

WITOLD WOŁOWSKI

SOLILOQUE, QUASI-MONOLOGUE, MONOLOGUE

La passion des distinctions et l'inflation des terminologies que connaissent depuis plusieurs décennies les sciences du langage (y compris la poétique) provoque de curieux effets dont le fréquent non-emploi des distinctions déjà effectuées et le refus systématique d'utiliser des termes précis. C'est ainsi par exemple que se résume l'histoire du *soliloque* et du *monologue* : les définitions de ces termes proposées par Michael Issacharoff passent quasiment inaperçues à leur mise en circulation en 1991, tant et si bien que les théâtrologues entreprennent d'élucider la question aux alentours de l'an 2000.

Assez bien départis, monologue et soliloque poursuivent ainsi une relation trouble et conservent un statut ambigu même à l'intérieur des disciplines ayant pour objectif l'analyse des échanges verbaux (théâtrologie, analyse du discours¹, analyse conversationnelle).

D'habitude, c'est le terme de monologue, plus répandu et d'une résonance moins technique, qui recouvre les deux concepts. Ubersfeld elle-même commence par des *monologues* le bref inventaire des formes de l'échange dramatique qu'elle dresse dans le troisième volume de son *Lire le théâtre* :

Les non-dialogues – monologues et soliloques (écrit Ubersfeld) – sont naturellement doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur « autre ». (2000 : 21)

Dr WITOLD WOŁOWSKI – maître assistant à la Chaire des littératures romanes (Institut de philologie romane CUL ; adresse pour correspondance : Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; adresse électronique : kw.wolowscy@interia.pl

¹ *Dictionnaire d'analyse du discours* de Charaudeau et Maingueneau (2002) ne traite que de différentes acceptions de *monologue* suivant en cela Kerbrat-Orecchioni, auteur de l'article sur le monologue dans ledit ouvrage. Le terme de soliloque est pratiquement absent du dictionnaire.

Peu importe – pour l’instant – la dialogisation interne de tout discours monologique ou monologal². Ce qui est significatif, c’est que, dans un premier temps, Ubersfeld ne fait pas de distinction : les deux hyponymes de la classe des *non-dialogues* restent en fait des synonymes, car rien ne permet de les différencier entre eux. Une page plus loin, une précision semble tout de même se profiler :

De là le caractère pathétique du monologue, puisqu’il est l’aveu d’une solitude – surtout sous sa forme soliloque [...] (2000 : 22)

Ceci n’apporte pas un éclaircissement décisif, même si le soliloque devient déjà une *forme* spécifique de monologue. On n’est vraiment éclairé qu’à la troisième reprise du thème :

On peut distinguer, un peu arbitrairement le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours autoréflexif, 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. (2000 : 22)

Cette tentative de définition est très intéressante. Le soliloque se caractériserait ainsi par son aspect résolument introversif, par *une certaine absence* d’allocutaire, et – chose importante – par une indifférence (jamais totale) manifestée à l’égard du spectateur³. Il n’est pas facile ici de saisir tout le *background* théorique qu’Ubersfeld avait tu, mais on peut supposer que cet oubli du spectateur peut se traduire non seulement par un aspect exhibitionniste du soliloque, mais aussi par une opacité particulière du discours soliloquial bravant les compétences réceptives de son destinataire. Et si nous avons dit tout à l’heure *une certaine absence*, c’est qu’en utilisant le verbe *abolir* à la forme active, Ubersfeld fait de cette absence comme un dérivé, un produit de la forme soliloquiale adoptée par le discours et non

² Pour cette distinction (dont nous ne faisons pourtant pas usage ici), cf. ROULET *et al.* (1987).

³ Le présent article ne prend pas en considération cet aspect de la communication théâtrale. Il est clair que nous n’ignorons pas la réalité fondamentale et *évidente* de la communication auteur-spectateur (et même acteur-spectateur), problème discuté dans l’excellente étude de Larthomas (1972) sur la structure du langage dramatique et repris dans plusieurs autres travaux. Nous croyons cependant qu’il est parfaitement possible de faire abstraction totale de cet aspect du texte et de l’envisager uniquement au niveau de l’univers représenté, même si les propos échangés par les personnages comportent des redondances, des surplus d’informations ou des apartés provoquant la rupture du « quatrième mur ».

comme une cause : c'est le soliloque qui crée une absence, en annulant toute présence extérieure par le repliement acharné sur soi-même du sujet soliloqueur.

Quant à l'introversivité du soliloque, elle a du reste été signalée bien avant. Relevons par exemple cette observation de Lhôte qui distingue lui aussi à sa manière les deux termes :

Entre soliloque et monologue il y a plus qu'une nuance : dans les deux cas l'individu parle seul, mais le monologue peut raconter bien des choses, tandis que le soliloque est un entretien avec soi-même ». (1988 : 64)

Ne peut-on pas se dire à soi-même « bien des choses »? Sans doute. Mais chez Lhôte, c'est le verbe *raconter* qui paraît plus important dans la mesure où il suggère un caractère vaguement narratif du monologue que l'auteur rapproche peut-être instinctivement du monologue narratif classique proféré toujours devant un auditeur (souvent pluriel) qu'il faut informer de tel événement *impropre* à montrer sur la scène.

Quant à Pavis (1997), bien conscient du problème, il fait entre monologue et soliloque une distinction qui intègre d'autres paramètres. Il définit *grosso modo* le monologue comme « un discours qu'un personnage se tient à lui-même ». Le soliloque est lui aussi « un discours qu'un personnage se tient à lui-même » à cette différence près que « la seule condition de sa réussite est qu'il soit suffisamment bien construit et clair pour dépasser le statut d'un monologue ou d'un flot de conscience inaudible ». Le soliloque apparaît donc ici comme un discours présentant une meilleure organisation stylistico-pragmatique, une cohérence rhétorique plus grande que le monologue.

Mais la définition de Pavis comporte encore un élément important : c'est le terme d'*inaudible* qui s'oppose automatiquement à celui d'*audible*.⁴ Ce terme est d'importance puisqu'il suggère que certains discours *réellement proférés* par l'acteur sur la scène (à ne pas confondre avec le personnage de la fiction) peuvent être conçus, au niveau de l'univers fictionnel, comme *pensés* par le personnage et non comme verbalisés. Il y a lieu donc de distinguer dans le texte dramatique (comme dans le récit) entre ce que Cohn (1981) appelle *discours parlé* et *discours silencieux*, dichotomie correspondant à *audible* et *inaudible* suggérée par Pavis. Que le discours tenu à soi-même silencieusement caractérise davantage le genre narratif, et que celui

⁴ Il est curieux de noter que chez Pavis un certain désordre est typique du monologue et non du soliloque.

tenu à soi-même à haute voix soit plus typique du genre dramatique, cela ne souffre pas de doute : le récit est une machinerie sensiblement mieux adaptée à rapporter le flux de conscience et de pensées que le dialogue d'une pièce de théâtre. Mais, répétons-le, l'opposition verbalisé / non-verbalisé s'applique aussi bien au discours théâtral qu'au récit (elle s'applique pratiquement au seul soliloque, comme on le verra). On imagine en effet aisément une didascalie qui précise : *Entrée de X qui pense* :... suivie d'une tirade mentale (bien entendu, l'acteur interprétant le rôle verbalise le contenu de la tirade consigné comme il faut dans le texte scriptural). Mais on peut aussi imaginer un cas où l'auteur, tout en essayant de mimer à travers la parole de son personnage un discours mental, ne l'indiquerait pas explicitement dans la didascalie. Là, la difficulté majeure (insurmontable en pratique) consisterait à établir un répertoire d'indices ou de signaux du discours mental, afin de pouvoir déterminer, au moins approximativement, si telle parole est plutôt articulée (ou destinée à l'être au niveau fictionnel) ou mise en forme linguistique seulement en pensée.

Après ce petit détour qui nous a conduits vers une distinction que l'on met trop rarement en avant en théâtrologie⁵, revenons à d'autres définitions.

La première est celle de Kerbrat-Orecchioni qui, sans employer le terme de soliloque, distingue deux sens du terme *monologue*. Au « sens strict », le monologue est, pour elle, un « discours non adressé, si ce n'est qu'à soi même (*self-talk*) » ; au « sens étendu », il est un « discours adressé à une « audience », mais qui ne permet pas l'alternance » (1990 : 15). Dans cette optique, le soliloque (encore orienté exclusivement vers le sujet soliloqueur) correspondrait au monologue *stricto sensu* (sens I), alors que le monologue proprement dit recouvrirait les formes d'échange relevant du monologue au sens II.

La seconde a été proposée par Michael Issacharoff qui semble être le premier à faire une distinction explicite entre *monologue* et *soliloque*, en 1991, dans un article paru dans la revue *Poétique*⁶. Issacharoff affirme donc que :

⁵ Notons opportunément que certains chercheurs conscients des dérives des théories actuelles de la communication dénoncent explicitement la priorité qu'elles accordent un peu hâtivement à l'aspect oral du langage : « Ce qui semble encore moins justifiable à cet égard, c'est que, dans les représentations contemporaines de la communication, celle-ci n'est envisagée, très souvent, que sur le modèle du face-à-face dialogal. [...] L'interlocution s'inscrit sous le signe de la présence. Modèle *binnaire* [...], mais aussi *phonocentriste* puisqu'il fait de l'oralité la règle de droit. » (SCHUEREWEGEN 1990 : 106).

Par souci d'hygiène terminologique (et taxinomique), il convient de souscrire tout d'abord à une distinction entre deux termes, souvent utilisés – à mon sens abusivement – comme synonymes : *soliloque* et *monologue*. Je réserverai le premier pour les propos prononcés par un personnage seul sur la scène, enfermé dans un débat de conscience, par exemple, et donc indifférent à autrui ; et le second pour désigner la réplique *ininterrompue* (le plus souvent relativement longue) d'un locuteur conscient de l'écoute. Faut-il insister davantage devant une évidence ? Il y a une différence de nature entre l'extériorisation devant un allocutaire scénique et devant personne. (1991 : 316) (mise en italique par Issacharoff)

« Indifférent à autrui » ramène de nouveau l'idée de l'introvertivité du soliloque et confirme cette intuition commune à plusieurs chercheurs : habituellement le soliloque n'est pas construit *pour* un interlocuteur. Mais ce n'est pas sur ce critère que se fonde la définition d'Issacharoff. Le critère fondamental est bien celui de la présence / absence scénique d'allocutaire. Le monologue est donc un discours énoncé en présence d'un interlocuteur alors que le soliloque est énoncé par un locuteur qui reste « seul sur la scène ». C'est d'ailleurs dans le même sens que va la réflexion de Cohn (de beaucoup antérieure) qui, sans essayer de cerner les territoires respectifs des deux notions, associe instinctivement le soliloque à *monodrame* (1981 : 290) – pièce à un acteur unique normalement seul sur la scène – tandis que d'autres termes, tels que *monologue intérieur*, *monologue autonome* et *monologue dramatique*, sont réservés à d'autres formes monologiques dramatiques et romanesques.

La parenthèse fermée, revenons à la définition d'Issacharoff, la plus explicite et la plus performante. Tout discriminatoire qu'elle soit, cette définition peut être affinée davantage. Ce qui serait notamment à préciser, c'est la notion de la présence que le chercheur américain – sans que l'on puisse le lui reprocher – envisage comme un état *intégral*, c'est-à-dire se traduisant sous une seule forme. Or, la présence et l'absence (de personnage), comme la plupart des phénomènes discursifs, sont graduels, décomposables et ils connaissent plus d'une modalité. Nous avons nous-même distingué dans nos travaux précédents (WOŁOWSKI 2002 : 29) quatre axes du binôme catégoriel de présence / absence : 1 : absence instantanée / permanente ; 2 : absence / présence corporelle ; 3 : absence / présence vocale ; 4 : absence / présence factuelle. En effet, dans le texte dramatique – comme dans la conversation réelle – être « conscient de l'écoute » ne signifie pas nécessairement se

⁶ L'article est peu connu, soit dit en passant, puisqu'il ne figure pas dans les bibliographies des ouvrages spécialisés (UBERSFELD 2000).

trouver en présence corporelle d'un interlocuteur ou face à un interlocuteur effectivement capable d'interagir. Comment traiter par exemple la situation où un locuteur parlant seul devant une porte fermée suppose (sans en être certain) qu'il y ait quelqu'un derrière ? Ou que dire d'un cadre participatif qui comporte un adulte monologuant devant un bébé inapte à répondre par le canal strictement verbal ? L'examen des modalités de la participation à l'échange semble donc faire intervenir non seulement l'axe « participant ratifié / participant non ratifié » (pour un exposé synthétique, cf. KERBRAT-ORECCHIONI 1990 : 86 ; 1996 : 17-19), mais une série d'autres facteurs :

1 : celui de la modalité de la présence scénique d'allocutaire (est-il visible ? peut-il – d'un point de vue de la localisation spatiale – entendre ce qu'on dit?) ;

2 : celui du degré de présence / absence d'allocutaire dans la conscience du locuteur (incertitude quant à sa présence ou à son existence) ;

3 : celui de l'opposition verbalisé / non verbalisé ;

4 : celui de l'aptitude / l'inaptitude interactionnelle d'allocutaire (sait-il parler ? en quelle langue ? est-il physiquement capable d'entendre ? etc.).

Afin de pouvoir qualifier avec le maximum de précision toutes les configurations interlocutoires possibles, nous proposons donc les définitions suivantes du soliloque et du monologue :

Le soliloque est un discours mental ou réellement articulé d'un personnage se trouvant seul sur la scène ou croyant s'y trouver seul.

Le monologue est un discours réellement verbalisé en présence (visuelle) d'un ou plusieurs allocutaires qui s'abstiennent de toute interaction proprement verbale ; ils peuvent cependant interagir par des moyens extralinguistiques (rire, cris) ou non-verbaux (geste, mimique).

Quant à l'opposition introversivité / extraversivité (qui coïncide largement avec celle de monophonie / polyphonie), elle semble extrêmement fragile dans la mesure où il est quasiment impossible de trouver un soliloque égotiste à cent pour cent. Le phénomène bien connu de la polyphonie énonciative va toujours finir par triompher de tout égotisme. La pratique des non-dialogues de théâtre, on va le voir tout à l'heure, confirme largement cette donnée.

Voici les acquis théoriques. Il est temps maintenant de fixer les idées et confronter la théorie à la réalité des textes de théâtre. Nous avons choisi,

pour cette confrontation, une pièce non dialogale de François Billetdoux : *Femmes parallèles*.

L'histoire des *Femmes Parallèles* a été assez mouvementée. Ecrite en mai 1968, la pièce a été représentée pour la première fois au Gymnase Marie Bell en janvier 1969. Après deux représentations *7 + quoi* (son titre initial) a été retirée de l'affiche à cause d'un accueil passablement houleux : « les sifflets, même les insultes fusèrent », lisons-nous dans une coupure de presse de l'époque. Ce coup de sonde plutôt décourageant a contraint Billetdoux à chercher un autre metteur en scène et, surtout, une autre scène : « Pièce de Billetdoux en quête d'un théâtre... », ironisaient encore les journalistes. Rejouée enfin à la Comédie Française le 2 novembre 1970 sous le titre de *Femmes parallèles*, la pièce a retrouvé un public mieux éduqué et plus averti. De sept monologues (soliloques ?) qui en forment le texte, Jean-Pierre Miquel n'a pourtant sélectionné que trois : *Léonore*, *Anatolie* et *Julie Mad*. En janvier 1996, l'ouvrage est publié dans les éditions Actes Sud, le titre subissant encore une modification. *Femmes parallèles et autres...* est en outre suivie d'*Ai-je dit que je suis bossu ?* une autre composition non dialogale, et le volume se trouve coiffé d'un titre générique *Monologues*.

Femmes parallèles a été définie par l'auteur lui-même comme un *exercice de style dramatique*. L'exercice consistait à faire monologuer sept personnages (quatre femmes et trois hommes) campés dans des situations autonomes les unes par rapport aux autres, mais reliées entre elles, comme le titre l'indique explicitement, par quelques parallélismes : « Dramatiquement, qu'il n'y ait pas de liens d'intrigue, mais seulement situations d'attente parallèles [...] », précise l'auteur dans la préface. Billetdoux n'a pas non plus cherché à imposer un ordre de lecture / représentation de ces sept séquences : « Il n'y a que sept cartes, sans hiérarchie ni symboles » (la préface). Le lecteur et le metteur en scène ont donc carte blanche et mains libres. C'est seulement plus tard, au moment de la publication du texte, que l'auteur a suggéré que le monologue de Machin-tout-court est à placer, face au reste, avec une prudence spéciale et que les cris de l'enfant dans le soliloque de Bagage pourraient coïncider avec les gémissements de Pilaf.

Le lecteur-spectateur se trouve ainsi en face de 49 pièces à sept monologues, à condition de ne pas décider d'en supprimer un, deux, trois ou quatre, comme l'a fait J.-P. Miquel, ce qui multiplie encore les combinaisons possibles. Une pièce à votre façon, comme qui dirait. Billetdoux, quant à lui, toujours dans sa préface, compare l'ouvrage à « une donne de sept figures » dont les cartes peuvent se battre et rebattre à discrétion. Rien d'étonnant

alors qu'il ne soit aisé ni de maîtriser scéniquement cette structure multiple, ni de saisir toutes les significations qu'elle permet de recenser dans le chassé-croisé de la lecture tabulaire.

Pour donner une idée du contenu de ce spectacle, nous tâcherons de résumer en quelques lignes les séquences que nous avons choisi d'étudier plus en détails et, pour essayer de trancher sur leur caractère monologal ou soliloquial, nous allons examiner sommairement leur structure énonciative et leurs cadres participatifs. Nous allons également réfléchir à la question de savoir dans quelle mesure la distinction parlé / mental intervient dans les textes.

Dans la préface des *Femmes parallèles*, Billetdoux se veut clair :

[...] scéniquement – précise-t-il – pas de recours au partenaire, mais somnambulisme en somme, devrait favoriser des tensions et des intensités étrangères, mais évidentes au fond de nous.

« Pas de recours » est pourtant ambigu : le précepte impose sans doute l'absence de toute interaction verbale proprement dite entre les personnages de l'univers représenté, mais n'exclut pas totalement la présence corporelle d'autres actants, témoins, destinataires imaginaires, etc. Pour ce qui est du somnambulisme des scènes imaginées par l'auteur, il complique les choses en ceci qu'il installe les discours auxquels nous aurons affaire à la frontière de l'articulation mentale et glottale.

JULIE MAD

« Curieux animal qui tient de la clocharde, du clown errant dans son cirque, de la concierge qui se néglige. » L'auteur l'imagine « vivant d'aubaines et non syndicable ». Oscillant entre jeune fille et vieille fille, elle a quelques amourettes à son actif, mais ne réussit à s'attacher personne. Dans un franc-parler brouillon, elle taquine avec humour sa tristesse et son rêve de magazine qui ce soir-là s'est confondu à la réalité. En effet, elle s'est fait accrocher par une Rolce-Royce dont le conducteur, « pas de son monde », l'a accompagnée jusqu'à son palier et lui a fixé un rendez-vous « aux aurores ». Alors, elle attend et se prépare, en se posant mille questions, à rencontrer cet homme riche et respectable qui l'intimide. « D'où le sentiment vague d'être piégée et la coquetterie démente dont elle fait preuve. » C'est sur sa porte qu'elle écrit avec son rouge à lèvres le prénom de son prince lorsque, soudain, la sonnerie explose...

D'un point de vue théorique, le cas de Julie Mad est relativement simple. La femme est seule chez elle, elle sait pertinemment que personne ne l'écoute ni dans son « réduit » ni derrière la porte qu'elle vient de fermer sur elle. Si elle parle, c'est donc pour elle-même et à elle-même (« ...tu vas finir sur les genoux », p. 33), bien que dans la texture de ses énoncés d'autres locuteurs et récepteurs imaginaires émergent par moments. Il s'agirait donc d'un soliloque en bonne et due forme, sinon le dernier, le quatorzième segment où la situation se corse. La sonnerie à la porte surprend Julie en pleins préparatifs, de sorte qu'elle s'écrie, affolée :

Julie Mad. ... Non nan nan ! C'est trop de bonne heure. Nous n'avons pas gardé les oiseaux ensemble, que je sache ! ...

... Non non nan ! L'ignorez-vous ce que c'est qu'une femme sensitive ? Ma pudeur, je ne l'ai pas dans ma poche que je chache ! [...]

... Nan ! Puis de quoi s'agit-il aux aurores ? D'un safari peut-être ? Je ne suis pas une gazelle. Entendez-vous, Albert ? [...]

... Si vous m'aimez, Albert ! Empaillez-moi toute nue n'importe où ! Toute nue ! (p. 40-41.)

Si l'on admet donc que la sonnerie et tout le ballet exécuté par Julie dans cette scène ne sont pas une pure fantasmagorie⁷, on est autorisé à la voir avec un regard différent. Se sachant seule dans les heures qui précédaient la sonnerie, Julie se sait maintenant « accompagnée », elle juge même cette compagnie quelque peu inopportune. Son discours, quoiqu'il garde certains caractères d'un self-talk (agressivité, FTA que l'on éviterait quand même en face à face), paraît tout de même s'adresser à Albert, le galant supposé. Cette adresse explicite déclenchée par la sonnerie, a pour effet l'inhibition des propos purement soliloquiaux (proférés pour soi ou à soi) au profit des propos monologiques (orientés vers l'instance d'écoute). De plus, Julie ne s'en tient pas aux seules paroles : tout en soliloquant, elle lance contre la porte différents objets dont certains se brisent, comme le précise la didascalie, à quoi répondent les reprises prolongées de la sonnerie. Nous entendons ainsi se former une interaction non-verbale entre le bruit de la casse et les coups de sonnette.

⁷ Ionesco nous a enseigné dans sa *Cantatrice chauve* qu'il n'est point certain au théâtre qu'il y ait quelqu'un derrière la porte quand on sonne... Dans la scène ici examinée, ainsi que dans bien d'autres, on trouve des indices de déréalisation (jusqu'au 13^{ème} segment, Julie prénommait Raymond son hôte attendu. Ce changement de prénom dans les dernières lignes du texte est du reste un procédé utilisé par Billetdoux aussi dans *A la nuit la nuit*.)

Résumons : avec Julie Mad, le passage s'opère insensiblement d'un soliloque véritable à un semi-monologue ou, si l'on préfère, à un quasi-monologue. Ceci dans la mesure où le soliloqueur s'adresse à un personnage se caractérisant sur le plan scénique par une absence non seulement vocale mais aussi corporelle. Une telle interprétation, soulignons-le, néglige pourtant la part de l'irréel qui imprègne le spectacle : la sonnerie pourrait être purement imaginaire, comme les nombreuses sonneries imaginées par les vieux dans *Les Chaises* de Ionesco.

GNAGNA

Elle « pourrait être une petite fille rousse ». En parlant, elle imite les grandes personnes, responsables de son malaise. En effet, Gnagna est invitée en week-end à la campagne pour aller à la chasse le lendemain de bonne heure avec ses parents. Mais ceux-ci l'installent, sans faire cas de ses protestations, dans une soupente aménagée « en chambrette humide ». La fillette n'arrive pas à s'endormir dans cet endroit inconnu où elle se sent reléguée : qu'on lui laisse au moins la porte ouverte ! Avant que le sommeil ne prenne le pas sur sa peur, Gnagna use de tous ses moyens pour se tenir compagnie à elle-même. Elle se raconte des fables, se rappelle ses heures de classes, se remémore les grondements des siens, s'imagine enfin devenir un jour une « belle étrangère sans scrupules ». A l'ouverture de la porte, au petit matin, elle se débat contre le jour qu'elle refuse.

Ce soliloque, à la différence du précédent, comporte une forte proportion de reprises polyphoniques où se manifestent les paroles enregistrées par la mémoire de la fillette pendant les journées qui précèdent :

GNAGNA. La nuit la campagne est humide. Même à notre époque. Garde ton petit lainage cocotte. [...] Tu es une grande fille maintenant nananananaire. / Tu vas dormir vite vite pour être vite à demain. [...] Une princesse une nuit de lune s'endormit vite vite sur un nénuphar. [...] Tout ça ma petite, ce sont des enfantillages. [...] Allons, mes enfants. Tap tap tap. Vous écrivez avec moi. (p. 53-54)

Ces énoncés où font surface des voix différentes constituent pour ainsi dire la couche profonde du soliloque de Gnagna ; mais, comme par-dessus celle-ci, il y en a une autre, plus proche de la réalité communicationnelle dans laquelle se trouve plongée la soliloqueuse. Cette couche se constitue à travers trois réactions verbales que Gnagna oppose à certains gestes effec-

tués par les personnages que l'on ne voit pas. Au début du soliloque, la porte étant à demi ouverte et laissant pénétrer dans la pièce quelque lumière, la fillette paraît relativement rassurée : elle sent la présence – quoique seulement atmosphérique – de ses parents et/ou d'autres personnes. Mais dès la séquence 2, « un bras ferme doucement la porte. Reste pourtant un rai de lumière, au bas ». Cette manœuvre, une réplique-stimulus, provoque une vive réplique verbale de Gnagna :

GNAGNA. Oh non ! S'il vous plaît, non ! Qui que vous soyez, laissez la porte ouverte ! Juste un tout petit peu !... (p. 53)

Dans le flux soliloquial s'introduit ainsi une rupture : l'intrusion d'un discours orienté vers un allocataire et proféré par le locuteur avec l'intention patente d'atteindre la cible. Il en va de même de la réplique ci-dessous, empruntée à la séquence suivante où la lumière s'éteint complètement :

GNAGNA. Oh non ! Pas la lumière ! Oh je vous entends je vous entends... Non non par pitié pas plus loin !... (p. 54)

Le *vous* vise sans doute un actant pluriel (les parents de l'enfant + leurs amis chasseurs), et *entendre* – détail important – suppose probablement comme complément l'action de marcher et non pas celle de parler (telle est la contrainte qui commande l'architecture vocale de la pièce), même s'il était possible dans la mise en scène de faire entendre ici des chuchotements ou d'autres signes para-verbaux. Cela rendrait ce moment encore plus monologal.

La troisième adresse directe à un allocataire invisible et muet clôt le texte. Nous sommes le lendemain matin :

La porte s'ouvre grand sur une lumière crue. La fillette se débat dans son lit.

GNAGNA. Non : pas le jour ! Pas le jour déjà ! Pas le jour ! Pas le jour dans l'œil ! Méchants ! Méchants ! Pas le jour ! (p. 55)

Ici, c'est d'une manière encore plus évidente que la fillette « soliloque » devant quelqu'un, bien que le spectateur ne voie dans la porte qu'un flot de lumière aveuglante. Ces protestations véhémentes de Gnagna, bien consciente de la présence d'un allocataire, perturbent en tout cas une fois de plus l'homogénéité de son soliloque qui, comme celui de Julie Mad, prend une coloration quasi-monologale.

La monologisation du soliloque que nous venons d'observer a (et peut toujours avoir) des fonctions précises. L'augmentation du degré de présence d'allocutaire dans la conscience du personnage peut en effet : 1 : entraîner une augmentation du régime interactif et par là même raviver le discours du soliloqueur ; 2 : faciliter les changements de thème ; 3 : faciliter le passage d'un module à un autre du soliloque. Quoi qu'il en soit, dans un mono-discours fonctionnant nécessairement sur le mode de *stop-and-go*, elle constitue chaque fois l'amorce d'une relance.

PILAF

« La porte est brutalement ouverte ». Le jeune homme est jeté dans une cellule de prison ; il vient de subir un interrogatoire. « Il a vécu délinquant au hasard, étranger partout. » D'où son langage mélangeant dans un galimatias impossible le français, l'italien, l'anglais, l'allemand. Il saigne de la bouche, meurtrie par les coups. De ses râlements, on comprend qu'il a longtemps vécu en misère avant de se jeter dans une action révolutionnaire dont il espérait qu'elle lui donnerait accès à une meilleure existence. Mais son destin s'est joué de lui : il l'a contraint à trafiquer des armes, poser des bombes, lancer les grenades et tuer au couteau. Grisé par ses visions de bonheur, il se relève un instant, le dos contre la porte, pour enfin « s'écrouler comme fusillé ».

Pilaf parle seul dans sa cellule, il « parle » à haute voix, puisque la didascalie suggère ses « difficultés d'élocution, dues aux violences qu'il vient de subir ». Mais elle nous apprend aussi que Pilaf est « baillonné par une blessure saignante à la bouche, [qu'il a la] poitrine défoncée par des coups de bottes, [et qu'] il râle à voix minuscule, ensommeillé, rêvant peut-être ». C'est surtout le dernier verbe qui importe, celui de *rêver* qui réfère tout droit à la dimension somnambulique signalée par Billetdoux dans la préface du volume. Avec Pilaf, que l'on peut donc à bon droit supposer dans un état de demi-conscience, nous voici dans la zone incertaine entre l'articulé et l'inarticulé (ou le mal articulé), face à une parole oblitérée par une pensée vacillante, visionnaire, et par un fonctionnement défectueux des organes articulatoires.

Le soliloque de Pilaf a encore une autre particularité : son architecture énonciative est très complexe. Au début de son discours, il s'écrie à l'intention des gendarmes en protestant contre le mauvais traitement qu'ils lui

infligent : « ... Nan Nan Nan Na no Nein... / Pa ça Pa ça... Pa là... Ho .. Pa... No pa... Crash... » (p. 69). Ensuite, il se rappelle longuement les questions posées lors de l'interrogatoire auxquelles ils répond encore une fois : « Nan Nan No sai pa... No sai pas... Niente.. / Niente Niente Nada ... Nark... / Qui?... qui?... Nan lou sai pa... / Moi Pilaf [...] Meu Mou Name.... Pilaf Naime » (p. 69). Il explicite aux bourreaux ses désirs élémentaires dont celui de communication : « Ja voulu voiture avant. Costard bleu. Pouis filles. Propres. Salopes. Douce odeur. (p. 70) [...] Ja voulu chemise blanche. / Ja voulu promenande. Pas blessure. / Siouplaît pas blessure. / Siouplaît quelqu'un. / Siouplaît réponse ». (p. 75). Il s'adresse enfin à une femme : « ... Jo... Vous... Embrassa.... Ma-damm... »; et au chef de son commando : « Oye! Chef!... / Ja toué. / Oye! / Ja toué couteau. / Ja fais saigner gros vilains ». (p. 73). En somme, le soliloque de Pilaf est tout fait de bribes de conversations. Ces bribes elles-mêmes sont d'ailleurs parfois presque inaudibles, puisque, dans la séquence 4, Pilaf ne parle plus au sens propre du terme, son articulation n'est plus qu'une modulation du souffle, ainsi que Billetdoux le note dans sa didascalie : « il essaye de faire porter sa voix par résonance, à ras du sol, *sans timbrer, mais avec effort de diction, sur le souffle.* »

Le cadre participatif est donc ici plus facile à saisir de manière formelle : dans la cellule de Pilaf, il n'y a que lui, on n'y détecte non plus aucune réplique non-verbale en provenance de l'extérieur. Le discours de Pilaf doit donc être formellement considéré comme soliloque, il est clair toutefois que c'est un soliloque n'ayant rien d'auto-centrique, généré qu'il est dans un processus de remémoration où se recyclent des items plus ou moins développés des énoncés déjà produits par le soliloqueur.

MACHIN-TOUT-COURT

Batteur de jazz par profession, il affectionne aussi les cartes. La veille, il a dû laisser sa montre en or pour gage à ses partenaires d'occasion. Après une journée passée à trouver de l'argent, il revient sur le chantier de démolition où a eu lieu leur partie. Mais la porte de la cave est fermée. Machin, ayant bu lors de la réunion, n'est même plus sûr de reconnaître l'endroit. Il ne se décourage pas pour autant. Ce n'est pas un type « qu'on déplume et qui ne revient pas » : il a des principes. Les « planqués » n'ont pas à craindre la police... Mais c'est peine perdue de discourir : la porte ne bouge point. Machin reprend alors de plus belle : il interpelle, se débat, me-

nace, réclame sa revanche. Depuis le début, notons-le, il n'a pas arrêté de se balancer, possédé par un rythme. A la fin, une surprise : la porte s'ouvre sous un violent coup de pied.

Machin-tout-court tient une place privilégiée dans l'économie du spectacle : c'est le seul personnage qui se trouve à l'extérieur de la porte. Pourtant, cela ne change rien à son statut pragmatique qui est celui d'un locuteur parlant à haute voix seul à un allocutaire dont il suppose la présence, mais auquel il peut assigner, dans la situation d'énonciation qui est la sienne, tous les attributs de l'absence. Le discours de Machin est ainsi constitué d'appels auxquels se mêlent, comme le note la didacalie, des *apartés* :

Hé ! Hai ! Oho les gars ! c'est moi Machin. Machin-tout-court. Qu'il est dehors. Fait froid. / N'avait dit quelle heure ? A la nuit tapante. L'était quelle heure tout à l'heure ? Avant brouillard... ? / Hé les gars ! Ho ! Je suis celui d'hier au soir. [...]
Peut-être qu'il y a un truc pour ouvrir. Trois pas à droite ; un quart de tour, le doigt quelque part... Mais où ? Hé ! Oho ! [...] (p. 59)

A un moment, Machin croit pourtant que « les planqués » sont quand même là :

... Pas de doute : ça sent⁸ le cigare ! Ils sont dedans ! Alors alors.... S'agit de savoir par ou leur faire trompette que tu es dehors !... Peut-être par un soupirail... (p. 62)

Pendant un instant, Machin est ainsi autorisé à croire avec plus de fermeté qu'il y a des chances pour que ses appels soient entendus. Mais cette odeur de cigare n'est qu'un leurre, probablement ; ou alors les joueurs sont déjà au complet, ou encore il n'y a tout simplement personne. De toute façon, à l'intérieur, personne ne se manifeste vocalement ni corporellement. Mais, aussi brève que soit sa durée et aussi douteuse qu'elle soit elle-même, cette intuition de la présence d'un autre (des autres) dans le cadre participatif modifie l'activité du locuteur. Celle-ci augmente sensiblement tant sur le plan kinésique (*Il va et vient, disparaît, réapparaît, cherchant une entrée ou une ouverture par laquelle se faire entendre*, p. 62) qu'au niveau discursif. La séquence 4 qui suit la prétendue détection de la fumée est en fait très

⁸ Les stimuli olfactifs ne sont pas très fréquents au théâtre, même si le genre est par excellence pluricode.

vigoureuse, elle combine menaces, vantardises et insultes (« Savez-vous ce que vous êtes ? – Des sourdingues ! Des moisissures ! – Des mausolées – Des types qui n'ont pas le tempo, vous êtes ! »). Le degré de présence / absence d'allocutaire dans la conscience du locuteur est donc un facteur important à prendre en compte dans l'analyse des soliloques. Plus que la conversation réelle, le théâtre peut en effet faire outil de ce dosage. Le soliloque étant une forme périlleuse – parce qu'elle risque de lasser – il doit être suffisamment varié pour conserver son pouvoir accrocheur. Il est nécessaire pour cette raison qu'il exploite au maximum toutes ses ressources internes et externes. Les calculs effectués par le soliloqueur quant à la présence / absence d'allocutaire appartiennent justement à cette seconde catégorie, aux ressources externes. Dans le cas examiné, ces calculs constituent (comme dans le cas de Gnagna) une nouvelle pulsion à l'activité du locuteur.

Le discours de Machin n'est donc pas écouté, il est en cela parfaitement soliloquial, mais il est presque tout entier *adressé* (notons aussi dans le même ordre d'idées la triple perspective selon laquelle Machin s'adresse à lui-même : en l'espace de quelques minutes, il utilise toutes les trois personnes du singulier).

LEONORE

Femme d'un certain âge, « une bête de piété », elle s'adresse au Seigneur pour lui dire sa révolte : elle n'arrive plus à supporter son « époux temporel », un satyre tyrannique qui n'a jamais eu d'attentions pour elle, mais seulement des exigences. Elle ne dialogue plus avec lui que par le truchement d'une ardoise. Frigide et dégoûtée par la chair, le pire, pour elle, est de servir d'exutoire au libido du despote qu'elle trouve lourd et qui ne fait aucun effort pour maigrir. Maintenant que ses enfants sont partis, il est temps, après tous les sacrifices, de voir clair dans les relations conjugales. Mais comment se faire écouter d'un « sale type » ? Elle barricade alors la porte de sa chambre pour provoquer une explication qu'elle espère depuis toujours et que l'on devine impossible. Ce sentiment se confirme avec la violence des coups pleuvant sur la porte à la fin de la séquence.

Léonore « parle constamment à Dieu [...] – précise la didascalie. Elle a tendance encore au ton de la litanie ». Le discours de Léonore se situe donc du côté de la parole réellement verbalisée, il n'y a plus rien à dire sur

ce point là. Ce qui est plus problématique, c'est de décider s'il s'agit là d'un monologue ou d'un soliloque.

Parler à Dieu est un cas de figure difficile, vu le caractère bien spécifique de cette instance d'écoute. Dans la conscience d'un locuteur croyant, Dieu, être suprême, est un allocutaire à part entière, un allocutaire par excellence, voire l'unique allocutaire digne de ce nom. L'instance divine est en tout cas douée d'une omniprésence ressentie parfois comme présence directe en dépit de son invisibilité. Si l'on envisage les choses du point de vue de la subjectivité du personnage-locuteur, il faudrait admettre que tout discours adressé à Dieu est un monologue, le personnage étant profondément convaincu d'être écouté et assisté par quelqu'un. Si par contre on reste rigoureusement formel, le degré d'absence scénique du personnage-Dieu est identique à celui des gars dans le soliloque de Machin et des gendarmes dans celui de Pilaf. Formellement donc, tant que le cadre participatif ne comporte pas d'actant visible capable d'interagir, un discours adressé à Dieu est un soliloque malgré son orientation centrifuge.

Outre l'évocation de Dieu, le discours de Léonore intègre la présence de son mari. Ce n'est en fait qu'une longue plainte de l'épouse contre l'époux devant le Très-haut. La présence du mari n'a pas une intensité égale durant tout le soliloque : selon le procédé déjà observé avec Julie Mad, elle se fait toujours plus oppressante de séquence en séquence. La première action de la femme est celle de condamner la porte :

LEONORE. Seigneur, c'est sans haine et sans colère que je me barricade. Mais il ne respecte plus votre créature. Seigneur. Ni rien. Vous n'imaginez pas. Je ne suis pas un matelas. Je ne suis pas née au monde pour devenir la paillasse d'un impur... (p. 13)

L'inquiétude augmente au fur et à mesure que le tyran s'approche, si bien que dans la séquence 5, Léonore est déjà toute à ses conjectures :

LEONORE. ... A cette heure-ci, normalement, il devrait être rentré. Mais je l'aurais entendu. Il y a des bruits qui ne trompent pas. Mais peut-être qu'il a lu mes instructions sur l'ardoise. Il se prépare. A quoi, Seigneur? Et dans quel état va-t-il être en colère?

La dernière séquence nous montre la femme affolée par les manières brutales de son conjoint qui n'hésite pas à recourir à la force :

LEONORE. ... Sûrement il est derrière la porte. Il fulmine. Il invente encore des méchancetés. Il est capable, oh oui, de confectionner un échafaudage pour m'attaquer par la fenêtre. [...]

Des coups sont frappés à la porte. On essaiera de forcer la serrure. Puis la violence augmentera.

LEONORE. Ah ! Seigneur, ça y est, le voilà. Je le sens. C'est lui. Je ne dois pas crier. Mais prier prier prier. (pp. 17-18)

Cette situation est à rapprocher de celle du premier non-dialogue du volume où nous voyions Julie Mad surprise par la visite anticipée d'Albert. La différence est pourtant la suivante : en dépit des stimuli auditifs qu'elle reçoit et qui lui sont destinés explicitement, Léonore continue à s'adresser à Dieu, son unique allocutaire, tout en refusant de répondre à son conjoint. Son soliloque, bien qu'il se poursuive dans sa dernière phase sous la pression d'un tiers actant, n'a pas tendance à devenir un quasi-monologue : l'interactant humain reste marginalisé au profit d'un actant dramaturgiquement absent.

BAGAGE

Vieil homme veuf et solitaire, il se voit confier la garde, pour deux-trois jours, de son petit-fils, un enfant de quelques mois qui manifeste des symptômes d'une maladie grave. Le médecin vient de partir. Il a déclaré que si l'enfant passe sans crise la nuit, il sera sauvé. Quelques soins simples peuvent y aider, un sirop, des suppositoires. Mais Bagage a sommeil et ne s'est jamais occupé d'autrui. Dès qu'il referme la porte derrière le médecin, il se lance dans les plaintes et les récriminations, en évoquant sa propre venue au monde dont il a enduré les complications et la discipline de son existence qui l'a fait « tenir » jusque là et qui aurait dû lui valoir un respect. Cependant, les gémissements et les cris de l'enfant provoquent chez Bagage une crise, si bien qu'au matin il n'arrive plus à ouvrir la porte à quelqu'un qui frappe.

La part de Bagage a ceci de particulier qu'elle a été définie par le dramaturge lui-même comme *soliloque* :

« Bagage a un long usage du soliloque. Il marmonne, par ruminements, par machouillements qui se transforment en tronçons de phrases et parfois, fortement, en morceaux de discours qui ne s'adressent à personne. » (FP, p.46)

C'est la première fois que Billetdoux utilise ce terme. Il est certain toutefois qu'en s'exprimant comme il l'a fait, Billetdoux ne tenait pas à instaurer

une différence entre Bagage (soliloqueur) et les autres (monologues), il voulait signifier simplement que son personnage a l'habitude de se parler à lui-même, de marmonner dans sa barbe des discours destinés à lui seul ou à personne. L'emploi du terme n'a donc ici rien de technique. Il est intéressant pourtant en ceci qu'il va – en un sens – à l'encontre de la taxonomie que nous cherchons à établir ici. Bagage est en effet le seul personnage des *Femmes parallèles* à parler devant un actant humain qui émet des signes et qui est théoriquement capable d'interagir par codes extraverbal et non-verbal. En admettant que le grand-père élève fortement sa voix, le bébé peut très bien répondre par un cri plus énergique, entraînant telle ou telle réaction verbale du grand-père. Voici, par exemple, un extrait où la patience de Bagage est à bout :

BAGAGE. [...] S'il criait au moins, l'animal ! Je pourrais lui donner les soins prescrits, Puis dormir après. Me laisser dormir... Si je le pinçais !... Il tousserait. Alors : sirop, suppositoire, sommeil. Pour attendre... Ou bien si je lui pince le nez, entre le pouce et l'index, doucement... Et de la paume je lui ferme la bouche...

Il s'interroge sur la meilleure technique pour accomplir le geste.

Mais bientôt l'enfant crie, par à-coups, aux prises avec un cauchemar. Le vieil homme a peur. (p. 48-49)

Fin de séquence. La suivante débute ainsi :

BAGAGE. ... Tousse au moins. Tousse. Il y a du sirop. Qu'est-ce que c'est maintenant que ces cris-là ?... Qu'est-ce qu'il va s'imaginer, ce gnafron ? Ça n'a jamais ouvert l'œil de sa vie et ça rêve ! Ça se permet d'avoir peur de son grand-père peut-être ! [...] (p. 49)

Cette alternance des paroles, des gestes et des cris constitue tout un drame. Le bébé, malgré la passivité interactive à laquelle le réduit son âge, entre à ce moment-là en un échange avec le vieillard. Il est clair qu'il serait abusif de considérer cet échange comme une interaction véritable (l'enfant n'exprime rien de précis et ne réagit pas consciemment), mais ce serait aussi une erreur de minimiser l'importance de cette réaction qui transforme instantanément le soliloque en quasi-monologue voir en monologue tout court, cela dépend de la définition que l'on voudra bien adopter.

Le discours de Bagage, qui débute avec le départ du médecin, se termine avec des coups frappés à la porte par quelqu'un dont nous ignorons tout. Ce pourrait être le même médecin, comme le suppose le vieil homme :

On frappe à la porte. Le vieil homme, ankylosé, épuisé, ne peut plus ni bouger ni porter la voix.
BAGAGE. ... Il a tenu, docteur... S'il est l'heure... Entrez... Poussez la porte... Il respire... Il a tenu... Forcez la serrure... Venez, venez. (p. 49)

Malgré son extrême épuisement, dans ces dernières lignes, Bagage s'adresse, du moins par volition, à la personne qui frappe, mais que rien ne rend présente sauf le bruit qu'elle produit. A l'instar des autres soliloques déjà examinés (Gnagna, Julie Mad, Léonore), celui-ci obéit à la même logique de relâchement, de dégradation : le régime soliloquial, parfaitement bien maintenu au début et dans les parties centrales de l'intervention, connaît une baisse dans la partie finale pour adopter une allure quasi-monologale.

Remarquons aussi que les difficultés d'élocution que le personnage éprouve vers la fin de son discours relèvent de la technique somnambulique couramment employée par Billetdoux dans différentes pièces, technique qui fait jaillir la parole des protagonistes non pas de leur appareil articulatoire, mais d'un espace chaotique et confus, à situer entre la pensée et sa mise en voix.

CONCLUSION

Pour opposer le monologue et le soliloque, nous l'avons vu, on se réfère habituellement aux couples de critères oppositionnels suivants :

1 : introversion / extraversion

Cette opposition est signalée par nombre de chercheurs (Lhôte, Ubersfeld, Pavis, Issacharoff), elle s'avère néanmoins à notre avis formellement non pertinente : le soliloque, tout en s'organisant autour d'un *ego*, peut être orienté vers l'extérieur au même titre que le monologue. Du reste, il possédera toujours une faille, une ouverture vers l'autre quelque minime qu'elle soit, puisque – comme l'a déjà dit Bakhtine et comme bien d'autres l'ont répété après lui – aucun discours humain n'échappe à l'hétérogénéité énonciative. Les soliloques que nous venons d'examiner illustrent très bien la pertinence de ce principe et prouvent la vanité de toute tentative pour faire du soliloque un espace locutoire hermétiquement clos.

2 : chaotisation / organisation rhétorique

Mis en avant par Pavis, ce critère ne semble pas non plus servir pour une différenciation efficace des deux concepts. On a en tout cas quelque peine

à comprendre pourquoi l'un des deux types de discours devrait correspondre à des normes de *rhétoricité* plus sévères pour *réussir*, comme le dit Pavis. On a encore plus de peine à comprendre pourquoi ce serait justement soliloque et non pas monologue. Si donc l'intuition précédente de Pavis (introduction du soliloque) convainc et fait l'unanimité malgré toutes les réserves théoriques que l'on peut avancer, celle-ci (caractère soigné et bien vocalisé du soliloque par opposition à un certain négligé monologal) paraît aller carrément à l'encontre de ce qu'on imagine communément. En parlant de « condition de réussite », Pavis introduit en outre dans une interrogation de caractère formel (distinguer deux formes discursives) la dimension réceptive, ce qui semble enfreindre une certaine orthodoxie méthodologique.

3 : verbalisation / non-verbalisation

Voici une distinction que l'on a trop souvent tendance à laisser pour compte en théâtrologie. Ceci résulte sans doute du fait que, par une confusion théorique, on n'imagine pas sur scène un discours inaudible et donc on n'étudie pas souvent le texte dramatique sous cet angle-là. Or, le discours de personnage peut très bien être conçu par l'auteur comme silencieux sur le plan fictionnel, sans que cela empêche qu'il soit dûment verbalisé par l'acteur lors de la représentation. Nous avons vu du reste à travers les exemples étudiés (Pilaf, Bagage) que le théâtre joue volontiers la carte de la voix mal émise. Il faut noter toutefois que c'est presque exclusivement au soliloque qu'est réservé le privilège de l'énonciation mentale ou quasi-glottale. Toujours est-il que, théoriquement, il n'est guère exclu qu'un personnage pense devant un autre qui le regarde, et qu'il marmonne presque imperceptiblement en présence d'un autre qui l'assiste. Un monologue inaudible n'est donc point une utopie théorique.

4 : aptitude / inaptitude interactive de l'allocutaire

Pour qu'il y ait monologue, il faut qu'un personnage parle en présence d'un interactant, ceci semble devenir axiome. Que devient alors un discours proféré devant un nouveau-né qui ne sait même pas comprendre ce qu'on dit ou devant un actant auquel la parole articulée reste inaccessible. Qui connaît Billetdoux se rappelle automatiquement Octobre qui, dans *Silence, l'arbre remue encore*, monologue devant sa mère paralysée dont il ne sait même pas si elle capte un mot. Mais on peut imaginer d'autres configurations monologales ou quasi-monologales : un homme parlant à un animal domestique qui – cela arrive, nous

le savons tous très bien par expérience – comprend bien des choses ; un locuteur parlant une langue étrangère dans un milieu qui ne la comprend guère et ne veut pas comprendre, etc. La capacité potentielle à répondre et l’incapacité totale à réagir face à un discours ne sont pas une et même chose, elles ne sauraient donc générer des dispositifs énonciatifs parfaitement identiques. Cela est surtout vrai des situations artistiques, où tout est appelé à signifier.

5 : degré de présence / absence d’allocutaire

La notion d’absence de personnage et la détermination de ces différentes modalités prennent, dans les études théâtrales et littéraires, une importance singulière. Nous avons nous-mêmes démontré l’impact de la notion d’absence sur la définition de la réplique théâtrale et sur la poétisation du texte dramatique. Les critères d’absence et de présence d’allocutaire jouent en tout cas un rôle de premier ordre dans la distinction entre le soliloque et le monologue. En effet, il faut répéter avec Issacharoff : « il y a une différence de nature entre l’extériorisation devant un allocutaire scénique et devant personne ». Le soliloque et le monologue reposant chacun sur une certaine *ir-responsivité* (si l’on peut employer avec un léger glissement de sens le terme de SCHUEWEREGEN 1990 : 108), peuvent néanmoins se différencier par le degré de celle-ci, c’est-à-dire par le fait que le soliloque n’admet même pas le geste comme réponse ; il n’admet la présence d’aucune instance d’écoute. Il se fonde, pour emprunter encore un terme à Schuewereggen sur l’« inaudition » complète (1990 : 108). Dès qu’il apparaît un risque d’écoute, dès qu’on repère dans le cadre participatif un actant doté de la faculté d’entendre, nous parlerions volontiers de quasi-monologue, forme intermédiaire dont le présent article se proposait de signaler l’existence.

On pourrait enfin se poser ici la question suivante : peut-on imaginer dans un texte théâtral ou sur une scène de théâtre un discours inaudible au sens strict du terme, c’est-à-dire non verbalisé par le personnage sur le plan fictionnel et non verbalisé par l’acteur sur la scène ? Oui, ce serait le silence. Le silence d’un personnage qui, absorbé dans ces pensées, s’absente un moment de l’univers qui l’entoure. Mais cette syncope communicationnelle devrait alors être remarquée par l’interlocuteur demandant par exemple à son partenaire : à quoi penses-tu ?

Le monologue et le soliloque peuvent donc se distinguer l’un de l’autre et leur distinction (très pertinente en somme quoique encore perfectible) est depuis une quinzaine d’années affaire classée. Que la solution théorique de

la question ne soit pas suivie d'effets sur le plan pratique des analyses, c'est un autre problème. L'une des raisons qui puissent expliquer cet état de choses est sans doute le fait que le soliloque et le monologue constituent des formes discursives très complexes, susceptibles de subir des contaminations mutuelles : le soliloque, discours que l'on veut généralement de caractère narcissique, est comme irrigué d'un principe monologique, il tend naturellement à déboucher sur un monologue, il postule une écoute, aussi lointaine qu'elle soit ; le monologue, quant à lui, n'échappe peut-être jamais totalement à la tentation soliloquiale de la monophonie parfaite, connaissant des moments de repliement du sujet sur lui-même alors qu'il déclame devant un autre. Les analyses que nous venons d'effectuer apportent la preuve textuelle de ce premier mécanisme, celui de la monologisation du soliloque. Quatre soliloques sur sept qui entrent dans la composition des *Femmes parallèles* (Léonore, Julie Mad, Gnagna, Bagage) comportent en effet dans leur architecture une ou plusieurs (Gnagna) micro-structures monologiques. Etant donné des modalités spéciales de la présence / absence des allocutaires (absence vocale conjuguée avec absence corporelle), nous proposons d'appeler ces formes *quasi-monologues* pour les distinguer à la fois des formes purement soliloquiales et des formes strictement monologiques. Nous proposons aussi la définition suivante du quasi-monologue :

<p>Le quasi-monologue est un discours tenu par un locuteur (verbalisé ou articulé seulement à un certain degré) à l'intention d'un allocutaire dont il suppose ou s'imagine la proximité, sans que celui-ci soit présent visuellement et vocalement sur la scène (L'allocutaire ne saurait manifester sa présence que par les actions perçues par le locuteur avec d'autres sens que la vue, p. ex. : frapper à la porte).</p>
--

Une dernière remarque pour terminer : s'il y a une symétrie forte entre les formes discursives non-dialogales et dialogales, c'est donc bien celle entre soliloque et dialogue et non entre monologue et dialogue (COMPAGNON 1994 : 232), car le soliloqueur parle en l'absence de l'autre, alors que le monologue, au fond, s'apparente au dialogue le plus ordinaire, car il présuppose la coprésence des partenaires de l'interlocution.

REFERENCES

- CHAREAUDEAU, Patrick / MAINGUENEAU, Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine, 1994, « Notes sur le dialogue en littérature », in : *Le Dialogique*, actes du colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires et cognitives du dialogue, Université du Maine, 15-16 septembre 1994, Peter Lang, 1997.
- COHN, Dorrit, 1981, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- ISSACHAROFF, Michael, 1991, « Vox clamantis : l'espace de l'interlocution », in : *Poétique*, 87.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1990, *Les Interactions verbales*, Armand Colin, Paris, t. 1.
— 1996, *La Conversation*, Seuil.
- LARTHOMAS, Pierre, 1972, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin.
- LHOTE, Jean-Marie, 1988, *Mise en jeu François Billetdoux*, Paris, Actes Sud-Papiers.
- PAVIS, Patrice, 1997, *Dictionnaire du théâtre*, Paris.
- ROULET, Eddy *et al.* 1987, *Articulation du discours en français contemporain*, Berne-Paris, Peter Lang.
- SCHUEREWEGEN, Franc, 1990, « Télédialogisme. Bakhtine contre Jakobson », in : *Poétique*, n° 81.
- UBERSFELD, Anne, 2000, *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, « Lettres Sup ».
- WOLOWSKI, Witold, 2000, « Absence de personnage de théâtre dans *Les Chaises* d'Eugène Ionesco et dans *Comment va le monde...* de François Billetdoux », in : *Roczniki Humanistyczne TN KUL*, Lublin.

SOLILOKWIUM, QUASI-MONOLOG, MONOLOG

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest ogólnie definicji monologu i solilokwium, dwóch form dyskursywnych często występujących w nowoczesnym teatrze, lecz rzadko rozróżnianych w sposób adekwatny w opracowaniach krytycznych.

Monolog i solilokwium zostały wszak dość dobrze rozróżnione już w 1991 r. przez M. Issacharoffa, stosującego kryterium nieobecności scenicznej allokutora. Nie odwołując się do prac amerykańskiego badacza, francuska teatrologia podejmuje ten temat jakby od zera pod koniec wieku, usiłując rozróżnić obydwie formy na podstawie różnych innych kryteriów (introwersyjność / ekstrawersyjność; stopień spójności retorycznej itp.).

Celem pierwszej części artykułu, sięgającej do opracowań z obszaru językoznawstwa (Roulet, Ducrot), analizy dyskursu (Issacharoff, Kerbrat-Orecchioni, Schuerewegen), teatrologii (Pavis, Ubersfeld) i ogólnie poetyki (Bachtin, Cohn), jest zatem przegląd dotychczasowych dokonań teoretycznych i analiza skuteczności stosowanych kryteriów.

W drugiej części pracy przedstawiona teoria została skonfrontowana z konkretnym materiałem dramaturgicznym – monologowo-solilokwialną sztuką F. Billetdoux pt. *Femmes parallèles*. W wyniku tej konfrontacji możliwe wydaje się nie tylko doprecyzowanie obydwu pojęć, ale także wyodrębnienie kategorii pośredniej: quasi-monologu, który można określić jako

dyskurs rzeczywiście wygłoszony (lub tylko w pewnym stopniu wyartykułowany), skierowany do allokutora, którego bliskość i obecność lokutor jedynie podejrzewa lub zakłada, lecz którego *de facto* nie widzi ani on sam, ani czytelnik / widz ze względu na jego nieobecność „wizualną” w przestrzeni mimetycznej (allokutor może objawiać swoją niepełną obecność poprzez czynności niewerbalne postrzegane, np. słuchowo, przez lokutora: pukanie do drzwi).

Istotnym dla definicji monologu jest także zupełnie nie brany pod uwagę czynnik zdolności allokutora do interakcji słownej lub świadomej interakcji kinezyczno-gestycznej (np. z artystycznego punktu widzenia mówienie do Boga czy mówienie w obecności niemowlęcia nie jest tym samym, co mówienie w obecności dorosłego człowieka o kompletnych zdolnościach komunikacyjnych).

Praca zwraca poza tym uwagę na rozróżnienie dyskurs myślny *vs* dyskurs rzeczywiście wygłoszony (na poziomie świata przedstawionego), rozróżnienie rzadko badane w tekstach dramatycznych, a odgrywające pewną rolę, jak tego dowodzi analizowany materiał.

Streścił Witold Wołowski

Słowa kluczowe: monolog, quasi-monolog, solilokwium, dialog, dramat, teatr, François Billetdoux.

Mots clefs: monologue, quasi-monologue, soliloque, dialogue, drame, théâtre, François Billetdoux.

Key words: monologue, quasi-monologue, soliloquy, dialogue, drama, theatre, François Billetdoux.