, c'est ce que le théoricien exige pour qu'une œuvre soit classée dans la catégorie de fantastique. Conformément à la description effrayante de début de la même scène, les éléments surréalistes et fantastiques avec les expressions et les comportements étranges de Leslie créent une sorte de métaphore combinée avec les éléments de théâtre absurde d'une part, et avec la situation d'hallucination pathologique d'autre part. Tout au plus, on peut dire que le fantastique qui contient les incidents hors de la logique et de la normalité détruit des stéréotypes.

Il serait soutenable de remarquer que le texte didascalique de *Sallinger* aide à compléter l'histoire et à engendrer un effet de surprendre et de bouleverser le lecteur à la fois. Donc, c'est ce que suggère la didascalie qui décrit l'ambiance sinistre dans laquelle se dégage :

"Hurlant, tremblant, la main sur sa poitrine, Leslie traverse en titubant des épaisseurs d'hallucinations et de peur, et se retrouve soudain dans... un espace clos, noir, où se distingue seulement la forme d'un cercueil neuf: l'intérieur du mausolée. Debout en équilibre sur le bord du cercueil, le Rouquin avance" (p.62).

De même, comme le rappelle André Petitjean, dans *Sallinger*, "*comme dans la plupart de ses pièces, Koltès multiplie les didascalies descriptives qui fournissent des informations d'ordre visuel avec un attachement scopique au moindre détail*" (Petitjean, 2019:60). Ces détails dégagent tant les sentiments des personnages que l'atmosphère éprouvée telle quelle qui permet de saisir le fantastique. Pour cet endroit décrit par la didascalie, Jean-Marc Lantari, fait une telle constatation : "*l'espace est d'une paradoxale plasticité et d'une surprenante porosité. C'est d'ailleurs cette contradiction dynamique entre clivage et fluidité, qui confère à l'espace koltésien sa troublante singularité*" (Lantari, 2014:109).

De là, ce que l'on perçoit, c'est que, sortant du cadre proprement dit de l'espace du monde réel, entrant dans l'espace fictionnel où le suicidé et le vivant se communiquent, la pièce accroît de diverses formes d'exclusion du monde physique. Dans ce sens, Anne Ubersfeld attire l'attention sur le fait que, dans la dramaturgie de Koltès, l'espace est le lieu même des contradictions. "*Il est concret mais en même temps métaphorique*" (Ubersfeld, 1999: 110). C'est pour cette raison que Marie-Paule Sébastien considère l'espace de *Sallinger* comme "l'espace concentrique" (Sébastien, 2001 :60).

Il faut de plus repérer que, dans un récit fantastique, le temps qui apparaît à des rythmes différents, ne suivant pas le cours connu de l'humain quand il y demeure, est brisé et bouleversé. Sa présentation n'accompagne pas la régularité de notre temps. Le passé peut être expérimenté dans le présent, et le présent peut être exprimé dans le futur. Comme l'indique Nathalie Prince, *“le passé et le présent se mêlent”* (Prince, 2008 :12). Dans le cas de *Sallinger*, quand le protagoniste vit dans le présent, le temps s'arrête, recule ou accélère. Les particules perdues du temps dans le passé réapparaissent dans le plan actuel, ce qui contraste avec le flux temporel. Le temps placé dans le temps présent crée un univers au-delà de la réalité. Le monde réel disparaît et un univers fantastique est créé par le héros lui-même.

Le fantastique utilise l'imagination dans la mesure où il défie toutes les lois de la physique, permet ainsi de changer les positions naturelles de la vie et de la mort, efface la différence entre possible et impossible en mettant le mort et le vivant côte à côte, et n'émerge donc que de la combinaison de l'extraordinaire avec la vie normale. Le Rouquin exprime son état d'âme où rêves, réalité et rôles se mélangent avec cette réplique ; *“Je ne peux pas être quelque part tranquillement à jouer, il faut que toute la famille se réunisse où je suis (...). Elle est revenue, pauvre veuve, elle adore ce rôle”* (p.62-63). La situation du Rouquin, revenu au monde par la résurrection, et celle de Carole, qui le dérange sans cesse en venant à son tombeau, créent une structure paradoxale, maintiennent le lecteur dans le champ du fantastique et présentent une sorte de jeu dans le jeu. L'implication du jeu rend la situation plus floue, et les paroles du Rouquin ; *“tout ça peut autant ne pas exister”* (p.64) révèlent de la manière la plus frappante l'incertitude fantastique. De la même veine, les déclarations de Leslie portent sur le jeu : *“Alors, tu joues le type qui veut faire des expériences, qui regarde le monde avec d'autres yeux, au point qu'on n'y comprend rien à tout ce que tu racontes”* (p.66). Son point de vue qui accepte tout comme un jeu peut être considéré comme un effort pour comprendre l'étrangeté vécue. Donc, on aperçoit ainsi que Koltès produit *“un monde qui n'existe que pour un moment dans le théâtre. C'est un monde éphémère de jeu”* (Er 2006 :438). Le lecteur, quant à lui, se positionne entre réalité et rêve. Si le lecteur est dans une phase d'hésitation en essayant de donner un sens à la situation dans laquelle il se trouve, il est alors confronté, selon les dires de Todorov, au genre littéraire de fantastique.

Dans la pièce, ce que l'on voit c'est que les enfants qui vilipendent leurs parents n'arrivent pas aussi à s'entendre bien entre eux. Les relations floues et paradoxales parmi les personnages paraissent également idéales à tout surgissement du fantastique. Tandis que Leslie, jaloux du Rouquin, dit ; *“le préféré de tous parce qu'il est supérieur à tous”* (p.24), il adopte une position critiquée en ajoutant : *“Le Rouquin, c'était la tête la plus étrangement faite, la plus particulière que l'on a jamais connue”* (p.25). Étant donné que le Rouquin traite son frère d'une manière grossière, autoritaire et humiliant, Leslie qui ne supporte pas son attitude négligée ne surpris pas qu'il parle avec un mort :

Leslie: “Je commence à en avoir marre de tes petits airs, de tes “pauvres cons, j'en sais plus moi, je suis plus malin que vous, et d'abord je suis mort, j'en sais de toute façon plus” ; tes petits regards qui nous prennent pour rien” (p.66).

Ainsi que Jean-Christophe Saïs le signale, même si le Rouquin est un fantôme, il joue paradoxalement un rôle actif par rapport aux autres personnages de la pièce (Martel, 2001: 43). En vertu de ce rôle vif, le héros, en transgressant l'ordre de la nature, ouvre de nouvelles frontières illimitées où se réalisent toutes sortes de contradictions. Dans cette optique, cette indication de la didascalie ; *“tombe (...). Le visage vers le sol, le Rouquin ne bouge plus”* (p.68-69) fait penser à cette question : Est-ce que les morts meurent encore ? Puisque *“le fantastique s'oppose à la logique”* (Steinmetz, 2008 :4), et que la situation inhabituelle qui ne peut pas être expliquée par les lois de la réalité, on peut dire naturellement que nous sommes dans le domaine du fantastique.

Le long monologue de Al dans la septième scène est plein d'étranges analogies qui comprennent les signaux du fantastique. Corrélativement, dans la huitième scène, où Henry se suicide en sautant de pont, ses paroles sur la guerre et l'armée contiennent aussi les mêmes traits ornés de l'absurdité. À côté de ces paroles étranges, le lecteur assiste dans la neuvième scène au comportement tout à fait bizarre de Leslie, qui maltraite son père (p.92), renverse les meubles du salon, casse les vitres (p.93) en exposant une attitude nerveuse. Le fait que *“Leslie s'est mis à hurler, comme un chien, à la mort”* (p.93) montre l'anomalie de la situation que l'on a vécue.

Comme l'auteur de l'œuvre précise que *“j'ai une écriture un peu “cinéma””* (Koltès, 1999: 32), il y a, dans la pièce, des transitions subites et imprévues qui ressemblent à une technique cinématographique :

“Leslie se sent bientôt transporté (...) inquiet et gémissant (...) se retrouve sur un champ de bataille (...). Au milieu d'un champ de bataille exotique où traînent des cadavres et qui fume encore de la poussière

soulevée par les bombes, le Rouquin, en sous-vêtement, est assis en tailleur, un poste de radio collé à son oreille. Ses mains sont entourées de pansements” (p.98-99).

La rencontre de deux frères dans la dixième scène se trouve contraire aux lois de la nature, car le Rouquin est mort et Leslie est vivant. Bien que cette situation soit perçue comme ordinaire pour les deux protagonistes, à l'inverse, pour le lecteur, c'est un univers fantastique qui va au-delà des conditions de la vie normale, et hors des normes. Que cela soit un mélange de réalité-rêve et qu'il y ait une oscillation entre le passé et le futur sont fantastiques avec son caractère surnaturel. Le lecteur qui est dans un dilemme se pose dès le début cette question : Comment tout cela se passe-t-il ? Puisqu'il n'y a pas de réponse claire à ce type de questions, on avance dans la zone fantastique qui se place entre "l'étrange" et "le merveilleux". Ce positionnement maintient le lecteur, qui s'identifie de temps à autre aux protagonistes, dans le champ d'incertitude du fantastique. Comme on l'accentue, "*un récit fantastique (...)* ; à savoir faire interférer de façon impensable deux univers" (Bozzetto, 2013: 160-161).

Que Leslie essaie de toucher la main bandée de son frère (p.100) et que le Rouquin sorte une arme (p.105), en la lui tendant (p.106), puis en la pointant sur lui (p.107) composent une situation inhabituelle qui révèle le contact physique entre les morts et les vivants. Dans le long monologue de Rouquin, les dires métaphoriques et surréalistes sont aussi insolites, même s'ils incluent des faits réels. De ce point de vue, attendu que *Sallinger* contient les caractéristiques drôles, il s'instaure dans le fantastique.

Dans la onzième scène, Anna, jalouse de Carole, en s'habillant, et en se comportant comme elle, l'imité, alors même que cela est conforme à la réalité du monde, le besoin d'assumer une autre identité, qui est une sorte d'évasion des troubles de la réalité mondiale, crée une situation intéressante et étrange. À cette occasion, soulignons que les événements rencontrés dans le récit fantastique doivent être inattendus. Anna, qui aime tellement le Rouquin, est depuis sa mort à bout de nerfs. Dans la mesure où elle ne peut pas le digérer, elle est assez en colère contre tout ce qui se passe autour d'elle. Montrant des signes de la folie, elle pousse des cris d'aide :

Anna: "Je vous appelle à moi, médecins, chirurgiens, psychiatres; à moi les hypnotiques, les analgésiques; à moi électrochocs, lobotomie. Oh, si vous m'aimez, prenez-moi, monsieur, dans votre clinique, et faites-moi, je vous en prie, une opération chirurgicale" (p.112-113).

Puisque le fantastique met en scène une situation troublante, incroyable en bouleversant l'intégrité de l'individu et de l'ordre, la folie d'Anna peut être prise à cet égard dans la catégorie fantastique. Les délires, les déviations mentales sont les sources les plus importantes qui alimentent la littérature fantastique dans laquelle s'utilisent les thèmes du je qui donnent la possibilité de briser les frontières ordinaires. D'ailleurs, pour Todorov, "*les mondes de l'enfance, de la drogue, de la schizophrénie, du mysticisme forment bien à eux tous un paradigme auquel appartiennent les thèmes du je*" (Todorov, 2013: 59).

La dernière scène, dans laquelle le Rouquin, quoique l'on annonce au début qu'il s'est suicidé la veille, se tue d'un coup de fusil pendant qu'il parlait au téléphone, en compagnie de Carole et de June (p.126), c'est fantastique parce qu'il s'agit d'une situation qui s'est passée auparavant se réalise encore une fois devant les spectateurs. C'est l'extraordinaire de l'extraordinaire qui se fait poser cette question : Est-il possible que les morts meurent à nouveau ? Finalement, la mort cyclique du Rouquin qui se déroule deux fois crée une structure tout à fait fantastique.

Selon Todorov, pour la formation du fantastique, l'ambiguïté entre réel et irréel doit être préservée jusqu'à la fin du récit (Todorov, 2013: 14). Pour *Sallinger*, on peut dire aisément que les marées entre possible et impossible étant les symptômes du fantastique durent du début à la fin de la pièce.

Avec la nouvelle texture ouverte à tous les éléments qui portent en eux-mêmes la virtualité de réel et irréel, *Sallinger* est une pièce fantastique tant par les comportements et les paroles des personnages que par les éléments temporeux et spatiaux. Comme le dit Koltès, "*le théâtre est déjà abstrait en soi*" (Koltès, 1999:82). Dans la pièce, l'ordre classique de l'espace, du temps et de l'action est brisé. Passé-présent-futur se mêlent. Les transitions d'un lieu à un autre et du passé au présent se produisent également avec des sauts soudains au-delà de l'acceptation ordinaire. On y entre dans l'univers insolite, inattendu et spectral qui fait l'objet de la littérature fantastique.

CONCLUSION

Dans ce travail, la méthode a été basée sur l'approche théorique de Tzvetan Todorov qui a composé sa propre théorie dans *l'Introduction à la littérature fantastique*. Après avoir examiné la signification du concept de

fantastique, ce genre a été analysé en détail. De cette façon, l'arrière-plan a été construit à la lumière des opinions du théoricien pour étudier *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès afin d'atteindre son tissu fantastique.

Selon la théorie de Todorov, si le lecteur éprouve le pareil sentiment avec les protagonistes, s'il hésite entre le certain et l'incertain, s'il s'éloigne de la lecture allégorique ou poétique, s'il ne peut pas donner des réponses claires aux questions qu'il pose, et si cette incertitude dure jusqu'à la fin de l'œuvre, on peut dire que l'œuvre en question remplit la condition d'être fantastique. *Sallinger* de B-M. Koltès accomplit considérablement les revendications que le théoricien sollicite. Par une image sombre et mystique dessinée dans la pièce, le lecteur et les personnages rencontrent un univers connu qui se transforme en univers irréel lorsque le Rouquin, qui était mort la veille, est venu dans ce monde comme un fantôme. Après le suicide du héros, le deuil de la veuve qui s'ajoute à celui de la famille construit une atmosphère funeste et étrange qui nourrit le fantastique. Avec l'aller et le retour du héros de ce monde à l'autre, les personnages et le lecteur s'interrogent ce qui s'est passé et s'efforcent de donner un sens à ce dont on a été témoin. Lorsque le spectateur/lecteur qui se positionne entre croire ou ne pas croire, la condition centrale de la théorie du fantastique s'opère. Le lecteur qui voyage entre le réel et l'irréel s'identifie de temps à autre aux personnages de la pièce et vit avec chacun d'eux une incertitude similaire. Au moyen des descriptions faites par l'auteur, des explications didascaliques, des répliques, des monologues, et des attitudes contradictoires se tricote peu à peu la toile de fond du fantastique de la pièce. Cette situation continue tout au long de l'œuvre.

La pièce qui inclut un récit dont le contenu est en dehors de la probabilité et de la réalité est pleine d'éléments qui ne sont pas naturels. Elle implique un corpus impossible à réaliser dans le monde physique existant, efface la différence entre l'animé et l'inanimé, et transgresse l'unité temporelle et spatiale. Ainsi la transition de la vie à la mort et du passé au futur ou vice-versa y devient possible. Sommairement, *Sallinger* détruit la certitude qu'il a établie en présentant des événements et des êtres que notre logique ne peut pas accepter. Là, l'irréalité prévaut, et les lois de la réalité sont violées. En fin de compte, nous, en tant que lecteur, nous pouvons sans peine dire que cette pièce est catégorisée dans l'espèce littéraire de fantastique, puisqu'elle exécute les exigences du genre que Todorov a tracées.

Niveau de contribution des auteurs : premier auteur 100 %.

Approbation de la commission d'éthique : l'approbation de la commission d'éthique n'est pas requise pour l'étude.

Divulgarion financière : Aucun soutien financier n'a été reçu pour l'étude.

Conflit d'intérêts : Il n'y a aucun conflit d'intérêts potentiel dans l'étude.

BIBLIOGRAPHIE

BIDENT, C. (2000). *Bernard-Marie Koltès, Généologies*. Paris: Farrogo

BIDENT, C., SALADO, R., TRIAU, C. (2004). *Voix de Koltès*. Paris: Atlantica-Séguier

BOUVET, R. (2007). *Étranges Récit, Étranges Lectures : Essai sur l'Effet Fantastique*. Québec: Presses de L'université du Québec

BOZZETTO, R. (2001). *Le Fantastique dans tous ses États*. Paris : Presses Universitaires de Provence

COLLECTIF (2007). *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française

COLLECTIF (2018). *Hantises et Spectres dans le Théâtre de Koltès et dans le Théâtre Contemporain*. Limoges : Lambert-Lucas

DALAK, T. (2009). *La Condition Humaine dans les Pièces de Bernard-Marie Koltès*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi)

DALAK, T. (2022). *Oyunlarından Bernard-Marie Koltès'i Okumak (Zenciyle İtlerin Dalaşı, Çöle Geri Dönüş, Roberto Zucco)*. Ankara: Akademisyen Kitabevi A.Ş.

DERRIDA, J. (1993). *Spectres de Marx*. Paris : Éditions Galilée

ER, A. (2006). "Düzen/Düzensizlik Oyunu : Bernard-Marie Koltès'in "Çöle Dönüş"ü", *Frankofoni*, No :18, Ankara

KOLTÈS, B-M. (1995-2005). *Sallinger*. Paris: Les Éditions de Minuit

KOLTÈS, B-M. (1999). *Une Part de ma Vie (PdV)*. Paris: Les Éditions de Minuit

LANTERI, J-M. (2014). *En Noir et Blanc, Essais sur Bernard-Marie Koltès*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion

MARTEL, F. (2001). "Le Véritable Thème de *Sallinger*, C'est la Mort" (par Jean-Cristophe Saïs), *Magazine Littéraire*, "Bernard-Marie Koltès", No:395 Février

MAİSETTI, A. (2018). *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Les Éditions de Minuit

ÖZTOKAT KILIÇERİ, N. (2021). *Le Corps dans les Contes Fantastiques et Cruels de Maupassant (The Body in the Fantastic and Cruels Tales of Maupassant)*. İstanbul : İstanbul University Press

PETITJEAN, A. (2019). *Bernard-Marie Koltès, Portrait d'un Dramaturge en Écrivain*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.

PRINCE, N. (2008). *Le Fantastique*. Paris : Armand Colin

SÉBASTIEN, M-P. (2001). *Bernard-Marie Koltès et l'Espace Théâtral*. Paris : L'Harmatton

STEINMETZ, J-L. (2008). *La Littérature Fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ? No : 907

TODOROV, T. (2013). *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris : Seuil

UBERSFELD, A. (1999). *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud-Papiers