Document generated on 10/12/2024 12:49 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

La parole monologuée aujourd'hui : déambulation dans le théâtre de Fabrice Melquiot

Françoise Heulot-Petit

Number 127 (2), 2008

Solo

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23849ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Heulot-Petit, F. (2008). La parole monologuée aujourd'hui : déambulation dans le théâtre de Fabrice Melquiot. *Jeu*, (127), 117–123.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

FRANÇOISE HEULOT-PETIT

La parole monologuée aujourd'hui : déambulation dans le théâtre de Fabrice Melquiot

Penser à voix haute ou parler à voix basse,
comme fait l'enfant pour éponger sa peur
d'être perdu en pleine forêt,
non ça ne me surprend pas[1].

Consacrer un dossier au monologue prouve la récurrence, sur les scènes francophones, de ces formes apparemment solitaires qui font entendre la voix d'un individu. Cette parole n'est pas si solitaire pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la parole du monologueur s'adresse[2] toujours au public, directement ou indirectement et parfois à des présences autour de lui. Ensuite, parce que cette parole est souvent nourrie de dialogues passés que le monologueur fait résonner au présent en leur donnant une force particulière : faire entendre la voix des disparus. Enfin, parce que ces différentes strates de voix peuvent conduire à un brouillage qui ne permet plus au lecteur/spectateur de dissocier ce qui pourrait constituer une identité du personnage. Par ailleurs, le monologue est porté par des tentations du dire. Les fils épique, lyrique et dramatique s'entremêlent et soutiennent une parole parfois en déliquescence. L'Autre apparaît dans ces fils, à la fois comme point de repère et comme élément perturbateur d'un récit qui ne parvient plus à se faire. Le monologueur poursuit toutefois, porté par sa rage du récit ou, du moins, par la nécessité de se dire et dire le monde à travers lui. Cette parole émerge d'un corps qui garde les traces des rencontres passées, prolongées parfois par un objet qui atteste de ce temps révolu. Le monologue est peut-être moins alors dans le présent que dans le rapport immédiat à ce passé qui l'inscrit dans l'histoire. Pour interroger ce rapport à l'autre, dans le monologue, nous aurions pu parcourir nombre de pièces monologuées contemporaines tant le corpus ne cesse de s'agrandir, sans que l'on puisse dire que la déferlante des années 80 soit renouvelée[3]. Il s'agit d'une présence continue de ces textes qui s'inscrit auprès des

1. Fabrice Melquiot, *Exeat*, Paris, L'Arche, 2005, p. 15.
2. Sur la question de l'adresse, voir la réflexion de Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1996.
3. Pour une analyse plus détaillée de ce corpus, voir Françoise Heulot-Petit, *l'Altérité absente ? Eléments pour une dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, Doctorat en Études Théâtrales sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2003.

pièces dialoguées. Nous allons nous attarder ici sur l'œuvre d'un jeune auteur contemporain, Fabrice Melquiot[4], qui passe d'une forme à l'autre – le monologue n'ayant pas précédé le dialogue comme chez Koltès, par exemple – mais qui pourtant en a écrit en nombre, compte tenu du caractère encore récent de son œuvre[5]. Voyons comment, dans ces textes, se pose la question de l'adresse.

L'adresse directe au public

En utilisant la relation minimale du théâtre – une actrice et des spectateurs – l'adresse reste conventionnelle ; toutefois l'adresse directe introduit un mode de participation spécifique du spectateur[6]. *L'Actrice empruntée*[7] met en scène une femme contrainte à parler par la présence du public. Le sous-titre précise : *Monologue pour une actrice de passage*. Arrêtée dans son mouvement, la femme est conviée de manière impromptue à venir parler au public, alors qu'elle venait récupérer un objet au théâtre. Bien qu'elle soit actrice, elle ne parvient pas à improviser et se dévoile peu à peu à travers l'évocation de son métier. Dans ce texte extrêmement bref, le corps est convoqué par quelques didascalies : « *allongée sur un divan* ; *face au public* ; *elle sourit* ; *ne sourit plus* ; *regarde ses mains* ; *regarde autour d'elle comme pour chercher une sortie* ; *sourit* ; *pleure* ; *rit* ». Ce condensé des émotions met en valeur le regard, qui cherche à fuir le face-à-face, et les mains. Cette économie de moyens laisse sourdre l'intime (l'amour de la poésie, l'attachement à un collier, le fait d'avouer dormir seule, la conscience de se révéler dans cette mise à nu). Le contact avec le public qui se fait voyeur et en même temps complice de cette intimité, est posé par ces détails. En quelques mots, la relation se fait plus tendue : « Je n'aime pas votre façon de me regarder [...] Je n'aime rien de cet instant parce que je ne pense qu'à l'impression, la sale impression que vous allez garder de moi, parce que je ne vous dis rien qui vaille et parce que. Je n'aimerais pas que vous ne m'aimiez pas[8]. » Le désir d'amour soutient le monologue au présent, dans cette tension vers autrui. Les mains des spectateurs évoquées sont peut-être la manifestation possible d'une réponse, dans les applaudissements à venir. Le passé de la femme est à peine formulé, seul compte le mouvement vers l'autre, une connivence recherchée par le sourire. La réaction du public est traduite ainsi : « Je trouve pourtant que vous avez une façon si belle d'écouter avec vos mains là, vraiment merci[9]. » Mais, dans cette adresse directe, l'autre va rester silencieux et la contraindre ainsi au départ.

Le tutoiement comme facteur de connivence dans un lieu intime

La question de l'adresse diffère dans *le Laveur de visage*[10] puisque l'homme est dans un lieu intime ; il lave une voiture dans un garage. Les spectateurs sont apparemment

4. Sa première pièce éditée date de 1998. Voir aussi la chronique d'Hélène Jacques « Lieux de rencontre : les pièces de Fabrice Melquiot », dans *Jeu* 118, 2006.1, p. 171-176.
5. Sept monologues sur un ensemble de trente pièces écrites avant 2008.
6. Voir l'article « Adresse », Catherine Naugrette et Françoise Heulot-Petit, *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Éditions Circé/Poche, 2005, p. 29-31.
7. Fabrice Melquiot, *l'Actrice empruntée*, Paris, L'Arche, 2003.
8. *Ibid.*, p. 91.
9. *Ibid.*, p. 92.
10. Fabrice Melquiot, *le Laveur de visages*, Paris, L'Arche, 2003.

Le Laveur de visage de Fabrice Melquiot, créé en 2003 par le « Drive-in Théâtre » de l'Orphéon Théâtre intérieur, dans une mise en scène de Georges Perpes et Françoise Trompette. Photo : Georges Perpes.

extérieurs à l'espace de fiction et surprennent un homme pris dans une action. La situation le conduit à dévoiler son passé : il a perdu sa femme et provoqué la faillite de son entreprise, se trouvant brutalement en marge de la société. Ces échecs l'ont conduit à changer son comportement : il vole des voitures, les astique et les rend à leurs propriétaires. Ces nettoyages minutieux miment le désir d'effacer quelque chose. La parole devient analyse de son existence pour se reconstruire. Le vol se fait aussi rencontre : « Tu touches au corps. Tu touches à l'autre. Il se décompose [...]. Puis tu lui rends, nickel la bagnole, lavée, aspirée [...] Il se recompose. Et moi je suis là, et j'assiste à ça, en douce[11]. » Par le tutoiement, le spectateur entre dans la connivence. Ce vol est une rencontre avec l'intimité des autres, un moyen de les observer dans un moment d'abandon et de retrouvailles avec ce bien de consommation qui compense un manque, car ces propriétaires embrassent et caressent leur voiture lorsqu'ils la retrouvent. Dans ce jeu de remplacement, Samuel Simorgh vit par l'intermédiaire de la voiture ces différentes vies. Son observation relève aussi d'une partie de caché/montré, où il renoue avec une part d'enfance. Le texte impose un lieu fixe, car il est destiné à une mise en scène spécifique : « Un théâtre si petit qu'on ne peut y entrer à plus de six spectateurs, assez grand néanmoins pour qu'on y entre... au volant de sa voiture, via un mystérieux sas de plastique noir derrière lequel tout se joue. On assistera à ce voyage immobile, sans descendre du véhicule, écouteurs sur les oreilles, regard braqué dans le cadre précis du pare-brise[12]. » Le texte, résultat d'une commande d'écriture pour l'espace public, est destiné au « Drive-in Théâtre » de l'Orphéon Théâtre intérieur. L'auteur a accepté le protocole et ses contraintes : une histoire fractionnée toutes les vingt-cinq minutes par l'arrivée en voiture de nouveaux spectateurs. Le personnage insiste à ce titre sur la nécessité de trouver un interlocuteur. Il s'agit de parler avant tout et d'observer des visages, comme ceux des spectateurs dans l'encadrement de leur pare-brise. Le spectacle bloque leur voiture pour un temps. Ils sont arrêtés dans leur mouvement de manière presque impromptue et sont proches de l'acteur.

L'adresse dans un lieu public qui reste interne à la fiction

Dans les deux textes précédents, l'adresse joue avec la frontière de la fiction et invite le spectateur à participer. Elle est plus souvent interne et prend en compte des

11. *Ibid.*, p. 51.
12. Geneviève Brunet, citée sur le site de l'Orphéon Théâtre intérieur, qui a créé *le Laveur de visage* de Fabrice Melquiot, dans une mise en scène de Georges Perpes et Françoise Trompette, à Cuers, en mai 2003.

présences-absences[13] autour du monologueur. L'espace tient alors un rôle important dans le brouillage des limites de la fiction, notamment lorsqu'il est un lieu public, comme l'aéroport de *C'est ainsi mon amour que j'appris ma blessure*[14]. Un homme y parle, nourri par l'attitude d'une femme silencieuse qu'il regarde et qui ne le voit pas. Cette présence est le thème de son propos et le sujet de son adresse, mais ne provoque pas de drame d'abord, car elle comble juste l'attente de l'avion à venir. Ensuite, elle produit une forme de révélation et conduit à une introspection. La situation, par son immobilité et sa durée, devient torture pour celui qui s'y trouve soumis. La scène fait entendre le monologue intérieur de l'homme et les spectateurs se glissent dans cette pensée qui s'allège du poids du passé face à une présence qui donne une énergie nouvelle. L'homme s'adresse aussi à d'autres personnes et se trouve intégré dans une communauté de regards attirés par la femme. Ces passagers sont peut-être tous envahis par ces pensées fugitives, tous pris dans cette action de l'observer sans être vus et tiraillés entre le désir et l'impossibilité d'aller lui parler. L'homme commente son attitude, hésite à changer de place, imagine ce qu'il pourrait lui dire et lance enfin un « je t'aime », mais rien ne permet d'être sûr que la chose a été dite, car la femme s'en va et la parole de l'homme seul, elle, se poursuit. L'autre est manipulé en lui attribuant les pensées nécessaires et n'est qu'une image qui permet de prolonger le monologue intérieur. L'homme sort de sa valise une poignée de lettres écrites par sa femme et l'adresse se porte alors vers une écoute espérée : il explique qu'il vient là le samedi pour faire un aveu à un inconnu. Il parle ensuite à une pierre sortie de la valise, souvenir d'un passé perdu qui surgit : il avoue ses errances dans la ville et le départ de sa femme un jour dans l'un de ces avions. Et puis un homme arrive et lui réclame ces objets et met un terme à la parole. Ces adresses multiples à des silencieux qui passent sont liées par des thématiques, des bribes d'informations qui nourrissent une biographie de cet errant. La salle d'attente est métaphore de cet impossible point d'attache dans le monde, où l'homme peut être attiré par l'autre qui ne le saura pas. Le lieu de transit est à l'image d'un parcours dans la vie où les arrêts ne sont que provisoires, les signes extérieurs interprétés et les vrais échanges écartés. Ce lieu public se fait le reflet du lieu théâtral. La nature des objets qui assurent une focalisation et un arrêt dans le défilement du temps est sans doute un mensonge, et l'homme perd les seules marques tangibles d'une reconnaissance possible. Ces adresses ne sont peut-être qu'intérieures et tout échange n'est peut-être qu'inventé.

L'adresse à l'absent, mort, disparu

Il devient délicat de dissocier les adresses à des personnages effectivement présents pour le monologueur et l'adresse à l'autre que l'on porte en soi, par le souvenir. Dans

13. Il existe un flou terminologique entre soliloque et monologue. La distinction peut porter sur ces questions de « présence » de l'autre auprès du personnage seul. Voir Françoise Dubor, *l'Art de parler pour ne rien dire – le monologue fumiste*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005. Nous retiendrons ici la définition d'Anne Ubersfeld : « On peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de « voyeur ». Mais peut-être n'y a-t-il jamais de vrai soliloque au théâtre », *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 22.
14. Fabrice Melquiot, *C'est ainsi mon amour que j'appris ma blessure*, Paris, L'Arche, 2003.

L'Inattendu de Fabrice Melquiot, mis en scène par Emmanuel Demarcy-Mota (Comédie de Reims, 2002). Sur la photo : Marie Armelle Deguy. Photo : Jean-Paul Lozouet.

l'Inattendu[15], une femme a aimé un homme : « J'avais vingt ans tout juste et le monde, le monde c'était quatre murs bien droits. Je m'en fichais je ne voulais pas bouger, rester sage à t'aimer toujours au même endroit[16]. » Elle s'adresse à lui, le compagnon disparu, noyé sans doute, refusant d'abord de croire à sa mort. Au milieu de vêtements d'hommes, elle occupe l'attente en respirant l'odeur contenue dans des flacons de verre qui apparaissent et sont pour elle des signes de lui : « Liane dans sa chambre entend parfois ta voix toujours ta voix[17]. » Ce passage à la troisième personne crée une distance avec elle-même, un jeu des voix en elle et une présence de l'autre plus forte. En même temps, alors que la femme a bu, son récit est organisé et s'étend, par fragments, du début du deuil à l'acceptation de la mort de l'autre, rythmé par la présence des flacons correspondant à une couleur et un souvenir. Le monologue est construit en sept parties peuplées de rencontres et de voyages qui s'étendent sur cinq ans. Contrairement aux autres textes, les paroles de l'autre sont rapportées en nombre et font entendre des dialogues passés qui gardent une importance pour le personnage. Ces moments associés aux odeurs sont fortement liés aux sens et aux émotions, le corps traduit alors l'absence de l'autre. Dans sa quête pour retrouver le disparu, la femme évoque des pays précis (l'Amérique et les restes de sa ségrégation raciale, l'Afrique des guerres ethniques, du sida…). Elle photographie les gens et les pays qu'elle traverse et, dans cette rencontre avec le monde, elle se libère de son passé. La phase de fermeture sur soi laisse place à ce contrepoint du monde qui la construit, faisant entendre une souffrance universelle. L'inattendu, c'est à la fin de la pièce la rencontre d'un homme et le début peut-être d'une nouvelle vie, mais tout le propos est resté adressé au disparu. Cette tension vers l'autre est une forme de prière et assure la cohérence du récit. Même si la femme retrouve une indépendance, l'autre se trouve mêlé à elle par le souvenir.

L'adresse au corps pour tenter de se ressaisir

La permanence d'une adresse n'est pas toujours l'assurance d'une cohésion du récit. La répétition du tutoiement peut servir de leitmotiv, donnant l'apparence d'organiser le trouble ou, au contraire, montrant l'impossibilité d'avancer dans le propos et de faire des liens. Un homme dit avoir perdu son corps et s'adresse à lui. La didascalie initiale d'*Exeat*[18] précise : « *Un homme debout ; dont on dirait qu'il fut un animal quelques heures plus tôt.* » Cet abandon à une certaine animalité qui l'a poussé au meurtre l'a divisé, perte de soi rendue métaphoriquement par Melquiot. Le personnage s'adresse alors à une part de lui par l'intermédiaire de ce corps désarticulé. La scène se passe dans une rue la nuit, lieu de passage ouvert à tous les vents, à toutes les

15. *L'Inattendu*, Paris, L'Arche, 2003.
16. *Ibid.*, p. 18.
17. *Ibid.*, p. 12.
18. Fabrice Melquiot, *Exeat*, Paris, L'Arche, 2003.

écoutes possibles cachées dans l'obscurité. Le personnage est pris dans un contexte, la pluie, l'eau qui monte, les bruits d'hélicoptère. Il a conscience de la présence de ces éléments, mais ne semble pas pouvoir faire les liens pour comprendre. Son propos résume l'usure d'une vie, ce « champ de membres morts entre la rue et ma chambre[19] ». Il s'adresse à son corps morcelé dont il dit récupérer les morceaux en montant l'escalier, puis il s'adresse à sa douce dont il rapporte les mots. Il énumère des bras, des jambes... La parole se délite dans ses listes confuses. Il se retrouve petit à petit en montant l'escalier mais, parvenu dans son appartement, c'est le corps de sa douce qui est disséminé dans la pièce. Il ne cesse de s'adresser à elle, submergé par tout ce qui l'entoure, et le calme revient soudain, la pluie s'arrête comme la folie qui l'a poussé à l'acte. Il s'adresse à la fin à sa mère absente : « Je suis inquiet maman. » Tout le texte est à l'image du meurtre, traversé par le morcellement, parcelles de familles, échos d'un déluge, bribes d'une vie à deux. La parole désarticulée est soutenue par l'adresse et le récit fragmenté de l'ascension.

Adresses multiples pour se rattacher à quelque chose au moment de la chute

Si le meurtre est un passage à l'acte volontaire, le personnage de *Je rien Te deum*[20], lui, est happé par l'événement. Son nom, Bone, signifie « os », ce qui résiste au temps et montre une trace du corps après la mort. Trace qui fait justement défaut dans la catastrophe du 11 septembre 2001, que la pièce évoque à travers l'expérience d'un homme qui tombe. Bone résiste à cette absence par sa parole. Il se nomme, dit « je », pronom associé à l'adverbe « rien » qui traduit l'impossibilité de passer à une action véritable, de connaître et de comprendre l'événement qu'il est en train de vivre, et enfin crée un doute quant à sa propre existence : encore vivant ou déjà mort. Se mêlent alors différentes strates de pensées pour rendre compte d'une conscience au plus proche de l'impact de l'événement, à travers des adresses multiples. Il se lave les mains quand l'avion frappe. Il ne cherche pas à se sauver, il cherche un fil pour sortir, autrement. Celui-ci apparaît et conduit à l'autre tour. Bone se lance, à 300 mètres au-dessus du vide et s'abandonne à sa pensée : il descend en lui-même pour s'adresser à tous. La métaphore proposée par Melquiot restitue l'étrangeté de ces mouvements arrêtés, vus en images télévisuelles, issues de démarches individuelles au milieu de l'événement collectif. L'adresse se porte sur le collectif de la tour, ceux qui partagent le vécu de l'événement : les passagers de l'avion, Clue son amour, lui-même, Dieu, le public, son père et sa mère. Ces adresses mettent à jour les multiples détours que le monologueur prend pour s'adresser finalement à lui-même ou lancer sa parole vers une écoute espérée. Elles dessinent une communauté autour de lui, malgré sa solitude. Or, dans ces évocations de l'autre, l'image du corps est extrêmement concrète alors que, dans la réalité, l'effondrement des tours les a fait disparaître. Cette inscription dans la chair a à voir avec la nécessité d'un enracinement malgré la chute. Mais la parole trahit la difficulté de la résistance, elle est particulièrement lacunaire. Le personnage utilise souvent des phrases nominales extrêmement courtes qui, dans une

19. *Ibid.*, p. 21.
20. Fabrice Melquiot, *Je rien Te deum*, Paris, L'Arche, 2003.

dimension épique, semblent rendre compte de l'événement sur le fait et coller au plus près de chaque détail des actions accomplies. L'effet est renforcé par l'alinéa étroitement associé aux pensées du personnage, tout comme l'utilisation de l'énumération sans article. Le principe de la répétition déploie l'idée par associations. Les termes s'imbriquent les uns aux autres, créant des chaînes associatives. Le personnage a conscience de la répétition, il commente la manière de dire et la difficulté de la restitution et de la prise de conscience. Le style heurté relève du constat et, pourtant, la dimension lyrique transparaît dans d'infimes détails. Et puis parfois la compréhension est immédiate. La parole cherche des destinataires et résiste.

Ce parcours dans l'adresse montre le mode d'investissement du personnage dans son rapport à l'autre. Un autre concret : le public, un autre plus abstrait et considéré comme présent par le personnage. L'adresse à une altérité absente pose la question de l'identité du personnage qui se définit soit en s'appuyant sur ce que l'autre a fait ou dit, soit en imaginant les réactions possibles de l'autre et donc en le réinventant. Ces adresses au présent assurent une force perlocutoire qui laisse croire à ces présences et conduit le spectateur parfois à s'identifier à cet autre que l'homme seul interpelle. Entre le métaphysique et l'intime, ces paroles peuvent traduire un retour à soi mais, comme nous l'avons vu, le monologueur se fait écho du monde. Melquiot sait utiliser la force de la métaphore, sa possibilité de réinventer le réel pour mieux nous le rendre sensible. Le monologue est propice à représenter le travail de la mémoire qui inscrit le parcours de l'humain au sein d'une histoire collective qu'il croise de manière aléatoire. L'utilisation du présent est manifeste dans tous les textes. Le temps est condensé dans l'épreuve. La *deixis* inscrit le personnage dans une situation concrète et présente. Peu à peu, les strates temporelles dissociables se brouillent et rendent compte d'un temps qui se disloque parce que son appréhension devient confuse. Ce temps passe par des corps : l'évocation des mains, par exemple, est récurrente comme pour traduire un rapport à l'action. Ces monologues restituent des instants fragiles : « Écrits sur la route, dans les cafés, des hôtels, sur des quais de gare, dans les aéroports, des chambres d'occasion, je les ai pris tels qu'ils se présentaient, souvent je ne leur ai pas refait le portrait, j'aime qu'ils ressemblent aux instants qui les ont vu naître urgents, fragiles…[21] » Notre déambulation parmi les textes est à l'image de ces morceaux écrits pendant des voyages, qui gardent la trace de ces lieux de passage où chacun s'arrête pour mieux repartir. Temps de répit, temps de dépit ou temps de rage, il laisse s'évacuer une parole bilan, mais un bilan qui semble provisoire comme les fins ouvertes le laissent entendre. Ces textes sont liés aussi par une langue poétique, un regard parfois enfantin et une force comique qui se dégage des personnages. Une force qui en fait des résistants, lucides sur leur comportement, sans jamais tomber dans le pathos. Ici, la lutte se fait entre soi et soi et garde des échos du monde contemporain pour continuer à avancer.

Je rien Te deum de Fabrice Melquiot, mis en scène par Jean-Pierre Garnier (Comédie de Reims, 2007). Sur la photo : Sylvain Dieuaide. Photo : Comédie de Reims.

Françoise Heulot-Petit est Maître de conférences en Arts du Spectacle à l'Université d'Artois à Arras.

21. Fabrice Melquiot évoquant son écriture sur le site de L'Arche.