

PRÉSENCES DE L'AUTRE :
ÉLÉMENTS DE DRAMATURGIE DU MONOLOGUE
ET DE LA PIÈCE MONOLOGUÉE CONTEMPORAINE

Françoise HEULOT-PETIT

Dans la littérature critique qui interroge le drame, le monologue¹ est considéré comme une forme par défaut. Le dialogue est l'élément constitutif du drame, la base du conflit intersubjectif, tel qu'il est défini dans la terminologie szondienn² notamment. Le monologue est alors porteur de fonctions précises qui viennent, préparer, commenter ou prolonger l'action dramatique dialoguée. Dans la dramaturgie classique, il est interprété comme une pause de l'action, un lieu d'épanchement lyrique³. Pourtant, le monologue a pris progressivement, surtout à partir de la fin du XIX^e siècle, une place plus importante au sein du drame⁴. Les dialogues se sont vidés de leur contenu dialogique, les personnages se sont enfermés dans des monologues parallèles, qui parfois se croisent de manière presque arbitraire⁵, comme si le monologue avait contaminé l'échange intersubjectif, renvoyant chacun à son ressassement.

Outre son rapport au dialogue, le monologue se caractérise par sa parenté avec les formes épiques. Le personnage raconte et se raconte, mais la dimension lyrique ronge l'épique et le récit s'effrite. Le terme « pièce monologuée » que nous utilisons pour désigner une forme à un personnage garde l'idée d'un morceau qui fait sens à travers la possibilité du dialogisme, comme si le personnage pouvait coudre des morceaux épars. Les formes rhapsodiques, selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac⁶ conduisent à penser le drame comme une forme hétérogène dans laquelle la permanence d'un geste serait celui de la profération. Cette question est liée à la question de l'adresse au présent, au dire qui subsiste et se fait entendre.

Il s'agit donc d'interroger, dans le cadre de cet article, un discours pris en charge par une instance énonciative qui se fait plurielle dès lors qu'elle convoque

¹ Le terme générique « monologue » désigne au théâtre une réalité littéraire complexe, du monologue intégré dans une pièce dialoguée aux sketches des humoristes, ou encore aux soliloques où un personnage semble se refermer totalement sur lui-même. De manière large, ces diverses formes ont pour point commun de mettre en scène un personnage seul.

² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, [1956], éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983, nouvelle trad. éditions Circé, Belval, 2006.

³ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, 1950, éditions A.G. Nizet, Paris, 1986, pp. 256-257.

⁴ Voir Françoise Heulot-Petit et Kerstin Hausbeï, article « Monologue », in : *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, éditions Circé / Poche, Belval, 2005, pp. 126-131.

⁵ Jean-Pierre Ryngaert, « *Platonov* de Tchekhov : parler pour s'empêcher d'écouter », *Études théâtrales*, n° 15-16, « Mise en crise de la forme dramatique », Louvain-la-Neuve, n°15-16, 1999, pp. 113-120.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, éditions de l'Aire, Lausanne, 1981, rééd. Circé poche, Belval, 1999.

d'autres paroles passées. En effet, l'analyse du monologue par le biais du caractère individuel de la parole se dérobe parce que le solitaire est toujours traversé par la communauté. S'attacher à son discours consiste moins à étudier la parole comme émanant d'un seul qu'à s'intéresser au monologue sous l'angle de l'altérité, en cherchant à scruter la relation à l'autre. Cette relation introduit un mouvement et conserve la dimension dramatique suscitée par la présence d'autrui ou la simulation de cette présence. L'action perdure dans une lutte instaurée par l'auteur dans la parole. Cette lutte avec l'autre, lutte avec soi, lutte avec l'autre en soi, constitue un conflit porteur de tensions dans le drame.

D'un point de vue thématique, la représentation de la solitude peut octroyer au monologue la possibilité de refléter non seulement les époques, mais aussi l'homme dans son intimité ou comme écho du monde. Dans un travail antérieur, je me suis attachée à un corpus contemporain de pièces monologuées, des années 1990 à 2000, dont je retiendrai ici quelques exemples significatifs⁷. Extrêmement disparate, il se compose de textes d'inspiration naturaliste reprenant une structure proche du drame traditionnel, mais aussi de textes qui ne parviennent pas à se détacher de l'influence de Samuel Beckett. J'ai privilégié ceux qui révèlent de prime abord un geste d'écriture, qui d'une manière ou d'une autre ont été pensés pour la scène ou contre la scène, mais qui dans tous les cas portent l'idée d'une profération. La pièce monologuée se rapproche alors du monde contemporain occidental, caractérisé par l'individualisme. Le fait de placer au centre du dispositif théâtral l'individu peut être perçu comme le reflet de l'incapacité à jouer le jeu social. Narcisse oscille entre l'expression massive des émotions et un renfermement sur soi. Il s'intéresse encore au monde, mais la multitude d'informations qui lui provient chasse toute émotion durable. Dans ce positionnement face à ce qui l'entoure, tel que les monologues que nous étudions le mettent en scène, l'autre occupe-t-il encore une place ou n'est-il plus que la source d'un rapport fantasmé ? Cette analyse vise à entrevoir la place de l'autre et à identifier comment la construction du personnage et de son identité est liée à la délimitation de cette présence.

Pour mieux saisir les caractéristiques des constituants du monologue, nous rappellerons quelques critiques adressées à la pièce monologuée. Nous reviendrons d'abord plus longuement sur les usages du monologue à travers les siècles dans des dramaturgies diverses, puis nous évoquerons quelques exemples contemporains significatifs en nous attachant, du point de vue de la parole, aux questions de l'adresse et des paroles rapportées, pour enfin aborder les entrées dramaturgique : temps, espace et personnage.

⁷ Le corpus est issu de pièces disponibles à l'association ANETH (Aux Nouvelles Écritures Théâtrales Contemporaines). Il comporte aussi bien des manuscrits inédits que des pièces éditées, datées des années 1970-2000. Leurs références complètes sont données dans *L'Altérité absente ? Éléments pour une dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, Françoise Heulot-Petit, Doctorat en Études Théâtrales sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2003.

LES CRITIQUES ADRESSEES AU MONOLOGUE

Peu à peu au cours des siècles le monologue est devenu l'objet d'une attention accrue de la part des auteurs de théâtre, qui lui ont octroyé une place essentielle au sein d'une dramaturgie encore intersubjective ou lui ont délégué entièrement le drame. Dans les années 1970 et 1980⁸, ces paroles autonomes se multiplient. Bernard Dort annonce en 1980 : « Le temps du dialogue, avec sa rassurante illusion "d'imprimer à l'action un mouvement réel"⁹ est bel et bien passé. Celui des monologues est venu »¹⁰, tandis que Lucien Attoun parle de « vogue des monologues »¹¹, de façon péjorative, quelques années plus tard.

Cet effet de mode peut être justifié par l'argument économique : le monologue est un théâtre pauvre. Le monologue est la formule la plus réduite du théâtre, plus simple encore lorsque l'acteur est aussi l'auteur du texte qu'il joue. Serge Valletti pense que le monologue est plus facile à monter et à tourner qu'une production qui engage plusieurs acteurs : « Aucun théâtre ne peut commander une pièce pour vingt acteurs, ou alors c'est exceptionnel. Dans le métier, c'est le chacun pour soi. Or, le monologue offre la possibilité d'être présent sans avoir besoin d'argent »¹². Déjà, les monologues du Moyen Âge bénéficiaient du fait d'être facilement adaptables, joués dans les banquets et dans les noces, ils ne nécessitaient ni mise en place, ni accessoire. La même commodité favorisa la multiplication des monologues au XIX^{ème} siècle dans les salons bourgeois et dans les cabarets¹³. Ceci peut expliquer la multiplication des commandes de monologues de durées définies faites aux auteurs et aux metteurs en scène, au tournant des années 1980 et 1990, avec les contraintes que cela engendre. Robert Cantarella raconte, de manière ironique : « Une chose est cependant remarquable à notre époque : aux metteurs en scène, on demande constamment des monologues ! Les organismes culturels et 70% des directeurs de scènes nationales nous demandent : "Un petit spectacle, 6000-7000 francs avec les frais de déplacements, t'aurais pas ça ? Si c'est un auteur contemporain c'est encore mieux !" Il faut effectivement refuser la soumission mais cela existe vraiment. Il y a tout un réseau qui fonctionne comme cela : un auteur, un acteur, un spectacle, tout cela dans le coffre d'une voiture et c'est parti ! Il y a plein d'endroits : écoles, ateliers, entreprises où l'on exploite le désespoir de la profession »¹⁴.

⁸ Voir Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, 1993.

⁹ Friedrich Hegel, *Esthétique*, chapitre : « La poésie dramatique », cité par Bernard Dort.

¹⁰ Bernard Dort, « Le temps des monologues », *Le Monde*, 25 mai 1980.

¹¹ Lucien Attoun, « Le nécessaire éclatement du langage théâtral », interview par Véronique Hotte, *Art Press*, numéro spécial hors-série « Le Théâtre, art du passé, art du présent », sur le théâtre, 1990, p. 181.

¹² Serge Valletti, « La Parole des auteurs », propos recueillis Sabrina Weldman, *Alternatives théâtrales*, n°45, juin 1994, p. 52.

¹³ Voir Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire - le monologue fumiste*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, Collection Interférences, 2005.

¹⁴ Robert Cantarella, Théâtrales l'Association, « Monologue, soliloque, polylogue... », *Les Cahiers du lundi*, n°2, Retranscription du Lundi 13 février 1995, p. 15.

La vogue contemporaine est liée aussi à une période de multiplication des récits de vie¹⁵ : la pièce monologuée devient une sorte de confession presque directe de l'auteur, sans passage par le filtre de la fiction. Pourtant, quelle que soit la part autobiographique du monologue, le texte est toujours une réécriture en fonction d'un projet dramaturgique. Cet argument peut être lié aussi au fait que le monologue est parfois une première pièce d'auteur, une tentative d'écriture avant le passage au dialogue. Là encore certains témoignages viennent cependant mettre à mal cette vision, car si l'élan dans l'écriture est de même nature, le ressort qui pousse à la scène la parole à poursuivre est plus difficile à trouver. Ainsi, comme l'affirme Adel Hakim, le monologue est une forme d'écriture complexe : « *Exécuteur 14*, était ma première pièce, et je pensais, à tort sans doute, qu'il était plus facile d'écrire un monologue que des pièces dialoguées. Maintenant, je pense qu'il est aussi difficile d'écrire des monologues qui puissent tenir la longueur »¹⁶.

La plongée dans le monologue est orientée par des contraintes économiques et favorisée par des choix esthétiques. Au niveau de l'écriture, le monologue peut s'imposer progressivement. Valère Novarina, par exemple, ne choisit pas la forme monologuée, elle s'impose apparemment d'elle-même : « Je passe de l'un au plusieurs facilement ; je ne me fixe surtout jamais d'écrire un monologue ou une pièce dialoguée. L'orchestration finale, elle, ne vient qu'en bout d'écriture »¹⁷. D'autres auteurs choisissent le monologue, mais le regrettent. Ainsi Enzo Cormann les a considérés pendant un temps comme « une forme de faiblesse à laquelle il faudrait savoir ne pas céder »¹⁸. Dans un siècle de la mise en scène, la multiplication des monologues est aussi la révélation d'un symptôme : le lieu d'une résistance de la part de l'auteur et de l'acteur, la nécessité d'un espace de liberté pour que le plaisir subsiste. Ce plaisir est lié enfin au jeu spécifique du monologue : l'acteur est seul en scène et il n'est pas rare de parler de la « prouesse physique » qui en résulte. Pourtant, Anne-Françoise Benhamou 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 »¹⁹. Au-delà de la performance, la focalisation sur l'acteur provoque une érotisation particulière de son corps.

Ainsi les critiques adressées à la pièce monologuée permettent de souligner des éléments qui lui sont propres. Ce théâtre pauvre, facilement déplaçable, pouvant être rattaché à la seule présence de l'acteur dans un espace vide, devient un allié des espaces d'expérimentation du théâtre contemporain. Sa dimension apparemment non dramatique et sa propension au récit en font là aussi un reflet des dramaturgies contemporaines. Enfin, le rôle qu'il accorde au corps de l'acteur comme seul support d'une dramaturgie est lié à la question de l'adresse.

¹⁵ Voir Françoise Heulot-Petit et Mireille Losco, article « Récit de vie », *Lexique du drame moderne et contemporain*, sld Jean-Pierre Sarrazac, édition Circé/Poche, Belval, 2005, pp. 177-178.

¹⁶ Adel Hakim, Théâtrales l'Association, « Monologue, soliloque, polylogue... », *Les Cahiers du lundi*, n° 2, Retranscription du Lundi 13 février 1995, p. 11.

¹⁷ Valère Novarina, Sabrina Weldman, *op. cit.*, 1994, p. 52.

¹⁸ Enzo Cormann, Sabrina Weldman, *op. cit.*, 1994, p. 49.

¹⁹ Anne-Françoise Benhamou, « Le Monologue », *Alternatives théâtrales*, n°45, juin 1994, p. 21.

QUELQUES ETAPES D'UN PARCOURS HISTORIQUE DU MONOLOGUE²⁰ :

À l'écoute des Dieux

Le corpus grec antique nous offre déjà la possibilité d'observer des constituants essentiels du monologue. Le rapport à l'autre y est envisageable dans le monologue même si l'homme est sous le regard des dieux. Différents types d'adresse sont repérables. Le Prométhée d'Eschyle²¹ est isolé, loin de la présence des humains, cloué à la terre, à tous les vents, sous le feu du soleil. Les dieux sont autour de lui et les éléments qui l'entourent sont autant de signes qui donnent une autre forme de réponse. Le public observe l'humanité d'un Dieu qui ignore pour un instant l'avenir, qui tresse les dimensions lyrique (il avoue sa peur) et épique (il donne des informations nécessaires à la suite de l'action). Le corps est emprisonné, la parole s'échappe et le conflit émerge entre la réflexion et le ressenti. La dimension lyrique apparaît aussi dans l'*Ajax* de Sophocle²², lorsque le héros met fin à ses jours. Il est déjà convaincu de passer à l'acte, sa parole est le moyen d'exprimer ses dernières volontés. Or, il s'adresse d'abord à l'objet sur lequel il va s'empaler : l'épée, outil du combat qui va agir pour lui. Ensuite, il n'est plus temps que de parler aux dieux qui vont le recevoir. Les diverses adresses le préparent à l'action en lui faisant prendre conscience de ce qu'il quitte. Mais déjà chez Euripide l'adresse est plus confuse. Dans son ultime rencontre avec ses enfants, Médée²³ s'adresse partiellement à eux. Leur présence agit sur sa prise de décision avant qu'ils ne deviennent l'instrument de sa vengeance. Elle faiblit, plusieurs fois, devant ses enfants qui restent muets puis parvient finalement à se reprendre. Ces revirements lyriques traduisent des hésitations faites de troubles. Elle tanguine d'une décision à l'autre et prouve l'utilité de sa vengeance dans des développements épiques. Ces textes donnent la possibilité d'observer au sein de la dramaturgie dialoguée le tressage de l'épique et du lyrisme du monologue dans un rapport étroit à l'action. Le rapport à l'autre y est observable dans le jeu des adresses multiples, dans le jeu de présence/absence des éléments qui sont personnages ou entités.

Le bavard du Moyen Âge

Dans le « monologue de bonimenteur », forme stylisée du monologue au Moyen Âge²⁴, qui met en scène un personnage type qui se vante et se vend, nous

²⁰Ce parcours n'entend pas être exhaustif et se focalise uniquement sur quelques jalons utiles à la compréhension de la pièce monologuée contemporaine.

²¹ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, *Les Tragiques grecs, Eschyle-Sophocle-Euripide*, Théâtre complet, Traduction nouvelle, notices et notes de Victor-Henri Debidour, La Pochotèque, Éditions de Fallois, Paris, 1999, pp. 327-328.

²² Sophocle, *Ajax*, *ibid.*, p. 388-389.

²³ Euripide, *Médée*, *ibid.*, p. 839-841.

²⁴ La référence essentielle reste la thèse de Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, le Dialogue et la Sottise, essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et au début du XVI^e siècle*, éditions Honoré Champion, 1976.

trouvons le premier exemple de pièce monologuée. Il s'apparente aux discours que débitent les charlatans et les bateleurs pour attirer et convaincre la clientèle. La vantardise est une forme de vente de soi portée par une rhétorique bien particulière (hyperbole, grossissement systématique). Celui qui l'utilise se montre sous son meilleur jour pour être apprécié. Le lyrisme n'est pas exclu de ce genre de discours, mais c'est un lyrisme presque ludique. Celui qui se vante prend plaisir à parler de lui-même, plaisir de la parole à laquelle s'ajoute la dimension comique. Même si certains personnages se plaignent de leur condition, la verve motive une nécessité de raconter. Le monologue met en scène l'opposition entre le portrait que le personnage donne de lui-même et les actes qu'il relate. Le personnage se construit au long du texte et reste cependant, un « type », celui du fantoche qui se définit par un caractère asocial et inconscient. Selon Michel Zink, ces formes « visent à une dramatisation concrète du Moi. C'est une poésie de la réalité particulière et reconnaissable mais travestie, comme est travesti le Moi qui l'expose et s'expose »²⁵. Ce qui prouve le caractère théâtral de ces textes, comme le souligne Michael Freeman²⁶, c'est la façon dont le récitant interpelle constamment son public, instaure une complicité et cherche à provoquer des réactions. L'acteur doit arrêter les passants dans la rue ou intéresser les convives d'un banquet, et pour ce faire les apostrophes sont présentes pour s'adresser directement au public. Il caricature un personnage et le mensonge est tellement gros qu'il est vite découvert par celui qui l'entend mais qui peut aussi éprouver du plaisir à écouter le discours du vantard. Bernard Faivre précise que le monologue reste « au moins jusqu'au XVI^e siècle un genre autonome et apprécié du public »²⁷. C'est un théâtre joyeux qui provoque un rire basé sur les registres du sexe, de la nourriture. La figure de la parodie l'oriente vers la catégorie du carnavalesque. L'exubérance ludique du monologue de bonimenteur tranche avec la rhétorique du monologue classique, où l'ouverture vers le public n'est plus de mise.

La clarté rhétorique

Le monologue de la dramaturgie classique, essentiellement celui des tragédies, garde sa fonction d'information : faire connaître un élément de l'action extra-scénique ou un fait qui s'est produit précédemment. Il s'agit aussi de mettre à jour des sentiments cachés car, selon Jacques Schérer, « la fonction essentielle du monologue est l'expression lyrique du sentiment »²⁸. Certains aspects du rythme ou de la versification soulignent ce caractère : exclamation, interrogation rhétorique, adresses à des éléments absents ou inanimés, etc. Le monologue est « un

²⁵ Michel Zink, *La Littérature française du Moyen Âge*, PUF, 1992, p. 217.

²⁶ Michael Freeman, « Aspects du théâtre comique français des XV^e et XVI^e siècles : la sottie, le monologue dramatique et le sermon joyeux », *Le Théâtre au Moyen Âge*, Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Alençon, 11-14 juillet 1977, éditions L'Aurore/Univers, p. 279-298.

²⁷ Bernard Faivre, « Monologue (au Moyen Âge) », Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éditions Larousse-Bordas, 1998, p. 1132.

²⁸ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, 1950, éditions A.G. Nizet, Paris, rééd., 1986, p. 246.

gémissement bien plus souvent qu'un cri de joie »²⁹. Le héros triomphant n'exprime pas sa joie dans un monologue, il agit, lutte en exploitant sa victoire donc en dialoguant. Qualifié d'in vraisemblable, trop long, trop fréquent, le monologue est admis seulement chez un personnage troublé par sa passion, et pris dans une action violente. Arnaud Rykner³⁰ rappelle que le monologue est une façon de substituer une parole à une pensée silencieuse et Hédelin d'Aubignac défend le monologue, malgré ses défauts, parce qu'il ne connaît pas d'autres moyens « de représenter les pensées d'un homme que par ses paroles »³¹. En intégrant les confidents, par exemple, les auteurs ne changent pas la forme du discours³². Mais la tension passe aussi dans le monologue par le filtre de la parole qui ordonne. Les options sont présentées comme dans une situation de joute oratoire. Les procédés stylistiques (adresses injonctives, répétitions, hyperboles, parataxe, effets sonores et rythmiques) donnent l'apparence du trouble, mais celui-ci reste organisé³³. Le monologue doit cacher sa spécificité et se fondre dans l'ensemble en fonction des exigences de l'action, de la vraisemblance et de l'intersubjectivité des relations interpersonnelles : si le caractère conventionnel du monologue était reconnu, alors la représentation serait infectée, la *catharsis* ne serait plus possible. La dimension lyrique exacerbée amène à des formes très élaborées comme les stances, qui font du monologue une forme poétique, en dégageant sa dimension musicale. Toutefois, la rigoureuse rhétorique classique a fait place à la confusion, à travers la romanisation du drame³⁴.

La confusion de la pensée

L'expression d'une intériorité trouve son accomplissement dans la forme du « monologue intérieur »³⁵, empruntée d'abord au roman. Selon Frida Weissman :

Il s'agit d'états relativement latents, de situations propices à la rêverie donc peu soumis à la raison. Le monologue convient à l'exploration du moi, dans une perspective psychologique voire psychanalytique, par une conscience, située dans un moment précis du temps et de l'espace, du monde extérieur³⁶.

²⁹ *Ibid.*, p. 247.

³⁰ Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, éditions José Corti, 1996.

³¹ Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éditions Pierre Martino, [1657], éd. H. Baby, éditions Honoré Champion, 2001, p. 369.

³² Le confident est présent pour permettre au héros de se libérer par le verbe, il accueille une parole qu'il doit faire progresser. Le discours tend vers le monologue ou le dialogue selon le degré d'intervention du confident, muet ou bavard.

³³ Voir Christophe Triau, *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVII^e siècle*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, Université Paris X Nanterre, 2003.

³⁴ Voir Muriel Plana, article « Romanisation », *Lexique du drame moderne et contemporain*, s.l.d. de Jean-Pierre Sarrazac, Édition Circé/Poche, Belval, 2005, p. 190-195.

³⁵ L'expression lancée par Valéry Larbaud dans une conférence consacrée à James Joyce, le 7 décembre 1921, correspond à la forme abordée par Édouard Dujardin, dans *Les Lauriers sont coupés*, dès 1888.

³⁶ Frida Weissman, *Du Monologue intérieur à la sous-conversation*, Éditions A.G. Nizet, Paris, 1978, p. 19.

Cette forme peut donc traduire, dans leur rapidité, les pensées intimes les plus spontanées qui se forment à l'insu de la conscience, avant le discours organisé. Dans le monologue romanesque joycien, l'auteur simule perception et sensation par l'image. Ce monologue se compose de phrases réduites au minimum syntaxial, comme dans la poésie. Les propositions elliptiques, les incises, le manque de ponctuation, montrent la multiplicité simultanée de la conscience dans les opérations psychiques, soumises à l'impact du monde extérieur. Édouard Dujardin explique l'apparition du monologue intérieur sous l'impulsion des symbolistes qui ne concevaient plus la vie intérieure sous le signe de la raison classique, mais sous celui de l'inconscient³⁷. Belinda Cannone précise : « Ces conceptions eurent pour résultat immédiat l'élaboration du poème en vers libres où l'effusion intérieure est saisie et fixée avec des mots et des rythmes fidèles au mouvement de sa naissance »³⁸. La technique du courant de conscience a des répercussions sur l'intrigue. B. Cannone remarque également que « dans le monologue intérieur - celui de Dujardin et des autres - la langue ne sert plus à véhiculer une intrigue (si elle a jamais *servi* à cela), elle est l'intrigue même »³⁹. L'intrigue au sens classique qui se déploie de façon linéaire vers une catastrophe finale n'est plus possible, elle progresse de façon non linéaire comme la pensée elle-même. Cette progression s'organise autour de motifs récurrents et repérables qui créent une sorte de ligne rythmique. Édouard Dujardin souligne : « En même temps qu'il est un retour aux formes essentielles de la poésie, le monologue intérieur est un retour, évidemment modernisé, aux formes primitives du langage ; et c'est la doctrine même de l'origine musicale de la parole qui est ici illustrée »⁴⁰. Nous avons déjà évoqué cette dimension musicale en abordant les stances, mais à la différence du monologue classique, le monologue intérieur admet le désordre de la pensée, sa musique accepte la discordance.

Dès lors, le monologue intérieur rejoint, d'une certaine manière, une forme de *mimésis*, dans sa volonté de représenter le réel, de transcrire au plus près le mouvement de la conscience. Le monologue intérieur dans sa volonté de calquer le mouvement pré-conscient devient dans les mots de Joseph Danan :

[...] métaphore d'un flux verbal jamais atteignable, jamais reproductible. [...] En ouvrant les vannes du flux souterrain et en libérant ainsi les forces inouïes du langage, le monologue intérieur a ouvert la voie à ces œuvres, qui ne cherchent plus à créer un "effet de sujet", comme si, parvenue à un certain degré, la forme "monologue intérieur" se dissolvait d'elle-même. Là, c'est le texte même qui pense, sans avoir besoin de passer par la catégorie du personnage⁴¹.

Le personnage disparaît au profit de sa parole même. Il ne cherche plus à exprimer ses sensations avant le langage mais davantage l'unité de son être, qui émerge du magma des mots. Le monologue, en tentant de représenter un discours intérieur, brise la linéarité de l'intrigue au profit d'une structure flottante, où des

³⁷ Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*, éditions Messein, 1931.

³⁸ Belinda Cannone, « Qu'est-ce que le monologue intérieur ? », *Quai Voltaire*, n°4, hiver 1992, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 225.

⁴¹ Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, éditions Médiannes, Rouen, 1995, p. 136.

motifs réapparaissent à intervalles réguliers. De ce mouvement musical, la figure du personnage se détache difficilement. Dans les dernières pièces de Samuel Beckett, Joseph Danan voit « le point théorique de son extension »⁴². Le monologue intérieur préfigure le monologue théâtral. En voulant traduire la pensée, non pas de manière ordonnée, mais dans le flou de l'incohérence, les auteurs ont travaillé le rythme et conduit à la structure du drame comme mouvement aléatoire. La structure du drame s'est délitée, le bel animal, au sens aristotélicien, a pris une autre figure. Lorsque persiste une forme de sujet possible, il est instable. Le nouveau regard porté sur le monologue par le flux de la conscience, en cherchant l'intériorité, a brisé l'unité du sujet parlant, dissout dans la parole libérée. La pièce monologuée contemporaine joue de cette structure flottante, où les points de repère servent à créer le manque. Un personnage tente de se raconter et parfois une forme d'identité émerge encore de cette incohérence, ailleurs la seule présence et la nécessité d'une profération suffisent.

Après ce rapide parcours historique, il est temps de revenir à notre corpus de pièces monologuées. Le rapport à l'autre ayant déjà été soulevé, il devient utile de préciser le mouvement de la parole vers l'autre, c'est-à-dire d'interroger la question de l'adresse.

LA PLURALITE DES ADRESSES

Dans la pièce monologuée contemporaine, le personnage peut s'adresser à lui-même dans un soliloque⁴³, directement au spectateur ou encore, à travers lui, à un autre ou à d'autres figures fantasmées qui habitent l'espace comme des fantômes. L'adresse directe peut porter une dimension politique marquée, au sens brechtien, ou devenir une nouvelle forme de convention par son absence même, dans la mesure où le public ne s'attend plus à un modèle d'adresse mais s'intègre dans un rapport au spectacle à chaque fois réinventé. En ne prenant plus en charge la question de l'illusion théâtrale, par le refus de la fermeture de l'espace de la fiction, ce pourrait être la dimension dramatique elle-même que l'auteur abandonne. À l'opposé, cette forme d'indétermination peut être un moyen d'action pour déstabiliser le public ou l'amener à être un agent actif de la construction du sens⁴⁴. En observant attentivement l'adresse clairement formulée, puis celle qui ne l'est plus mais se déduit d'un certain type de discours, nous pouvons comprendre

⁴² *Ibid.*, p. 136.

⁴³ Il existe un flou terminologique concernant cette notion. Voir Françoise Dubor, *op. cit.*, 2005 et Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, 2003. Nous retiendrons ici la définition d'Anne Ubersfeld : « On peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui justement, de « voyeur ». Mais peut-être n'y a-t-il jamais de vrai soliloque au théâtre. », *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, éditions Belin, 1996, p. 22.

⁴⁴ Nous étudions ici des textes qui jouent encore avec le statut de l'adresse. Comme le rappelle Anne-Françoise Benhamou : « Combien d'adaptations nous ont fourni des monologues sans véritable statut théâtral, où la question de l'adresse semblait évitée ou oubliée. », *op. cit.*, 1994, p. 25.

comment la pluralité des formes monologuées transforme, à travers un système d'adresses complexe, le rapport au public et la théâtralité représentée. La distinction des différents types d'adresse dessine les contours d'une altérité, d'abord clairement identifiable puis, dans certains cas, difficilement saisissable, une forme abstraite de l'autre, qui repose alors, de manière problématique, la question de l'identification du spectateur à l'objet donné à son appréhension. Par commodité nous allons dissocier *l'adresse interne*, adresse qui reste dans le cadre de la fiction et *l'adresse externe*, qui joue de la frontière instaurée avec le public. Cette dissociation s'avère délicate dans bien des cas où il est nécessaire de repérer ce qui constitue *un système d'adresses* qui met l'accent sur la complexité des relations mises en œuvre.

Dans le cadre de l'adresse interne, nous relevons d'abord l'adresse à l'objet. Objet de l'action comme l'étaient déjà l'épée d'Ajax ou du Cid, ou objet qui comble la solitude comme la machine à écrire de Thomas B dans la pièce éponyme de Jacques Kraemer (1987). Dans cette dernière, le jeu qui s'instaure motive la prise de parole en perdant la dimension symbolique de l'objet qui ne garde que sa valeur d'usage. Des moyens de communication plus récents introduisent d'autres rapports de présence-absence (on pense déjà au téléphone dans *La Voix humaine* de Jean Cocteau en 1930). Par exemple un répondeur dans *Chambre à part* de Madeleine Laik (1989) ou encore un visiophone dans *L'achèvement* de Brigitte Rieu-Gillet (1989) permettent une forme d'échange fictif en utilisant la présence d'un autre. L'objet crée des interférences dans le circuit de communication entre soi et l'autre ou entre soi et soi. Le téléphone peut mettre en présence deux lieux tout en faisant du monologue un semblant de dialogue qui passe par une seule voix, permettant au personnage en scène de feindre ou de faire une action qui n'aura pas de rapport avec les propos échangés. Il est un moyen facile de créer une dynamique dialogique dans le monologue, tout en jouant avec le public. L'adresse à l'objet dans la pièce de Samuel Beckett *La dernière bande* (1959) a pour fonction de fixer la parole et de s'adresser indirectement à soi-même, mais l'adresse est illusoire puisque la réponse ne sera jamais possible. La parole n'est qu'un témoignage à écouter, que l'éloignement dans le temps rend incompréhensible. La petite fille seule sur une barque de *L'Arche de Noémie* de Jasmine Dubé (1999), passe de l'oiseau au magnétophone et à l'album photo. Tous ces dispositifs interrogent de multiples modes de présence de l'absent. Justement parce qu'ils sont des outils de communication, ces objets possèdent une portée plus large et distendent les ressorts de la situation de parole. Ils révèlent des failles, ouvrent des béances dans la communication elle-même et mettent à jour les défaillances des interlocuteurs qui s'y expriment. Ils créent un rapport de substitution différent du rapport instauré avec un objet qui matérialise un interlocuteur.

Des auteurs utilisent des adresses de type plus conventionnel qui jouent de la relation scène/salle par le rapprochement, comme la situation d'attente (*La Balade de la femme hérisson* (2001) de Gilles Aufray), mais aussi par la frontalité, comme le cadre d'une conférence dans *Une femme de terrain* d'Olivier Dutailis (1994) et dans *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* de Jean-Luc Lagarce (1995), ou celle du

tribunal de *Nouvelle vague* de Christine Angot (1993). L'adresse directe semble être un moyen d'action plus fort et peut-être plus efficace sur le spectateur. Cette relation est-elle alors une forme d'interlocution ? Il semblerait que la relation duale qui s'instaure entre les spectateurs et le sujet observé ne soit pas de cet ordre, au sens où l'interlocution demande une interaction, une action de l'un et de l'autre, alors que dans le cas du spectacle, le spectateur est amené à réagir en fonction d'un dispositif donné, dans les conditions de l'échange que l'auteur, puis le metteur en scène ont mis en place⁴⁵. Il est possible d'affirmer, avec Catherine Kerbrat-Orrechioni, que « le langage verbal est donc par essence fait pour être adressé »⁴⁶, mais il est plus délicat de délimiter ce qui, dans la parole, tient compte de la présence de l'autre et pourrait constituer une forme d'interaction. Même si, dans le cas du monologue tourné vers la salle, le seuil d'une interlocution possible semble pouvoir être franchi, le spectateur ne peut pas interférer sur le dispositif mis en place, sa participation sera simulée. Au sein de ce dispositif, le jeu des pronoms travaille subtilement la séparation. Le passage du « vous » - adresse collective - au tutoiement dans *Exécuteur 14* d'Adel Hakim (1996) pose ainsi l'adresse de manière individuelle et joue avec la fiction.

Le flou s'instaure dans les moments où le monologueur convoque une présence. Il peut alors s'adresser à des personnages considérés comme présents. Dans *Credo* d'Enzo Cormann (1982), le personnage met concrètement le couvert pour l'autre et s'adresse à lui, le vide traduisant le tragique de l'absence. *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès (1988) met en scène une adresse où l'autre est possible en face du personnage dans un café. Dans ces exemples, le lieu ouvert ou fermé a une incidence sur cette éventuelle présence. Mais le personnage utilise aussi une adresse à des personnages plus clairement « irréprésentables ». L'adresse au disparu de *Dessin d'une aube à l'encre noire* d'Yves Lebeau (1995) ou du *Petit Bois* d'Eugène Durif (1991) font entendre les souvenirs de la vie passée et la douleur de l'après disparition. L'adresse glisse ainsi du statut d'adresse distincte à autre chose. Adresse à soi ou au monde ? Sans adresse visible, certains textes sont portés par la nécessité du témoignage. Il en est ainsi dans *Le Sas* de Michel Azama (1986), *Jaz* de Koffi Kwahulé (1998) ou encore *D'siré* de Daniel Lemahieu (1997). Une parole s'échappe libératrice et toujours questionnante. Le monologue peut aussi s'apparenter à un soliloque dans lequel le personnage ne cherche pas à parler à quelqu'un. Il s'adresse à lui-même par une sorte de dédoublement qui va de la parole à l'oreille. Le fait qu'il soit un meurtrier en fuite (dans le *Petit Bois* d'Eugène Durif par exemple) confère à son propos la dimension d'un discours psychotique et le spectateur ne considère pas que le personnage s'adresse à lui. Il agit alors comme un voyeur en observant cette intimité mise à nu. L'homme qu'il regarde dans sa

⁴⁵ Ces conditions fixées ne varient pas avec le spectateur - il ne fait pas faire quelque chose à l'acteur - à moins que le cadre fixé soit, par exemple, celui d'un match d'improvisation dont il donne les thèmes. Nous pourrions citer aussi toutes les formes qui font intervenir de manière plus directe les spectateurs : le « happening » ou les systèmes interactifs multimédias dans lesquels le spectateur peut taper du texte sur un ordinateur qui sera projeté sur un écran et sur lequel les acteurs pourront réagir.

⁴⁶ Catherine Kerbrat-Orrechioni, *Les Interactions verbales*, Tome II, éditions Armand Colin, 1992, p. 14.

solitude le renvoie à la sienne. Ainsi, l'adresse au public peut être détournée, dissimulée ou avouée. Des effets de retardement de l'adresse amènent le spectateur à comprendre *a posteriori*. Distinguer des degrés d'altérité devient un exercice périlleux. Nous entrons dans des écritures qui brouillent les pistes et font de la situation de communication un jeu d'énigmes à résoudre. C'est en nous attardant sur le repérage de situations de communication que nous pouvons apporter des nuances à la notion de présence.

Dans la dramaturgie classique, lorsque le personnage est seul en scène, il s'adresse parfois à un objet et instaure ainsi une sorte de dialogue. Dans le cas de la pièce monologuée contemporaine, les formes d'adresse à une altérité concrète sont plus rares. L'adresse à une présence abstraite est plus fréquente. Le personnage s'adresse à des entités qu'il considère comme présentes dans le moment de l'énonciation, près de lui et qu'il tutoie. Ces stratégies de brouillage conduisent à distinguer des registres de présences. Le système d'adresses met à jour les multiples détours que le monologueur prend pour s'adresser finalement à lui-même ou lancer sa parole vers une écoute espérée. Ainsi, quand la parole n'a plus d'adresse visible, portée par la nécessité du témoignage, la théâtralité vacille, la frontière scène / salle devient ambiguë et le spectateur est invité à éprouver sa place en tant que participant au jeu, en tentant de lui donner du sens. Quelles que soient les formes utilisées, le monologue réinvente à chaque fois les deux parties en présence, en fonction des objectifs que l'auteur lui a assignés. À chaque fois, la fiction peut déborder vers la salle et il devient délicat de distinguer le public réel d'un public fictif. Le monologueur peut s'adresser à un ou à plusieurs destinataires en scène, il peut parler à une foule individualisée puis indistincte, il peut encore s'adresser à des personnages à travers la présence du public. À chaque fois, la fiction entre en friction avec le réel. C'est une adresse qui demande une coopération. L'identification n'est plus un terme approprié dans la relation qui lie le public à l'entité mouvante qui existe par la parole, au présent. Cette étude de la profération conforte l'idée de la présence de l'autre malgré l'absence apparente, appelé dans l'adresse et convoqué d'une autre manière dans sa dimension sonore à travers la parole rapportée.

L'IMBRICATION DES PAROLES RAPPORTEES : DE LA VOIX DISSOCIEE A LA VOIX TRAVERSANTE

Les « paroles rapportées », vocable emprunté à l'analyse traditionnelle du discours, peuvent être utilisées dans le monologue de manière plus large, recouvrant alors le discours direct, indirect libre jusqu'aux limites de la polyphonie, du versant où une instance énonciative est décelable (*voix dissociée*) jusqu'au moment où elle devient une bouche parlante traversée par une voix (*voix traversante* comme dans le *Monologue d'Adramélech* (1975) de Valère Novarina, par exemple). L'autre est donc encore présent parce que sa parole se fait entendre, mais c'est une parole

réactivée, un surgissement issu du silence, celui du passé. Pour mieux saisir cette dichotomie temporelle, il est utile de dissocier le *personnage immédiat* du *personnage antérieur*. Le personnage immédiat, seul, convoque ou subit le retour des paroles antérieures mais rien ne permet jamais de savoir totalement dans quelle mesure elles sont manipulées. Pour mieux comprendre la nature de ces paroles, il est possible de repérer différents types de situations de parole antérieures : dialogue, faux dialogue, moment où l'un parle sans que l'autre ne réponde, le personnage antérieur est témoin d'une situation de parole, mots du personnage antérieur lorsqu'il est seul (difficilement dissociables de ses pensées), paroles hypothétiques (ce que d'autres personnages pourraient lui dire) et enfin des paroles sans contexte d'énonciation précisé (des « on dit »). Toutes ces situations glissent du statut d'énonciation identifiable, au point où la parole est destituée de sa valeur communicationnelle au profit de sa valeur sonore, qui introduit une autre forme de communication.

Comme dans le cas de l'adresse, on peut suivre le parcours d'une dissolution, celle de la maîtrise de la parole de l'autre. Ces paroles sont, soit rapportées par le personnage immédiat, soit les autres interviennent directement par sa bouche en s'introduisant dans son récit au point de le parasiter. Dans le premier cas, elles sont alors identifiées et rattachées à un émetteur, elles passent par le filtre du personnage immédiat qui peut éliminer les scories, les répétitions, les lapsus et conférer aux paroles citées une perfection grammaticale, ou au contraire désaccorder cette parole pour la redire dans ses propres mots. Dans le second cas, les paroles deviennent de simples voix qui échappent à tout relais énonciatif. Elles agissent comme autant d'interférences sur la parole immédiate et semblent apparaître par associations d'idées du personnage immédiat. Dans la volonté de saisir les mots de l'autre, la parole du monologueur redouble sa propre parole, en disant l'autre par lui-même. Ces paroles de l'autre, dans lesquelles l'échange interpersonnel au présent réapparaît, mais médiatisé, même si elles se font rares, offrent des foyers de sens à développer.

Ces multiples situations de parole, outre les éléments qu'elles apportent à une supposée meilleure connaissance du personnage, fonctionnent dans certains cas comme motifs structurants du drame. C'est le cas dans *Au bout du comptoir la mer* de Serge Valletti (1992). Ces mots relancent le discours, devenant une illustration, un repère, une énigme, une trace. Une forte présence de situations de paroles passées peut perturber la narration du personnage immédiat (*Nouvelle vague* (1993) de Christine Angot) ou au contraire, la parole de l'autre localisée agit de manière signifiante (*La Nuit juste avant les forêts* (1988) de Bernard-Marie Koltès, *Mickey la Torche* (1993) de Natacha de Pontcharra) et l'aide à organiser son récit. Au-delà de cette possible fonction de structuration, le mode d'introduction de ces paroles révèle aussi un rapport à l'autre et élabore une forme d'identité du personnage. Il peut la manipuler, ou restituer simplement le plaisir de la parole transmise qui constitue un passé familial (*Quincailleries* (1992) de Jacques Gamblin) ou encore, dans une coulée fiévreuse, il articule un discours condensé qui rapproche des bribes

de souvenirs (*André* (1993) de Philippe Minyana). C'est le souvenir auditif qui agit à nouveau dans un acte de parole présent, une forme de résistance au temps.

TEMPS ET ESPACE EN GIGOGNE

Le personnage immédiat fait l'expérience d'un temps spécifique, une persistance, qui dure au présent, comme le retour d'un souvenir ou la résonance d'un son. Dans *Petit Bois* d'Eugène Durif (1991), le temps semble parfois s'arrêter au seuil de l'évocation pour gagner un écoulement autre. Se superpose alors à cette suspension du temps immédiat, un *temps gigogne* où les mouvements cycliques (caractérisés par le retour régulier des mêmes pensées par exemple) et linéaires s'emboîtent par le récit. Cet emboîtement se traduit par des passages étirés (de longues descriptions des personnages évoqués, leurs actes, leurs hésitations, leurs silences) et condensés (le personnage passe d'un événement à l'autre en fonction de l'importance qu'il lui accorde), qui créent une forme de temps subjectif. Ce temps peut être renforcé par la tension de l'attente qui introduit de l'urgence dans le statisme de l'action. Le personnage a peur d'être découvert et cherche à tout dire avant d'être interrompu.

L'espace peut être soit un intérieur (chambre, cabane, café), lieu intime qui favorise la confession, et qui place le spectateur comme voyeur, soit un lieu extérieur (rue, gare) qui peut intégrer le public comme partenaire possible. Dans les deux cas, cet espace est pénétré par un ailleurs. Il laisse venir au spectateur l'espace virtuel du Moi du personnage. L'extérieur est intériorisé et l'intérieur s'y extériorise. Mais dans les lieux évoqués, qui constituent progressivement la cartographie mentale du personnage, le mouvement est toujours possible. Condamné à une forme de statisme par la situation d'énonciation présente dans la relation entretenue avec le spectateur, le personnage immédiat transpose le mouvement dans la mémoire, circulant à travers les paroles. Le champ visuel du personnage est réduit, mais l'espace en gigogne se déplie. Les lieux de l'énonciation immédiate qui pourraient dessiner une cartographie du monde urbain contemporain, avec ses lieux de passage ou ses intérieurs, sont donnés à voir pour amener l'évocation d'une présence et révéler une absence. Le resserrement et la limitation sont les caractéristiques essentielles des lieux de la pièce monologuée contemporaine – ce que j'ai appelé par ailleurs une « cellule »⁴⁷. La cellule est un lieu symbolique, le lieu fermé de la prison, le lieu réduit de la famille et l'essence du vivant, magma de cellules en interaction. Donner la parole à un personnage dans une cellule, c'est toucher au plus petit de chacun et au plus universel. *L'espace cellule* est une forme close qui traduit, même lorsqu'elle semble ouverte, l'enfermement intérieur du personnage. Sa clôture physique favorise son ouverture par l'imaginaire. Le statisme qu'elle impose invite à une fuite de la pensée.

⁴⁷ Voir Françoise Heulot-Petit, « L'Espace "cellule" de la pièce monologuée contemporaine », Jolly G. (s.l.d.), « Espaces textuels espaces scéniques », *Vives Lettres*, n°15, Université Marc Bloch de Strasbourg, UFR des Lettres, 2^{ème} semestre 2004, p. 141-157.

Les paroles rapportées, en convoquant des lieux divers, ouvrent l'espace de la scène à un hors-scène imaginaire, chaque lieu fonctionne comme synecdoque d'un monde à compléter. Ce réseau spatial peut parfois situer le personnage dans un milieu, mais c'est un espace revisité par son regard. Les limites du monde sont liées aux limites de son monde intérieur⁴⁸. Le monologue extériorise cet intérieur parce qu'il fait entendre sa pensée silencieuse. Le personnage convoque un ailleurs, un temps extra-scénique, comme pour rompre les frontières étroites du lieu qui le retient. Le lieu de la prise de parole immédiate devient une plaque tournante, un endroit où se rencontrent et se retrouvent des éléments épars, des bribes de souvenirs, de conversations, des rencontres passées qui ont laissé leurs marques. Le personnage alors est un carrefour, le point de rendez-vous de temps divers et de l'avenir. L'espace virtuel introduit par les paroles, les objets ou par tout autre moyen, perturbe ainsi l'espace dramatique et cette discordance crée une forme de tension dans la pièce.

LE PERSONNAGE COMME FIGURE SPECTRALE

Dans la pièce monologuée contemporaine, il est donc possible d'observer le jeu qui s'instaure entre le personnage immédiat et le personnage antérieur, dissociation qui rend compte d'un personnage divisé. L'autre peut être dans la parole, envahissant la pensée du personnage immédiat au point de sortir par sa bouche, comme si ce dernier pouvait restituer le son du disparu. L'autre est peut-être encore davantage présent par son absence même, dans le vide de la scène, dans la tension de l'adresse. Mais l'autre peut être soi quand le personnage se met à distance par le récit. Dans les paroles rapportées et dans l'adresse, deux espaces du vivant émergent qui se distinguent de ce récit.

Déjà le monologue de bonimenteur révélait à quel point le seuil entre le narratif et le dramatique était variable. Cette distinction porte sur l'identification du personnage à son récit et elle est tout aussi manifeste dans le cadre de la pièce monologuée. Le récit où le personnage ne parvient pas à s'identifier à celui ou celle dont il raconte le passé ne crée pas une confusion comique mais mime la dislocation du sujet parlant et son impossible réconciliation avec son unité. Le récit est la tentative de restituer un ordre, face à l'incohérence du monde, et de lui donner du sens. Or, la rassurante structure fixe du monologue de bonimenteur laisse place, dans la pièce monologuée contemporaine, à un récit qui s'échappe, se fractionne, reprend, condense et synthétise des moments épars. Quand une forme de « logique personnelle » est décelable, elle dessine une forme de point de vue. Or,

⁴⁸ Pour Anne Ubersfeld, « Ce qui est donné dans l'espace théâtral, ce n'est jamais une image du monde, mais l'image d'une image. Ce qui est « imité » n'est pas le monde, mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code », *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, collection Belin Lettres Sup, éditions Belin, 1996, p. 63.

lorsque le personnage est traversé par des voix, il devient presque impossible de caractériser un point de vue épique qui organiserait une forme de cohérence.

La dislocation du sujet parlant s'est vue interrogée et poussée à son paroxysme dans le théâtre de Samuel Beckett, dans une forme marquée justement par le récit. En effet, chez cet auteur, un seul personnage prend une importance croissante. La pièce monologuée, chez Samuel Beckett, met le personnage au centre du drame, mais le décentre par l'éloignement provoqué par le récit. Ce travail sur le récit s'accompagne donc d'une recherche du Moi dans l'incapacité de se dire et dans une progressive mise à distance de ce Moi. Un écart temporel fait du personnage un Moi insaisissable, un Moi en implosion. Le personnage ne parvient jamais à coïncider avec la réalité qu'il raconte. Chez les auteurs que nous étudions ici en revanche, la rage du récit maintient un lien. Et c'est la raison pour laquelle notre distinction entre personnage antérieur et personnage immédiat prend sens. Si le personnage antérieur occupe la parole dans les situations dialogiques rapportées, pour autant le personnage immédiat garde sa fonction de pivot, de médiateur. Par le récit, le personnage immédiat tente de se ressaisir, de retrouver un fil ténu qui pourrait lier les événements qu'il rapporte.

Qu'un événement se soit produit qui lui a donné un courage qu'il n'avait pas, qu'un élément extérieur provoque sa prise de parole ou bien encore que sans raison apparente il se soit mis à parler, sa rage de dire relève d'une forme de nécessité vitale qui l'oblige à expulser ce trop plein de paroles. Le personnage retrace alors, tant bien que mal, le parcours qui l'a amené dans la situation immédiate. Le moment présent est un moment de pause dans le fil de vie qui l'amène à s'arrêter pour prendre la parole. L'action dramatique réside dans l'acte de récit, mais il est subordonné à l'action achevée. Ainsi, même si la pièce monologuée contemporaine ne répond plus à la structure du drame traditionnel, il est possible de retrouver une logique de récit qui autorise un repérage chronologique global. Dans ce cas, le monologue est une parole qui organise. Si certains motifs reviennent de façon récurrente, la progression se fait par répétition, réapparition de ces motifs mais, précisés, enrichis. Au contraire, lorsqu'ils restent indéterminés, le caractère répétitif de ces motifs mime le mouvement obsessionnel du personnage. Dans ces moments, la pièce monologuée contemporaine est bien issue du travail sur le monologue intérieur, l'importance de l'image, le travail sur la syntaxe est comparable, les leitmotifs rapprochent la structure d'une structure musicale. Mais la narration adressée introduit une logique, une forme de cohérence. Il s'agit donc moins d'un débat intérieur extériorisé qu'un récit en partie organisé par un mouvement interne. Ce mouvement donne encore l'image d'une résistance, une force qui assure une prégnance.

Cette prégnance est issue en partie de la possibilité de connaître des éléments extra-temporels. Du monologue classique, le monologue garde son rôle d'information, il fait connaître un événement qui ne sera pas représenté, mis sous les yeux des spectateurs. Mais qu'en est-il de la possibilité de découvrir les intentions du personnage ? La pièce monologuée met parfois en scène des tueurs,

mais ils ne mettent pas à jour les motifs de leurs actes. Ils abordent des morceaux épars qui peuvent conduire le lecteur/spectateur à déduire des motivations. Mais parfois, il est totalement impossible de trouver une forme de causalité de l'action.

Le rapport du personnage immédiat à l'autre reste finalement une énigme. Il n'y a pas crainte de l'autre ou recherche de la compréhension de l'autre. Il n'y a jamais que des parcelles dont nous ne connaissons pas tous les liens. Le monologue figure l'absent, celui dont le personnage immédiat ne cesse d'évoquer la présence qui ne sera pas incarnée dans le temps de la pièce, et il ne restera que l'illusion d'une rencontre qui a eu lieu dans un temps passé, dans un lieu de l'ailleurs. Le monologue est la trace vocale de cette rencontre avortée, lorsque le désir évanescence d'une présence autre indique au personnage sa seule présence dans l'instant, où le silence le rejette dans l'idée d'avoir existé. Les paroles rapportées convoquent une relation intersubjective souvent défaillante. La parole demande réciprocité et écoute de l'autre, acceptation de sa différence. Or le monologueur convoque la parole mais refuse la dimension éthique.

Le bonimenteur mettait en scène des dialogues. Le procédé rendait son discours plus vivant et concourait à la dimension comique de son monologue. Or, dans notre corpus, les dialogues toujours défaillants révèlent l'écart qui sépare le personnage de son passé, un tragique de l'existence émerge dans cette impossibilité de donner du sens à leur tentative de narration. Il devient seulement envisageable de retrouver une forme d'ironie tragique dans l'accumulation et les effets de focalisation. Lorsque le récit devient une forme de concaténation de la vie, les épisodes s'entrechoquent. Le comique émerge parfois de l'assemblage de ces voix discordantes.

Ces personnages ne cessent d'être traversés par la nécessité, malgré le vide qui les entoure, de faire entendre un son. Ce son est rarement un cri, un lamento mais plus souvent une parole charpentée par une rhétorique certes répétitive, mais qui reste une forme de rhétorique de la persuasion. Bien sûr, une lecture pessimiste peut montrer que ce sursaut est vain, puisque la rencontre n'a pas lieu, que la parole tourne à vide face à l'absence, que le ressaisissement est un dernier sursaut du condamné avant la fin, celle de la pièce. Il y a toujours, pour un moment du moins, un doute sur la prise de parole, sur le pourquoi de la parole solitaire. Cette voix fait éprouver le geste de parole. La parole, pure dépense verbale, permet d'exprimer le flux intérieur qui devrait rester sous silence. Nous y voyons une forme de communication résistante, dans la présence de l'autre au sein de cette parole.

Le Moi perdure lorsqu'un univers fictif est mis en place et que l'altérité est présente dans les paroles rapportées. Soit celui qui monologue joue avec une figure fantasmée de l'autre, symbolisée par un objet, posé sur le public ou renvoyé dans un ailleurs ; soit il ne parvient pas à poser l'autre comme une altérité définissable, il ne peut alors se définir lui-même. La théâtralité s'installe entre le pôle fixe présent et la mobilité du souvenir. La fuite n'est plus traduisible en mouvement du corps, elle se transpose au mouvement de la pensée, une fuite du temps présent. L'échange intersubjectif au présent caractéristique de la forme dramatique devient

dans le monologue un échange intersubjectif passé, médiatisé, et rendu présent, faisant du personnage une figure spectrale qui ne parvient pas totalement à se retrouver, un personnage en déroute, une voix qui appelle un corps et qui tente de reconstruire une identité qui lui manque, par un récit toujours incertain. Cette difficulté fait du personnage de la pièce monologuée contemporaine une *figure spectrale* parce que, comme le prisme de la lumière, il renvoie les paroles, spectrale parce que transparente et proche du spectre, celui qui fait retour.

CONCLUSION

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. Sur scène, le monologue est reconnu, accepté. 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 peut jouer de la frontalité, en convoquant une prise de position idéologique, 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.

Le théâtre contemporain refuse la convention et pourtant il s'appuie, avec le monologue, sur le plus conventionnel. Le monologue offre en effet un point d'ancrage pour une réflexion sur les constituants du drame aujourd'hui mais rejoint aussi des formes plus anciennes. Françoise Dubor⁴⁹ dans son travail sur le monologue à la fin du XIX^{ème} siècle a déjà circonscrit les enjeux du monologue autonome, en identifiant celui-ci comme le reflet d'une époque charnière. Elle établit un parallèle entre le monologue, tel que Charles Cros l'a développé, et le vaudeville. Dans le monologue de la fin du XX^{ème} siècle, la diversité des formes est de mise, il s'agit moins de décadence de formes que de traits repérables qui invitent à toujours reconsidérer les constituants du drame. Mais la psyché a volé en éclat et le personnage qui prend la parole affirme une forme de résistance. 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 et externes du discours. À cela s'ajoute une limitation temporelle et spatiale qui produisent des effets de focalisation et en même temps concourent à un éclatement vers la dimension imaginaire. Le monologue est à la fois la forme de la réduction, du resserrement - en ce sens il peut exprimer une forme d'intériorité - et du fondamentalement ouvert. Cette jonction dans un espace cellule construit une forme de sujet, dans une

⁴⁹ Françoise Dubor, *op. cit.*

prise de parole au présent. Mais la division (celle du personnage présent et du personnage passé) persiste, comme si le clivage ne pouvait être évité, 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 de l'acteur est moins de se positionner dans un dispositif, que de trouver du sens à ce que l'auteur a donné à son appréhension.

Si le postmodernisme clame la mort des grands récits, les monologues de notre corpus font entendre une multitude de micro-récits. Le grand récit, reflet d'un mouvement de l'histoire, s'atomise dans une myriade de destinées individuelles qui prennent la parole pour un ultime témoignage. Dès lors, le monologue apparaît comme une forme de résistance mais une terrible résistance passive car le récit n'ouvre pas vers un avenir mais ressasse un passé révolu qui n'engage pas vers une nouvelle forme d'action. L'épopée n'existe plus et le monologue subsiste comme forme épique, mais un épique interrompu, un épique rongé par le lyrisme.