

Jamais seul en scène

Figures du monologue théâtral ou Seul en scène et le Monologue au théâtre (1950-2000). La Parole solitaire

Louise Vigeant

Number 127 (2), 2008

Solo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23841ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vigeant, L. (2008). Jamais seul en scène : *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène et le Monologue au théâtre (1950-2000). La Parole solitaire*. *Jeu*, (127), 75–79.

Jamais seul en scène

Qu'il soit seul *sur* scène, l'acteur de théâtre n'est jamais seul *en* scène. Pour la simple raison que, de tout temps, la convention qui fonde l'art théâtral établit clairement que toute parole est proférée à l'intention du spectateur. Ainsi, que le personnage se parle à lui-même ou à Dieu, c'est au spectateur que va sa confiance ou sa prière. Et le spectateur de recevoir cette parole comme un cadeau, quand il s'agit d'un classique « morceau de bravoure », comme un secret, quand s'épanche une émotion brute... ou comme un coup de poing, quand le personnage se désintègre littéralement devant lui. Le monologue est, la plupart du temps, tension vers le spectateur.

Mais est-ce là une manière trop traditionnelle d'aborder le monologue ? Qu'est-ce qu'un monologue ? Quand surgit-il ? À quoi sert-il ? Qu'illustre ce mode de discours dans la dynamique entre les personnages et entre le personnage et le spectateur ?

Figures du monologue théâtral ou

Seul en scène, SOUS LA DIRECTION D'IRÈNE ROY, AVEC LA COLLABORATION DE CAROLINE GARAND ET DE CHRISTINE BORELLO, QUÉBEC, ÉDITIONS NOTA BENE, COLL. « CONVERGENCES », 2007, 369 p.

Se peut-il, par exemple, que le spectateur, parfois, ne se sente même plus interpellé par le personnage sur scène ? Qu'il se sente au contraire totalement exclu, rejeté ? Si tel était le cas, cette situation extrême ne ferait que confirmer, non pas la présence thématique de l'incommunicabilité, mais, pire, une tendance, dans la littérature dramatique contemporaine, à l'illustration de la non-communication, nettement plus violente. Ainsi découvre-t-on que le monologue chez Shakespeare, chez Molière, chez Beckett et chez Sarah Kane ou Larry Tremblay n'a pas la même fonction ni la même charge.

Les deux ouvrages dont il est question ici sont des collectifs. Irène Roy a rassemblé, sous le titre *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, les actes d'un colloque qui a eu lieu du 15 au 17 mai 2005 à l'occasion du 4^e Carrefour international de théâtre de Québec, tandis que *le Monologue au théâtre (1950-2000). La Parole solitaire* est un recueil de textes résultant d'un projet financé par des centres de recherche de l'Université de Dijon et de l'Université de Franche-Comté. Les deux sont clairement motivés par « un constat simple : la parole solitaire est l'une des constantes du théâtre contemporain¹ ». On y étudie, tour à tour, le monologue traditionnel – soit le moment de pause dans l'action d'une pièce « exprimant généralement un point de crise² » –, la pièce monolocale (Beckett, Minyana), le soliloque (« discours adressé à

Le Monologue au théâtre (1950-2000). La Parole solitaire,

TEXTES RÉUNIS PAR FLORENCE FIX ET FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE, DIJON, ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE DIJON, COLL. « ÉCRITURES », 2006, 208 p.

1. Florence Fix, « Avant-propos », *le Monologue au théâtre (1950-2000). La Parole solitaire*, p. 7.
2. Jacqueline Razgonnikoff, « L'interprétation du monologue classique », *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, p. 237.



Marie Brassard dans son solo *Jimmy, créature de rêve* (Infrarouge, 2001).
Photo : Simon Guilbault.

un tiers présent sur scène mais muet ou bien discours fait pour un autre, qui n'a pas accès à la parole mais se trouve présent³», comme chez Achternbusch), le *one man show* humoristique (Dario Fo, Marc Favreau), etc.

Tout amateur de théâtre l'aura constaté : il y a beaucoup de *solitudes* sur les scènes aujourd'hui. Les esprits cyniques diront que, les grosses productions coûtant particulièrement cher, il est plus sage de prévoir de petites distributions, d'autant plus si l'on veut partir en tournée ou dans des festivals à travers le monde ! D'autres (encore plus mercantiles ?) invoqueront l'influence des populaires *stand-up* comiques. Mais ce n'est pas parce qu'un acteur est seul en scène que ce qu'il dit n'est pas singulier ; en d'autres mots, ce n'est pas le nombre de comédiens sur scène qui fait une dramaturgie. Aussi faut-il chercher ailleurs, plus profondément et plus sérieusement, les raisons de la prolifération de « la parole solitaire » sur les scènes. Ce que ces deux ouvrages se consacrent à faire... ainsi que ce dossier de *Jeu*.

La table des matières de *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène* impressionne par son éclectisme : seize articles – dont quelques-uns en anglais – proposent des réflexions d'ordre général (« L'interprétation du monologue classique », « Du moi individuel au moi collectif : un itinéraire monologique nationaliste », « Explorer les territoires de l'intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise », ou encore, plus surprenant, « La crise éthique dans le monologue au temps des guerres de religion ») ; on y trouve aussi des études de cas : œuvres, entre autres, de Marie Brassard, Robert Lepage, Heiner Müller, Voltaire (peu reconnu, il faut l'avouer, pour ses monologues théâtraux...). En revanche, l'unité est plus palpable dans *le Monologue au théâtre (1950-2000)*. *La Parole solitaire*, ne serait-ce que parce que

3. Florence Fix, *op. cit.*, p. 7.

les initiateurs du projet ont imposé une limite chronologique aux collaborateurs. Le lecteur sera donc amené à faire des rapprochements entre Thomas Bernhard, Philippe Minyana, Bernard-Marie Koltès, Pinter, pour ne mentionner que ceux-là. S'il faut comparer les deux ouvrages, reconnaissons que le premier compte plus d'articles qui relèvent de l'analyse de spectacles que le second, parfois plus théorique, et où les chercheurs se sont intéressés à l'écriture dramatique.

La performance, le solo et le théâtre postdramatique

Comme *Figures du monologue théâtral* fait suite à un colloque qui s'est tenu à Québec, c'est dans cet ouvrage qu'on trouvera des analyses du travail d'artistes québécois : Robert Lepage (*Elseneur, Apasionada*) et Marie Brassard (*Jimmy, créature de rêve*), où s'ajoute à la réflexion sur les enjeux du discours pris en charge par un seul personnage l'étude de l'apport des nouvelles technologies ; la performance solo, telle que la pratique Pol Pelletier, y est aussi bien étudiée. Immanquablement, plusieurs pages sont consacrées au « cas » Hamlet, dont le monologue où s'entend le fameux « to be or not to be » constitue pour beaucoup la quintessence même du genre : sont appelés à la barre Shakespeare, bien sûr, puis ceux qui l'ont revisité, Heiner Müller, Robert Wilson, Robert Lepage, voire Robert Gurik, qui rappelle le contexte historique dans lequel il a écrit son *Hamlet, prince du Québec*.

Pour plusieurs, postmodernité et théâtre postdramatique ont partie liée (l'expression est maintenant devenue suffisamment courante pour que l'on fasse l'économie des guillemets). Depuis l'ouvrage marquant de Hans-Thies Lehmann, *le Théâtre post-dramatique*, on s'est habitué à désigner ainsi cette part de la production théâtrale qui, depuis quelques décennies, se caractérise par la fragmentation de l'action (ou carrément son absence), la « dépsychologisation » des personnages (quand personnages il y a), la suspicion à l'égard du langage, bref le renversement, ou à tout le moins la remise en question, des fondements même de la représentation (ce qui pousse toujours plus loin la démarche engagée par les avant-gardistes qu'ont été Jarry, Artaud, Ionesco et surtout Beckett). Dans ce contexte, on aura remarqué que le dialogue cède souvent la place aux formes monologuées. La « crise du drame » n'est pas récente ; toutefois, sous l'effet d'influences propres à notre époque – l'individualisme comme modèle de bonheur, l'explosion des outils technologiques de communication paradoxalement responsables d'isolement, la dépréciation de la langue et des discours, la faille de ce qu'on a appelé les « grands récits » (qui avaient au moins l'avantage de fournir des repères explicatifs), la relativisation déconcertante des valeurs, les tragédies guerrières et la banalisation de la violence (etc.!) –, cette « crise » s'exprime,



La Nuit juste avant les forêts, monologue de Bernard-Marie Koltès interprété par James Hyndman dans une mise en scène de Brigitte Haentjens (Sibyllines, 1999). Photo : Brigitte Haentjens.

semble-t-il, à travers les différents types de monologues ou d'anti-dialogues qu'écrivent les Kroetz, Achternbusch, Novarina, Minyana, Koltès, Kane et, chez nous, les Tremblay (Michel et Larry), Danis, Brassard.

SVP mettre en scène

Sur une note plus joyeuse, Blandine Éhanno propose une étude de *l'Homme du hasard* où Yasmina Reza fait alterner deux longs monologues, d'un homme et d'une femme assis face à face dans le compartiment d'un train, qui permettent aux personnages de « dire les élans de [leur] cœur », selon la formule de Jacques Scherer, mais dans une sorte de pré-rencontre amoureuse. Ce choix permet à l'auteure de faire allusion aux « difficultés de communication » dans un dialogue « tout en construisant parallèlement le rêve d'une entente parfaite⁴ » avec ceci de particulier que ces « discours de l'intime », bien qu'ils soient des prises de paroles monologuées, contiennent une « part de dialogique ». Cette étude convaincra de lire la pièce de Yasmina Reza qui renouvellerait le motif de la rencontre amoureuse et où les monologues sont la prémisse à un « dialogue à nouer, qui est envisagé, imaginé, espéré⁵ ».

Comme celle de Monique Martinez devrait inciter à la mise en scène de textes de *Pervertimento* de l'auteur espagnol José Sanchis Sinisterra. Ce n'est certes pas la première fois, ni sûrement la dernière, que les codes de la représentation et de la réception sont remis en question (action, pouvoir des mots, frontière réel/fiction, rapport salle/scène) – on se rappelle facilement *l'Outrage au public* de Peter Handke –, mais les propos de Martinez éveillent la curiosité à l'égard de cet auteur jusqu'ici, sauf erreur, jamais joué sur nos scènes. Elle en parle comme d'un « mono-discours » particulièrement ludique et souvent interactif, car sollicitant la participation du public, pour aboutir à une conclusion en forme de question : « N'est-ce pas signifier, par analogie, que si le public a un rôle à jouer au théâtre en tant que monde en miniature, il aura peut-être un rôle à jouer dans le théâtre du monde⁶ ? » Est-ce un signe d'optimisme déplacé ou plus simplement d'un espoir toujours renouvelé dans la capacité de l'homme de ne pas sombrer dans les affres du désespoir alors que bien des éléments semblent l'y entraîner ? Toujours est-il que, parmi les textes qui m'ont le plus intéressée dans ces ouvrages, ces deux-là m'ont réservé les plus belles surprises.

« ...la parole est le drame »

Bien que le monologue soit étudié dans tous les ouvrages de dramaturgie, quiconque s'intéresse à ce type de discours dans la perspective, par exemple, d'en comparer les enjeux dans des écritures contemporaines trouvera matière à réfléchir dans ces deux recueils de textes. Il faudra s'attendre, toutefois, car ce sont là les défauts de tout ouvrage collectif, à quelques redites – définitions des termes, rappels historiques, références (Larthomas, Scherer, Maingueneau, Ubersfeld, Kerbrat-Orecchioni) –, à un décalage dans le registre de lisibilité et, forcément, à une fluctuation de l'intérêt.

4. Blandine Éhanno, « Parole solitaire et dialogue amoureux dans *l'Homme du hasard* de Yasmina Reza », dans *le Monologue au théâtre (1950-2000)*. *La Parole solitaire*, p. 82.

5. *Ibid.*, p. 74.

6. Monique Martinez Thomas, « Le “mono-discours” comme “ludo-discours”... », *le Monologue au théâtre (1950-2000)*. *La Parole solitaire*, p. 176.



La Dernière Bande de Beckett, mise en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU/Rideau Vert, 2002). Sur la photo: Gabriel Gascon (Krapp). Photo: Richard-Max Tremblay.

À la lecture, on ne peut que se rendre compte de la multitude de facettes par lesquelles on peut aborder la question du monologue au théâtre. Sans nul doute, le monologue contemporain agit autrement que son ancêtre classique : alors que celui-ci permettait à un personnage de se repositionner dans l'action, le premier est plutôt un « discours du manque » ; alors que les personnages classiques sont de grands maîtres du discours, les personnages contemporains sont des « spécialistes de l'erreur, de la difficulté, du doute⁷ ». Aujourd'hui, comme le dit Florence Fix, « le monologue ne commente plus la fable un instant arrêtée par lui, il la recompose *a posteriori*, et instaure les processus mouvants de la mémoire revancharde à la place de la chronologie dramaturgique habituelle, une architecture non actionnelle mais narrative : la parole *est* le drame⁸ ». Le discours monologal, avec toutes les nuances qu'on peut lui découvrir, constitue à l'évidence une caractéristique de l'écriture contemporaine et son examen éclaire très significativement le rapport que peut entretenir cette écriture au sentiment de déroute identitaire ambiant... ou à la reconquête de l'identité. ¶

7. Florence Fix, *op. cit.*, p. 11.

8. *Ibid.*