Document generated on 04/19/2024 6:17 p.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard

Caroline Garand

Number 28, Fall 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041442ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041442ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Garand, C. (2000). Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard. *L'Annuaire théâtral*, (28), 130–142. https://doi.org/10.7202/041442ar

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

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/

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/

Caroline Garand
Université Laval

Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard

Malgré les nombreuses études qui y ont été consacrées, le monologue, et son proche parent le soliloque, restent des concepts flottants, en ce sens qu'aucun consensus n'a été dégagé quant à leur véritable nature. Dans cet article, je propose des définitions en regard de la tradition méthodologique, d'une part, et, d'autre part, de l'usage dramaturgique qui, encore plus que l'absence de consensus théorique, impose la distinction comme une nécessité. Afin d'illustrer tout autant l'utilité théorique que l'urgence dramaturgique de cette distinction, je propose de surcroît une analyse d'une courte pièce de Jean-Pierre Ronfard qui, à travers son hybridation formelle, se veut représentative des tendances théâtrale et littéraire actuelles, où la notion de genre n'a plus la même résonance que par le passé.

État de la question

> Monologue : le monologue est le discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet (Pavis, 1996 : 216).
>
> Soliloque : discours qu'une personne ou un personnage se tient à soi-même. Le soliloque, plus encore que le monologue, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur (p. 332).

Cette contradiction, présente dans l'édition 1996 du *Dictionnaire du théâtre* mais éliminée de l'édition revue et corrigée de 1997[1], pour autant qu'elle soit accidentelle, n'en demeure pas moins révélatrice de la confusion qui existe entre les termes monologue et soliloque. En effet, le plus souvent employés comme des synonymes, ces deux concepts, malgré plusieurs essais de distinction au fil des années, sont à ce point apparentés qu'il devient quasi impossible de s'y retrouver. De ces deux discours solitaires, le soliloque aurait cependant comme particularité de s'inscrire dans une dimension intrapersonnelle accrue, impliquant une brisure de l'unité chez le locuteur. Ainsi, Anne Ubersfeld parle d'un discours qui paraît être « la pure extension du moi en état de non-possession ou de faible possession de soi (angoisse, espérance, rêve, ivresse, folie), sans destinataire, même imaginé » (1996a : 57) ; quant à Patrice Pavis, il dit du soliloque qu'à travers lui le spectateur accède à « l'âme ou [à] l'inconscient du personnage » (1997 : 333). Pour sa part, Catherine Kerbrat-Orecchioni, bien qu'elle choisisse en bout de ligne de se plier à la terminologie traditionnelle, propose de distinguer le discours adressé sans qu'il soit attendu de réponse et le discours non adressé (1984 : 54), sans définir avec précision ce que constitue cette adresse. Une autre hypothèse est avancée par Maximilien Laroche, qui s'intéresse aux fondements « psychologiques » du monologue et du soliloque dans une pièce de théâtre :

> [...] le personnage qui « monologue » ajoute à la scène où se déroule l'action une arrière-scène, le double-fond de sa

1. Si la définition de soliloque est inchangée, celle de monologue est devenue : « Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même. On trouve aussi le terme de soliloque » (Pavis, 1997 : 216).

> conscience où il fait retraite. C'est pourquoi je définirais le monologue comme le langage de la retraite, ce dernier mot devant être entendu dans le sens militaire ou tactique. [...] Un personnage monologue toutes les fois qu'il se trouve plongé dans le désarroi, incapable de poursuivre le dialogue tel qu'il lui est imposé. En somme quand on nous ferme la bouche, nous nous mettons à nous parler à nous-mêmes. Le tout est de savoir si alors nous monologuons ou soliloquons. [...] Et c'est pourquoi il soliloque, c'est-à-dire qu'il fait retraite en lui-même non pas pour refaire ses forces et reprendre le dialogue, autrement dit le combat, mais pour se constituer par sa parole un espace en soi, détaché de tout contexte objectif. [...] On peut dire du soliloque qu'il est une fuite alors que le monologue est un repli stratégique sur des positions préparées d'avance (1978 : 81-82).

Problématique

Toutes ces définitions, aussi pertinentes soient-elles, ont un problème en commun : intéressantes en théorie, elles sont difficilement explorables lors de l'analyse de textes. Celle de Pavis ne règle en rien la question, celle de Kerbrat-Orecchioni n'est qu'une proposition, celles d'Ubersfeld et de Laroche reposent sur des critères hautement subjectifs qu'il est impossible d'appliquer de manière immédiate et précise. Par exemple, pour ce qui est de la proposition d'Ubersfeld, comment délimiter la marge intrapersonnelle qui sépare le monologue du soliloque ? L'auteure elle-même la qualifie d'arbitraire : « 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 » (1996b : 22). Laroche soulevait déjà ce problème : fuite et retraite sont-elles à ce point divergentes qu'on puisse les identifier en un clin d'œil et sans l'ombre d'un doute ? En réalité, la seule différence repérable aisément est celle pointée par Kerbrat-Orecchioni, et qui répond à celle donnée par *Le petit Robert*[2] : l'adresse[3]. À ce propos, Annie et René Rivara,

2. Monologue : « Dans une pièce de théâtre, scène à un personnage qui parle seul » ; soliloque : « Discours d'une personne qui se parle à elle-même ».

3. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Anne-Françoise Benhamou, qui signe l'article sur le monologue, prend exactement la position inverse : le monologue est adressé au locuteur lui-même, et le soliloque à l'interlocuteur présent mais muet (1998 : 1131).

dans leur article sur les aspects illocutoires des monologues de théâtre, sont on ne peut plus clairs :

> C'est un fait aisément observable que dans les situations où un personnage de théâtre soliloque (cas du monologue, de la tirade devant un confident et de l'aparté) le discours ou bien s'adresse à un interlocuteur absent, ou bien repose sur un dédoublement du personnage énonciateur. [...] L'analyse stylistique a en outre depuis longtemps montré que le monologue ou bien tend constamment au dialogue pour rétablir une communication normale, ou bien force la convention du soliloque en exhibant cette convention même (1990 : 76).

Pragmatique de la Nouvelle Communication

Banale en apparence, la différence entre monologue et soliloque prend tout son sens lorsqu'on analyse la pièce de théâtre d'un point de vue communicationnel. Dans *Les situations de communication,* Alex Mucchielli détermine cinq éléments qui font qu'une communication est jugée satisfaisante, parmi lesquels se trouve la reconnaissance de l'altérité de l'interlocuteur. Ainsi, « pour constituer la situation d'interlocution, le sujet doit s'assigner un partenaire extérieur à lui-même » (1991 : 30). Sans cette reconnaissance d'un partenaire « extérieur, séparé, capable d'infliger au Moi déplaisir et frustration, capable de décisions et d'activités autonomes, capable de réagir et de répondre à sa façon, d'avoir des idées à lui et des sentiments personnels » (p. 30), la communication est impossible sans qu'il soit question de perte de la notion de réalité. Cet état de fait, s'il n'affecte que peu le monologue qui s'adresse à une instance autre que le locuteur, instance absente et fantasmée en l'occurrence, pourrait disqualifier le soliloque en tant que véhicule de communication. Pourtant, à la toute fin de sa définition de la reconnaissance de l'altérité comme condition à la communication, Mucchielli évoque le cas du soliloque :

> Le dialogue avec soi-même, loin de contredire cette condition de la communication la confirme. Ce dialogue n'existe que si l'unité personnelle, momentanément brisée, se cherche, et que si un « Je » réflexif pèse les projets contradictoires entre lesquels s'effectue le pseudo-dialogue, et ceci, sans sombrer dans la névrose ou la psychose (p. 31).

Cette différenciation, basée sur l'adresse, rejoint l'hypothèse de Laroche, en ce sens que le monologue est une pratique préalable au langage social, le monologuant affrontant son interlocuteur par le biais du fantasme avant de l'affronter réellement ; et le soliloque est repli sur soi, le soliloquant s'affrontant lui-même avant de pouvoir affronter les autres. Au théâtre, où la communication entre la scène et la salle est soit camouflée (dialogue), soit explicitement affichée (adresse au public, chœur, personnage du prologue), le monologue et le soliloque prennent une signification particulière en raison de leur statut de médiation, et leur spécificité respective n'est pas non plus sans signification. Métaphores du système de communication que représentent la scène et la salle, le monologue et le soliloque ne sont pas des doubles du spectateur aux prises avec le réel, comme le propose Laroche, mais des doubles du spectateur dans sa relation théâtrale. Communications essentiellement artistiques qui s'affirment en tant que telles en camouflant/affichant l'acte de communication, le monologue et le soliloque posent un regard biaisé sur le fonctionnement d'ensemble du système ou un regard subjectif sur la place et le rôle des actants dans le système. Représentations d'une représentation, ces deux types de discours constituent un jeu de miroirs où le spectateur, habituellement muet, prend part à la communication (monologue) ou fait le bilan de sa participation au système (soliloque).

Méthode d'analyse

Puisque le monologue et le soliloque sont difficiles à analyser en tant qu'échange, les deux systèmes (scène/salle et personnages) où ils prennent place n'étant pas aisément départageables, ils seront retenus ici en tant que segments communicationnels quasi autonomes. Ainsi, plutôt que de rechercher factuellement les effets immédiats sur le système, je rechercherai l'intention derrière l'acte de communication et tenterai d'en déduire les effets possibles par la suite. Je me servirai des modalités de la communication telles que présentées et définies par Mucchielli (1991 : 7-15), un outil fort appréciable, puisqu'elles permettent de voir ce que construit formellement l'acte de communication. Ces modalités sont au nombre de cinq :

informative : la communication est transmission d'information ;

de positionnement : communiquer, c'est se situer par rapport à autrui en proposant des éléments de son identité ;

mobilisatrice : communiquer, c'est s'efforcer de mobiliser autrui par divers processus d'influence ;

relationnelle : communiquer, c'est établir et spécifier la relation avec autrui ;

normative : communiquer, c'est contribuer à la mise au point de règles de l'échange collectif.

En se demandant quelle est la modalité prégnante dans un segment de communication, et comment le locuteur utilise cette modalité, on peut mettre au jour la problématique qu'il cherche à régler en communiquant.

Monologue[4] dans *Le cru et le cuit*

Ce texte est un cas particulier dans la mesure où il s'agit d'un extrait d'un spectacle composite créé par le Nouveau Théâtre Expérimental et Omnibus, en novembre 1995. Ce spectacle se voulait un collage de scènes diverses, sans lien entre elles, sinon celui tissé artificiellement par une maîtresse de maison demandant à chacun de ses invités de produire un numéro de son cru. Il s'agit donc d'un texte qui se suffit à lui-même, qui n'entre en relation avec aucune action, ni aucun dialogue. Il ne s'explique pas en rapport avec une situation précise, et il n'en explique aucune. En fait, la seule voie explorée par ce texte est son propre statut de monologue :

> Or ce texte s'appelle précisément *Monologue* et le seul mérite que je lui reconnaisse, c'est qu'il a été écrit comme il est dit, c'est-à-dire dans une seule poussée plus ou moins contrôlée, charriant du bon, du mauvais, du clair, du confus. Après coup, ce qui m'amuse le plus est de me demander qui est ce « il » dont on parle : l'auteur ?, le subconscient de l'auteur ?, le participant à un travail collectif ?, le futur interprète d'un texte qui sera donné à un public ?, etc... etc... (Ronfard, 1996).

Formellement, ce texte n'est pas pur, c'est-à-dire qu'il ne répond pas parfaitement à la définition du monologue ou, s'il y répond, il pourrait tout aussi bien s'inscrire dans les définitions du récit ou du soliloque. Du récit il comporte la dimension narrative, et du soliloque la dimension

4. Ce texte, inédit, est publié ici même (p. 143-150) grâce à la générosité de Jean-Pierre Ronfard. C'est à cette version que renvoient toutes les citations.

introspective. Pourtant, je le retiens comme monologue tout d'abord parce qu'il est défini par son auteur comme en étant un – et les auteurs ont souvent bien peu à faire des définitions et des formes pures –, mais surtout parce que le mélange de narration à la troisième personne et de confusion propre au discours fait pour soi-même, sans souci de compréhension interpersonnelle même idéalisée, en fait un discours à la fois tourné vers l'extérieur et solitaire, deux traits distinctifs dont la conjonction ne se retrouve que dans le monologue. De manière générale, *Monologue* est un texte qui raconte sa propre gestation, qui réfléchit sur lui-même, qui se définit par rapport aux « textes » antérieurs et qui décrit son propre fonctionnement. À la lumière des cinq modalités de la communication, *Monologue* peut apparaître comme un jeu visant à les mettre en relief dans le seul but d'explorer les acquis et les limites de la communication artistique.

Pris dans son intégralité, le texte n'est autre qu'une immense tentative de mobilisation. Sans autre intention que de parler de lui-même, *Monologue* essaie de convaincre l'assemblée de son intérêt intrinsèque. Et pour mettre la chose en évidence, l'auteur précise en didascalie que l'interprète du texte doit le dire « par cœur, sans un geste si possible, les yeux au sol, confiant dans son rôle de pur et simple porte-parole ». Pas de recherche de contact par le regard, pas de gestes non plus pour faire ressortir telle ou telle partie du discours. Si Le Parleur (c'est le nom du personnage) est porte-parole d'une instance particulière, il est sans doute le porte-parole du texte pris comme une entité indépendante. Le début du monologue est assez révélateur dans la mesure où l'emploi de points de suspension occulte d'emblée le sujet de l'intentionnalité exprimée :

> ... cherchant par un tel procédé à faire surgir comme par hasard, peut-être par simple défi, par ruse en tout cas, cette fameuse sincérité dont les uns faisaient leur idéal, dont les autres se gaussaient, incapables qu'ils étaient d'abandonner leurs habitudes de dérision confortable qui les tenaient écartés des gouffres vertigineux du sentiment.

Pour autant qu'elle puisse sembler accidentelle, comme si l'escamotage du début de la phrase était le résultat d'un manque d'attention de l'auditoire, l'absence du sujet n'en met pas moins l'accent sur la froideur volontaire du Parleur qui, dans les circonstances, devient le point de référence à partir duquel le mot « procédé » sera interprété. Même si, dans le paragraphe

suivant, un « lui » apparaît, qui peu à peu prend la figure de l'auteur fictionnel du texte, l'ambiguïté persiste et l'attribution à une instance anthropomorphe de la « ruse » évoquée reste incertaine. À mi-chemin entre l'interprète et l'auteur, médiation entre ces deux instances possiblement poreuses de l'intentionnalité, le texte s'élabore donc comme le sujet et l'objet simultanés du procédé.

La modalité purement informationnelle est introduite pour sa part par la narration à la troisième personne. Au-delà des considérations et réflexions diverses sur la communication, le texte donne un certain nombre de pistes essentiellement factuelles sur sa propre gestation. Parce que l'introspection de l'auteur fictionnel à propos de son rapport au texte à écrire est racontée de l'extérieur par un personnage que l'on suppose être quelqu'un d'autre que cet auteur, ces traces font état entre autres du contexte spatio-temporel de l'acte d'écriture. Mais la première d'entre elles établit la nécessité de l'écriture, puisque l'auteur fictionnel est d'abord présenté comme étant « mis au pied du mur » et, en regard de cette obligation, la même question revient à plusieurs reprises dans les premiers paragraphes du monologue : « [...] de quoi pourrait-il parler ? », « De quoi discourir ? ». Puis viennent les informations d'ordre spatio-temporel : « vendredi matin », « jour des essais de formules 1 », « chez lui », « à sa table de travail ». À cela s'ajoutent des noms de personnes « réelles » peuplant l'univers de l'auteur et des faits « réels » de son existence qui orientent le texte qu'il cherche à écrire.

Une bonne part du monologue est consacrée à la modalité de positionnement. Si l'on considère que l'auteur fictionnel peut être un sujet possible du paragraphe initial où s'inscrit l'intentionnalité de « faire surgir comme par hasard [...] cette fameuse sincérité », on voit qu'il y a tout d'abord définition de deux pôles, celui des gens qui faisaient de la sincérité leur « idéal » et celui des gens qui s'en « gaussaient ». Bien que le sujet ne prenne pas position explicitement, en cherchant à faire surgir cette sincérité, même par « défi », même par « ruse », il se place plus du côté des premiers que des seconds. Ce choix marque un positionnement en ce qui a trait à l'appréhension du texte à écrire ou des textes en général. D'ailleurs, c'est cette voie qu'explore le monologue jusqu'à ce que la narration des circonstances de l'acte d'écriture fasse place aux articulations du texte lui-même. Ainsi, en imaginant les formes possibles qui pourraient être données à l'œuvre en gestation, l'auteur fictionnel justifie l'utilisation possible

de l'une d'entre elles par la phrase, le qualifiant lui-même : « [O]n a de la culture et du style ou on n'en a pas. » Un peu plus loin, il définit son appréhension des textes comme étant opposée à celle des autres, ceux auxquels s'adressera éventuellement le fruit de son travail, ceux qui « s'extasiaient à certains spectacles que, lui, trouvait d'une banalité écœurante, qui, en revanche, faisaient : heum, heum devant ce qui, lui, l'exaltait ». Poursuivant la définition de lui-même en tant qu'écrivain, il déclare vouloir être « semblable », par l'écriture de son texte, « à ces personnages de rencontre qui l'avaient toujours fasciné, ivrognes, drogués, psychotiques [...], portant à bout de bouche ou de doigts leurs étranges monologues ». À la suite de l'arrêt de son choix sur cette forme discursive, il y a rupture dans la trame narrative, et l'acte d'écriture passe le relais à l'écrit.

Le positionnement se fera dès lors dans une perspective élargie, celle du système humain pris dans son ensemble. On apprend que l'auteur se définit comme « célibataire », ayant des « carapaces superposées », qu'il considère sa vie comme le lieu de « remous superficiels ». De même, s'il ne donne pas son âge ouvertement, il avoue ne plus avoir « le temps, ni les artères, ni les muscles, ni le souffle, ni même, ni surtout [...] le désir d'apprendre ». Son questionnement à propos de lui-même l'amène à mettre en relief le fait que la définition que l'homme donne de lui-même est toujours le fruit d'un positionnement par rapport à ses semblables, et l'amène à s'insurger contre cette réalité : « [...] jusqu'à présent, sa vie... comparée à celle de beaucoup d'autres, mais... merde à la fin ! pourquoi devrait-on se comparer ? Est-il absolument nécessaire de mettre le chaud à côté du froid pour sentir la température qu'il fait ? » Il conclut la première phase de la définition « humaine » de lui-même par le qualificatif « heureux », et c'est à travers ce qualificatif que recommence le positionnement par rapport à l'appréhension des textes. Réfléchissant sur l'idée du bonheur, il se refuse à donner « dans le ridicule » comme Platon l'a fait avant lui « dans son fameux Philèbe, le dialogue le plus foireux de toute sa production ». De même, il se réclame de la récusation du principe « Connais-toi toi-même » et considère que c'est à travers « cette prétention et [...] ces refus » qu'il est véritablement écrivain. Pourtant, mettre en lumière cette dimension de lui-même l'amène à revoir, par des résultats concrets, une définition qui apparaît comme périmée avant même d'être prononcée. En effet, les textes produits dans la foulée de « cette prétention et de ces refus » ne sont plus jugés, en bout de ligne, que comme « quelques balbutiements, un bruit minime, un souffle, un pet indécis dans le fracas du monde ». En regard de

ce jugement, il se redéfinit humainement comme « incertain de lui-même, convaincu de sa fragilité ». Commence alors la phase d'autodérision de son positionnement dans le système humain. Revivant un événement important de son existence, un défi lancé à ses propres capacités, il en vient à focaliser sur son besoin de « gloriole » et à se redéfinir à travers ce besoin : « Je bande, donc je suis ! Important la gloriole ! » Mais reste le rêve, « l'univers liquide des formes », où il se sent « à son aise » et peut se réfugier. L'ultime élément de sa définition personnelle clôt le texte et trouve sa base dans un jugement qui réconcilie texte et être, voulant que chacun soit responsable de la forme que prennent l'un et l'autre. « C'est aussi pourquoi il avait banni les miroirs de son appartement [...] ».

Tout comme le positionnement se fait à deux niveaux, le textuel et l'humain, la relation est définie tout d'abord par rapport au système formé par les récepteurs[5] et l'auteur fictionnel, puis, à l'intérieur de la communication qu'est le texte, par rapport au système de l'humanité[6]. Le premier indice du type de relation souhaité par l'auteur fictionnel est donné par l'aveu direct d'une tentative de mobilisation de sa part et par l'établissement des types de systèmes qui pourraient être élaborés à travers la communication engagée : « [...] de quoi pouvait-il les convaincre de parler avec lui, ou de parler à sa place, lui leur répondant, ou au contraire lui parlant, eux lui faisant écho ? Ou bien encore qu'on se fonde tous, mais est-ce possible, lui avec eux, eux avec lui, dans un ensemble choral. » Puis, en réaction à l'incertitude systémique, l'auteur réagit en se posant la question de la nécessité du système : « Et pourquoi les autres ? », en tentant d'anticiper, avant sa formation, sa vision des autres éléments le constituant : « Soutenu ou contrarié par eux ? Stimulé ou agacé ? [...] Dérangé, oui ou non ? » La question reste sans réponse, et l'auteur se tourne dès lors vers la communication et amorce la définition de la relation vécue avec le système humain en général. Il convient tout d'abord, à travers le prétexte de l'écriture d'un texte comme communication, de son indifférence au « salut global de l'humanité », et renchérit en parlant d'une de ses maîtresses occasionnelles : « Marie-Michèle était pour lui l'image même de

5. Dans le cadre de la représentation, ce premier système est concrétisé par le locuteur et les autres participants au spectacle qui l'écoutent.

6. Le monde fictionnel qui est évoqué par l'auteur fictionnel comme étant son univers habituel, autre que celui formé par les éventuels récepteurs de son texte.

l'humanité, la seule humanité qu'il souhaitât encore fréquenter, hommes et femmes confondus. » Avec les autres, il dit préférer s'en tenir à une communication médiatisée par son œuvre littéraire et assurer la pérennité d'une « supercherie » qui ferait « qu'on s'extasierait longtemps devant le mâchefer sorti de ses creusets ». Presque immédiatement après l'expression du désir de limiter ses relations humaines grâce à ses textes, il cerne la portée communicationnelle de ces derniers en disant qu'ils sont pour lui un moyen de « confirmer sa présence et de claironner son identité ». Et c'est cette prise de conscience qui l'amène à conclure que son système de communication privilégié n'est ni celui des récepteurs du texte en gestation, ni celui de l'humanité en général ou en particulier, mais bien celui où il plonge « tout seul » et « voluptueusement », « l'univers liquide des formes » : « Il leur avait toujours fait confiance, elles ne l'avaient jamais trompé, jamais déçu, à la différence des pensées pétrifiées en système, des idées érigées en dogmes, et les dogmes en préceptes. À la différence aussi des êtres humains qui sont d'insatiables corrupteurs de formes. »

La littérature, donc le texte en gestation, est une médiation entre le système privilégié et le système nécessaire, et c'est vers elle en tant qu'acte de communication que se tournent les efforts de normalisation de l'auteur fictionnel. Après avoir dit de « l'ensemble choral » qu'il est un mode de communication possible, il se remémore un exemple tiré de « l'antiquité gréco-romaine » et finit par juger ce mode comme « chemins battus, glèbe gluante, sables mouvants, engloutissement, boue dans la bouche ». En bout de ligne, il décide de se laisser porter par l'écriture et de ne retenir qu'une seule règle, décrire, mais « dé-crire comme on déparle », prenant comme modèles « les étranges monologues » dont il a été question un peu plus haut. En quelques occasions, il y a retour du monologue sur sa propre règle de communication : « Parler. Parler. Parler. Parler de tout. Parler de rien. Parler comme on respire. Pour vivre. Parler de la parole dont on parle. Pourquoi pas ? » ; « [...] explosion volcanique, expectoration, éclaboussure brûlante, magma de mots [...] refroidissant pour former des phrases rythmiquement incontestables, porteuses d'histoire, de sens et de sentiments ».

La force communicationnelle de la littérature est expliquée un peu plus loin, et à la lumière de cette explication, le choix initial de ce mode de communication prend tout son sens : « [...] l'animal humain ne se distingue profondément des autres catégories du vivant que par le désir de

raconter comment il vit et par les moyens qu'il a su inventer pour mettre en forme, orner et transmettre sa parole. » C'est aussi pourquoi, à la toute fin du monologue, il y a retour sur la règle, l'« esthétique de la désinvolture », mais presque comme une excuse, et qu'à ce retour est joint l'aveu d'une peur de regarder « les traces qu'il avait dû laisser dans le sable ».

*
* *

Si les cinq modalités sont exploitées dans *Monologue*, deux d'entre elles dominent : le positionnement et la définition de la relation, et ce dans le but de justifier les normes mises en relief à la toute fin de l'acte de communication. L'alternance entre le positionnement et la relation est symbolique de l'alternance entre le monologue et le soliloque. Le questionnement de l'auteur fictionnel sur lui-même est le symptôme de son déchirement identitaire, et sa volonté de se définir une fois pour toutes, même à travers un acte de communication aussi flou qu'un « étrange monologue », montre l'évolution de sa recherche d'unité. Le fait de se livrer ensuite à l'acte communicationnel de relation atteste, d'une part, la réussite de cette recherche d'unité et, d'autre part, l'occurrence formelle du monologue, qui remplace le soliloque en tant qu'acte de communication dans le système scène/salle. Quant à la narration à la troisième personne, elle surdétermine la portée symbolique d'un texte qui, plutôt que de raconter les malheurs identitaires d'un personnage fictif, s'inscrit comme une concrétisation de la relation artistique qui unit la scène et la salle.

Caroline Garand achève un doctorat en littérature québécoise, avec spécialisation en théâtre, à l'Université Laval. Sa thèse porte sur la notion de monologue théâtral, ainsi que sur les formes de discours s'y apparentant, dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Ronfard. Boursière du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec et de la Fondation de l'Université Laval, elle est chargée de cours au Département des littératures de l'Université Laval et au Module des arts de l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle est aussi auxiliaire de recherche à la section théâtre du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.

Bibliographie

BENHAMOU, Anne-Françoise (1998), « Monologue », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Larousse, t. 2, p. 1131-1132.

CORVIN, Michel (dir.) (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Larousse, 2 t.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984), « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre », *Pratiques,* n° 41 (mars), p. 46-62.

LAROCHE, Maximilien (1978), « La mise en scène et le langage dans le théâtre québécois », dans *Aspects du théâtre québécois,* 45e congrès de l'ACFAS, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, p. 71-84.

MUCCHIELLI, Alex (1991), *Les situations de communication,* Paris, Eyrolles.

PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod.

PAVIS, Patrice (1997), *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod.

RIVARA, Annie, et René RIVARA (1990), « Rentre en toi-même, Octave ou Feignons de n'avoir rien entendu. Aspects illocutoires des monologues de théâtre », *Sigma,* n° 14, p. 75-89.

RONFARD, Jean-Pierre (1996), lettre adressée à Caroline Garand, le 8 août. Archives personnelles.

UBERSFELD, Anne (1996a), *Les termes clés de l'analyse du théâtre,* Paris, Éditions du Seuil.

UBERSFELD, Anne (1996b), *Lire le théâtre. III : le dialogue de théâtre,* Paris, Belin.