

Introduction

Henry.- Des histoires, des histoires, des années d'histoires tout seul, ça allait, puis le besoin, soudain, d'un autre, à côté de moi, n'importe qui, un étranger, à qui parler, imaginer qu'il m'entend, des années de ça, puis, maintenant, d'un autre, d'un autre qui... m'aurait connu, autrefois, n'importe qui, à côté de moi, imaginer qu'il m'entend, ce que je suis...devenu¹.

Ada. – Tu l'as eu à l'usure sans doute. (*Un temps.*) Tu l'as eu à l'usure vivant et tu l'auras à l'usure mort. (*Un temps.*) Le moment vient où il n'est vraiment plus possible de te parler. (*Un temps.*) Le moment viendra où personne ne te parlera plus, même les inconnus. (*Un temps.*) Tu seras seul au monde avec ta voix, il n'y aura pas d'autres voix au monde que la tienne. (*Un temps.*) Tu m'entends² ?

Samuel Beckett

Longtemps considéré comme une forme mineure, le monologue est devenu l'objet d'une attention accrue de la part des auteurs de théâtre, qui lui octroient une place essentielle au sein d'une dramaturgie encore intersubjective, ou lui délèguent entièrement le drame³. En 1980, Bernard Dort annonce : « Le temps du dialogue, avec sa rassurante illusion "d'imprimer à l'action un mouvement réel"⁴ est bel et bien passé. Celui des monologues est venu »⁵. Cette remarque souligne combien la multiplication des monologues est manifeste à cette période. Il devient intéressant alors de circonscrire un ensemble de formes diverses qui ne trouvent leur point commun que dans la solitude du corps de l'acteur. Cette démarche est déjà celle d'Anne-Françoise Benhamou, lorsqu'elle évoque « l'acteur mis à nu par le regard direct sur lui du public - un regard enfin libéré, peut-être, de la pudeur et de la discrétion que lui impose le détour par le dialogue »⁶. Son approche a conduit à une interrogation plus fondamentale, celle qui lie l'acteur et le spectateur. Notre propre désir est de mieux saisir cette relation, de mieux comprendre cette forme qui interroge le théâtre parce qu'elle n'est pas dialogue. Nous souhaitons savoir en particulier s'il existe un temps pour le monologue ou si celui-ci ne cesse de revenir au devant de la scène, de manière récurrente au cours de l'histoire et sollicité de manière spécifique. Nous pouvons aussi sonder cette forme de libération suscitée par le monologue qui joue d'une relation directe avec ceux qui l'écoutent et l'observent.

En fait, le monologue est une figure protéiforme, qui recouvre une réalité littéraire complexe. Ce terme générique est utilisé pour désigner toute une gamme qui s'étend des sketches des humoristes, aux pièces où un personnage semble se refermer totalement sur lui-même. Ces diverses formes ont pour point commun de mettre en scène un personnage seul. La représentation de la solitude, dans sa dimension universelle, peut octroyer au monologue la possibilité, non seulement de refléter les époques, mais aussi l'homme dans son intimité ou

¹ Samuel Beckett, *Cendres*, Éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 44.

² *Ibid.*, p. 64.

³ Une synthèse de cette démarche a été publiée sous forme d'article dans : Françoise Heulot-Petit, « Présences de l'autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », in : *Monologuer, Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Études réunies et présentées par Françoise Dubor et Christophe Triau, *La Licorne*, n° 85, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 197-219.

⁴ Friedrich Hegel, *Esthétique*, chapitre : « La poésie dramatique », cité par Bernard Dort.

⁵ Bernard Dort, « Le temps des monologues », *Le Monde*, 25 mai 1980, p. 18.

⁶ Anne-Françoise Benhamou, « Le monologue », *Alternatives Théâtrales*, n° 45, juin 1994, p. 21.

comme écho du monde⁷. Elle rapproche le monologue du monde contemporain, caractérisé lui aussi par l'individualisation. En effet, le fait de placer au centre du dispositif théâtral l'individu peut être perçu comme le reflet, au niveau dramaturgique, des analyses de la société post-moderne, effectuées par les sociologues.

Le bilan sociologique opéré par Gilles Lipovetsky⁸ à la charnière des années 1980-1990 semble, au tournant du siècle, se confirmer sur de nombreux points, et notamment sur l'idée d'une individualisation croissante de la société, qui résulte de l'épuisement progressif de l'élan moderniste vers l'avenir. La société ne se fédérant plus derrière un projet historique mobilisateur, l'individu se tourne vers ses problèmes intimes et les exprime. Cette remarque confirme la possibilité d'envisager dans le monologue théâtral, un reflet du monde post-moderne tel que cet auteur le caractérise : « L'âge moderne était hanté par la production et la révolution, l'âge post-moderne l'est par l'information et l'expression »⁹. L'analyse sociologique va plus loin puisqu'elle permet de souligner combien l'expression de l'individuel entraîne l'affaiblissement de la capacité à jouer le jeu social. Le narcissisme oscille alors entre l'expression des émotions et un renfermement sur soi, qui s'apparente à un repli stratégique pour éviter le débordement possible et la rencontre. À force de révéler ses motivations intimes, l'individu qui s'exprime ne maintient plus la distance nécessaire pour respecter la vie privée des autres. Certes, il s'intéresse encore au monde, mais la multitude d'informations qui lui provient chasse toute émotion durable. Le désespoir ou le sentiment d'absurdité ne domine plus, c'est l'apathie de masse qui se généralise, la douce indifférence. Le rapprochement entre le modèle réel et le monologue théâtral ouvre donc des perspectives intéressantes, dans la mesure où les textes monologués sont susceptibles d'offrir le reflet d'un comportement général de la fin du siècle.

Sans toujours recourir à une tentation naturaliste, les auteurs du théâtre contemporain puisent dans le réel. Car le détour que nous venons de réaliser nous ramène à deux dimensions majeures : celle du rapport à l'autre et celle de l'action. Comment ces deux dimensions sont-elles prises en compte dans le monologue ? La première constitue notre thèse. Notre titre ; « L'altérité absente ? » pose la question de la présence de l'autre dans le monologue. Dans le refus du jeu social, tel que le monologue le met en scène, l'autre occupe-t-il encore une place ? Si l'autre disparaît ou est mis à distance, c'est peut-être pour mieux réapparaître par sa présence au cœur du même. La solitude serait le lieu d'expression du rapport à l'autre, mais un rapport fantasmé. Dès lors, l'interrogation se déplace. Au lieu de creuser l'identité de celui qui s'exprime, elle vise à entrevoir la place de l'autre et à identifier comment la construction du personnage est réciproque. La délimitation de la présence de l'autre sera le moyen de dessiner les contours de l'un. Ainsi, même si le monologue met en scène un individu seul, il y a déjà de l'autre dans sa parole. Si l'étude de la dimension dialogique de la parole a déjà fait l'objet d'un certain nombre de travaux, son observation dans le cadre spécifique du monologue est plus rare.

Le théâtre est un lieu d'interrogation particulier de la relation à l'autre car l'autre est toujours présent concrètement, à travers le public. Mais le théâtre opère une dénégation et joue de la relation paradoxale entretenue entre le spectateur et l'acteur qui monologue. En effet, tandis que dans la vie courante, le monologue est considéré comme un acte déviant, le spectateur ne s'étonne pas de voir quelqu'un monologuer au théâtre parce qu'une longue tradition littéraire a fait du monologue une convention théâtrale, une forme de discours possible. Sur scène, le

⁷ Irène Roy va dans ce sens lorsqu'elle avance au sujet du monologue : « S'il a traversé les époques sous de multiples formes et fonctions, il procède aujourd'hui de l'individualisme ambiant qui imprègne nos sociétés. (...) L'utilisation du monologue n'en révèle pas moins certains traits qui font de l'acteur le porte-voix d'un auteur impatient de rejoindre un public qui se reconnaîtra dans la solitude et la déroute intime du personnage. », « Préface », in : *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*, sous la direction d'Irène Roy, avec la collaboration de Caroline Garand et Christine Borello, Collection « Convergences », Éditions Nota Bene, n° 35, Québec, 2007, p. 5.

⁸ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Éditions Gallimard, Paris, 1983 et 1993 pour la postface aux Éditions Folio Essais, n° 121.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

monologue est reconnu, accepté. Il n'est plus une rencontre inopinée, dont l'observateur, gêné par la parole de celui qui semble ne s'adresser à personne, veut se détacher. Il est une confrontation, circonscrite dans un temps et un espace délimités, entre un spectateur et une représentation. Une confrontation ou une attirance car le monologue lie le spectateur de manière plus intime. Ce dernier sauve de la solitude celui qui s'exprime en devenant un substitut de la présence recherchée ou fuie. Or, la frontière invisible qui sépare celui qui parle de ceux qui l'écoutent est devenue fortement perméable. L'adresse qui perce ce voile translucide peut jouer de la frontalité, en convoquant une prise de position idéologique, comme on peut l'observer chez Bertolt Brecht. Elle peut favoriser l'identification, en gardant intacte l'illusion d'un monde clos ou encore, de manière plus ambivalente, s'adresser aux sens et demander une forme de coopération. Dans tous les cas, elle invite à interroger la mise en œuvre d'une démarche esthétique. Car, malgré ses formes les plus diverses, le monologue, parce qu'il questionne le fondement même du théâtre, à savoir la relation acteur/spectateur et de la manière la plus radicale qui soit dans la confrontation de l'un au multiple et sans doute de l'un à l'unique, dans ce qu'elle a de plus intime, touche au cœur de la théâtralité.

Malgré son intérêt majeur dans l'étude du drame, le monologue a toujours été considéré en contrepoint du dialogue. Son analyse a porté pendant longtemps sur sa forme classique au sein du drame dialogué, où il avait ses caractéristiques propres comme elles sont mentionnées dans les études de Jacques Scherer¹⁰, Pierre Larthomas¹¹ ou plus récemment, Arnaud Rykner¹² qui s'est interrogé sur cette forme sous l'angle paradoxal de la place du silence dans le drame, le monologue donnant bien sûr l'image d'une saturation de la parole. L'attention s'est portée davantage sur le monologue à partir des années 1980, avec le travail de Jean-Pierre Sarrazac¹³ qui interroge la question du drame dans le théâtre contemporain. Le concept de rhapsodisation qu'il développe caractérise des écritures hybrides qui mêlent les modes dramatique, épique et lyrique, et font entendre une voix à la fois narratrice et questionnante. Ce concept dynamique rend compte d'écritures diverses, mais toujours caractérisées par une forme d'hétérogénéité constitutive. Le monologue met en scène non plus un personnage agissant mais se remémorant, un témoin de sa propre vie. Cette interrogation trouve un prolongement chez Joseph Danan¹⁴, lorsqu'il étudie l'adaptation du monologue intérieur au théâtre et s'intéresse au monologue comme lieu possible d'une expression d'une intériorité, faisant notamment une étude très détaillée de certaines techniques et notamment celle du montage. Le travail de Joseph Danan s'achève sur la radicalité de l'œuvre de Samuel Beckett, tandis que nous cherchons à mieux saisir le monologue dans la période qui suit. Mais il nous faut nous positionner par rapport à ces diverses approches et notamment en centrant notre attention sur la pièce entièrement constituée d'un monologue que nous appellerons : « la pièce monologuée contemporaine ».

La question du drame, telle qu'elle est abordée par ces auteurs, s'inscrit dans le prolongement de l'étude menée par Peter Szondi¹⁵ qui affirme l'historicité des formes, en analysant la tension interne entre une forme héritée et un contenu qui ne s'y adapte plus ; ce qui lui permet d'étudier les textes à partir d'une différence, d'un écart entre une affirmation préalable et un dépassement. Cherchant quelque chose de plus large, sans doute de plus universel, il s'appuie sur l'approche théorique d'une forme. Dans cette optique, notre recherche porte sur une forme et tente de dépasser ce cadre initial, afin de dégager des éléments qui déterminent le drame, en son sein. L'analyse de la pièce monologuée implique à la fois de déterminer ses caractéristiques spécifiques

¹⁰ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, 1950, Éditions A.G. Nizet, Paris, 1986, pp. 256-257.

¹¹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Éditions Armand Colin, Paris, 1972, pp. 369-379.

¹² Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Éditions José Corti, Paris, 1996.

¹³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Éditions de l'Aire, Lausanne, 1981.

¹⁴ Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Éditions Médiannes, Rouen, 1995.

¹⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.

et voir dans quelle mesure elle poursuit sa métamorphose, pour continuer son adéquation au contenu qu'elle véhicule.

Toutefois une difficulté surgit car Peter Szondi rappelle que le drame de l'époque moderne apparaît à la Renaissance parce que l'homme « voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des relations interhumaines »¹⁶. En s'ouvrant au monde des autres, l'homme s'apprend dans la relation intersubjective et notamment par le dialogue. Au fur et à mesure de l'affaiblissement de la forme du drame, le monologue a acquis une place différente. Les dialogues se sont vidés de leur contenu, et tout en gardant la forme de l'alternance, se sont dotés d'une portée monologique. Dès lors, quelle est la nature du drame qui s'élabore dans une pièce entièrement monologuée ? Comment le monologue porte-t-il la théâtralité qui résidait dans l'échange, dans une relation duale, dans le mouvement de l'un vers l'autre ?

La pièce monologuée contemporaine, parce qu'elle centralise les enjeux qui se trouvaient jusqu'alors dans une relation bipolaire, joue des possibilités du dialogisme. Néanmoins, cette capacité de théâtralisation de la parole par le dialogisme n'est pas récente. Notre intérêt pour le monologue tient dans sa capacité à offrir un point d'ancrage pour une réflexion sur les constituants du drame aujourd'hui, mais il nous importe peut-être davantage encore parce que cette forme rejoint des formes plus anciennes. Françoise Dubor¹⁷, dans son travail sur le monologue à la fin du XIX^e siècle, a déjà circonscrit les enjeux du monologue autonome, en identifiant celui-ci comme le reflet d'une époque charnière. Il peut alors être interrogé comme la décadence d'un genre dominant ou comme le lieu de résistance d'une forme. Dans son analyse, Françoise Dubor établit un parallèle entre le monologue, tel que Charles Cros l'a développé, et le vaudeville. La détermination de certains critères d'études à travers l'histoire du monologue dans le théâtre trouvent-ils une validité dans la pièce monologuée aujourd'hui ou celle-ci se détache-t-elle radicalement du monologue intégré dans une dramaturgie intersubjective ?

Notre objet d'étude est donc la pièce monologuée contemporaine de la fin des années 1970 au début du XXI^e siècle, dans le théâtre français ou d'expression française. Nous optons pour une période délimitée qui s'inscrit, comme le travail de Françoise Dubor, dans une époque charnière fin de siècle où la vague des pièces monologuées devient une déferlante. Nous cherchons à appréhender celle-ci grâce à un corpus de textes large en nombre (une soixantaine de pièces), mais restrictif en genre car il s'attache seulement aux textes à un personnage écrits pour le théâtre. Après avoir étudié le catalogue de « Théâtrales l'Association »¹⁸, nous avons pensé qu'il méritait toute notre attention et qu'il pouvait faire l'objet d'une recherche spécifique. En effet, cette association rassemble des manuscrits et des pièces éditées que le comité de lecture sélectionne. Celui-ci reçoit chaque année plus d'un millier de textes. « Il joue un double rôle : il répond aux auteurs. Ceux-ci reçoivent, pour chaque texte envoyé (...) un avis dans un délai de trois mois. Il définit, par ses choix, le contenu d'un Répertoire qui se veut l'écho des dramaturgies actuelles »¹⁹. Rapidement, notre intérêt s'est porté sur les pièces les plus récentes jusqu'à celles de l'année 2000. Or, nous voudrions préciser certaines limites dont nous avons conscience et qui sont liées à ce choix.

Ce corpus est issu d'un choix opéré par un comité de lecture. Celui-ci est constitué d'une quinzaine de personnes. Un noyau persiste, depuis une dizaine d'années, autour duquel certaines personnes viennent s'adjoindre pour un temps donné. Les choix opérés émanent donc de l'avis commun d'une somme de subjectivités. Nous ignorons bien sûr les critères de sélection de ces textes. Nous savons que les critères d'un comité de lecture sont souvent inavouables car ils

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le Monologue fumiste fin de siècle*, Collection « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2004.

¹⁸ Appelée par la suite ANETH (Aux Nouvelles Écritures Théâtrales Contemporaines).

¹⁹ Texte de présentation du comité de lecture, in : Théâtrales l'Association, *Répertoire 2001*, Paris, 2001, p. 5.

s'élaborent sur la durée d'une mise en commun de lectures critiques. La principale richesse de ce panel de lecteurs réside dans la variété des pratiques représentées qui offrent des regards croisés sur l'œuvre (acteurs, metteurs en scène, auteurs, traducteurs, critiques, directeurs de collection...). Ces textes ont la particularité d'avoir passé la sélection de ces multiples lectures. Bien sûr, certaines pièces ont été éditées et jouées car l'un va rarement sans l'autre aujourd'hui. Mais d'autres textes sont retenus sans avoir été jamais montés, puisque la mission de l'association consiste à mettre en relation les auteurs contemporains et les metteurs en scène qui souhaitent accéder à un répertoire original.

Parmi ces textes, nous avons choisi ceux d'expression française. Le corpus est extrêmement disparate et tous les styles se rencontrent : des textes d'inspiration naturaliste qui reprennent une structure proche du drame traditionnel, d'autres qui ne parviennent pas à se détacher de l'influence de Samuel Beckett... Nous prenons le risque de les faire se rejoindre, parce qu'ils ont la particularité d'être écrits dans la période que nous avons délimité. Nous avons donc restreint ce corpus à des textes qui révèlent de prime abord un geste d'écriture, qui d'une manière ou d'une autre ont pensé le texte pour la scène ou contre la scène, mais dans tous les cas ont l'idée d'une profération. Ce choix écarte un bon nombre d'auteurs qui écrivent un matériau sans le penser dans un rapport à la scène. Ce choix peut laisser entendre que ce corpus n'est pas représentatif du théâtre contemporain dans son ensemble. Il nous importe non pas de dessiner une tendance du théâtre contemporain vers le monologue, mais plutôt, dans le cadre restreint de notre corpus ainsi balisé, de repérer des fils qui permettent de jeter des ponts vers la même forme dans d'autres époques. Plus tard, ces caractéristiques pourront peut-être faire écho aux pièces monologuées et aux formes hybrides du théâtre contemporain, pour l'heure, c'est le terrain d'étude que nous proposons d'arpenter.

Nous aurions pu étudier le monologue inscrit dans une relation intersubjective, c'est-à-dire le moment où le personnage fait le choix de s'isoler, ou se trouve isolé temporairement du groupe. Mais il paraît important de nous consacrer au monologue, quand il n'occupe pas la scène de manière provisoire, mais concentre les enjeux du drame. Dans une pièce dialoguée, le monologue reste une parole dépositaire de sentiments, d'informations ou le moyen de se délester du drame qui subsiste et donc le moment de l'abandon de la parole. À l'inverse, et c'est en ce sens qu'il faut entendre notre argument de concentration du drame, dans la pièce monologuée contemporaine, dans le monologue autonome, le ressort de la prise de parole du personnage n'est pas de la même nature.

Nous opérons un travail transversal au risque de mêler des esthétiques diverses. Nous prenons ces textes comme un ensemble hétérogène où nous cherchons à relever des constantes. Il s'agit de trouver à travers l'étude du monologue dans le théâtre contemporain non pas une cohérence, une typologie, mais plutôt des points de fuites, des ressemblances, des parentés, un carrefour où se profilent des lignes d'une « carte du tendre » du théâtre actuel. Bien sûr, la proximité historique des auteurs choisis ne nous permet pas de savoir comment l'utilisation du monologue évoluera dans leurs œuvres.

Notre travail se décompose en plusieurs temps. D'abord, nous tentons de définir les fonctions du monologue qui, variant au cours des siècles, offrent le reflet d'une vision de l'homme puisque forme privilégiée du regard subjectif. Le monologue semble approcher au plus près la parole dans son caractère immanent, l'homme dans son intimité et la pensée quand elle devient formulation. Il s'agit alors de découvrir ou de redécouvrir les transformations du monologue à travers les âges, les effets qu'il a pu engendrer, comprendre enfin les raisons de sa persistance dans l'écriture d'aujourd'hui.

Ensuite, nous précisons la relation au public qui se joue dans le monologue, ce moment où la théâtralité vacille dans l'indétermination de l'adresse. Lorsque le personnage se tourne vers la salle, où se situe la limite du théâtre, qui décide encore ? Pour un temps le spectateur est invité à

éprouver sa place en tant que participant au jeu. Car si la question de l'adresse au public dans une pièce dialoguée fait vaciller pour un temps la relation mise en place et interpelle d'une manière bien particulière le spectateur - et cela quelle que soit l'esthétique choisie - cet effet de contrepoint n'est plus opérant dans une pièce entièrement monologuée. Le monologue maintient pour un temps plus long ce que l'effet contrapuntique localisait, comment alors maintenir ce vacillement ?

Par ailleurs, lorsque le personnage monologue, il donne à entendre aux spectateurs une parole décomposable en différentes strates, intégrant le discours de personnages absents. D'autres paroles surgissent comme si l'individu dans sa solitude était harcelé sans cesse par des rencontres, des dialogues ou des actions antérieurs. Ainsi la marque du passé s'imprime dans le discours de celui qui parle au présent dans l'espace de la scène. Sa parole porte une dimension épique - elle rapporte des faits et des propos - mais aussi lyrique - le discours du personnage diffuse des informations d'ordre subjectif. Ces différents éléments s'articulent autour de points de tension internes du discours. Tension d'un dialogue avec soi-même ou un absent, tension de l'appel à l'autre, commentaire de ce qui a eu lieu ou se prépare. La disparition sur la scène de la figure de l'autre, laisse place à sa réapparition redoublée et mise en exergue dans le discours de celui qui s'exprime.

Enfin, une nouvelle division réapparaît, celle du personnage présent et celle du personnage du passé. Une ouverture vers des espaces imaginaires est convoquée. Le clivage persiste comme si la division ne pouvait être évitée à moins que l'effet de sujet ne s'évince totalement d'une parole polyphonique qui fait entendre des voix faisant du texte adressé, une parole pour la salle où le travail du spectateur est moins de se positionner dans un dispositif, que de trouver du sens à ce que l'auteur a donné à son appréhension.