

WITOLD WOŁOWSKI

AUX ORIGINES DE L'ADIALOGISME THEATRAL: *LE CANTIQUE DES CANTIQUES*

Au milieu de la Bible, un recueil de chants d'amour où les sentiments des deux amoureux s'expriment avec beaucoup de poésie mais sans fausse pudeur: voilà ce qui a toujours étonné et choque même encore bon nombre de lecteurs. C'est pourquoi, depuis l'Antiquité, on a proposé de comprendre le Cantique comme un poème symbolique décrivant par exemple les relations de Dieu avec son peuple. Mais l'amour d'un homme et d'une femme est un don de Dieu. Il a donc sa place dans la Bible, et le cantique peut être compris tout simplement comme l'écho émerveillé de la Création.¹

C'est en ces termes qu'une des éditions² de la Bible prévient ses lecteurs promis à une surprise certaine. C'est que le *Cantique des Cantiques* a effectivement de quoi surprendre, et ceci non seulement au niveau de sa substance «inflammable». Sur le plan littéraire, le texte adopte en fait une allure originale d'un poème dramatique ou, plus exactement, d'une suite de chants dialogués. Cette originalité générique du *Cantique* s'accompagne en outre d'un trait formel qui frappe tout autant sinon davantage: la sinuosité de son architecture, la morphologie un peu amorphe.

Dr Witold WOŁOWSKI – adiunkt Katedry Literatur Romańskich w Instytucie Filologii Romańskiej KUL; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: kw.wolowscy@interia.pl

¹ *La Sainte Bible*, Alliance Biblique Universelle, 1996, p. 1067.

² Les différentes éditions de la Bible auxquelles se réfère cet article sont désignées avec les sigles suivants:

BG – *La Bibbia di Gerusalemme* [version italienne], Bologna, Edizioni Dehoniane, 2002;

BC – *La Biblia Cultural*, Madrid, SM, 1998;

NAB – *New American Bible*, New York Oxford, Oxford University Press, 1990;

ABU – *La Sainte Bible* [en français courant], Alliance Biblique Universelle, 1996;

BT – *Biblia Tysiąclecia*, Poznań/Warszawa, Pallottinum, 1990.

Précisons aussi que toutes ces éditions sont théologiquement accréditées (concordes à l'*editio princeps* 1971), ou approuvées par les conférences épiscopales des pays respectifs. Il ne s'agit en aucun cas d'écrits apocryphes non reconnus.

La genèse du *Cantique* abonde en points obscurs et certitudes fragiles. Il aurait été composé en Palestine entre le IV^e et le VI^e siècles av. J.-C. On l'attribue traditionnellement à Salomon, mais c'est là une donnée qui résiste mal à l'analyse du langage utilisé. Dans son état actuel, le texte occupe huit chapitres de la Bible (une petite dizaine de pages), mais il semble avoir plusieurs logiques internes, ce dont témoignent les différentes éditions. Voici, par exemple, comment l'explique la préface de la *Bibbia di Gerusalemme* (BG):

[...] le *Cantique* ne suit pas un plan préétabli. C'est un recueil de chants liés seulement par leurs sujet commun: l'amour. La division en « cinq poèmes » que nous proposons dans cette édition ne fait que suggérer d'autres articulations possibles des unités plus petites; il ne faut pas non plus chercher dans le passage d'un chant à l'autre une progression d'idées ou d'action. Les recueils égyptiens conservés présentent la même disposition. Ce sont des *répertoires* dans lesquels on pouvait effectuer des choix selon les circonstances ou l'auditoire auquel on s'adressait; ceci permet de comprendre pourquoi les pièces individuelles sont plutôt des variations sur les mêmes thèmes et pourquoi il y a des passages parallèles. Ces poèmes n'étaient pas destinés à être chantés ou récités ensemble.³

Ce commentaire risque d'étonner quelque peu vu l'énoncé d'ouverture (Cant. 1,1) différemment traduit selon les éditeurs: « Cantico dei cantici, che è di Salomone » (BG), « Song of Songs by Salomon » (NAB); « Cantar de los cantares. De Salomón » (BC) et même: « Le plus beau des chants. Il appartient aux écrits de Salomon » (ABU). De quoi s'agit-il alors? d'un chant présentant un minimum de cohérence, ou d'une mosaïque de chansons d'amour et de fragments épars portant les marques d'influences syriaques, arabes et égyptiennes, tout cela « mixé » par un génie inconnu? De l'un et de l'autre probablement, car si 'Cantique' suppose logiquement 'un cantique', 'Cantique des cantiques' laisse une fenêtre ouverte à la pluralité. Cette coexistence du singulier et du pluriel dans le même syntagme est en ce sens assez significatif.

Nous voilà en tout cas en face de deux réalités, ou deux optiques:

1 – celle d'une collection de chants sans lien logique apparent⁴ qui ne présentaient pas originellement entre eux de relations autres que thématiques;

2 – celle d'un poème dramatique unique divisé en un certain nombre de chants et/ou de répliques.

³ BG, p. 1359. Nous traduisons.

⁴ *Le Cantique* étant retenu comme canonique, il est par ailleurs évident (pour un lecteur croyant) que ce texte ne saurait être disparate. La disparité formelle et logique ne doivent pas nécessairement aller de paire.

Si l'on voulait regarder le texte dans cette première optique, la plupart des remarques qui suivent seraient peut-être dénuées de sens⁵; si par contre on le regarde dans la seconde optique, c'est-à-dire comme un drame unique présentant des discontinuités, tout notre discours devrait résister à la critique. De toute manière, transmis par la tradition dans une forme relativement fixe, le *Cantique* a toujours été lu sous cette forme et c'est justement cette forme-là qui a pu inspirer des compositions ultérieures. Qu'il s'agisse donc d'un texte sans fil ou d'une structure allégorique cohérente dissimulée derrière un apparent chaos, c'est toujours devant *un texte* que nous nous trouvons.

En admettant donc que l'on a affaire à un texte relativement continu, on peut se poser légitimement la question de savoir comment établir sa *version modèle* qui puisse servir à une *analyse littéraire* sans prétentions mais soucieuse tout de même d'une certaine exactitude? Autant d'éditions, autant de solutions sont en fait adoptées pour la disposition typographique des éléments. Ainsi, d'un point de vue *statutaire*, ce qui est sans doute le plus délicat, c'est de déterminer ou de choisir ce qui fait (ou doit faire) partie du texte proprement dit et du paratexte. Autrement dit, le *Cantique des cantiques* a-t-il ou non un *titre*? ou plus précisément: peut-on y distinguer un énoncé que l'on pourrait à bon droit extraire du corps du texte et l'instituer en titre pour éliminer tout encadrement narratif éventuel? C'est ce que semblent suggérer la BG, la NAB et, de manière la plus explicite BT.

Deuxième question: combien de parties distinguer? La BG italienne en voit 8 (prologue englobant le « titre », 5 poèmes, épilogue et appendice). La BC espagnole adopte une solution à peu près identique (moins l'épilogue). La BT polonaise divise la totalité en 6 chants sans faire d'autres coupures. La NAB va par contre jusqu'à morceler le texte en 23 sous-chapitres thématiques sans tenter d'y déceler d'autres unités.

A ces différentes distributions séquentielles se superpose, pour comble, une distribution en répliques elle aussi variable d'une version à l'autre (!): 23 dans la BG, 35 dans la BC, 36 dans l'ABU, 41 dans la NAB, 41 également dans BT, mais ce n'est pas la même distribution, loin de là. Si bien que les paroles des personnages connaissent une attribution assez flottante: ce que la BT fait dire par l'amoureuse (l'épouse?), la BG le met dans la bouche d'un Chœur, etc.

⁵ *Peut-être* parce qu'il est quand même certain que les pièces initialement distinctes du *Cantique* ont fusionné en un recueil dont on exécutait, lors des fêtes, des parties pouvant comprendre plus d'une unité.

Il y a pis (si tant est qu'il est possible de compliquer davantage les choses...): les diverses éditions ne sont point unanimes quant à l'identité et au nombre des personnages participant à «l'échange», c'est-à-dire prenant parole *de manière autonome* (non à travers une citation). La BG fait par exemple intervenir un personnage de *Poète* (Il Poeta: Cant. 3,6), absent des autres éditions, tandis que la BT attribue la même séquence au *Chœur* qui quelquefois se scinde en deux *Demi-Chœurs*, ce qui entraîne une dramatisation un peu plus intense. La NAB propose par contre une solution absolument inédite en réduisant le nombre d'interactants à 3: la Mariée (Bride), le Marié (Bridegroom) et les Filles de Jérusalem (Doughters of Jerusalem). Cette manœuvre fait taire les bergers, la mère et les frères de la fille que l'ABU installe en plein cœur du dialogue.

Du côté de la didascalie, encore des divergences: d'un éditeur à l'autre la *didascalie de la source locutive* subit en effet des traitements divers: elle est très explicite dans BG et réduite à des initiales dans la NAB (D – Daughters, B – Bride, G – Bridegroom). La BC propose également une didascalie discrète, en marge de la feuille, pour donner une impression de continuité ou, si l'on veut, accentuer l'*effet poème*.

Bref, un petit drame à votre façon, comme dirait Quenneau, ou composition *tabulaire*. En effet, toutes ces complications nous mettent en face non pas d'une pièce, mais d'au moins une dizaine de pièces virtuelles que les experts biblistes eux-mêmes, on le voit bien, ont obtenu en jonglant avec les scènes, les personnages et les répliques.

Quand on y réfléchit de près, on ne manque pas d'entrevoir là une sorte de tentation pour les auteurs, lecteurs – accidentels ou méthodiques – de la Bible: pourquoi pas, en effet, ne pas traiter de la même manière un autre poème? le sien propre? Car c'est réellement un puissant procédé de génération de textes que cette manière d'écrire (ou de choisir) un poème pour ensuite le diviser en autant de scènes que l'on veut et le faire réciter par autant de personnages que l'on souhaite! C'est justement cette liberté qui nous paraît être le fondement secret de ce que nous appelons, ici comme ailleurs, *adialogisme*.

L'*adialogisme*⁶ tel que nous l'avons étudié dans les pièces modernes, est une sorte de pieuvre: ses bras s'étendent dans tous les sens (une cinquantaine de procédés sont identifiables). Mais d'une manière générale le terme désigne dans notre définition toute *obturation partielle ou totale du canal communicationnel (formel) entre les répliques qui se suivent* et qui devraient

⁶ Les définitions des termes d'*adialogisme* et d'*adialectisme* sont empruntées à WOŁOWSKI 2002.

normalement se répondre en respectant toutes les lois de l'échange dialogué. Autrement dit, l'adialogisme serait l'absence de réponse à un discours qui la sollicite soit par son contenu sémantique, soit par sa forme (juxtaposition d'énoncés). Cependant, si l'on inscrit dans ce cadre tous les dialogues « normaux » (mimant les conversations authentiques) où la communication est imparfaite par la « faute » des interlocuteurs, on y logera aussi bien des *dialogues à distance* où une fausse interaction s'instaure entre des répliques énoncées au sein des *dispositifs énonciatifs* (KERBRAT-ORECCHIONI, 1984) dans lesquels les locuteurs restent éloignés l'un de l'autre sur le plan spatial ou temporel (p.ex. deux monologues séparés par un mur). L'adialogisme a donc comme deux faces, positive et négative. Au sens positif, il instaure un « dialogue » là où il est logiquement impossible (les locuteurs ne s'entendent et pourtant leurs monologues forment un dialogue concerté par l'énonciateur-auteur); au sens négatif, il provoque toutes sortes de ruptures dans les échanges mimétiques standard.

Une des principales variétés de l'adialogisme est l'*adialectisme* qui, lui, concerne la nature de la liaison qui unit une réplique à la suivante, ce qui suppose qu'il y ait quand même une liaison entre ces deux répliques. L'adialectisme est donc absence de relation logique (de type dialectique) entre les répliques consécutives, mais qui s'adressent l'une à l'autre ou du moins le simulent. L'adialectisme n'intéresse ainsi que le niveau logique du discours.

L'adialogisme est, en outre, sur le plan macro-figural, un *processus cumulatif*. On trouve dans presque toutes les pièces de théâtre des malentendus survenant entre les personnages qui répondent mal à propos parce qu'ils s'absentent mentalement pour telle ou telle raison. On ne saurait pour autant qualifier ces pièces d'adialogiques. Car la pièce le devient à force de faire des procédés adialogiques un usage massif et systématique.

Après cette brève mise en perspective, revenons au *Cantique*. Analyser toutes les pièces possibles que l'on peut en tirer serait bien entendu trop fastidieux et ennuyeux. Nous ferons alors un choix, en optant pour une distribution particulière, celle proposée par l'ABU, contenant 36 répliques.

Dans la première « scène », dont voici un fragment :

ELLE: [...] Toi que j'aime, dis-moi donc / où tu fais paître ton troupeau, / où tu le mets en repos, vers midi. / Ainsi je n'aurai pas l'air de chercher l'aventure / près des troupeaux de tes camarades.

LES BERGERS: Si tu ne le sais pas, la belle, / suis donc les traces des moutons, / et conduis tes chevrettes / près des cabanes des bergers.

LUI: Ma tendre amie, / tu as aussi belle allure / que le cheval de parade [...] / Des pendants d'oreilles / rehaussent la beauté de tes joues / et collier de coquillages / l'élégance de ton cou.

LES BERGERS: Nous te ferons faire des pendants d'or / avec des incrustations d'argent.
(Cant. 1, 1-11)

les Bergers tout en répondant pertinemment à la question de l'Amoureuse, reprennent de manière discrètement adialectique la réplique de l'Amoureux qui fait écho à celle de sa bien-aimée « par-dessus » la leur. En continuant à exploiter le thème de bijoux, les Bergers deviennent ainsi un simple instrument d'amplification du chant (reprise-continuation sans réorientation thématique de l'échange).

Au verset 12, *Elle*, qui s'adressait jusqu'ici à son bien-aimé à la deuxième personne, emploie soudainement la troisième :

ELLE: Pendant que mon roi est à son festin, / mon parfum de nard répand sa senteur. Mon bien-aimé est pour moi / comme un sachet de myrrhe odorante / qui repose entre mes seins, / [...].

Certains biblistes soutiennent que ces changements de formes d'adresse étaient fréquents dans les chants amoureux égyptiens dont certains traits affleurent dans le *Cantique* (les mêmes incompatibilités dialogiques interviennent en 2,3; 5,4 etc.). Quoi qu'il en soit, à cette espèce de monologue intérieur répond une nouvelle adresse à la deuxième personne: LUI: « [...] tes yeux ont le charme des colombes. »

Le *Cantique* fait aussi un usage intéressant de la citation. Dans 2,5, la fille paraît soit citer une chanson, soit se citer elle-même. D'où l'incision des guillemets dans le corps d'une réplique encadrante faite au discours direct :

ELLE: [...] Il m'a conduite / au palais de l'ivresse, / sous l'enseigne « A l'amour ». « Vite, des gâteaux de raisin / pour me rendre des forces, / et des pommes pour me réconforter, car je suis malade d'amour. » (Cant. 2,5)

C'est également sur le mode citationnel que poursuit le garçon en s'adressant aux « Filles de la capitale », interlocuteur muet, absent dans cette version, du premier plan de la scène :

LUI: Ah, filles de la capitale, / au nom des gazelles en liberté, / je vous le demande instamment : / n'éveillez pas l'amour, / ne le provoquez pas / avant qu'il y consente.
(Cant. 2,7)

Son appel deviendra dans la suite une sorte de refrain qui va entretenir avec le texte un rapport relativement lâche. Les *Filles de la capitale* assumeront à leur tour, mais différemment, le rôle d'*intermédiaire* ou, si l'on veut, d'*actant focal* attirant vers lui les discours alternatifs des deux amoureux, la jeune fille faisant d'elles à son tour une cible d'adresse :

ELLE: Ah, filles de la capitale, / au nom des gazelles en liberté, / je vous le demande instamment: / n'éveillez pas l'amour, / ne le provoquez pas / avant qu'il y consente. (Cant. 3,5)

Dans la suite (scène 2?), la mère de la jeune fille intervient par un discours métaphorique pour contrarier les manèges de l'Amoureux, mais la fille, dans sa réponse, passe outre cette intervention:

ELLE: Ecoutez, c'est mon bien-aimé, / c'est lui qui arrive, / franchissant d'un bond / monts et collines. On dirait une gazelle / ou un jeune cerf [...]. Et maintenant il me parle: « [...] Allons ma tendre ami, / ma belle, viens. / Ma colombe / nichée aux creux des rochers, cachée dans la falaise, montre-moi ton visage; / fais-moi entendre ta voix, / elle est si agréable, / et ton visage est si joli! »

LA MERE: « Qu'on attrape ces renards, / ces petites bêtes / qui font du dégât dans les vignes, alors que notre vigne est en fleurs! »

ELLE: Mon bien-aimé est à moi / et je suis à lui. / Il trouve sa pâture / là où poussent les anémones. (Cant., 2,16)

Cette rupture d'isotopie est un exemple très subtil de l'adialectisme de surface. On pourrait dire autant de la réponse que la fille donne à ses frères dans la scène finale du *Cantique* où elle se tire d'affaire par une pirouette qui met à mal la logique dialectique de l'échange (Cant., 8,10). Ce qu'il importe de noter ici, c'est aussi le fait que le dialogue ne se noue pas tant entre les personnages qu'entre les *citations* dont ils se servent pour discuter. Quant au dialogue qui ne cesse de se poursuivre entre les amoureux, remarquons qu'il se déplace ici d'un espace interlocutif vers un espace intralocutif: tout se joue dans le *cœur* de la fille transformé en un *chœur* bi-vocal.

La scène 3 apporte une nouvelle variété d'adialogisme: nous l'appellerions *récit para-didascalique*. L'Amoureuse y part, en rêve, à la recherche de son bien-aimé, mais au lieu de se lancer dans un monologue méditatif, elle relate ce qu'elle est en train de faire à travers un récit-action, forme de discours très proche du discours romanesque classique. Or, le récit, intégré à un texte à vocation dramatique réduit son amplitude dialectique, parce qu'un récit ne peut répondre qu'indirectement à des énoncés en discours direct:

ELLE: Sur mon lit, pendant la nuit, / je cherche celui que j'aime, / je le cherche sans le trouver. / Je veux me lever, / parcourir la ville, les rues, les places, [...]. Mais je rencontre les gardes, / qui font la ronde: « Avez-vous vu celui que j'aime? » [...] A peine les ai-je dépassés / que je trouve celui que j'aime. [...] « Ah, filles de la capitale [...]! ». (Cant. 3, 1-5)

Notons une nouvelle auto-citation, cette fois-ci explicite. A celle-ci, pas de réponse de la part des gardes, dans la tête enflammée de la fille: seule la rencontre importe, les figurants n'ont qu'à se taire. En revanche une seconde

adresse s'incorpore dans la réplique (« Ah, filles... ») qui elle aussi n'aura que silence en guise de répartie.

Dans la même scène, le jeune homme, par une longue réplique enchaînée à celle de la fille, chante sa beauté :

LUI: Que tu es belle, / ma tendre amie, [...] / Par un seul de tes regards / tu me fais battre le cœur, / petite sœur, ma promise, / une seule des chaînettes qui ornent ton cou / suffit à me faire prisonnier. [...] Le jardin a une source, / une fontaine d'eau courante / dévalant les pentes du Liban. (Cant. 4, 1-15)

Et si la fille enchaîne, ce n'est pas tout à fait à propos... :

ELLE: Réveillez-vous, venez, / vents du nord et du midi / répandez les parfums / de mon jardin, [...] (Cant. 4, 16).

Elle fait comme si elle n'entendait pas son interlocuteur. Le poème laudatif de l'Amoureux et les investigations oniriques de l'Amoureuse font ainsi l'objet d'un mixage qui tout en les mettant en relation, n'en fait pas vraiment un dialogue. Tout pivote pratiquement sur le petit mot de *jardin* que la réplique de l'amoureuse s'attache à reprendre pour en transporter plus avant le cortège des sèmes et des connotations :

LUI: Je viens à mon jardin, / petite sœur, ma promise, / et j'y fait cueillette / de myrrhe et d'herbes parfumées [...] (Cant. 5,1)

Ayant sauté une intervention des Amis, nous revoyons le héros sous la fenêtre de l'héroïne. Cette fois-ci, la scène est récitée à deux voix indépendantes :

ELLE: J'étais endormie, / mais mon cœur restait en éveil. / J'entends quelque chose, / c'est mon bien-aimé qui frappe à la porte :

LUI: « Ouvre-moi, / petite sœur, ma tendre amie, / ma colombe, mon trésor. / J'ai la tête couverte de rosée / et les cheveux trempés / des gouttes de la nuit. »

Avec ce dialogue qui n'en est pas un, puisqu'un discours polyphonique (au sens que donne à ce terme DUCROT 1984) s'y trouve corrélé à une phrase descriptive qui l'introduit, nous voici en plein discours romanesque, où le narrateur s'exprimant à la première personne opère un glissement vers le discours direct. (cf. fonction de transition: DURRER 1999).

La réplique suivante de la fille se termine par une nouvelle apostrophe aux Filles de la capitale, qui pour le première fois répondent en chœur :

LES FILLES: « Dis-nous, la belle, / qu'a-t-il de plus qu'un autre ton amoureux ? / Qu'a-t-il de plus qu'un autre / pour que tu nous fasses pareille demande ? »

Avec 6,4, débute une longue intervention de l'amoureux qui dresse un second portrait de la jeune femme. Le jeune homme, comme c'est la coutume,

répond par *tu* au *il* qui sous-tendait la réplique de sa bien-aimée. Mais son discours est polyphonique: il prend en charge adialectiquement les paroles des «Reines et Concubines du roi», un autre interlocuteur muet, dont les éloges ne font que s'ajouter à l'arsenal de compliments déjà accumulés. Cette même scène contient une réplique de la fille qui commence avec un point de suspension, puisqu'elle ne fait que compléter celle du jeune homme en lui imprimant juste une légère inflexion de sens:

LUI: Que tes seins soient aussi pour moi / comme des grappes de raisin, / et le parfum de ton haleine / comme l'odeur des pommes! / Que ta bouche m'enivre / comme le bon vin...!

ELLE: ... oui, un bon vin réservé à mon bien-aimé / et glissant / sur nos lèvres endormies. [...]

Ici, exceptionnellement, le dialogue est parfaitement cohérent quoique le principe structurel de la *complémentarité* n'est pas nécessairement propre aux architectures dialogales (le terme défini in: ROULET 1987). Mais ce n'est pas longtemps que cette cohésion superficielle se maintient. Bientôt, une apostrophe aux Filles de la capitale provoquera une réponse sous forme de question, ce qui est un autre procédé adialogique: «LES FILLES: Quelle est cette femme, / qui arrive du désert / appuyée au bras / de son bien-aimé?» Ce mini-récit interrogatif fait voir au lecteur l'image des deux amoureux se promenant bras dessus bras dessous; il ne répond à rien, ni n'invite personne à répondre: c'est une action (imaginaire?) relatée.

Faisons le compte: développement adialectique par reprise-continuation, changement de formes d'adresse dans les tours de parole successifs, deux sortes de récit para-didascalique (affirmatif et interrogatif), répliques à faible rapport logique, citations adialectiques, ruptures d'isotopie, réplique refrain, dialogue avec un chœur, emploi d'un agent focal – dans ce texte de proportions assez minces, le répertoire des procédés adialectiques n'est pas mince du tout. Ces procédés pourraient être d'ailleurs considérés comme autant de concepts matriciels à partir desquels d'autres stratégies seraient à repérer et classer.

Mais, nous objectera-t-on, rien ne prouve que les *adialogistes* modernes comme Albert-Birot, Péguy, Claudel, Pichette, Césaire, Ionesco, Beckett, Billetdoux ou Novarina ont puisé à ce réservoir. Certes, mais rien ne prouve non plus le contraire, et la simple confrontation des dates donne à la Bible bien plus de chances de faire figure d'inspiratrice. Du reste, là n'est pas la question, car ce ne sont pas les spéculations «influçologiques» qui importent. Notre objectif était de démontrer qu'un texte (ou constellation de

textes) vieux de quelques 2500 ans contient déjà ce qu'on pourrait appeler le génotype de l'adialogisme. Peu importe aussi, après tout, de savoir comment le *Cantique des Cantiques* a pris la forme qu'il présente actuellement, puisque le fonctionnement d'une bonne partie des stratégies adialogiques que nous venons de passer en revue ne paraît pas vraiment être déterminé par les multiples possibilités d'agencement de segments.

Ce qui importe surtout, c'est que l'adialogisme, répétons-le encore une fois, se manifeste bel et bien sous un certain nombre de formes dans cet archi-texte qu'est la Bible, et que ces formes peuvent légitimement passer pour *originaires*.

BIBLIOGRAPHIE

LES EDITIONS DE LA *BIBLE* REFERENCEES:

La Bibbia di Gerusalemme, Bolonia, Edizioni Dehoniane, 2002.

La Biblia Cultural, Madrid, SM, 1998.

New American Bible, New York Oxford, Oxford University Press, 1990.

La Sainte Bible (en français courant), Alliance Biblique Universelle, 1996.

Biblia Tysiąclecia, Poznań/Warszawa, Pallottinum, 1990.

THEORIE DU LANGAGE ET POETIQUE:

DUCROT, Oswald, 1984: *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in: *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.

DURRER, Sylvie, 1999: *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1984: *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, dans: *Pratiques*, n° 41, Mars.

ROULET, Eddy et al., 1987: *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berne-Paris.

WOŁOWSKI, Witold, 2002: *L'adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billeldoux* (thèse de doctorat encore non publiée, soutenu à l'Université Catholique de Lublin en 2002).

U ŹRÓDEŁ ADIALOGIZMU TEATRALNEGO: *PIEŚŃ NAD PIEŚNIAMI*

Streszczenie

Pieśń nad Pieśniami, usytuowana w samym sercu Biblii, jest na tle zawartych w niej utworów kompozycją wyjątkową. Z genologicznego punktu widzenia ma ona formę krótkiego dramatu poetyckiego lub raczej, jak sugerują liczni egzegeci, zbioru dialogowanych pieśni miłosnych. Rozważania zawarte w artykule, o charakterze wyłącznie literaturoznawczym, dotyczą

właśnie aspektu dialogicznego *Pieśni*. Dialogi występujące w tym poemacie wydają się bowiem prawdziwym archetypem zjawiska adialogizmu, niesłuchanie często obecnego we współczesnych utworach dramatycznych i poetyckich. Po krótkim przedstawieniu problemów, jakie stawia przed analizą wielość możliwych architektur *Pieśni*, artykuł omawia stosowane tam zabiegi amplifikacji adialektycznej, zmiany form zwrotów osobowych, cytatu intralokucyjnego, dialogu z chórem, paradidaskaliczności, zmian izotopii dyskursywnej w replikach oraz użycia aktanta fokalizującego.

Słowa kluczowe: Biblia, teatr, dramat, monolog, dialog, adialogiczność, adialektyczność.

Mots clefs: Bible, théâtre, drame, monologue, dialogue, adialogisme, adialectisme.

Key words: Bible, theatre, drama, monologue, dialogue, adialogism, adialectism.