

La parole solitaire

Anne Ubersfeld

Number 110 (1), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25596ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ubersfeld, A. (2004). La parole solitaire. *Jeu*, (110), 56–66.

La parole solitaire

Louis Calaferte et les inventions de la solitude

Curieusement, Louis Calaferte propose dans son beau texte (le meilleur peut-être) *Un riche, trois pauvres* toutes les façons pour la parole humaine de s'exprimer sans communiquer. Il précise : « Pour autant de personnages qu'on veut (ou peut) [...] Quelque part dans le vaste monde. » C'est une provocation à la généralité de l'emploi du langage. Mais avant la parole, il y a le silence, celui du couple de quarante ans en tête à tête et qui finit seulement par crier « Beuaaaah », celui du passionné devant son mannequin qu'il déshabille, puis déchire : image parlante de la non-communication mortifère. Le besoin de communication apparaît ensuite comme un désir pathétique : la femme qui crie « Maman ! » sur tous les tons, l'isolé muni d'une pancarte sur laquelle est écrit : « Je veux qu'on me parle », et la passante qui supplie les passants : « Accordez-moi une minute... rien qu'une petite minute [...] c'est très important », tandis que la foule « circule glacialement indifférente ». Presque à la fin, il y a des « déplacements rapides et incessants des personnages dans tous les sens », et chacun lance au hasard, sur des tonalités différentes, le seul mot « moi ». Le dialogue, quand il existe, apparaît non-communication, constatation d'évidences comme les spectateurs d'un accident qui épiloguent sur le fait de « faire attention », ou la femme qui gémit sur le sort du monde et un passant qui répond : « Moi, j'm'en fous, j'suis mort. » Deux messieurs échangent d'atroces lieux communs autour du « beau temps », quand ce n'est pas l'échange vide des politesses les plus appuyées. Deux enfants répètent le dialogue d'horreurs échangées par leur papa et leur maman. Et le plus beau, les injures dispensées par le Directeur à Mouchel qui, à chacune, répond : « Oui, Monsieur le Directeur... » ; « À partir de maintenant je vous appellerai Con, Mouchel, simplement Con – Oui Monsieur le Directeur ». C'est le moment où le dialogue ne comporte plus aucun échange, mais la constatation d'un rapport de forces. Le Possesseur crie : « Ça, pas touche ! C'est à moi ! » Exemples provocateurs, caricaturaux, mais



La Nuit juste avant les forêts de Bernard-Marie Koltès, mise en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines Inc., 1999). Sur la photo : James Hyndman. Photo : Brigitte Haentjens.

exhibant les rapports nouveaux de la parole et du monde, des échanges nouveaux. Ou une absence d'échanges ? Et le théâtre est le lieu où montrer ce nouvel usage de la parole.

La critique du rapport parlé des hommes en cette fin du XX^e siècle, et en ce début du XXI^e, apparaît sous des formes moins directes, moins ouvertement satiriques dans quantité d'œuvres théâtrales françaises des vingt dernières années, et des meilleures, de Michel Vinaver à Xavier Durringer.

Ne pas confondre : ce nouvel usage du langage n'est pas – ou rarement – ce qu'on peut appeler soliloque selon la formule de Bakhtine : « Quant au soliloque, il se définit par une attitude dialogique à l'égard de soi-même. C'est une conversation où l'on est son propre interlocuteur¹. » Il ne s'agit plus à présent d'un autodialogue, mais d'une parole sans effet d'échange, ce qui est tout autre chose. L'autre, ce n'est pas soi avec ses problèmes et ses contradictions ; l'autre, c'est vraiment l'Autre, mais avec lui on ne sait plus, on ne peut plus communiquer.

Vinaver et le contrepoint

Michel Vinaver, allant plus loin que Beckett, est le premier sans doute à avoir tenté de montrer le langage dans son état de dispersion et faisant sens non par l'échange et l'acte en direction de l'allocutaire, mais par ce que construit le spectateur à l'aide de la combinatoire des répliques. La non-communication est d'abord le fait de la dispersion des vies, dont l'origine est dans la nécessité : la quasi-impossibilité des rapports humains dans le cadre de la vie économique. Ainsi, dans l'extraordinaire *Demande d'emploi* se conjuguent les répliques presque toujours brèves concernant l'avenir de la jeune fille, enceinte, et qui ne veut pas avorter, et le dialogue entre le père, candidat à un emploi et son futur employeur. Ainsi cet exemple (la mère, Louise, vient de trouver du travail) :

- | | |
|----------|---|
| LOUISE | – Ça a marché mon chéri |
| WALLACE | – Des projets nous en avons de tous les côtés |
| NATHALIE | – Oh mais papa je suis heureuse heureuse |

Se trouvent conjointées, dans ce dialogue, qui ne peut être qu'imaginaire, le rapport très puissant de la fille à la fois avec le père et avec son futur bébé, la satisfaction quasi provocante de la mère qui sauve les finances de la famille, le ton impersonnel du futur employeur... Par une sorte de paradoxe, les rapports du locuteur à la fois avec son ego et avec l'Autre se trouvent fortement indiqués, alors qu'on est dans la situation

1. Mikhaïl Bakhtine, *Problématique de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1970, p. 167.

La Demande d'emploi
de Michel Vinaver, mise
en scène par René-Daniel
Dubois (Espace GO, 2003).
Sur la photo : Isabelle
Miquelon (Louise), Claude
Prégent (Fage) et Kathleen
Fortin (Nathalie). Photo :
Yves Renaud.



théâtrale de non-communication. Mais ce qui est remarquable, c'est que la non-communication ici n'est qu'apparente, « théâtrale » justement. Ce qui est montré, ce n'est pas un blocage de la communication, mais ses difficultés contingentes, « historiques » si l'on peut dire, et que Vinaver matérialise par l'éclatement du discours, par le travail du contrepoint, ce qui lui permet une approche à la fois « moderne » et profonde des diverses facettes du comportement humain. Et le rapprochement non réaliste, non rationnel des répliques fait surgir des rapports autres, très riches tant du point de vue historique (ou idéologique) que du point de vue proprement psychologique. La juxtaposition de l'incongru fonctionne comme une métaphore proprement poétique. Paradoxalement, elle permet la construction de personnages saisis à la fois dans leur individualité et dans leurs rapports.

On peut aller plus loin, bien plus loin dans le décrochement des partenaires et montrer la juxtaposition de répliques dont les locuteurs n'ont rien à se dire et simplement parlent dans le même lieu. État maximal de la non-communication, où ce qui sera proposé au spectateur, c'est la co-présence d'êtres dont le langage dit un certain *état*, et qui lui « parlent » par leur seule co-présence. Là, l'essentiel du travail sera confié à la mise en scène et au travail des acteurs.

Chambres de Philippe Minyana, mises en scène par Sylvie Cantin (Théâtre les Trois Sœurs, 2004) et présentées à Premier Acte, à Québec. Sur la photo : Érika Gagnon (Élisabeth). Photo : Premier Acte.

Philippe Minyana : le monologue moderne

L'un des plus brillants auteurs dramatiques contemporains, Philippe Minyana, écrit à la faveur de cette préoccupation : montrer les nouveaux rapports langagiers entre nos contemporains. Nouveaux, non, mais particulièrement significatifs de la situation des rapports humains. L'un de ses premiers textes, *Fin d'été à Baccarat*, repose sur une situation de simple juxtaposition d'êtres dans un lieu de villégiature ; êtres humains qui ne sont nullement éloignés par la différence de classe sociale, d'origine, de culture, puisqu'il s'agit majoritairement d'enseignants en vacances ; mais l'impossibilité de rapports n'en est que plus sensible dans la mesure où chacun (chacun avec son conjoint) apporte ses propres difficultés internes de communication, en même temps que se trouve exhibée l'impossibilité de construire par l'échange parlé des rapports nouveaux.

Mais la caractéristique de Minyana, écrivain de théâtre, c'est l'usage du monologue. Par le monologue, il revient à la construction d'un personnage qui non seulement dit *je*, mais tente par la construction de ce *moi* – de ce moi sans conflits internes – de sauver quelque chose. Le monologue est ici acte de revendication non devant un être, mais devant le monde, l'ensemble du social. Le monologue de Minyana, modèle du monologue d'aujourd'hui, ce n'est plus la délibération d'un être pris dans son problème et qui promène son ego au travers de diverses possibilités





Diane Lavallée (Jacqueline)
dans *Inventaires* de
Philippe Minyana, mis en
scène par Louise Laprade
(Espace GO, 1991). Photo :
Yves Renaud.

toujours le retour en arrière et le travail de la mémoire, c'est lui qui produit dans le discours les *moments poétiques*.

En rentrant à la maison après l'histoire de la sablière j'ai ouvert le dictionnaire au hasard et je suis tombée sur le mot « Vancouver » port du Canada sur le détroit de Géorgie j'ai revu alors la surface d'eau si verte qu'elle paraissait irréaliste de la sablière un instant j'avais oublié la sablière j'étais très loin je t'avais oubliée aussi maman puisqu'il n'y avait ni les pompiers ni le Samu tu n'étais pas morte cette fois-là encore comme si cette eau verte me faisait penser à une autre eau verte que je ne connaissais pas encore l'eau du Pacifique².

D'une façon assez perverse, mais très passionnante, Minyana donne un autre modèle de la parole solitaire : par une sorte de paradoxe, c'est la parole des personnages à qui la radio ou la télévision propose de se raconter. Dans *Inventaires*, trois femmes racontent leur vie dans une émission télévisée sous la conduite d'une présentatrice. Là, la confession est soumise non seulement à la non-nécessité de la parole, mais à sa fragmentation. Intervient cependant un élément autre qui est le désir du faire-valoir individuel devant un public. Ce n'est plus une autojustification comme dans *Chambres*, mais le rapport de chacune des femmes interviewées avec un objet clef de

qui s'offrent à lui, qui joue avec les secousses de sa sensibilité, essayant par l'imaginaire tous les actes possibles qui feraient son avenir. Le monologue de Minyana est un récit, le récit d'un être qui considère son passé et les étapes qui l'ont mené à être ainsi devant un *juge* virtuel ou réel : telle Arlette, infanticide, victime de trahisons masculines successives, parlant à un Kiki, qui lui a apporté des glaïeuls, mais dont nous ne saurons rien. Dans chacun des monologues qui composent *Chambres*, le meilleur peut-être des textes de Minyana, ce qui est dit à chaque fois, ce sont les étapes d'un ego qui refait son trajet avec, en contrepoint, une perspective immédiate, par exemple pour Élisabeth, une élection de Miss où elle pense avoir sa chance. Dans son discours se mêlent trois éléments : le rêve, très concret, le choix présent entre ses deux amants, et le passé, l'angoisse pour la mère. Mais l'élément central, c'est

2. *Chambres. Inventaires*. André, Paris, Éditions Théâtrales, 1993, p. 21.

sa vie. Un artifice peut-être excessif ? Mais non, c'est une forme particulièrement parlante de théâtre dans le théâtre : une sorte de « vérité » nous est communiquée, par le simple fait de la perception seconde.

Chez Philippe Minyana, on trouve un autre travail, tout aussi passionnant et dans la même perspective de la parole solitaire – mais aussi de théâtre dans le théâtre –, c'est le texte *Anne-Marie*, où ce que l'on entend et que l'on voit, c'est un groupe de voisins, sans rapport véritable les uns avec les autres, qui échangent des propos sur un spectacle invisible au spectateur, qui est l'intérieur d'une maison voisine où une famille apparemment torture la grand-mère. Les échanges ici ne sont pas du tout personnels, ils sont échanges de purs spectateurs – spectateurs devant les spectateurs du théâtre. Ici, c'est encore la parole non communicante, car elle ne communique que ce que tout le monde sait, elle ne communique que pour les autres voisins, spectateurs, ou qui pourraient l'être et qui disent justement le spectacle qu'ils voient, auquel ils participent par le regard ; forme cette fois perverse de théâtre dans le théâtre.

Le travail de Minyana consiste donc à provoquer la parole sans nulle envie d'échange, la parole qui se contente de libérer les fardeaux qui pèsent sur l'ego devant un auditeur anonyme – ou qui est même absent –, une sorte de libération abstraite qui n'attend nulle réponse, si ce n'est celle, virtuelle, d'une collectivité sans visage. Un usage de la parole qui répond à l'usage pervers de la parole dans les outils de la communication, radio et surtout télévision. Une façon astucieuse de reprendre à la télévision son bien, de l'annexer au théâtre. De là, chez le spectateur, une satisfaction non dénuée d'angoisse, comme si était tout à coup étalée une solitude désespérée, pour laquelle la parole-confession est un pansement provisoire.

Parole qui est en même temps récit romanesque où se trouve exhibée une réflexion sur une histoire, sur les étapes par lesquelles a passé l'ego du personnage. Tel l'étonnant *André* où le personnage narrateur raconte justement un échange, muet, à l'intérieur d'un couple, jusqu'au suicide final du mari et au mot de la fin de la narratrice : « Heureusement, j'ai mes champs mes prés ! là là et plus loin encore ! Je regarde ces champs ces prés je me dis : ce sont mes champs mes prés et je cesse de pleurer. »

Xavier Durringer, une parole inventée

Tout autre est la tentative de Durringer, le plus « actuel » des auteurs de théâtre contemporains. Une tentative pour montrer l'usage concret de la parole dans les groupes de jeunes, un usage de la parole communiquant tout de même, mais dans des circonstances et par des procédés originaux. Une parole qui apparaît à la fois « réaliste » (mais toute différente de celle du théâtre du quotidien) et inventée. Et c'est cette invention, le génie du créateur, de l'écrivain de théâtre, qui est intéressante. La parole est active, dans la mesure où elle est l'expression d'une poussée forte, passionnelle. Ainsi, *Une envie de tuer sur le bord de la langue* montre des êtres unis par le hasard d'une rencontre dans un lieu vague, la nuit, non loin d'une discothèque ; un couple en train de se défaire, une jeune fille, son frère, un petit don Juan de quartier, un homme de hasard plus vieux, qui entend les discours passionnels – passion de Jean pour sa femme qui veut le quitter, du jeune Poupon pour sa sœur. Durringer trouve la forme caractéristique du théâtre contemporain, un rapport parlé, qui peut



La Promise de Xavier Durringer, mise en scène par l'auteur et présentée au Festival d'Avignon 2001.
Photo: Festival d'Avignon.

prendre les formes les plus diverses: le *quasi-monologue* est la reprise moderne du monologue classique (et romantique, jusqu'à l'époque contemporaine). Le quasi-monologue est une possibilité d'expression de ce qui est le *moi*, mais adressé à qui ne peut ou ne veut répondre. Reprise contemporaine du discours antique, qui est prononcé non devant un interlocuteur, mais devant le chœur. La différence est que le chœur répond parfois, tandis que la situation du parlant contemporain est la parole devant le non-parlant, mais une parole qui s'adresse à un être et qui, quelque part, formule une demande. Le paradoxe dans *Chronique des jours entiers*, c'est qu'ici l'échange est perverti comme si chacun disait à l'autre ce qu'il ne peut pas comprendre, telle la jeune fille qui dit à son amant qu'elle l'aime justement parce qu'il n'est rien et ne possède rien.

Le plus grand paradoxe chez Durringer, on le trouve dans son dernier texte, *la Promise*, où, par une sorte d'inversion, la parole quasi-monologue est celle d'un fantôme, celui de l'homme qui dans une guerre a violé une jeune fille, laquelle a un enfant et se retrouve abandonnée de toute sa famille. Le fantôme apparaît à la victime et tient les propos d'une morale reli-

gieuse quasi universelle, comme si cette parole était ce qui occupe, pour finir, la conscience de la victime. Là, le travail de la parole sans échange devient celui du tragique: la jeune femme toute seule et abandonnée redit les paroles mêmes du spectre, et ce sont des paroles d'une espérance déchirante.

Jean-Luc Lagarce et l'écriture romanesque

Ce qu'on voit chez un écrivain majeur mort prématurément, Jean-Luc Lagarce, c'est un travail particulier de décollement de la réplique. Même si elle s'adresse à quelqu'un, elle est en même temps éloignée de son destinataire par l'absence de communication



concrète. La réplique est bien destinée non pas au vide, mais à tel ou tel. Cependant, cet Autre à qui parle le Je est ailleurs, mort, ou bien il appartient au passé définitivement aboli : ce sont de vrais échanges, mais dans l'impossible. Ainsi, dans *le Pays lointain*, le dialogue aussi avec *l'Amant, mort déjà*, avec *le Père, mort déjà*, avec *Longue date*, avec des anonymes, *un Garçon, tous les garçons, un Guerrier, tous les guerriers*. Dans sa famille même (la mère, le frère, la sœur), il y a aussi une belle-sœur qu'il ne connaît pas. Le tout est un extraordinaire mélange, une « fabrique » étonnante, un roman proustien chargé de recoller le présent au passé. Le retour du héros dans sa famille produit, comme chez Proust, une sorte d'éclatement physique auquel le temps ni l'espace ne résistent, mais le corps multiplié des habitants du passé devient l'image physique du temps. Du temps individuel du héros.

Le quasi-monologue chez Bernard-Marie Koltès

C'est la forme clef chez le plus grand dramaturge contemporain. Le quasi-monologue a une caractéristique : il n'obtiendra pas de réponse, et, si l'on peut dire, il est parlé pour donner à qui l'écoute (le spectateur) la certitude qu'il ne lui sera pas répondu. Toute parole est implicitement une demande : écoute-moi, ou fais ce que je te demande, etc. Toute réplique de théâtre contient un *acte de langage*, c'est une demande, une question, un reproche ou un ordre (la liste n'est pas limitative). C'est vrai de toute réplique, mais le quasi-monologue a la caractéristique d'être un acte qui restera « en l'air ».

C'est l'usage de cette forme clef qui fait passer le théâtre de Koltès de l'insignifiance au génie. L'origine ? Le sentiment et l'idée de la solitude, au carrefour de l'expérience vécue, de la philosophie, de l'écriture – la solitude contemporaine. Koltès confiait en entretien à Lucien Attoun : « Vivre à deux [...] ça résoud pas le problème [...] C'est un truc fondamental : tous les hommes... toute l'humanité est complètement seule... [...] on naît tout seul... et on meurt tout seul³. » Alors nier l'amour ? mais non, et c'est là qu'est la source du drame. À Attoun qui demande : « Et l'amour ? », Koltès répond : « S'il n'y avait pas ça, on se pendrait tous. » Deux fois dans l'œuvre de Koltès, le personnage central pousse le cri du désespoir. Dans *la Solitude des champs de coton*, la grande réplique quasi finale du Client, celle qui dit aussi la mort, est une plainte : « Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour », et dans *Roberto Zucco*, le héros s'écrie : « Les hommes ont besoin des femmes, et les femmes ont besoin des hommes, mais de l'amour, il n'y en a pas. » C'est ce qu'il crie, parlant dans un téléphone muet, fil coupé.

Structure fondamentale : quelqu'un parle, se plaint, supplie, personne ne lui répond. Le premier grand texte de Koltès, *la Nuit juste avant les forêts*, est une parlerie infinie sans ponctuation forte, une seule phrase, une seule coulée de langage sans qu'aucun signe venu de l'autre ne vienne infléchir le cours du discours. Un homme seul parle dans une rue, sous la pluie. Il parle à un autre homme, jeune, que nous ne verrons pas, mais dont l'existence ne paraît pas être un fantasme du parleur : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu [...] J'ai bien vu de loin que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin de la rue. »

Dans cette parlerie sans limite assignable, un seul acte de langage, la *demande* – qui ne paraît pouvoir s'arrêter. Quelle demande ? Nous ne le saurons pas, une confusion délibérée, qui empêche le spectateur de se fixer sur une situation, celle de la drague homosexuelle ou de la mendicité. Devant l'imprécision, un seul sentiment, celui de l'urgence de la demande qui finit par revêtir l'aspect d'une quête éperdue, quasi « religieuse » de l'Autre, d'un vouloir éperdu de sortir de cet enfer qu'est la solitude, matérialisé par la nuit et la pluie.

Alors, cette quête ? On nous permettra de la rapprocher de ce que Lacan appelle la *demande d'amour*. On remarquera ici un phénomène qui n'est pas nouveau : l'apparition conjointe d'œuvres nouvelles et de la théorie qui les éclaire. La demande d'amour ? C'est, pour Lacan, ce mouvement qui, chez l'homme adulte, retrouve ce qui est le lien primordial du petit enfant à la mère, une relation duelle et non pas triangulaire comme chez René Girard. Lacan : « La demande d'amour est demande d'amour, demande absolue, qui symbolise l'Autre comme tel, qui distingue donc l'Autre comme objet réel capable de donner telle ou telle satisfaction, de l'Autre en tant qu'objet symbolique qui donne ou refuse la présence, matrice où vont se cristalliser les rapports fonciers qui sont à l'horizon de toute demande, l'amour, la haine et l'ignorance⁴. » Or la demande d'amour est telle qu'elle ne peut obtenir de réponse.

3. Entretien avec Lucien Attoun, *Théâtre/Public*, n° 136-137, 1997, p. 35-36.

4. Jacques Lacan, *Séminaire V*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1998, p. 499.



Le théâtre de Koltès est le répertoire des mille et une manières de dire cette quête sans espoir. Ainsi, dans *Combat de nègre et de chiens*, la demande d'amour désespérée de Léone au Noir Alboury : « Ô noir, couleur de tous les rêves, couleur de mon amour ! Je te le jure [...] la terre sera ma terre⁵. » La réponse est gestuelle : Alboury crache au visage de Léone.

Dans le texte-culte *Dans la solitude des champs de coton*, il n'y a apparemment pas de quasi-monologue, mais chacune des répliques est telle qu'elle ne peut obtenir de réponse, jusqu'à la dernière qui n'aura de réponse que physique. L'imprécision a pour résultat que la demande ne peut être entendue que comme la demande absolue, le contact avec l'autre, comme si l'offre commerciale ne pouvait être que la métaphore de cette demande absolue. Plus précisément, on est passé de la Demande d'amour à la sollicitation du désir : « Dites-moi ce que vous voulez », mais (encore Lacan) c'est là le « désir du désir de l'autre⁶ ». De là le passage du quasi-monologue au dialogue,

5. Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 92.

6. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 395.

dialogue fait de succession de demandes sans réponse jusqu'à ce qu'apparaisse le Désir absolu, la Mort.

Le faux théâtre de boulevard de Yasmina Reza

Tout autre est le travail du quasi-monologue dans le théâtre de Yasmina Reza, ce qui prouve la vitalité et la richesse de cette forme, en même temps qu'elle apparaît caractéristique des formes modernes de l'écriture théâtrale.

Dans la très belle première pièce *Conversations après un enterrement*, il y a un monologue qui ne saurait être qualifié de quasi-monologue : cet appel au père mort ne peut espérer de réponse, et pourtant il est un appel si direct, si vigoureux, qu'il n'a pas le statut du pur monologue qui est méditation ou discours au spectateur. Une particularité dans le texte, étonnante et brillante : les deux quasi-monologues qui clôturent la pièce sont parlés par les deux frères rivaux, et sont deux appels, oniriques, à une compréhension, à une réconciliation profonde autour du nouvel amour, et du passage de la femme de l'un à l'autre des deux frères. Deux rêves devant toute la famille, mais visiblement adressés chacun au frère ; un vrai quasi-monologue, dont l'effet perlocutoire émotionnel est puissant : c'est le rêve d'une route commune au moment où les destins divergent.

En revanche, dans *Art*, le seul quasi-monologue, le seul que l'on pourrait qualifier ainsi parce qu'il est une parole devant témoin qui ne rencontre pas de réponse, est en fait un grand discours de rancœur du personnage vis-à-vis de sa famille, de ses deux familles, juste avant son mariage, discours qui attend compassion et n'en reçoit pas. Les autres soliloques sont de vrais monologues classiques, adressés au spectateur, et qui exposent la situation, matérielle ou psychique. Il y a trois monologues au départ : le premier de Marc, celui qui n'aime pas le tableau – monologue purement informatif, d'exposition –, le deuxième de Serge, l'acheteur, est aussi informatif, sur Marc, et le troisième est une réflexion, plutôt négative, de Marc sur Serge et son tableau. Après quoi le conflit se précise, et on commence à avoir affaire à une forme paradoxale de quasi-monologue ; Serge monologue encore, et parle de Marc en employant la troisième personne ; puis, c'est Marc qui parle, il est seul mais s'adresse avec véhémence à son ami absent. Enfin paraît Yvan qui tient aux deux autres un grand discours sur ses propres affaires et ses complications familiales, discours sans réponse. La fin de la pièce est faite de trois monologues, celui d'Yvan, narratif et donc essentiellement informatif, sur les rapports entre les trois amis, et sur lui-même et ses propres larmes ; celui de Serge, informatif aussi et donnant la clef ironique du dénouement favorable de l'aventure des amis ; celui de Marc enfin, qui est un rêve, une méditation onirique sur le tableau. Ces monologues, paradoxaux ou non, apparaissent comme la forme nécessaire d'un déficit affectif, relationnel, déficit tragique qui se traduit sous forme humoristique par les larmes de l'un, le cynisme du propriétaire du tableau et le rêve du dernier, Marc.

La parole solitaire, toujours

Au départ, la parole solitaire, éclatée chez Vinaver, peut être la juxtaposition de quêtes différentes à l'intérieur du même personnage et marquer la difficulté de mettre ensemble dans notre monde dispersé les divers éléments de notre identité individuelle.

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès, mis en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU/NCT/FTA, 1993). Photo : Josée Lambert.

Forme clef, la parole solitaire est un *acte*. Cet acte, quel est-il ? Que fait la parole ? Elle peut être un acte de revendication contre le social oppressif, être une parole de défense, à la limite une autojustification. C'est le cas de Minyana.

Elle peut, chez Lagarce, tenter de nouer ou de renouer des nœuds disjoints, affirmer la permanence du *moi* contre ce qui est, dans la conscience, le fugitif, le disparu, essayer une justification vis-à-vis des proches. Elle est aussi une demande d'amour. Yasmina Reza offre une conjonction voisine, plus limitée, mais plus optimiste.

Demande d'amour, c'est avant tout ce qu'elle est chez Koltès. Avec « détour » chez Durringer, elle est demande indirecte, inavouée, mais non sans un certain succès. Dans tous les cas, ce qu'elle dit au spectateur, cette parole solitaire, c'est l'éclatement des liens, et la difficulté de trouver l'« autre », la difficulté, ou l'impossibilité de l'échange par le dialogue. Un cri : ne me laissez pas seul ! Peut-être le théâtre contemporain offre-t-il au public ce qu'il est accoutumé de lui donner, une leçon, un avertissement, un éveil. **J**