

INTRODUCTION

LE MONOLOGUE CONTRE LE DRAME? UNE QUESTION OUVERTE

Françoise DUBOR et Françoise HEULOT-PETIT

Le monologue est encore souvent considéré dans la réflexion critique sur le drame comme une forme discursive à proscrire, un élément perturbateur, et contradictoire. *A contrario*, le dialogue en serait une donnée constitutive, capable de fournir la base solide du conflit intersubjectif tel qu'il est attendu dans le drame. Le monologue n'y trouverait de place propre que pour préparer, commenter ou prolonger l'action. Il est vrai qu'à l'époque classique, il était conçu comme une pause à l'égard de l'action, devenant par excellence un lieu d'épanchement lyrique. Mais la théorisation classique du drame, voyant dans le monologue comme une tentation du lyrisme ou de l'épique, entend le contraindre au nom de la vraisemblance et de la pureté générique, et récuse sa tendance aux débordements. Peter Szondi lui-même, dans sa *Théorie du drame moderne* préconisant son modèle du « drame absolu », insiste encore sur la dimension intersubjective du théâtre. Comme le précise cependant Françoise Dubor¹ :

Le monologue est [...] le produit de ces deux tendances finalement perçues comme contradictoires : une tendance lyrique et dramatique (issue de l'héritage du théâtre grec) et une tendance narrative (selon la tradition médiévale des bateleurs et des conteurs des foires).

Or au moment où le drame aborde une période de crise, à la fin du XIX^e siècle, le monologue, qui a toujours manifesté des velléités d'invasion, gagne véritablement du terrain. Tandis que les dialogues se vident de leurs contenus dialo-

1. Françoise DUBOR, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

giques, que l'intersubjectivité du drame s'appauvrit, les personnages s'enferment dans des monologues parallèles qui, s'ils se croisent, rendent l'échange quasi arbitraire, renvoyant à des ressassements finalement solitaires qui se fixent en un drame paradoxal constitué par le récit d'un passé². Le monologue manifeste son accointance avec les formes épiques, et *de facto*, sa distance à l'égard du drame. Mais il ne renoue avec le récit que de façon instable car ce dernier, à son tour, s'effrite sous nos yeux : le personnage se raconte indéfiniment et, prisonnier de lui-même, laisse la dimension lyrique envahir toute velléité épique.

Si le drame subsiste au XX^e siècle, il s'en trouve du moins profondément transformé car l'inflation du monologue rend peut-être toute parole solitaire et désolée, mais il manifeste surtout sa propension à rendre compte, à lui seul, de la pluralité des voix du monde. Il s'agrège toute altérité en la prononçant, devient un flot verbal ininterrompu qui fait d'autant mieux taire l'autre, constitutif du dialogue, qu'il se l'incorpore intégralement. Le monologue apparaît alors polyphonique, en ce que sa composition peut s'inspirer d'une structure musicalisée, si l'on prend l'adjectif dans son sens propre, mais surtout en ce qu'elle s'approprie l'altérité, comme l'a montré Françoise Heulot-Petit³. Il intègre ainsi le combat qui s'instaure, dans une telle parole, entre soi et l'autre en soi – ce à quoi répond la notion bakhtinienne de polyphonie. C'est dire qu'il assimile les ressorts de l'action dramatique en se nourrissant de toute sa tension, de tout son dynamisme, dont le dialogue était auparavant la forme privilégiée. La question de l'adresse de la parole prend ici toute son importance, puisqu'elle repose sur une bonne part de l'altérité constitutive d'un tel discours. La parole construit alors l'espace de la présence effective de l'autre, s'il s'agit du public, ou simule cette présence par un système d'adresses en général relayé par le jeu pronominal, dans la langue, et/ou par le jeu de l'acteur, sur la scène. La représentation de la solitude portée par le monologue fournit donc un lieu d'observation de l'articulation du moi et du monde.

Cette parole singulière se présente de plus en plus comme un lieu de résistance, et au fil du XX^e siècle, elle se fait le laboratoire d'écritures et de pratiques scéniques sans cesse revisitées et renouvelées, exposant la part d'humain dans une figure isolée, ou dans une figure qui a fait le vide autour d'elle, voire en elle-même. Dans le face-à-face persistant avec le monde, que le locuteur n'a pu évacuer, le monologue permet en effet de voir comment un être de parole se

2. Cette visée rétrospective a été étudiée par Hélène KUNTZ, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine, Études théâtrales*, n° 23, Louvain-la-Neuve, 2002.

3. Françoise HEULOT-PETIT, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente?*, L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral », Paris, 2011.

trouve encore doté de ce qui peut constituer une psyché, mais aussi d'envisager comment alternent en lui son désir de l'autre et son impossibilité de le considérer. Ce mouvement exploratoire travaille ce qui constitue le drame dans son rapport au monologue⁴, à la fois comme un constituant dramatique qui pour le moins s'adosse à lui – il serait bien « contre » le drame : dans une immédiate proximité – mais aussi comme une force, et une forme, d'opposition offensive, faisant s'ébranler cette assise en réinvestissant ce qui fait l'action : l'acteur et sa parole – il serait alors, mais à l'inverse, « contre » le drame : dans une opposition frontale.

Le corpus exploré ici s'inscrit dans l'après crise du drame. Dans l'ambivalence d'un positionnement « contre », il semble que Hans-Thies Lehmann ait tranché, en retenant dans l'essor de ce qu'il désigne sous le terme de « monologies⁵ » un critère de postdramaticité, de dépassement de la forme dramatique. Le présent ouvrage s'attache davantage à l'observation des glissements qui montrent que le drame subsiste mais transformé. Le monologue joue « contre » le drame une partie d'échecs où celui-ci se trouve mis en crise, déplacé. Si certains critères de dramaticité ne sont plus pertinents (vraisemblance, cohérence de l'action), certains constituants s'en trouvent réactivés (l'adresse, le rapport à la parole, le corps de l'acteur), qui revendiquent une proximité retrouvée.

Si en 1981 Jean-Pierre Sarrazac pariait sur *L'Avenir du drame*, cherchant à décrire « l'anatomie paradoxale de cette forme hybride de la modernité⁶ », il se pourrait qu'aujourd'hui encore cette terminologie soit efficiente en s'inscrivant au cœur d'une forme – le monologue – qui explore la parole quand elle se fait action, et ce, quel que soit le caractère hétérogène des écritures textuelles et scéniques qu'elle emprunte.

Pour cet ouvrage, issu du colloque *Le monologue contre le drame?* qui s'est tenu à l'université d'Artois (Arras)⁷, nous avons choisi une sélection d'articles portant exclusivement sur le XX^e siècle. Si la réflexion des trois jours était sous-tendue par une démarche diachronique, nous avons ici opté pour un resserrement de la perspective sur un corpus exclusivement contemporain, français et étranger. Cet espace plus restreint met en exergue de manière plus saillante les caractéristiques propres de cette période. Il s'inscrit dans le prolongement des travaux sur le monologue

4. Le drame se trouve au cœur même du monologue, dans le cas de la pièce monologuée par exemple.

5. Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p. 201.

6. Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Éditions de l'Aire, Lausanne, 1981, p. 21.

7. Ce colloque qui a réuni trente-quatre intervenants s'est déroulé les 12,13 et 14 mars 2008. Il était coordonné par Françoise HEULOT-PETIT, Équipe d'accueil « Textes et cultures », EA 4028, axe « Praxis et esthétique des arts », université d'Artois. Voir le programme complet à l'adresse suivante : [http://www.fabula.org/actualites/le-monologue-contre-le-drame_22146.php].

menés par Françoise Heulot-Petit⁸, Françoise Dubor et Christophe Triau⁹ et sur le dialogue menés notamment par Jean-Pierre Ryngaert au sein de l'IRET¹⁰. La première partie de cet ouvrage s'attache à montrer la difficulté de circonscrire le monologue, cet objet d'autant plus insaisissable qu'il renouvelle à l'envi ses propres critères distinctifs. La deuxième partie montre comment diverses formes d'altérité deviennent constitutives du monologue. La troisième partie évalue, à partir d'une invasion de l'altérité du monde, la façon dont la parole prend le risque de sombrer dans le silence. La dernière partie explore de quelle(s) manière(s) le monologue déplace le drame, en évaluant ce mouvement à l'aune du théâtre postdramatique.

Un insaisissable objet

Le monologue a moins fait l'objet d'une théorisation que de commentaires prescriptifs et en général, il est considéré comme simple à définir. Mais on se rend compte rapidement qu'il semble plus facile de dire ce qu'il n'est pas que ce qu'il est, comme s'il s'agissait d'une forme par défaut. À l'époque où le drame répond encore à une approche mimétique du monde, on cherche au monologue des modèles, que l'on trouve, toutes époques confondues, dans la vie courante, par l'usage abusif d'une parole qui n'admet pas de répondant ou qui passe outre la raison ; que l'on trouve en linguistique, qui érige le dialogue en modèle communicationnel sans partage ; que l'on trouve en psychologie, où la parole du monologue est un outil d'apprentissage pour se familiariser avec la confrontation à autrui ; que l'on trouve dans le récit, qui permet de plonger sans suspicion dans la pensée d'un personnage. Françoise Dubor montre que cette convention ne va pas de soi, ni sa définition, ni sa singularité, ni son apparente simplicité. D'emblée, le monologue multiplie les tentatives d'échappée, déjoue en les dénonçant toutes les stratégies qui visent à le circonscrire.

C'est aussi *a contrario* que procède Joseph Danan qui présente le monologue au théâtre comme le strict « envers » du monologue intérieur. Le défi que ce dernier lance à la forme même de la représentation théâtrale révèle qu'il y est à peu près impraticable. Il ne peut donner lieu qu'à un champ d'expérimentations qui imposeraient à la représentation une large procédure de soustractions. La pensée,

8. *Op. cit.*

9. *Monologuer, Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Études réunies et présentées par Françoise DUBOR et Christophe TRIAU, *La Licorne*, n° 85, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

10. IRET (Institut de Recherche en Études Théâtrales), EA 3959, « Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain », université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Cet attachement au drame conduit à interroger sa relecture par Szondi notamment.

ou la conscience en acte, ne peut trouver de forme dramatique que par une transposition qui suppose de travailler les formes mêmes de la représentation – sur la scène, ou en amont, dans l'écriture. Car le monologue cautionne un théâtre de la parole, tandis que le monologue intérieur promeut son amoindrissement, voire son annulation. Ainsi apparaît la nécessité d'une stratégie de « contournement du monologue ». La ligne de fracture est une ligne de partage où se joue l'affrontement de deux exigences contradictoires.

Anne Pellois, par son analyse du spectacle du TG STAN intitulé *En Quête*, montre comment le travail proprement scénique nous permet aujourd'hui de revisiter le monologue, ses frontières définitionnelles, ses règlements, ses usages et ses enjeux. Dans cette expérimentation significative, « la parole et le drame » ne se confondent plus, mais cohabitent, au prix de rénovations décisives. L'acteur, la parole, le rapport salle/scène et les adresses qui le traversent permettent d'envisager autrement la fabrication du matériau dramatique et théâtral. L'acteur (plus que le personnage) ne dit jamais « je » pour lui-même, mais pour chacun des autres – ou de nous, dans le public. La représentation théâtrale tire parti de la performance, et « jouxte même la forme du dispositif, voire de l'installation ». Le sujet spectateur, dans un tel dispositif au sein duquel la parole est refabriquée par le collage et le montage, est « littéralement mis en question ». Les rôles se trouvent alors ostensiblement déplacés, quoique non inversés. Entre la dématérialisation du personnage et l'affirmation de l'individu, l'acteur se révèle agent de troubles quant à la procédure théâtrale qui ne cesse de viser le questionnement insistant du spectateur. En définitive, surgit le paradoxe d'un « je » locuteur qui tend à représenter strictement le « je » de l'autre – du spectateur, lui-même étant le représentant de tous les absents, ces spectateurs virtuels que sont les hommes au monde. C'est dire que l'altérité gagne une place prépondérante dans le lieu même du sujet ainsi représenté au théâtre. Car la nécessaire triple condition d'existence de la représentation théâtrale, *ego, hic et nunc*, est ici non plus le fait de l'acteur représentant un personnage, mais du public représentant la communauté humaine.

Altérités du sujet

On ne sera donc pas surpris de voir plusieurs études privilégier la représentation de l'altérité, ici d'autant plus protéiforme qu'elle répond à des enjeux variés et se donne des moyens pluriels. Edwige Perrot examine ainsi la présence des nouvelles technologies sur la scène théâtrale pour réfléchir au rapport entre l'acteur et son image, à travers une représentation proprement technologique de sa propre altérité. L'image vidéo est la trace d'une absence par sa virtualité même.

Elle s'articule à une dramaturgie de la perte, du deuil, d'un trauma réactivé par la mémoire – un support purement mental. Mais dans un dispositif scénique où l'acteur même est filmé, et dont l'image projetée l'emporte sur sa présence effective, c'est donc lui-même qui est absenté de la scène qu'il occupe, autant que des images dont il est la source. Cet Autre lui est du moins intimement lié, mais crée une identité paradoxale de palimpseste par la médiatisation. Le recours sur scène à la vidéo permet aussi de recréer un espace d'interlocution, et réactive ainsi la conception d'une parole dialogique dans le monologue même, pour emprunter encore la notion bakhtinienne, « sans pour autant franchir le seuil du dialogue ». Le dialogisme constituerait ainsi le terrain du drame, qu'il soit traversé par le dialogue ou par le monologue.

Irène Roy propose d'envisager l'altérité à l'œuvre dans le monologue comme un masque du sujet, précisément comme une imposture identitaire, qui répond ici à un enjeu proprement politique. La lecture de *Je suis d'un would be pays* de l'auteur québécois François Godin permet de déplier toutes les constructions identitaires qui fondent le personnage principal, William Dubé, qui certes s'attribue lui-même un faux nom et une fausse histoire, mais qui est également constitué par les attributs que les autres personnages lui offrent. Le protagoniste peut ainsi se dire sous différents « je », correspondant aux discours qui le désignent, d'où qu'ils viennent, aggravant son altérité constitutive. La « confusion identitaire » se généralise donc à proportion de l'incorporation par le personnage de toutes les versions de lui-même que les autres sont susceptibles de lui fournir, par invention ou par emprunt à autrui, au gré des rencontres, dans une vie d'errance. L'identité, ici, « c'est du vent », une pure fiction, capable néanmoins de rendre compte du problème désarroi collectif que pose la question de l'identité québécoise. Le vrai « je » semble se dérober sans cesse, au profit d'une altérité démultipliée qui est impuissante à passer outre la virtualité.

L'identité se profile aussi dans le rapport à la parole qui devient une véritable prise de risque, comme le souligne Mireille Losco-Lena, dans l'œuvre de Serge Valletti. La métaphore funambulesque est particulièrement révélatrice du mouvement aléatoire de la parole au sein d'une performance qui parvient difficilement à construire une figure : « Les bouts d'histoires du parleur multiplient systématiquement les masques au lieu de les faire tomber, en sorte que les masques ne révèlent jamais rien et que l'histoire finit toujours par exhiber son vide ». Le drame s'inscrit dans cette obligation à être là et occuper la scène tant bien que mal, dans l'angoisse du vide, fondant une dramaturgie sur le fil. Cette écriture propose ainsi une réinvention autofictionnelle de l'acteur-auteur Valletti à travers une « figure poétique du clown raté » qui ne cesse d'exhiber le risque même de la

prise de parole. La place du public, prépondérante, se joue là sur le mode du doute permanent, le regard de l'acteur restant « myope » face à une superposition du public réel et d'un public imaginaire, un public que le parleur vallettien s'obstine pourtant à prendre à témoin.

Certaines formes théâtrales utilisent le monologue dans la volonté de revendiquer encore une identité. Lucie Robert explore ainsi une « dramaturgie au féminin » des années 1970. Alors que la multiplication de ces monologues dans une période donnée crée un effet de communauté qui pousse de manière individuelle et collective un cri de revendication identitaire, cet acte d'engagement par la parole ne semble paradoxalement pas trouver son accomplissement. Lucie Robert postule que « le récit suppose un point de vue, et l'affirmation de ce point de vue paraît être le nerf de la dramaturgie au féminin ». Elle montre comment cette revendication de l'identité non seulement féminine, mais de l'actrice, précisément, n'arrive jamais à aboutir pleinement, et doit finalement assumer son renoncement : l'actrice qui dit ses « propres mots » dans un monologue ne peut éradiquer sa part constitutive de fiction. Elle rejoint ce que propose Irène Roy, en matière de vérité de l'identité : *terra incognita*. Mais cette fois, c'est le sujet locuteur lui-même qui échoue à se saisir dans sa singulière réalité.

Une parole au bord du silence

Si la logique du vide vallettien ouvrait sur le comique, l'exploration de la voix dans le rapport à l'autre révèle d'autres profondeurs. C'est probablement en considérant l'intrusion de l'altérité dans son plus grand paroxysme que la voix du monologue risque le plus fortement l'anéantissement de la parole propre de l'individu – personne, personnage ou figure. C'est ce que montre Isabelle Barberis, en s'intéressant au couple Copi – Cressole ; à l'auteur dramatique qui s'inspire de cet être de parole qu'est la Folle, une figure de haute subversion qui sévit dans le monde du militantisme homosexuel ; au journaliste militant et subversif devenu personnage par intervention de l'auteur, et revendiquant la Folle comme emblème de son combat. On arrive à la conception d'un monologue « extérieur », c'est-à-dire d'un discours où toute intériorité est scrupuleusement expulsée : un canal où s'écoulent des paroles dépourvues d'énonciateurs identifiables – ou identifiés. Un tel usage du monologue redouble l'artifice d'une parole théâtralisée, et l'aggrave : elle « se perd dans les simulacres de l'expression sincère ». On aborde alors aux rivages du silence, car le sujet locuteur non seulement ne va plus de soi, mais semble devenu totalement hors de portée.

Marie-Isabelle Boula de Mareuil s'attache elle aussi dans *Où vas-tu Jérémie* de Philippe Minyana à cette « voix de l'abîme, celle d'une parole sans langue que nul écho ne fait plus résonner ». Minyana explore le monologue comme une parole des limites lorsqu'il se fait chant. La plainte encore liée au corps fait place à la lamentation d'un témoin du désastre devant le monde. « La lamentation porte ainsi le deuil du langage qui n'exprime "rien" sinon son propre effondrement. » Dans cette écriture, le monologue est donc propre à restituer cette quête du dire, effaçant progressivement le personnage au profit d'une voix qui profère, et sans altérité qui vienne encore s'y confronter. Marie-Isabelle Boula de Mareuil y voit une « langue de la frontière » qui permet au personnage « non pas d'incarner, de dire ou de transmettre l'étendue du désastre, mais d'en ouvrir le sens toujours renouvelé par le passage de la communauté ». Mais ces chants sont inscrits au sein d'une forme qui reste dramatique, encadrés par des échanges, et viennent mettre en question ces frontières, l'espace du public ouvrant l'ultime possibilité d'une assemblée.

De la même manière Marie Vandebussche explore dans l'œuvre de Jon Fosse les conditions d'une médiatisation de la relation catastrophique à l'autre qui devient « une entreprise d'éradication radicale de l'altérité, au terme de laquelle émerge paradoxalement, l'autre absolu du sujet ». L'inscription du monologue dans *Un jour en été* de Jon Fosse propose une mise en crise de la relation à l'autre en s'incarnant dans une action. En effet, Marie Vandebussche compare cette pièce à *Et jamais nous ne serons séparés* du même auteur, montrant que cette dernière qui représente l'intériorité d'une femme incapable de faire le deuil de l'homme aimé, reprend les caractéristiques du monologue intérieur théorisé par Édouard Dujardin (phrases interrompues, logique subjective, rapidité...) et le mouvement pré-verbal (ou sous-verbal) théorisé par Nathalie Sarraute comme « tropisme ». Alors que l'originalité d'*Un Jour en été* de Jon Fosse vient de ce que l'intériorité s'y objective dans une action particulière, « le récit ou plus exactement la représentation du drame passé de la séparation ». Ce jeu rejoué du drame ne peut s'accomplir que dans l'extrême solitude présente qui fait alterner les scènes dialoguées du passé.

La relation à l'autre introduit un mouvement et conserve la dimension dramatique suscitée par la présence effective de l'autre – le public – ou la simulation de la présence (par un système d'adresses). Françoise Dubor a montré quelle torsion cette forme d'adresse propose, qu'elle désigne comme une « métalepse théâtrale ». L'action perdure grâce à la lutte instaurée dans la parole. Pour Jean-Pierre Ryngaert, interrogeant *Celle-là*, de Daniel Danis, « [l]e risque de ces constructions par monologues successifs, est [...] la tentation d'une dramaturgie de l'empilement, où les paroles qui se succèdent invitent, certes, le spectateur à construire

son opinion propre en opérant les nécessaires rapprochements, mais sans qu'il dispose pour cela des indications optimales ». La mise en scène est évidemment le relai nécessaire pour élaborer du sens. Jean Pierre Ryngaert s'est attaché en tant que metteur en scène à travailler « la multitude des "réseaux" qui se tissent entre les personnages et dont les signes spatiaux ne sont jamais que les directions envisagées de la circulation de la parole ». Les monologues constitutifs non seulement plongent dans le passé des personnages, dont le public peut reconstituer le récit de vie, mais permettent de passer outre le silence imposé au dialogue – un silence dont les impératifs sont multipliés : physique, bienséant, pudique, euphémistique. La voix de chaque monologue pourrait être lettre perdue, puisque les destinataires directs ne la perçoivent pas, mais le théâtre permet que cet invraisemblable discours solitaire et démultiplié transforme une fable dialoguée de (mélo)drame en un questionnement général adressé à une « société patriarcale et puritaine ». L'emblématique parole de la Mère morte, instaurée sur cette scène, fait entendre une voix d'outre-tombe, capable donc de faire entendre l'histoire du passé. La bouche d'ombre qui fait office de source de parole est finalement ici le théâtre lui-même, dans le dispositif qu'il propose et permet à la fois, depuis le texte, et grâce au travail de mise en scène.

Le postdramatique en question

Si le monologue s'inscrit contre le drame, la question se pose de son rapport au très contemporain théâtre postdramatique. Les auteurs statuent diversement, et sont parfois aux antipodes les uns des autres. Les deux premiers cautionnent la filiation du monologue (chez Robert Lepage du côté de la scène, chez Elfriede Jelinek du côté de l'écriture) à l'égard du théâtre postdramatique. Le troisième propose de considérer le monologue comme une phase préalable à l'écriture dramatique, et préfère le qualifier de pré-dramatique. Le quatrième refuse d'accorder au théâtre postdramatique la vertu de résolution que d'autres lui prêtent, et il réaffirme la vitalité de la catégorie *dramatique* tout en prenant acte de ses manifestations évolutives.

Chantal Hébert s'intéresse aux « voix monologiques contemporaines » qui font le lien avec les conteurs d'autrefois transmettent une tradition orale et en même temps liées à une vision actuelle du monde sous l'angle technologique. *Le Projet Andersen* de Robert Lepage, conte moderne multimedia, est ainsi l'espace d'observation des potentialités d'interactions espace/public envisagées par le plateau, avec notamment l'utilisation de l'écran. Celui-ci, au-delà des fonctions de mise en abyme de différents espaces, entre en résonance avec d'autres influences

technologiques (téléphone cellulaire, internet) au sein d'un récit scénique. La superposition des niveaux narratifs (raconté et projeté) de cette écriture de plateau invite le spectateur à un « esprit de *reliance* au fondement de la pensée complexe ». Il n'est pas anodin que l'usage de l'écran soit le moyen exploratoire d'une part d'ombre de l'humain. Ce tissage scénique de constituants hétérogènes et associés révèle la complexité du solo, lié à la force performative du jeu de Robert Lepage, sa qualité de présence et ses possibilités d'acteur à l'ère du numérique.

Gérard Thiériot explique les stratégies d'écriture d'Elfriede Jelinek pour élaborer un monologue qui établisse une communication directe entre auteur et public, outre le personnage et son discours. L'auteur procède par montage de citations déformées et non signalées comme telles, par déstructuration des discours pré-établis, pour en montrer les « débris résiduels », érigés en arme contre le « mythe-matrice des totalitarismes », totalitarismes dont la parole identitaire, dans son assurance même, est l'agent uniforme. C'est pourquoi l'auteur s'attaque à tout ce qui forme unité – du personnage comme du discours, ce dernier n'étant alors plus assignable à un locuteur nommément défini. S'instaure ainsi une « méfiance envers toute prise de parole », et le verbe auto-destructeur, grâce à une logorrhée métatextuelle, permettrait d'accéder à « un théâtre postdramatique libérateur ». Le texte se trouve alors « en gésine », et le personnage réduit à « une entité purement hypothétique ». Ce que vise Elfriede Jelinek est un retour au « magma initial, au matériau brut, a-dramatique », et, contre l'aliénation d'une « téléologie illusoire », l'affirmation de « la glorieuse incertitude du théâtre ».

Le théâtre de Bernard-Marie Koltès est à ce titre exemplaire du désir de maintenir une identité fictionnelle tout en s'adonnant à un travail de sappe de ce qui fait le fondement du personnage théâtral. Cyril Desclés y voit le monologue non pas comme une étape de « déconstruction » de la forme dramatique mais bien comme son fondement même, en observant les méthodes d'écriture et de composition de Koltès sous l'angle génétique, le monologue occupant une place prépondérante. Cette étude montre comment, à la suite de Beckett, l'auteur a travaillé l'indécision qui lie l'humain à sa propre parole et la volonté pourtant de « rendre des manières de langage » en explorant la sphère intrasubjective¹¹. La construction des pièces est passée d'une juxtaposition paratactique d'*arias* à la pièce monologuée adressée. La présence de l'autre creuse celle du locuteur de nombreuses épanorthoses qui révèlent la tension qui se joue dans ce rapport à l'altérité et la volonté farouche, de la part de l'auteur, de restituer un point de vue.

11. Jean-Pierre Sarrazac définit cette notion comme « la relation du personnage avec la part inconnue de lui-même », *Théâtres intimes*, Actes Sud, Arles, 1989, p. 19.

Cette trace du monologue initial dans le processus d'écriture irrigue ensuite les pièces dialoguées :

On saisit alors que dans la dramaturgie koltésienne, la « collision » chère à Hegel ne se produit pas sur un fond homogène et stable (ou « absolu », pourrait-on dire à la suite de Szondi), mais sur une assise mouvante, fluctuante – *relative* à la subjectivité et à l'autonomie des énonciateurs fictionnels.

La subjectivité des personnages subsiste puisque le versant lyrique du langage est privilégié.

Christophe Bident étudie un cas exemplaire de monologue triplement travaillé, par un auteur, par un metteur en scène, par une actrice, et adressé tout d'une pièce au public. Le metteur en scène Vassiliev choisit une partie du texte mullerien sur Médée pour l'étendre et le faire résonner à la scène. *Médée-Matériau* est une réécriture du mythe et le travail de Vassiliev exploitant l'hétérogénéité des matériaux, redoublant l'objectif de l'auteur, sur ce point, bouscule le spectateur en l'obligeant, parce qu'il le submerge, à opérer des choix dans l'urgence du temps de représentation. Le spectacle n'est jamais finalisé car les représentations sont autant de répétitions qui permettent constructions et déconstructions du rôle porté par Valérie Dréville. L'actrice est ici à son tour une instance de création, en jouant et en explorant les multiples possibilités de « l'énergie du matériau ». « La recherche d'une intonation spécifique et inhabituelle du texte entraîne la physique des visages, des corps, des mouvements. » Nous suivons donc ici la création de trois pratiques – de trois machines – du monologue, celles du texte, de la scène et du corps. C'est dire que le caractère expérimental de la scène trouve matière à des rénovations décisives, dont le théâtre postdramatique cependant ne serait pas en mesure de rendre compte.

Le monologue semble s'opposer au drame, en assurer la déliquescence, donnant à entendre des identités qui se cherchent, des visions qui s'expriment, des récits qui ne parviennent plus à se faire et qui laissent le corps prendre le relais. La scène fait entendre et voir des énergies contraires, des forces qui s'opposent et là encore le public investit un espace : celui que le manque à être lui propose. Mais le drame ne se perd pas car l'action est juste décentrée et réinvestie dans d'autres modes de dire et de participation. Dans « le monologue contre le drame », le « contre » fait ainsi entendre le proche et le lointain comme le jeu de l'adresse joue avec le public parfois, dans la connivence et parfois dans l'éloignement, comme il laisse à l'auteur la possibilité de jouer avec le personnage à la fois captif de la scène et pourtant toujours fuyant.

Le monologue, cette parole de l'homme seul offre un autre drame, celui d'une forme d'identité que l'auteur ne cesse de formuler dans son monologue intérieur, un monologue qu'il espère entendre un jour proférer. Cette profération espérée se joue des présences, présence d'un corps parlant, présence/absence des autres autour de lui et en lui par la mémoire ou l'imaginaire, et une seule présence sûre toujours, celle de ceux qui dans la salle sont les oreilles attentives de ces mots prononcés, des mots qui ont cessé d'être toujours la représentation sonore de leur origine muette.

Ainsi, qu'il soit un moment isolé dans une pièce dialoguée ou un temps de parole long et sans partage dans une pièce monologuée, le monologue est une prise de parole individuelle dans le lieu apparemment vide de la scène. Cette solitude est le temps d'une mise à nu qui donne à voir une forme d'identité à tout le moins postulée, et immédiatement confrontée à une altérité qui pourrait bien devenir le véritable sujet locuteur : celui qui se tait encore voit alors le monologue lui prêter voix, anticiper sur cette voix non encore attribuée. La convention théâtrale de l'expression de pensées intérieures est susceptible aujourd'hui d'en déranger spectaculairement le siège. Le monologue serait désormais sur-adressé, car non seulement le je locuteur parlerait au spectateur, mais il prononcerait les mots de celui-ci à sa place... C'est dire, en conséquence, que l'action du drame s'est très sensiblement déplacée, et que le monologue prend dans ces changements importants la part active d'une redéfinition des lignes de force qui déterminent l'ensemble de la procédure théâtrale, notamment en mettant, depuis le discours, le spectateur en action. Le rapport entre le monologue et le drame reste ici une question ouverte, nourrie par les analyses qui suivent, et qui contribuent, du moins en formulons-nous le vœu, à étendre et à dynamiser la réflexion.