

Modes du Monologue —Structure du langage dramatique (1-i)¹⁾—

Ken-ichi SASAKI

O. Le Monologue avant toute chose

«Si l'on veut dénombrer les variétés de l'exercice du langage, le plus simple est sans doute d'adopter un point de vue quantitatif. Le nombre des exécutants modifie chaque fois les lois du genre et sa nature même, selon qu'il s'agit d'un monologue, d'un dialogue, d'une conversation dont les participants sont plus ou moins nombreux, ou enfin d'une manifestation oratoire mettant en scène un auditoire de masse²⁾.» L'indication pratique donnée ici par Gusdorf pourrait nous servir, parce que, bien que nous limitant au langage scénique, nous visons comme lui les "variétés de l'exercice du langage". Alors, référence faite au schème de la communication théâtrale que nous avons présenté dans l'Introduction, nous obtenons comme types fondamentaux le couple traditionnel dialogue-monologue: tandis que le dialogue remplit complètement ce schème, le monologue auquel manque la communication suivant l'axe horizontal, en présente un cas privatif.

On pourrait admettre que le monologue est subordonné au dialogue, déjà du fait qu'il est un mode privatif. Mais du point de vue de l'illusionnisme, le monologue est préférablement à exclusion, ou a, au moins, besoin d'une justification théorique. La raison en est évidente: le monologue, n'ayant pas de récepteur intra-mondial, souligne nécessairement l'existence de la communication suivant l'axe vertical, alors que l'illusionnisme ne regarde que la communication suivant l'axe horizontal et exige que celle qui s'effectue verticalement demeure latente. La seule justification qu'on puisse apporter de ce point de vue au monologue, consiste à montrer que le monologue peut être dialogique; on le déterminerait par conséquent très étroitement. Nous en trouvons des essais, par exemple, chez Hebbel et Auguste Wilhelm von Schlegel. D'abord Hebbel:

«Le monologue *n'est toléré* dans une pièce *que* lorsque le cœur d'un individu montre une *dualité* de telle sorte qu'il semble que dans son âme agissent deux personnages qui paraîtraient pour ordinaire tous les deux sur la scène³⁾.»

Cette attitude qui consiste à ne vouloir admettre que des dialogiques parmi les monologues est partagée par A. W. von Schlegel:

«qui plus est, un monologue dans son haut degré *peut être* dialogique; il ne doit jamais paraître dans une pièce autre que ce qu'on appelle dans la vie ordinaire "parler avec soi-même". En ce cas-là, je veux qu'il se produise non seulement des inspirations instantanées, mais aussi une manière d'action et de réaction où on *se divise en quelque sorte en deux personnes*⁴⁾.»

En cherchant à prendre le monologue pour dialogique, tous les deux se basent sur la même logique: pour que cela soit possible, il faut qu'il y ait une réalité qui y corresponde: il s'agit de la logique propre à l'esprit du réalisme naïf qui veut refermer l'intra-monde de l'œuvre sur soi comme contre-façon du monde réel. Alors, trouvant cette *réalité* dans le dialogue intérieur ou la conversation avec soi⁵⁾, ils y fondent le monologue dialogique. Nous n'aurions sans doute pas tort de supposer au fond de leur attitude le style de pensée de la conscience réflexive du moi moderne. Le monologue de Hamlet, que Schlegel cite après cette affirmation en donne un bon exemple: «Quoi! quel âne je suis! Quel beau courage il a, ce fils unique d'un très cher père assassiné . . .» (Acte 2 scène 2, traduction d'Andre Gide, que nous employerons ci-après pour cette pièce.)

Pourtant, l'argumentation de nos deux auteurs fait défaut en ce sens que la conversation avec soi de cette manière est un phénomène qui se passe à l'intérieur de l'âme et ne constitue pas le soliloque réel: la prononcer comme le fait Hamlet n'est pas expliqué par le réalisme et appartient aux conventions du théâtre. En approfondissant le même problème, Louis Lavelle admet franchement le caractère "artificiel" du monologue. «Le monologue de théâtre n'est qu'un artifice, mais destiné à traduire le dialogue muet qui est l'état permanent de notre conscience⁶⁾.» Et il faut noter que l'artifice ou la convention constitue la condition la plus fondamentale du théâtre à tel point que même le dialogue n'en est pas exempté. Nous allons en donner un exemple emprunté au début d'*Electre* de Sophocle.

On sait qu'*Electre* est le seul drame existant dont le sujet a été traité par les trois grands tragiques grecs. Sophocle et Euripide, dans leurs drames d'*Electre*, tiennent compte de ceux précédents (la pièce d'Eschyle pour tous les deux, et aussi celle de Sophocle pour Euripide), cherchent à y introduire de nouveaux expédients dramaturgiques. Les drames d'*Electre* des trois poètes commencent avec le retour d'Oreste à Argos; au lieu du monologue que l'on trouve chez Eschyle, Sophocle recourt au dialogue entre Oreste et son Précepteur. C'est celui-ci qui commence la pièce comme ceci:

Fils du grand Agamemnon qui commandait
devant Troie, à présent tu peux voir la contrée
dont tu avais toujours désir.

(Traduit par J. Grosjean)

En écoutant cette parole, on comprend que ce jeune homme est Oreste (= "fils du grand Agamemnon"), et que la scène se passe à Argos (= "la contrée dont tu avais toujours désir"), où ils viennent de revenir (= "à présent tu peux voir"). La partie d'exposition que constitue le début de la pièce doit avant tout présenter clairement les personnages et la scène; cette présentation ne peut se passer d'être dirigée sous la logique de la *dramaturgie*, parce que, étant au début, le *drame* ne déploie encore ni la logique ni la force contraignante de son développement. Et la dramaturgie la plus simple de la présentation consiste à révéler par un monologue toutes les choses nécessaires; on ne risquerait pas de commettre une erreur pour sup-

poser que les drames du style le plus archaïque de toute culture (dont notre *noh*) y recourent; ce n'est pas la peine de dialoguer cette partie. Pour oser une chose non nécessaire, comme mettre en dialogue la partie d'exposition d'une pièce, on rencontre sans doute toujours des difficultés à surmonter. Mais ici, l'habileté dramaturgique de Sophocle est si bien déployée qu'il réussit à donner à la pièce une apparence "plus naturelle" et plus moderne.

Or, en quoi consiste le secret de réussir à donner l'impression de naturel à travers un expédient artificiel? Cela ne peut être autre chose que le fait que l'entité sentie de parole (= la différence qu'on sent dans l'expérience des "variétés de l'exercice du langage") de ce dialogue n'est pas différente de celle de la conversation ordinaire. Le spectateur y est très sensible au point d'être crédule; bien que son ton s'apparente à celui de la conversation, cette parole du précepteur doit être jugée fautive du point de vue du contenu: il n'arrive pas que le précepteur qui vivait depuis longtemps avec Oreste interpelle celui-ci avec "fils du grand Agamemnon qui commandait devant Troie" Bref, ce dialogue n'a d'autres fondements que le besoin de la dramaturgie, et c'est aussi la convention de l'art théâtral qui nous laisse l'accepter comme langage dramatique.

Ce mot du précepteur d'Oreste n'est pas moins basé sur une convention que le monologue. Il s'agit pourtant ici de deux conventions différentes: l'une touche à l'information de sorte qu'on admettrait volontiers d'autres manières d'expression qui transmettent le même contenu, tandis que l'autre concerne non pas le contenu mais la manière même d'énoncer. Il faut nous rappeler que le fait d'énoncer constitue la condition indispensable du théâtre: comme nous l'avons constaté en Introduction, le théâtre consiste à présenter "tous les personnages comme agissant, comme «en acte»⁷⁾", et il fait son essence que les personnages se présentent vivants devant le spectateur et parlent à la première personne pour constituer ainsi le monde dramatique. «En fait, dans le cas de la plupart des gens, l'énoncé devient plus détaillé et plus vif en raison inverse de la force et de l'intensité de l'émotion qui le sous-tend. Dans la forme de l'art du langage, pourtant, tout doit apparaître clairement dans le langage⁸⁾.» Bien que cela puisse être l'évidence de l'honnêteté de son cœur, un amant taciturne ne convient pas au théâtre. Énoncer est une condition *sine qua non* des personnages dramatiques et du théâtre. Cela une fois reconnu, l'énonciation monologique ne paraît plus du tout artificielle; prohiber le monologue parce qu'il est artificiel, c'est en quelque sorte comme si on prohibait à l'opéra le chant parce qu'il est artificiel. Voire même, compte tenu de ce que l'énoncer constitue une condition fondamentale du théâtre, le monologue qui la remplit de la manière la plus directe peut être jugé comme représentant le mieux un aspect de l'art du théâtre. Cette condition fondamentale qu'est l'énonciation des personnages concerne non pas la construction de l'intrigue dramatique, mais la réalisation de la communication sur l'axe vertical; elle correspond en réalité à la situation de l'artiste qui monte sur la scène pour répondre à l'attente des spectateurs qui veulent bien recevoir des messages artistiques dans la salle. L'importance cardinale de ce fait apparaîtra plus clairement à travers les considérations exposées ci-après.

Voilà que nous partons du monologue au lieu du dialogue comme forme élémentaire du langage du théâtre.

1. Définition du monologue

Concernant les faits culturels, la définition est toujours difficile et ne peut être que provisoire; il se peut, comme le dit H. Gouhier⁹⁾, que l'existence précède l'essence, et que des phénomènes inouis se produisent qui échappent au réseau des définitions existantes. C'est le cas du monologue¹⁰⁾. Gusdorf a parlé de la différence quantitative. Certes, on n'aurait pas de difficulté dans le monde réel, d'égaliser la parole d'une personne au monologue. Toutefois, on rencontrera des cas délicats à la limite de la parole "d'une personne"; par exemple, la parole d'un ivrogne qui s'adresse à n'importe qui dans un train bonde, est-elle comptée pour celle d'une personne? *A fortiori*, dans le théâtre qui a pour une de ses conditions fondamentales l'énonciation, il y a des discours difficiles à juger; d'une part, des sortes de discours qui sont, quantitativement d'une seule personne, pourtant qualitativement différentes du monologue typique (par exemple ceux de Hamlet); d'autre part, des sortes de discours qui font partie, quantitativement, d'un dialogue, mais qui pourtant, ont la même entité sentie que le monologue. (Nous traiterons ces deux genres dans les deux chapitres suivants.)

La raison pour laquelle nous avons tenu les monologue-dialogue, dans l'introduction, pour le couple représentant les types fondamentaux du discours dramatique, ne consistait pas dans la différence quantitative, mais dans le moment de la communication intra-mondiale. Celui-ci doit, donc, être inscrit dans la définition du monologue comme le caractère le plus fondamental: le monologue, c'est avant tout la parole non communicative dans le monde dramatique. Le non-communicatif ne veut pas dire échec de communication, comme dans le cas où l'on s'adresse à un autre qui n'entend pas pour une raison ou une autre (voir la fin de *Humulus le muet* d'Anouilh), mais la non communication voulue. La parole de non communication est nécessairement celle d'une personne, cette détermination quantitative reste toujours pratiquement utile. Or la parole d'une personne est une notion dont l'extension est plus vaste que celle de la non communication en sorte qu'elle comprend d'autres paroles que le monologue; inversement, du point de vue de la compréhension, elle est comprise dans "la parole de la non communication". Compte tenu de cet index, le monologue se définit comme «cette sorte de discours d'une personne qui est énoncée dès l'origine comme parole de non-communication.»

Est-ce que nous avons là une définition suffisante? Il faudrait y ajouter une autre détermination qui touche à la communication artistique. En principe, tout ce qui se passe sur la scène est offert à la communication artistique. Cependant, comme nous l'avons déjà noté, cette communication est réalisée à travers la construction d'un monde dramatique et en tant qu'auto-présentation directe de ce monde. Bien que le monologue qui n'instaure pas de communication intra-mondiale, souligne le fait de la communication verticale, un Hamlet ne s'adresse pas dans son monologue au spectateur comme le fait le directeur de la troupe dans son annonce du message-pro-

logue. Il faut donc distinguer la communication verticale; car le message-prologue et le monologue sont différents l'un de l'autre dans leurs qualités senties, et celui-là est purement et simplement une parole de communication. Le fait que le monologue ne soit pas non plus communicatif dans cet axe vertical, dans le même sens où l'est le message-prologue, vient de ce que le monologue ne franchit pas la frontière du monde dramatique fictif tant du point de vue de son contenu que de celui du sujet parlant. Pour compléter la définition du monologue, nous n'avons qu'à y inscrire cette détermination:

«Le monologue est celui des discours dramatiques d'un seul personnage qui ne dépasse pas la limite de l'intra-monde et qui est émis comme parole non-communicative.»

2. Espèces de monologue

Pour classer les monologues, nous devons naturellement raisonner suivant la structure du monologue constatée ci-dessus. Notre structuration est constituée de trois termes: quantité (un seul personnage), lieu ou horizon (intra-mondial) et relation (non-communication). Parmi ces trois, l'horizon pourrait être divisé en différentes scènes ou différents contenus. Cela ne peut pas constituer le principe de classification que nous cherchons, parce que les monologues d'amour, de malédiction ou d'inquiétude etc., variétés relatives au contenu, ne représentent pas une classification des paroles mais simplement celle des passions ou des actions. Si l'horizon pouvait intervenir à la classification des paroles, ce serait par rapport à ce 'seul personnage' qui est le sujet parlant. Concernant la relation du sujet parlant au monde dramatique, nous pourrions distinguer le type de la première personne et celui de la troisième personne (celui de la seconde personne est hors de question, puisque le monologue n'a pas d'interlocuteur). Celui de la première personne représente l'état où le sujet, vis-à-vis du monde dramatique, prend un point de vue enfoui dans l'histoire; celui de la troisième personne celui où il prend un point de vue plus ou moins transcendant à cette histoire. Le premier est la parole de "méditation" alors que le second est celle du "récit". On comprend tout de suite que le récit voisine avec des paroles non monologiques; le sujet peut *réciter* à un autre personnage (rapport d'évènement), et s'il transcendait complètement le monde dramatique et se situait en dehors, sa parole serait celle du message direct. Pour différencier le monologue proprement dit avec ces discours, que nous allons traiter dans le chapitre 3, sa détermination de «ne pas dépasser la limite de l'intra-monde» montrera sa pertinence; dans ce sens, le "récit" en tant que monologue est celui de sa propre expérience, et en quelque sorte la "vieille histoire"¹¹⁾.

Mais le motif cardinal qui constitue la structure du monologue est son caractère non-communicatif. Il faut pourtant distinguer trois cas. D'abord celui où ce caractère est un fait intra-mondial: il s'agit d'une vraie *parole avec soi* ou d'une représentation théâtrale d'une parole par sa nature non-communicative. Ce cas mis à part, les autres

sont des énonciations théâtrales par convention de ce qui est en fait silence. Il s'agit, dans la plupart des cas, de l'extériorisation d'une "parole intérieure"¹²⁾. Nous en distinguons deux espèces. La première est celle qui, montrant l'action silencieuse, révèle l'intérieur du sujet actant; c'est pourtant un cas assez rare. Le plus souvent, il s'agit du monologue durant l'interruption d'action; c'est une parole pour une parole, une expression purement et simplement conventionnelle. Ici pour la première fois, la distinction ci-dessus entre les moments de première personne et de seconde personne devient pertinente, car "la parole avec soi" et "la conscience agissante" ne peuvent qu'être de la première personne: il s'agit de la *méditation*, qui est teintée de la première personne, et de la *vieille histoire*, qui est développée à la troisième personne. Voilà les quatre types de monologue, que nous allons analyser l'un après l'autre.

A. Parole avec soi

Il y a un fait lexicologique à remarquer: tandis que le mot "dialogue" dérive d'un mot grec ancien désignant l'échange de parole, le "monologue" fut inventé pour la première fois au 15^e siècle en français¹³⁾, et de plus comme terme technique du théâtre dès son invention. Le mot fut ensuite transféré à la vie quotidienne pour désigner "la parole avec soi" réelle. Alors n'y avait-il pas avant le 15^e siècle un mot qui désigne ce phénomène réel? Autant que j'aie pu vérifier, il semble qu'il n'y ait pas eu de terme spécifique. On sait qu'Augustin écrit *Soliloquia*, et en descendant jusqu'au 11^e siècle, nous rencontrons Anselme de Canterbury, qui "eut assez de conscience de ce terme latin au pluriel adopté par Augustin pour oser intituler son grand ouvrage avec un mot grec au singulier *monologion*"¹⁴⁾. Ces deux mots signifient tous les deux "la parole d'une seule personne": les deux penseurs entendaient, pourtant, avec ces mots le dialogue réflexif avec soi-même¹⁵⁾, et non pas le monologue prononcé. Le peu de recherches que j'ai faites sur l'histoire de ces deux mots semble me permettre d'affirmer ce qui suit.

D'abord "soliloquium" qui est dit inventé par Augustin¹⁶⁾ n'était pas un mot du lexique ordinaire. Comme un mot inventé garde, en général, sa signification première, nous pensons que "soliloquium" ne désignait pas la parole avec soi réelle; en fait, quand on adopta ce mot dans les langues occidentales, c'était sous le sens de "langage de méditation = monologue intérieur". Le mot "monologion" quant à lui, nous frappe par sa ressemblance avec "monologue"; pourtant, comme nous l'avons vu ci-dessus, les lexicographes contemporains ne les relient pas l'un à l'autre. Ce titre de l'ouvrage anselmien devait sonner un peu comme nom propre à cause de sa forme grecque; alors il serait jugé naturel qu'il ne fut pas adopté dans le vocabulaire latin. Ainsi, ces deux mots ne désignaient pas la réelle parole avec soi. En outre, on trouve dans le lexique du latin classique, par exemple "murmuro" qui n'est pourtant que le murmure fragmentaire qui manque de l'unité que montre le monologue.

Ainsi, on n'avait pas pendant longtemps eu de mot qui désigne le monologue réel jusqu'à ce qu'enfin on adopte ce terme technique du théâtre. Ce fait témoigne déjà suffisamment que ce phénomène est rare. Le murmure à la manière d'interjection mis à part, on ne développe pas un long discours sans partenaire autre que lui-même. En

rencontrant quelqu'un qui se comporte ainsi, nous aimerions l'éviter: nous sentons dans cette parole avec soi quelque chose d'anormal. Comme GUSDORF l'a dit avec raison, "le monologue est le commencement de la folie¹⁷⁾." Quelle en est la raison? C'est parce que l'énonciation est avant tout une action ou un acte de communication, qui présuppose un interlocuteur avec lequel on communique; énoncer sans interlocuteur est un phénomène pathologique. Toutefois, nous pourrions aussi y reconnaître une preuve de ce que l'homme est l'animal social: quand il est privé de rapports avec des autres, son existence même se trouve dans une situation critique; il parle avec lui-même peut-être pour rétablir la balance de son être social.

La parole avec soi étant pathologique, il est normal que nous en rencontrions rarement dans la représentation sur la scène. Nous allons citer comme exemple le monologue fameux de Macbeth, Acte II, scene 1. L'auteur ne présente pas ce discours à dessin comme parole pathologique, et je ne sais pas non plus si quelqu'un même a proposé cette interprétation; je crois cependant qu'elle est plus à propos, et apporte un plus grand effet. Le point capital de notre interprétation consiste à penser que cette parole, loin d'être énoncée suivant la convention théâtrale, est réellement prononcée par Macbeth dans l'intra-monde. (C'est justement pour cela qu'elle est pathologique.) J'aimerais inviter mes lecteurs à lire ce discours selon cette interprétation; nous prenons la partie jusqu'à «...qui ne s'y trouvaient pas ...» comme réelle parole avec soi:

Est-ce un poignard que je vois devant moi; la garde vers ma main? Viens, que je te saisisse! Je ne te tiens pas et pourtant je te vois toujours.... N'es-tu pas, vision fatale, perceptible au toucher, comme à la vue? ou n'es-tu qu'un poignard de la pensée, fallacieuse creation d'une tête accablée de fièvre? Je te vois cependant aussi palpable que celui que je tire ici même de sa gaine.... Tu me montres la route que j'allais prendre et l'instrument dont j'allais me servir.... Mes yeux sont les jouets des autres sens ou valent tout le reste!... Je te vois toujours, et, sur ta lame et sur ton manche, des gouttes de sang qui ne s'y trouvaient pas... Mais tu n'existes point! (Traduit par M. Maeterlinck)

L'esprit de Macbeth est malade à tel point qu'il voit une hallucination dans sa fièvre. Devant l'illusion d'un poignard qui est apparue par surprise, Macbeth laisse échapper des mots. Certes, il coexiste là avec la folie un bon sens, qui le fait soupçonner que le poignard ne soit que "de pensée". Ce qui prouve, pourtant, qu'il est insensé: il n'y a pas de fou qui ne se prétende pas sensé. En cas de Macbeth, le doute présenté par la raison est intégré dans la folie pour le confirmer dans la croyance en la réalité du poignard, et la folie se développe en s'approfondissant dialectiquement. Il ne s'agit pas d'un conflit, mais au moins d'une dualité, et la rivalité dialectique produit un effet dramatique; voilà un exemple typique de monologue "dialogique" qu'a cherché un Schlegel.

Nous distinguons ainsi strictement la partie de la "parole avec soi" de folie de celle du monologue conventionnel qui succède à celle-là; le réel Macbeth prononce la

première partie, et non pas la seconde. Certes, l'acteur jouant le rôle de Macbeth, qui prononce tous les deux, a de la difficulté à différencier ces deux modes d'être; c'est le problème dont il doit se charger avec le metteur en scène et non pas nous. On pourra objecter, toutefois, qu'on ne sent pas dans le discours de Macbeth cette différence radicale entre la parole de folie qui est réellement prononcée et la parole intérieure qui est conventionnellement extériorisée. Notre explication ultime sur ce point consiste à défendre l'homogénéité du monologue en tant que langage dramatique: le discours de Macbeth est un monologue aussi bien avant qu'après «Mais tu n'existes point!». En fait, les quatre espèces du monologue que nous essayons ici de distinguer ne montrent pas de qualité sentie très différente de l'une à l'autre. Pourtant nous ne manquons pas de sentir une certaine différence avant et après «Mais tu n'existes point!»: alors que la parole avec soi devant l'hallucination se referme sur l'intra-monde, le discours de Macbeth qui a repris ses sens montre de l'éloquence qui fait pression sur l'auditoire selon l'axe vertical, comme nous allons l'expliquer en détails dans la section 5 de ce même chapitre. Il nous faudra aussi faire remarquer, d'un autre côté, que Macbeth garde continuellement à peu près même état d'esprit. Certes, l'illusion est disparue. Où est-elle allée? Elle est devenue invisible parce qu'elle s'est profondément enracinée en lui; Macbeth, qui a hésité jusque là, commence à prendre une initiative. Cette attitude positive donne l'impression d'être sensée; il conviendrait plutôt de qualifier de folie cet état d'esprit, puisqu'il consiste à prendre sur soi le projet insensé.

Macbeth a ceci de particulier de contenir plusieurs monologues de ce type assez rare qu'est la "parole avec soi". Il va sans dire que la parole de M^{me} Macbeth somnambulante (Acte V scène 1) est celle de folie. Et le long discours du portier ivre (Acte II scène 3) appartient à la même catégorie en qualité de la parole non communicative; un ivrogne n'est pas fou, mais du fait qu'il parle sans adversaire, il est aussi anormal que le fou.

B. Action muette

Le "faux feu" tiré par Hamlet à réussi à chasser dehors l'ennemi: trouvant son propre crime reflété dans la scène du meurtre du Roi représentée par la troupe ambulante, Claudius quitte la place profondément choqué. S'étant assuré que l'oncle est criminel, Hamlet rencontre une occasion très propice de vengeance: le Roi mis à genoux est absorbé dans sa prière, et il n'y a personne alentour. Hamlet s'arrête:

Je pourrais fondre à pic sur lui, pendant qu'il prie. Je le fais? Il va droit au ciel. Est-ce là ma vengeance? Cela vaut qu'on y réfléchisse. Un faquin assassine mon père; et moi, pour récompense, moi, son unique fils, j'envoie ce faquin au paradis. C'est rémunération, non vengeance. (. . . .) Non. Glaive, arrête! attends une occasion plus affreuse. (Acte III scène 3.)

Voilà un cas typique de "l'extériorisation de la parole intérieure", qui suit d'instant en instant le mouvement de pensées de Hamlet ici et maintenant. L'action 'réelle'

représentée dans cette scène est ceci: le Roi prie; Hamlet passe par hasard derrière, s'arrête, et tire l'épée; sur le point de porter un coup, il hésite et enfin remet l'épée au fourreau. Présentant cette action muette sous la forme de pantomime, l'auteur peut communiquer l'événement; si l'événement est compris, la pensée de Hamlet qui s'y reflète est aussi comprise. Alors qu'est-ce qui ne se laisse pas communiquer sans parole? C'est la raison qui soutend l'action. La raison pour laquelle Hamlet a tiré son épée est tout naturellement comprise par le contexte. Mais pourquoi a-t-il remis cette épée? Pour le savoir, nous n'avons pas d'autres moyens que de le demander à Hamlet même.

Pour cette "explication de la raison", le film de style classique la donnerait par la narration, et le roman par la partie narrative. Une pièce théâtrale peut aussi éviter le monologue pour cela: elle pourrait, par exemple, présenter l'action muette comme telle en laissant le motif comme énigme, et le révéler ci-après dans un dialogue. Une énigme produisant de la tension psychologique, nous avons là une manière très dramatique. En revanche, le monologue a ceci de propre de synchroniser l'action et le mot qui en explique la raison: l'action est présentée tout éclaircie par le mot. Une action énigmatique, produisant d'un côté de la tension sémantique propre au vide, risque d'un autre côté de laisser son geste même à l'état littéralement de non-sens.

Il y a encore une autre différence très importante: en expliquant la raison, le monologue dit toujours la vérité. Il est inconcevable de mentir par monologue. Plus qu'inconcevable, c'est absolument impossible; pour mentir, il faut avoir un interlocuteur, qui manque par définition au monologue. Ce caractère est donc commun à tout monologue. Même dans le monologue d'un ivrogne, autant que celui-ci n'ait l'intention de se faire écouter, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un vrai monologue, nous voulons trouver son cœur mis à nu. *A fortiori*, le monologue par convention n'offre pas de possibilité de mentir, et l'auditoire n'y est pas disposé. Le mensonge traduit la volonté de communiquer une fausse information, par n'importe quel moyen, même par omission; c'est un acte moral qu'on ne peut effectuer que dans le cadre de la communication. Sur la scène, le mensonge constitue une possibilité propre au dialogue, langage communicatif. Le dialogue qui déchiffrerait l'énigme laissée par l'action muette ne dirait pas nécessairement la vérité. C'est là plutôt la caractéristique du dialogue: on peut même dire qu'il lui est essentiel de produire cette tension, ou cette demi-opacité, qui naît du soupçon: "cela peut être mensonge". C'est cette demi-opacité qui donne de l'épaisseur au personnage et vivifie le drame.

C. Méditation

Le théâtre appuyé sur le langage met rarement en scène des actions importantes; en ce sens, "l'extériorisation de la parole intérieure" qui est synchronisée avec l'action est nécessairement exceptionnelle. Comme le monologue canonique «Etre ou ne pas être: telle est la question» en est le cas typique, la plupart des monologues sont *méditations*. La pensée accompagnée d'une action ci-dessus, ou plus exactement la pensée accompagnant une action, est un raisonnement sur un sujet proposé et mène droit à un jugement. En revanche, la méditation n'a ni commencement ni fin précis, et le

vagabondage décousu de la pensée est son essence même. Hamlet, qui a commencé par "Être ou ne pas être" n'aboutit pas à une décision par son monologue. Certes, il continue de vivre pour le moment; cela n'est pourtant pas parce qu'il a choisi l'"être". La méditation qui a commencé par "Être ou ne pas être: telle est la question" finit toujours avec le même point d'interrogation. La méditation suspend pour un instant le développement de l'action plutôt qu'elle ne l'accélère: c'est une déviation de l'action, à tel point que le dramaturge doit trouver quelque expédient pour en introduire une. Alors quel est son rôle? Cet expédient et ce rôle, voilà les problèmes principaux que nous allons maintenant étudier en nous basant sur l'exemple d'"être ou ne pas être".

Dès le début de l'Acte 3 scène 1, qui comprend ce monologue, se préparent les conditions qui postulent cette méditation. Pour le roi et la reine, ayant tous les deux mauvaise conscience, l'attitude de Hamlet n'est pas seulement incompréhensible, mais leur inspire de l'anxiété. Le roi a ordonné à Rosencrantz et à Guildenstern de faire des sondages et Polonius lui propose de l'expliquer par le mal d'amour pour Ophélie. Venant de recevoir un rapport vague des deux premiers, le roi n'a pour le moment qu'une seule explication, celle de Polonius; il veut donc aller la vérifier. Pour le roi et la reine, au moins pour le roi, il est indispensable de le faire. S'il ne s'agissait effectivement que d'un mal d'amour, ils pourraient être tranquilles. Mais si cela n'était pas le cas, qu'allaient-ils devenir? Pour la reine qui ignore le secret, la situation en serait d'autant plus énigmatique: en tant que mère, elle s'inquiéterait davantage de la "folie" de son fils, et d'un autre côté, devrait sentir au fond de son cœur le blâme lancé par son fils contre sa chasteté. Pour le roi qui est au courant de la vérité, la situation en deviendrait encore plus sérieuse: le fait qu'il ne trouve pas d'autres explications signifie qu'il doit adopter celle qu'il craignait justement; Hamlet a-t-il flairé le secret le plus important? L'histoire de Hamlet est, pour Claudius, le déchiffrement d'une fiction mise en scène par Hamlet autant qu'elle est pour Hamlet, le déchiffrement d'un secret produit par Claudius.

«Douce Gertrude, laissez-nous vous aussi. Car nous avons fait quérir Hamlet en secret, afin que, comme par hasard, il rencontre ici Ophélie.» (III-1) Le crime qu'il a commis tout seul rend le roi solitaire; il doit en garder le secret non seulement pour Hamlet, mais aussi pour la reine. Etant à craindre que l'instinct fin de la mère perçoive quelque chose, il doit écarter aussi celle-ci. Ainsi, Ophélie se mettant à la prière, alors que son père et le roi se cachent dans l'ombre, l'entrée de Hamlet est préparée et motivée.

Cependant, à la différence de l'entrée de Hamlet, son monologue même n'est pas motivé au niveau de la dramaturgie. Malgré cela, pourtant, il est nécessaire. La nécessité en est double: à cet endroit et dans l'ensemble de la pièce.

D'abord, le monologue de Hamlet fait contraste, dans cette scène, avec le dialogue entre lui et Ophélie. Comme nous l'avons constaté ci-dessus, le monologue ne contient pas de mensonge. Alors, l'auditoire écoute ici tout d'abord un discours qui dit vrai par définition; et puis suivant la conversation de Hamlet avec Ophélie, il peut facilement y distinguer ce qu'il dissimule. Ce qui permet au spectateur de s'assurer

un point de vue solide: il peut ainsi participer au jeu du déchiffrement double qu'est l'histoire de Hamlet du point de vue de Hamlet; s'il adoptait celui de Claudius, le comportement de Hamlet lui serait incompréhensible¹⁸⁾. La poursuite de Hamlet est solitaire, et c'est pourquoi toute sa parole adressée à toute personne excepté Horatio subit une forte torsion qui vient de son rapport interhumain; en d'autres termes, elle contient du "mensonge" quel qu'il soit. Le monologue qui fixe le degré zéro du cœur, contribue à nous faire déchiffrer les sens multi-dimensionnels contenus dans la conversation de Hamlet. Cela témoigne déjà que le monologue est nécessaire pour l'ensemble de l'œuvre. Sur ce plan global, il y a une chose encore plus importante.

Le monologue révèle une vérité de cœur de Hamlet plus profonde que son vrai sentiment que Claudius a besoin de savoir. Son sentiment vis-à-vis de l'évènement est connu du spectateur dès la fin de l'acte I. Par rapport à son action dramatique, cette pièce n'est qu'une histoire de vengeance assez banale; sa vraie valeur artistique consiste en l'existence de Hamlet s'engageant, malgré lui, dans la vengeance. Sa folie simulée contient un *secret*, qui constitue la plus essentielle des intrigues, et qui doit être découvert dans le courant du drame; l'hésitation, l'amertume, l'indignation, la joie momentanée de Hamlet participent au *mystère*¹⁹⁾ de son existence profonde, qui fait de lui Hamlet et le révéler est plus que nécessaire: c'est le point vital de l'œuvre. Le monologue projette de la lumière dans cette profondeur de l'existence qui ne peut jamais être expliquée par un dialogue. Le doute «être ou ne pas être» ne serait pas avoué même à Horatio. Il existe la vérité de cœur qui se refuse à toute communication.

Bref, le monologue de Hamlet est philosophique. Pendant ce moment de philosophie, le drame n'évolue point: il s'agit d'une rêverie philosophique développée d'un point de vue qui transcende le drame, et cette posture de l'esprit qui survole le drame produit de la poésie. Le drame est la constante de la vie terrestre; quand on le transcende par un langage, celui-ci devient poétique: la poésie antipode au drame²⁰⁾. Cette poésie caractérise, par conséquent, tout monologue qui se situe en dehors du drame. En d'autres termes, elle appartient à la rêverie, qui se développe par sa nature même en dehors du drame. Il faut tenir compte de ce que la vraie rêverie est menée dans notre cœur par des paroles concrètes. Quand on médite simplement, toutes nos pensées ne sont pas mises en parole: il arrive très souvent que la pensée étant constituée, son expression verbale reste à formuler. Dans la rêverie, au contraire, tout est mis en parole; ou au moins, la partie qui est mise en parole constitue seule l'entité de la rêverie. La rêverie est un jeu de l'imagination, qui exige des matériaux concrets; et la parole en fait partie. Pour s'en rendre compte, on n'a qu'à se rappeler le paysage intérieur d'un jeune homme qui rêve du bon succès de son amour: ça et là dans la scène d'une rêverie sont parsemées des paroles. En analysant la délibération de l'acte volontaire, H. Gouhier dit: «(c'est) une *pensée par personnages et par scènes*, où l'image a un visage, où les objets ont une âme, où les idées abstraites sont des gestes stéréotypes, où le raisonnement court à travers un scénario²¹⁾.» Mais ce n'est pas l'état ordinaire de la conscience. Ce caractère concret est celui de la rêverie: l'entité de celle-ci consiste non pas en son sujet, mais plutôt en son expression concrète

par images et paroles. En ce sens, la rêverie est un art d'image, et ses paroles se teintent tout naturellement de poésie.

D. Vieille histoire

La narration du drame radiophonique ou télévisuel n'est pas un monologue dans notre sens, parce que le narrateur du monde dramatique n'en est pas situé dans l'intra-monde. Son archétype est l'annonce du message (en japonais 'kojo') comme le prologue dans le théâtre romain; cette annonce du message étant une communication directe au public, ce n'est pas non plus un monologue. Dans l'espace étroit entre la narration et l'annonce du message, il y a une possibilité de monologue. La série de récits de Tom dans la *Ménagerie de verre* par Tennessee Williams en présente un bon exemple.

Quand il commence par «Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives *you* illusion that has the appearance of truth. I give *you* truth in the pleasant disguise of illusion. (Oui, j'ai des trucs dans ma poche, et dispose de secrets. Pourtant je suis le contraire du prestidigitateur. Lui, il vous donne de l'illusion sous l'apparence de vérité. Moi, je vous donne de la vérité sous un déguisement amusant.)» (Mots soulignés par moi) Tom s'adresse directement au public, comme le témoigne l'emploi du pronom de la deuxième personne: c'est une sorte d'annonce du message. Pourtant cette intentionnalité envers le public se rarefie très vite et disparaît. L'accent de *lui* raconter reste, mais Tom ne lui adresse plus directement de mots: alors, sa parole se trouve complètement renfermée dans l'intra-monde, pour devenir un monologue. Il va sans dire que le sujet parlant doit être un personnage de la pièce, pour que sa parole soit qualifiée de monologue. «I am the narrator of the play, and also a character in it. (Je suis le narrateur ainsi qu'un personnage du drame.)» Il ne distingue pas les deux rôles: c'est toujours le personnage Tom qui raconte son passé; en ce sens, il n'est pas 'narrateur' comme les autres. Tout le drame est, comme «mémoire», encadré dans ses vieilles histoires. Grace à cette distance temporelle, Tom acquiert la perspective qu'un narrateur doit avoir sur des événements; sa perspective ne dépasse pourtant pas celle dont chacun jouit dans son horizon présent vis-à-vis de son passé; c'est ce qui le différencie du narrateur qui regarde comme un dieu de l'extérieur le monde du drame. Alors que la parole du narrateur est impersonnelle et que sa voix est en quelque sorte 'blanche', celle de Tom est marquée de sa personnalité. Par conséquent, le fait qu'il parle à la troisième personne n'est pas absolu, et sa parole contient de la subjectivité. En d'autres termes, ce qu'il raconte jouit d'une certaine objectivité, qui ne dépasse pourtant pas celle de l'historien.

Cette distance temporelle colore le récit de Tom de poésie. De raconter un drame déjà passé est un moyen sûr de le surmonter. Parmi les récits de Tom, il y en a qui visent artistiquement à la poésie (par exemple, le dernier), j'aimerais en citer un qui partage peu ce caractère. C'est un récit de la scène 5:

Across the alley from us was the Paradise Dance Hall. On evenings in spring the windows and doors were open and the music came outdoors. Sometimes the

lights were turned out except for large glass sphere that hung from the ceiling. It would turn slowly about and filter the dusk with delicate rainbow colours. Then the orchestra . . . [De l'autre côté de la rue se trouvait un dancing Paradis. Les soirs de printemps, les fenêtres et les portes étaient ouvertes, et la musique sortait dehors. Quelquefois, les lumières étaient éteintes sauf une grande sphère de verre suspendue au plafond. Elle allait tournoyant lentement et teintant la pénombre des couleurs de l'arc-en-ciel. Alors l'orchestre . . .]

C'est la poésie de la vieille histoire, ou simplement du récit: réciter, c'est déjà se sauver du tumulte du présent du drame pour contourner très nettement les choses; ce contour net, en tant qu'il est une négation de la confusion du drame, produit de la poésie.

(Suite)

Notes

- 1) La première partie de ce travail a été publiée sous le titre de "Mécanisme de l'ironie—Structure du langage dramatique (Introduction)—" dans le Vol. 8 (1983) de cette même revue.
- 2) G. Gusdorf, *La Parole*, P.U.F., 1968^e (1952¹), p. 93.
- 3) Fr. Hebbel, *Sämtliche Werke*, besorgt von R. M. Werner, Bern, H. Lang, zweite Abteilung, Tagebuche, Bd. II, 1970, p. 354. (Journal du 27 déc. 1843.)
- 4) A. W. v. Schlegel, «Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. 1796», in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. E. Boding, Bd. 7, Leipzig, 1846, p. 50. J'ai pris la connaissance de ces deux documents de Hebbel et de Schlegel dans l'article de M. Kobatake (cf. note 7 de notre "Introduction"), et suis reconnaissant au Dr. Akio Mayeda de l'Université de Zurich d'avoir identifié cet article, d'où est tirée la citation, dans les Œuvres Complètes de Schlegel.
- 5) Un dramaturge pourrait arriver à y penser tout naturellement: il a coutume de répéter intérieurement ses dialogues avant les écrire sur papier. Diderot recommandait aux dramaturges futurs d'être "habitués à l'art du soliloque". (Cf. *De la poésie dramatique*, in *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Garnier, 1959, pp. 204–205). Mukařovskij reconnaît, avec Benveniste, le caractère de dialogue dans le "monologue intérieur"; pour Benveniste, "le «monologue» est un dialogue intériorisé, formulé en «langage intérieur», entre un moi locuteur et un moi écouteur" («L'appareil formel de l'énonciation»), in *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974, p. 85). Mukařovskij, traitant Dujardin qui a inventé la technique de "monologue intérieur" avant Joyce et Proust (*Le monologue intérieur*, Paris, 1931), parle du "caractère virtuel dialogique de ce qui se passe en l'âme". («Dialog und Monolog», in *Kapitel aus der Poetik*, Suhrkamp, 1967, p. 135.) Parmi les philosophes introspectifs, Louis Lavelle tient la conscience pour un dialogue qui constitue le fondement du monologue réel avec des autres. "La parole permet de prolonger et d'éprouver dans le dialogue avec autrui tous les modes de ce dialogue intérieur qui constitue la vie même de notre moi." (*La Parole et l'Écriture*, Paris, L'Artisan du Livre, 1942, p. 123.)
- 6) *Ibid.*, p. 132.
- 7) Aristote, *La Poétique*, trad. par J. Hardy, 1448 a 23–24.
- 8) J. Bab, *op. cit.* (note 2 de l'Introduction), p. 29.
- 9) H. Gouhier, *Préface* pour la traduction japonaise de *l'Essence du théâtre* 1976, Tokyo, TBS Britannica, p. 3.
- 10) Larthomas reconnaît cette difficulté à définir le monologue. Voir *op. cit.* (note 1 de l'Introduction), pp. 370–71.
- 11) Ici ce trait caractéristique de la troisième personne n'est pas absolu et il y a quelque chose de subjectif; ce qui sera expliqué ci-dessous au sujet de la "vieille histoire". En ce qui concerne les rapports des *personnes*, nous les discuterons plus en détails en fonction de la théorie de Benveniste, dans le chapitre 3 «Langage de fête».

- 12) L'expression "parole intérieure" m'est venue à l'esprit tout naturellement; selon Mukařovsky (*op. cit.*, p. 130), pourtant, elle fut créée par un certain V. Egger, *La parole intérieure*, Paris, 1881. Toutefois Egger désigne par là les mots qu'on écoute dans l'âme durant l'insomnie, ce qui est différent de notre notion.
- 13) Voir le Dictionnaire *Robert*. A ce propos, nous pouvons consulter d'Aubignac, qui dit: "Encore que je n'aye point trouvé le terme de *Monologue* chez les Auteurs anciens qui nous ont parlé du Theatre, ni même dans ce grand Œuvre de Jules Scaliger, qui n'a rien oublié de curieux sur ce Sujet." (*op. cit.* dans la note 2 de l'Introduction, p. 229.) Pour d'autres langues modernes occidentales, des dictionnaires de chaque langue montrent qu'il emprunte ce terme au français. En latin, Diomède, grammairien du 4^e siècle, distinguant le dialogue comme *diverbium* et le monologue comme *canticum*; *diverbium* signifie "parole divisée en deux" alors que *canticum* le chant, et Tite-Live (64/59 BC-17AD) distinguait avec ces deux termes le discours et le chant dans le drame. Sur ce problème, voir W. Beare, *The Roman Stage*, Londre, Methuen, 1968³, pp. 219-30. De toute façon, ce qui est certain, c'est que, tandis que le *diverbium* était un terme de théâtre (à la différence du "dialogue" qui désignait l'entretien), on adoptait pour le monologue théâtral un terme de la musique.
- 14) Tomonobu Imamichi (lettre privée).
- 15) *Soliloques* sont développés par des dialogues entre *moi* et la *raison*. Augustin donne un éclaircissement là-dessus dans un de ses derniers ouvrages *Rétractations*: «C'est moi même qui interroge et qui réponds en même temps; ce qui donnerait l'impression d'être deux, moi et la raison; pourtant il n'y a en fait qu'un seul. C'est pourquoi j'ai intitulé cet ouvrage *Soliloquia*.» (J'emprunte la citation à la présentation que Yoshio Watanabe donne en japonais au volume «Augustin, Boèce» *Collection des Classiques Mondiaux* 26, Tokyo, Librairie Chikuma-shobo, pp. 442-43.) Pour le *Monologion*, c'est Eadmere, secrétaire d'Anselme, qui dit: «Il écrit un petit ouvrage et l'intitula *Monologion*; car c'est lui seul qui y parle à la manière de converser avec lui-même.» (Cité d'après la présentation en japonais que Gyo Furuta donne à une œuvre complète d'Anselme éditée par lui-même à la Librairie Seibun-sha, 1980, p. 13.)
- 16) Voir la présentation ci-dessus de Y. Watanabe, p. 443.
- 17) *Op. cit.*, p. 95.
- 18) L'importance du "point de vue" est soulignée par E. Souriau dans ses *Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950. Ici nous constatons qu'un point de vue est originellement incorporé à toute pièce, ou plus exactement qu'une pièce est construite suivant un point de vue qui lui est propre, et que la liberté de l'interprétation est très limitée en ce point. Ainsi, en poussant une interprétation originale d'une pièce au point de lui imposer un autre point de vue que celui donné par l'auteur, on en arriverait à une autre pièce: nous en trouvons un exemple très intéressant dans *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard, qui est une version en quelque sorte renversée de l'histoire de Hamlet, une cette fois non pas du point de vue du prince du Danemark mais de celui de ces deux figurants.
- 19) J'emprunte ces notions appariées à H. Gouhier, *l'Œuvre théâtrale*, Flammarion, 1958, p. 201.
- 20) Voir mon article "Poétique du léger, ou Lutte avec l'esprit de gravité", *Revue d'esthétique*, 1979, 1-2, 10/18, L'affirmation de d'Aubignac que "..... le Théâtre est dans la chaleur de l'action & dans l'empressement des Incidens que ces longues Narrations refroidissent & relâchent" (*op. cit.* p. 269.) contient une observation que nous pouvons consulter. Par ailleurs, concernant la relation entre le monologue et la poésie, Larthomas cite J. Scherer (*op. cit.*, p. 374.).
- 21) H. Gouhier, *l'Essence du théâtre*, Aubier Montaigne, 1968, pp. 35-36.