



Sous la direction de

Irène Roy

avec la collaboration de

Caroline Garand

et Christine Borello

Figures du monologue théâtral

ou
Seul en scène

C o l l e c t i o n
Convergences

Éditions Nota bene

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

COLLECTION CONVERGENCES,

DIRIGÉE PAR ROBERT DION,

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Jörg BOCHOW
Caroline GARAND
Robert GURIK
John Paul HALFERTY
Samuel JUNOD
Pia KLEBER
Dominique LAFON
Louis Patrick LEROUX
Hans-Jürgen LÜSEBRINK
Renée NOISEUX GURIK
Manfred PFISTER
Élizabeth PLOURDE
Jacqueline RAZGONNIKOFF
Irène ROY
Guy SPIELMANN
Larry TREMBLAY

Sous la direction de
IRÈNE ROY

avec la collaboration de Caroline GARAND et Christine BORELLO

Figures du monologue théâtral ou seul en scène

CONVERGENCES

n° 35

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

© Éditions Nota bene, 2007
ISBN : 978-2-89518-252-8

PRÉFACE

Irène Roy

CRILCQ, Université Laval

Parmi les multiples procédés dramatiques qui prévalent dans la dramaturgie contemporaine, l'utilisation de la forme monologique constitue l'un des phénomènes les plus commentés. L'emprunt du monologue théâtral souvent dépourvu de toute forme de réalisme, découle de la volonté de reproduire scéniquement les remises en questions du personnage par l'intermédiaire d'un discours dont les modalités redéfinissent le rapport scène-salle. S'il a traversé les époques sous de multiples formes et fonctions, il procède aujourd'hui de l'individualisme ambiant qui imprègne nos sociétés. « Seul en scène », que le personnage se parle à lui-même ou s'adresse au public, il déjoue en apparence les règles de la convention dialogique porteuse de l'évolution du conflit dramatique. Car si elle semble en faire l'économie, l'utilisation du monologue n'en révèle par moins certains traits qui font de l'acteur le porte-voix d'un auteur impatient de rejoindre un public qui se reconnaîtra dans la solitude et la déroute intime du personnage.

Le colloque *Figures du monologue théâtral* visait à mettre en lumière les dynamiques et les enjeux formels de l'utilisation du monologue, de même que le développement historique de grandes thématiques qui ont suscité son apparition, puis sa prise de possession progressive d'une bonne part de l'espace dramaturgique. Ainsi a été exploré ce théâtre qui, dans la lignée de

Strindberg, tente de reproduire les errances de la subjectivité par opposition aux conflits rationnels, politiques, sociaux et culturels. Adoptant une perspective transhistorique et interdisciplinaire, les rencontres tenues entre le 15 et le 17 mai 2005 dans le cadre du 4^e Carrefour international de théâtre de Québec, avaient également pour but d'instaurer un dialogue entre théoriciens, praticiens et spectateurs d'origines diverses. À l'invitation du comité organisateur, les participants ont été appelés à croiser leur vision respective en regard de trois axes d'investigation qui, d'hier à aujourd'hui, ont nourri une réflexion centrée sur la mise à jour des figures du monologue qui ont jalonné l'histoire du théâtre.

L'étude d'œuvres d'écrivains dramatiques et scéniques qui ont marqué la scène contemporaine à travers leur approche du monologue a d'abord été privilégiée, élargie par l'interrogation de motifs tels la biographie et l'autobiographie théâtralisée ainsi que le monologue au féminin.

Dans « One body show », le dramaturge Larry Tremblay examine quatre de ses textes monologués qui mettent en scène « le drame du corps ». Qu'il s'agisse du corps « morcelable » de Léo qui se démembre dans *Le déclin du destin*, de celui de Martha transformé en objet de connaissance dans *Leçon d'anatomie*, du corps « palimpseste » et politique de Gaston dans *The dragonfly of Chicoutimi*, ou de celui de l'Ogre devenu médiatique, global et narcissique, l'auteur, à travers ses observations, nous fait découvrir qu'ils questionnent tous « de façon singulière l'identité et, surtout, la place de l'autre en soi-même ».

Hans-Jürgen Lüsebrink, quant à lui, met en évidence la complexité de l'utilisation de sources biographiques dans « Du monologue autobiographique à la dialoguicité scénique. Le journal intime de Frida Kahlo et sa mise en scène théâtrale par Robert Lepage ». En analysant de plus près les deux versions de l'auteure dramatique Sophie Faucher – *Apasionada* (2001) devenue *La casa azul* (2003) – il montre comment la transposition effectuée par Lepage entre les œuvres référentielle et théâtrale se déploie formellement sur scène dans un spectacle qui exploite les possibilités du multimédia.

« L'alchimie de la transformation totale. Le récit de conversion de Pol Pelletier » retrace l'itinéraire artistique raconté par la comédienne et auteure dramatique québécoise, à travers son triptyque *Joie, Océan et Or*. Tout en soulignant la démarche autobiographique de ce projet monologique, Louis Patrick Leroux nous en fait apprécier, au-delà des desseins pédagogiques, la richesse des témoignages devenus « récits de conversion et d'affranchissement » de la part d'une artiste qui a fait de son métier une vocation et un cheminement vers l'atteinte d'un bien-être corporel et spirituel.

Si l'usage des médias électroniques dans les arts de la scène est devenu habituel au point où l'auditoire peut aisément oublier leur existence, *Jimmy, créature de rêve* de Marie Brassard, parce qu'elle surexpose l'utilisation de ces médias, engendre cependant le malaise chez les spectateurs. C'est ce malaise, et ses conséquences esthétiques, qui intéressent John Paul Halferty dans « Intermediality in Marie Brassard's *Jimmy, créature de rêve* ». Procédant à travers une quadruple division des effets médiatiques, l'étude proposée démontre comment l'œuvre en question force la réflexion du spectateur, non seulement sur la signification d'un déploiement inhabituel de données sensorielles multiples et contradictoires et de ses effets sur la perception de l'identité du/des personnages, mais aussi, et surtout, sur la nature de l'acte théâtral et son rôle dans la société.

Le *Hamlet* de Shakespeare, cœur du second axe de réflexion, a servi de référence à des questionnements spécifiques entourant l'adaptation et la question des liens entre technologies et pratiques monologiques.

Dans « Heiner Müller's *Hamlet/Hamletmachine* 1989/1990 : the collapse of utopia », Jörg Bochow montre comment la destruction du dialogue shakespearien par Müller contribue à accentuer l'expression d'une vision politique et sociale dans laquelle les rôles de victimes et de bourreaux disparaissent avec la chute de la notion d'humanité dans le monde moderne. Dans ce cas précis, celui de la double mise en scène d'*Hamlet* et *Hamlet/machine* à Berlin en 1990, il s'agit du dialogue impossible entre Heiner

Müller et une Allemagne en pleine tempête, alors que le mur de Berlin s'effondre et, avec lui, l'utopie socialiste.

« Hamlet : One-on-One », présenté en collaboration par Pia Kleber et Safia Kahn, se veut une étude comparative de deux spectacles solos inspirés par Hamlet et créés respectivement par Robert Wilson, *Hamlet : a monologue*, et Robert Lepage, *Else-neur*, tous deux s'inscrivant jusqu'à un certain point dans la lignée brechtienne. Si une bonne part de l'esthétique des deux créations s'appuie sur le visuel, elles le font en empruntant des avenues fort différentes qui, chacune à leur façon, soumettent le texte shakespearien à des considérations artistiques personnelles plus qu'elles ne cherchent à créer une « performance shakespearienne » colorée par l'esthétique singulière des créateurs.

Si pour Robert Gurik tous les auteurs monologuent, certains par la bouche d'un comédien, d'autres, par l'entremise de plusieurs, le dramaturge nous explique dans « Monologue d'Hamlet dans *Hamlet, prince du Québec* », pourquoi sa pièce a emprunté la structure, le déroulement des scènes et de l'action de la célèbre œuvre de Shakespeare. Alors qu'il était à la recherche d'une forme théâtrale qui pourrait véhiculer son opinion sur la situation politique du Québec de 1967, la reprise d'équivalences entre personnages shakespeariens et québécois lui a permis de réfléchir sur les enjeux de la Révolution tranquille qui culminait alors au sein d'une société qui émergeait lentement d'une période d'obscurantisme politique et culturel.

Les soliloques de *Hamlet* sont parmi les morceaux de littérature les plus souvent cités et commentés et, d'entre eux, le soliloque s'ouvrant par le célèbre « To be or not to be » est celui qui a le statut le plus particulier. Ce destin singulier peut s'expliquer à la fois par son abstraction et par son obscurité sémantique qui font que, après des siècles de discussions, il n'y a encore aucun consensus sur son sens définitif. Un moyen de sortir de l'énigme que représente ce soliloque est de se désintéresser de son sens pour étudier sa potentialité en terme de performance et c'est ce que fait Manfred Pfister dans son article, « Enigma variations :

performing “To be or not to be” », consacré à la représentation des soliloques d'*Hamlet* en tant que défi posé à l'acteur.

C'est en retraçant les origines archétypales du personnage d'Ophélie que Renée Noiseux Gurik explique la nature du monologue exprimant sa folie suite au rejet d'*Hamlet*. En effet, du fait qu'elle incarne une valeur essentielle et immuable, elle ne peut évoluer ni comprendre l'évolution ou le déchirement d'*Hamlet* : elle est fixée dans un moment unique qui, lorsqu'il passe, l'entraîne avec lui. En la créant ainsi, vouée à n'être qu'un sacrifice offert sur l'autel du héros torturé, Shakespeare aurait initié toute une tradition d'héroïnes, trouvant son apogée dans la littérature romantique.

Enfin, le troisième axe avait pour tâche de poser un regard à la fois théorique et historique sur cette pratique discursive et scénique singulière en regard d'esthétiques successives qui ont jalonné l'histoire de l'art théâtral.

L'époque des guerres de religion est aussi celle qui voit la constitution de la tragédie française et, du fait du processus constitutif, d'une errance générique qui permet au monologue, subséquemment presque banni de la tragédie, de s'inscrire comme véhicule privilégié de la crise éthique inévitable dans une société déchirée. À partir de quatre textes représentatifs de l'époque, Samuel Junod, dans « La crise éthique dans le monologue au temps des guerres de religion », montre comment le discours monologique représente un lieu où s'affrontent le Moi et la fonction sociale de l'individu, affrontement symbolique de l'absence de consensus moral : là où il n'y avait qu'une parole possible, « un roi, une foi, une loi », le schisme religieux a engendré l'incertitude et, avec elle, l'impossibilité d'un discours dont la légitimité serait indiscutable.

« Pour une brève archéologie du monologue dans la théorie dramatique classique » de Guy Spielmann, tel que le titre l'expose sans ambiguïté, retrace l'évolution du discours critique sur le monologue au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, qui s'articulent comme le lieu d'un changement radical dans la perception et l'utilisation du monologue sur les planches. En effet, à la fois

fréquemment utilisé et regardé avec hostilité par les théoriciens du théâtre du milieu du XVII^e siècle, le monologue est progressivement reconnu comme « l'un des procédés dramatiques les plus efficaces ».

Jacqueline Razgonnikoff aborde un aspect bien particulier du monologue, celui de son interprétation par l'acteur. « L'interprétation du monologue classique : du débat intérieur au morceau de bravoure (exemples tirés de Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais et Victor Hugo) », propose un tour d'horizon où l'historienne de la représentation théâtrale souligne les nombreux défis que posent à l'acteur et au metteur en scène quelques incontournables du répertoire français qui ont provoqué nombre d'interrogations et de polémiques. De l'époque classique à aujourd'hui, elle commente, en se basant sur des documents critiques, les diverses interprétations et choix de mise en scène qu'ils ont suscités et en fait ressortir toutes les nuances suivant que la vraisemblance ou la vérité humaine sont mises en cause.

Dans « Le monologue comme calibre dramaturgique : le cas Voltaire », Dominique Lafon pose la difficile question de l'intérêt du théâtre de Voltaire en étudiant son usage du monologue. Forme discursive peut-être la plus « sensible », en ce qu'elle questionne à la fois « la forme, la fonction et la convention », l'auteure montre que le monologue s'inscrit comme un outil d'autant plus pertinent qu'il balise « l'évolution du théâtre classique » autour duquel s'articule la dramaturgie de Voltaire dans une volonté de continuité plus que de rupture.

À toutes les époques de l'évolution de la dramaturgie québécoise, le discours monologique a occupé une place prépondérante. Dans « Défrichage du pays », Caroline Garand en précise la fonction à travers des extraits tirés de pièces représentatives des différentes étapes de sa préconstitution, soit des débuts de la colonie française à l'après conquête du territoire par les Anglais, jusqu'au début du XX^e siècle. Elle montre comment les différents genres (drames patriotiques, comédies, mélodrames, etc.) qui voient le jour à même les événements politiques et sociaux

mettent déjà en place la dynamique d'une identité problématique qui se dessine par le biais d'un théâtre populaire.

Ce thème récurrent d'une dramaturgie qui naît et s'épanouit comme pratique identitaire est repris par Irène Roy dans « Du moi individuel au moi collectif : un itinéraire monologique nationaliste ». Cette fois, l'auteure met en lumière l'éveil d'une conscience collective qui puise dans les formes monologiques l'essence même des réformes artistiques qui vont marquer la décennie 1970 et permettre l'expression sur scène des grands débats suscités par les remises en question d'une société en pleine transformation.

Suite à l'échec référendaire de 1980, de jeunes auteurs « se mettent à la recherche de nouvelles modalités d'énonciation » désormais tournées vers un registre plus intimiste. Élisabeth Plourde traite de cette émancipation formelle des discours dans « Explorer les territoires de l'intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise ». Elle y explique comment, fragilisé et tourné vers des préoccupations plus individualistes, le monologue transite par des procédés esthétiques dont la logique fragmentaire et éclatée est davantage porteuse de « désordres de nature privée ».

Les interventions de spécialistes venus d'Europe, des États-Unis, du Canada et du Québec ont été complétées par des conférences artistiques et des tables rondes où de nombreux praticiens¹

1. Par ordre d'intervention : Yves FERRY (Comédie de la mer, Paris) ; Édith KALDOR (dramaturge et vidéaste, Pays-Bas) ; Brigitte HAENTJENS (Sibyllines, Montréal) ; Daniele FINZI-PASCA (Teatro Sunil, Suisse-Mexique) ; Anne-Marie OLIVIER (comédienne et auteure, Québec) ; Christian VÉZINA (comédien et auteur, Québec) ; Marie-Ginette GUAY (Directrice artistique du Théâtre Périscope, Québec) ; Jean ASSELIN (Omnibus, Montréal) ; Catherine MORENCY et Thierry BISSONNETTE, étudiants-performeurs en études littéraires à l'Université Laval en collaboration avec la Compagnie Rizhome ; Robert FAGUY (Lantiss, Québec) ; Loredana ZANCO (IIC, Toronto) ; Charles CORNETTE (Wereldcultuurencentrum Zuiderperhuis, Anvers) ; Marcel POMERLO (Momentum, Montréal) ; Paul LEFEBVRE (Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa) ; Anne WIBO (revue *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve) ;

ont partagé leurs visées artistiques avec le public et créé des réflexions dynamiques autour des différentes figures du monologue qui ont mis la notion de subjectivité au cœur de l'espace scénique contemporain. Organisé par Christine Borello, Caroline Garand, Irène Roy et le programme d'études théâtrales du département des littératures de l'Université Laval en collaboration avec le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), le Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS), le Cercle d'étude sur la République des Lettres (CERL) et le UC Drama Program and Centre for Comparative Literature de l'Université de Toronto, ce colloque a été rendu possible grâce à une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Nous avons en outre bénéficié du précieux appui du Consulat général de France à Québec, du Ministère des relations internationales du Québec, de la Délégation Wallonie-Bruxelles au Québec et de l'Institut culturel italien de Montréal. Un merci spécial à Chantal Hébert, professeure en études théâtrales à l'Université Laval, qui a agi à titre de conseillère, à mesdames Dominique Violette, Marie Gignac et Brigitte Haentjens, directrices générales et artistiques du Carrefour international de théâtre de Québec, qui ont accueilli l'événement dans leur programmation, et à Christine Borello, à l'origine du thème de ce colloque. Merci à Caroline Garand pour l'aide précieuse apportée à la préparation de ces Actes. Un chaleureux merci également à Franca Rame et Dario Fo qui ont autorisé la reproduction d'une aquarelle de ce grand monologuiste-conteur représentant un saltimbanque pour la brochure et l'affiche du colloque.

Marc BÉLAND (comédien, Montréal) ; Michel VAÏS (directeur des *Cahiers de Théâtre Jeu*) ; Thierry BELLEGUIC (CERL, Université Laval) ; Jean-Louis HAQUETTE (Université de Reims) ; Rodrigue VILLENEUVE (Têtes heureuses, Chicoutimi) ; Michèle FRÉMONT (Cégep Maisonneuve) ; Philippe DU VIGNAL (École du Théâtre National de Chaillot, Paris) ; Hervé GUAY (critique, journal *Le Devoir*) ; Nathalie DEROME (Productions Nathalie Derome, Montréal) ; Marie DUMAIS (Compagnie Marie Dumais, Québec) ; Carole NADEAU (Théâtre Le Pont Bridge, Montréal).

ONE BODY SHOW

Larry Tremblay

Université du Québec à Montréal

Ouvrir un corps est un acte infini où barbarie
et civilisation se font écho mutuellement.

Il y a quelques années, un éditeur de Vancouver m'a proposé de publier en traduction anglaise, réunis dans un livre, quelques-unes de mes pièces de théâtre. Comment les choisir parmi la douzaine que j'avais écrites ? Je devais trouver un lien, un thème, un air de famille qui justifie un choix éditorial. J'ai alors décidé de réunir les quatre monologues que j'avais écrits pour la scène. C'est ainsi qu'est né *Talking Bodies*. En travaillant sur l'édition de ce livre, je me suis aperçu que chacun de ces *one man shows* était en réalité un *one body show*. J'avais écrit des histoires qui arrivent avant tout à des corps. Des histoires qui sont autant de fissures, de pertes, de déficiences, de défaillances qui installent la théâtralité au sein même du corps. Le drame, c'est le corps. Et la forme du monologue, en livrant au regard la singularité d'un seul corps, amplifie la charge dramatique de ce *corps qui parle*. Pas d'échappatoire possible dans un corps à corps avec un adversaire, un confident, un traître. La solitude scénique est implacable. Le *corps unique* est contraint de se livrer au spectateur sans aucune médiation. Confession, confidence, mensonge, aveu, stratégie s'imbriquent et forment le tissu d'une parole paradoxale

qui valse entre remémoration et action, entre soliloque et monologue.

LE DÉCLIC DU DESTIN : LE CORPS DE LÉO

Sans les lèvres, les dents sont la mort. Le sourire en est une variation. Jusqu'où peut-on les montrer ?

Le premier de ces quatre *corps uniques* est celui de Léo. Qu'arrive-t-il à ce corps ? Une chose simple à saisir du point de vue dramatique : il se démembre. Rien, en effet, n'est plus facile que de raconter l'histoire du *Déclic du destin* : un homme, en mangeant un éclair au chocolat, perd une dent. Très vite, il perd les autres, puis la langue, puis un doigt et, finalement, la tête. Au départ, c'est Léo qui raconte (avec l'aide du passé simple et du plus-que-parfait du subjonctif !) ces pertes successives. Son ton est détaché, réflexif avant de glisser vers l'horreur élégante de la fatalité. Quand sa tête décide de le quitter, le récit hésite, ne sait plus d'où il « se parle ». Qui est le sujet dans cette fuite en avant ? La tête sans corps ou le corps sans tête ? Cette corporéité morcelable met en question l'ancrage de l'identité. Le « je », expulsé de son lieu naturel, flotte entre deux morceaux de chair. *Le déclic du destin* est avant tout le récit d'un événement existentiel impossible à jouer sur une scène. Et c'est justement cette impossibilité qui lui donne sa théâtralité. Le récit d'un corps qui nie sa propre totalité le dramatise. Le monologue de Léo propose aux spectateurs un mensonge permanent.

LEÇON D'ANATOMIE : LE CORPS DE MARTHA

Pourquoi nous arrive-t-il d'aimer ceux qui nous détruisent ?

Alors que le corps de Léo semble vivre dans un univers intemporel, délaissant les faits anecdotiques de la biographie et des contingences sociales, celui de Martha est épinglé par un

questionnement méticuleux qui le fait exister dans le cadre d'une relation de couple. La structure de *Leçon d'anatomie*, comme son titre l'indique, s'inspire de la dynamique particulière de la transmission d'une connaissance et, surtout, des images qui naissent du corps quand il est perçu comme anatomie. Le texte de cette pièce est divisé en neuf leçons. Chacune d'elles pose une question. La première associe la vie de Martha à celle de son mari : Martha + Pierre = ? La dernière l'en dissocie : Martha – Pierre = ? Martha enseigne à l'université le behaviorisme, la science du comportement. Pierre est un homme politique connu. Martha, après avoir subi une mammectomie, quitte Pierre, qui ne fait aucun effort pour la retenir. Seule, dans un appartement vide et blanc, elle pose un regard lucide et affolé sur le couple qu'elle a formé avec Pierre. Elle entreprend une dissection implacable. Elle veut comprendre pourquoi elle aime un homme qui la détruit. Croyant ouvrir le corps de Pierre afin d'en saisir la vérité, elle met finalement au jour son propre corps, fouillant dans les coins les plus cachés de son passé. Le corps de Léo décide de le quitter morceau par morceau. Dans *Leçon d'anatomie*, c'est Martha qui se distancie de son propre corps. Elle le transforme en objet de connaissance. Elle ne recule devant rien, dénonce ses manques, ses fêlures, ses déficiences (Martha ne peut avoir d'enfant). Cependant, l'ouverture des corps, leur mise à mort symbolique ne conduisent à aucun secret, n'apportent aucune lumière. C'est au cœur de sa lucidité que Martha trouve la force de se libérer d'une relation qui la minait.

THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI :
LE CORPS DE GASTON

Time
It's a question of time
I hate time

Le corps de Gaston en cache plusieurs. C'est un corps qui joue à cache-cache avec le spectateur. Un corps palimpseste. Un

corps réservoir qui contient quarante ans de silence (Gaston prétend être devenu aphasique à la suite d'un traumatisme).

Léo perd la langue. Gaston aussi, mais dans son cas, il ne s'agit pas du muscle. Gaston perd sa langue maternelle, le français qu'il parle à Chicoutimi. Au réveil d'un rêve, il reparle. En anglais. C'est dans ce *broken English*, calqué en grande partie sur la syntaxe du français, qu'il va raconter son rêve : un labyrinthe où il rencontre une mère fantasmagorique qui court après lui avec un couteau de cuisine. Il la dévore, s'enfuit dans le corps d'une libellule géante qui s'écrase sur les rochers de la Rivière aux roches. C'est là où il joue aux cow-boys et aux Indiens avec Pierre. Pierre Gagnon-Connally qui, un jour de juillet, lui ordonne en anglais d'être son cheval. Et c'est dans la peau de cet animal qu'il ressent le désir qui le conduit à fracasser la tête de Pierre contre les rochers de la rivière. Tuer le désir. Fermer le corps. Mais le rêve fait une brèche dans cette opacité : le théâtre est donc possible. Et la vérité, protégée par plusieurs couches de mensonges, peut s'avancer vers les projecteurs.

Dès que Gaston s'adresse au public, son corps le trahit. Sa bouche, surtout. Elle est fausse. Elle abrite l'autre. Gaston porte un masque linguistique pour se raconter. Le corps de Gaston craque. Pour se dire, Gaston se doit de ne plus être lui-même. La langue qu'il parle défigure son être. Alors, il déparle. Le corps de Gaston met en scène la mort d'une langue.

LE CORPS DE LA LANGUE

I don't want to be an insect
I want to go to school
to learn French math
geography history of Canada
I want to eat mashed potatoes
steak and suck white popsicles

Une langue naît et meurt.

Voilà ce que les statistiques nous disent. Mais personne ne veut voir sa langue mourir avant lui-même.

« Je suis ce que je parle » : c'est ce que je crois quand j'écris *The Dragonfly of Chicoutimi*. Ma survie dépend des mots que j'utilise. Aujourd'hui, je retourne la formule. Je trouve plus juste d'exister et de vivre en me disant : « Je parle ce que je suis. » Et ce que je suis n'est pas donné d'avance. Je le construis. Ce n'est pas la langue qui décide à ma place.

Ce retournement survient après une réflexion sur les rapports de la langue et de l'être que je résume en quatre points :

- 1) la langue précède toujours celui qui la parle ;
- 2) la langue est toujours la langue de l'autre, d'un autre ;
- 3) dans le ventre de ma mère, je ne parle pas ;
- 4) quand je nais, je suis l'enfant, celui qui ne parle pas. *Enfant* vient du latin *infans* qui signifie « ne parle pas ».

Puis je parle. Je parle la langue de ma mère, la langue d'un autre, d'une autre. Je parle une langue maternelle. Je ne parle pas une langue personnelle. Je ne suis pas ce que je parle. Je parle ce que je suis. Et je découvre ce que je suis en le parlant. L'être que je suis ne se réduit pas à la façon dont je l'exprime.

On a dit du *Dragonfly* que c'est une pièce écrite en français avec des mots anglais. Cette pièce prend l'allure d'une métaphore politique et sociale qui trouve sa source dans la tragédie d'une enfance dévastée. On comprend qu'elle soit d'emblée politique. Le Québec constitue un îlot francophone entouré par un océan anglophone. Gaston préfigurerait le destin du Québec qui, à la suite d'un traumatisme, puis d'un rêve, se réveillerait anglophone.

Rêve et traumatisme : deux tentations qui définissent deux positions extrêmes. La première tentation serait d'abdiquer, de se laisser porter par plus grand que soi, de disparaître dans l'autre. Parler en anglais mais aussi écrire en anglais, jouer en anglais, danser en anglais, chanter en anglais, peindre en anglais, filmer en anglais, acheter et vendre en anglais, penser en anglais, rêver en anglais, mourir en anglais. Ne plus résister. La deuxième tentation serait de se replier sur soi, de se fermer à l'autre, de s'identifier totalement à la langue de sa mère, aux premiers mots

prononcés de sa vie. De faire de la langue un bouclier, une arme, une porte difficile à ouvrir. L'aventure du *Dragonfly*, née de mon interrogation sur la survie du français, m'a amené à mieux reconnaître ces deux positions extrêmes et à les rejeter toutes les deux. Il n'y a pas une solution mais sans doute des milliers qui correspondent à des actes d'ouverture, de reconnaissance mutuelle, de lucidité. J'ai cru, avec *The Dragonfly of Chicoutimi*, raconter une histoire de haine. Je crois plutôt que j'ai écrit une histoire d'amour qui n'a pas encore eu lieu. Le corps de Gaston réserve des surprises.

LE CORPS DE L'OGRE

Le vide : il y en a de plus en plus.

Le personnage de ma pièce *Ogre* n'a pas de nom. Et je n'ai jamais senti le besoin de lui en donner un. Comme si le fait de le nommer le rendait suspect ou, plus exactement, lui enlevait une part de son fonctionnement métaphorique. J'ai voulu, avec ce personnage, montrer un corps totalement médiatisé, n'existant que s'il est capté par des caméras. Je ne savais pas, au moment où j'écrivais cette pièce, que je décrirais un phénomène qui allait apparaître quelques années plus tard : la télé réalité. Je ne savais pas que ces ogres allaient pulluler sur les écrans, boursoufflés de vide et de narcissisme. L'idée est simple : un homme se croit filmé par des caméras de télévision. Plus la présence des caméras s'intensifie, plus il devient odieux, méprisant, se sentant investi d'une mission planétaire. Il rabaisse sa femme, conduit son fils au suicide, manipule sa fille, signe des contrats imaginaires qui le mettent en vedette. Il est pourtant seul sur scène. On ne voit qu'un corps esseulé s'adressant à une multitude de fantômes. Le fantasme médiatique nourrit l'ego au point de le faire éclater en direct. Un sentiment de vide et de bêtise emplit la scène. Le corps de l'Ogre, lambeau chétif de cet ego démesuré, n'est plus qu'une protubérance insignifiante traînant comme une ficelle derrière un ballon emporté par le vent. L'image se consomme elle-même

comme la dernière des marchandises. À la fin, il n'y a plus rien sinon un sourire qui camoufle le vide.

MOI ET L'AUTRE

L'acteur, le temps qu'il est occupé à chercher son personnage, trouve une chose étonnante : un corps pluriel. Parce qu'il prétend ne pas être ce qu'il est ou être ce qu'il n'est pas, voilà que son corps se disloque (dislocation : sorti de son lieu d'origine).

Analyser leurs textes n'est pas chose courante de la part des auteurs. Le regard que j'ai porté sur ces quatre *on body show* fait ressortir l'importance du corps et de sa métaphorisation dans mon écriture dramatique (et, sans doute, dans mon écriture poétique et romanesque). J'ai pris conscience que ces quatre corps fictifs, s'ils font partie d'une même famille, mettent toutefois en question de façon singulière l'identité et, surtout, la place de l'autre en soi-même. *Le déclic du destin* installe la problématique identitaire au sein même de la corporéité. L'autre y est figuré par la partie qui, détachée de la totalité originelle, revendique la position de sujet. *Leçon d'anatomie* ajoute un second corps au drame, celui de la personne aimée et mal aimée. L'altérité est nommée. Cette pièce met en scène l'aliénation provoquée par une relation amoureuse malsaine. *The Dragonfly of Chicoutimi* agrandit la sphère de l'intime à celle du social en faisant du corps linguistique un corps politique. Ce corps politique, dans *Ogre*, devient médiatique et, du coup, perd son ancrage local. Il devient global, invisible, circule sous forme d'ondes, échappe à l'humanité, annonce le post-humain où l'émotion est vendue comme une marchandise parmi d'autres. La boucle est bouclée. Il n'y a plus de place pour l'autre. Qu'une multitude de moi.

LE CORPS DE POLYNICE

Le bourreau pense :
pourquoi les histoires de mort
sont-elles toujours mouillées
trop d'eau dans l'homme
trop de choses qui sortent de lui
le bourreau rêve d'une victime sèche
qu'il casserait émietterait
nostalgie du casse-tête
choses rangées carrées fermées
sable dur sous les ongles
voilà : il arrache les cheveux
pour les voir hurler.

Cette importance du corps n'est pas surprenante. Nous vivons dans un univers matérialiste où les valeurs spirituelles sont supplantées par les technologies, le marketing, l'économie de marché, la surmédiation. La vie semble avoir de moins en moins de sens. L'individu contemporain arrive au monde de plus en plus nu. La famille, le clan, la société, la nation tendent à se désagréger, à se dissoudre dans une globalité où l'individu se retrouve seul face à un monde dont le fonctionnement et le sens lui échappent. Dans cette omniprésence d'un vide masqué par une surcharge d'information, le corps de l'individu devient le lieu où l'humanité se condense, se réapproprie un territoire pour lutter contre une société qui le déshumanise, veut contrôler ses besoins et ses désirs. Le corps, parce qu'il est le seul lieu qui appartient en propre à l'individu, devient politique. La pratique actuelle du tatouage, du *body piercing*, des modifications corporelles donne à l'individu le sentiment d'agir. Intervenir sur son corps, c'est reprendre symboliquement le contrôle de son existence. La performance a placé le corps au centre de ses préoccupations. Le corps ligoté, torturé, déchiré, troué, semble être une réponse à l'apathie du corps social. L'écriture de l'*unique corps* sur la scène contemporaine passe en partie par le dévoilement de ce corps, par une histoire qui arrive à ce corps. Le théâtre, essentiellement action, installe dans le corps le

ONE BODY SHOW

conflit. L'intimité rapproche le corps de sa viande. La cruauté du monde mais aussi sa beauté logent dans le lieu étroit d'un corps offert. L'intimité peut devenir insupportable ou sublime en recelant la densité d'une humanité comprimée. Cette théâtralité du *corps unique* oscille entre l'inclusion et l'exclusion, entre le conformisme et la marginalité. Le corps bronzé, «liposucé», «bodybuildé», refait plastiquement, affronte le corps torturé, malade, violé, jeté aux fosses communes. À la limite, un seul corps pourrait, de nos jours, jouer toute l'histoire d'Antigone : celui de Polynice.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

BIBLIOGRAPHIE

TREMBLAY, Larry (1989), *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Larry (1997), *Ogre*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.

TREMBLAY, Larry (1999), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges.

TREMBLAY, Larry (2001), *Talking Bodies*, traduction de Sheila Fischman, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Larry (2003), *Leçon d'anatomie*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.

Tous les exergues du texte « One body show » sont de l'auteur.

PHOTOS ET EXTRAITS



Larry Tremblay (Léo) dans *Le déclic du destin*
(Laboratoire gestuel, 1988). Photo : Paul Lowry.

Décidé je me levai
sans trop me presser toutefois
de mon lit
et allai me regarder dans le miroir
j'ouvris la bouche
et fis apparaître au milieu de ma face
un cercle des plus parfaits
des plus profonds
je
sortis ma langue de ce trou
mais l'étirant
elle
se détacha d'un coup de sa base
et alla s'écraser contre le miroir
s'était-elle projetée d'elle-même
ou était-ce moi
dans mon effort de la sortir
qui la fis s'éjecter
question vaine

Larry TREMBLAY, *Le déclic du destin*, 1989, p. 31-32.



Héléne Loiselle (Martha) dans *Leçon d'anatomie* (Théâtre d'Aujourd'hui, 1992). Photo : Daniel Kieffer.

Mon amour pour Pierre
a été un meurtre
le mien
je regarde ses yeux
je soulève mentalement ses iris bleus
je les décolle pour examiner ce qu'il pense
pour voir à l'œuvre son cerveau
je m'insinue dans ses pensées
je rêve de penser ce qu'il pense
au moment où il le pense
et n'arrive qu'au vide

Larry TREMBLAY, *Leçon d'anatomie*, 2003, p. 11-12.



Jean-Louis Millette (Gaston) dans *The Dragonfly of Chicoutimi* (Théâtre d'Aujourd'hui/FTA, 1995). Photo : Yves Dubé.

When the knife thrown by mum
transpierced my chest
fixing my body on the yellow wall of the kitchen
it was impossible for me to escape
the sensation and the idea
I was nothing but
a dragonfly fixed on a wall by a pin

Larry TREMBLAY, *The Dragonfly of Chicoutimi*, 1999,
p. 39.



Carl Bécharde (Ogre) dans *Ogre* (Théâtre d'Aujourd'hui, 1998). Photo : Yves Dubé.

Que pensez-vous de moi
la vérité
ne parlez pas de mon physique
soyez subtile
un homme obèse cache d'innombrables trésors
je suis fier de ma graisse
j'aime soupeser la vérité de mes bourrelets
j'en connais la force d'attraction
ce n'est pas tout le monde
qui a des yeux pour voir
un jour viendra
où ma vérité éclatera à la face du monde
ma vérité
avec tout ce qu'elle comporte de gras de laid
mais aussi d'amour d'intelligence de perspicacité
PERSPICACITÉ
c'est le mot
j'ai quelque chose à dire
moi
je ne me gênerai pas pour le crier
qui peut dire ce que j'ai à dire
qui
(pause)
moi

Larry TREMBLAY, *Ogre*, 1997, p. 23.

DU MONOLOGUE AUTOBIOGRAPHIQUE
À LA DIALOGUICITÉ SCÉNIQUE.
LE JOURNAL INTIME DE FRIDA KAHLO ET
SA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE PAR ROBERT LEPAGE

Hans-Jürgen Lüsebrink
Université de Saarbrücken

PARADOXES ET FASCINATIONS

Frida Kahlo (1908-1954), peintre et artiste mexicaine, est certes une des figures intellectuelles à la fois les plus fascinantes et les plus paradoxales du ^{xx}^e siècle¹ : figure paradoxale, parce que son œuvre réunit en même temps une esthétique autoréférentielle, presque narcissique, où l'autoportrait joue un rôle emblématique se prolongeant dans une écriture autobiographique et dans un engagement politique sans compromis, proche du trotskisme qui fit d'elle une « héroïne populaire » mexicaine² ;

1. Voir sur la biographie de Frida Kahlo, Malka DRUCKER, *Frida Kahlo : Torment and Triumph in Her Life and Art*, 1991 ; Hayden HERRERA, *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, 1983 ; Sarah M. LOWE, *Frida Kahlo*, 1991 ; Linde SALBER, *Frida Kahlo*, 1997 ; Raquel TIBOL, *Frida Kahlo. Una vida abierta*, 1983, traduction anglaise : *Frida Kahlo. An Open Life*, 1993.

2. Voir à ce sujet par exemple un des nombreux comptes rendus du film de Julie Taymor sur la vie de Frida Kahlo, sorti en 2002. Uwe MIES qualifie la vie de Kahlo d'« épopée d'une héroïne du peuple » (« Epos

figure également fascinante, parce que peu d'œuvres artistiques et intellectuelles du ^{xx}e siècle paraissent plus fortement marquées en même temps par l'expérience à la fois du plus intime – l'expérience du corps, de ses souffrances, de ses désirs et de ses passions – et du plus lointain – en l'occurrence l'expérience intense d'autres langues et cultures : d'abord les cultures amérindiennes, aztèques et mayas, puis les cultures états-unienne et française que Kahlo connut de près au cours de deux séjours prolongés à New York, Detroit, San Francisco et à Paris, en 1933 et en 1938, puis à plusieurs reprises pendant les années 1940, en compagnie de son mari, le peintre muraliste Diego Rivera.

La fascination exercée par le personnage de Kahlo, son œuvre et son expérience inter- et transculturelle s'est prolongée en une mémoire multimédiatique et multiforme, dans de nombreux médias et cultures. Cette mémoire s'ancre d'abord dans les lieux de ses activités, notamment dans sa maison construite dans le style Bauhaus en 1934 à San Angel, une banlieue de la ville de Mexico, et transformée en Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo¹ ; dans de nombreuses reproductions de peintures, de tableaux et de photographies ; ainsi que dans des romans et des biographies. Au Québec, Kahlo fut représentée également dans un spectacle inspiré de sa vie créé au Musée d'art contemporain de Montréal en 1992 par Danièle Desnoyers et dans un opéra pour voix et bande électroacoustique intitulé *Yo soy la desintegración* monté en 1997 par Pauline Vaillancourt. Kahlo est également présente sur un timbre de 45 cents, émis par la poste états-unienne, reproduisant l'un de ses fameux autoportraits. Le créateur de mode Jean Paul Gaultier lui consacra une

einer Volksheldin ») et l'artiste de « plus grande artiste du Mexique » (« Mexikos größte Künstlerin ») (« Leben auf der Leinwand », *Saarbrücker Zeitung*, 6 mars 2003, annexe, p. 18).

1. Voir Carolyn PARENT, « Sur les traces de Frida Kahlo », *Le Devoir*, 14 décembre 2001, p. B4 ; Marjorie ALESSANDRINI, « Frida Kahlo retrouvée à Coyoacán », *Le Nouvel Observateur*, du 1^{er} au 7 mai 2003, p. 37.

collection¹. Et, enfin, elle est ressuscitée dans des films dont le dernier en date, intitulé *Frida*, a été réalisé par la metteuse en scène américaine Julie Taymor, avec Salma Hayek dans le rôle de l'artiste mexicaine, et présenté en été 2002 au Festival international du film à Venise².

Un article grand public paru à la mi-septembre 2002 dans le quotidien à la *USA Today* intitulé « Following Frida » décrit une dizaine de « lieux de mémoire » attachés à Kahlo au Mexique et utilisés par le tourisme culturel, des restaurants allant jusqu'à proposer des « Frida Kahlo menues » comportant les mets favoris de l'artiste mexicaine³. Devenue dans les années 1970 figure de proue de l'art féministe et « héroïne pour historiens féministes⁴ », Kahlo s'est transformée, sur la scène médiatique internationale, en « une des icônes du xx^e siècle⁵ » admirée par des stars comme Madonna, Jennifer Lopez et Salma Hayek, toutes volontaires pour jouer son rôle dans le film hollywoodien dirigé par Taymor qui devait lui être consacré.

1. Voir Annette MEYHÖFER, « Frida Kahlo », *Stern*, 26 février 2003, p. 185.

2. La mise en scène est de Julie Taymor. Avec Salma Hayek, Alfred Molina, Edward Norton, etc.

3. Voir Jayne CLARK, « Following Frida », *USA Today*, 13 septembre 2002, p. 1D-2D.

4. Nicolas MAVRIKAKIS, « Une icône du xx^e siècle », *Voir*, du 29 novembre au 5 décembre 2001, p. 47.

5. *Ibid.*, p. 47. Voir aussi Birgit GLOMBITZA, qui parle de « Popikone » et de « Gallionsfigur feministischer Kunst » (« Dieser Körper atmet noch », *Die Tageszeitung*, 6 mars 2002, p. 16) ; la revue *Elle Québec* voit en elle une « figure mythique du Mexique, idole de Madonna et de plusieurs stars féminines » (Sophie POULIOT, « La passion de Sophie », *Elle Québec*, décembre 2002, p. 43-44) ; Eva MENASSE décrit sa vie de manière assez polémique : « Kahlo-Kitsch, Wiener Festwochen eröffnen mit Lepages "Apasionada" » (« das Leben einer feministischen Kult- und Kitsch-Ikone », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 mai 2002, p. 45). Voir aussi Jérôme GARCIN, « Vie et mort de Frida », *Le Nouvel Observateur*, du 10 au 16 avril 2003, p. 122-123 ; Annette MEYHÖFER, *op. cit.*

Kahlo a elle-même constamment façonné son image et sa mémoire dans de nombreux autoportraits et dans des textes autobiographiques, en premier lieu dans son journal intime (*Diario*) écrit de 1942 à 1954. En fait, il s'agit plutôt d'une sorte de monologue autobiographique obsessionnel complété par sa correspondance qui constituent ensemble une autobiographie fragmentée et rétrospective, entrecoupée de réflexions et de desins, plutôt que d'un journal intime au sens propre du terme. Toutes les représentations de sa vie dans d'autres médias – littérature, film, théâtre, peinture – se greffent sur ces formes picturales et scripturales d'autoreprésentation. Elles forment en premier lieu des réécritures intermédiaires de cette double trame autobiographique qu'elle a laissée, c'est-à-dire des (ré)appropriations fictionnelles d'une thématization de soi. Celles-ci constituaient elles-mêmes, déjà, à la fois une compensation de souffrances et de traumatismes vécus par l'artiste-peintre et des projections de désirs inassouvis. « Vous pouvez voir dans son art un être humain visant à transcender sa maladie et à créer une réalité qui va la libérer », explique à cet égard le directeur du musée Frida Kahlo à Mexico, Ignacio Custodio¹.

Toute œuvre biographique consacrée à Kahlo se voit ainsi confrontée non seulement à l'utilisation, voire à l'instrumentalisation de l'artiste-peintre mexicaine dans la culture multimédia contemporaine, mais aussi à cette double thématization autobiographique qu'elle a laissée elle-même, sous la forme de tableaux-autoportraits (ressemblant par certains côtés, notamment sur le plan formel, à des ex-voto religieux²) et de l'écriture d'un journal intime. Le motif-clé du miroir, apparaissant sur de nombreux tableaux de Kahlo, symbolise ainsi trois formes

1. Traduction de H.-J. L. de : « But people can see in her art a human being who waits to transcend her illness and create a reality that will liberate her » (cité d'après Jayne CLARK, *op. cit.*, p. 1D).

2. Birgit GLOMBITZA parle d'un « "talent de la mise en scène de soi" » (« Talent zur Selbstinszenierung ») et souligne que la coloration des autoportraits ressemble à celle des ex-voto (« in den bunten Farben der an Votivbilder erinnernden Selbstporträts ») (*op. cit.*, p. 16).

d'inscription et de représentation de son identité personnelle : le narcissisme, la conscience de soi et la quête identitaire. Sa double autoreprésentation picturale et scripturale semble renvoyer, en effet, aux divers rôles que l'artiste-peintre a joué ou aurait voulu jouer dans la réalité¹. Cette autoreprésentation paraît proprement incontournable pour tout biographe, tout écrivain ou tout artiste susceptible de retracer sa vie ; mais elle pose en même temps des défis et des pièges, notamment ceux d'une représentation trop fidèle et trop proche des obsessions et des projections de l'auteur. La pièce de théâtre *Apasionada* (2001) de l'auteur dramatique Sophie Faucher et du metteur en scène Robert Lepage, tous deux d'origine québécoise, présente une réponse intermédiaire *possible* à ce double défi, en exploitant à fond les potentialités des matérialités de communication qui sont propres au langage théâtral et ses codes de la performance esthétique.

APASIONADA ET LA CASA AZUL
DE SOPHIE FAUCHER/ROBERT LEPAGE –
UNE MISE EN SCÈNE DRAMATIQUE
DE L'ÉCRITURE/PEINTURE AUTOBIOGRAPHIQUE

La pièce *Apasionada* de l'auteur dramatique Faucher et du metteur en scène Lepage dont la première a eu lieu le 4 décembre 2001 au Théâtre de Quat'Sous à Montréal² et la reprise d'une version modifiée de la pièce sous le titre *Frida Kahlo ou la casa azul*³ au Théâtre de la Bordée à Québec en mars 2003 sont basées sur la double trace autobiographique, scripturale et picturale, laissée par Kahlo. Cette trace est multiforme, mélange le privé et le public, le journal intime et des cartes postales personnelles qui ont d'abord été destinées à la communication privée, mais aussi

1. Voir Gannit ANKORI, *Imaging Her Selves*, 2002, p. 11.

2. La pièce porta dans sa version espagnole le sous-titre « Que viva Frida ! ».

3. Le titre *La casa azul* fut introduit à partir de la représentation de la pièce à Londres en octobre 2002.

des tableaux et dessins exposés au grand public. Le journal intime lui-même, qui contient de nombreux dessins, constitue une sorte de « collage », au sens surréaliste du terme¹, composé d'éléments hétéroclites et décousus, et reliant étroitement l'écriture à l'univers des signes visuels et picturaux. L'écriture de Kahlo elle-même est aussi très composite, puisqu'elle mêle les genres de la poésie, de la lettre, du manifeste et du journal intime.

Divisée en 25 tableaux dans sa première version et en 21 dans sa seconde version, la pièce de Faucher et de Lepage retrace, à partir des derniers moments de la vie de Frida Kahlo et du soir du vernissage d'une exposition consacrée à son travail, dans une trame chronologique brisée par de nombreux retours en arrière, la vie de l'artiste mexicaine depuis l'accident et les opérations chirurgicales traumatisantes qui s'en suivirent jusqu'à sa mort en 1954. « *Apasionada*, précise Faucher, n'est pas une biographie de Frida. C'est notre Frida, vue de l'intérieur. C'est vraiment inspiré de son journal. C'est elle qu'on va entendre parler... J'ai eu envie d'un spectacle où on mettrait de l'avant sa parole et pas seulement sa peinture². » Un compte rendu de la pièce, paru dans le journal montréalais *Voir*, s'interrogea sur le caractère biographique de *Apasionada* en la décrivant comme une sorte d'« exposé » biographique :

Bien que Sophie Faucher se défende partout d'avoir écrit une biographie, sa pièce est somme toute très biographique. Ce n'est pas une proposition mais un exposé sur Frida Kahlo qu'elle nous offre. On passe à travers le travail, la souffrance, les ambitions, les idées, les doutes, les rencontres et les amours de Kahlo. Là où on s'attendait à un show impressionniste, on trouve une

1. Voir sur cet aspect Neil BARTLETT, « Introduction », dans Sophie FAUCHER, *La casa azul*, 2002, p. 11.

2. Citée dans Ève DUMAS, « Enfin Frida », *La Presse*, 1^{er} décembre 2001, p. 3.

*série de tableaux illustrant les principaux événements
d'une vie difficile mais captivante*¹.

D'emblée, Faucher, qui avait travaillé pendant dix ans sur la conception de la pièce (la première pièce de théâtre qu'elle a écrite) et fait plusieurs voyages au Mexique sur les traces de Kahlo, en compagnie aussi du metteur en scène Lepage, admet la force d'identification que ce personnage et sa biographie singulière exercent, et qu'elle résume comme suit : « C'était une espèce d'amoureuse de la vie, pleine de vitalité et de démesure. C'était une séductrice, une provocatrice, une visionnaire, une délinquante avant l'heure². »

Ancrée ainsi dans une fascination toute personnelle pour l'artiste mexicaine, la pièce de Sophie Faucher – c'est-à-dire d'abord son texte *écrit* – était issue de deux formes d'évocations radiophoniques de sa vie par la comédienne. Invitée par la réalisatrice Line Meloche à Radio-Canada pour parler d'une personne qu'elle admirait, Faucher avait consacré sa demi-heure à Frida et livré un exposé si captivant qu'on lui avait recommandé d'écrire sur cette femme extraordinaire. Neuf mois plus tard, elle accouchait d'un texte qui fut joué à la radio par sa mère, Françoise Faucher, et Michel Dumont. Cherchant à aller plus loin dans sa connaissance de Kahlo, elle s'est plongée dans la lecture du journal intime de l'artiste torturée. « J'ai découvert une poète, une féministe, une battante, pleine de vitalité et de cynisme³. »

1. Luc BOULANGER, « Frida et moi », *Voir* (Montréal), du 13 au 19 décembre 2001, p. 44.

2. Citée dans *ibid.*

3. Ève DUMAS, *op. cit.*, p. 3. Voir aussi Anne-Marie CLOUTIER : « Tout a commencé lorsqu'un ami de Sophie Faucher a dit : "Connais-tu la vie de Frida Kahlo ? Voilà un rôle pour toi !" Deuxième jalon : une réalisatrice invite Sophie à parler de Frida à la radio. "Tu devrais écrire sur elle !" lui dit-elle après avoir écouté sa présentation. Sophie accouche, au bout de neuf mois, d'une "évocation radiophonique" diffusée à Radio-Canada » (« L'odyssée de Sophie Faucher », *Châtelaine*, décembre 2001).

La pièce de Faucher et de Lepage ouvre son espace scénique dans plusieurs séquences et par des projections vidéo de films et d'extraits d'orchestres de jazz des années 1930 et 1940, du Mexique vers les États-Unis. Conçue initialement dans le cadre d'un cycle de représentations théâtrales consacrées aux « mythologies et douleurs du continent américain », *Apasionada* devrait également représenter, selon le directeur du Théâtre de Quat'Sous à Montréal, Wajdi Mouawad, Libanais d'origine, la dimension transculturelle du personnage et de l'œuvre de Kahlo :

Le voyage du Quat'Sous au cœur de l'Amérique se poursuit, écrit Mouawad dans le programme de la pièce, et se dirige vers le centre du continent. Pays brûlant de conquêtes, terre de feu, le Mexique évoque de puissants mythes, de grandes tragédies et de singuliers créateurs comme Frida Kahlo, peintre fougueuse, avide, démesurée, au talent hors du commun¹.

L'écriture autobiographique de Kahlo et ses autoportraits picturaux se trouvent au centre de la pièce, sur le plan de la trame narrative², mais aussi en premier lieu sur le plan visuel : d'abord, au moyen de dispositifs scéniques qui transposent sur scène des tableaux de Kahlo en instantanés scéniques mis en mouvement avec des paroles largement puisées dans le journal intime et la correspondance de l'artiste et traduites de l'espagnol vers le français. La représentation du corps de Kahlo corseté et attaché à une table d'opération qui sert de base à nombre de ses tableaux, se trouve ici re-représentée de manière scénique en s'inspirant de manière directe de l'esthétique d'autoreprésentation de ses tableaux et dessins. Lepage a articulé sa mise en scène autour

1. Wajdi MOUAWAD, « Apasionada », 2001, p. 2.

2. Le programme de la pièce précise explicitement que Faucher s'est « inspiré[e] des écrits de Frida Kahlo ». Le titre de la traduction anglaise de la pièce de Faucher indique : *La casa azul. Inspired by the writings of Frida Kahlo*. Le manuscrit de la version française, déposé à l'École nationale du théâtre du Canada à Montréal, indique également « inspiré des écrits de Frida Kahlo ».

d'un écran polyvalent transparent et séparant la scène proprement dite où l'action se déroule de la salle des spectateurs. Cet écran sert de surface de projection à des pages du journal intime et à des lettres de Kahlo (par exemple celle qu'elle a envoyée à sa sœur Christina de New York, le 23 novembre 1933¹), à des photos et des fresques de Rivera, à l'original de la lettre de Nelson Rockefeller envoyée à Rivera le 4 mai 1933² ainsi qu'à des images vidéo, ponctuant notamment les scènes montrant les séjours de Kahlo et de Rivera aux États-Unis, à New York et à San Francisco.

L'écriture autobiographique et monologique de Kahlo est ainsi triplement représentée sur scène, ou plutôt dans le cadre d'un spectacle multimédia fortement marqué par la griffe de Lepage : d'abord, par la projection matérielle, en espagnol, de l'écriture du *Diario* sur un écran devenant tour à tour opaque et transparent ; ensuite, par la lecture à haute voix, par une voix off, d'extraits du journal intime et de la correspondance de Kahlo, sous forme de traductions en langue française ; et, enfin, par l'action dramatique se déroulant derrière l'écran, devenant alors transparent, qui traduit en actes et en fiction les traces scripturales de l'œuvre autobiographique de Kahlo.

La pièce de Faucher sur Kahlo et le dispositif de Lepage qui la transforme en performance scénique placent ainsi en son centre les traces scripturales et picturales de la vie de Kahlo en les « traduisant », au sens à la fois culturel et linguistique du terme de *traduction*, de manières multiples : de l'écrit à l'oral, de l'espagnol au français, du tableau pictural vers le tableau scénique et de l'écrit vers l'action jouée sur scène. Cette « traduction » *culturelle* multiple qui finit par *re-construire* et par *raconter* la vie de Kahlo, dans l'univers des signes d'un théâtre multimédia qui a notamment intégré comme composante majeure la vidéo, se prolonge par des traductions au sens *linguistique* du terme

1. Cette lettre est le sujet de la scène IV. Voir Sophie FAUCHER, « La casa azul », 2005, p. 12.

2. Voir *ibid.*, p. 42-43.

traduction : traductions du russe vers l'espagnol, par les acteurs eux-mêmes, dans les séquences où apparaît le personnage de Trotski ; et de l'anglais vers l'espagnol, et vice-versa, dans toutes les scènes se déroulant aux États-Unis.

Enfin, l'étonnant dispositif dans lequel Lepage encadre le texte fragmentarise délibérément la cohérence que l'on pourrait attribuer à la vie de Kahlo, en introduisant des ruptures scéniques inspirées de techniques cinématographiques. Le fauteuil roulant sur lequel Kahlo est assise au début du spectacle se transforme ainsi successivement, en se renversant, en lit à baldaquin, en table d'opération ou en baignoire, mais aussi en cadre d'une fenêtre, à travers laquelle le corps de Kahlo se trouve englouti, à la fin d'un spectacle où elle est remplie d'une éblouissante lumière. Lepage utilise, en effet, l'espace scénique au maximum

et joue encore, comme le note une critique, avec ses idées récurrentes d'apesanteur, de flottement et de mouvements verticaux. Frida, par contre, passe presque toute la pièce à l'horizontale, étendue dans son fameux lit à baldaquin, quand ce n'est pas coincée dans un lit d'hôpital, étriquée sur la table d'opération ou déposée dans son bain¹.

Les dichotomies entre souffrance et plaisir, vie et mort, passé et présent, sont abolies et effacées au moyen des dispositifs scéniques qui utilisent la matérialité proprement dite des objets présents sur scène. Lepage a recours, en les transposant sur le plan théâtral, à certains objets et motifs fétiches de Kahlo même, comme les miroirs ou la fenêtre. De même, la palette des couleurs de Kahlo est importante dans le spectacle, mais elle est utilisée de manière stylisée, retravaillée et réinterprétée. « Le rouge, couleur de la violence, de la souffrance, de la passion, qui à lui seul peut synthétiser la vie tumultueuse de la peintre

1. Ève DUMAS, « Une captivante peinture scénique », *La Presse*, 8 décembre 2001, p. D3.

mexicaine¹ », est ici remplacé en tant que couleur dominante par le bleu, inspiré certes par la maison natale de Kahlo à Coyoacán, la « casa azul », et le jaune, symbole du soleil aztèque, de la vie et de la lumière éblouissante du jour, mais aussi couleur des sacrifices humains, de la mort et de la folie². La première scène de la pièce débute précisément sur l'évocation du symbolisme des couleurs jaune, magenta, vert et bleu (« azul »). Le bleu est associé, par le personnage de la Pelona représentant la mort, à l'électricité, à la pureté et à la tendresse : « Bleu cobalt, qui est allié au rouge et vert protège contre les mauvais sorts. Bleu aztèque dont sont peints les murs de sa maison. Un bleu aussi profond que l'amour³. » Les passages concernant le vert, le magenta et le noir sont directement inspirés du journal de Kahlo, même s'ils ne sont qu'en partie repris textuellement. Ceux qui sont relatifs au bleu sont ajoutés par Faucher, mais inspirés de l'esthétique de sa peinture. L'évocation poétique de la couleur magenta dans le *Diario* de Kahlo, par exemple, est directement traduite du journal, mais raccourcie et modifiée, sans que le sens profond du passage soit changé. On peut ainsi lire/écouter dans la pièce : « Magenta : jus de la fleur du cactus nopal, sang séché d'une figue de barbarie, le plus vif, le plus ancien⁴. » Dans le journal de Kahlo, ce passage se lit comme suit dans sa traduction anglaise, la pièce de Faucher présentant par conséquent une réécriture reprenant certains éléments du texte tout en les modifiant et en les déplaçant. La dernière partie du passage se trouve ainsi associée, dans le texte de Faucher, à la couleur bleue (comparer avec la citation ci-dessus) : « Magenta : Aztec. Old TLAPALI blood of prickly pear, the brightest and oldest color of love, of

1. *Ibid.*

2. « Grün steht für Langeweile, gelb steht für Wahnsinn. Wir haben uns in diesem Stück oft gefragt, welche Farbe der Schmerz wohl hat. Wie kann man physisches Leid in Farbe umsetzen ? » (Robert LEPAGE, « Aus Liebe zum Experiment. Luc Bondys Wiener Festwochen », 15 juillet 2002).

3. Sophie FAUCHER, *op. cit.*, p. 2.

4. *Ibid.*

leaves becoming earth, madness, sickness, fear, part of the sun and of happiness, electricity and purity love¹. » Les mêmes processus de reprise – souvent très partielle et fragmentaire –, de réécriture et de transformation peuvent être constatés aussi pour les passages proprement monologiques du journal et de la pièce. Le long monologue de Kahlo qui se trouve au début de son journal et qui se présente comme une lettre fictionnelle à Rivera est ainsi repris dans la scène XIII de la pièce où Frida s'identifie totalement à son interlocuteur et second « moi » dont elle prend les habits, dans le corps duquel elle veut se glisser de manière imaginaire et dont elle tente d'imaginer les sentiments, les idées et les rêves².

Ce qui m'intéresse, précise Lepage, c'est de raconter des histoires. Le problème est seulement que je ne suis pas satisfait des structures narratives traditionnelles. Elles m'ennuient un peu. Je n'invente rien de nouveau, mais j'ai grandi avec le cinéma et la télévision, par conséquent mon langage narratif est un langage filmique. Et je me demande toujours : comment transposer cela au théâtre ?³

La reprise de la pièce en mars 2003, sous le titre *Frida Kahlo ou la casa azul*, au Théâtre de la Bordée à Québec⁴, qui fut

1. Frida KAHLO, *The Diary of Frida Kahlo*, 1995, p. 211.

2. Voir Sophie FAUCHER, *La casa azul*, 2002, p. 32-34 (scène XIII) ; Sophie FAUCHER, « La casa azul », *op. cit.*, p. 19 (scène X) ; Frida KAHLO, *op. cit.*, p. 213-215. Frida KAHLO adresse un autre monologue « dialogique » à Diego de Rivera (voir *ibid.*, p. 273-274).

3. Traduction de H.-J. L. de : « Ich bin hauptsächlich am Geschichtenerzählen interessiert. Das Problem ist nur, dass ich mit den bestehenden Erzählstrukturen nicht zufrieden bin. Sie langweilen mich ein bisschen. Ich erfinde nichts Neues, aber ich bin mit Film und Fernsehen aufgewachsen, also ist meine narrative Sprache natürlich eine filmische. Und ich frage mich immer : Wie bringe ich das ins Theater ? » (Robert LEPAGE, « Lepage über Lepage », 15 juillet 2002).

4. La pièce fut présentée au Théâtre de la Bordée à Québec du 11 mars au 5 avril 2003, puis en tournée.

ensuite montrée en tournée à l'étranger dans sept pays jusqu'en novembre 2003, se caractérise par un renforcement de sa dimension symbolique. La pièce fut également réduite d'une vingtaine de minutes par rapport à sa première version. La multifonctionnalité des objets, notamment des fenêtres-cadres, et l'importance des couleurs, le bleu ainsi que le rouge, furent accentuées, l'action davantage centrée sur le personnage de Kahlo et moins sur le contexte socioculturel auquel la première version avait accordé une certaine importance, notamment avec des scènes de danse. Modifiée constamment au cours des différentes représentations, selon la méthode de travail de Lepage¹ qui considère toutes ses créations comme évolutives, cette reprise marqua néanmoins une certaine césure dans la trajectoire de la pièce. Se référant à une biographie, celle de Kahlo, et basée néanmoins sur un texte, celui de Faucher, la pièce de Lepage est néanmoins foncièrement ancrée dans une mouvance de la performance détachée de toute trame stable et de toute référence figée.

Généralement, affirme Lepage, le théâtre est le lieu de la littérature. Tout commence autour d'un texte. Mais je me sens revenir plus que jamais à cette idée du théâtre comme lieu de rencontre entre l'architecture, la musique, la danse, la littérature, l'acrobatie, le jeu, etc.².

APPROPRIATIONS – « DÉVORER » LA VIE DE L'AUTRE

La production scénique de Lepage et de Faucher, basée sur les traces autobiographiques picturales et écrites laissées par Kahlo, les transpose ainsi dans la matérialité spécifique du théâtre, en utilisant à fond leurs potentialités respectives. Le point de départ fut, comme le formula Anne-Marie Cloutier dans une

1. Voir Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, « *La face cachée* » du théâtre de l'image, 2001 ; Joseph I. DONOHOE Jr. et Jane M. KOUSTAS (dir.), « *Theater* » sans frontières, 2000 ; ainsi que Ludovic FOUQUET, *Robert Lepage, l'horizon en images*, 2005.

2. Cité dans Rémy CHAREST, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, 1995, p. 32.

critique, la « dévoration » des traces d'abord écrites puis picturales de la vie de Kahlo par l'actrice et l'écrivaine théâtrale Sophie Faucher :

Dès lors s'amorce une quête qui, vue de l'extérieur, prendra la forme d'une obsession. Sophie plonge dans le journal intime de Frida, dévore tout ce qui a été écrit sur elle, et sait profondément qu'elle ne lâchera pas prise avant qu'elle ne l'aura pas « racontée »¹.

La recherche biographique s'accompagna ainsi d'une lecture intense de l'œuvre autobiographique de Kahlo et se prolongea d'abord en *récit*, ensuite en « objet théâtral² ». Mais Faucher et Lepage s'éloignent délibérément de la force d'attraction exercée par cette double structure d'autoportraits inscrite dans l'écriture et la peinture. Ils utilisent, en effet, certaines formes de dérision, d'humour et de dédoublement – par exemple, en introduisant la figure de la mort (La Pelona) représentée par une actrice chauve dialoguant avec Kahlo – et ils ont recours à un horizon interculturel de signes culturels et de références biographiques. Celui-ci est présent dans leur mise en scène à travers le caractère multilingue des dialogues, l'importance des scènes se déroulant aux États-Unis et la place donnée aux extraits de films américains emblématiques comme *Casablanca*, *Exodus* et *Autant en emporte le vent*³.

Le film *Frida* de Taymor, dont certains critiques avaient pourtant célébré la dimension picturale⁴, réussit, quant à lui, moins bien que la mise en scène théâtrale et multimédia de

1. Anne-Marie CLOUTIER, *op. cit.*

2. Amélie GIGUÈRE, « La passionnée », *Ici*, du 29 novembre au 5 décembre 2001, p. 46.

3. Voir sur les rapports du théâtre de Lepage avec le cinéma en général les analyses pertinentes de Ludovic FOUQUET, *Robert Lepage, l'horizon en images*, 2005, p. 129-157.

4. Voir notamment les comptes rendus suivants : André LAVOIE, « Une toile inachevée », *Le Devoir*, 1^{er} novembre 2002, p. B3 ; Susan WŁOSZCZYNA, « Julie, Salma and "Frida". Broadway director puts Hayek's vision of Mexican artist's colorful life on screen », *USA Today*,

Lepage à « mettre en mouvement » les tableaux de la peintre mexicaine, malgré l'utilisation d'une nouvelle technique d'animation d'images en 3D visant à lier, dans la perspective de la réalisatrice, le subconscient mental et la réalité biographique¹, mais qui produit paradoxalement des effets comiques involontaires, proches de ceux d'un *cartoon*². En mettant au centre de l'action sa relation passionnelle et tumultueuse avec Rivera, sa bisexualité et ses multiples escapades amoureuses, le film de Taymor donne une importance nettement moins grande à la personnalité complexe de Kahlo et à sa pensée intime se reflétant dans ses tableaux. « On aurait pu appeler le récit *Diego et Frida*, affirma un critique québécois, vu l'importance accordée aux deux artistes³ ».

22 octobre 2002, p. 1D-2D ; et surtout Rick GROEN : « What a gorgeous opening shot. We seem to be submerged inside a Frida Kahlo canvas, awash in the pigments, knee-deep in exotic blues and vibrant reds. Then, frame by frame, the camera moves us out of her painting and into her life. The rest of *Frida* is essentially a reversal of that passage, but the return journey proves just as appealing to the eye. The result is a rarity – a biopic of an artist that actually looks artistic. Visually, this movie is exquisite. Narratively, well, that's a more banal story » (« A painter behind the lens », *Globe and Mail*, 1^{er} november 2002, p. R1).

1. « In conceptualizing the film, I envisioned juxtaposing period realism with a naive and surreal approach to what could be called 3-D live paintings. Elements of her paintings would unfold before your eyes as Frida was experiencing them in a both literal and subconscious manner » (Julie TAYMOR, « Director's Notes. Introduction », dans *Frida. Bringing Frida Kahlo's Life and Art to Film*, 2002b, p. 9).

2. « Der ganze Stolz der Produktion sind jedoch die "3-D-Livemalereien", eine eigens entwickelte Animationstechnik, bei der Kahlos Bilder laufen lernen. Bei einem Œuvre, das mit anatomischen Details von schockierenden Verletzungen, von Fehlgeburten, herausgelösten Herzen und organischen Drenagen erzählt, wirkt eine solche Trickerei unfreiwillig komisch. Die Heftigkeit von Kahlos malerischem Dialog mit sich selbst verrennt sich hier in einen tragisch-putzigen Cartoon à la "Mounty Pythons Flying Circus" » (Birgit GLOMBITZA, *op. cit.*, p. 16).

3. Stéphane LAROUCHE, « La vie d'artiste », *Voir* (Montréal), du 31 octobre au 6 novembre 2002, p. 68.

Dans l'optique de Lepage, l'œuvre de Kahlo incarne, en quelque sorte, une « autobiographie du Mexique¹ », témoignant des formes de domination et de souffrance que ce pays a subies, de la mémoire historique douloureuse qui le caractérise, mais aussi de sa vitalité et de sa capacité de résistance qui s'expriment par l'invention de formes culturelles très originales. Il rejoint ici les réflexions de l'essayiste mexicain Octavio Paz sur Kahlo qui la compara, dans son œuvre *El laberinto de la soledad*, à la personnalité mythique de la Chingada, incarnation de la figure de la mère mexicaine souffrante et meurtrie, mais en même temps vitale et héroïque² qui se trouve également au centre des romans du grand écrivain mexicain Carlos Fuentes³. Pour le Québécois Robert Lepage, la vie et l'œuvre de Kahlo, illustrant l'émergence d'une esthétique originale, mais en même temps inspirée de traditions culturelles mexicaines, en particulier de la culture populaire et de l'esthétique du baroque sud-américain, sur

1. Voir Carlo WIESAUER, « Kühle Blicke auf große, intime Leidenschaften », 2002, p. 29.

2. « Though Octavio Paz is not writing about Kahlo in his seminal work *The Labyrinth of Solitude*, his definition of *La Chingada* could be applied to her : "Who is the Chingada ? Above all, she is the Mother. Not a Mother of flesh and blood but a mythical figure. The *Chingada* is one of the Mexican representations of Maternity, like *La Llorona* or the long-suffering Mexican Mother." He then goes on to explain : "What is the *Chingada* ? The *Chingada* is the Mother forcibly opened, violated or deceived. The *hijo de la Chingada* is the offspring of violation, abduction or deceit" » (Anji MIALNIVIC, « Frida Kahlo and Mexican art », 30 avril 2003).

3. Voir *ibid.* ; Octavio PAZ : « Quén es la Chingada ? Ante todo, es la Madre. Una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad [...]. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre » (*El laberinto de la soledad*, [1959] 1990, p. 91) ; « La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza » (*ibid.*, p. 96) ; « Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada » (*ibid.*, p. 103) ; voir aussi Carlos FUENTES, « Introduction », dans Frida KAHLO, *op. cit.*, p. 7-24.

lesquelles la critique artistique et les avant-gardes européennes ont trop vite voulu coller l'étiquette « surréaliste », s'avèrent ainsi d'une actualité culturelle brûlante : « Nous vivons, nous aussi », explique-t-il à l'occasion de la représentation de sa pièce *Apasionada* à Madrid en avril 2002, « une culture colonisée, essentiellement par les États-Unis, mais également par les Français et les Britanniques ; voilà pourquoi nous savons très bien ce que sont ces crises d'identité et nous nous y connaissons en effort pour nous décoloniser¹. »

Cette perspective d'appropriation créative de l'œuvre autobiographique de Kahlo dans les pratiques théâtrales et médiatiques contemporaines ne représente certes qu'une facette parmi d'autres, et peut-être pas la plus importante. La pièce scénique de Faucher et de Lepage donne, en effet, à voir, des codes sémiotiques spécifiques, des formes d'appropriation des écrits autobiographiques et des autoportraits de l'artiste mexicaine que l'on pourrait appeler « cannibales », au sens de l'anthropologie culturelle brésilienne conçue par Oswald de Andrade². « Karlo's paintings devour the artist as well as the audience³ », note l'historienne américaine Margaret A. Lindauer à ce sujet dans son livre *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Ses écrits et peintures « dévorent » les deux scénarios filmiques et dramatiques analysés dans le sens qu'ils les pénètrent, qu'ils s'y infiltrent, qu'ils se mêlent intimement à leurs tissus matériels, jusque dans les fibres les plus fines – couleurs, sons, objets, écrans –, et dans la charge émotive et passionnelle qu'ils transmettent. La pièce de Faucher et Lepage

1. « “Nosotros también vivimos una cultura colonizada, fundamentalmente por Estados Unidos, pero también por franceses y británicos, por lo que conocemos muy bien esas crisis de identidad y sabemos del esfuerzo por decolonizarnos” » (cité dans Rosana TORRES, « Robert Lepage se sumerge en el mundo vertiginoso de la Mexicana Frida Kahlo », *El País*, 22 février 2002).

2. Voir Oswald de ANDRADE, « Manifesto antropófago », dans *Obras completas*, 1990.

3. Margaret A. LINDAUER, *Devouring Frida*, 1999, p. 4.

transforme ainsi ces traces autobiographiques de Kahlo qui avaient, pour elle, une fonction foncièrement thérapeutique, de compensation des souffrances endurées et de stylisation de soi, en un discours appelant à la compassion personnelle et à l'identification intime du public-spectateur.

Le *Journal intime* de Kahlo, matériau de sa propre réflexion autobiographique, qui avait son origine profonde dans le miroir que sa mère fit placer au-dessus de son lit de malade auquel elle se voyait clouée dans son enfance à cause de sa polio, débute par une suite d'images hétéroclites et oniriques pour arriver, presque en fin de parcours, à une « esquisse de ma vie » (« esquema de mi vida¹ ») qui ne consiste, en effet, qu'en une trame squelettique des événements majeurs de sa biographie. Œuvre d'autostylisation et d'autoréflexion, illustrée par de nombreux dessins eux-mêmes également autoréférentiels, elle comporte en même temps une sorte de biographie à la fois fictionnelle et fragmentée écrite par l'auteure où l'évocation des sentiments intimes et l'onirisme subjectif, mais aussi la réflexion politique et la contestation libertaire l'emportent à tout moment sur une volonté de reconstruction « réaliste » du passé. Associant étroitement l'image et l'écriture, le visuel et le graphique, Kahlo entremêle ainsi inextricablement le biographique et l'autobiographique, le monologique et le dialogique, en brisant toute prétendue autonomie et cohérence de ces genres. Ses biographes, écrivains, hommes et femmes de théâtre ou cinéastes, sont immanquablement confrontés à cet héritage auto/biographique hétéroclite : en prolongeant de manière créatrice et inventive, comme Lepage et Faucher, son esthétique du collage et ses jeux infinis de miroir et d'(auto)représentation ; ou en restant parfois, comme d'autres artistes, biographes et cinéastes, bien en deçà de la malice intellectuelle et de l'ingéniosité poétique de l'artiste mexicaine.

1. Traduction de : « Outline of my life » (Frida KAHLO, *op. cit.*, p. 281-285).

BIBLIOGRAPHIE

- ALESSANDRINI, Marjorie (2003), « Frida Kahlo retrouvée à Coyoacán », *Le Nouvel Observateur*, du 1^{er} au 7 mai, p. 37.
- ANDRADE, Oswald de (1990), « Manifesto antropófago », dans *Obras completas*, vol. 6 : *A utopia antropofágica*, édition de H. de Campos, São Paulo, Globo.
- ANKORI, Gannit (2002), *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Westpoint/London, CT/Greenwood Press.
- BARTLETT, Neil (2002), « Introduction », dans Sophie FAUCHER, *La Caza Azul. Inspired by the Writings of Frida Kahlo*, traduction de Neil Bartlett, London, Oberon Books, p. 11-13.
- BOULANGER, Luc (2001), « Frida et moi », *Voir*, du 13 au 19 décembre, p. 44.
- CHAREST, Rémy (1995), *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même/Ex Machina.
- CLARK, Jayne (2002), « Following Frida : biopic of tortured Mexican artist expected to spark new interest in her hometown haunts », *USA Today*, 13 septembre, p. 1D-2D.
- CLOUTIER, Anne-Marie (2001), « L'odyssée de Sophie Faucher », *Châtelaine*, décembre, [En ligne], [www.chatelaine.qc.ca] (15 mars 2005).
- DONOHUE, Joseph I. Jr, et Jane M. KOUSTAS (dir.) (2000), « *Theater* » *sans frontières*, East Lansing, Michigan State University Press.
- DRUCKER, Malka (1991), *Frida Kahlo : Torment and Triumph in Her Life and Art*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- DUMAS, Ève (2001), « Enfin Frida », *La Presse*, 1^{er} décembre, p. 3.
- DUMAS, Ève (2001), « Une captivante peinture scénique », *La Presse*, 8 décembre, p. D3.
- FAUCHER, Sophie (2002), *La Caza Azul. Inspired by the Writings of Frida Kahlo*, traduction de Neil Bartlett, London, Oberon Books.

- FAUCHER, Sophie (2005), « La caza azul, inspiré des écrits de Frida Kahlo ». Manuscrit déposé à l'École nationale du théâtre du Canada à Montréal. Inédit.
- FOUQUET, Ludovic (2005), *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'Instant même. (Coll. « L'instant scène ».)
- FUENTES, Carlos (1995), « Introduction », dans Frida KAHLO, *The Diary of Frida Kahlo. An Intimate Self-Portrait*, Zamora, La Vaca Independiente.
- GARCIN, Jérôme (2003), « Vie et mort de Frida », *Le Nouvel observateur*, du 10 au 16 avril, p. 122-123.
- GIGUÈRE, Amélie (2001), « La passionnée », *Ici*, du 29 novembre au 5 décembre, p. 46.
- GLOMBITZA, Birgit (2002), « Dieser Körper atmet noch », *Die Tageszeitung*, 6 mars, p. 16.
- GROEN, Rick (2002), « A painter behind the lens », *Globe and Mail*, 1^{er} novembre, p. R1.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), « *La face cachée* » *du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- HERRERA, Hayden (1983), *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, New York, Simon and Schuster.
- KAHLO, Frida (1995), *The Diary of Frida Kahlo. An Intimate Self-Portrait*, essai et commentaires de Sarah M. Lowe, Zamora, La Vaca Independiente.
- LAROUCHE, Stéphane (2002), « La vie d'artiste », *Voir*, du 31 octobre au 6 novembre, p. 68.
- LEPAGE, Robert (2002a), « Aus Liebe zum Experiment. Luc Bondys Wiener Festwochen », 15 juillet, [En ligne], [www.3sat.de/kulturzeit/themen] (15 mai 2005).
- LEPAGE, Robert (2002b), « Lepage über Lepage », dans « Ein Theaterprojekt über Frida Kahlo. Sophie Faucher und Robert Lepage : Apasionada », 15 juillet, [En ligne], [www.t-online.at/toat-Lifestyle/inhalte/Kultur-20-26-20B-Fccher] (10 mars 2005).

- LINDAUER, Margaret A. (1999), *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*, Hanover/London, University Press of New England.
- LOWE, Sarah M. (1991), *Frida Kahlo*, New York, Universe.
- MAVRIKAKIS, Nicolas (2001), « Une icône du xx^e siècle », *Voir*, du 29 novembre au 5 décembre, p. 47.
- MENASSE, Eva (2002), « Kahlo-Kitsch, Viener Festwochen eröffnen mit Lepages “Apasionada” », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 mai, p. 45.
- MEYHÖFER, Annette (2003), « Frida Kahlo. Ein leben voller schmerz und lust », *Stern*, 26 février, p. 181-187.
- MIES, Uwe (2003), « Leben auf der Leinwand. Neu im Kino: “Frida” von Julie Taymor », *Saarbrücker Zeitung*, 6 mars, annexe, p. 18.
- MILANOVIC, Anji, « Frida », [En ligne], [www.plume-noire.com/cinema/critiques/frida.html] (10 mars 2005).
- MILANOVIC, Anji, « Frida Kahlo and Mexican art », [En ligne], [www.plume-noire.com/feature/fridakahlo/mexicanart.html] (12 mars 2005).
- MOUAWAD, Wajdi (2001), « *Apasionada* », dans la feuille-programme, Montréal, Théâtre de Quat’Sous.
- PARENT, Carolyne (2001), « Sur les traces de Frida Kahlo », *Le Devoir*, 14 décembre, p. B4.
- PAZ, Octavio ([1959] 1990), *El laberinto de la soledad*, Mexico/Madrid, Fondo de Cultura económica.
- POULIOT, Sophie (2002), « La passion de Sophie », *Elle Québec*, décembre, p. 43-44.
- SALBER, Linde (1997), *Frida Kahlo*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- TAYMOR, Julie (2002a), *Frida*, Miramax Film Corp., 123 min.
- TAYMOR, Julie (2002b), « Director’s notes. Introduction », dans *Frida. Bringing Frida Kahlo’s Life and Art to Film*, avant-propos de Hayden Herrera, introduction de Julie Taymor et Salma Hayek, London, Simon and Schuster, p. 9-13.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

TIBOL, Raquel (1983), *Frida Kahlo. Una vida abierta*, Mexico, Editorial Oasis.

TIBOL, Raquel (1993), *Frida Kahlo. An Open Life*, traduction de *Frida Kahlo. Una vida abierta* par Elinor Randall, Albuquerque, University of New Mexico Press.

TORRES, Rosana (2002), « Robert Lepage se sumerge en el mundo vertiginoso de la Mexicana Frida Kahlo. El director canadiense estrena mañana en Madrid “Apasionada”, de Sophie Faucher », *El País*, 22 février, [En ligne], [www.elpais.es] (15 janvier 2003).

WIESAUER, Carlo (2002), « Kühle Blicke auf große, intime Leidenschaften », *Kurier*, 11 mai, p. 29.

« L'ALCHIMIE
DE LA TRANSFORMATION TOTALE ».
LE RÉCIT DE CONVERSION DE POL PELLETIER

Louis Patrick Leroux

Université de la Sorbonne Nouvelle et Université Concordia

LE PERSONNAGE

Philip Wickham écrivait récemment dans les *Cahiers de théâtre Jeu* que « Pol Pelletier c'est un peu la Antonin Artaud du Québec, l'artiste de la scène qui, ici, a cultivé la vision la plus radicale, sans compromis, utopique du théâtre, mais qui est restée en marge, incomprise et finalement un peu maudite¹ ». La description n'est pas mauvaise, bien que l'image d'un Artaud instable et intransigeant au féminin demeure une comparaison hasardeuse. N'en demeure que les deux figures ont revendiqué un théâtre alchimique et sans compromis et que la souffrance demeure un moteur essentiel de leurs démarches respectives. L'un fera de la *souffrance* une condition de sa conception d'un théâtre de la cruauté, l'autre travaillera plutôt à former des acteurs *guérisseurs*.

Figure de proue du féminisme québécois des années 1970 et 1980, Pol Pelletier s'est réinventée au cours des années 1990. De

1. Philip WICKHAM, « L'art de la guérison », *Cahiers de théâtre Jeu*, 2004, p. 173.

l'animatrice du Théâtre expérimental des femmes, metteuse en scène, auteure et commentatrice radicalement féministe, elle s'est transformée, publiquement, en maître de formation d'acteurs et en comédienne-auteure-conteure se livrant à l'exercice exigeant de l'autobiographie scénique.

De 1990 à 1997, Pelletier a écrit et interprété trois monologues autobiographiques : *Joie*, *Océan* et *Or*. Le premier, né de la commande fortuite de la Galerie Dare-Dare de Montréal, trace son cheminement tout au long de la décennie de la femme, soit de 1975 à 1985. Le second, *Océan*, s'attarde à son voyage en Inde et à la mort de sa mère. Le troisième, *Or*, met en scène les recherches de Pelletier sur l'art de l'*acteu*¹ ou, comme son sous-titre artaudien d'une version précédente l'indiquait, « l'alchimie de la transformation totale ».

PERSPECTIVES DE LECTURE

Je vais privilégier trois perspectives de lecture possibles de la trilogie : soit la démarche autobiographique entreprise par l'auteure et les conséquences de cette démarche sur l'écriture éventuelle d'une quatrième pièce, le caractère monologique de son écriture dramatique et la trilogie comme récit de conversion.

RÉCIT DE CONVERSION

« Conversion », le mot est à peine prononcé que déjà Augustin, Luther, Simone Weiss et Paul Claudel nous viennent à l'esprit. Le théâtre québécois contemporain ne présente que très peu de figures religieuses, si ce n'est que pour les conspuer, les avachir ou se les approprier sardoniquement (il y a des exceptions, je pense à *D'Avila* de René Gingras – dont le rôle de Thérèse d'Avila était interprété par Pelletier – ou encore à *Jésus au lac* d'Alexis Martin). Rares également sont les témoignages

1. J'utiliserai la graphie inclusive préconisée par Pelletier (ce n'est ni « acteur » ni « actrice », mais plutôt le terme rassembleur *acteu*) lorsque j'emprunterai au discours de l'auteure.

d'une vie religieuse active et saine (il y a tout de même *La traversée* de Jean-François Casabonne, on la sent en sourdine dans le théâtre de Wajdi Mouawad et, bien sûr, il y a l'inclassable *Périgrin chérubinique* de Jovette Marchessault, dont le rôle unique était, encore une fois, tenu par Pelletier.

La conversion peut être religieuse, morale ou politique (je pense ici à la pièce *Banana Boots* où le dramaturge marxiste anglo-québécois David Fennario décrit son abandon des institutions théâtrales bourgeoises au profit d'une action qu'il estime plus valable auprès des groupes communautaires). Essentiellement, le récit de conversion est celui du double postulat d'une adhésion à une croyance et de l'abandon des croyances précédentes, reconnues comme étant fautives.

La conversion présentée dans la trilogie de Pelletier m'apparaît se faire en deux temps. Elle est d'abord liée au sentiment enfin atteint de bien-être corporel et spirituel provoqué par deux événements transformateurs : tout d'abord, son adhésion à la méditation dynamique et aux principes de la corporalité ou, comme elle le dit, de l'animalité, menant à la spiritualité, tels que prêchés par Rajneesh ; deuxième événement transformateur (et cathartique), la mort de sa mère. Ces événements sont au cœur du récit, ils occupent respectivement la première et la seconde partie d'*Océan*.

Un sentiment de vocation animera le second volet de la conversion. Dans ce volet, Pol Pelletier met en œuvre son Dojo, centre d'entraînement d'acteurs, elle fonde sa troupe permanente à la Casa Loma, deux actes concrets confirmant la vocation de la convertie. Après son désillusionnement au sujet de la direction que prenait le théâtre féministe au cours des années 1980 parallèlement au mouvement de dévalorisation de l'acteur-créateur au profit du texte et de l'institutionnalisation du théâtre, Pelletier s'insurgera contre le manque de formation, d'éthique et de volonté de transformation des acteurs québécois. La figure du maître indien lui aura inspiré cette vocation par sa présence « scénique », par ses enseignements et par les techniques de méditation, alors que la mort de sa mère lui en donnera les

moyens financiers et le sentiment d'autonomie pour mener à bien son projet. Dorénavant, elle ne s'occupera plus exclusivement des femmes, mais plutôt des acteurs, pour en faire des « êtres guérisseurs ».

Elle affirme, dans le documentaire de Carlos Ferrand, *Casa Loma : Journal de bord*, que l'acteur « doit être guérisseur du simple fait que sa présence sur une scène transmet à ceux qui le regardent un sentiment de bien-être, de réjouissance¹ ». Elle y explicite également son projet : elle rêve de faire d'eux des « acteurs virtuoses et guérisseurs ». Ailleurs, elle s'étonne du jeu de tête et des verbiages sans âme de comédiens qu'on estime et qui ont suivi une formation de jeu. Le comédien est au centre de ses préoccupations, non pas le comédien comme simple interprète des écrits des autres, mais le comédien comme agent de transformation.

Si on prend à témoin *Joie*, sans tenir compte d'*Océan* ni d'*Or* – comme on le fait souvent étant donné que les deux derniers textes ne sont ni publiés ni accessibles aux chercheurs –, il s'agit là du récit d'une figure importante du théâtre féministe québécois évoquant la « belle époque » de la création collective et du rêve féministe visant à transformer à jamais la société. L'auteure-actrice-sujet n'a pas peur de remettre en cause ses propres à priori de l'époque ; elle évite l'apologie et se permet même de se livrer à la manière d'une confession (je pense à l'épisode où elle n'a pas défendu sa collègue lors du lynchage de la trouble-fête : « On prétend changer le monde et on ne peut pas s'entendre à quatre personnes ?² » plaidera-t-elle dix ans après l'événement fatidique). Il s'agit, en plus d'un témoignage juste et personnel, d'une rétrospective permettant d'évaluer le chemin parcouru par les femmes au cours des dernières décennies. En revanche, si nous lisons le texte comme la première partie constituante d'un triptyque de conversion, *Joie* raconte ce que

1. Pol PELLETIER, citée dans Carlos FERRAND, *Casa Loma : Journal de bord*, 2002.

2. Pol PELLETIER, *Joie*, 1995a, p. 75.

Pelletier était *avant* la conversion et ce qu'elle a su retenir de ces expériences en fonction de la transformation annoncée dès les derniers moments de la pièce :

*Jusqu'où irez-vous ? Ah ! Jusqu'où peut-on aller ?
L'Inde.
Le bout de la terre.
Le bout de moi-même.
Dans la nuit noire, je pars.
À la rencontre des maîtres de l'invisible.
Les grandes fêtes dionysiaques. Me happent.
Les fêtes terrifiantes du refoulé, du relâché, de
l'interdit¹.*

Elle se livre ensuite aux respirations de plus en plus rapides de la « méditation dynamique » jusqu'à ce qu'elle libère, et je cite les didascalies, « tout ce qui a été accumulé pendant le spectacle ». Illustration préparatoire de la catharsis qui suivra dans le prochain spectacle. C'est la mise en forme du récit historique expliquant la crise, préparant la transformation, établissant les éléments du mythe fondateur.

Océan met en scène la conversion proprement dite : le voyage en Inde, l'introspection, la révélation, la confirmation de la vocation, la fondation du Dojo suivis de la mort de la mère et du sentiment que tout est possible. *Or* – malgré sa nature indéniablement monologique : Pelletier est seule en scène et s'adresse directement au public – recèle une structure dialogique sous-jacente. J'irais même jusqu'à qualifier son dernier monologue de dialogue socratique à une voix sur l'art de l'acteur. Je reviendrai à cette notion sous peu. En s'adressant à nous comme elle le ferait avec des acteurs qu'elle forme, elle s'élève au statut du maître. Elle nous présente à la fois le visage de l'éternelle étudiante en quête perpétuelle de sens et celui de la comédienne de métier qui a réfléchi à sa vocation et qui a accepté de nous

1. *Ibid.*, p. 98.

livrer ses secrets. Le ton de l'adresse et la structure de la pièce révèlent un dessein pédagogique :

- 1) l'exercice métonymique de son travail : l'exercice de la marche ;
- 2) l'articulation de son système : « les acteurs ne sont pas dans le bon état quand ils travaillent. Il faut changer d'état¹ » et le rappel de sa transformation en Inde ;
- 3) une première loi de travail : le principe oriental des oppositions² ;
- 4) deuxième loi : principe du déséquilibre puisé chez Grotowski et mise en parallèle des origines du théâtre et des sports extrêmes (motif que l'on retrouve, par ailleurs, chez Bertold Brecht) ;
- 5) troisième loi : l'importance de la colonne vertébrale et, par conséquent, du corps dans le travail de l'acteur ;
- 6) quatrième loi : le principe de la dépense extrême d'énergie ;
- 7) introduction à la notion des sept lois de son système, dont les quatre premières que nous venons de voir sont issues de Eugenio Barba (qui les a puisées chez Grotowski) ; suivies des trois prochaines lois, inspirées ou révélées à l'*actrice* lors de son passage en Inde ;
- 8) la loi de la présence scénique, liée à faire taire son mental ;
- 9) la loi du lien invisible avec le public et entre les comédiens ;

1. Pol PELLETIER, *Or*, p. 7.

2. Pol Pelletier utilisera tour à tour les termes « loi » et « principe ». Au sujet du mot *loi*, elle dira avec une certaine jubilation : « Moi, j'aime "LOI". Pas dans le sens d'obligation. Dans le sens scientifique d'une relation de cause à effet entre deux phénomènes. Si je fais ça, j'obtiens ça. Si ma colonne est en vie, le public m'écoute. C'est concret, c'est clair. Ça permet de sortir des brumes de Stanislavski » (*ibid.*, p. 22).

- 10) la loi du travail avec l'inconscient afin de permettre à l'acteur d'être un médium, d'atteindre le sacré, suivie d'instructions pratiques sur la méditation dynamique et l'entraînement physique quotidien qui sont à la base de son travail. Elle estime qu'il faut que son corps soit dans un état extraordinaire : « c'est le travail d'une vie que d'arriver à un corps libre d'obstructions [...] Il faut le muscler ton corps ! Ton corps, il faut qu'il soit fort !¹ ».

Ainsi, en nous présentant sa leçon, elle fait de nous, spectateurs, ses apprentis. Elle est devenue maître à son tour.

FIGURES DU MAÎTRE

Tout au long du récit des trois pièces, la figure du maître, masculin, étonne par son emprise sur l'imaginaire de l'acteur-rhapsode de la première pièce, de l'auteur intime de la seconde et de la formatrice de la troisième. Pol Pelletier affirme à quelques reprises avoir du mal avec la notion du maître, mais son discours trahit son appréciation et son besoin de figures de maître à diverses étapes de sa carrière. Les maîtres qu'elle nomme sont des gens qui ont eu une influence directe, humaine, viscérale sur son travail : la comédienne hollandaise Saskia, l'homme de théâtre québécois Jean-Pierre Ronfard et le maître indien Rajneesh.

À propos de Ronfard, elle s'exclame : « ô mon premier maître en liberté et courage et intégrité² », avant d'expliquer que le maître l'abandonnait, ne sachant plus concilier les revendications féministes de Pelletier et l'accusation de non-réception hostile des autres membres du Théâtre expérimental de Montréal et préférant provoquer une scission de la compagnie qu'ils avaient cofondée en 1975. La scission, nous le savons, donnerait lieu, en 1979, à la création du Nouveau Théâtre expérimental

1. *Ibid.*, p. 56.

2. Pol PELLETIER, *Joie*, *op. cit.*, p. 32.

sous la direction de Ronfard et du Théâtre expérimental des femmes, qu'elle dirigerait en collectif avec d'autres femmes jusqu'à son départ, en 1985.

La comédienne hollandaise Saskia (sa première figure de maître, qu'elle avoue avoir vénérée¹) l'a formée selon la méthode Grotowski au début des années 1970. Cette seconde figure du maître demeure la plus énigmatique et la moins explicite dans le récit, ressemblant davantage à un premier amour qu'à un véritable maître à penser. Elle demeure néanmoins celle qui a introduit Pelletier à l'univers de Grotowski. On sait qu'elle ira également se ressourcer auprès de Barba au Danemark, ancien disciple de Grotowski. Ces deux derniers, sans être élevés nommément au statut de maîtres, n'en demeurent pas moins des figures phares de sa démarche théâtrale. Elle puise chez eux, comme dans la tradition orientale, la notion de l'engagement monacal envers son art, celle de la primauté de l'acteur au sein de toute démarche théâtrale, celle de l'importance du corps de l'acteur et, par conséquent, du besoin chez l'acteur d'un entraînement continu. À Barba, elle avoue emprunter les quatre règles de conduite régissant la pratique du métier d'acteur (règles qu'on retrouve également chez Grotowski), soit le principe des oppositions, celui du déséquilibre, celui de la position spécifique et inhabituelle de la colonne vertébrale et celui de la dépense d'énergie². Ces quatre principes constitueront la pierre angulaire de ses sept lois concernant l'art de l'acteur et régissant son programme d'entraînement.

Rajneesh, le maître indien, l'impressionnera autant par sa philosophie que par sa présence « scénique » devant ses milliers de disciples. Cette présence qui réussit à électriser les foules, selon Pelletier, se fait sentir à quelques kilomètres lorsque le maître médite. Dans *Or*, elle admet tout de go : « Je suis allé en Inde pour voir un grand maître. Quand il entrait sur le podium

1. Voir Pol PELLETIER, *Or*, 1997, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 22.

devant des milliers de personnes, tous les cœurs s'arrêtaient¹ ». Dans *Océan*, elle s'interroge à savoir : « Qu'est-ce qu'il fait pour attirer tous les regards à lui ? C'est incompréhensible, il ne fait rien ! Quelle leçon de théâtre !² » et elle ira jusqu'à dire au sujet de sa présence même qu'il « a révolutionné [sa] façon de voir [son] métier³ ». Au sujet de sa philosophie et de ses méthodes de méditation, elle s'étonnera devant « cet homme qui voit la religion comme une fête⁴ », qui préconise la destruction de la raison et l'abandon aux pulsions. « Grâce à ce maître, j'ai fait la découverte la plus importante de ma vie : le fonctionnement du mental. Cela a éclairé le reste. C'est devenu le centre de ma vie, quelque chose de vital, qui justifie le fait que je sois là. Le mystère du sacré, c'est vrai, passe par le maître⁵ », confiera-t-elle à Josette Féral en parlant de son métier d'acteur. La conversion ne saurait tarder, la méditation quotidienne et l'introspection qu'obligent l'environnement et le contexte indiens poussent la protagoniste à une première réconciliation – « Je rentre dans ma nuit enfin. Là, je me reconnais : c'est moi. Je commence à me reconnaître⁶ » –, à un constat de conversion – « la méditation dynamique m'a transformée de fond en comble. Je suis un miracle ambulant ! Je vous l'offre⁷ » ; elle affirme que « depuis l'Inde, tout est devenu clair⁸ ». C'est donc l'articulation d'une nouvelle vocation, « un art de vivre qui va avec le fait d'être une artiste de la scène⁹ ». Ainsi, elle revient au Québec et fonde son Dojo, centre d'entraînement et de formation continue pour les

1. *Ibid.*, p. 12.

2. Pol PELLETIER, *Océan*, 1995b, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. *Ibid.*, p. 41.

5. Citée dans Josette FÉRAL, « Pol Pelletier : le théâtre est le lieu de rencontre du visible et de l'invisible », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, 1998, p. 241.

6. Pol PELLETIER, *Océan*, *op. cit.*, p. 37.

7. *Ibid.*, p. 32.

8. *Ibid.*, p. 56.

9. *Ibid.*, p. 55.

acteurs. Quoi qu'il advienne, elle affirme s'entraîner, seule ou avec d'autres, tous les jours. Elle recréera, à sa façon, ses modèles, l'*ashram* de Rajneesh de Poona en Inde, les laboratoires de Grotowski d'Opole en Pologne et de Barba d'Hostebro au Danemark en misant sur l'importance de sa présence quotidienne. Une image l'anime : « Il faut ce feu, ce foyer où l'acteur s'entraîne¹ ». La *conversion* donne lieu à la *vocation*. Ce sera le sujet de sa troisième pièce solo, *Or*.

Lorsqu'on entre dans les ordres religieux, quels qu'ils soient, on nous baptise, on nous donne un nouveau nom. Pelletier va jusqu'à dire qu'on devient « une nouvelle personne² ». Les mots « C'est le début de la fin de Pol Pelletier !³ », répétés deux fois au début d'*Océan*, nous indiquent le sérieux de la volonté de transformation. « Enseignez-moi. Apprenez-moi. Permettez-moi de devenir votre disciple⁴ », s'écrie rétrospectivement celle qui affirmait avoir refusé toute soumission, tout dogme, tout maître, toute autorité. Dans son *ashram*, le maître nommera sa nouvelle disciple Deva Tarisha. Elle détestera ce nom qui évoque à ses oreilles occidentales une « danseuse du ventre de 3ième ordre dans un sous-sol à Bangkok⁵ » jusqu'à ce qu'elle en découvre la signification : « Océan divin », Deva Tarisha. Au nom est associée une leçon du maître : « Devenez la goutte d'eau. La goutte d'eau qui se dissout dans l'océan. Lâchez les limites du petit moi. Disparaissez dans l'océan⁶... ». L'océan divin constitue une métaphore de soi saisissante pour celle qui a soif d'absolu, de communauté, voire de communalité, pour celle qui revendique la force et la puissance tranquille de l'océan. Je ne m'aventurerai pas du côté de la sémantique homonymique, mais on ne peut que constater la parenté entre son nouveau nom et la figure de la mère avec laquelle, dans le récit, elle se réconciliera enfin.

1. *Ibid.*, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 4.

4. *Ibid.*, p. 3.

5. *Ibid.*, p. 26.

6. *Ibid.*, p. 27.

FIGURE DE LA MÈRE

Mis à part Saskia, aucune figure féminine n'est nommée comme maître. On reconnaît tout de même à son discours narratif l'influence de plusieurs traditions féministes, du *consciousness-raising* américain où chaque participante est sommée de préfacer son intervention de « Moi, je, une femme » jusqu'aux théories portant sur la réévaluation du rapport de la mère et de la fille telles que préconisées par Luce Irigaray et reprises dans les romans de Louky Bersianik et Madeleine Gagnon ainsi que dans les pièces de Jovette Marchessault et de Denise Boucher.

Rappelons que la mère chez Pelletier, et ce, jusqu'à *Océan*, demeurerait une figure de repoussoir.

*La haine, oui, la haine des femmes.
Je vois ma mère et j'ai envie de vomir
Toi et toute ta lignée de servantes aplaties,
vous m'humiliez, vous m'humiliez profondément¹,*

écrivait-elle et déclarait-elle sur scène, la tête rasée, dans son monologue choc dans *La nef des sorcières* en 1976. Fascinée par les rôles de guerrières et d'amazones, Pelletier, comme plusieurs de sa génération, a rejeté l'image de la mère traditionnelle, elle lui a intenté un procès en souhaitant l'invention d'une nouvelle mère, d'une mère fantasmatique que le père n'arrivera pas à enlever à la fille. C'est le mythe de Déméter et de Perséphone qu'on voulait déjouer en rétablissant les rapports intimes entre la mère et la fille, le corps à corps, la fusion des variations du même être².

Ce n'est que la mort de sa mère qui lui permettra enfin de réaliser cette fusion rêvée : l'échange non verbal entendu, les confessions à son chevet, la compréhension réelle de qui était cette femme à qui Pelletier s'était opposée. Elle comprend ce que

1. Pol PELLETIER, « Marcelle II », dans *La nef des sorcières*, [1976] 1992, p. 119.

2. À ce sujet, je recommande l'analyse qu'a faite Lori SAINT-MARTIN dans *Le nom de la mère* (1999) des figures d'inceste maternelle dans la littérature québécoise.

sa mère institutrice lui a transmis, entre autres, l'envie d'enseigner. Elles sont moins différentes qu'elle ne le croyait. Si la mort de la mère occupe près de la moitié du texte d'*Océan*, sa présence tout au long des trois textes n'en est pas moins manifeste. Les « merci maman » se multiplient. Dans *Joie*, elle explique que sa mère avait acheté le restaurant de la Maison Beaujeu, où était son premier théâtre, afin de s'assurer qu'elle ne perde pas son espace de jeu¹. Dans *Océan*, elle nous raconte qu'en Inde, elle écrivait des lettres à sa mère, ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant². Dans *Or*, elle va jusqu'à dire : « Merci maman, pour ta mort !³ », puisque son héritage a financé le Dojo pendant quelques années. La disparition de la mère l'oblige à constater que sa vie lui est enfin rendue⁴. Jumelée à sa récente conversion, la transformation sera complète. La fusion a eu lieu, elle n'est plus qu'une.

ÉCRITURE MONOLOGIQUE

Joie et *Océan*, par la nature même de leurs récits, ne pouvaient être que monologues : témoignage, voire *auto-gynographie*, dans le premier cas, récit de conversion et d'affranchissement dans le second. Tous deux alternent les récits historiques et les rappels ludiques au temps présent : danses, chansons, illustrations à peine voilées des exercices de sa méthode. Tous deux s'ouvrent également sur des prologues extradiégétiques consciemment littéraires. Du texte impersonnel et dérisoire en « oir » où tous les vers riment de *Joie* au texte intime et foncièrement métaphorique rappelant le « Tombeau des rois » d'Anne Hébert d'*Océan*, on sent qu'une véritable démarche d'écrivaine s'impose. Il ne s'agit plus d'un exercice rétrospectif, mais d'un riche processus d'introspection essentiel. Le prologue d'*Or* va droit à l'essentiel, il n'est plus qu'un épigraphe sous forme

1. Pol PELLETIER, *Joie*, op. cit., p. 19.

2. Pol PELLETIER, *Océan*, op. cit., p. 19.

3. Pol PELLETIER, *Or*, op. cit., p. 38.

4. Pol PELLETIER, *Océan*, op. cit., p. 84.

d'incantation : « Que j'agisse toujours à l'unisson avec le battement cosmique. Que tout puisse trouver au travers de moi son orbite parfaite. Sa parfaite ligne d'univers¹. » La prière au subjonctif exprime un souhait mystique et constitue à la fois une adresse à l'Éternel et un rappel à soi de sa mission avant qu'elle n'entame son adresse au public. Or, je l'ai évoqué plus tôt, trahit ses ambitions de dialogue socratique. Rien d'étonnant puisque cela s'inscrit dans une tradition pédagogique platonicienne reprise par Diderot et tant d'autres. Dès l'épigraphe, on sent la double adresse et l'effet de reconstitution qui seront présents tout au long de la pièce. Or est la reconstitution, condensée, polie, fabriquée, de ses leçons. Nous l'avons vu, la structure même de la pièce exige que nous adoptions le rôle d'étudiants, alors que les deux pièces précédentes demeuraient les adresses d'un conteur ou d'un rhapsode. Ici, en plus de la convention de la leçon, elle joue les réactions typiques de comédiens devant les exigences qu'elle a du théâtre : « Mais je vais être fatiguée. On va attendre à demain, ok ? À la générale, oui, je donnerai... tout. Je vais pas m'épuiser maintenant. Dans quelques jours ça ira mieux² » ou encore « Mais qu'est-ce que c'est cette idée d'entraînement de trois heures par jour ? Qui a le temps de faire ça ? [...] Et puis à quoi ça sert ?³ ». Elle s'adresse aux étudiants fictifs et leur donne des indications sur la façon de faire leurs exercices. Elle anticipe, tel le faisait le *Petit catéchisme*, les questions des étudiants/spectateurs : « Comment on fait pour reconnaître que c'est l'inconscient collectif qui se manifeste ?⁴ » ou encore leurs affirmations : « Ok ! Je pense que j'ai compris !⁵ » Les étudiants absents hantent la scène et le maître, bien qu'il soit là devant nous, se trouve fort seul. Les limites du monologue sont atteintes avec cette troisième pièce. Dorénavant, le projet moral, artistique et autobiographique exigera la

1. Pol PELLETIER, *Or*, op. cit., p. 1.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 45.

4. *Ibid.*, p. 29.

5. *Ibid.*

polyphonie, c'est-à-dire d'autres voix qui ne soient pas que des faire-valoir.

John D. Barbour et James Olney nous rappellent tous deux que le caractère et la caractérisation de soi sont liés¹. Toute caractérisation de soi est façonnée en fonction du caractère moral et de la conception de soi. Par conséquent, l'autobiographe travaille généralement à partir d'une série de métaphores de soi et des gens qui habitent l'univers autobiographique (car on choisit, on focalise). Plusieurs animaux totémiques habitent les trois pièces de Pelletier. Tout d'abord, « l'oiseau noir de la mémoire » de *Joie* (notez bien le qualificatif) et, dans *Océan*, la grenouille autoréférentielle, un peu risible, pourtant un amphibien à l'aise sur terre comme à l'eau, animal mnémonique rappelant ses origines franco-ontariennes (où elle retournera pour voir mourir sa mère), d'où l'insulte prodiguée de « French Frog » qui est à la fois un constat de francité et un reproche de dualité linguistique et culturelle. L'éléphant, pour sa part, lui sera un modèle à suivre pour sa puissance et sa grâce². Elle en adoptera l'icône pour son Dojo. Finalement, le canard sera l'image de la mère décimée par le cancer et les traitements de chimiothérapie, puis, littéralement, illustration du passage vers l'au-delà de l'âme maternelle. Au bestiaire, j'ajouterais trois métaphores de soi : celle d'une petite fille dans la caverne emportée par le torrent d'eau de source ; celle des racines de cet arbre indien qu'elle ne nomme, racines qui donnent naissance à toute une forêt à partir d'un seul arbre ; et celle d'une orfèvre, voire d'une alchimiste.

Ces dernières métaphores de soi rappellent les divers éléments du mythe de Déméter et de Perséphone, cet aller-retour entre le monde sous-terrain et celui de l'épanouissement, la reprise pour soi des outils et de la forge de Vulcain (ou d'Héphaïstos, selon la tradition) afin d'avoir le pouvoir de liquéfaction sur l'or. Ce thème de l'or et la transformation alchimique de

1. Voir John D. BARBOUR, *The Conscience of the Autobiographer*, 1992, et James OLNEY, *Metaphors of Self*, 1972.

2. Voir Pol PELLETIER, *Océan*, op. cit., p. 53.

soi et des autres sont au centre de la démarche de pédagogue de Pelletier et, nous le constatons, de son récit de conversion. En prenant la parole, seule, en scène, elle témoigne d'une vérité tout en s'engageant à respecter ses idéaux. L'engagement est fait publiquement, en tant qu'individu et non pas sous les auspices d'un personnage fictif.

Le geste est courageux, mais il demeure profondément paradoxal. L'éloge de l'acteur solo pour ce métier de gens grégaires, son désir d'échanges avec ses semblables et son engagement public à former les acteurs et à changer leurs conditions de travail m'apparaissent en contradiction avec l'exercice même du monologue. La logique de la démarche n'exigerait-elle pas la présence, sur scène, avec ou sans Pelletier, de ces acteurs qu'elle forme ? S'agit-il d'un cas d'espèce de ce que Georges Banu décrivait comme « l'acteur-poète », celui qui « sur le plateau [...] dégage une vertu¹ ». L'acteur-poète, selon cette conception, « ne fait pas l'unanimité. [...] Solitaire parce que, malgré lui, prisonnier de soi-même, irréductible au pluriel de la troupe ou d'une distribution, il se rattache, dans l'acceptation de Thomas Carlyle, à l'isolement, tragique et sublime, du héros² ». Ainsi, l'acteur-poète se distingue par sa présence, par son rayonnement ; il est difficile de jumeler ce type d'acteur à son équivalent. Son sort inévitable est de jouer seul qu'il soit ou non entouré de collègues. Une telle présence supporte mal la médiocrité à ses côtés. Peut-être est-ce là une des conséquences du projet monologique du triptyque ? La dimension économique du projet en solo ne serait pas non plus à négliger, d'autant plus que Pelletier revenait à la pratique théâtrale après un hiatus de quelques années et sans les moyens de production qu'elle avait au Théâtre expérimental des femmes.

1. Georges BANU, « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *Études théâtrales*, 2003, p. 29.

2. *Ibid.*, p. 25.

DÉMARCHE AUTOBIOGRAPHIQUE

À la suite d'*Or*, Pelletier a obtenu d'importantes subventions afin de créer sa troupe permanente, première troupe de la sorte au Québec. Elle s'est trouvée une salle, l'a rénovée, elle proposait ses trois pièces solo en alternance tout en donnant une formation à ses acteurs qui étaient salariés. Le documentaire *Casa Loma : Journal de bord* de Ferrand nous sert aujourd'hui d'important document d'archives de l'expérience, bien que le réalisateur ait affublé son récit – sans doute pour lui donner un peu de piquant – du calque structurant de la « tragédie en trois actes ». Le libellé est lourd et caricatural, n'en demeure que le projet de la troupe, après neuf mois de méditation dynamique, de mise en forme et de formation technique de l'acteur, s'est peu à peu effondré. Les acteurs, insatisfaits de ne pas jouer devant un public, de ne pas créer une pièce, tel qu'on leur avait promis, ont quitté un à un la troupe. Seconde crise : on constate, dans la tourmente, qu'il ne reste plus de fonds. On ne pourra plus payer les acteurs. La troupe, déjà fragilisée par les nombreux départs, cesse ses activités.

Ce fut un échec cuisant puisque public. L'échec a fait l'objet d'un film, l'objet de nombreuses discussions dans un milieu qui ne cessait de s'étonner des projets byzantins de Pelletier et, surtout, cet échec constitue l'amère déconvenue du projet annoncé avec ferveur et confiance dans *Or*. Remise en cause de son action de convertie, de sa vocation, de ses valeurs, de sa personne. L'échec et le doute criblant. Voilà, en somme, les éléments narratifs qui manquaient au récit – l'expression du doute *présent* plutôt que du doute narratif. L'exercice rigoureux d'autobiographie auquel s'est livrée Pelletier a plafonné avec *Océan*, la pièce suivante s'inscrivant plutôt dans la prospective et dans l'engagement. Nous ne pouvons que souhaiter que l'expérience de l'échec de sa troupe lui serve de matière à transformer en récit. Souhaitons également qu'elle évite la tentation de l'apologie, mais qu'elle s'attaque plutôt à ce doute dorénavant au présent, doute avoué, doute essentiel au renouvellement de la foi et de ses propres engagements.

Dans les traditions judaïques et chrétiennes, les récits de conversion qui fascinent et qui convainquent présentent la transformation et la vocation subséquente, mais surtout, ils soulignent l'intégrité du discours sur soi du converti et la stabilité de son caractère à la suite des remises en question inévitables¹. Plutôt que d'évacuer le doute, on doit, au contraire, reconnaître en lui un rappel constant de ce que le converti a laissé derrière lui. Le doute devient l'élément même de légitimation de son engagement. La cohabitation avec le doute élimine d'office le monologue monocorde, elle exige la polyphonie. Reste à voir comment et si Pol Pelletier sera tenté par la polyphonie et par l'exploration du doute lié à l'échec de sa troupe. Après *Joie, Océan et Or*, il y aurait là matière avec *La Troupe* à pousser plus loin son exploration narrative et autobiographique.

CES ARTISTES QUI NOUS OBLIGENT À RAJUSTER LE TIR...

Contre toute attente, Pelletier est revenue sur scène à l'automne 2004, un peu à l'improviste, le texte en main. Par la grande porte, cette fois. Une plage s'est libérée dans la saison du 25^e anniversaire de l'Espace Go (anciennement le Théâtre expérimental des femmes devenu compagnie institutionnelle montréalaise). Pelletier a saisi l'occasion. Il s'agit d'une refonte d'un spectacle qu'elle avait présenté à l'Université de Montréal, il y a quelques années, lors des commémorations du massacre des étudiantes de la Polytechnique du 6 décembre 1989. *Cérémonial d'adieu*, tout comme la nouvelle version de la charge, *Nicole, c'est moi : spectacle d'adieu*, ont pour sujet rien de moins que l'histoire du monde à partir de notre ancêtre commun, l'*homo erectus*. Soixante-dix mille ans d'histoire culminant avec les événements de la Polytechnique suivis de quelques pointes sur l'actualité. Le récit historique est politique et personnel, il n'y

1. Voir John D. BARBOUR, *op. cit.*, p. 57.

a là aucune prétention à l'objectivité. Ce n'est pas de l'Histoire, mais du « *Herstory* », pour reprendre le bon mot féministe américain. J'irais jusqu'à dire que le récit frôle l'*auto-gynographie* telle que la pratique Marchessault où « *Herstory* » et « *Mystory* » s'équivalent. En nommant toutes ces femmes, en dialoguant avec ces mortes, Pelletier s'associe aux monuments de son histoire : elle fait maillon avec elles et, du coup, passe au Panthéon. Il s'agit d'un étrange spectacle, puisque foncièrement brechtien. Après avoir flirté avec Artaud et ces autres artisans des « laboratoires des conduites humaines », pour reprendre l'expression d'Antoine Vitez, l'*acteur*-rhapsode se fait rhapsode-pamphlétaire. Sur scène, non pas Pelletier la pédagogue, ni même Pelletier la comédienne, mais plutôt Pelletier l'indignée qui s'offusque du peu d'attention qu'on prête au sort des femmes et qui s'en prend à cette bête innommable, informe, infléchissante : l'*inconscient collectif* québécois comme correctif des torts et déviations et comme entité foncièrement misogyne.

Dans ce « spectacle d'adieu », Pelletier joue Pol Pelletier mettant mort à Pol Pelletier pour que revienne enfin Nicole, cette fille enfouie sous le paronyme pendant tant d'années. Ah, parce qu'il y aura révélation : elle avait pris le prénom de son père comme nom d'artiste. Après s'être livrée à un jeu de massacre de toutes les mères, on apprend que Pelletier redonnait vie à son père, entendait le nom du paternel chaque fois qu'on l'interpellait. De plus, elle faisait de lui un complice de la création, en lui empruntant son nom. Le corps à corps féminin de la théorie évoquée plus tôt ne tient plus la route. Les origines étaient plus profondes, plus complexes qu'on se l'imaginait. Paradoxe plutôt touchant qui ne nécessitait pas l'expurgation, mais puisque Nicole devait refaire surface, il fallait bien résoudre l'énigme. Ils auront tout de même été compagnons de route pendant trente ans. Cette « mise à mort » du père, affirmée doucement et intellectuellement, en se dérochant gentiment de son nom, ne sera pas convaincante. La ré-émergence de Nicole n'est pas non plus manifeste dans ce spectacle. On l'attend toujours, cette Nicole. La comédienne joue sur deux registres. Tantôt elle se dévoile

comme étant fragile, presque frêle avec une voix de gorge nerveuse et un regard fuyant (est-ce là Nicole ?). Plus elle se fragilise, plus elle gagne notre confiance et notre affection. Tantôt elle entre dans la *gestus* bien connue de Pelletier la revancharde, déclarant ce qui doit être déclaré, posant les questions que d'autres n'osent plus poser. *Gestus* thématique soit, mais *gestus* corporelle aussi : les inflexions de la voix, le corps scénique alerte, prêt à toutes les répliques, le rapport au public, tout y est. Cette fois, le maître à penser, c'est Jean-Jacques Dubois, dont elle recommande les ouvrages à même le programme. L'éléphant et l'oiseau noir de la mémoire sont évacués. La grenouille y est toujours. Cette fois, elle est représentée et vêtue en petite fille, jupe rose à l'appui. Retour aux sources : avant la vie adulte, avant le Québec. Le maître à penser, l'animal totémique, les chansons, le discours bien connu, le rapport chaleureux avec le public déjà gagné à la cause : c'est « du » Pol Pelletier. Pourtant, cette fois, il s'agit d'une entreprise de tête, d'une diatribe plutôt que d'un cérémonial. Il s'y trouve bien sûr quelques moments de grâce, quelques rappels qu'il s'agit bien ici du théâtre en quête des sources, mais ces moments s'avèrent n'être que des numéros insérés dans une œuvre qui affirme et qui répond plus qu'elle ne pose de questions. Apologie plutôt que confession. Charge plutôt que mouvement d'introspection. Cassandre de notre époque, Pelletier se fait violence après avoir affirmé, comme le veut la thèse de Dubois, qu'on sacrifie les femmes, surtout celles qui bousculent l'ordre établi. Celle-là même qui dérange et qui bouscule sera mise à mort par la petite grenouille de fille, Nicole. Ou du moins, c'est ce qu'on nous dit. Le véritable cérémonial d'adieu n'aura pas lieu. Il s'agit plutôt de la réitération de l'engagement ferme d'un créateur qui ne s'avoue pas vaincu après une expérience difficile. Ressassement de *Joie*, en mode revendicateur plutôt que célébration, *Nicole, c'est moi...* annonce vraisemblablement le début d'un nouveau cycle de travail, sans toutefois aller au bout des quêtes amorcées dans la trilogie précédente. Si le cycle précédent est indicateur du mouvement que prendra celui-ci, je parie que la

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

seconde pièce en sera l'œuvre phare. Reste à voir, donc, qui *est* cette Nicole que Pelletier a préférée à son identité de convertie, Deva Tarisha, et ce qui émergera de ce retour aux sources annoncé.

BIBLIOGRAPHIE

- BANU, Georges (2003), « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *Études théâtrales*, 26, p. 24-30.
- BARBOUR, John D. (1992), *The Conscience of the Autobiographer. Ethical and Religious Dimensions of Autobiography*, London, Macmillan.
- FÉRAL, Josette (1998), « Pol Pelletier : le théâtre est le lieu de rencontre du visible et de l'invisible », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, t. II : *Le corps en scène*, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansman, p. 229-252.
- FERRAND, Carlos (2002), *Casa Loma : Journal de bord*, Films du Tricycle, 89 min.
- MARCHESSAULT, Jovette (1980), « Vaches de nuit », dans *Triptyque lesbien*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.
- OLNEY, James (1972), *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton (N. J.), Princeton University Press.
- PELLETIER, Pol ([1976] 1992), « Marcelle II », dans *La nef des sorcières*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Typo ».)
- PELLETIER, Pol (1995a), *Joie*, Montréal, Éditions du Remue-ménage. (Création en 1990, nouvelles versions en 1992, 1993 et 1994.)
- PELLETIER, Pol (1995b), « Océan ». Inédit, tapuscrit avec notations manuscrites de l'auteure¹.
- PELLETIER, Pol (1997), « Or ». Inédit, tapuscrit avec notations manuscrites de l'auteure.

1. Je tiens à remercier Pol Pelletier qui a fait preuve de générosité en me rencontrant à quelques reprises au cours du printemps 2004. Elle m'a également autorisé à consulter les manuscrits d'*Océan* et *Or*, ainsi que les enregistrements vidéo de ces pièces. Je lui suis reconnaissant de la confiance qu'elle m'a témoignée en me donnant accès à ses archives et en ne cherchant jamais à influencer mon discours sur son travail.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene.

WICKHAM, Philip (2004), « L'art de la guérison », *Cahiers de théâtre Jeu*, 110 (mars), p. 173-176.

INTERMEDIALITY IN MARIE BRASSARD'S
JIMMY, CRÉATURE DE RÊVE

John Paul Halferty

Université de Toronto

When I entered the theatre to see *Jimmy, créature de rêve*¹, Marie Brassard, the playwright, director and sole actor, was already on stage. She was sitting stage-left, dressed in a man's suit with her back to the audience. As the play began I could hear sounds emanating from the theatre's speaker system, and see Brassard moving slightly on stage. For a moment, I did not understand the relationship between the sound I was hearing and the movement I was seeing on stage ; then I realized, the character was crying and the « noises » emanating from the speakers were the sounds of his sobs. I found this experience disorienting because the sound did not « appear » to resonate from the body on stage, and when the character finally began to speak his voice sounded so artificial and mechanical that it made me feel uncomfortable – even unsettled. At this moment a few people in the audience let out uncomfortable laughs, and it took some time for

1. *Jimmy, créature de rêve* was performed internationally in both French and English. The production I attended was staged in English at the « Six Stages » festival held in Toronto, January 2003. The English title of the play is *Jimmy*, however, to minimize confusion between character name of the play title, in this essay I will refer to the play by its French name.

me to become accustomed to the sound of the voice's eerie dissonance.

Theatre that exploits multi-media technology, often called « intermedial theatre », is emerging as a dynamic new field of theatrical production. The unique use of sound media in *Jimmy, créature de rêve* provides an ideal example for investigating the increasingly common incorporation of new media technology into theatre today. Intermedial theatre's incorporation of new media technologies into « live » performance reflects their ubiquitous presence in our lives, and the ways in which these media have affected how we interact with and experience our world. As a piece of intermedial theatre, what is particularly significant about *Jimmy, créature de rêve* is its uncommon use of *common* media : the play uses a microphone and a reverb unit, technology that is everywhere in live performance today. However, the play places special emphasis on this media, drawing attention to the extent to which technological mediation produces new possibilities for performance and reception.

The trend toward intermedial theatre is fruitfully discussed by theorist Pete M. Boenisch in his essay « coMEDIA electrONica : performing intermediality in contemporary theatre ». Boenisch argues that intermedial theatre is participating in, and responding to, the paradigmatic shift in cognizance that Marshall McLuhan theorizes in his book *The Gutenberg Galaxy*. In his book, McLuhan argues that the characteristics of the « Gutenberg Galaxy » are not specifically those of written or printed material, but are our basic models for thinking about and understanding the world. He also argues that the introduction of new media technologies signals a shift from a logocentric print-culture toward a new cognitive paradigm, which he called the « electric age ». Boenisch builds upon McLuhan's theory and articulates the features of what he calls « electrONic culture »¹.

1. Boenisch employs this particular typography to stress « the reference to Post-Gutenberg cognitive formation, distinguishing that cultural concept from electronic technology. At the same time, the

Boenisch defines the underlying features of « electrONic culture » by detailing the points where contemporary electrONic aesthetics depart from the features of print culture that McLuhan articulates in *The Gutenberg Galaxy*. Boenisch contends that intermedial theatre, through its incorporation of new media technologies, departs from the logocentric paradigms of performance and reception that define what he calls « Gutenberg theatre » :

Looking back, all major innovations in twentieth-century theatre history fit into the pattern of that shift from traditional, « Gutenberg theatre » to « electrONic performance » : they gradually introduced electrONic aesthetics [...] onto the theatrical stage, thereby releasing theatrical performance from the cage of traditional literate logos (2003 : 39).

This essay positions *Jimmy, créature de rêve* as an example of intermedial theatre that signals the paradigmatic shift that Boenisch, following McLuhan, theorizes. It explicates Boenisch's theory of « electrONic culture » through a discussion of the ways that sound media are employed in *Jimmy, créature de rêve*. It structures its elucidation of Boenisch's theory by discussing the play's use of sound under four topic areas : mediated sound, hyper-linked time-spaces, other bodies, and sound failure. Under each topic area, it investigates the ways *Jimmy, créature de rêve*'s use of sound supports Boenisch's argument that intermedial theatre signals a movement from the logocentric paradigmatics of the « Gutenberg Galaxy », towards the new aesthetic features of « electrONic culture ».

Before moving into this discussion, I will briefly review the characters and structure of *Jimmy, créature de rêve*. There are six characters in the seventy-five minute performance. The first four are « Jimmy the homosexual hairdresser », « Jimmy as a child », « the Montreal actress », – Brassard herself who appears in the

uppercase “ON” graphically reminds the reader of the inescapable ON-switches on today's computer accessories » (2003 : 45).

meta-theatrical moment of sound failure – and « the Actress's mother ». These four characters are represented by Brassard onstage, while the remaining two, the « General » and « Mitchell », are referred to within the performance. The play is episodic and fragmented, with a non-linear narrative. The play's conceit is that our nightly dreams form an alternate world, and that the characters in our dreams continue to exist in their « dream worlds » while we are awake. What we experience in the theatre are the dreams of a Montreal actress – who we assume to be Brassard. The play's narrative moves from episode to episode – from dream to dream – as Brassard performs each character, and each character talks about (and sometimes reenacts) other dreams in which he/she has been an « actor ». The play's central character is Jimmy, and its only overarching plot line is his desire to reunite with his love, Mitchell.

MEDIATED SOUND

The first aspect of « electrONic culture » that Boenisch articulates in his essay is that « the once dominating visual mode of perception is substituted by multi-mediality and multi-sensoriality addressing all the senses » (2003 : 37). These features might seem more consistent with virtual reality video games or the Internet than with live theatre ; however Brassard's self-conscious deployment of sound displaces visual signs as the dominant mode of communication, and deploys a self-consciously multi-medial address that engages visual, aural, and tactile senses.

Jimmy, créature de rêve is also significant because it does not deploy realistic conventions of voice or sound, but it calls attention to its multi-mediality. The performance creates characters with voices that sound unnatural in tone, and displaces traditional theatre's simple and direct relationship between actor, voice, and character. This displacement is achieved by passing Brassard's voice through a microphone, reverb unit, and PA system, to change its tone, volume and pitch, as well as the

source of sound from her body to the theatre's speakers. This mediation allows Brassard to act as a « host » to a number of voices : the low and masculine voice of Jimmy, the aged and feminine voice of the Actress's mother, and the high-pitched, youthful voice of Jimmy as a child.

The extent to which mediated sound has been normalized in « live » performance is often overlooked. Sound mediation is commonly used in theatrical performance, concerts, and musical theatre to augment the volume of a performer's voice. In most cases, this technology is deployed in a manner that attempts to hide itself from the audience's view, and to give the sound a verisimilar quality. As Philip Auslander notes in *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*,

live performance now often incorporates mediation such that the live event itself is a product of media technologies. This has been the case to some degree for a long time, of course : as soon as electric amplification is used, one might say that an event is mediatized » (Auslander, 1999 : 24, my emphasis).

Commonplace in all types of live performance, the convention of an actor's voice being mediated through a sound system has become a « natural » and part of a « live » event. In *Jimmy, créature de rêve*, the mediation of the actor's voice is not hidden, but emphasized, and used in various ways to call attention to the performance's multi-mediality.

Overt manipulation of sound media enables *Jimmy, créature de rêve* to engage the tactile aspects of sound, making it a « multi-sensorial » performance that addresses all the senses. In one scene sound mediation is used to morph Jimmy's voice into the whistle and engine of a train. The sound that is created is beautiful, unexpected, exciting, and very, very loud. In this scene, Jimmy changes from subject to object, a transubstantiation that is supported by the staging, lighting, and sound. Jimmy faces stage-left where a strong blue-coloured light shines on him,

creating the illusion of the headlight of a train. It is, however, the sound that is the most important element in both the creation and reception of this scene. This is because Brassard's mediated and greatly amplified voice creates vibrations that can be physically felt by the audience. Ironically, Jimmy's voice/whistle create a rumbling in the seats of the theatre similar to the vibrations that would be felt by a subway passing underneath or a truck driving by the theatre. The play's manipulation of sound media enables Jimmy to transform from subject to object and allows the audience to experience theatrical performance visually, aurally, and viscerally.

HYPER-LINKED TIME-SPACE

Jimmy, créature de rêve does not invoke traditional paradigms of successive and causal linearity. As a world of dreams, time and space function in the play as a collection of simultaneous time-spaces, linked like the pages of a hypertext. The play's traversals from one time-space to another – or one dream to another – are produced by sound mediation and lighting : sound creates changes in character by altering Brassard's voice, and lighting effects changes in space. The burden of these transformations is, however, squarely rested on the application of sound to create the characters that inhabit and experience themselves within each time-space.

The play's non-linear conception of time is corroborated by Boenisch as another feature of electrONic culture. He states that « in the place of segmentation, successive and causal linearity is now a non-sequential simultaneity of linked Hypertext systems » (2003 : 37). In the play, the entities that live within each time-space are « dreamed » into existence, and continue to exist in these spaces until they are dreamed again. In the play's opening scenes we learn that Jimmy was first dreamed by the General at the time of the Korean War. In the General's dreams, Jimmy owns a barbershop in New York City where he serves a clientele of mostly young male soldiers. Jimmy is in love with one of his

clients, a soldier named Mitchell. The night before the General is to depart for Korea, he dreams about Jimmy and Mitchell. In this dream, Jimmy leans forward to kiss Mitchell in his barber's chair, and just before his lips reach Mitchell's the General dies. As a result of this coincidence, Jimmy is suspended in this dreamed time-space until he is finally intercepted by the dream of the Montreal actress. He describes the moment when time becomes re-animated by saying :

And then, suddenly, last year, after fifty years, for a fraction of a second, time started to move again and I thought finally, the kiss! And my pleasure intensified, I had a huge erection and just as I was about to come, an actress kissed me. An actress from Montreal was dreaming about me. [...] I realized I was in a dream future and my beloved Mitchell's face didn't exist anymore (Brassard, 2001 : 5).

Once a dream is dreamed, the space and the entities within it continue to exist even when the dreamer does not – as is the case of Jimmy after the General's death. In the interim between dreamers the time-spaces continue to exist, but do not endure progressive time or action. Time-spaces do not undergo the passage of linear time ; rather they suspended in time, and await re-animation. The following text illustrates this point :

For weeks, I was locked in the toilet on the plane in the actress's dream. And I waited. I didn't even try to open the door to get out, because I knew the actress was awake now and the door would open on emptiness, a kind of no man's land (Brassard, 2001 : 8).

Following the features of electrONic culture, linear conceptions of time and space in the play are replaced by multiple and simultaneous time-spaces that float in the ether, waiting to be dreamed again. The dreamed time-spaces function like an Internet hypertext system, where a multiplicity of pages exist and

become animated when accessed by a « user », or in this case a « dreamer ».

The dreamed time-spaces, and the characters that exist within them, are constructed as non-linear and simultaneous, yet these time-spaces are linked and can affect each other. On the Internet, an action performed on one page can possibly affect another page within the hypertext system. This feature is echoed in the play where events in one time-space affect other time-spaces. For example, Jimmy as a child spells out his name with his finger on the wall of the set, leaving no physical mark within his time-space. Jimmy as an adult finds his name « written » on the wall in the final scene. The adult Jimmy says « Someone wrote my name. “Jimmy”, that’s my name. No one knows I exist. Who wrote my name ? » (Brassard, 2001 : 16). Given the convention that once a « créature de rêve » is s/he continues to exist (as Jimmy did after the General’s death), we must assume that Jimmy as a child remains in his time-space, waiting to be dreamed again. The actions of Jimmy as a child within his time-space affects the time-space of Jimmy as an adult, establishing the two spaces as linked.

The relationship of each character within his/her time-space is complicated by a contradictory relationship of independence and interconnectedness. This ambiguous relationship is exemplified by a disparity in knowledge between Jimmy as an adult and Jimmy as a child. Jimmy as a child knows that « one day I’d become Jimmy, Jimmy the homosexual hairdresser » (Brassard, 2001 : 7), despite the fact that Jimmy does not believe he was ever a boy : « I was born in a dream at the age of 33. My name is Jimmy, and I am a homosexual hairdresser » (Brassard, 2001 : 2). Jimmy as an adult and Jimmy as a child’s identity and memory work in the reverse of linear time : the child knows his future, while the adult has no knowledge of his past. Yet, as just discussed, the times-spaces of Jimmy as a child and Jimmy as an adult are linked, but not by identical memory or subjectivity. Their concurrent existence and the writing of Jimmy’s name within each of their separate, yet linked, time-spaces,

demonstrate how the play rejects singular subjectivity and linear time through its conception of dreamed time-spaces.

The audience's memory, the space where dreams « actually » exist, is also called upon as another time-space. The memory of the audience is the only space where Jimmy's name, written invisibly on the wall, actually « exists ». Through its memory the audience is able to imagine the name that Jimmy as a child has written in its mind's eye. In the audience's memory, Jimmy as a child's action of writing his name on the wall exists as « material », but in no other space or place. In this way, memory functions as another immaterial time-space where, like dreams, actions and events that have no physical manifestation in reality can be experienced as « real ».

OTHER BODIES

Sound media enables Brassard to quickly perform numerous characters whose subjectivity, gender, and identity are mutable. According to Boenisch, within electrONic culture, « instead of the hierarchic uniformity and self-identity, our new “virtual reality” leaves space for varieties, minorities and numerous identities » (2003 : 37). Sound mediation enables Brassard to represent a proliferation of protean identities, and, in the process, to deconstruct (hetero)normative conceptions of sex, gender, and identity.

Within these dreamed time-spaces, Jimmy's protean body displays the biological signs of both sexes. Speaking about his body, Jimmy recalls the first time he was dreamed by the actress :

Jimmy opens his jacket. His torso is covered with scars. He has breasts.

A writer from New York tried to kill Andy Warhol, the actress was dreaming of that scene and I had just been shot. The wounds healed instantly, but my body was destroyed. And I had breasts, too. And that disgusted me (Brassard, 2001 : 5-6).

In this dream-world, Jimmy can identify as a homosexual man, but also have breasts. Instead of drawing attention to the fact that Jimmy is a « male » character being played by a female actress, I suggest that the play encourages a reading of Jimmy as a male-identified character who *has* breasts. Jimmy's « male » body is not compromised by showing Brassard's « actual » female breasts ; rather, Jimmy's sex is reconstituted within the world of the play as hermaphroditic. Moreover, Jimmy's desire for Mitchell (the play's central conflict) is thwarted by his own unstable experience of time, space, body, sex, and subjectivity. The play's manipulation of sound allows it to negate singular sex and gender identity, and to create conceptions of sex and gender as shifting and variable.

Jimmy's hermaphroditic body is also represented when he masturbates his penis on stage. The stage directions read « *Jimmy, excited, undoes his pants. We can see he has an erection. He turns his back to the audience. He masturbates, comes, turns back to the audience, totally embarrassed* » (Brassard, 2001 : 11). In performance we do not actually see Jimmy's penis, but we do see a bulge in his underwear. Like Jimmy's invisible name on the wall, the bulge in Jimmy's underwear also stimulates images in the audience's mind beyond what is actually seen. Singular biological sex and unified subjectivity are compromised by a body that possesses the biological characteristics of both sexes, and performs variously gendered – masculine, feminine, homosexual and heterosexual – identities.

Sound media allows the body on stage to act as a site where a proliferation of voices and identities are performed. Sound is used to create and perform each character, but sometimes the voice and the body of the character do not match. Following the masturbation scene, Jimmy notices the stilettos from « the pet shop dream ». He puts them on and begins to effect feminine movements. He says : « Looks like a woman. I could be a woman » (Brassard, 2001 : 11). A few moments later the rhythm and cadence of Jimmy's voice begins to change and become slightly higher. Through this change in voice and costume,

Jimmy becomes the Actress's mother. In the Mother's voice he says :

Then I realized that I was a woman. I was the actress's mother. The transformed actress's mother. I came to visit her (the actress), I hadn't seen her for a long time because I was dead. In that dream I had to share my body with a homosexual hairdresser and it made me uncomfortable. I felt humiliated, because moments before, against my will, I'd witnessed a scene of male onanism that was performed on my own body (Brassard, 2001 : 12).

The identity, memory, and subjectivities of both Jimmy and the Actress's mother are performed simultaneously. Jimmy and the Actress's mother are both the agents of this speech, the first through the meaning of the text, and the second through the sound of the voice. Jimmy's subjectivity is expressed in the text « then I realized I was a woman, I was the actress's mother, » but it is the Actress's mother's voice that the audience hears. Sound creates moments of metaphysical plurality where the single body on stage is both male and female, and expresses the identity and consciousness of both Jimmy and the Actress's mother. Similarly, the Actress's mother states that she « witnessed » a scene of male masturbation that « was performed on my own body. » In that moment, however, the audience only sees Jimmy performed on stage. This clever manipulation of sound and text produces pluralistic characters and voices, allowing Brassard's single body to express various identities, and what could be described as a schizophrenic conception of subjectivity.

SOUND FAILURE

Sound mediation enables the play to draw attention to its multi-mediality, create conceptions of time and space that are non-linear, and to represent bodies, subjectivities, and identities that are mutable. These conventions are made more complex

when, about two-thirds into the play, there is a sound failure. At this moment, Jimmy is asking what the Montreal actress's worst nightmare could be when suddenly, the sound fails. For a split second the audience hears the comparatively small sound of Brassard's unmediated voice until she too, realizes that there has been a sound malfunction. Brassard and the audience are left hanging in the excruciating, unmediated silence.

In his theory of electrONic culture, Boenisch contends that « instead of being a passively consuming reader, the "use" of electrONic aesthetics becomes interactively involved » (2003 : 38). The sound failure reconstitutes the audience, perhaps not as « users » as Boenisch suggests, but as participants within the theatrical space. Brassard breaks the silence when she steps forward, out of character, and speaks to the audience : « I'm sorry... I think there's a technical problem... », she says, and then asks the technician in the sound booth if he can fix it (Brassard, 2001 : 17). The sound failure interrupts the play's illusion, brings the performance's means of production clearly into view, and changes the theatrical relationship from actor and audience, to Brassard and a group of individuals that are collectively presented with a real problem : What will happen next ? Can the show go on without its sound mediation ? After speaking with the technician, Brassard again addresses the audience, saying : « I'm sorry... In a normal show, I could go on, but... I'm afraid I can't continue, I can't do anything without my voice » (2001 : 18), at which point Jimmy's voice bellows back through the speakers, asking : « Without this voice, she can't do anything! Is that what she just said ? » (2001 : 18).

The failure and reinstallation of sound media blurs the comfortable distinction between « actual » and « virtual » by not resolving whether or not the sound failure was real, or a rehearsed part of the play. By using sound as a means to construct, and then deconstruct, theatrical convention, and by not supplying easily readable signs that denote what is real and what is performed, Brassard draws attention to the theatre as a construction against which reality is defined. Confronted by a

play where theatrical convention and « reality » cannot be differentiated, *Jimmy, créature de rêve* positions both as conventional and, therefore, only meaningful contextually. Because the play is not a complete and easily decodable text, the onus is placed on the audience – as active participants – to decide what is « real » and what is « illusion ». Moreover, the play bases its central philosophical question – what experiences do we consider real ? – on its use of sound and its multimodality.

Boenisch suggests that one of the most significant aspects of intermedial theatre is that it functions as a « training centre » where audiences with more traditional literacies may assimilate the paradigmatic features of the emergent cultural paradigm. Boenisch supports this hypothesis by invoking the work of media theorist Derrick de Kerckhove, who theorized another paradigmatic shift in his essay « Theatre as information-processing in western cultures ». In this essay, de Kerckhove argues that the ancient Greek *theatron* « was one of the direct consequences of the invention and use of the phonetic alphabet, and that its specific function was to provide a model of information-processing [...] in pre-literate culture » (De Kerckhove, 1982 : 143). Following this argument, Boenisch suggests that intermedial « theatre once more functions as a “training centre” for new modes of perception » (2003 : 38) by engaging a « traditional [theatre] audience which might tend to be “illiterate” with computer technology » (2003 : 39). According to Boenisch, intermedial theatre such as Brassard's, provides a space where traditional theatregoers, people who may lack competency with the new modes of perception, may engage with and assimilate the aesthetic features of electrONic culture.

The theatre's adoption of technologies that affect its production and reception as significantly as sound does in *Jimmy, créature de rêve* is major development. Approaching the theatre as a « training centre », and a space where artists can experiment with new intermedial modes of production and reception, affords it exciting possibilities within an increasingly mediatized world. As a piece of intermedial theatre, *Jimmy*,

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

créature de rêve reflects this shift in contemporary theatre, and in Western culture broadly, where new technologies are changing how we communicate, create, and experience both « performance » and « reality ».

WORKS CITED

- AUSLANDER, Philip (1999), *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*, London/New York, Routledge.
- BOENISCH, Peter M. (2003), « CoMEDIA electrONica : performing intermediality in contemporary theatre », *Theatre Research International*, vol. 28, n° 1, p. 34-45.
- BRASSARD, Marie (2001) *Jimmy, créature de rêve*, Montréal, Unpublished text.
- DE KERCKHOVE, Derrick (1982), « Theatre as information-processing in western cultures », *Modern Drama*, vol. 25, n° 1, p. 143-153.



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



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

HEINER MÜLLER'S HAMLET/
HAMLETMACHINE 1989/1990 :
THE COLLAPSE OF UTOPIA

Jörg Bochow

University of Toronto

Nightmare of a knife thrower : Slowly driving down a one-way street towards an irrevocable parking space surrounded by armed pedestrians. Policemen, if in the way, are swept to the curb. When the procession approaches the government district it is stopped by a police line. People form groups, speakers arise from them. [...] The call for more freedom turns into the cry for the overthrow of the government¹.

The described nightmare emerged in Heiner Müller's *Hamletmachine*, the author's sum total of Western history, written in 1977, after Müller had translated Shakespeare's *Hamlet*. The sequence is from part IV, which is titled *Pest in Buda/Battle for Greenland*. With the nightmare Müller refers to the past – to the uprising of the people in Hungary in 1956, but the text of the 1970s also reads like a description of events that will occur in the future : the so-called « peaceful revolution » in

1. Heiner MÜLLER, *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, 1984, p. 213.

East Germany in 1989. Thus, Müller's text created a dialogue with the past and with the future. The dialogue with the present was blocked : *Hamletmachine* was not given permission to be performed in East Germany – until 1990, when the state itself ceased to exist. But this section of *Hamletmachine* gives not only a vision of a people's rebellion ; it also reveals the dilemma of the author himself : « My place, if the drama would still happen, would be on both sides of the front, between the frontlines, over and above them¹. »

Towards the end of part IV of Müller's *Hamlet*-version Hamlet « steps into the armor, he splits with the ax the heads of Marx, Lenin, Mao. Snow. Ice Age². » In these images Müller obviously identified himself with Hamlet ; he later admitted to having been obsessed with Shakespeare's character for more than thirty years. Müller projected the dilemma of the late twentieth-century's intellectual, who experienced the transformation of the utopian project of communism into the dystopia of Stalinism and post-Stalinism, onto the Shakespearean hero. This projection shaped not only his own *Hamletmachine* of 1977, but also his production of *Hamlet/Machine*, which premiered on March 24, 1990 at the Deutsches Theater in Berlin, and which merged the almost uncut Shakespeare text with Müller's *Hamletmachine*. While the vision of a post-utopian « Ice Age » marked the end of part IV of Müller's play, a similar image stood at the beginning of the production of 1990. The set presented the ruins of a war bunker, made of concrete, which appeared in the beginning of the performance as a gigantic ice cube. During the course of the eight hours the performance lasted, this ice cube seemed to melt, water poured onto the stage, and the actors performed while walking through a swamp. Ulrich Mühe as Hamlet for instance performed the « To be or not to be » monologue lying in the swamp : his oversized coat was soaked with water and seemed to drown him.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 214.

The set for the final scenes alluded to another apocalyptic image : a desert without life, burnt by the sun. These images of man's destruction of nature and thus man's self-destruction in a self-made climatic catastrophe framed Müller's reading of *Hamlet* as the history of an intellectual, who cannot escape the vicious cycles of power, the clash of two political systems : the Elizabethan versus the Jacobean era in Shakespeare's time, the cold war in the late twentieth century.

In Müller's apocalyptic world, however, is no place for a moralist's dualism between « good » and « evil », perpetrator and victim : Hamlet stands, like the author, on both sides of the front : he is part of the clan, of the political system he rejects. In the 1990 production, Müller as director did not shy away from drawing immediate connections between Hamlet, taken hostage by his father's ghost, and the dilemma of East European intellectuals, who had been taken hostage by Über-father Stalin. While in the performance the ghost, a thin, almost naked figure with a long sword, slowly crossed the stage, the original radio broadcast with the music and the speeches held on Stalin's funeral in 1953, was transmitted via loudspeaker. Further, in Müller's interpretation Claudius is not a monster-dictator, but rather a figure of transition, who tries to manipulate Hamlet in presenting himself as ersatz-father. Thus, Müller referred to the post-Stalin leaders and their politics of corrupting the « Hamlets ». Perpetrator and victim are tied together by many bounds. Müller's staging stressed the closeness of Claudius and Hamlet by transforming Claudius' prayer-monologue « O, my offence is rank, it smells to heaven » into a dialogue, in which at the end Hamlet sits on his uncle's knees while listening to Claudius' confession. Further, in *Hamletmachine*, inserted after Hamlet's departure to England (act IV), the actor who performs Claudius becomes the second Hamlet, delivering together with the other Hamlet major parts of the text.

VIDEO, IV, 3 AND *HAMLETMACHINE*
(MÜHE-GUDZUHN)

The image of two men strangling each other, which Müller had already used in his production of his play *The Scab* in 1987, was performed repetitively by the two Hamlets, thus mirroring Müller's concept of demonstrating Hamlet and Claudius as just two sides of the same coin. Hamlet and Claudius became interchangeable masks and as a result – paradoxically – the transformation of Claudius' monologue into a dialogue enhanced the overall monologue-structure of Müller's *Hamlet* by transforming Shakespeare's distinguishable characters « of flesh and blood » into masks and appearances of the man behind the scene : the author/director Heiner Müller. Although *Hamletmachine* might appear as a succession of Ophelia and Hamlet monologues, in its structure Müller had abolished traditional characters and with them the form of dialogue altogether. As Müller stated in an interview, given after the premiere of *Hamlet/Machine* in 1990 :

There are no texts of characters. Perhaps integral texts, or whatever one wants to call them. It [Hamletmachine] is just an anti-theatre text. As soon as one tries to « play » or to « feel » it, something goes wrong. It is essentially a monologue. The case is different with [Shakespeare's] Hamlet. There are still texts of characters¹.

In the eyes of many critics the directing of the *Hamlet* section of the production suffered, aside from the enormous length, from the director's disinterest in Shakespeare's characters and their individual tragedies as part of the overall structure. Müller approached *Hamlet* as a distanced storyteller, who is interested in the inscribed historical context of Shakespeare's drama, but not in the individual stories of characters. Depersonalizing *Hamlet* in *Hamletmachine* and in the production

1. Heiner MÜLLER, « Es war unvorstellbar – die Dummheit ! », *Zitty* 7, 1990, p. 181.

altogether, Müller aimed at an aesthetics that is able to reflect the de-humanization of life as result of the Western project of modernity. Dialogue seemed to be an impossibility in this de-humanized world : what remains is *Hamlet/Machine* as the author's monologue. In Müller's aesthetics drama as interaction of characters, rendered in dialogical structures, is replaced by personal, yet trans-individual, text-machines and their imagery. One can see Müller's aesthetics as one of the many responses to the crisis of drama since the late nineteenth century, which resulted in many cases in the dissolution of traditional drama based, according to Peter Szondi, essentially on dialogue : « The absolute dominance of dialogue – that is, of interpersonal communication reflects the fact that the Drama consists only of the reproduction of interpersonal relations¹ ».

While Müller transformed *Hamlet* structurally into a monologue, the author-director was still faced with the fact that on the level of the relationship between stage and audience, theatre has to become a dialogue in order create communication. In fact, Müller intended to start with *Hamlet* a dialogue between theatre and « life » in order to deal with the immense political and cultural crisis of the GDR society in the late 1980s. Already in 1987 Müller – invited by the *Deutsches Theater* – had directed his early play *The Scab*, in which he laid bare the conflicts and contradictions of the emerging socialist society of the 1950s. After this production the *Deutsches Theater* and Müller were looking for a play that could reflect the current situation in the GDR. « Only Hamlet came to my mind », Müller stated in an interview of 1990.

A play that deals with a state in crisis, with two eras and the rift between the eras. In this rift an intellectual does the splits ; he does not know how to do the right thing : the old system does not work anymore, but he also does not like the new one. It is very simple².

1. Peter SZONDI, *Theory of the Modern Drama*, 1987, p. 8.

2. *Ibid.*, p. 180.

Even more, the production, already planned in spring of 1988, was an immediate reaction to the ongoing emigration of East German artists : « We have to do something, because if nothing happens, the actors will all leave¹ », Müller stated.

In August of 1989, when the rehearsals began (on August 29) the crisis of the GDR had reached an even more dramatic state : after Hungary had declared that it would not maintain the previous rigid regime on its borders, thousands of East Germans attempted to enter West Germany via Hungary. But despite the intention of Müller and the Deutsches Theater to respond to the current crisis of the state with *Hamlet*, Müller had no intention to transplant *Hamlet* into a fictional world representing East Germany's current existence. Besides the insertion of the documents of Stalin's funeral, the production avoided providing simplified allegories and symbols. The GDR interested Müller only as one element of the general failure of the socialist model, which was, in Müller's view, like its opponent capitalism, part of the « European model of history » and its decline.

Of course, Müller did not foresee what would happen over the months in the autumn of 1989, but for him it was « obvious already in 1953 » that the GDR could not exist for a longer period. « The GDR had never existed, it was always only an extension of the Soviet Union² », he stated.

But Müller, like anybody else was surprised by the speed of change, by the collapse of the regime that occurred within few weeks : after the violent oppression of demonstrations on October 7, the government under Honecker was forced to resign, and the « new » old party leaders were never able to control the process of change once the fear of the people vanished. In the period between September and November 1989 the movement for democracy was lead by East German intellectuals – although

1. Heiner MÜLLER, *Dokumentation zur Inszenierung « Hamlet/ Maschine »*, 1990, p. 1.

2. Heiner MÜLLER, « Es war unvorstellbar – die Dummheit ! », *Zitty*, 7/1990, p. 81.

still infiltrated by spies of the regime –, who believed in the possibility of a democratic socialism. Müller did not share this optimism, already by the 1970s he conceived that the European concept of history as a whole was over.

The Western paradise is based on hell for the Third World... When I talk about Asia, it may sound very poetic, but I believe there is some truth in it. European politics or history is based on the Father principle, a paternal principle. I see Asia as the rising of the maternal principle¹.

This vision and hope in the Third World associated with the maternal principle also shaped Müller's *Hamletmachine* of 1977, in which Ophelia/Electra « in the name of the victims » says in her last monologue, which is addressed « to the capitals of the world » : « Down with the happiness of submission. Long live hate and contempt, rebellion and death². »

At the end of the 1980s, Müller was already far less optimistic that « Ophelia » would be able to juxtapose an alternative to the dominating Western models of capitalism or socialism. But his perspective did not cease to transcend the realm of European politics and for this reason he did not share the utopian hope and the enthusiasm of many intellectuals in Eastern Germany in the weeks of October and November of 1989 who, by pursuing an utopian project of reconciling socialism with democracy, remained within the very concepts of European history.

Indeed, history was made in those weeks, during which Müller and his ensemble continued rehearsing *Hamlet*. One can say that with the staging of the « mousetrap », the play-within-the play, Shakespeare's Hamlet succeeded as artist, but he failed in his political actions. For a moment it seemed that the opposite would occur to the East German Hamlets of 1989. It was a group of members of the Berlin theatres, among them actor Ulrich

1. Heiner MÜLLER, « Walls », in *Rotwelsch*, 1982, p. 13.

2. Heiner MÜLLER, *Hamletmachine*, op. cit., p. 214.

Mühe, the Hamlet of the Deutsches Theater, which organized the most powerful manifestation of protest in East German history. On November 4, about 500 000 people gathered at the Berlin Alexanderplatz in order to protest against the existing regime of the party, demanding democratic elections and the introduction of a pluralistic political system. Ulrich Mühe/Hamlet read the manifesto of the protesting artists : the demand to abolish the first paragraph of the constitution of the country, the paragraph that ensured the dominance of one party.

VIDEO MÜHE/DEMO

Here, the Hamlets did not hesitate, they acted and they succeeded in their political activity, but only five days later the Berlin wall came down : an event that marked not only the end of the cold war, but also the end of utopianism within the so-called « peaceful revolution » in the GDR. The slogan of the mass meetings changed from « We are the people » to « We are *one* people », thus expressing the wish of the majority to get its share of the flourishing consumerism of West Germany rather than to attempt at any other utopian social projects. But there was also another Hamlet, who spoke to the crowd on November 4 : Heiner Müller. At this mass meeting he was perhaps the only artist and intellectual, who was booed and whistled during and after his speech.

VIDEO/MÜLLER/DEMO

What had happened ? Müller, who had once, paraphrasing Roland Barthes, stated that : « the disappearance of the author is part of the work against the disappearance of humankind », attempted at disappearing as a privileged author by lending his voice to one of the new movements for independent unions. Müller's approach was not understood by those who hoped for and expected guidance and encouragement from the intellectual elite. Obviously the dialogue between Müller-Hamlet and the

500 000 people failed. The reason for this failure had to do with Müller's concept of Hamlet, which was, as the production's dramaturg Alexander Weigel had put it, first of all a play about the « problem of time¹ ».

One can say that Shakespeare experienced in England, which conquered the oceans and the world, the relativity of time, the simultaneity of different times, an experience he more or less consciously described in Hamlet².

The different times that exist simultaneously among people, but also within one individual, reflect the different forms of consciousness and the different forms of perceiving a given moment or historical event. One can say, that the difference in the *time-sets*, so to speak, between Hamlet and the other characters triggers the overproduction of monologues in Shakespeare's play. Hamlet, reflecting the past and foreseeing the future, is unable to live and act in the present – what remains is the monologue. Similarly Hamlet/Müller, living in a time-set different from the majority of East Germans – which was a privilege, as he admitted – is unable to create a dialogue with them³. Being aware of the time-barrier between himself and his potential audience, Müller acknowledged as his partner of dialogue – the dead. In an interview, given in January 1990, in the middle of rehearsing *Hamlet*, he said :

Perhaps I am first of all interested in the gestus of the witness and writer of history. Already for many years I haven't believed in the future of the GDR. And this is independent of the current situation. The main aspect, if

1. Alexander WEIGEL, « Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel », *Dokumentation zur Inszenierung « Hamlet/Maschine »*, 1990, p. 9.

2. *Ibid.*

3. Müller used to speak about crossing time zones when crossing borders between East and West, North and South, thus political geography becomes a geography of time zones.

*one writes as long as I do, is the dialogue with the dead, much more than the dialogue with the living ; and this dialogue occurs as long as one lives*¹.

The dialogue with the living was also inhibited by censorship : *Hamletmachine* was not given permission to be performed in the GDR (Müller assumed that the image of splitting the heads of Marx, Lenin, Mao was sufficient reason for prohibiting the play), but the main reason for the preference of communicating with the dead lied in Müller himself, living in another « time zone » as most East Germans. While in *Hamlet* the abundance of monologues is initiated by the first dialogue between Hamlet and the dead father's ghost, in Müller's aesthetics the monologue is the form of his dialogue with the dead. And perhaps Shakespeare's Hamlet-monologues too can be seen as a kind of dialogue with the spirit of the dead.

Having not really entered the present time of other East Germans during the months of the « peaceful revolution », Müller was able to return to his work on *Hamlet*, to his dialogue with the dead, rather easily. This might have been very different for Hamlet-Mühe and the other members of the ensemble. The upside-down of the society the theatre worked for made it difficult for the ensemble to focus on the rehearsal process, sometimes questions emerged about whether this *Hamlet* production would be completely out of time, when it would be completed. But Müller continued, working slowly and steadily like a machine, rehearsing *Hamlet*. For him the change of the political landscape seemed to have raised only one new question in regard to *Hamlet* : who is Fortinbras ? Aiming at avoiding any short-living political commentary, Müller had actually not cast the role of Fortinbras at the beginning of the rehearsal process, and also Fortinbras did not appear in the credits. Having answered the basic question about what the ghost of Hamlet's father stands for,

1. Cited in Roland H. WIEGENSTEIN, « Mit den Gestus des Geschichtsschreibers », *Frankfurter Rundschau*, March 28 1990, p. 15.

with « Stalin – the spirit of Europe », Müller hesitated to decide the final question about « who was Fortinbras ? ». By the end of the rehearsing period, Müller recalled the process of finding an answer :

The first idea was that the text of Fortinbras could only be spoken by a chorus. And now it occurred that the text works only when spoken by the voice of Hamlet, when Hamlet in the end becomes Fortinbras. No actor performs Fortinbras. No, Hamlet is made into Fortinbras by the ghost, who is of course not anymore the ghost of Stalin, but the ghost of the Deutsche Bank (German Bank)¹.

In the performance this new ghost was realized visually by the appearance of a man in a dark suit and a golden head, who waves Hamlet to come to him. When Hamlet has reached him, the man with the golden head covers Hamlet's face with a golden binder while from a loudspeaker Hamlet's-Fortinbras' speech, dedicated to the dead Hamlet, was played².

Meanwhile in this final scene Ophelia/Electra, who as woman also represented « tortured nature », burns on the stage³.

Did Müller, inserting into his production such rather obvious symbols and references to the present, finally succeed in communicating with the living ? Does a theatre concept of « creating a dialogue with the dead » work for the living – the actual audience ?

According to most reviews Müller did not reach his audience. Besides the slow pace and the length of the performance (which began at four pm. and ended about midnight – with two intermissions), it was the impersonal and machine-like delivery

1. Heiner MÜLLER, « Es war unvorstellbar – die Dummheit ! », *op. cit.*, p. 181.

2. As text a poem by Polish author Zbigniew Herbert, called « Fortinbras' plight », was used.

3. Weigel.

of Shakespeare's texts and characters, which alienated and detached the audience from what was happening on stage. Although the critics praised Müller for refraining from making simple adaptations in order to make the production fitting in the current political context, many of them were still annoyed by Müller's historical and political interpretation of Shakespeare. Critics from West Germany, who had already seen several productions of Müller's *Hamletmachine*¹, considered Müller's text and its philosophy an outlived and unnecessary interruption of Shakespeare's *Hamlet*. The fact that *Hamletmachine* was never previously performed in East Germany did not console those critics. Many of them believed that the audiences in East Berlin were not able or willing to spend a huge amount of time in observing and reflecting Hamlet's tragedy. People were busy with much more urgent questions : only few days before the opening night the first free elections had been held and the introduction of the West German currency foreshadowed the reunification of Germany with all its consequences.

Nevertheless I would argue that those who labeled Müller's *Hamlet* as the author's and director's « last game² » underestimated the power of Müller's dialogue with the past and the future. The production continued to develop its strength in the memory of the audience. Acknowledging the gaps and the incompleteness of the production, critic Dieter Kranz wrote in 1995, five years after the premiere :

Today there is no doubt that Hamlet/Machine presented the most authentic, because most immediate and in its artistic form and language most peculiar reflection of the months of change in Germany. [...] Already in the opening scene a mysterious machine, which could first not be seen in the dark, appeared over the heads of the

1. Among them the highly artistic Hamburg production of 1986 by director Robert Wilson.

2. Esther SLEVOGT, « Heiner Müllers Hamlet », *TAZ*, March 28 1990, p. 8.

audience with an eerie noise. [...] A rotating spotlight touched upon the faces of the spectators, while from the loudspeaker below, which that was shaped like the blade of the guillotine, Shakespeare's text about the collapse of Rome was heard¹.

By transcending the realm of the immediate political context, by setting up a much wider historical and philosophical framework, Müller's production, rooting in his dialogue with the past, reached out to the future. It is not just the « requiem of a society », the alleged pessimism or the truly apocalyptic vision of the production what remains. As paradoxical it might sound : it is its utopian vision. In the eyes of Müller, the end of the « real existing socialism » of Eastern Europe freed the idea of an utopian vision from its occupation by terrorists à la Stalin. Presenting with *Hamlet* a vision of the collapse of a perverted utopia, Müller opened the imagination for a new beginning, emerging in the gap of time between the catastrophe that had occurred and the next possible one.

On a journalist's question : « Can one live without an utopia ?² », Müller answered in December 1989 : « No. Not in the long run [...]³. »

1. Dieter KRANZ, « Die Kunst der Stunde », *Theater heute : Jahresheft* 1995, 1995, p. 24.

2. Heiner MÜLLER, « Ohne Hoffnung, ohne Verzweiflung », *Der Spiegel*, 49/1989 (December 4, 1989), p. 264.

3. *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

- KRANZ, Dieter (1995), « Die Kunst der Stunde », *Theater heute : Jahresheft 1995*, Friedrich Berlin Verlag, Berlin, p. 24.
- MÜLLER, Heiner (1982), *Rotwelsch*, Merve Verlag Berlin.
- MÜLLER, Heiner (1984), *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, édition de Carl Weber, New York, PAJ Publications.
- MÜLLER, Heiner (1989), « Ohne Hoffnung, ohne Verzweiflung », *Der Spiegel*, 49/1989, (December 4, 1989), Hamburg, p. 264.
- MÜLLER, Heiner (1990), *Dokumentation zur Inszenierung « Hamlet/Maschine »*, édition de Stephan Suschke, Deutsches Theater Berlin.
- MÜLLER, Heiner (1990), « Es war unvorstellbar – die Dummheit ! », *Zitty*, 7/1990, Berlin, p. 181.
- SLEVOGT, Esther (1990), « Heiner Müllers Hamlet », *TAZ*, 28 mars, Berlin, p. 8.
- SZONDI, Peter (1987), *Theory of Modern Drama*, Cambridge, Polity Press.
- WEIGEL, Alexander (1990), « Hamlet oder der Einbruch der Zeit in das Spiel », dans *Dokumentation zur Inszenierung « Hamlet/Maschine »*, édition de Stephan Suschke, Deutsches Theater Berlin.
- WIEGENSTEIN, Roland H. (1990), « Mit dem Gestus des Geschichtsschreibers », *Frankfurter Rundschau*, 28 mars, Frankfurt/Main, p. 15.

HAMLET : ONE-ON-ONE.
ROBERT WILSON AND ROBERT LEPAGE

Pia Kleber

Université de Toronto

Research assistant : Safia Khan

In spite of the apparent similarities Robert Wilson's *Hamlet : A Monologue* and Robert Lepage's *Elsinore* present two very different adaptations and productions of Shakespeare's *Hamlet, Prince of Denmark*.

Both *mises en scène* were created in the 1990s, both are one-man-shows, both deconstruct and re-arrange Shakespeare's text integrating lines from other characters in the play into their own monologues, without interpolating material from other sources.

Wilson's and Lepage's *mises en scène* can be seen as continuations of Brecht's directorial practice in theatre, recognizing on the one hand the importance of new technology or the presentation of theatre as an artifact and on the other hand the significance of the « man-the-actor [...] the live performers' activities¹ ». All three directors transformed the theatrical mode of presentation and communication and made it conform to the innovations of the industrial or post-industrial revolution. The intended effect on the audience of Brecht, Wilson and Lepage, however, is quite different.

1. Joachim FIEBACH, « Piscator, Brecht und Mediatisierung », research manuscript, not yet published, p. 12.

Wilson's staging is based on 15 pre-productions sketches that he made in response to the text ; the play begins seconds before Hamlet's death and presents the story from Hamlet's point of view as a forced memory or a series of flashbacks which lead up to the end of the play (situated in the present) as if the characters were reappearing one last time in Hamlet's head. In the Berlin program, Wilson describes his concept : « It's as if all the events of this play could happen within a fraction of a second – a sort of meditation about the play¹. »

Visual structure and form are key to both Wilson and Lepage. To Wilson, Shakespeare is « a rock » so he designs a rock pile as set, made up of black, solid rectangular platforms, asymmetrically placed on top of each other². At the beginning, Wilson as Hamlet, dressed in black, is lying on top of the slabs looking as if he were another layer of the rock formation. As the story moves from order to chaos, or as order degenerates and we feel Hamlet's mind turn mad, Wilson's pile of rocks diminishes, till in the last scene there is just an empty white space. In scene 12, entitled « For an eggshell », Hamlet reappears in mid-air on yet another slab suspended above the stage, bathed in blue light, reciting « the decisive monologue on the bestiality of the human condition, condemning violence » while planning revenge³.

Wilson's Hamlet adaptation is actually quite low-tech and old-fashioned in his choice of « technical machinery », and reminds of devices used by the Duke of Saxe-Meiningen in the 19th century. What gives Wilson's technical elements that modern twist is the artificial effects and expressionistic contrasts he creates with his unusual lighting palettes.

Lepage, on the other hand, 16 years younger, is a child of the post-industrial age and understands that a younger generation,

1. *Berlin Program : Spielplan Hebbel Theater*, January – March, 1996 (unpaginated).

2. Andy LAVENDER, *Hamlet In Pieces. Shakespear worked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, 2001, p. 10.

3. Franco QUADRI, Franco BERTONI and Robert STEAMIS, *Robert Wilson*, 1997, p. 62.

brought up on television, movies and rock videos, listens to stories visually, and follows narrative by means of lightning-quick shifts of perception from image to image, metaphor to symbol. To this end, Lepage makes use of mechanical and digital technique to create visions on stage of which the surrealists could only dream. For his production of *Elsinore* Lepage created a complex machine-like context to explore the theme of Hamlet. The set becomes an almost overwhelming machine with which Lepage – playing Hamlet – struggled much in the same way as Hamlet in the original text struggles with the over-whelming environment of the castle Elsinore and its surroundings.

Lavender describes Lepage's stage machinery as a « “mono-lith” : a plain surface held at its four corners by industrial wires connected to a set of motors¹ ». In the centre is a rotating disc, and in this disc's centre is a rectangular opening or hole which can « look like a door, or a grave, or a large letterbox, depending on the alignment² ». Everything is unstable and changeable and we can watch the steps of the change, and how these changes create a difference in our perspective and interpretation of the drama.

The integration of slide and video projections is pivotal to the creation of the complex machine construction in which the play unfolds.

While Wilson's physicality focuses attention upon the body and its ability to create precise images against the sparse landscape of rocks, by comparison abstract and physical movement play a minor role in *Elsinore* as Lepage relied more on the precision and operation of the set as a designated and interactive playing space for the actor.

Throughout of Wilson's production Hamlet and the props are illuminated with crystalline distinction. The tight visual focus is executed with the utmost perfection due to Wilson's sophisticated command of lighting.

1. Andy LAVENDER, *op. cit.*, p. 104.

2. *Ibid.*

Wilson's meticulously choreographed gestures and movements, executed with robot-like precision, display an array of devices from repetitions, paralinguistic utterances, fixed postures juxtaposed with staccato movements. These devices are not intended to contrive meaningful representation in terms of Hamlet's narrative or themes. The audience watches the *structure of the storyboard* and Wilson's *performance*. As Lavender states, « Wilson samples *Hamlet* to produce corporeal, visual and accoustic effects which perform *alongside* latent aspects of the material¹ ». He does not interpret the text, but seeks to involve the audience in a new way and grant the power of bestowing meaning onto them. Wilson's use of time is designed to facilitate this activity within the spectator. He allows them « time to reflect, to meditate on other things besides those which are happening on stage ; [he allows] the audience time and space to think² ». Once the spectators are able to free themselves from their background and preconceptions and enter into Wilson's dreamlike mental landscape, they can « read » his production in a new way, without interpretative baggage and unique for each viewer. The ultimate experience is more visceral than intellectual, centred more on feelings and impressions than on thought.

Lepage's approach to meaning is quite different. His production of *Elsinore* relies quite strongly on his own reading and interpretation of Shakespeare's *Hamlet*. His reading does not necessarily conform exactly to Shakespeare's text but rather reflects the phenomenological process that Lepage and his team went through to generate their own meaning out of it. There is still room for the audience to add their own ideas and interpretation to the play, but Lepage does not present the blank or dreamlike slate that Wilson does. As with Wilson, however, what Lepage's Hamlet says is less important than how he says it and what else is going on while he is saying it. Lepage finds it

1. *Ibid.*, p. 184.

2. Franco QUADRI, Franco BERTONI and Robert STEAMIS, *op. cit.*, p. 12.

important to present a coherent environment in which the audience can generate meaning. He creates a production that tries to avoid aberrant interpretations. As Lepage says, « theatre is a tray filled with hors-d'œuvres from which we can choose what we wish. We try to carry meaning as far as possible, but what really makes plays... successful is that we are offered a selection – one that's coherent, but a selection nonetheless¹ ».

As examples of the notion that the Wilsonian actor does not so much portray the consciousness of the character he is playing as reveal his own subconscious through the emphasis placed on freedom of the body and through the encouragement of his impulses, we can examine three exchanges Hamlet has with his mother Gertrude, with Ophelia and Rosenkrantz and Guildenstern.

During scene 5 of his adaptation, Hamlet's « get thee to a nunnery » scene exchange with Ophelia. There is nothing to be seen of Ophelia. Wilson quotes her lines and develops a movement pattern which is repeated four times. This is how Andy Lavender describes the scene :

A very simple pattern of repetition-and-difference is established. Each time Wilson removes his jacket, for instance, the lining is a different colour. Musical accompaniment plays throughout, although the music is different each time [...]. The text, taken from Ophelia's description to Polonius of Hamlet's strange behaviour, Hamlet's chastising of Ophelia, and Hamlet's first meeting with Rosenkrantz and Guildenstern, is parcelled out across all four sections, so the sequence does have a through-line. Something is being developed – not necessarily the Hamlet-story².

In scene 8, entitled « The dumb-show », Hamlet slips into his mother's costumes, wears a puppet like glove representing

1. Rémy CHAREST, *Robert Lepage : Connecting Flights : Robert Lepage in Conversation with Rémy Charest*, 1998, p. 162-163.

2. Andy LAVENDER, *op. cit.*, p. 182.

the king, mimics a female way of walking to Hans Peter Kuhn's music and at the end of the scene he pours a poisonous liquid onto the puppet glove which bursts into flame.

In scene 15, « This sergeant, death » the dead appear one more time before Hamlet's inner eye : Polonius, Laertes, the King, Rosenkrantz and Guildenstern, his mother and Ophelia. They are only presented as costumes which Hamlet pulls from a trunk and arranges them on the fore stage. He hangs his mother's costume on a stand stage right and Ophelia's stage left, as if to flank the other characters. He finds one of his love letters to Ophelia in the sleeve of her dress. In desperation about the « carnal, bloody, and unnatural acts » and his own « wounded name », he dies¹.

The flashback concept facilitates Wilson's fragmented staging. Throughout we are aware of a single presence : Hamlet who enjoys playing and entertaining, mocking the characters he pulls out of his memory to tell the *Hamlet* story with. We no longer see other characters seeing Hamlet, but rather we see Hamlet seeing these characters, thus many passages take on new meaning. After all Wilson calls his show *Hamlet : A Monologue*.

Lepage's approach to the other characters in *Elsinore* is quite different from Wilson's, though Lepage too plays all the roles. In the scene involving the conversation between Rosenkrantz, Guildenstern and Hamlet, Lepage plays a clever trick on the audience. One has to be familiar with Shakespeare's original text to realize that Lepage has omitted all the lines usually spoken by Rosenkrantz and Guildenstern. It reinforces Hamlet's primacy as a character and devalues Rosenkrantz and Guildenstern, reminding the viewer that they are insignificant and interchangeable. This seems similar to what Wilson does, but when his Hamlet speaks the same lines from act II scene II, he does not speak to any other character in the scene. Lepage uses two screens that form wings on the left and right side of the stage to project images of the actor's profile, as the actor himself

1. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, act V, scene II.

stands in the rectangular space of the moving platform placed centre stage. With the help of cameras, Lepage manages to give the impression of a dialogue between multiple characters, despite the fact that we hear only Hamlet's words. He also emphasizes Hamlet's ability to understand other perspectives held by those surrounding him in transforming the character of Hamlet into the other significant *dramatis personae*, regardless of sex and gender differences.

A good example of this is the scene in Ophelia's bedchamber, which does not appear anywhere in *Hamlet*, but Lepage does derive it from material in the text. In the original play, Ophelia does describe the occasion when Hamlet enters her chamber, but the scene does not appear on stage. The text in *Elsinore* is a conglomeration of two separate scenes, from acts II and III : Ophelia's description of Hamlet to her father (act II, scene I), where the reference to her chamber occurs, Hamlet's « Get thee to a nunnery » speech, and some of Hamlet's musing about the player and his self-chastisement for his inaction (act III, scene I). This then conflates the idea of Hamlet's madness with the theme of theatricality and with ideas of gender confusion. The tension of the scene, as remembered by Ophelia, is increased through the single notes held by musicians, quietly playing under the speech. The changes in character between Hamlet and Ophelia are signalled through technologically distorted voices in addition to the physical manipulation of the human voice on the part of the actor himself.

Hamlet's sexual obsession with Ophelia is portrayed by his violation of her feminine space and his metaphorical attempt to possess her body. He is performing because he is pretending to be a woman and this ties in with his thoughts about the player and acting. When he emerges from her chamber the actor plays Ophelia and Hamlet at the same time and they begin to melt together into a fluid continuum of performance. Hamlet rises through Ophelia's bedroom window and as he rises he becomes caged in an almost pupa-like lace gauze cloth (like that of Ophelia's robe which we saw in the preceding scene). From his

transvestite scene in which he dresses in Ophelia's clothes and make-up, he becomes a hermaphrodite fusion of Hamlet and Ophelia, displaying the split of his Jungian, inner male and female personas¹.

Both directors then make Shakespeare's text subservient to their own independent vision. They do not attempt to present an authentic Shakespearean performance but rather productions of Hamlet that are typical of their own individual style of theatre. Both of them centre their productions on the character of Hamlet himself and his relationships with the other characters in the play and both rely on a single actor, but the resemblance largely ends here. Lepage retains most of the characters in Shakespeare's play, preserving elements of dialogue and interpersonal dynamics. This reflects the fact that he interpretes Shakespeare's play in a rather traditional way, using many themes and ideas that appear explicitly in the original text. Wilson on the other hand does not interpret the text at all. Rather he presents it alongside physical movement so that the audience can interpret it as they see fit. The result is two one-man-shows that restructure Shakespeare's text in somewhat similar ways, but to very different ends.

1. The section about Ophelia's bed chamber was contributed by Safia Khan.

BIBLIOGRAPHY

Berlin Program : Spielplan Hebbel Theater, January – March, 1996 (unpaginated).

CHAREST, Rémy (1998), *Robert Lepage : Connecting Flights : Robert Lepage in Conversation with Rémy Charest*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada.

LAVENDER, Andy (2001), *Hamlet In Pieces. Shakespear Worked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, London, Nick Hern Books.

QUADRI, Franco, Franco BERTONI and Robert STEAMIS (1997), *Robert Wilson*, New York, Rizzoli International Publications.

SHAKESPEARE, William (1982), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, London, Routledge.



Hamlet : A Monologue

Directed and performed by Robert Wilson (Photographs courtesy of T. Charles Erickson)



Hamlet : A Monologue

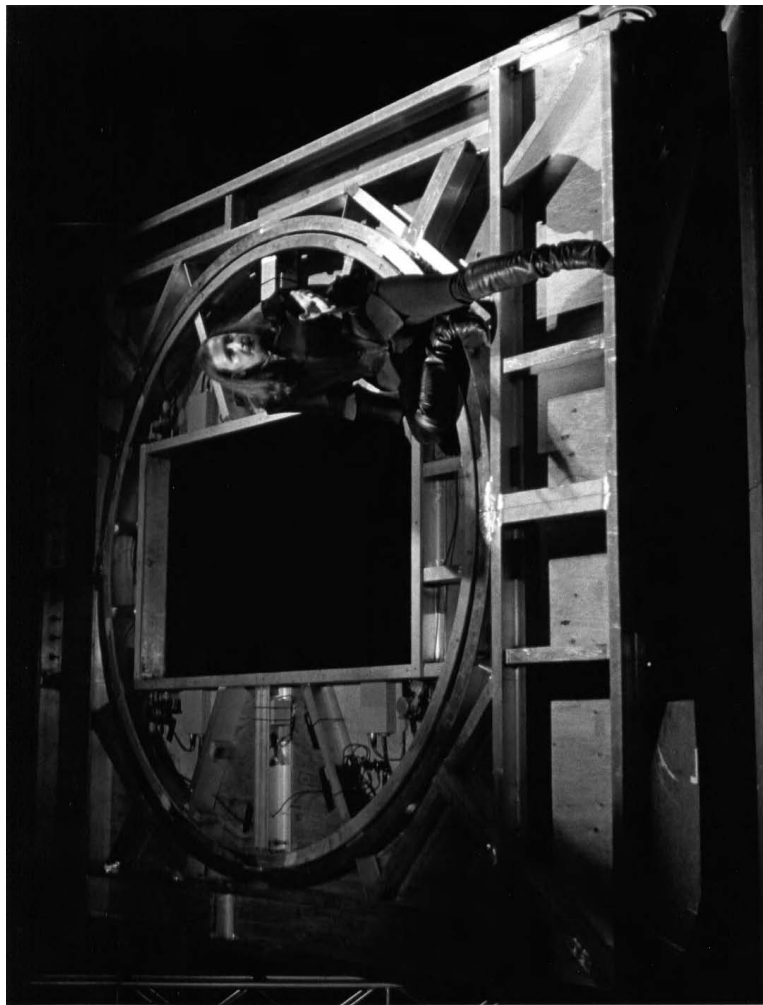
Directed and performed by Robert Wilson (Photographs courtesy of T. Charles Erickson)



Elseneur/Elsinore

Directed and performed by Robert Lepage

Photographs courtesy of (credit to) Richard-Max Tremblay



Elseneur/Elsinore

Directed and performed by Robert Lepage (Photographs courtesy of Richard-Max Tremblay)

MONOLOGUE D'HAMLET
DANS *HAMLET, PRINCE DU QUÉBEC*

Robert Gurik

Université du Québec à Montréal

Chez l'auteur dramatique, le choix du monologue ne relève pas du besoin de reproduire les errances de la subjectivité par opposition aux conflits rationnels, politiques, sociaux. Tous les auteurs monologuent : certains par la bouche d'un comédien, d'autres par l'entremise de plusieurs comédiens. S'il n'est pas seul en scène, il est certainement seul en page.

Il y a des auteurs qui écrivent pour se définir psychologiquement ou sexuellement et d'autres qui s'expriment sur des problèmes politiques, sociaux, collectifs.

Si le monologue envahit les scènes occidentales, cela est dû à plusieurs raisons.

D'abord le théâtre ne fait que refléter (et j'évite avec soin le mot « réfléchir ») le présent immédiat. Avec l'écroulement des murs en « isme » on a assisté depuis plusieurs années à l'explosion d'un individualisme exacerbé qui se conjugue bien avec le système capitaliste triomphant. D'où un foisonnement sur les scènes d'exposition d'eczéma et d'handicaps particuliers, physiques et psychologique. Le moi se porte mal, mais se vend bien et le monologue est une forme efficace pour ce genre de communication.

Ensuite, il y a une raison bassement pratique. Avec l'élargissement de la concurrence – cinéma, télévision, Internet –, le théâtre réduit au maximum ses marges de pertes possibles. La loi du marché recommande de minimiser les risques, et le minimum est un comédien. Les moyennes et grandes distributions ne sont réservées qu'aux privilégiés du bien-être culturel.

Tout cela étant dit, pourquoi Hamlet, pourquoi William Shakespeare alors que j'ai toujours fait bon ménage avec moi-même. Je dirais même que, à tort ou à raison, je m'aime un peu, beaucoup, passionnément, à la folie.

Je ne suis donc pas naturellement attiré par le monologue théâtral qui, d'après Jean-Pierre Sarrazac, cherche à reproduire scéniquement la déroute intime du personnage. Pourtant, à l'automne 1967, je réfléchis à la forme théâtrale qui pourrait véhiculer mon opinion, « mon monologue » sur la situation politique du Québec.

L'époque est particulièrement propice à la prise de parole, car je suis alors à peu près à la bonne distance de l'histoire (avec un grand H) qui éclate au Québec. Hier, c'était trop tôt, demain ce sera trop tard.

La Révolution tranquille culmine avec l'Expo 67. Dans le monde entier, on est sur le bord de quelque chose. D'ailleurs, de 1967 à 1970 se succéderont la mort des Kennedy, celle de Martin Luther King, le Viêt-nam avec 700 000 Américains qui défilent sur la 5^e Avenue en faveur de la guerre, l'émeute de Chicago, le mouvement hippie, l'envahissement de la Tchécoslovaquie, la marche sur la Lune, mai 68, la pilule, la création du Parti Québécois, des cégeps, de l'Université du Québec à Montréal, les émeutes des quartiers noirs aux États-Unis, la désertion des églises du Québec, les mouvements d'indépendance en Afrique, les événements d'octobre, etc.

Tous cela en trois ans. Comme on dit ici, on ne va pas niaiser pas avec la puck.

À l'échelle locale, la question qui se pose semble beaucoup plus modeste mais contient tous ces éléments de liberté, d'autono-

mie et de changement. Cette question est la suivante : le Québec est-il ou non un pays en devenir ? Devrait-il être ou ne pas être ?

C'est à partir de cette phrase du plus célèbre monologue au monde, qui d'ailleurs n'est pas très long, que m'est venue l'idée de considérer le *Hamlet* de Shakespeare comme véhicule.

Et immédiatement les équivalences se sont faites.

L'image de de Gaulle sur le balcon de l'hôtel de ville prononçant son « Vive le Québec libre » était toute fraîche dans ma mémoire. Il s'imposait pour incarner le Spectre à la terrasse du château d'Elseigneur, venu réclamer son royaume. (Rôle incidemment tenu par Shakespeare lui-même lors de la création.)

Et puis, la distribution s'est complétée :

Hamlet, bien entendu, le Québec,

Le roi, son beau-père l'Angleterre,

La reine, sa mère, l'Église,

Polonius, Lester B. Pearson, alors premier ministre du Canada,

Ophélie, Jean Lesage, premier ministre du Québec, qui sera joué par un homme, tout comme la reine (dans l'esprit shakespearien),

Horatio, René Lévesque, qui allait bientôt fonder le Parti québécois.

J'ai un peu hésité pour distribuer Laërte, Rosencrantz et Guildenstern parmi « les trois colombes » de l'époque. D'après les experts, Jean Marchand était favori pour devenir le dauphin de Pearson-Polonius. J'ai pourtant choisi Pierre Elliott Trudeau pour Laërte et l'histoire, bien obéissante, m'a suivi.

Mais au-delà de cette amorce cognitive, de ce rapprochement à partir de la fameuse réplique devenue « être ou ne pas être... libre, voilà la question » et des équivalences des masques dont je viens de donner un petit aperçu, pourquoi Shakespeare ?

Il fallait qu'il existe une connivence, une familiarité, une complicité, car pour enfiler la chemise d'un autre, il faut aimer son... odeur, donc son essentiel, puisque dans l'évolution de l'être ou du pas être, l'odeur précède le langage. L'enfant pue avant de parler.

Hamlet est un des rares héros littéraires à vivre en dehors du texte et de la scène. Son nom a une signification même pour ceux qui n'ont jamais lu ou vu la pièce. Il fallait au moins cela pour pouvoir porter des personnages politiques vivants. D'autre part, on verrait mal une entreprise comme la mienne s'appuyer sur une pièce freudienne ou sur un auteur psychologique. Le long voyage au bout de l'hiver québécois ou les trois sœurs de la Main ou la cabane de poupées au Canada auraient été hors de question.

Au contraire, *Hamlet*, comme toutes les tragédies de Shakespeare, est un drame politique où l'Histoire et non le personnage est le héros de la tragédie.

Hamlet ne pose pas une question existentielle dans son fameux monologue ; il pose une question de stratégie politique : doit-il laisser passer le temps, se mettre en retrait, faire le mort, attendre une occasion pour prendre le pouvoir, comme l'ont fait Elizabeth et Robert Bourassa ou se battre comme Marie Stuart ou Essex que soutient Shakespeare ?

Hamlet cherche à savoir si son père a vraiment été assassiné. Non pas parce que son père lui manque d'une façon affective au point où il a du mal à lui survivre, mais parce qu'il prépare un coup d'État. Car si l'autre, l'oncle, a assassiné son père, ce n'est pas pour les charmes défraîchis d'une reine d'un certain âge, mais pour la couronne et le sceptre, symboles du pouvoir.

D'ailleurs, les réactions d'Hamlet à la mort de Polonius et à celle d'Ophélie frôlent l'indifférence. On est bien loin du héros existentiel que s'entêtent à chercher certains théâtres, quand ils font du Shakespeare. On est bien loin aussi du héros dont le romantisme allemand a fait son porte-étendard. Hamlet est un héros moderne, et cela est vrai pour toutes les époques, passées et à venir. Car le moteur qui le fait agir est le même pour tous les êtres humains depuis les temps les plus reculés : le pouvoir. L'homme n'est pas un ange déchu, il est un animal promu : c'est un prédateur qui a réussi, en régnant sur les autres êtres vivants.

Que ce soit à Elsenore, chez Macbeth, chez les Richards ou les Henry, il s'agit de pouvoir. Le pouvoir, c'est à la fois assurer son territoire pour être à l'abri de ses ennemis, vivre le plus

longtemps possible et assurer sa renommée, c'est-à-dire la seule vie possible après la mort pour un non-croyant. La seule façon d'être dans le pas être.

Hamlet, prince du Québec concerne donc l'Histoire et c'est pour cela qu'il m'a semblé naturel de prendre *Hamlet, prince de Danemark* comme véhicule, je devrais dire comme habit.

Car je n'ai bouleversé ni la structure, ni le déroulement des scènes, ni le déroulement de l'action. Je n'ai fait qu'ajuster, colorer les répliques en fonction des masques, des nouveaux personnages. Par exemple, Ophélie-Lesage va se noyer dans le lac à l'Épaulé qui était, à l'époque, l'équivalent du lac Meech. Aujourd'hui, ce serait le lac des Commandites.

Bien sûr, on peut lire et adapter les tragédies de Shakespeare pour en faire un spectacle ludique, une pièce freudienne, une galerie de portraits ou une performance. Mais je crois qu'il faut alors se servir du texte comme prétexte.

On peut avoir une multitude d'Hamlet. Détail déterminant, chacun de ces Hamlet a un livre différent dans ses mains, dans la fameuse scène du monologue. Ce peut être Montaigne (que l'auteur original a sûrement lu) ou Sartre, ou Kafka, ou Kundera, ou Marx, ou *Mein Kampf*. Chaque fois, le livre définira le Hamlet qui arpente la scène.

Dans mon *Hamlet*, il tient dans ses mains *D'un océan à l'autre*, qui est à la fois le titre d'un ouvrage fédéraliste de Solange Chaput-Rolland et la devise du Canada *ad mare us que ad mare*.

D'autre part, pour donner à mon monologue une certaine pertinence, il devait emprunter une parole et une structure modernes. Les monologues de Voltaire, d'Hugo ou de Corneille nous parlent moins que ceux de Shakespeare. C'est que l'époque shakespearienne et la nôtre ont des similitudes troublantes dans leurs lignes de force. En effet, sous le règne d'Élisabeth, l'État se met en place, avec toutes ses qualités mais aussi avec tous ses défauts. L'État est fort, les décisions sont centralisées, donc plus rapides, plus efficaces. Mais très vite et pour beaucoup, l'État n'est qu'une gigantesque assiette à beurre. La corruption prend des proportions difficilement imaginables. La lutte pour les hauts

emplois devient féroce, tous les coups sont permis ; le seul critère est la réussite.

Les grands seigneurs – ai-je dit les politiciens ? – se conduisent comme des voyous, car l'assiette est de plus en plus appétissante. En effet, au même moment, grâce au navigateur Walter Raleigh, le royaume trouve sa vocation maritime qui lui permet de protéger et d'accroître le commerce anglais et de devenir une grande puissance économique.

Le capitalisme – ai-je dit le capitalisme sauvage ? – s'installe en Angleterre. Cet enrichissement fulgurant des commerçants entraîne des effets qui nous sont familiers : appauvrissement des pauvres, loi de la jungle commerciale (il faut gagner le plus possible, le plus vite possible et peu importe les moyens). Le moindre ralentissement du commerce de la laine peuple la campagne anglaise de chômeurs et augmente le taux de criminalité. Le pays regorge d'argent, mais la reine doit promulguer une loi des pauvres pour secourir les sans-travail et s'assurer qu'ils ne descendent pas dans la rue.

C'est l'annonce du règne prochain de la bourgeoisie d'argent. C'est l'annonce des multinationales et de la mondialisation

On sort d'un monde, celui du Moyen Âge, et on entre dans celui de la Renaissance. Ni le contemporain de Shakespeare ni l'homme d'aujourd'hui ne savent au juste ce qu'ils vont trouver derrière ces murs, ces « ismes », ces tabous moraux et religieux qui s'écroulent. Rares sont ceux d'alors comme ceux d'aujourd'hui qui peuvent dire que ces changements sont pour le mieux.

Cette modernité se retrouve non seulement dans le fond, mais aussi dans la forme.

On a souvent fait des rapprochements entre l'écriture du dramaturge anglais et l'écriture cinématographique. Ce n'est pas seulement la construction en plans et en séquences qui nous amène à faire le rapprochement. Il faut constater que le traitement shakespearien est un traitement moderne qui tranche résolument avec le cinéma d'hier. En effet, dans le cinéma d'hier, le déroulement de l'action se passait de la façon suivante : un homme était pris sur le fait ou après enquête. On assistait à son

procès, à sa condamnation. On le transportait à la prison où on l'incarcérait. Aujourd'hui, le rythme du film est plutôt celui-ci : un homme est arrêté, on entend un bout de sentence et le bruit métallique des portes de la prison qui se referment.

Shakespeare fait mieux ! Un jeune homme jette une fleur à une jeune fille. Elle la prend. Leurs regards se croisent. Elle est la fille de son ennemi. Trois répliques sur le soleil, les étoiles et les jeunes tigres. Coups de foudre ou de tonnerre, le destin des deux familles est décidé.

Ou quatre hommes se rencontrent. L'un d'eux injuriant les autres. Rixe, un mort. Quinze répliques, deux minutes, une guerre civile commence, le sort d'un royaume est réglé.

Enfin, la structure en mosaïque des pièces de Shakespeare vient aujourd'hui rejoindre la perception des nouvelles générations qui ont été élevées par la télévision plus que par le livre. Or, la télévision est la structure en mosaïque par excellence : 619 lignes et maintenant le numérique, avec sa multitude de points, composent l'image que l'on reçoit. Et comme disait McLuhan à mon époque... mais je m'arrête pour laisser la place au dialogue.

J'ai relaté l'itinéraire de la création de ce monologue du point de vue d'un auteur, qui peut être très différent de celui du comédien, du metteur en scène, du critique ou du chercheur.

ENIGMA VARIATIONS :
PERFORMING « TO BE OR NOT TO BE »

Manfred Pfister
Freie Universität Berlin

THE MONA LISA OF SOLILOQUIES

Hamlet without his seven great soliloquies would be like the proverbial *Hamlet* without the Prince of Denmark¹. They foreground Hamlet as one of the loneliest heroes in Shakespeare's tragedies, constantly at the centre of everybody's attention – indeed, as Ophelia has it in her one and only soliloquy, « th'observ'd of all observers » (III, i, 156) – yet, Horatio apart, without a partner with whom he could converse freely and openly. « Now I am alone », he begins his third soliloquy (II, ii, 543) and thus he might also preface not only all his other monologues but most of his dialogues as well, which demonstrate an increasing isolation and alienation from those around him. Hamlet without his soliloquies would hardly be the Hamlet we know – torn by conflicting moods, full of self-blame, self-critically aware of the incompatible roles he is playing, self-consciously hesitant to come to conclusions and translate his reflections into action, in short, the embodiment of a new

1. I, ii, 129-159 ; I, v, 92-112 ; II, ii, 543-601 ; III, i, 56-88 ; III, ii, 379-390 ; III, iii, 73-96 ; IV, iv, 32-66. I omit from my account the short four-line soliloquy that concludes scene I, ii. – The edition used here is William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, 1982.

sceptical, specifically post-Reformation and « early modern » inwardness and subjectivity¹. Together these seven soliloquies provide the external plot with an internalised perspective ; they punctuate the fast-moving chain of events with moments of reflection and thus contribute importantly to the dramatic rhythm of the play². In this sense one could argue that a performance of Hamlet's soliloquies alone would make more sense than a performance of the play without its soliloquies.

At the centre of this series of seven monologues – and near the centre of the whole play – is the fourth, the « To be or not to be » soliloquy (III, i, 56-88). Shakespeare's contemporaries already regarded it as special and alluded to it more frequently than to any other passage of his works, and for the diarist Samuel Pepys it was the one speech from the play he learnt by heart³. In the process of Shakespeare's English and European canonisation in the 18th century it soon became the canonical centre of Shakespeare's most highly canonised play : the « Mother of all monologues », as it were, and its introductory sequence of six monosyllabic words, all of them amongst the most common words in the language, soon became for the whole of Europe the most volatile of all quotations from Shakespeare's works. Already in 1736, Thomas Hanmer, one of the earliest of Shakespearean editors, called it « the famous speech » and « purposely omit[ed] » to comment upon it as « [e]very English reader knows its beauties⁴ », and Samuel Johnson refers to it as « this celebrated soliloquy⁵ ».

1. See Katharine Eisaman MAUS, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, 1995.

2. See Wolfgang CLEMEN, *Shakespeare's Soliloquies*, 1987, p. 119-122. For the concept of « dramatic rhythm », see Manfred PFISTER, « "Proportion kept" : Zum dramatischen Rhythmus in Richard II », *Shakespeare Jahrbuch (West)*, 1983, p. 62-72.

3. William SHAKESPEARE, *Hamlet, Prince of Denmark*, 1999, p. 177f.

4. Thomas HANMER, *Some Remarks on the Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1738, p. 38 ; quoted from William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1963, p. 144.

5. *Ibid.*, vol. 1, p. 204.

The German philosopher Georg Christoph Lichtenberg, who saw and admired David Garrick's *Hamlet* twice in 1774, also called it « the celebrated soliloquy » [« der berühmte Monolog »], known by heart « like the paternoster » [« wie ein Vaterunser »] by most of the members of the audience and revered like the Lord's Prayer¹. Such familiarity, however, can easily breed contempt – and parody –, as it did with Charles Lamb, who, in 1811, confessed himself

*utterly unable to appreciate that celebrated soliloquy in Hamlet, beginning « To be or not to be », or to tell whether it be good, bad, or indifferent, it has been so handled and pawed about by declamatory boys and men, and torn so inhumanly from its living place and principle of continuity in the play, till it is become to me a perfect dead member*².

What was it that made this particular soliloquy so popular, that occasioned its canonisation beyond all the other soliloquies in Shakespeare's works, if not in the entire dramatic world literature, and tended to substitute the one speech for the whole play in the mind of so many people across the generations and cultures? Two answers immediately come to one's mind and they are both already implied in these early reactions.

The first answer is hinted at in Hanmer's and Lamb's comments: « To be or not to be » lends itself to be anthologised as one of Shakespeare's supreme « beauties » as it appears to be so detached, and therefore so readily detachable, from its dramatic context, « its living place and principle of continuity in the play ». Unlike all the other soliloquies in *Hamlet* it does not

1. *Briefe aus England*, in Georg Christoph LICHTENBERG, *Schriften und Briefe*, 1972, p. 341.

2. Charles LAMB, « On the tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for Stage Representation », in D. Nichol SMITH (ed.), *Shakespeare Criticism. A Selection: 1623-1840*, 1949, p. 193.

address itself at all to the concrete givens of the dramatic situation in which it is articulated – neither to the speaker himself, who never refers to himself in the first-person singular here, nor to actions or events that precede or follow it. The « question » Hamlet raises is of the most general kind and it is discussed without immediate reference to his particular plight¹. It was precisely this abstractedness from the dramatic situation and the abstractness of its generalised meditation on what appears to be the profoundest and most fundamental question of human existence that qualified it for being turned into a self-contained set piece of reflective poetry.

What could be a more general, more fundamental and more crucial question than « to be or not to be », and what could be a more memorably lapidary way of putting it than in these six basic monosyllables ?

Simple as its phrasing appears to be, its actual meaning is complex and far from clear. Therein lies my second answer, an answer also implied already in the early critical responses to it : the more often we read or hear it, the more it seems to cry out for commentary and interpretation and the more are we drawn into its semantic labyrinth. One of the first critics to intervene here was Dr Johnson, who in his « endeavour to discover the train » of ideas underlying it proffered a lengthy elucidation of what appeared to him a speech « connected rather in the speaker's mind than on his tongue² ». That did not, however, settle or stabilise the meaning once and for all, but only produced further commentaries, and commentaries on commentaries, to which the two densely printed pages compiling the most important ones in the 1877 New Variorum Edition bear eloquent witness. And still today, after a further century and a quarter of intense hermeneu-

1. See Wolfgang CLEMEN, *op. cit.*, 133f and William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1982, p. 488. Alex Newell's attempt to relate the soliloquy more directly to the « dramatic context » and to « the action surrounding it » is laudable but not persuasive ; see Alex NEWELL, *The Soliloquies in Hamlet*, 1991, p. 77.

2. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1963, vol. I, p. 204f.

tical endeavours¹, there does not seem to be a general consensus even on what it is about, whether Hamlet's reflections are on suicide and death, on life beyond death, on melancholy self-reflection, on active intervention or revenge or on all or some of these topics listed here.

I need not add to these speculations, as I am less concerned with what Hamlet's soliloquy *means* than with what it *does* – within the fiction of the play and to the audience witnessing it. Suffice it to say here that its semantic obscurity and its enigmatic quality, far from impeding its canonical success, have actually contributed crucially to it. This paradox applies to the soliloquy as well as to the play as a whole, which T.S. Eliot has famously called « the “Mona Lisa” of literature² » : the fascination of both is bound up with presenting themselves as puzzling in the emphatic sense in which Hamlet uses the word in his soliloquy (v. 80), i.e. as mysterious and enigmatic. Where Renaissance dramatists used the convention of the soliloquy to make their protagonists more comprehensible by granting the audience access to what goes on in their minds, here, with Hamlet's soliloquies, and particularly with the « To be or not to be » soliloquy, Shakespeare actually enhances the mystery his protagonist presents to himself and to the audience. His soliloquy, far from clarifying his motivations, epitomises the Hamlet enigma, and this goes some way towards explaining why, in the history of reception, it has become the most pregnant *pars pro toto* for Hamlet, the speaker, and *Hamlet*, the play. It has drawn, and continues to draw, its readers and spectators into the vortex of its enigma and, by provoking ever new readings, commentaries,

1. See the summaries by Irving T. RICHARDS, « The meaning of Hamlet's soliloquy », *PMLA*, 48 (1933), p. 741-766 ; Alex NEWELL, « The dramatic context and meaning of Hamlet's “To be or not to be” soliloquy », *PMLA*, 80 (1965), p. 38-50 ; Vincent PETRONELLA, « Hamlet's “To be or not to be” soliloquy : once more unto the breach », *Studies in Philology*, 71 (1974), p. 72-88 and the « Long Note » in William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1982, p. 484-490.

2. T.S. ELIOT, *Selected Prose*, 1953, p. 101.

performances and transpositions, produces ever new « Enigma Variations ». This is one of them.

THE PERFORMANCE IS THE THING

To focus on performance, rather than meaning, in the discussion of a soliloquy seems to be perversely off-centre. After all, isn't a soliloquy mainly or even merely « words, words, words », as Hamlet has it (II, ii, 192), the logocentric reduction of what constitutes the sensuous richness of a theatrical performance – dialogue, movement, interaction – to a single and unmoving character on an empty stage delivering his speech ? Is the soliloquy, therefore, not rather low on a scale of performance appeal ?

And yet, Hamlet's soliloquies – and particularly « To be or not to be » – have challenged the great actors from Burbage to Betterton, from Garrick to Kemble and Kean, from Booth to Irvine, from Talma, Mochalov, Salvini, Sarah Bernhard and Kainz to Gielgud, Olivier, and Branagh to bravura pieces of performance, each one of them aware of his predecessors and trying to outdo them in new characterising touches, inflections, rhythms and gestures. Every performance of a play has something of a ritual about it, of going through well-known and publicly meaningful motions once again, and this ritualistic quality of theatrical performance is epitomised in the recital of soliloquies that have acquired the status of an anthem or a common prayer.

The great Hamlet actors have always concentrated their histrionic powers on the soliloquies and in particular on « To be or not to be », and similarly a connoisseur audience has always expected the bravura piece with heightened anticipation and followed it with concentrated attention to all the details of execution. It does not, therefore, come as a surprise that one of the earliest extant pieces of detailed performance criticism of *Hamlet*, Lichtenberg's analysis of Garrick's performance in 1774, focussed on the execution of the « celebrated soliloquy »

with particular attention to minute details of costume, gesture, elocution and staging :

In the celebrated soliloquy, « To be or not to be », Hamlet, having already begun to assume the madman, appears with hair in disorder, locks of it hanging down over one shoulder, one of his black stockings has fallen down, allowing the white understocking to be visible, and a loop of his read garter hangs down midway of the calf of his leg. Thus he slowly comes to the front, wrapt in thought, his chin resting on his right hand, and the elbow of the right arm in the left hand : his looks are bent, with great dignity, sideways to the ground. Taking his right hand from his chin, but holding the arm still supported by his left hand, he utters the words, « To be or not to be », &c., softly, but on account of the profound stillness, audible all over the house¹.

1. In William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1963, p. 270. Hamlet's costume in disarray, which Lichtenberg describes so meticulously, is a stage convention that goes back to the earliest performances of *Hamlet* in the Globe ; this is borne out by an allusion in a contemporary play, Anthony Scoloker's *Diaphantus* : « Puts off his clothes ; his shirt he only wears, Much like mad Hamlet ». (quoted from William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1982, p. 464) – See, for the German original, from which Furness' translation quotes only one part, Georg Christoph LICHTENBERG, *Briefe aus England*, in *Schriften und Briefe*, p. 341f : « Hamlet, der, wie ich schon erinnert habe, in Trauer ist, erscheint hier, weil er schon angefangen hat, den Verrückten zu spielen, mit dickem, losem Haar, davon ein Teil über die Schulter hervohängt ; einer von den schwarzen Strümpfen ist herunter gefallen und läßt den weißen Unterstrumpf sehen, auch eine Schlinge des roten Kniebands hängt über die Mitte der Wade herab. So tritt er langsam und in tiefer Betrachtung hinter den Szenen hervor ; das Kinn unterstützt er mit der rechten Hand, und den Ellbogen des rechten Arms mit der linken, und sieht mit großer Würde seitwärts auf die Erde nieder. Hierauf, indem er den rechten Arm von dem Kinn wegbringt, aber, wo ich mich recht erinnere, ihn noch durch den linken unterstützt hält, spricht er die Worte *To be or not to be etc.* leise, aber wegen der großen Stille (und nicht aus einer besonderen Gabe des Mannes, wie sogar in einigen Schriften steht) überall vernehmlich. »

Lichtenberg here does not waste a single word on *what* is being said, but focuses entirely on *how* it is being said and on how what is being said is framed by the performative signs of costume, gesture and movement. The wrapt attention, which his detailed description evokes so impressively, marks out the soliloquy as the highlight of the actor's art of performance and of the performance as a whole.

More than one and a half centuries later, in 1942, Ernst Lubitsch, a German-Jewish film director working in Hollywood, was to make supreme comic capital out of these performative energies of heightened anticipation and rapt attention, of actor's concentration and audience participation in his anti-Nazi film comedy *To Be or Not to Be*. Whenever his « great Polish actor Joseph Tura », noblest of Hamlet impersonators and full of confidence in his compelling powers, slowly moves downstage, book in hand, to deliver once again, sure of success, his virtuoso rendering of Hamlet's meditation to a spell-bound audience, a young man in air force uniform gets up in the second row and leaves the auditorium, causing considerable distraction. What, to the conceited actor, appears as a sacrilege of the highest dramatic art and an insult to his performing genius, has, for the film audience, a much more banal explanation : the young man leaves for an erotic tryst with the actor's wife, sure of knowing Tura occupied on stage for the next half-hour or so, from the « To be or nor to be » soliloquy to the « closet scene » with the Queen at the end of Act III.

In its travestied version of Hamlet's soliloquy, Lubitsch' comedy brings out pointedly the particular value actors and audiences attribute to the great and best-known soliloquies of Shakespearean tragedy : they function like the great solo arias in opera – a theatrical genre whose beginnings coincided with Renaissance tragedy – as major points of attraction in the show, eagerly expected and repeatedly enjoyed, and thus prove to be the core and essence, not some marginal excrescence, of dramatic art and the art of performance. There is a paradox at work here : it is precisely the reduction of the performance to one

isolated character speaking, the performative minimalism of the situation, that concentrates the attention of the actor as well as the audience on the minutest detail of the way the speech is being articulated and performed. Here, the performance is indeed the thing.

To be sure, in the case of « To be or not to be » the situation is not all that minimalist : Hamlet is not even alone on stage while monologising. There are three more characters on stage together with him : Ophelia « reading », or rather pretending to read, « on [a] book », and the King and Polonius in hiding. Obviously Hamlet is unaware of their presence and only becomes aware of Ophelia's presence at the point in his soliloquy when he breaks it off with « Soft you now, / The fair Ophelia ! » (III, i, 88)¹ and of the other two he remains unaware to the end². Thus Hamlet's soliloquy is framed by an eavesdropping situation to the second power : there is Hamlet monologising, there is Ophelia observing him monologise, and there are, « seeing unseen » (III, i, 33), the King and Polonius observing Ophelia observe Hamlet and overhearing his soliloquy. And there is, of course, the audience observing the King and Polonius observe Ophelia observe the monologising Hamlet. As so often in the play, here again Hamlet is indeed « th'observ'd of all observers » (III, i, 156), as Ophelia characterises him in the dialogue immediately

1. James Hirsh' suggestion that Hamlet is aware of the presence of all three from the very beginning and that, therefore his soliloquy is a « feigned soliloquy » intended to mislead his eavesdroppers as to his intentions is interesting but ultimately specious ; see James HIRSH, « The "To be or not to be" scene and the conventions of Shakespearean drama », *Modern Language Quarterly*, 42 (1981), p. 115-136 ; « Shakespeare and the history of soliloquies », *Modern Language Quarterly*, 58 (1997), p. 1-26 ; and *Shakespeare and the History of Soliloquies*, 2003.

2. There is, however, an acting tradition that indicates Hamlet's awareness of the eavesdroppers during his dialogue with Ophelia. His question « Where's your father ? » (III, i, 130f) is then taken as an ironic hint at his awareness of Claudius' hidden presence, but there is little or no real textual basis for this assumption. See William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1982, p. 283 and 496f.

following the soliloquy¹. Ophelia's book, the emblem of solitary musings and monologising and the pretext for bringing about what is meant to be taken by Hamlet as a chance encounter, harks back to a situation in the preceding scene, where Hamlet enters alone, « reading on a book » (II, ii, 167) and observed by King, Queen and Polonius, though in this case the soliloquy one might expect is forestalled by Polonius obtruding himself upon him. This is actually the point where in the First Quarto edition of the play the « To be or not to be » soliloquy was spoken – before the first encounter with the travelling actors and not, as in the later editions, between this encounter culminating in Hamlet's decision to « catch the conscience of the King » (II, ii, 601) with a play and its performance in III, ii – and here Hamlet did indeed embark upon his soliloquy « poring vpon a booke », as the King observed². So Lubitsch' Tura-Hamlet is by no means without precedence in entering book in hand but stands in a long tradition of stage Hamlets for whom the emblematic book indicates and motivates being alone, caught up in solitary introspection and engaged in an internal dialogue. In this case, the juxtaposition of two lonely readers on stage – the Prince reading and Ophelia pretending to read – is not without its ironic piquancy.

What we have here is not at all a solitary figure delivering his soliloquy but a highly theatrical situation that involves four characters and has at its centre of attention the monologist unwittingly – even if, perhaps, not completely unsuspectingly – framed by dramatic stage business. Shakespeare, by thus theatrically staging and dramatising Hamlet's long monologue, greatly increased its performative potential, and generations of actors and directors followed suit by inventing further stage business

1. See Manfred PFISTER, « Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im *Hamlet* », *Shakespeare Jahrbuch (West)*, 1978/1979, p. 141-145.

2. Quoted from William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1980, p. 267. – See for a particularly illuminating reading of the performative dimension of the Q1 version of the soliloquy Robert WEIMANN, *Author's Pen and Actor's Voice*, 2000, p. 18-22.

beyond that inscribed into Shakespeare's text. They discovered, for instance, that Hamlet need not stand still and upright during his soliloquy but could be engaged in significant movement and occupy himself with significant props. The greatest nineteenth-century American Hamlet, Edwin Booth, provides us with an excellent example here :



Edwin Booth in the « To be or not to be » soliloquy
Watercolour by William Wallace Scott (1870
(The Harvard Theatre Collection, The Houghton Library)

The stage on which Hamlet acts in this image of 1870 is, of course, not the empty stage of the Elizabethan theatre but presents the kind of Victorian set that aspires towards a vaguely medieval historical illusionism. Hamlet is foregrounded down-stage and at the centre ; backstage, Ophelia reads in a side alcove while Polonius and the King spy from a gallery. Hamlet's figure is not isolated and static but intersects a massive chair, sitting on which Booth begins the soliloquy to rise from it, as depicted here, at « there's the rub ». Rising, he supports his right hand on the post of the chair while his left hand is at his breast, fingering a picture of the dead King, his father. (The picture, in an excess of illusionism so characteristic of Victorian staging, actually was of Booth's real-life father !) Every detail of this performance is intended to convey special meanings to the words : sitting in meditation on a chair that resembles the throne he has been deprived of by Claudius, rising in agitation at the crucial turning point of the speech, where he is struck by the thought of after-life – a thought that recalls to his mind his dead father, whose picture on the steel chain round his neck he grasps at that moment¹. And every performative detail of it drew the audience's attention upon itself and was highlighted for the cognoscenti against the background of earlier performances of the soliloquy as fulfilling or enriching the ritualistic re-enactment.

TO SPEAK, TO ACT, TO PERFORM

The performative potential of a soliloquy – or, if it comes to that, of any dramatic speech – does, however, not only reside in what is beyond language, in the non-verbal, corporeal or physical performances and signs of gesture and miming, spatial position and movement, costumes and props, actions and interactions. It resides in its language as well, and again not only in the materially embodied aspects of language – voice, pitch, or volume,

1. The illustration is taken from, and my description is indebted to, William SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1999, p. 35.

tempo, phrasing and pauses – but in its very structures of linguistic organisation.

The most basic of these structures is deixis, i.e. defining who speaks to whom and when and where. Hamlet's « To be or not to be » speech being a soliloquy, is, one would think, addressed to nobody. As one of the terminological handbooks has it : « A soliloquy is spoken by one person that is alone or acts as though he were alone¹. » This definition seems to fit Hamlet's soliloquy quite well and takes care also of the special case at stake here, namely his speech being overheard by eavesdroppers and, one might add, the audience. (The definition would also fit, even if Hamlet – as some critics assume – were aware of the eavesdroppers and only feigned ignorance, which would then turn his soliloquy into a feigned soliloquy calculated to make an impression on the over-hearers.) Once he becomes aware of Ophelia's presence and addresses her in line 91, his soliloquy is over. But is that all there is to a soliloquy – an unaddressed monologue by a solitary speaker ? Is a soliloquy necessarily so monological ? And, closer to our concerns, is Hamlet's soliloquy really so monological ?²

The word « soliloquy », according to the *OED*, entered the English language within a few years of the composition of *Hamlet*. The earliest entry of 1597 does not, however, refer to the theatre at all but to St Augustine's fourth-century *Liber Soliloquorum*. If we follow this trace, we find out that Augustine, calling his prayers to God « soliloquies », did not dissociate the soliloquy from an addressee, as the much later theatrical definitions do, but actually insisted upon an addressee, albeit an invisible one, i.e. God. And when, in his later *Confessiones*, he defined his prayers to God as « my discussions [...] with myself alone

1. Joseph T. SHIPLEY (ed.), *Dictionary of World Literature*, 1968, p. 273.

2. For a more systematic differentiation between « soliloquy » and « monologue » as well as between « monologue » and « the monological » I refer to chapter 4.5 of my *Theory and Analysis of Drama*, 1988, p. 126-140.

before you » he included in his notion of a soliloquy a further kind of addressee, albeit an internalised one, his own self¹. His soliloquies of prayer and confession are far from monological ; they are internal or internalised dialogues rather, and as such they explore the gap between the « I » that speaks or writes and the « I » that is being written or spoken about, and the divisions between conflicting aspects of his personality.

This is precisely true of Hamlet's soliloquies as well, in which he is torn between his various selves and engaged in an internal dialogue, « the dialogue of the mind with itself », as Matthew Arnold said defining modern writing². And it is this quality, which gives them their performative energy in the sense of speech act theory as well, their character of « speech acts » (John L. Austin) which perform acts in the act of being articulated³. They do not deliver a premeditated argument in a systematically clear fashion but show Hamlet struggling with himself, trying to persuade himself to certain positions and then drawing back, blaming himself or striving towards some solution to his problems or some knowledge of himself. He does to himself in his soliloquies what he does to others in his dialogues ; both forms of speech are with him *azione parlata* or spoken action, to quote Pirandello's definition of the dramatic dialogue⁴. And he speaks aloud and audibly, for otherwise the eavesdropping King would not be able to comment on the gist of his argument, as he does here after the event (III, i, 164ff) – nor would the audience, even if modern audiences tend to take Shakespeare's soliloquies

1. ST AUGUSTINE, *Soliloquies*, bk. 1, ch. 1, in *The Writings of St Augustine*, 1948, vol. 1, p. 343 and *Confessiones*, 1991, p. 159. See Jeremy TAMBLING, *Allegory and the Work of Melancholy*, 2004, p. 190.

2. See Matthew ARNOLD, « Preface » to the first edition of *Poems*, in *The Poems of Matthew Arnold*, 1965, p. 591.

3. On linguistic notions of performativity and the complex ramifications of the notions of « performance » and « performativity » see Manfred PFISTER, « Performance/Performativität », in Ansgar NÜNNING (ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2001, p. 496-498.

4. See Eric BENTLEY (ed.), *The Theory of the Modern Stage*, 1968, p. 153-157.

as what sonnet 30 calls « sessions of [...] silent thought » and regard their being mouthed as a mere convention of Shakespearean drama indicating his thinking aloud. (Film makers, as we shall see, will follow suit here and frequently present soliloquising Hamlet with unmoving lips and his words as a voice-over.)

Hamlet begins his soliloquy with a question : « To be or not to be, that is the question » (56). Good Wittenberg student that he is, he introduces the subject of his speech as a formal *quaestio*, the form that academic disputation took. (A book in his hand would reinforce these scholarly connotations.) It also agrees with this scholastic form of argument that Hamlet here – in contrast to all his other soliloquies – poses his problem in the most abstract manner, avoiding throughout his speech any direct reference to his specific plight together with all first-person and second-person singular pronouns. There is no « I » or « you » here, only the « we » and « us » of generalising debate (61, 67, 68, 81, 82, 83), the all-including plural, which also invites the audience to consider itself included in his deliberations. This correlates with the fact that most of the verbs from the first line onwards are in the infinitive, detaching actions from specific subjects : to be, not to be, to suffer, to take arms, to die, to sleep...¹

At the same time, however, a question in itself, and Hamlet's question in particular, implies someone who asks the question and someone to whom the question is posed and from whom an answer is expected. It immediately opens up the gap between – at least – two souls in Hamlet's breast and initiates the « dialogue of the mind with itself ». And this dialogue is continued as long as the interrogative mode continues – that is almost to the end of his soliloquy. Its overall structure is one of a series of questions, punctuated by interrogative pronouns and question marks : « Whether 'tis nobler » (57) – « what dreams may come » (66) –

1. For a closer analysis of the grammatical texture of the speech see Maurice CHARNEY, *Style in Hamlet*, 1969, p. 301f and Wolfgang CLEMEN, *op. cit.*, p. 136-138.

« who would bear the whips and scorns of time » (70) – « who would fardels bear » (76). The answers to these questions remain suspended inconclusively in a parallel series of mutually exclusive alternatives : to be vs. not to be – to suffer vs. to take up arms – to die and sleep vs. to dream perhaps evil dreams – to bear whips and fardels vs. making one's quietus – to bear ills vs. to fly to others – to act resolutely vs. to think.

Looking more closely at the sequence of questions and the alternatives and oppositions they open up, what strikes one, however, is that the terms in which Hamlet puts them are semantically far from stable but slippery rather, that the rhetorical parallelisms are by no means supported by rational analogies, and that the sequence in which the questions follow each other is everything but logically transparent or conclusive and instead constantly shifting the ground of argument. The inordinate amount of scholarly and critical commentary these thirty-lines have provoked bears this out impressively. To quote one of the earliest commentators, Dr. Johnson, once again : the ideas and arguments are « connected rather in the speaker's mind than on his tongue¹ ». Surely, this is not the way of rationally disputing a *quaestio* that Hamlet would have learnt in the schools of Wittenberg and that the academically formal opening of the speech would have led one to expect. It is, rather, the way of arguing we find in Montaigne's *Essais* – just the kind of book Hamlet might hold in his hands while trying to think through his problem.

The sense this soliloquy conveys is not that of a premeditated speech, well thought out beforehand and then delivered in an orderly fashion, but of agitated speech acts that constantly change direction. Hamlet's attempt to distance his own problems in the midst of the inner and outer turmoil engulfing him on his way from having decided on the plan of revealing Claudius' guilt through the play that is the thing to the execution of his play, his attempt to speak about them in an objectified scholastic manner

1. See above, p.132, note 2.

without reference to himself soon breaks down and gives way to impassioned imagery, examples piled up one upon the other (70ff), emphatic negations, hesitating or hurried syntactic repetitions, elisions and ruptures, distressed interjections and forceful deictic gestures as in « ay, there's the rub » (65), « there's the respect » (68) and the two emphatic « thus »-adverbials towards the end (83f). Surely, this is not a speech that an actor could or should speak « trippingly on the tongue », as Hamlet will advise the actors to speak their speeches in the following scene (III, ii, 2). For that it is too recalcitrant in its unruly syntax and argument, to start with, and besides, trying to recite it trippingly and smoothly would go against the performative grain of a monologue that presents thinking and speaking as actions going on in the mind of the speaker. The impression the audience gets in this as in Hamlet's other soliloquies is that of witnessing « thought in the process of formation¹ », in a process of formation that does not come to a conclusive end, but remains a fragment as Hamlet is interrupted at the end by becoming aware of Ophelia's presence. The impression we get is not Hamlet speaking his mind in the sense of expressing his true identity, but that of Hamlet defining or fashioning his mind and his sense of identity in the very act of speaking.

It is this « performative turn », in which speech does no longer express a pre-given and stable identity but works towards fashioning one, that defines the modernity of Hamlet's soliloquies, and it is precisely this which has made them the model for later dramatists all over Europe and has contributed towards the international canonisation of Shakespeare. What strikes one particularly from a German perspective – a perspective marked by an awareness of the uses to which Schiller and Goethe, Kleist and Büchner, have put the model of the Shakespearean soliloquy – is the extent to which Shakespeare has anticipated in

1. The phrase is from L.C. KNIGHTS' « Approach to *Hamlet* », in *Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet*, [1959] 1966, p. 207.

the performance of his soliloquies a cognitive and communicative principle that had to wait two centuries before it was first formulated in conceptualised language – the theorem of the « general production of thoughts and ideas [and, I hasten to add, the self] in the act of speaking » in the German romantic poet and dramatist Heinrich von Kleist's essay on « Die allgemeine Verfertigung der Gedanken beim Reden¹ ».

WHOLE HAMLETS OF TRAGICAL SPEECHES²

Let me change scene at this point and leap across the abysm of time to look at what has been done to, and with, Hamlet's celebrated soliloquy in recent times and media. Of course, complete coverage is quite impossible within the scope of this essay and I will focus on a few examples taken from three fields of performance : from *Hamlet* adaptations, stage performances and films.

One particularly spectacular way of rendering it is, paradoxically, to omit it altogether. As Hamlet, the protagonist, without his « To be or not to be » soliloquy is rather like the proverbial *Hamlet*, the play, without the Prince of Denmark, its omission creates a conspicuous absence. The audience expects it urgently, and defeating and defying this expectation is bound to foreground what is omitted. Precisely this happens in Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* of 1966/1967, the most successful of all *Hamlet* collages³. Due to the construction of this adaptation, which superimposes Beckett's

1. Heinrich VON KLEIST, *Sämtliche Werke*, 1961, p. 784-788.

2. My allusion is to one of the earliest contemporary references to Shakespeare, Thomas Nashe's 1589 *Anatomy of Absurdity* : « he will afford you whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speeches » ; quoted in Ruby COHN, *Modern Shakespeare Offshoots*, 1976, p. 106, where it is used as a heading for the chapter on modern *Hamlet* offshoots.

3. See Manfred PFISTER, « Moderne *Hamlet*-Bearbeitungen im Spannungsfeld aktueller Dramaturgien », in Rüdiger AHRENS (ed.), *William Shakespeare : Didaktisches Handbuch*, 1982, p. 968-973.

Waiting for Godot upon Shakespeare's tragedy, turning the two proverbial minor characters into the eponymous heroes of the play and focussing entirely on their experience of the events at Elsinore, we hear Hamlet's speeches only where they are part of the protagonists' dialogue with him or where the two courtiers are witnesses of dialogues involving Hamlet. Both is not the case in scene III, i and, therefore, all that Stoppard grants us is a view from the distance of Hamlet soliloquising, while Rosencrantz and Guildenstern consider approaching him to sound out his intentions. All they notice is that he is unapproachably self-absorbed and does nothing apart from walking up and down. Thus the most celebrated of all soliloquies is reduced to a mere stage direction, to what everyone remembers vaguely, ridiculing the complexities of the speech, and the reams of commentary upon it : « HAMLET enters upstage, and pauses, weighing the pros and cons of making his quietus¹. »

This is hilarious and there is an iconoclastic edge to the fun, directed at the canonical status of the celebrated play and its celebrated soliloquy. There is more than a shade of iconoclasm, however, in another *Hamlet* collage of the 1960s, the *Marowitz Hamlet*, first presented in a twenty-minute version in 1963 in the context of the *Theatre of Cruelty* season organised by Charles Marowitz and Peter Brook and then expanded to a full-length play first staged in Parma in 1966. In the heady leftist atmosphere of the sixties, it brutally ridicules Shakespeare's play, and particularly the soliloquising protagonist, who, to Marowitz, epitomises « the supreme prototype of the conscience-stricken but paralyzed liberal : one of the most lethal and obnoxious characters in modern times² ». Accordingly, the collage foregrounds the conscience-stricken monological self-absorption of the play's hero, returning again and again to Hamlet's soliloquy in scene IV, iv (« How all occasions do inform against me ») and

1. Tom STOPPARD, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1968, p. 53.

2. Charles MAROWITZ, *The Marowitz Shakespeare*, 1978, p. 13.

staging a « *Hamlet* [that] takes place in *Hamlet*¹ ». This aims at turning the whole performance into a projection of the « interior reality » of a soliloquy, of interactions going on inside Hamlet's consciousness². In such a context one would expect the soliloquy to end all soliloquies, « To be or not to be », to occupy a particularly prominent position. This is, however, by no means the case. Its famous thirty-two lines, albeit not totally absent as in Stoppard's version, are truncated to seven. Moreover, six of them are given over to Fortinbras, who comments with Hamlet's « Thus conscience does make cowards of us all » on his opponent's attempt to glamorise his wimpish lack of political stamina, turning his own words against him and – as the stage direction has it – « [w]ashing his hands of him completely³ ». And when, a few minutes later, Hamlet does embark upon his soliloquy, he does not get beyond its first line as his « To be or not to be » is drowned in « everyone's sarcastic laughter⁴ ».

To deprive Hamlet of his words, and particularly of his most famous words, always involves a certain degree of either Hamlet-bashing or ridicule of Shakespeare's canonical status – or almost always, as there are media that just do not support soliloquies of such complexity or do not support soliloquies at all because they are speechless. The first is the case in the opera, which, to create space for the music and ensure textual comprehension, has to work with simplified and considerably reduced texts. So, in what is perhaps the best-known *Hamlet* opera, that of Ambroise Thomas of 1871, Hamlet does have his « Être ou ne pas être » at the beginning of the opera's third act, but it is reduced to ten lines of reflection on « ce pays inconnu / D'où pas un voyageur n'est encore revenu » framed by repeated

1. Charles MAROWITZ, *The Marowitz Hamlet. The Tragical History of Doctor Faustus*, 1970, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 36f.

3. *Ibid.*, p. 92.

4. *Ibid.*, p. 93. For a full reading of the collage see Manfred PFISTER, « Moderne *Hamlet*-Bearbeitungen », *op. cit.*, p. 963-967.

evocations of the « mystère » of « mourir !...dormir ! »¹ Here the textual reduction actually makes for performative concentration, with the soft, slow and serious oboe accompaniment heightening the inner strife of the protagonist's contemplations.

As to the second case, that of speechless performances, the silent film provides us with a wider range of examples than the ballet. After all, there were more than forty silent film versions of *Hamlet* or extracts of *Hamlet*, among them three full-length films : a British production starring Johnston Forbes-Robertson (1913), an Italian one starring Ruggero Ruggeri (1917) and a version from Weimar Germany, the *Hamlet* of the Danish actress Asta Nielsen (1920)². How does the silent film – and in particular its most ambitious *Hamlet* venture, that of Asta Nielsen – rise to the occasion of presenting a soliloquy in a medium that is essentially speechless ? The situation in this instance is further complicated by the fact that Nielsen is not simply cross-cast in the role of the Prince of Denmark, as Sara Bernhardt was before her ; she performs a cross-gendered Hamlet – a Hamlet who is, within the fiction of this version, actually a young woman, brought up as a prince, trying to act the man and in love with Horatio. I cannot explore the gender trouble and its *fin de siècle* and Weimar cultural contexts here and will focus only on how the soliloquy is staged : disgusted with the image seen through a half-open door of the royal couple making love amidst a carousing court, she withdraws into a closet, allowing the repressed emotions to surge over her. It is the isolation from the others, the intimacy of the space, her solitary presence filling the screen,

1. Besides, it is transposed to scene III, iii, where it replaces the « Now might I do it pat » soliloquy, with which Hamlet reflects upon that of the repentant King. This involves a complete reversal in its staging : Hamlet, instead of being eavesdropped upon, becomes the eavesdropper.

2. See Ann THOMPSON, « Asta Nielsen and the mystery of *Hamlet* », in Lynda E. BOOSE and Richard BURT (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, 1997, p. 215-224.

that defines this scene as the moment of her soliloquy more so than the caption paraphrasing Shakespeare's text as « Zu schwach, zu töten, und zu schwach, um selbst zu sterben ! » (« Too weak to kill, and too weak to die ! »). She does not even mime speaking but translates the speech acts into sheer performance, into agitated gestures that act out her inner turmoil and division, torn between a love for Ophelia she cannot feel and her love for Horatio she dare not acknowledge and, closer to Shakespeare's *Hamlet*, vacillating with dramatic gestures between suicidal impulses, despair and defiant resolution. She begins the scene standing upright, dagger in hand, to kneel down against an altar-like chest, her extended arms suggesting crucifixion, and end in despair, outstretched on the ground and the dagger drawn against herself restored to its sheath.

Once the film learnt to talk and acquired a sound track, it was provided with the means to do greater justice to what is of essence in Shakespeare's poetic drama : language, speech. Of course, there were and are limits to this, particularly with regard to the amount there is of it in a Shakespearean drama but also with regard to its complexity. After all, film is a primarily visual medium, its format is conventionally more restricted in time than theatre performances are, and its audiences are generally less prepared to struggle with the difficulties of verse language in a historically unfamiliar English than theatre audiences are. Against this background, one might assume that the soliloquies are the first things that would have to go. This is, however, not the case. Let us take as an example Laurence Olivier's *Hamlet* of 1948, which has become a classic by now. Though it does omit two of the major soliloquies – « O what a rogue and peasant slave am I » (II, ii) and « How all occasions do inform me » (IV, iv) – it lavishes the more care on the remaining ones, particularly « To be or not to be ». This is already bound up with the particular approach which Olivier, the director, and Olivier, the actor, takes to the play and its protagonist. His is an emphatically private Hamlet, engulfed in a Freudian family scenario rather than a public tragedy of state, and Olivier stages and acts him as

an individual thrown back upon himself and his own resources and highlights his soliloquies as the medium *par excellence* of such intimate self-questioning and introspection.

These tendencies converge in the way Hamlet's « To be or not to be » is showcased here. It takes Hamlet out of the labyrinthine castle to dramatic cliffs overlooking a sea in tempestuous turmoil. There are no eavesdroppers anywhere near and with them the political plot fades into the background. His solitary silhouette is highlighted against the wide and empty vistas as the camera moves around him with shot/response shot cuts¹. We first see only the back of his head against the background, then, as the camera penetrates inside his skull and mind and we look through his eyes and listen through his ears, the soliloquy begins with «To be or not to be, that is the question » articulated by his voice from off-screen. This camera movement and the visual and aural perspective from within, together with the voice-over, establish the soliloquy as internalised speech. We have entered, as it were, the interior space of his consciousness and share his thought processes. This once established, the response shot can take us outside his mind again, frontally facing his speaking face, without losing the sense of witnessing the inner speech of thought when he continues with « Whether 'tis nobler in the mind... » This sense of inner speech is reinforced a little later on, when he reaches « To die – to sleep » (60), which again comes from off-screen and is articulated to his unmoving lips. Olivier employs all the performative resources available to his medium here. By suspending the music during the soliloquy he creates an acoustic space, in which Hamlet's words and the breakers from the sea dominate the scene, and by oscillating between inside and outside both acoustically and visually he dramatises the ambiguous status of a soliloquy between unvoiced inner speech and embodied speaking. But he also employs the traditional devices of the theatre to stage the soliloquy as a vivid live performance : not unlike Edwin Booth on the Victorian stage, he enacts the turn

1. Grigori Kozintsev's *Hamlet* of 1964 will choose a similar setting.

of the argument at « perchance to dream – ay, there's the rub » (65) in an abrupt gesture, here the change to a semi-recumbent position, and, again not unlike Booth, he embodies his recital of the words in suggestive interaction with some object, some prop – in his case the dagger which he draws at the words « by opposing end them » (60) and which escapes his hand and drops down to sea at the conclusion of his reflections on what might threaten in the beyond, at « fly to others that we know not of » (82).

In some of the more recent *Hamlet* films, this connection with theatrical conventions of staging the soliloquies has been disrupted. Where in the Olivier film – and beyond that in the *Hamlets* of Grigori Kozintsev (1964), John Gielgud and Richard Burton (1964), Franco Zeffirelli (1990) and Kenneth Branagh (1996) – theatrical acting and staging traditions and philological concerns can still be felt, in a « postmodernised » *Hamlet* like Michael Almereyda's, released in 2000, the visual images and the sound effects align themselves with other media. It is set in contemporary and multicultural New York, and the Denmark at stake is no longer the Scandinavian kingdom but an international « Denmark Corporation » convoked at a « Hotel Elsinore ». More important than such a transposition in time and space is, however, the transformation of the media set-up. In Shakespeare's *Hamlet* there are books and tablets, handwritten letters, spoken and sung words, a painting and the theatre. These are still there in Almereyda's version, but they are marginalized as exhibits in what amounts to a virtual museum dedicated to the history of communication technologies and technologies of information storage and retrieval¹. What dominates the screen are screens – further screens, the screens and monitors of television sets and computers, of digital recorders, monitoring installations, video cameras and cellular phones showing the most diverse kind of footage from photographs and silent and sound

1. See Katherine ROWE, « “Remember me” : technologies of memory in Michael Almereyda's *Hamlet* », in Richard BURT and Lynda E. BOOSE (eds.), *Shakespeare, the Movie II*, 2003, p. 37-55.

films to documentary and video clips, comics, live relay and private home videos.

Within such a dense media environment, Hamlet's self-scrutiny in his soliloquies is translated into Hamlet manipulating electronic visual images. Branagh's *Hamlet* still uses a traditional emblem to stage in visual terms the verbal self-reflection of the protagonist : his Hamlet reflects upon being or not being in front of a mirror, addressing and interrogating his own mirror image ; with Almereyda, in contrast, we have a Hamlet sitting in front of video screens, filming himself with a Pixelvision camera rigged to a digital recorder or exploring the interior space of his thoughts and memories by constructing his own video collages from private or public visual materials. Let us see, what this means for the « To be or not to be » soliloquy. Almereyda shifts it to an earlier position, actually the position it occupied in the First Quarto version, that is in the second scene of act II. Hamlet sits at his desk and we watch with him a self-recorded image of himself holding a gun to his forehead and chin. This defines the words « To be or not to be », which we hear in Hamlet's voice from off-screen, as quite unequivocally referring to suicide and this sense is enhanced by having the line repeated twice. This is, however, all we get from Hamlet's monologue wordwise : it cites rather than enacts the celebrated soliloquy and it remains a fragment, a brief verbal snatch in a discontinuous flood of electronic images embedded within electronic images.

This is, however, not all there is to Hamlet's « To be or not to be » in Almereyda's *Hamlet*. When we reach the point in the play where Hamlet has his soliloquy in the standard versions, we surprisingly get it in its entire literary and theatrical length, even if defamiliarised in setting and costume. Although Ethan Hawke as Hamlet moves about in a Blockbuster video store, tea cup in hand, and wearing a Peruvian wool hat that links him to the lead singer of « The Spin Doctors »¹, the performance actually is not

1. See Richard BURT, « Shakespeare and Asia in postdiasporic cinemas : spin-offs and citations of the plays from Bollywood to

at all unlike traditional modes of putting the soliloquising Hamlet on stage or screen : it emphasises Hamlet's isolation and loneliness and foregrounds the status of inner speech by switching from voice-over to visibly embodied articulation ; it separates him spatially from the centres of action – though no longer on Olivier's and Kozintsev's sublime cliffs or in Zeffirelli's romantic crypt – and disentangles him from the plots of eavesdroppers. The unusually tranquil camera work, together with the unusually calm soundtrack encourage concentration on the very words and set the performance of the words off both from the rest of the film and from a setting which epitomises contemporary visual culture. In its pointed contrast with its context, the soliloquy is presented here as some exhibit from a museum of media technology, recalling an older, almost archaeological formation of communication and information storage. It evokes a nostalgia for pre-postmodern media, the book, the theatre, classical film – a nostalgia that, paradoxically, the old have left behind without regret, yet the young – Hamlet, Horatio, Ophelia – are still haunted by.

The kind of video games Almereyda plays on the screen were anticipated in the theatre more than twenty years before when in Cologne, in 1979, the German director Hansgünther Heyme, together with the « happening » and « media » artist Wolf Vostell, staged what they called « the first fully electronic *Hamlet* »¹. Here already the stage was littered with electronic gadgets from transistors and walkie-talkies to microphones and cassette recorders, and the actors wielded a video camera, which they turned on each other and the images of which were then reproduced on eighteen TV-monitors lining the stage. Here, too, the media were at least part of the message, though a more

Hollywood », in Richard BURT and Lynda BOOSE (eds.), *Shakespeare, the Movie II*, op. cit., p. 292-296.

1. See Wilhelm HORTMANN's detailed and incisive analysis in *Shakespeare on the German Stage : The Twentieth Century*, 1998, p. 275-279.

critical message than Almereyda's : a message of man's extreme alienation from himself under the conditions of a reality constructed, or deconstructed, by the technological means of mass production and the electronic media of mass reproduction of images. Hamlet under such conditions splits up in two : a Hamlet acting on stage, « lost in the crude sexual fantasies of his subconscious and reduced largely to gestures and to a wondering preoccupation with his own body, which he studied in poses and grimaces in front of the video camera¹ », and a director-Hamlet in the auditorium who delivered the soliloquies and part of the dialogues in the nostalgically evoked romantic Schlegel translation over the theatre's amplifying system. Here does not only « crack a noble heart » (V, i, 364) : the very notion of individual identity and wholeness cracks. This is embodied in the disjointed performance of the soliloquies, split up into an animalistic or monstrous body language acting out subconscious fantasies and desires on the one hand and Hamlet's nobly self-reflecting language relayed through loudspeakers on the other. The split radicalises the internal dialogue of divided selves inherent, as we have seen, in Shakespeare's soliloquies. Seen from this perspective, the soliloquies provide the model for, and are at the centre of, the whole show here, and Hamlet II, controlling it and providing it with a language from the director's seat in the auditorium, suggests indeed that what we are witnessing here is one all-encompassing multimedia soliloquy projecting onto the stage and the screens what goes on inside him.

This tendency to take the particular importance and weight of the soliloquies in Shakespeare's *Hamlet* to extremes and turn the entire play into soliloquy is evidenced in many of the more adventurous ways with *Hamlet* recent theatre artists have explored. Let me conclude with a few examples I happen to have witnessed myself.

Heiner Müller's *Hamletmaschine*, published in 1977, staged by Robert Wilson in New York and Hamburg in 1986 and then

1. *Ibid.*, p. 276.

sandwiched into Müller's seven-hour *Hamlet/Maschine*, with which in 1989 he rose to the occasion of the fall of the Berlin Wall and the implosion of the GDR, is one of them¹. It is in five parts – one hesitates to call them acts – and only the central third part, the « Scherzo » section, takes the form of a dialogue of sorts, a dialogue between Hamlet, Ophelia and voices from the coffin ; the four framing sections are monologues spoken by Hamlet (I and IV) and Ophelia (II and V). Although none of these monologues actually quote from any of the soliloquies in the play, let alone from « To be or not to be² », what the performance however does quote – by radicalising it – is the play's mode and mood epitomised in Hamlet's monological introversion : the inner dialogue of conflicting impulses, here between socialist utopian dreams and nihilistic nausea.

A « Shakespeare Season » which Claudio Abbado and the Berlin Philharmonic Orchestra inspired and convoked in 1995/1996 gave me the chance to see within a few weeks no less than eight *Hamlets*, only one of them a more or less straight production of Shakespeare's tragedy, the rest veering more or less towards performance art³. There was, for instance, Romeo Castellucci's and the Societàs Raffaello Sanzio's *Amleto* from Cesena/Italy. It reduced the play to a mono-drama, in which Horatio, the only survivor of the Elsinore massacre, re-hearses the traumata of Hamlet amidst a waste of old batteries and gadgetries, automata and neon-crucifixes engulfing him – a performance monological to the point of autism, even if Horatio's monologue remains almost entirely speechless. The only sentence Horatio – « the voice that renounces words », as the

1. The text with full commentary is in Theo GRISHAUSEN (ed.), *Die Hamletmaschine : Heiner Müllers Endspiel*, 1978.

2. The only direct quotations are the « machine » of the title (cf. II, ii, 123) and « Dänemark ist ein Gefängnis » (*Hamletmaschine*, 13 ; see II, ii, 243), both deriving from a dialogical context.

3. See Klaus Peter STEIGER and Manfred PFISTER, « Mäandern im Rundhorizont. Der Berliner Shakespeare-Zyklus 1995/96 », *Shakespeare Jahrbuch*, 133 (1997), p. 191-197.

programme note had it – utters is « My name is Hamlet » : this defines Horatio as Hamlet's *alter ego* and the performance as the embodied inner dialogue, i.e. the soliloquy of their merged selves. There was Robert Lepage's « fully electronic » solo performance of *Elsinore* and there was Brook's « recherche théâtrale » *Qui est là* from the « Bouffes du Nord » in Paris exploring the metatheatrical dimensions of *Hamlet* by confronting passages from Shakespeare's play – among them prominently « To be or not to be » and two more of the soliloquies¹ – with excerpts from the writings of the pioneers of modern theatre – Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski, Brecht, Artaud – and the Nô actor Zeami.

And there was, finally, Robert Wilson's *Hamlet* performance, programmatically subtitled « A Monologue », first staged at the Alley Theatre New York in 1995, Wilson's second engagement with Shakespeare after his *King Lear* with a female Lear produced in Germany. A one-man-show if ever there was one, it is monological already in its mode of production : Wilson not only adapted the text and directed the show, he also designed the sets and performed Hamlet. Moreover, as he said in an interview, he saw his own life reflected in Hamlet's². What he envisages in this show is *Hamlet* as a series of flashbacks – the kind of recollected images, which allegedly flash through one's mind in one's dying moments. So, again, we are inside Hamlet's mind³, and the phantasmagoric stage images we see – Hamlet's silhouette reminding one of Conrad Veidt in *Das Cabinet des Dr. Caligari* or of Bela Lugosi in *Dracula* against Caspar David

1. « O what a rogue and peasant slave am I », II, ii ; « Now might I do it pat », III, iii.

2. Rüdiger SCHAPER, « Überall ist Texas. Ein Gespräch mit dem 'Hamlet' -Regisseur und -Darsteller Robert Wilson », *Süddeutsche Zeitung*, March 23-24 1996).

3. In Mark Kessel's film *Robert Wilson's Hamlet : The Making of a Monologue* (1995) Wilson insists on the status of his performance as an interior monologue throughout : « all is in his mind, a kind of monologue », « the whole play, the whole life ».

Friedrich rock formations, the glimmering Excalibur sword and the heap of clothes and shoes of the dead – are all projections of the inner world of his consciousness. In one great loop of fifteen scenes, the performance takes us backwards and forwards through the play, beginning with « Had I but time » (V, ii, 341) and ending with « The rest is silence » (V, ii, 363). *Hamlet* as a monologue does not mean here that Wilson-Hamlet only speaks the soliloquies ; he actually uses all of Hamlet's speeches, even if only in bits and pieces in a « complete mixture of text », as his dramaturge Wolfgang Wiens said, and « treats the play as raw material » in his « conversation with the play¹ ». And he can speak them all because the dialogues have become as much a part of his inner self as his soliloquies, three of which, amongst them as a centre piece « To be or not to be », he recapitulates together with the other speeches culled from Hamlet's dialogical exchanges.

In the meantime, Brook has returned to *Hamlet*, harvesting the fruits of his « theatrical research ». His new *Hamlet*, premiered in Paris in 2001 and then taken around the globe, is as multicultural as *Qui est là* was but, in contrast to the earlier metatheatrical exercise, it does tell Hamlet's story and not just exhibit isolated passages : it tells his story with such compelling intensity and concentration that one follows it as if one had never heard or seen it before. With sets reduced to a large rug and a few simple objects, it is the actors that are foregrounded – and particularly what they say and how they say it. They speak and move with an absorption in themselves that has more to do with contemporary performance art than with the conventions of traditional theatre acting. And this also applies to Adrian Lester's *Hamlet* and his « To be or not to be » in the most intimate and subtly nuanced rendering I have ever come across. Though re-embedded in its dramatic context here, Hamlet's great soliloquy remains the play's affective and intellectual core and centrepiece. Indeed, as Hamlet did *not* say : « the soliloquy 's the thing... » !

1. Quoted from Kessel's film.

BIBLIOGRAPHY

- ARNOLD, Matthew ([1853] 1965), « Preface » to the first edition of *Poems*, in *The Poems of Matthew Arnold*, ed. Kenneth Allott, London, Longman.
- BENTLEY, Eric (ed.) (1968), *The Theory of the Modern Stage*, Harmondsworth, Penguin.
- BURT, Richard (2003), « Shakespeare and Asia in postdiasporic cinemas : spin-offs and citations of the plays from Bollywood to Hollywood », in Richard BURT and Lynda E. BOOSE (eds.), *Shakespeare, the Movie II*, London, Routledge, p. 265-303.
- CHARNEY, Maurice (1969), *Style in Hamlet*, Princeton, Princeton University Press.
- CLEMEN, Wolfgang (1987), *Shakespeare's Soliloquies*, London, Methuen.
- COHN, Ruby (1976), *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton, Princeton University Press.
- ELIOT, T.S. (1953), *Selected Prose*, ed. John Hayward, Harmondsworth, Penguin.
- GIRSHAUSEN, Theo (ed.) (1978), *Die Hamletmaschine : Heiner Müllers Endspiel*, Köln, Prometh Verlag.
- HANMER, Thomas ([1738] 1963), *Some Remarks on the Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, in William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ed. Horace Howard Furness, New York, Dover Publications.
- HIRSH, James (1981), « The "To be or not to be" scene and the conventions of Shakespearean drama », *Modern Language Quarterly*, 42, p. 115-136.
- HIRSH, James (1997), « Shakespeare and the history of soliloquies », *Modern Language Quarterly*, 58, p. 1-26.
- HIRSH, James (2003), *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.

- HORTMANN, Wilhelm (1998), *Shakespeare on the German Stage : The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KLEIST, Heinrich von (1961), *Sämtliche Werke*, München, Droemer.
- KNIGHTS, L.C. ([1959] 1966), « Approach to *Hamlet* », in *Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet*, Harmondsworth, Penguin, p. 153-233.
- LAMB, Charles (1949), « On the tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for stage representation », in D. Nichol SMITH (ed.), *Shakespeare Criticism. A Selection: 1623-1840*, London, Oxford University Press, p. 215-240.
- LICHTENBERG, Georg Christoph (1972), *Schriften und Briefe*, ed. Wolfgang Promies, München, Hanser.
- MAROWITZ, Charles (1970), *The Marowitz Hamlet. The Tragical History of Doctor Faustus*, Harmondsworth, Penguin.
- MAROWITZ, Charles (1978), *The Marowitz Shakespeare*, London, Marion Boyars.
- MAUS, Katharine Eisaman (1995), *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, Chicago, Chicago University Press.
- NEWELL, Alex (1965), « The dramatic context and meaning of Hamlet's "To be or not to be" soliloquy », *PMLA*, 80, p. 35-50.
- NEWELL, Alex (1991), *The Soliloquies in Hamlet : The Structural Design*, London, Associated University Presses.
- PETRONELLA, Vincent (1974), « Hamlet's "To be or not to be" soliloquy : once more unto the breach », *Studies in Philology*, 71, p. 72-88.
- PFISTER, Manfred (1978-1979), « Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im *Hamlet* », *Shakespeare Jahrbuch (West)*, p. 132-151.
- PFISTER, Manfred (1982), « Moderne *Hamlet*-Bearbeitungen im Spannungsfeld aktueller Dramaturgien », in Rüdiger AHRENS (ed.), *William Shakespeare : Didaktisches Handbuch*, München, Fink, p. 953-984.

- PFISTER, Manfred (1983), « "Proportion Kept" : Zum dramatischen Rhythmus in *Richard II* », *Shakespeare Jahrbuch (West)*, p. 62-72.
- PFISTER, Manfred (1988), *Theory and Analysis of Drama*, transl. John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press.
- PFISTER, Manfred (2001), « *Performance/Performativität* », in Ansgar NÜNNING (ed.), *Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie*, Stuttgart, Metzler, p. 496-498.
- RICHARDS, Irving T. (1933), « The meaning of Hamlet's soliloquy », *PMLA*, 48, p. 741-766.
- ROWE, Katherine (2003), « "Remember me" : technologies of memory in Michael Almereyda's *Hamlet* », in Richard BURT and Lynda E. BOOSE (eds.), *Shakespeare, the Movie II*, London, Routledge, p. 37-55.
- SCHAPER, Rüdiger (1996), « Überall ist Texas. Ein Gespräch mit dem 'Hamlet' -Regisseur und -Darsteller Robert Wilson », *Süddeutsche Zeitung*, March 23-24.
- SHAKESPEARE, William (1963), *Hamlet*, ed. Horace Howard Furness, New York, Dover Publications.
- SHAKESPEARE, William (1980), *Hamlet*, ed. T.J.B. Spencer, Harmondsworth, Penguin.
- SHAKESPEARE, William (1982), *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, London, Methuen.
- SHAKESPEARE, William (1999), *Hamlet, Prince of Denmark*, ed. Robert Hapgood, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHIPLEY, Joseph T. (ed.) (1968), *Dictionary of World Literature*, Littlefield, Adams & Co.
- ST AUGUSTINE (1948), *The Writings of St Augustine*, transl. Thomas F. Gilligan, New York, CIMA Publishing.
- ST AUGUSTINE (1991), *Confessiones*, transl. Henry Chadwick, Oxford, Oxford University Press.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

- STEIGER, Klaus Peter, and Mandred PFISTER (1997), « Mäandern im Rundhorizont. Der Berliner Shakespeare-Zyklus 1995/96 », *Shakespeare Jahrbuch*, 133, p. 191-197.
- STOPPARD, Tom (1968), *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, rev. ed., London, Faber & Faber.
- TAMBLING, Jeremy (2004), *Allegory and the Work of Melancholy. The Late Medieval and Shakespeare*, Amsterdam, Rodopi.
- THOMPSON, Ann (1997), « Asta Nielsen and the mystery of *Hamlet* », in Lynda E. BOOSE et Richard BURT (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, London, Routledge, p. 215-224.
- WEIMANN, Robert (2000), *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.

À PROPOS D'OPHÉLIE ET DE SON MONOLOGUE

Renée Noisieux Gurik

AVANT-PROPOS

Bon nombre de pièces de théâtre signées par William Shakespeare proviennent d'ouvrages ou de thèmes précédemment traités. Quinze d'entre elles proviennent de sujets traités dans d'autres pièces de théâtre : *Henry VI*, *La comédie des erreurs*, *Les deux gentil hommes de Vérone*, *Richard II*, *Richard III*, *Le roi Jean*, *Le marchand de Venise*, *Henri IV*, *La mégère apprivoisée*, *Mesure pour mesure*, *Jules César*, *Troïlus et Cressida*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet* et *Le roi Lear*. Huit autres pièces sont inspirées de romans : *Beaucoup de bruit pour rien*, *La nuit des rois*, *Cymbeline*, *Comme il vous plaira*, *Le conte d'hiver*, *Tout est bien qui finit bien*, *Othello*, *Périclès*. En fait, les seuls sujets originaux du barde sont *Peines d'amour perdues*, *Les joyeuses commères de Windsor*, *Songe d'une nuit d'été* et *La tempête*.

HAMLET – LA SOURCE

Dans la légende danoise signée par Saxo Grammaticus (1150-1200), à l'origine de cette histoire, le roi Feng (Claudius) soumet Hamlet à diverses épreuves ; il se sert d'une jeune fille, sa jeune sœur de lait, pour savoir s'il est fou ou non.

Chez François de Belleforest, le littérateur français auteur des *Histoires tragiques et prodigieuses extraites de plusieurs fameux auteurs* (1530-1583) d'où les élisabéthains semblent avoir tiré le sujet d'*Hamlet*, Ophélie n'existe pas.

Une première version théâtrale appelée par les Allemands *Ur-Hamlet*, datant des années 1580, est produite en 1594 à Londres au Newington Butts Theatre. Cet *Hamlet* primitif dont le texte est perdu semble avoir été signé par Thomas Kyd (1558-1595) ou tout au moins influencé par cet auteur, car les critiques du temps soulignent que l'œuvre copie son style. Cette pièce est, à ce qu'il semble, un drame de la vengeance, et rien ne laisse supposer que le personnage d'Ophélie y tient un rôle.

En 1596, l'écrivain Lodge mentionne une autre version de ce spectacle. Cet *Hamlet* est joué en 1589 puis reprogrammé à Londres par la compagnie de lord Chamberlain en 1593. Ophélie existe-t-elle dans ces versions ? Difficile à dire. « Nobody knows as the English would say. »

C'est entre 1600 et 1601 (selon les chercheurs en théâtre) que Shakespeare écrit une version de cette histoire qui est présentée au Globe et suit la ligne générale de l'action de la vieille chronique danoise. Le texte est publié en 1602, mais dans certains ouvrages sur le barde, on situe cette publication en 1603. De plus, des spécialistes de Shakespeare affirment que le texte joué aujourd'hui date de 1604. Le texte original aurait donc été retouché et il existerait deux versions du *Hamlet* de Shakespeare, qui contiennent toutes deux le personnage d'Ophélie.

OPHÉLIE, PERSONNAGE ARCADIEN

Lorsque *Hamlet* est présenté au Globe, le personnage d'Ophélie existe déjà dans la littérature pastorale. C'est le nom d'une des bergères de *L'Arcadie* de Jacopo Sannazaro (1456-1539) et il est probable que Shakespeare l'ait trouvée là.

Le roman de cet auteur, qui marque le début de la littérature pastorale en Europe, est écrit entre 1480 et 1485 et publié en 1504. Par la suite, on compte de nombreuses éditions tout au long

du XVI^e siècle. À l'époque shakespearienne, la traduction anglaise suscite d'autres ouvrages sur ce thème intitulés *Arcadia*, tel celui de sir Philip Sydney (1545-1586) écrit en 1580 et publié en 1590 ou encore un des chefs-d'œuvre de Lope de Vega (1562-1635) écrit entre 1590 et 1596 et publié en 1598¹.

Comme Desdémone, Ophélie porte un nom qui la chiffre et la « nomme », exprimant l'essentiel de son être au lieu de simplement la désigner².

Son appartenance à ce monde mythique fait d'elle un personnage qui vit hors texte, c'est-à-dire hors de la littérature et du théâtre puisqu'elle est un personnage symbolique à l'instar de nombreux autres personnages mythologiques. Ce nom a donc une signification même pour ceux qui n'ont jamais lu *L'Arcadie* ou, plus tard, vu le *Hamlet* de Shakespeare.

Le nom d'Ophélie incarne l'essentiel de cet être, il est synonyme de jeunesse, de pureté, de virginité. Il représente à la fois la jeune fille et l'ange, caractéristiques que la tragédie va sceller dans leur éclat. En tant que stéréotype, Ophélie incarne « le rêve d'un monde qui n'est plus, donc disparu, une sphère de paix, hors du devenir sous l'unique loi de la beauté naturelle et sensuelle³ ».

Ce qui rend ce personnage tragique, c'est le fait que ces qualités ne supportent aucune flétrissure ; il ne peut donc pas se relever d'une quelconque déchéance. En tant que personnage, Ophélie est incapable de comprendre la quête de vérité d'Hamlet, car elle ne ressent elle-même nul besoin de se questionner, de chercher sa vérité. Elle est Ophélie.

Voilà pourquoi à l'acte III, dans la première scène, lors de sa rencontre avec Hamlet qui la somme de se réfugier au couvent, Ophélie s'exclame avant de quitter la scène : « — Oh ! malheur à moi ! Avoir vu ce que j'ai vu et voir maintenant ce que je vois⁴. »

1. Voir Robert LAFFONT et Valentino BOMPIANI, *Dictionnaire des œuvres*— A — Dh, t. 1, 1964, p. 155.

2. Voir *ibid.*, p. 464.

3. *Ibid.*

4. Cité dans *ibid.*

Comme tous les héros, Hamlet est égocentrique et se désintéresse des personnages qui l'entourent. D'ailleurs, ces personnages sont tous secondaires et ne réussissent pas à s'élever au niveau du tragique¹.

Peter Brook dira du poète, donc de Hamlet, qu'il a un pied dans la boue, un œil dans les étoiles et un couteau à la main². Quant à Yann Kott, il écrit qu'Hamlet a

*le regard tragique de l'homme de la Renaissance qui a commencé à édifier le monde à la mesure de ses propres rêves et qui n'a vu soudain, dans tout l'ordre social, dans toutes les formes du pouvoir qu'un mécanisme atroce, dépouillé de toute logique*³.

Comme l'amour devient pour Hamlet un symbole de trahison et de souillure dès la première scène de l'acte I, Ophélie ne peut qu'en être souillée elle-même puisque Polonius entend se servir d'elle comme appât.

Voilà pourquoi Hamlet identifie Ophélie à son père et après l'avoir tué à l'acte III, scène IV, dit : « Le père et la fille sont des ombres qui doivent retourner au royaume des ombres. »

Cette phrase est la prédiction de son avenir ; avenir « impossible car empoisonné » par le doute et le comportement d'Hamlet par rapport à l'amour. Elle va survivre à ce destin le temps d'une scène (acte IV, scène V)⁴. *La célèbre folie d'Ophélie*, après la mort de Polonius, est considérée comme un monologue car dans cette scène elle ne répond pas directement aux personnages qui l'entourent, c'est-à-dire à la reine, à son frère Laërte ainsi qu'au roi.

1. Voir A.C. BRADLEY, cité dans Peter QUENNEL, *Shakespeare et son temps*, 1964, p. 302.

2. Voir Peter BROOK, « Avant-propos », dans Jann KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, traduction Anna Posner, Paris, Julliard, 1962-1965, « Les collections Marabout », p. 6.

3. Jann KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, traduction Anna Posner, Paris, Julliard, 1962-1965, « Les collections Marabout », p. 68.

4. Voir Peter QUENNEL, *op. cit.*, p. 300.

Incidentement, ce monologue est certes moins célèbre mais beaucoup plus long que celui d'Hamlet ; il comprend 75 lignes de texte moitié récitées et adressées aux personnages sur scène, moitié chantées.

Dans les chansons, Ophélie mêle l'amour pur à des sous-entendus licencieux. A-t-elle vécu cette situation qu'elle invoque ou est-ce son imagination dérangée qui lui dicte ces « images furtives surgies de quelque obscur désir caché ? »

Il était d'usage à l'époque élisabéthaine de considérer que la mélancolie ou la folie avait fréquemment une issue fatale et laissait deviner les pensées cachées, inavouées des êtres. La chanson d'Ophélie débute donc par une scène de séduction¹.

*Au secours, ah fi ! quelle honte !
Tous les jeunes gens font ça, quand ils en viennent là,
Par Priape, ils sont à blâmer !*

*Avant de me chiffonner, dit-elle
Vous me promîtes de m'épouser
C'est ce que j'aurais fait, par ce beau soleil là-bas,
Si tu n'étais venu dans mon lit.*

Elle quitte la scène, puis revient couverte de brindilles et de fleurs. La mort proche la confirme dans la perfection de son image. À la fin de son monologue, avant d'aller se noyer, elle dit à son frère Laërte :

*— Voici du romarin ; c'est comme souvenir. De grâce
amour, souvenez-vous et voici des pensées en guise de
pensées.*

Au roi :

— Voici pour vous du fenouil et des colombines.

À la reine :

1. Voir *ibid.*, p. 302.

— *Voici de la rue pour vous.... appelée herbe de grâce* (cette plante appartenant à la famille des asplénium est une plante astringente et emménagogue à fleurs jaunes)

Elle parle ensuite de pâquerettes.... de violettes... etc.

Ce personnage de jeune fille malheureuse et persécutée qui devient folle ou du moins étrange et qui chante des chansons désespérées pour finalement mourir, sera fort à la mode tout au long de la Restauration anglaise. On peut citer :

- l'Aspasia dans la *Maid's Tragédie* de Beaumont et Fletcher,
- Panthea dans *The Broken Heart* de Ford,
- Rosaura dans *The Cardinal* de Shirley.

Webster, dans son *Diable blanc*, va jusqu'à imiter la fameuse scène des fleurs : son personnage de Cornélia dont le fils a été assassiné devient folle. Au meurtrier elle dit :

— *Ce romarin est fané ; cherchez-en du frais.*

Vous êtes le bienvenu ; voici du romarin pour vous et de la rue...

*Je vous en prie, souvenez-vous en bien ; il en reste encore pour moi*¹.

Outre chez les écrivains de la Restauration anglaise, le personnage d'Ophélie, tout comme celui d'Hamlet, a une forte influence sur les héroïnes romantiques et mélodramatiques allemandes et françaises du théâtre et de l'opéra tout au long du XIX^e siècle ; elles incarnent la pureté et l'innocence et sont sacrifiées pour la rédemption du héros.

Le passage sur la nature de la folie d'Ophélie et ses symboles a inspiré à Ambroise Thomas, qui a composé la musique d'un opéra intitulé *Hamlet* en 1868, un air célèbre qui se situe à

1. Cité dans Lucien DUBECH, en collaboration avec Jacques de MONTBAILL, Claire Eliane ENGEL et Madeleine HORN-MONVAL, *Histoire générale illustrée du théâtre*, 1934, p. 91.

l'acte IV et s'intitule *Partagez-vous mes fleurs*. Incidemment, le rôle d'Ophélie est tenu par un soprano colorature. Créé par la diva Christine Nilsson, il sera repris par la non moins grande Nelly Melba¹.

Mais ce Hamlet n'est pas le premier opéra écrit sur cette histoire danoise. Domenico Scarlatti a déjà composé un drame en trois actes pour le carnaval de Rome en 1715 dont il ne reste que quelques arias conservées au conservatoire de Bologne. Le livret signé par Apostolo Seno et Pietro Pariati était tiré des mêmes sources que celles qui servirent à Shakespeare². Il est donc fort possible que le personnage d'Ophélie était absent dans cette œuvre.

La mort d'Ophélie, telle que la décrit la reine à la fin de la scène VII de l'acte IV, a par la suite suscité de nombreuses œuvres au XIX^e siècle. Sa noyade a inspiré au musicien Hector Berlioz une *Ballade sur la mort d'Ophélie* en 1848. Des peintres célèbres ont aussi traité de ce sujet « romantique par excellence ». Pour ne citer que quelques œuvres connues, rappelons que Eugène Delacroix a exécuté des lithographies sur l'histoire d'Hamlet et, en 1843, une eau-forte intitulée *Ophélie*. John Everett Millais (1829-1898) a repris ce thème en 1852 dans une huile intitulée *Ophelia*. Quant à Giuseppe Bertini (1825-1898), il nous a aussi laissé une *Ophélie et Laërte* alors que Dante-Gabriel Rossetti (1825-1882) a donné une aquarelle intitulée *Hamlet et Ophélie*.

QUELQUES OPHÉLIE CÉLÈBRES

Le personnage est créé en 1602 par Richard Robenson. Rappelons que les femmes n'apparaissent sur les scènes anglaises qu'en 1656³. Il a donc rendu célèbre nombre d'entre elles à

1. Voir Jean GOURRET, *Les fabuleuses cantatrices de l'Opéra de Paris*, 1981, p. 95 et 110.

2. Voir Rossella BERTOLAZZI, « Hamlet », dans *L'opéra, 800 œuvres de 1597 à nos jours*, Ramsay « image », 1979, p. 33.

3. R. MANDER et J. MITCHENSON, « Hamlet through the ages », dans *The Encyclopedia of World Theatre*, 1952, p. 131.

travers le monde. Je me permets d'en citer quelques-unes ainsi que leur non moins célèbre partenaire masculin.

Mary Saunderson donna en 1661 la réplique à Thomas Betterton (1635-1710) dont l'interprétation est qualifiée de géniale. La version est légèrement tronquée, mais annonce les futures productions. Puisqu'il porte le deuil, le noir est, indépendamment des coupes des vêtements qui suivent les modes, la couleur d'Hamlet, à quelques exceptions près¹.

Quant à David Garrick (1717-1779), il eut deux Ophélie durant sa fructueuse carrière : Charlotte Cibber (1713-1760) en 1735 et Mrs Woffington (1714-1760) en 1745. Celle-ci, irlandaise de naissance, fut aussi sa maîtresse.

Durant ce XVIII^e siècle, on peut aussi citer Mrs Lessingham (1772) et Mrs Sarah Siddons née Kemble (1755-1831). Comédienne exceptionnelle, celle-ci s'attaque au rôle d'Hamlet en 1777. Mais elle est, en 1785, à l'âge de 30 ans, une merveilleuse Ophélie pour son frère, John Philip Kemble (1757-1823), qui choisit cette pièce pour débiter à Drury Lane. Il porte alors un habit de cour de velours noir accompagné d'une épée de deuil. Ce spectacle marque un point tournant dans la représentation vestimentaire d'Ophélie.

À partir de 1783, Mrs Siddons ose abolir les paniers, réduire la grosseur des perruques et bannir la poudre blanche que portaient alors les actrices pour jouer la tragédie. Elle privilégie le blanc et une robe à taille haute, se démarquant ainsi de ses consœurs². Le jeune frère de ces artistes, Charles Kemble (1775-1854), joue à Paris en 1827 avec Harriet Smithson, future femme d'Hector Berlioz. Il est de notoriété publique que ces représentations influencèrent fortement le mouvement romantique français.

Sans toutefois arborer des vêtements de l'époque médiévale, les Ophélie du XIX^e siècle sont presque toujours vêtues de blanc. Mentionnons les plus célèbres : Mary Glover (1826), Isabel

1. Voir Robert SPEAIGHT, *Shakespeare on the Stage*, 1973, p. 26.

2. Voir Diana DE MARLY, *Costume on the Stage*, 1982, p. 59.

Bateman (1874), Mrs Helen Tree (1863-1937), mariée en 1883 à sir Herbert Draper Beerbohm Tree.

Ellen Terry (1847-1928), mère de Gordon Craig, tient ce rôle en 1892 et partage la scène avec Henry Irving. Une anecdote raconte qu'elle voulait porter du noir pour la scène de la folie, puisqu'elle venait de perdre son père, mais celui-ci l'en a dissuadée, car le noir était l'exclusivité d'Hamlet¹. Pour sa part, Helena Mojeska (1840-1919), qui donne la réplique en 1897 à Forbes-Robertson (1853-1937), se permet de porter du noir pour la scène de la folie. Mais la critique trouva peu crédible son jeu mature et passionné².

Au xx^e siècle, c'est Kitty Molony qui a été l'Ophélie d'Edwin Booth tandis que Lilian Gish devient celle de John Guilgud, en 1936. Parallèlement, Vivien Leigh (1937) et son mari, Laurence Olivier, triomphent dans ces deux rôles, mais c'est Jean Simmons qui personnifie Ophélie sur grand écran en 1948 lorsqu'Olivier produit, tourne et joue dans le film *Hamlet*. Quant à Claire Bloom, elle forme avec Richard Burton un nouveau couple en 1953. Il en va de même pour Julie Harris et Robert Burr en 1965 aux États-Unis. Plus près de nous, la grande comédienne canadienne-anglaise Kate Reid partage la scène en 1969 avec Brian Bedford à Stratford, en Ontario.

La France produit à son tour de célèbres interprètes de cette pièce. À tout seigneur tout honneur, citons en premier lieu Sarah Bernhardt, qui endosse la robe blanche d'Ophélie en 1886, mais qui revêt aussi le pourpoint d'Hamlet en 1889. On constate que ces deux rôles magiques attirent les couples liés tant dans la vie qu'au théâtre tels Ludmilla Pitoëff qui jouera en 1926 avec George Pitoëff, et Madeleine Renaud avec Jean-Louis Barrault en 1946.

Terminons cette analyse avec Montréal où la pièce est jouée à quatre reprises dont trois fois au Théâtre du Nouveau Monde : en 1970, Liliane Jolin est l'Ophélie d'Albert Millaire dans une

1. Voir Robert SPEAIGHT, *op. cit.*, p. 57.

2. Voir *ibid.*, p. 80.

traduction et une mise en scène de Jean-Louis Roux ; en 1990, Isabelle Cyr subit les exhortations de Marc Béland dans une mise en scène d'Olivier Reichenbach, qui reprend la traduction de Roux ; en 2003, Isabelle Blais et Charles Berling personnifient les deux héros dans une traduction de J.M. Déprats et une mise en scène de Patrice Caurier et Moshe Leiser ; enfin, en 1999, Catherine Sénart devient l'Ophélie d'Hamlet au Rideau Vert dans une traduction d'Antonine Maillet et une mise en scène de Guillermo de Andrea.

En guise de conclusion, je me permets de citer une anecdote recueillie durant cette recherche. En 1748, Voltaire écrit à propos de la pièce *Hamlet* :

C'est une pièce grossière et barbare qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de France et d'Italie. Hamlet y devient fou au second acte, et sa maîtresse folle au troisième, le prince tue le père de sa maîtresse, feignant de tuer un rat... On croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre¹.

Combien d'Hamlet et d'Ophélie dans l'histoire du théâtre ont été joués en comparaison avec les personnages historiques de Voltaire ?

1. Peter QUENNELL, *op. cit.*, p. 301.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTOLAZZI, Rossella (1979), « *Hamlet* », dans *L'opéra, 800 œuvres de 1597 à nos jours*, Paris, Éditions Ramsay.
- BLUM, Daniel (1977), *A Pictorial History of the American Theatre 1860-1976*, New York, Crown Publishers Inc.
- DE MARLY, Diana (1982), *Costume on the Stage, 1600-1940*, London, B.T. Batsford Ltd.
- DUBECH, Lucien, en collaboration avec Jacques de MONTBRIL, Claire Eliane ENGEL et Madeleine HORN-MONVAL (1934), *Histoire générale illustrée du théâtre*, t. 3, Paris, Librairie de France.
- ESSLIN, Martin (dir.) (1952), *The Encyclopedia of World Theatre*, New York, Charles Scribner's sons. Based on *Friedrichs theaterlexikon* by Karl Gröning and Werner Kliess, this English-language edition has been translated by Estrella Schmid and adapted and emplied under the general editorship Martin Esslin.
- GOURRET, Jean (1981), *Les fabuleuses cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris, Éditions Mengès.
- KOTT, Jann (1962-1965), *Shakespeare notre contemporain*, traduction Anna Posner, Paris, Julliard. (« Les collections Marabout ».)
- LAFFONT, Robert, et Valentino BOMPIANI (1964), *Dictionnaire des personnages*, Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies.
- QUENNEL, Peter (1964), *Shakespeare et son temps*, Paris, Fayard.
- SPEAIGHT, Robert (1973), *Shakespeare on the Stage*, Boston/Toronto, Little, Brown and Company.

LA CRISE ÉTHIQUE DANS LE MONOLOGUE AU TEMPS DES GUERRES DE RELIGION

Samuel Junod

University of Colorado

Les tragédies composées durant la période des guerres de religion (de 1560 à 1590 environ) raffolent du monologue et lui accordent une large place. Faute d'avoir complètement maîtrisé les ressources du dialogue et d'avoir pu mettre l'accent sur celui-ci pour faire avancer l'action, le dramaturge s'appuie sur le monologue au point même, dans certains cas, de lui faire supporter la charge de toute la pièce, qui devient alors moins une interaction entre personnages qu'une suite de comparutions oratoires. On sait que la tragédie classique va réduire considérablement la place du monologue ; la seconde moitié du XVI^e siècle devient ainsi une période particulièrement privilégiée, dans la mesure où elle voit naître le genre de la tragédie et où elle teste, pour ainsi dire, les ressources des différentes dispositions énonciatives. Or, le discours émanant d'un personnage seul, parce qu'il met l'accent sur les motivations intérieures d'un individu et sur les responsabilités auxquelles il doit faire face en temps de crise, met la dimension éthique au centre de la scène et lui confère une importance cruciale. Ainsi, la tragédie de la seconde Renaissance, qui insiste tant sur le destin collectif de la nation française et qui interroge avec anxiété son état, n'en met pas moins l'accent sur les choix auxquels sont confrontés des

individus. Même s'il s'agit de personnes qui incarnent des valeurs et des responsabilités collectives, la réflexion sur la crise civile passe par la mise en scène d'une crise éthique, laquelle trouve dans le monologue un mode d'expression privilégié.

Afin d'esquisser les contours d'une telle crise, je me suis attardé en particulier sur quatre tragédies. D'abord, l'*Aman* de l'écrivain protestant André Rivaudeau, pièce parue en 1566, qui met en scène l'histoire d'Esther, la reine juive, épouse du roi assyrien Assuérus, qui sauve son peuple menacé d'éradication ; ensuite une œuvre d'assez piètre qualité, la *Tragedie de Feu Gaspard de Colligny iadis Admiral de France, contenant ce qui aduint a Paris le 24. d'Aoust 1572 [...]*, écrite par François de Chantelouve et parue en 1575, qui expose censément les dessous de l'assassinat de l'amiral de Coligny, le chef des protestants, qui inaugura le massacre de la Saint-Barthélemy. *Les Juifves* de Robert Garnier, publiée en 1583, une autre pièce à sujet vétéro-testamentaire, raconte la chute de Jérusalem et la déportation des Juifs sous Nabuchodonosor ; elle s'attache surtout à la captivité du roi hébreu Sédécias, au massacre de ses enfants et à celui de la noblesse juive. Enfin, *La Guisiade* de Pierre Matthieu, parue en 1589, peu de temps après l'assassinat d'Henri III, met en scène le meurtre d'Henri de Lorraine, duc de Guise, qui précède de peu le régicide.

Sur la place du monologue dans les tragédies de la Renaissance, un constat en forme de précaution s'impose : aucun modèle ne prévaut, parce qu'on est dans une période qui cherche encore la forme à donner à la tragédie, comme le montrent la persistance de formes théâtrales médiévales¹, les imitations de la tragédie antique, mais également les nouvelles expérimentations

1. Le Satan déguisé en moine de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze relève assurément du mystère médiéval. Dans *La Guisiade*, le personnage nommé « N.N. » fait également penser à un diable des mystères et l'apparition sur scène de « La Noblesse », « Le Clergé » et « Le Peuple » relève d'un autre genre médiéval, la moralité.

issues d'une tentative d'imitation stricte du modèle biblique¹ et les efforts pour formaliser et appliquer les prescriptions des poétiques antiques, celles d'Horace commentées par Donat et Diomède, puis celles d'Aristote. La concurrence de ces différentes références dramatiques rend téméraire l'identification d'une filiation unique ou prédominante, et ce, d'autant plus que l'écrivain s'impose la double tâche de ressusciter un genre ancien et de l'acclimater à la culture française et aux besoins du temps².

1. L'imitation biblique promeut une *elocutio* moins élaborée, une division en actes calquée sur le modèle des psaumes (« pauses ») et une relativisation de la question de la fin funeste de la tragédie. Voir, par exemple, l'*Abraham sacrifiant. Tragedie françoise* de Théodore de Bèze (1550) et sa préface ainsi que *Saül le Furieux* de Jean de La Taille (1572). Une des entreprises les plus radicales est celle de Louis Des Masures. Dans l'« Épître à Philippe Le Brun » qui précède ses *Tragédies saintes*, l'auteur protestant place le respect de la vérité biblique au-dessus des règles de la tragédie antique. Pour d'autres dramaturges, le respect de la vérité historique, constitutif de la tragédie par opposition à la comédie, impose sa prééminence hiérarchique aux autres règles antiques.

2. « D'avantage, puis qu'il est ainsi que la Tragedie n'est autre chose qu'une representation de verité, ou de ce qui en ha apparence, il me semble que ce pendant que là ou les troubles (tels que lon les décrit) sont advenues es Republiques, le simple peuple n'avoit pas grande occasion de chanter : et que par consequent, que lon ne doit faire chanter non plus en les representant, qu'en la vérité mesme [...] Que si lon m'allègue ceci [le chœur de chantres] avoir esté observé de toute antiquité par les Grecs et Latins, je respon qu'il nous est permis d'oser quelque chose, principalement ou il n'y a occasion, et ou la grâce du poëme n'est offensée. Je sçay bien qu'on me repliquera que les anciens l'ont faict pour resjouir le peuple fasché, possibles des cruauz représentées : à quoy je respondray que diverses nations requierent diverses manieres de faire, et qu'entre les François il y a d'autres moyens de ce faire sans interrompre le discours d'une histoire » (Jacques GREVIN, *Brief discours pour l'Intelligence de ce Theatre*, 1974, p. 47-48). Rivaudeau proclame également que la tragédie doit avant tout respecter la convenance avec l'époque dans laquelle elle s'inscrit, ce que le respect des règles antiques ne permettra jamais de réaliser : « Vrai est que ceux qui auront bien lu le petit traité d'Aristote n'auront pas grand besoin ni de tout ce que j'ai écrit en mon livre, ni de ce que je saurai enseigner ici. Pourquoi je les renvoie là, cependant fors en ce qui n'est

Par exemple, on sait, grâce à l'ouvrage d'Émile Picot, que le monologue dramatique continue d'exister au XVI^e siècle comme une forme autonome, proche de la satire¹. Il convient également de noter la résurgence du monologue protatique venu du théâtre antique, ainsi que celle du chœur. Il semble qu'un acte structuré selon la tripartition monologue-dialogue-chœur soit la disposition la plus fréquemment rencontrée dans la Renaissance tardive. La proportion du monologue par rapport aux autres agencements énonciatifs (dialogue, chœur) peut beaucoup varier et l'amplitude est en elle-même révélatrice : la tragédie se cherche encore. Dans les pièces sur lesquelles j'ai fait un pointage, le discours monologué occupe de 4 % à 47 % de l'ensemble du texte, la moyenne se situant à 25 %².

si bien rapporté à l'état de notre temps, à l'humeur de notre nation et à la propriété de notre langue, sans quoi le plus habile Grec de chrétienté, ni le philosophe même qui en a écrit, encore qu'ils entendissent notre language, sauraient bien bâtir une tragédie française » (André de RIVAudeau, « Avant-parler » d'*Aman*, *op. cit.*, p. 18-19).

1. Voir Émile PICOT, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, [1886-1888] 1970. L'auteur recense des monologues tout au long du XVI^e siècle, ce qui montre que cette forme, essentiellement comique et fort éloignée de l'érudition de la tragédie humaniste, est pratiquée en parallèle avec la « grande » tragédie. Gratien DU PONT précise « qui aura enuie de scauoir le nombre des lignes appartenentz en Monologues, Dyalogues, Farces, Sottises et Moralitez, Saichent que quant Monologue, passe deux cens lignes, c'est trop [...] » (*Art et science de rhetoricque mettrifiée*, 1539, Fol. LXXVII). PICOT définit ainsi le monologue dramatique : « Le nom générique de monologue dramatique s'applique à deux sortes de compositions fort différentes : le sermon joyeux et le monologue proprement dit. Le premier est une parodie, généralement fort libre, des sermons en vers ou en prose qui précédaient les grands mystères ; le second, au contraire, est une scène à un personnage, dans laquelle l'acteur joue un véritable rôle. L'un se borne à un récit ; c'est une suite plus ou moins heureuse de traits satiriques ; l'autre au contraire est une action : c'est une comédie complète placée dans un cadre restreint » (*op. cit.*, p. 1). Voir aussi Madeleine LAZARD, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, 1980, p. 46-56.

2. Pierre Matthieu, *La Guisiade* : 47 % ; Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant* : 37 % ; François de Chantelouve, *La tragédie de*

Les arts poétiques anciens ne font guère référence au monologue, la règle la plus sûre en ce domaine demeurant certainement l'*imitatio* de la tragédie antique, la glorieuse triade formée d'Euripide, de Sophocle et de Sénèque pour le genre tragique. Aristote ne traite pas le monologue en tant que tel et d'ailleurs on connaît mal, en France, la *Poétique* du Stagirite avant sa traduction française au XVII^e siècle¹. Certes, les érudits le connaissent par les traductions latines et italiennes et ont à leur disposition les *Poetices libri septem* de Scaliger en 1561, mais un Rivaudeau, par exemple, avoue avec une certaine légèreté ne l'avoir pas encore lu quand paraît *Aman*². Les écrivains français se tournent de préférence vers l'*Art poétique* d'Horace et vers ses commentateurs, Donat et Diomède, qui ne nous renseignent pas plus, d'ailleurs, sur le monologue³. Au troisième livre de son *Ars grammatica*, Diomède confronte trois types d'organisation de la parole, celle qui correspond au monologue, et qu'il appelle « canticum⁴ », par opposition au « diverbium » (dialogue) et au « chorus » (chœur). C'est une disposition qu'on retrouve telle quelle dans l'organisation de certaines pièces, comme l'*Aman* de Rivaudeau, dont les actes suivent le schéma monologue–bref dialogue–chant du chœur, le dialogue se réduisant même la

feu Gaspard de Colligny : 34 % ; André de Rivaudeau, *Aman* : 32 %, Louis Des Masures, *Tragédies saintes* : 25 % ; Jean de La Taille, *Saül le furieux* : 11 % ; Adrien d'Amboise, *Holoferne* (1580) : 6 % ; Robert Garnier, *Les Juifves* : 4 %. Soit une moyenne de 25 %.

1. Celle du sieur de Norville en 1671.

2. « Horace tenaille franchement [la licencieuse façon] de Plaute en son Art Poétique, où je renvoie aussi ceux qui voudront lire quelque chose de la tragédie, et à un gros volume qu'en a fait un Scaliger, dont je n'ay vu encore que le titre » (André de RIVAUDEAU, *op. cit.*, p. 19). Les étapes importantes de la connaissance d'Aristote à la Renaissance sont les suivantes : traduction latine de Giorgio Valla (1498), commentaire latin de Francesco Robortello (1548), traduction italienne de Bernardo Segni (1549), *Poétique* de Scaliger (1561), commentaire italien de Lodovico Castelvetro (1570).

3. Voir Harold Walter LAWTON, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, 1972.

4. Ce qui montre que le monologue est lié au lyrisme.

plupart du temps à un bref échange de stichomythies. Ce schéma tripartite sert même, dans *La Guisade* de Matthieu, de modèle à la composition de chaque scène à l'intérieur des actes, même s'il n'est pas appliqué avec une rigueur totale. Phénomène archaïsant notable, la tragédie de Rivaudeau met en scène, d'une certaine façon, l'origine du théâtre ancien, telle que l'imaginent les poéticiens. Le dialogue dramatique serait né de la scission du chœur, évoluant autour des autels sacrificiels, dont un personnage émerge pour lui tenir la réplique. De façon similaire, le dramaturge protestant conclut les deux premiers actes de sa tragédie en représentant la troupe des filles d'Esther chantant sa plainte, qui laisse ensuite la place à une des filles de la reine, chargée, en quelque sorte, d'individualiser le sentiment collectif.

Le schisme religieux, doublé d'une division de la noblesse française et d'une suspicion constante portée sur telle ou telle partie du corps de la nation, accusée de s'allier avec l'étranger, dissout de façon décisive le ciment collectif illustré par la formule « un roi, une foi, une loi ». On verra que cette dégradation des références collectives à un corps de doctrines homogène et unique a des conséquences sur la représentation de l'individu et les questions de responsabilité individuelle dans un monde qui produit des signes répétés d'une malédiction collective. Pierre Grimal avait déjà noté que la profusion de monologues interminables dans les tragédies de Sénèque coïncidait avec le besoin de l'individu de se définir par rapport à son destin et en particulier dans la perspective de la mort¹. On sait que la Renaissance tar-

1. « Toutes les tragédies de Sénèque, quel que soit leur sujet, présentent la confrontation d'une âme et de son destin – non pas n'importe quel destin, ni une Providence abstraite, mais une destinée particulière, personnelle, à laquelle elle ne pourra échapper. Cette destinée ne lui est pas imposée de l'extérieur ; elle préexiste à l'événement [...] On comprend mieux ainsi pourquoi les personnages centraux des tragédies de Sénèque se complaisent si volontiers dans d'interminables monologues : c'est qu'ils essaient de se définir eux-mêmes. Ils se cherchent [...]. Comme la philosophie, la tragédie est entre ses mains une "*meditatio mortis*" » (dans Jean JACQUOT (dir.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, 1964, p. 9).

dive est particulièrement sensible à la doctrine stoïcienne, la faveur dont jouit le théâtre sénèque en étant d'ailleurs le témoignage le plus éloquent¹.

Dans des circonstances unanimement qualifiées de « troubles » par les contemporains, le personnage qui monte sur la scène tragique se voit aussi confronté à un trouble, qui fait écho à la lisibilité problématique de l'histoire dans laquelle il est inscrit. Ce trouble de l'esprit est un élément de ce que j'ai nommé la crise éthique. Bien sûr, cela n'a rien à voir directement avec la morale, car, précisément, la morale garde un aspect hiératique, intouchable, uniforme et univoque. Le problème est beaucoup plus de traduire les principes du bien dans un comportement, alors même qu'il devient malaisé de trouver une position qui apparaisse à tous comme la voie du bien. Nous sommes, après tout, dans une époque où chaque prise de position rend celui qui l'adopte traître aux yeux d'une faction antagoniste. Les « moyens » ou « politiques » sont les traîtres à la fois pour le camp des ligueurs catholiques et pour celui des « fermes », les protestants intransigeants. En outre, comme la doctrine n'est plus partagée, les discours ne peuvent plus s'accréditer de la seule référence à un *logos* univoque, garantie métaphysique, épistémologique et plus précisément théologique. Cette faillite du *logos* renforce l'importance de l'*èthos* comme ultime instance d'autorisation du discours. Certes, la tragédie de la Renaissance peut donner l'impression ou l'illusion de servir de parfait manuel de la conduite raisonnable en temps de troubles, elle qui abonde en formules gnomiques, souvent signalées, dans les éditions, par des guillemets, afin que l'étudiant studieux mais un peu étourdi puisse sans peine l'inscrire sous la rubrique correspondante dans son recueil des lieux communs. Mais cette « gnorrhée »

1. Raymond LEBÈGUE le confirme : « la vogue des tragédies de Sénèque a été liée à celle de la morale stoïcienne [qui] s'est répandu[e] surtout entre 1550 et 1650 » (dans Jean JACQUOT (dir.), *op. cit.*, p. XI).

2. Expression d'Henri-Frédéric AMIEL, *Journal intime de l'année 1866*, 1959, p. 226.

masque imparfaitement la faillite du lieu commun, inapte à s'adapter aux innovations tragiques du réel.

La polémique qui oppose Ronsard aux protestants est révélatrice de cette crise de l'autorité de la parole censée délivrée une vérité sur le sens de l'histoire, sur l'ordre du monde. Ronsard s'est vite aperçu que la lutte pour affirmer la supériorité d'un discours sur l'autre était vaine, tant les discours, quoique antagonistes, étaient semblables. « Ni tes vers, ny les miens, oracles ne sont pas¹ », s'écrie le Vendômois dans les *Discours des misères de ce temps*. Aucune parole n'atteint la certitude prophétique qui lui donne le crédit incontestable qui résoudrait le différend sur-le-champ. Devant cette indécidabilité, que reste-t-il sinon un moi vis-à-vis d'un autre moi ? Pour Ronsard, ce qui décide de la suprématie de son message sur celui de ces protestants saturniens qui lui font face, c'est la grandeur de son moi qui émane de ses écrits, la magnificence de son *èthos* :

*Tu ne peux le nier : car de ma plénitude
Vous estes tous remplis, je suis seul vostre estude,
Vous estes tous yssus de la grandeur de moy,
Vous estes mes sujets et je suis seul vostre loy.
Vous estes mes ruisseaux, je suis vostre fontaine².*

Au-delà de sa fonction proprement dramaturgique, j'aborde donc le monologue dans la tragédie comme un moment privilégié pour analyser la crise éthique à laquelle est confronté un personnage (roi, messenger, prophète, etc.) aux prises avec une fonction qui le dépasse (politique ou religieuse essentiellement). Cette crise est à la fois une crise de l'individu aliéné par sa fonction et de la fonction elle-même, mise au péril de la suspicion

1. RONSARD, *Response de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sçay quels predicantereaux et ministreaux de Genève*, dans *Œuvres complètes*, 1994, v. 853, p. 1066.

2. *Ibid.*, v. 967-971, p. 1066. Voir l'étude d'Olivier POT, « Prophéties et mélancolie : la querelle entre Ronsard et les protestants (1562-1565) », dans COLLECTIF, *Prophètes et prophéties*, 1998, p. 189-229.

généralisée qui affecte les institutions censées assurer l'autorité d'un discours.

La tragedie de Feu Gaspard de Colligny s'attaque, trois ans après les événements, à un sujet historique particulièrement brûlant, la Saint-Barthélemy. Engoncé dans une position partisane, l'auteur¹ fait d'un traumatisme collectif une plaidoirie assez sèche de la culpabilité d'un personnage, l'amiral de Coligny. Pourtant, l'espace est là pour sonder les cœurs et les reins de tous les acteurs de cette authentique tragédie, puisque, de fait, la pièce se résume à une série de monologues, si l'on associe le chœur à un type monologique (34 % de monologues, 31 % pour le chœur, 35 % de dialogues). Or, les monologues de Coligny et d'Anelot, êtres maléfiques par excellence, échouent à mettre en évidence la moindre crise éthique au sein de ces personnages. Ils sont les miroirs parfaits des opinions de leurs adversaires, se dénonçant eux-mêmes, à tel point que ces êtres hypocrites sont d'une sincérité parfaite. Incapable de bien jouer l'hypocrite, il doit dire qu'il *joue*, le mot « ypocrisant » renvoyant à l'étymologie du jeu d'acteur :

*Moy seul exempt de loy, estre Roy je desire
Je fain d'estre bien fort chrestien reformé
Pour mieux surprendre ainsi nostre Roy desarmé
Ainsi ypocrisant, je suis traistre à tout heure².*

Exprimant spontanément les pensées adverses, ce personnage nuit au ressort dramatique, il est redondant avant même de s'énoncer. Incapable de rendre compte de l'incertitude des temps, du caractère inouï des événements et de la complexité des motivations (après tout, historiquement, le roi Charles IX a laissé tuer quelqu'un que, semble-t-il, il chérissait), le drame se réduit à une suite de prosopopées polémiques, rien n'arrêtant la marche

1. Chantelouve est de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, qui réunit les familles catholiques parmi les plus nobles d'Europe. Ses membres faisaient vœu de défendre perpétuellement l'Église.

2. François de CHANTELOUVE, *op. cit.*, v. 45-48.

démonstrative d'un discours qui avance sans contradiction. Le meilleur exemple de cette faillite du monologue – et de toute la pièce en général – est l'apparition de Mercure sur la scène, dont le monologue est tout sauf mercuriel. Mercure, dieu de la dissimulation, être malicieux, emblème du discours pluriel, celui qui, dans le *Cymbalum Mundi*, passe son temps à tromper le dieu dont il est le messenger, est ici le fidèle traducteur mot à mot du discours de Jupiter :

*Ô que c'est chose bien horrible
De tomber en ma main terrible,
Ô que mes jugemens sont grands
Sur les hommes plus apparans¹.*

C'est clair, pour le chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, Dieu a choisi son camp et il n'y a aucun résidu, aucun raté dans la marche providentielle du monde. On résumera en disant que le monologue univoque de Chantelouve est un monologisme pur et dur, le dialogue, un déni de dialogisme symptomatique d'une volonté stupéfiante de l'auteur, si l'on considère les circonstances, d'amputer le discours du moindre élément de polyphonie. Car, de fait, les monologues de l'impudent Coligny dans l'acte I sont l'exact négatif du monologue du pieux Charles IX, dans l'acte II. L'affliction et l'humilité du roi répondent à l'outrecuidance et à la cruauté de son amiral. Mais ce qui frappe surtout le lecteur, c'est l'absence de confrontation entre les deux pôles de la pièce. L'évacuation du dialogue laisse la part belle à un discours autiste, qui va de l'avant sans souffrir de la moindre contestation. Une telle négation de l'histoire se manifeste par un sens de l'euphémisme étonnant. L'œuvre traite de la Saint-Barthélemy, mais celle-ci est liquidée en à peine un vers (fautif de surcroît)² :

1. *Ibid.*, v. 700-704.

2. Certes, comme l'a montré Keith Cameron dans son édition (1971), cette pièce est liée à une circonstance locale. À l'époque de la composition, en 1574, Henri de Damville, cousin de Coligny,

Et autres, envoya souz les stiges flos¹.

Les flots du Styx : les victimes trempent dans le fleuve de la haine, l'auteur, lui, baigne dans le fleuve de l'oubli.

En 1583, Garnier compose la pièce la plus fameuse du théâtre humaniste, *Les Juifves*. Garnier a réduit le monologue au seul monologue protatique qui occupe tout le premier acte, une sorte de prologue, mais pas tout à fait puisque le prophète qui inaugure la pièce prend part à l'action au dernier acte. Conformément à la tradition prophétique vétérotestamentaire, le prophète authentique porte les marques du rejet que lui fait subir le monde :

*Ô peuple malheureux ! peuple cent fois maudit
Tu sçais bien que j'avois tes desastres predict !
Que j'avois annoncé du grand Dieu la menace,
A fin qu'humilié devant sa claire face
Le peusses reconnoistre, & qu'à force de pleurs,
De jeusnes & de cris previnses tes malheurs !
Mais tu as mesprisé ces menaces prophetes,
Et m'as voulu meurtrir pour te les avoir faites².*

gouverneur du Languedoc, s'allie aux huguenots à Millau (août) et demande la réhabilitation de Coligny. Montgomery, vaincu par les catholiques à Domfront, périt sur l'échafaud (26 juin). En évoquant le souvenir infâmant de Gaspard, Chantelouve compte atteindre son cousin. L'intention polémique qui préside à l'écriture ne suffit pourtant pas à excuser les défauts de ce texte en tant que tragédie et discours sur l'histoire.

1. François de CHANTELOUVE, *op. cit.*, v. 1138. « Stiges » semble être l'adjectivation du Styx, qu'on écrivait aussi « Stige » ou « Styge ». C'est peut-être une erreur pour « strige », mot désignant le vampire et en général tout être animé suçant le sang (sorcier, etc.). La Seine rouge du sang des morts est un motif récurrent des récits de la Saint-Barthélemy. Voir Charles MAZOUER, « Chantelouve et la Saint-Barthélemy : la *Tragédie de feu Gaspard de Coligny* (1575) », dans COLLECTIF, *Les écrivains et la politique dans le sud-ouest en France autour des années 1580*, 1982, p. 129-142.

2. Robert GARNIER, *op. cit.*, v. 43-50.

La fonction qu'il revêt l'arrache à son humanité et l'aliène. Contrairement au Mercure de Chantelouve, le prophète des *Juifves* ne se contente pas de transmettre passivement un message univoque, il problématise sa fonction de porte-parole. En effet, la parole prophétique ne va pas de soi, elle se gagne sur le silence. Le mode opératoire du discours est l'intermittence, l'inspiration menaçant constamment de s'épuiser et de rendre l'individu à son humanité.

*Le poil m'en dresse au chef, j'en frissonne d'horreur,
Ce triste souvenir me remet en fureur*¹.

H. W. Robinson a proposé l'expression de « personnalité corporative » pour rendre compte de la nature hétérogène du moi prophétique. Cette notion insiste sur la relation sympathique qui unit le messenger divin à la communauté dont il est issu et qui culmine dans l'exclamation de Jérémie : « Je suis desconforté pour le desconfort de la fille de mon peuple². » La crise éthique est à peine esquissée, dans l'expression « me remet en fureur », qui exige une pause dans l'inspiration, un moment où, l'esprit desserrant son étreinte, le corps reprend le dessus (« poil », « frissonne »). Mais ce moment d'intermittence dans l'inspiration contribue à la réussite de l'*èthos*, au sens de Cicéron et de Quintilien : l'orateur ou le messenger ressent en tant qu'individu les sentiments qu'il doit transmettre, son être parvient à coïncider avec sa fonction³. L'horreur qu'il éprouve nourrit sa fureur.

1. *Ibid.*, v. 59-60.

2. Jér. 8 : 21. C'est Henri Mottu qui discute la notion sémitique de « personnalité corporative » telle que la définit H. Wheeler ROBINSON dans son article « The Hebrew conception of corporate personality », dans Paul VOLZ, Friedrich STUMMER et Johannes HEMPEL (dir.), *Werden und Wesen des Alten Testaments*, 1936, p. 49-62. Voir Henri MOTTU, *Les « confessions » de Jérémie. Une protestation contre la souffrance*, 1985, p. 17.

3. Cicéron clame la nécessaire adéquation de l'individu à son personnage, selon l'idéal du *vir bonus dicendi peritus* : « la chose capitale, pour l'orateur, c'est de faire croire à son auditoire qu'on est précisément l'homme que l'on voudrait être, résultat qui ne s'obtient

Certes, la parole entravée relève du lieu commun oratoire et dramatique ; on peut aussi considérer ce motif, de façon légitime, comme le symptôme d'une parole qui se cherche. Du reste, la problématique annoncée par le prophète lors du monologue protatique est repris par une autre figure prophétique¹, Amital, la mère de Sédécias, dont l'énonciation est constamment perturbée par un retour sur les conditions mêmes de cette énonciation².

Pièce originale, surtout par le style haché, abrupt qui la caractérise et l'esprit frondeur et sarcastique de son auteur, l'*Aman* de Rivaudeau met en scène un sujet très populaire dans

que par la dignité de la vie » (*De Oratore*, 1922, I, 87). On pourrait parler, avec Jean Lecoq, d'« éthos pathétique » lorsque cette adéquation s'exprime par le fait que l'énonciateur éprouve les sentiments mêmes qu'il est chargé de susciter, selon la formule de Quintilien : « L'essentiel, en effet, autant, du moins, que je le sens, pour émouvoir les sentiments, est d'être ému soi-même. Car il sera parfois même ridicule de contre-faire et le chagrin et la colère et l'indignation, si nous nous contentons d'accommoder seulement nos propos et nos jeux de physionomie à "ces états d'âme" mais pas notre âme » (*Institution oratoire*, 1977, VI, 20). Voir Jean LECOQ, *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, 1993, p. 387-389.

1. Les vers 1040-1050 montrent que le prophète authentique a tendance à subir le destin de Cassandre :

Je predis ces malheurs, mais je ne fus point creü,
Ny Jeremie aussi, Jeremie à qui Dieu
Faisoit voir les destins du pauvre peuple Hebrieu.
Je predis je predis avecques maintes larmes
Le mal qui nous viendroit de provoquer vos armes.
Mais la jeunesse ardante & prompte aux changemens,
Tousjours mist sous le pié nos amonnestemens :
Si que mon fils poussé de leurs voix indiscrettes,
Et des predictions de quelques faux Prophetes,
A son dam & au nostre & de nostre Cité
S'allia de Nechon, dont fustes irrité (Robert GARNIER, *op. cit.*).

2. V. 690 : « La trop grande douleur le parler me defend » ; v. 720 : « Ce triste souvenir m'arreste la parole » ; v. 723 : « Je le continueray, combien qu'il me desplaie » ; v. 1750 : « Je transis de pitié, je pers force & vigueur, / Je me sens affoiblir » (*ibid.*).

la deuxième moitié du XVI^e siècle, l'histoire d'Esther. Ce personnage, étoile, reflet de la beauté dans un horizon qui s'assombrit, guide héroïquement son peuple, avec l'aide de Mardochée, vers un salut inespéré alors que s'annonce une persécution sans précédent. La leçon historique que semble vouloir en tirer l'auteur, de sensibilité réformée, est qu'il faut faire confiance à Dieu au temps de persécutions religieuses, prendre patience et endurer la tutelle des tyrans, en espérant une intervention divine.

Rivaudeau utilise à foison le monologue (près de 32 % des temps de parole). Le premier acte n'est pratiquement qu'une suite de monologues et les dialogues ne sont pas toujours l'occasion d'une communication vraisemblable. Ainsi, dans un dialogue avec le chœur, Esther s'adresse en fait, *in absentia*, à Aman. Cela montre bien que la mise en scène ne produit l'effet de vraisemblance que par le relais du spectateur, qui, lui, met en dialogue deux personnages qui ne se rencontrent pas sur la scène.

Dans cette pièce, je me vois contraint de me concentrer sur les monologues d'Aman (trois grands monologues pour lui seul), qui sont particulièrement riches. Les propos introspectifs de cet agent du mal manifestent une crise éthique similaire à celles des figures d'autorité (rois, prophètes, porte-parole...) en proie à l'évaluation de leur rôle. Ainsi, dans un instant de lucidité – car Aman est un *furieux* –, il se rend compte de son statut de réprouvé, d'élus maléfiques, dans des termes empruntés aux auteurs vétérotestamentaires (Job, Jérémie) :

*Puisse le jour perir auquel onc je fu né
Dont mal se contenta mon pere infortuné [...]*

*Je suis né toutesfois, et je sers maintenant
De jouet à fortune [...]*¹.

Sur la base du doute, puis du refus de lui-même, Aman fait du monologue le processus qui le transforme en la fonction qui lui

1. André de RIVAUDEAU, *op. cit.*, v. 355-356 et 371-372. Le vers 355 reprend un lieu commun biblique, voir Job 3 : 3 : « Périssent le jour où je suis né » et Jér. 20 : 14.

est destinée, assumée éthiquement. L'individu s'ajuste au masque, faute de pouvoir esquiver son rôle. Objet d'une volonté supérieure, il la fait coïncider avec sa propre volonté, comme moyen ultime d'exister dans la vengeance. Cette volonté exaspérée le convainc qu'il est supérieur au destin :

*Je n'ay que faire aux Dieux, car ma grande puissance
Me promet à part moy la fin de ma vengeance.*

*Les destins ne sont rien qu'une peur sotte et vaine,
Ma force est beaucoup plus que les destins certaine*

*Je veux le mal d'autrui sur moi-même tourner.
J'aime mieux tout cela qu'une honteuse vie¹.*

C'est une perspective spectaculaire, où le bourreau, mû par la vengeance, se reconnaît comme le martyr du mal universel ! Martyr volontaire, bouc émissaire de son plein gré, comme le montre le « je veux ».

Le deuxième monologue d'Aman est un double dialogue imaginaire, ou intérieur, d'abord avec ses ennemis (le peuple juif, puis Mardochée), puis avec son autre ennemi, lui-même, sur le mode d'une impatience accrue, manifestant une tension extrême entre la tentation du repli et le devoir de l'engagement :

*C'est assez enduré, Aman, c'est plus qu'assez.
Le mal croît l'endurant. Encor' ne sont passés
Mon crédit, ma faveur, et mon heureuse main
N'a jamais entrepris aucune chose en vain [...]*

*Voici le temps qui s'offre, Aman, réveille-toi ! [...]
Sus donc, réveille-toi, sus anime ta rage,
Assemble ta fureur, réchauffe ton courage [...]*

Mais c'est assez, Aman [...]

C'est assez [...]².

1. André de RIVAudeau, *op. cit.*, v. 441-442, 445-446 et 456-457.

2. *Ibid.*, v. 1207-1210, 1262, 1267-1268, 1275 et 1278.

Ce monologue révèle une véritable crise éthique, car Aman se présente comme l'incarnation du mal, à la suite d'une autopsie vertigineuse de son âme, qui montre la noirceur de son cœur et la puanteur qui en émane :

*Un ver perpétuel et un fier souci mine
Depuis un si long temps ma dépote poitrine !
Je suis impatient. Qui m'ouvrirait le cœur
Il le trouverait plein de fiel roux, de rancœur,
De rage, de venin, de cruauté, d'envie¹.*

Si, dans la première partie, le monologue lui sert à se persuader de la justesse de son ressentiment à l'aune de son *hybris* (il craint en effet d'être « valeté » par Mardochée), dans la seconde partie du monologue, c'est en quelque sorte la peur de n'être plus à la mesure de son rôle qui motive son « débat » avec lui-même.

Il cherche à être outrecuidant, excessif dans sa vengeance et sa cruauté. Véritable bras de fer avec l'outrance, entraînement à dépasser ses limites (« le mal croît l'endurant »), le monologue est l'occasion de nourrir la tendance du héros diabolique (le « fiel roux » renvoie à la couleur satanique) à vouloir sortir de l'humanité, à rechercher une gloire dans l'excès pur :

*Helas que j'ai grand peur, que ta mort vergoigneuse
Ne semble de ma main, ains plutôt glorieuse,
Et d'avoir moins d'honneur, pour avoir si peu fait,
Que toi souffrant si peu, quand je t'aurai défait².*

Le génie du mal est représenté en lutte avec sa propre humanité, qui le place en deçà de son rôle, ou plutôt qui le confine à son rôle – celui d'être l'instrument de la vengeance maléfique, inversion exacte de la vengeance divine, ou plutôt sa collaboratrice. Son désir serait d'en être l'origine absolue, la manifestation parfaite. Il confesse *in fine* sa peur, sa « temporisation » (v. 1286), on dirait presque le trac de l'acteur :

1. *Ibid.*, v. 1227-1231.

2. *Ibid.*, v. 1251-1254.

*Tu as peu aisément d'autres plus grans rabattre,
Tu travailles un peu trop plus que tu ne dois*¹.

Mais c'est précisément cette crainte que le monologue lui permet de vaincre en lui donnant une existence, ce qu'il confirmera plus loin, lors d'un dialogue avec sa femme : ce monologue est un moment essentiel pour fortifier sa résolution².

La *Guisiade* de Matthieu, est écrite en 1589, peu de temps après l'assassinat d'Henri de Lorraine, le chef de la Ligue, au moment d'une véritable péripétie de l'histoire, qui verra suivre l'assassinat d'Henri III et le couronnement d'Henri de Navarre, le chef des protestants. Le duc de Guise est le personnage principal de cette tragédie ; il répand son moi dans les deux monologues qui lui sont dévolus, d'une éloquence convenue destinée à exalter sa stature héroïque. « Roi », « Foi », « Loi » et « Droit » forment une trame assonantique particulièrement audible :

*Pour la foy, pour mon Roy, pour defendre ma terre
J'ay le fer et le plomb, deux foudres de la guerre.*

*Si toujours sur mon dos est cloué cest arnoy,
Aussi est-ce pour vous, pour la foy, pour mon Roy.*

*Vouloir en mesme tombe ensevelir la Loy,
La Justice, le droict, la France avec son Roy*³.

On le voit, c'est un moi plein, triomphant, qui ne se mesure pas à une culpabilité, une faute antérieure ou un doute, mais qui tient son assurance de la certitude des fondements de sa cause. Le moi se dissémine en ses métonymies, c'est-à-dire les valeurs dont il est l'étendard et qui le fondent à être le héros.

1. *Ibid.*, v. 1276-1277.

2. « Tu parlerais cent heures / Pour détourner mon résolu dessein / Et connaîtras avoir parlé en vain. / Tout est conclu [...]. Certes, ma volonté / Ne peut changer, et ma sûre entreprise / Ne peut souffrir ni délai ni remise » (*ibid.*, v. 1320-1328).

3. Pierre MATTHIEU, *op. cit.*, v. 33-34, 47-48 et 59-60.

*Qui resista plus fort à la superbe armee [...]
 [...] qui a fait plus d'hazards
 Pour sauver nostre lis de la rage de Mars ?
 Qui a reprins Calais deux cents ans imprenable [...]
 Qui fit tarir le Rhin, qui chassa l'Aigle à Mets [...]
 Qui s'est mieux opposé à la guerre civile [...]
 Qui a mieux dissipé les dangereux complots
 De rebelles felons, des mutins Huguenots,
 Que moy ? targué de foy et cresté d'espérance,
 Pour mon Dieu, pour mon Roy [...]*¹.

Face à ce moi en expansion, les autres sont « chiens », « bastards », « sangsues du peuple » (v. 686), « puant cloaque de la France » (v. 696). C'est un idéal de pureté qui transparaît chez Guise, pour qui les problèmes proviennent d'une infection externe, d'un corps étranger et non d'un mal commun qui ronge un corps divisé contre lui-même.

Le monologue d'un personnage relais d'une parole ou d'une mission qui le dépasse est propice à une réflexion éthique, l'ajustement, qui ne va pas de soi, de la *persona* à la personne. De même que la part du monologue varie considérablement dans les tragédies de la Renaissance tardive, ainsi la complexité de la crise éthique est également sujette à de fortes variations. Chantelouve recourt beaucoup au monologue sans jamais ouvrir l'espace de l'introspection. Le personnage ne doute pas, il est ce qu'il est. Le héros de Garnier ou celui de Rivaudeau, en revanche, utilisent le monologue pour explorer la brèche qu'une mission peut ouvrir dans un être. Ces moments relèvent à la fois de

1. *Ibid.*, v. 89-102. On trouve d'autres exemples de cette dissémination phonétique dans le *Coligny* de Chantelouve, où s'exprime l'*hybris* du personnage éponyme :

Je demande à par-moy de renverser la Foy
 Du Pape & de Calvin : & fuyant toute loy
 Qui vueille retenir ma mains souz son Empire,

Moy seul exempt de loy, estre Roy je desire (François de CHANTELOUVE, *op. cit.*, v. 42-45).

la rhétorique de l'*èthos* (Aristote, Cicéron, Quintilien) et des théories de l'inspiration, toutes deux pouvant servir de modèle pour penser le jeu de l'acteur, comme le montre cette citation de Plutarque tirée du *De defectu oraculorum* : « À mon avis, c'est par la différence existant entre un homme quelconque et un homme qui joue la Tragédie ou la comédie que l'on peut se figurer celle qui sépare un pur esprit d'un esprit qui, revêtu d'un corps, se trouve mêlé à la vie présente¹ ».

1. PLUTARQUE, *De defectu oraculorum*, dans *Œuvres morales*, t. VI, 1974, p. 148-149.

BIBLIOGRAPHIE

- AMBOISE, Adrien d' (1580), *Holoferne*, Paris, A. L'Angelier.
- AMIEL, Henri-Frédéric (1959), *Journal intime de l'année 1866*, édition de Léon Bopp, Paris, Gallimard.
- BÈZE, Théodore de (1967), *Abraham sacrificant*, édition de Keith Cameron, Kathleen M. Hall et Francis Higman, Genève/Paris, Droz/Minard.
- CHANTELOUVE, François de (1971), *La tragédie de feu Gaspard de Colligny*, édition de Keith Cameron, Exeter, University of Exeter.
- CICÉRON (1922), *De Oratore*, traduction de E. Courbaud, Paris, Belles-Lettres.
- DES MASURES, Louis (1932), *Tragédies saintes*, édition de Charles Comte, Paris, Droz.
- DU PONT, Gratien (1539), *Art et science de rhetoricque metrifïee*, Toulouse, Nicolas Vieillard.
- GARNIER, Robert (2004), *Les Juïfves*, édition de Sabine Lardon, Paris, Champion.
- GREVIN, Jacques (1974), *Brief discours pour l'intelligence de ce theatre*, publié avec *César*, édition de Jeffrey Foster, Paris, Nizet.
- GRIMAL, Pierre (1964), « Les tragédies de Sénèque », dans Jean JACQUOT (dir.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, p. 1-10.
- JACQUOT, Jean (dir.) (1964), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS.
- LA TAILLE, Jean de (1968), *Saül le furieux ; La famine ou les Gabeonites. Tragédies*, édition d'Elliott Forsyth, Paris, Didier.
- LAWTON, Harold Walter (1972), *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Westport, Greenwood Press.
- LAZARD, Madeleine (1980), *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France.

LA CRISE ÉTHIQUE DANS LE MONOLOGUE

- LECOINTE, Jean (1993), *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz.
- MATTHIEU, Pierre (1990), *La Guisiade*, édition de Louis Lobbes, Genève, Droz.
- MAZOUER, Charles (1982), « Chantelouve et la Saint-Bartélemy : la *Tragédie de feu Gaspard de Coligny (1575)* », dans COLLECTIF, *Les écrivains et la politique dans le sud-ouest en France autour des années 1580*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, p. 129-142.
- MOTTU, Henri (1985), *Les « confessions » de Jérémie. Une protestation contre la souffrance*, Genève, Labor/Fides. (Coll. « Le monde de la Bible ».)
- PICOT, Émile ([1886-1888] 1970), *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, Genève, Slatkine reprints.
- PLUTARQUE (1974), *De defectu oraculorum*, dans *Œuvres morales*, t. VI, édition de R. Flacelière, Paris, Belles-Lettres.
- POT, Olivier (1998), « Prophéties et mélancolie : la querelle entre Ronsard et les protestants (1562-1565) », dans COLLECTIF, *Prophètes et prophéties*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, p. 189-229. (Coll. « Cahiers V.-L. Saulnier », n° 15.)
- QUINTILIEN (1975-1980), *Institution oratoire*, 7 tomes, traduction de Jean Cousin, Paris, Belles-Lettres.
- RIVAudeau, André de (1990), *Aman. Tragédie sainte*, édition de Régine Reynolds Cornell, dans André de RIVAudeau et al., *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3 : 1566-1567, Florence/Paris, Olschki/Presses universitaires de France.
- ROBINSON, H. Wheeler (1936), « The Hebrew conception of corporate personality », dans Paul VOLZ, Friedrich STUMMER et Johannes HEMPEL (dir.), *Werden und wesen des Alten Testaments*, Berlin, A. Töpelmann, p. 49-62.
- RONsARD, Pierre de (1994), *Œuvres complètes*, édition de J. Céard, D. Ménagier et M. Simonin, t. II, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

POUR UNE BRÈVE ARCHÉOLOGIE
DU MONOLOGUE
DANS LA THÉORIE DRAMATIQUE CLASSIQUE

Guy Spielmann
Georgetown University

La publication d'un collectif sur le monologue de théâtre prouve manifestement que cette forme doit aujourd'hui se considérer comme un genre autonome. Une telle consécration repose sur deux présupposés : d'abord que le monologue a acquis une pleine légitimité dans l'écriture théâtrale, ensuite – l'un ne va pas forcément avec l'autre – qu'on le tient désormais pour une démarche esthétique « normale », et que l'opinion favorable ou défavorable que tout un chacun peut en avoir ne remet pas en cause son statut épistémologique de forme dramatique à part entière.

Une telle reconnaissance – à la fois celle du public et celle des spécialistes – ne va pas de soi et n'a pas toujours prévalu ; pourtant, l'importance que le monologue a prise dans notre paysage dramatique ne saurait se réduire à un phénomène de mode, même si en fait il n'y a pas eu dans la forme même du monologue d'innovation marquante : attesté sans discontinuité depuis les origines du théâtre occidental dans la Grèce antique, il a même déjà existé en tant que genre autonome à certaines périodes.

L'intérêt de l'approche historique que je voudrais proposer ici réside dans une mise en perspective du statut très variable qu'on a accordé au monologue d'une époque à l'autre. En effet, lorsque dans les siècles précédents il s'est joué en France, et avec parfois un grand succès, des spectacles entièrement monologués, ceux-ci n'étaient généralement pas assimilés au théâtre proprement dit. D'autre part, chaque fois qu'il y a eu tentative de théoriser ou de modéliser l'art dramatique (aux XVII^e et XVIII^e siècles en particulier), le monologue a toujours été considéré avec méfiance, voire avec hostilité ; les exceptions constituent des cas bien particuliers qui n'ont jamais empêché de laisser peser un soupçon de principe et qui surtout excluaient l'éventualité du monologue en tant que genre tel que nous le concevons depuis le mitan du XX^e siècle.

Une vision diachronique nous révèle en outre que la perception du monologue en France a subi un changement radical dans la période classique, que l'on définira comme les deux siècles bornés d'un côté par le grand renouveau du théâtre dans les années 1630 et de l'autre côté par la remise en cause du modèle classique par les romantiques dans les années 1830. Changement radical mais très progressif, qui va mener d'une disjonction entre pratique et critique à la valorisation du monologue comme l'un des procédés dramatiques les plus efficaces.

Je ne prétends pas faire ici l'inventaire du monologue dans les nombreuses productions dramatiques de ces deux siècles, mais je voudrais plutôt tenter de cerner les enjeux de la pratique du monologue confrontée à un discours critique qui en dénonça longtemps les vices avant d'en découvrir les beautés et les pouvoirs. Précisons pour commencer que l'âge classique connaissait déjà les pièces en monologue, mais uniquement dans le contexte des spectacles forains, dont l'origine se situait dans les boniments des bateleurs ; ce discours publicitaire s'était parfois développé, raffiné et littérisé au point de perdre sa fonction commerciale pour devenir un objet esthétique. L'exemple le plus connu est évidemment celui de Tabarin (?1584-1633), opérateur du Pont-Neuf dont les textes firent l'objet de diverses publications et qui

d'ailleurs ne pratiquait pas le monologue proprement dit, puisque son comparse Mondor lui donnait le plus souvent la réplique¹. Ces « facéties » par questions et réponses (parodiant les *colloquia* érudits alors à la mode) offraient déjà un embryon de structure dramatique², comme si le passage du boniment originel, hautement théâtralisé mais non encore fictionnel, à un autre type de discours, s'accompagnant aussi d'une « mise en personnage », rendait le monologue insuffisant ou incongru. Faut-il préciser que, dans les esprits du temps, ces spectacles se classaient dans le domaine de la farce du plus bas étage³, sans commune mesure avec le théâtre (sérieux ou même comique) qui faisait l'objet d'une théorisation poétique ?

Il me paraît donc à propos, bousculant quelque peu la chronologie, de commencer cette enquête par un incident, en fait une série d'incidents survenus au tout début du XVIII^e siècle et qui passent généralement sous le radar de l'histoire théâtrale.

Dès la dernière décennie du XVII^e siècle, on s'était mis à jouer lors des foires parisiennes (Saint-Germain en hiver, Saint-Laurent en été) des spectacles qui rapidement se développèrent en qualité et en ambition au point de porter ombrage aux troupes officielles ; la tolérance traditionnelle à l'égard des bateleurs, sauteurs et autres opérateurs forains fit alors place à une campagne de harcèlement légal qui déboucha sur une succession de sentences du lieutenant général de police, puis d'arrêts du Parlement à l'encontre des entrepreneurs indépendants.

1. Voir Pierre CAIZORGUES, « Le point sur Tabarin », *Revue des Lettres modernes*, 1983, p. 184-187 ; Charles MAZOUER, *Farces du grand siècle : de Tabarin à Molière, farces et petites comédies du XVII^e siècle*, 1992, p. 43-51.

2. Voir par exemple TABARIN, *Recueil general des œuvres et fantaisies de Tabarin, divisé en deux parties, contenant ses rencontres, questions & demandes facétieuses avec leurs responses*, 1625.

3. Antoine de LÉRIS qualifie Tabarin de « bouffon très-grossier » dont les *Plaisanteries* « ne roulent que sur des grossieretés qui ne peuvent plaire qu'au peuple » (« Tabarin », dans *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, 1763, p. 691).

Beaucoup mieux que tous les traités savants, le détail des mesures d'interdiction qui furent promulguées pour mettre un terme à l'activité des forains définit et délimite ce que l'on entendait alors par « théâtre ». En soi, le fait de se produire sur une scène, de donner un spectacle, de se donner en spectacle, n'était pas jugé répréhensible, non seulement parce que cela s'était toujours fait dans le cadre des foires (qui bénéficiaient de franchises particulières), mais aussi parce que les comédiens du Théâtre-Français n'avaient pas jusque-là perçu ces activités comme concurrentes des leurs.

La défense initialement faite aux forains de « donner des comédies », sans autre précision, se révéla aisément contournable : Émile Campardon, qui a retracé l'histoire de ces démêlés, explique que les forains

eurent alors l'idée de ne plus représenter que des scènes détachées qui cependant formaient par le dénouement une espèce de pièce ; ils espéraient que ces parades paraîtraient inoffensives à leurs ennemis ; ils se trompaient. Ces derniers, furieux de voir la foule se rendre aux théâtres forains et y applaudir des choses informes, résolurent d'en finir à tout prix avec ces entêtés qui leur enlevaient leurs spectateurs, et le 15 janvier 1704 ils obtinrent une sentence du lieutenant de police qui interdisait absolument ce nouveau genre de spectacle¹.

Après diverses chicanes, le Parlement de Paris confirma en 1707 cette sentence dans un arrêt qui « interdisait aux farceurs et danseurs de corde de la foire de représenter aucune comédie,

1. Émile CAMPARDON, *Les spectacles de la foire. Théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, [1877] 1970, t. 1, p. 251-252.

colloque ou dialogue¹ ». Le libellé du texte judiciaire renvoie clairement au principe que le théâtre commençait avec le dialogue et que, si le monologue restait permis, c'était justement parce qu'on ne pouvait pas le considérer comme une forme dramatique proprement dite.

Les forains, qui ne manquaient ni d'imagination ni de culot, s'en tinrent à la lettre du texte ; et les commissaires venus constater *de visu* que la loi était respectée nous ont laissé de savoureux comptes rendus de spectacles insolites :

[...] le spectacle commence par des danseurs de corde, suivis de voltigeurs [...] ensuite un docteur se présente sur le théâtre où il parle seul, et s'étant retiré, vient un Pierrot qui parle aussi seul. Marinette vient trouver Pierrot sans lui parler et se retirent tous deux. Arlequin paroît aussitôt et parle seul, et Pierrot survient qui fait des figures et des grimaces sans parler. Arlequin se retire, Pierrot reste qui parle seul et le docteur survient qui fait seulement quelques postures et figures sans parler. Un petit homme paroît ensuite qui parle seul, et s'étant retiré, Arlequin paroît qui parle aussi seul. Le petit homme revient ensuite trouver Arlequin sans lui parler : ils jouent ensemble aux cartes, Arlequin parle seul et lui reproche qu'il le triche.

Les violons jouent.

Ce sont ainsi trois actes qui sont joués de cette manière, poussant le représentant de l'ordre à conclure :

En sorte que nous, commissaire, avons remarqué qu'il n'y a que monologues de deux sortes : l'un d'un acteur ou d'une actrice qui parlent sans adresser la parole à personne, et l'autre d'un acteur ou d'une actrice qui parlent et adressent la parole à d'autres sans qu'on leur réponde².

1. *Ibid.*, p. 252.

2. *Ibid.*, t. 1, p. 86-87.

Ce très scrupuleux commissaire, à qui nous devons là un compte rendu circonstancié infiniment précieux à l'historien du théâtre, propose une intéressante ébauche de théorisation formelle du monologue, qui rejoint le constat posé par les meilleurs critiques du temps. On relativisera donc la vision historique du monologue selon laquelle c'est « le théâtre contemporain [qui] a fait éclater sa définition, soit que la pièce entière soit un monologue, soit que ce qui se présente comme un dialogue se révèle être l'alternance de deux monologues¹ ».

S'était-il rendu compte que le monologue recouvrait en fait des réalités bien distinctes, masquées par les définitions lapidaires des dictionnaires ? « Scene d'une piece de theatre où un Acteur parle seul », dit celui de l'Académie française en 1694 ; mais « parler seul » n'implique pas forcément qu'il est seul en scène – surtout que la poétique néo-aristotélicienne réprouvait les scènes à personnage unique sous prétexte qu'il n'était pas vraisemblable qu'un individu parle tout seul, et donc que son discours s'adressait trop manifestement au public. En ajoutant un demi-siècle plus tard que le « personnage paroît & parle seul », *L'Encyclopédie* indiquait déjà une manière plus précise de concevoir la chose.

Néanmoins, du point de vue des forains, pour qui le monologue ne constituait qu'un expédient, la motivation était purement instrumentale, car il importait surtout de ne pas permettre aux commissaires de constater l'existence d'un dialogue au sens le plus strict. Arlequin peut fort bien se trouver sur scène avec le « petit homme », jouer aux cartes avec lui et même lui reprocher de tricher : tant que ce dernier ne lui répond pas ou, mieux encore, paraît ne pas l'entendre, il n'y a « que » monologue et non pièce de théâtre.

Pourtant, personne n'était dupe et, un peu plus tard, les comédiens français obtinrent un arrêt qui faisait « défense aux

1. Agnès PIERRON, « Monologue », *Dictionnaire de la langue du théâtre*, 2002.

défaillans et à tous autres de jouer, tant dans l'enclos des foires de St-Laurent et de St-Germain que dans la ville de Paris, aucune comédie, farce, dialogue par monologue ou autrement, ou autres divertissemens qui aient rapport à la comédie¹ ».

L'inclusion explicite du monologue dans la prohibition légale ne signifiait pourtant pas sa légitimation sur le plan de la poétique, ce qui accentuait encore la contradiction : *car en faisant interdire ce qu'elle ne pratiquait pas elle-même, la troupe officielle donnait involontairement la preuve que le monologue détenait une valeur dramatique incontestable*.

C'est à la suite d'une des multiples réitérations de l'interdit que fut écrite et jouée l'une des plus célèbres pièces en monologue, *Arlequin-Deucalion* d'Alexis Piron (1722). Dans la notice qu'il consacre à cette comédie, Jacques Truchet explique ceci :

Les Comédiens-Français avaient réussi à faire appliquer dans toute sa rigueur un arrêt de 1718 qui réduisait la foire au jeu muet ; la seule dérogation qu'il put obtenir fut la permission de faire parler un seul acteur. [...] Les fournisseurs habituels de la foire, notamment, Lesage et Fuzelier, refusèrent d'en écrire ; ils préféraient travailler pour les montreurs de marionnettes, auxquels, du moins, le dialogue était permis².

Il est révélateur que Alain-René Lesage et Louis Fuzelier, dramaturges attirés de la foire qui se piquaient néanmoins de faire œuvre littéraire, aient préféré collaborer avec les marionnettistes plutôt que de se « rabaisser » au monologue – confirmant ainsi le

1. Arrêt du 20 juin 1708, cité dans Émile CAMPARDON, *op. cit.*, p. 264.

2. Jacques TRUCHET, notice d'*Arlequin-Deucalion*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, 1972, vol. 1, p. 1387. Voir aussi Derek F. CONNON, « Piron's *Arlequin-Deucalion* : fair play or anti-fair play », dans Derek CONNON et George EVANS, *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, 2000, p. 127-138.

discrédit dont souffrait ce genre, même dans le domaine déjà marginal du théâtre forain¹.

Piron releva d'ailleurs la gageure avec originalité, en jouant comme d'autres avant lui sur l'ambiguïté qui permettait de mettre en scène plusieurs acteurs, pourvu qu'il n'y eût pas dialogue. Il commença par choisir un thème *ad hoc* – Deucalion était, selon la mythologie, le seul survivant du déluge – et fit tenir à son personnage des propos où il commentait, par une sorte de mise en abyme, le coup du sort qui l'avait contraint au monologue :

*Me voilà délaissé ! Je suis seul en ce monde !
Il n'est plus à ma voix personne qui réponde !
N'importe, parlons toujours ; ne fût-ce que pour n'en
pas perdre l'habitude.
Ah ! Que nous allons faire un beau soliloque ! Quel
dommage de n'avoir point d'auditeurs ! Que de bons
mots perdus ! Un fameux misanthrope de ma connais-
sance, que tout le monde courait voir par curiosité,
aurait mieux été ici à sa place que je n'y suis à la
mienne. Son caractère était celui d'un sauvage qui dési-
rait et qui méritait d'être seul au monde. Ce ne fut
jamais là mon goût².*

1. Des arrêts interdisant les dialogues ayant été promulgués périodiquement tout au long du XVIII^e siècle, jusqu'à ce que la Révolution mette fin au système des privilèges, les théâtres forains eurent néanmoins recours au pseudo-monologue comme stratégie compensatoire. Voir par exemple le compte rendu des Parfaict pour les *Poussins de Léda* de Faroard et Lenoble (1709), qui « fut faicte en vers, & exécutée suivant l'usage de cette année, en espèce de monologues, c'est-à-dire que l'Acteur, après avoir déclamé les vers qu'il avoit à débiter, se retiroit dans la coulisse, & revenoit dans le moment sur la scène, où celui qui étoit resté parloit à son tour » (Claude et François PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 1767, t. 7, p. 677-678).

2. Alexis PIRON, *Arlequin Deucalion* [1722] 1883, I, 1. *Œuvres choisies*, éd. Jules Troubat, Paris, Garnier, p. 324.

Désigné comme « seul acteur qui parle », Deucalion-Arlequin n'est pourtant presque jamais seul sur scène : son épouse, Pyrrha, fait plusieurs fois mine de lui donner la réplique, sans jamais passer à l'acte, tandis que, dans la deuxième scène, c'est « une voix » désincarnée qui répond à Arlequin (véritable « voix off » avant la lettre), et que Momus prend aussi la parole (scène 4) – mais il est interprété par Polichinelle, c'est-à-dire par une marionnette, que l'interdiction ne touchait pas...

La réussite de Piron à décliner avec humour les divers moyens de contourner les dispositions légales aurait pu déclencher une prise de conscience de la valeur dramatique du monologue, qui lui aurait permis de se sortir du ghetto dramatique de la foire. Il n'en fut rien¹, et si le changement de l'opinion s'amorça peu après, ce fut par une toute autre voie, et par le truchement de Voltaire, très impressionné par la découverte des auteurs britanniques. L'auteur de *Zaïre* s'avisa en effet de faire la promotion du monologue et, singulièrement, de celui d'*Hamlet*, qu'il avait traduit.

Cette admiration étroitement focalisée avait néanmoins pour contrepartie un certain dédain envers l'ensemble :

C'est dans ces morceaux détachés que les tragiques anglais ont jusqu'ici excellé : leurs pièces presque toutes barbares, dépourvues de bienséance, d'ordre, de vraisemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit².

Ici encore, mais pour des raisons différentes, le monologue se trouvait donc perverti, puisqu'on l'extirpait d'une totalité dramatique pour l'apprécier seulement en tant que « morceau détaché » – il aurait plutôt fallu parler de « morceau à détacher »,

1. En revanche, on joua au Théâtre-Français en 1741 un *Deucalion et Pirrha*, petite comédie de Sainte-Foix sur un sujet identique – mais elle n'était pas considérée comme monologue.

2. VOLTAIRE, lettre XVIII « sur la tragédie », dans *Lettres philosophiques*, [1734] 1915-1917, p. 83-84.

William Shakespeare n'étant pour rien dans ce découpage qui préfigurait la représentation de scènes choisies dans ces « matinales » du Théâtre-Français longuement évoquées par Proust.

Il fallut attendre encore une cinquantaine d'années pour voir jouer sur une scène officielle une pièce monologuée, le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau¹, bien que, là encore, l'exception ne fît que confirmer la règle puisqu'en fait cette « scène lyrique » met en scène deux personnages, le sculpteur et sa statue, et que celle-ci, immobile et muette au début, finit par s'animer et prendre la parole.

Ne soyons pas surpris de cette incapacité à imaginer une forme dramatique où un acteur fût véritablement seul en scène, qui découlait logiquement de la vision négative partagée à des degrés divers par tous les théoriciens français du théâtre depuis les années 1630. Les arcanes de cette conception sont clairement exposés par l'abbé d'Aubignac dans trois chapitres successifs du livre III de sa *Pratique du théâtre* (8-9-10) : « des monologues ou discours d'un seul personnage », « des a-parte, autrement, des discours faits comme en soy-même en la présence d'autrui » et « des stances² ».

De façon tout à fait symptomatique, d'Aubignac commence par nier la légitimité du monologue, n'ayant « point trouvé le terme [...] chez les auteurs anciens qui nous ont parlé du theatre, ny même dans ce grand œuvre de Jules Scaliger » ; s'il consent à en parler, c'est uniquement « selon l'intelligence des modernes, pour ne me pas départir des choses qui sont receuës parmy eux³ ». En fait, il recense des formes qui s'y apparentent, comme la monodie et le prologue antiques, justifiables à ses yeux parce qu'ils ne font pas partie de l'action théâtrale ; quant aux

1. Rédigé en 1762, *Pygmalion* ne fut joué à l'Académie royale de musique qu'en 1772, après avoir été peut-être créé à Lyon en 1770. Voir la notice de Charly GUYOT, dans Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, 1961, t. II, p. 1926-1927.

2. François HÉDELIN (abbé d'Aubignac), *La pratique du théâtre*, 1657, t. III, p. 249-265.

3. *Ibid.*, p. 249.

monologues proprement dits, il en trouve de bons et de mauvais, selon le critère qui revient le plus souvent dans la *Pratique*, l'exigence du vraisemblable :

J'avoüe qu'il est quelquefois bien agréable sur le theatre de voir un homme seul ouvrir le fond de son ame, et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrettes pensées, expliquer tous ses sentimens, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère ; mais certes il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vray-semblance¹.

Certes, il existe bien dans la réalité des circonstances où un individu seul peut parler, reconnaît le savant abbé, mais les auteurs ne se préoccupent pas assez de faire en sorte que de tels monologues soient plausibles sur la scène. Il avance donc des règles permettant de respecter une vraisemblance qui, par ailleurs, reste dans le cadre de conventions dramatiques, et non dans celui du réalisme : le monologue serait ainsi un « défaut du theatre » que le théoricien « excuse [...] par la nécessité de la représentation, estant impossible de représenter les pensées d'un homme que par ses paroles² » :

Premierement, il ne faut jamais qu'un acteur fasse un monologue en parlant aux spectateurs, et seulement pour les instruire de quelques circonstances qu'ils doivent sçavoir ; mais il faut chercher dans la verité de l'action quelque couleur qui l'ait pû obliger à faire ce discours. [...] Secondement, quand celui qui croit parler seul, est entendu par hazard de quelque autre, pour lors il doit être réputé parler tout bas : d'autant qu'il n'est point vray-semblable qu'un homme seul crie à haute voix, comme il faut que les histrions fassent pour estre entendus. [...] La troisième observation

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

*touchant les monologues est de les faire en telle sorte qu'ils aient pu vray-semblablement estre faits, sans que la consideration de la personne, du lieu, du temps, et des autres circonstances ait dû l'empêcher*¹.

Mais en cherchant à faire entrer de force le monologue dans le système dramatique qu'il tente de construire, d'Aubignac se heurte sans cesse à la réalité de la scène autant qu'aux conventions, pleinement acceptées par le public, qui caractérisent la communication théâtrale.

Qu'un personnage semble s'adresser directement au public, voilà rompue l'illusion du quatrième mur ; de plus, pour qu'il se parle ainsi à lui-même, il doit être mentalement perturbé, ou du moins sous le coup d'un fort choc émotif et, si c'est le cas, il ne saurait donc s'exprimer par un discours parfaitement rationnel et cohérent, et à fortiori en faisant de beaux vers. Les stances du *Cid* autant que le célèbre monologue de Don Diègue lui semblent également ridicules, et il ne juge permmissibles que les seuls apartés qui se limitent à un demi-vers, c'est-à-dire à une réflexion à voix haute qui aurait « échappé » au personnage.

La problématique du monologue dans le cadre de la poétique classique mène ainsi toujours à un blocage ou à une restriction d'emploi qui ne tient pas compte du fait que les violations du bon sens et de la raison dont d'Aubignac s'effarouche sont parfaitement acceptables – et mêmes agréables – au spectateur. Il est toujours utile de comparer les principes énoncés par l'abbé à ceux par lesquels Pierre Corneille répondit aux attaques de la *Pratique*, et qui, beaucoup plus succinctement, se contentent de déconseiller les entorses les plus évidentes à la vraisemblance propre au théâtre d'illusion :

Surtout le poète se doit souvenir que quand un acteur est seul sur le théâtre, il est présumé ne faire que s'entretenir en lui-même, et ne parle qu'afin que le spectateur sache de quoi il s'entretient, et à quoi il pense.

1. *Ibid.*, p. 253.

Ainsi ce serait une faute insupportable si un autre acteur apprenait par là ses secrets. On excuse cela dans une passion si violente, qu'elle force d'éclater, bien qu'on n'ait personne à qui la faire entendre, et je ne le voudrais pas condamner en un autre, mais j'aurais de la peine à me le souffrir¹.

Là où d'Aubignac est doctrinaire, Corneille reste pragmatique, sachant bien que le monologue est un formidable outil d'expression, une ressource dramatique de toute première importance dont ne saurait se passer l'auteur qui veut toucher son public.

Le monologue restait pourtant suspect sur le plan de la poétique ; on le trouvait peu naturel et souvent trop étendu : « monologue ennuyeux. ce monologue est trop long » sont les exemples révélateurs donnés par l'Académie en 1694, tandis qu'un siècle plus tard, Jean-François Féraud, dans son *Dictionnaire critique*, affirmait encore qu'on « trouve presque toujours les monologues trop longs² » et que la seule référence au monologue dans les *Entretiens sur le fils naturel* de Denis Diderot réside dans une injonction à raccourcir un discours en fin d'acte « beau, mais d'une longueur insupportable³ ».

Au tout début du XVIII^e siècle, un progressiste comme le moderne Houdar de La Motte justifie la pratique du monologue par la conscience qu'a le public du phénomène de double énonciation :

Ce qui fait qu'on n'est pas blessé d'un monologue au théâtre, c'est que quoique le personnage qui parle soit

1. Pierre CORNEILLE, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, [1660] 1987, t. III, p. 138.

2. Jean-François FÉRAUD, « Monologue », dans *Dictionnaire critique de la langue française*, 1787-1788, p. B677b.

3. Denis DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel*, dans *Œuvres esthétiques*, [1757] 1966, p. 111 : « **Dorval**. [...] Je crois apercevoir un petit trait à côté du monologue qui termine l'acte. **Moi**. Cela est vrai. **Dorval**. Qu'est-ce qu'il signifie ? **Moi**. Qu'il est beau, mais d'une longueur insupportable. **Dorval**. Eh bien, raccourcissons-le. »

supposé seul, il y a cependant une assemblée qui nous frappe. Nous voyons des auditeurs ; et dès-là, le parleur ne nous paroît pas ridicule ; ce n'est pas à eux qu'il s'adresse, mais c'est pour eux qu'il s'explique. Cette considération fait disparaître l'autre ; et parce que nous sommes bien-aises d'être instruits, nous en oublions que l'acteur devoit se taire¹.

Mais un tel pragmatisme a ses limites, et de la Motte finit par conclure, à l'instar de ses prédécesseurs, que

les poètes ne doivent se permettre de monologues que le moins qu'il est possible ; c'est, quand ils ne peuvent s'en dispenser, d'y éviter au moins la longueur [...]. Il nous arrive dans la passion de laisser échapper quelques paroles que nous n'adressons qu'à nous-mêmes : c'est encore de n'y point admettre les raisonnemens, ni à plus forte raison les récits².

On voit donc à quel point le monologue suscitait la contradiction : utile, voire indispensable en pratique, et même appréciable esthétiquement parlant, il n'en restait pas moins difficile à justifier du point de vue de la mimésis dramatique classique.

Relevons pour finir une réserve intéressante à ce type de jugement : dans son chapitre consacré aux stances, procédé qu'il condamne, d'Aubignac note pourtant ceci :

en un mot, les stances sont considérées comme des vers qu'un homme auroit pû dire [...] comme des vers lyriques, c'est-à-dire, propres à chanter avec des instrumens de musique [...] il est bien peu raisonnable qu'un prince, ou une grande dame au milieu d'un discours ordinaire s'avise de faire des vers lyriques, c'est-à-dire, s'avise de chanter, ou du moins de reciter une

1. Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Discours sur la tragédie*, dans *Œuvres*, [1730] 1754, t. IV, p. 281-282.

2. *Ibid.*, p. 282-283.

*chanson ; ce qui est d'autant plus insupportable, que souvent nos poètes ont mis des stances dans la bouche d'un acteur parmy les plus grandes agitations de son esprit, comme s'il estoit vray-semblable qu'un homme en cét estat eût la liberté de faire des chansons*¹.

Contrairement au lecteur moderne, qui reconnaît là le principe de la comédie musicale, d'Aubignac ne pouvait pas avoir conscience du caractère prémonitoire de cette observation. Néanmoins, le principe du monologue comme instance privilégiée de l'effusion lyrique remontait à l'Antiquité et à sa division tripartite du discours dramatique (*canticum/diverbium/chorus*), que l'abbé Dubos explique ainsi :

[Diomedes] après avoir dit que les pieces de théâtre étoient composées de chœurs, de dialogues et de monologues, ajoute : les dialogues sont les endroits d'une piece où plusieurs personnes conversent ensemble. Les cantiques ou monologues sont les endroits d'une piece dans lesquels un acteur parle étant seul, ou dans lesquels, supposé qu'il y ait un second acteur sur la scène, le second personnage ne dialogue point avec le premier, et cela de maniere que si ce second personnage dit quelque chose, il ne le dise qu'en forme d'aparté, c'est-à-dire, sans adresser la parole au premier. On fera réflexion que ces endroits d'une piece dramatique que les anciens appelloient des cantiques, sont ordinairement les endroits les plus passionnez, parce que l'acteur qui se croit dans une entière liberté, y donne l'effort à ses sentimens les plus secrets et les plus impétueux qu'il contraint ou qu'il déguise dans les autres scènes².

1. François HÉDELIN (abbé d'Aubignac), *op. cit.*, p. 263.

2. Abbé Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1733, p. 177-178.

Cette convergence nous rappelle que l'invention de l'opéra à la fin du XVI^e siècle en Italie découlait de recherches visant à restituer la tragédie des Anciens sous une forme authentique, c'est-à-dire partiellement chantée. La formule qui s'imposa finalement distinguait les récitatifs, les chœurs et les airs (*arie*) ; ceux-ci, dévolus à l'expression des passions, constituaient le plus souvent des monologues, que le personnage soit seul en scène ou non. Dans l'opéra « à l'italienne », qui tendait à mettre en valeur la virtuosité des chanteurs aux dépens de la construction narrative, ces airs s'hypertrophièrent jusqu'à durer parfois une dizaine de minutes.

Justement, un demi-siècle plus tard, Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, dans leur *Dictionnaire dramatique*, concluent l'article « Monologue » (par ailleurs copié *verbatim* chez d'Aubignac) par cette intéressante considération :

C'est dans un Opéra que les Monologues sont plus supportables. On n'est point choqué de voir un homme ou une femme chanter seule, & exprimer par le chant les mouvemens de joie, de tendresse, de plaisir, de tristesse dont son ame est atteinte. C'est même souvent dans ces Monologues, que le Musicien déploie tout le brillant de son art [...] : il n'est point gêné par la présence d'un interlocuteur qui demande à chanter à son tour¹.

C'est qu'entre-temps, l'opéra s'était hissé au rang de spectacle favori des Parisiens, qui le considéraient alors comme une forme de théâtre à part entière.

Déjà jugé admirable sur la scène lyrique, le monologue avait finalement obtenu aussi l'assentiment de certains censeurs du théâtre parlé qui, à la suite de Voltaire, en étaient arrivés à concilier les principes esthétiques et le plaisir du spectateur. Le Chevalier de Jaucourt, dans l'*Encyclopédie*, faisait référence à la

1. Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT et Joseph de LA PORTE, *Dictionnaire dramatique*, 1776, t. II, p. 260.

fameuse traduction et déclarait qu'« il ne se peut rien de plus intéressant que le monologue de Hamlet, prince de Danemarck, dans le troisieme acte de la tragédie de ce nom¹ », tandis que madame de Staël, dans *De l'Allemagne* (1810), évoquera avec émotion la performance de Talma, bouleversant dans la déclamation du désormais emblématique monologue. Pourtant, à l'article « Soliloque », l'*Encyclopédie* continue de juger ce « raisonnement [...] que quelqu'un se fait à lui-même [...] contraire à l'art & à la nature² », alors que par ailleurs d'Alembert évoque « le fameux monologue d'Armide, où le poete est si grand & le musicien si foible³ ». Si donc, conformément à la poétique néo-aristotélicienne, on réprouvait en principe les scènes où un acteur paraît et parle seul (procédé où la nature conventionnelle de la représentation théâtrale se trouvait dangereusement exposée), le monologue semblait acceptable dans des cas bien précis : d'une certaine manière, l'admiration universellement professée pour celui d'*Hamlet* était inséparable de la condamnation prononcée envers tous les autres.

Encore ces préjugés ne s'appliquent-ils qu'à la tragédie, et non aux genres et aux scènes situés en marge des enjeux littéraires et culturels qui motivaient les débats érudits. Les spectacles dans la tradition de la *commedia dell'arte*, indifférents à la vraisemblance et fondés sur le jeu de l'acteur, utilisaient systématiquement le monologue, car chacun des principaux *tipi fissi* a en effet droit à au moins une scène en solo pour se mettre en valeur. La pratique sera reprise dans des comédies « régulières » (par Molière et Beaumarchais notamment), ainsi naturellement que dans les opéras-comiques et les parades foraines, tandis que l'opéra usait et abusait de l'*aria* sans trop se soucier du vraisemblable...

1. Louis de JAUCOURT, article « Stratford ou Stretford », dans Denis DIDEROT et Jean le Rond D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie*, 1751-1772, t. XV, p. 542 ; formule reprise dans l'article « Tragédie », t. XVI, p. 516.

2. ANONYME, « Monologue », dans *ibid.*, p. 323.

3. Jean le Rond D'ALEMBERT, « Genre, en Musique », dans *ibid.*, t. VII, p. 595.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

Très largement pratiqué en dépit des anathèmes théoriques, le monologue ne pouvait cependant pas se concevoir comme genre autonome tant que la réflexion sur l'art du théâtre reposait sur le présupposé indiscutable de la mimésis ; son avènement au rang des procédés légitimes, puis à celui des genres dramatiques constitue donc indéniablement un signe de modernité, l'indice d'une rupture du ^{xx}e siècle avec une conception du spectacle qui n'avait pas été fondamentalement remise en cause depuis la mise en place du système classique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1751-1772), « Monologue », dans Denis DIDEROT et Jean le Rond D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XV, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, p. 323.
- CAIZORGUES, Pierre (1983), « Le point sur Tabarin », *Revue des Lettres modernes*, n^{os} 677-681, p. 184-187.
- CAMPARDON, Émile ([1877] 1970), *Les spectacles de la foire. Théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, t. I, Genève, Slatkine.
- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas, et Joseph de LA PORTE (1776), *Dictionnaire dramatique*, t. II, Paris, Lacombe.
- CONNON, Derek F. (2000), « Piron's *Arlequin-Deucalion* : fair play or anti-fair play », dans Derek F. CONNON et George EVANS (dir.), *Essays on French Comic Drama From the 1640s to the 1780s*, Bern, Peter Lang, p. 127-138.
- CORNEILLE, Pierre ([1660] 1987), *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. III, édition de Georges Couton, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- D'ALEMBERT, Jean le Rond (1751-1772), « Genre, en musique », dans Denis DIDEROT et Jean le Rond D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VII, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, p. 595.
- DIDEROT, Denis ([1757] 1966), *Entretien sur le fils naturel*, dans *Œuvres esthétiques*, édition de Paul Vernière, Paris, Garnier.
- DUBOS, abbé Jean-Baptiste (1733), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette.

- FÉRAUD, Jean-François (1787-1788), « Monologue », dans *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, p. B677b.
- GUYOT, Charly (1961), « Théâtre », dans Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, t. II, Paris, Gallimard, p. 1926-1927. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- HÉDELIN, François (abbé d'Aubignac) (1657), *La pratique du théâtre*, t. III, Paris, Antoine de Sommaville.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine ([1730] 1754), *Discours sur la tragédie*, Paris, Prault.
- JAUCOURT, Louis de (1751-1772), « Stratford ou Stretford », dans Denis DIDEROT et Jean le Rond D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XV, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, p. 542.
- JAUCOURT, Louis de (1751-1772), « Tragédie », dans Denis DIDEROT et Jean le Rond D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XVI, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, p. 516.
- LÉRIS, Antoine de (1763), « Tabarin », dans *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert.
- MAZOUER, Charles (1992), *Farces du grand siècle : de Tabarin à Molière, farces et petites comédies du XVII^e siècle*, Paris, Le livre de poche.
- PARFAICT, Claude et François (1767), [compte rendu des *Poussins de Léda* de Faroard et Lenoble], dans *Dictionnaire des théâtres de Paris*, t. VII, Paris, Rozet, p. 677-678.
- PIERRON, Agnès (2002), « Monologue », dans *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert.
- PIRON, Alexis ([1722] 1883), *Arlequin Deucalion*, I, 1. *Œuvres choisies*, éd. Jules Troubat, Paris, Garnier.
- TABARIN (1625), *Recueil general des œuvres et fantaisies de Tabarin, divisé en deux parties, contenant ses rencontres, questions &*

POUR UNE BRÈVE ARCHÉOLOGIE DU MONOLOGUE

demandes facétieuses avec leurs réponses, sixième édition, Paris, P. Gaultier.

TRUCHET, Jacques (1972), *Théâtre du XVIII^e siècle*, vol. 1, Paris, Gallimard.

VOLTAIRE ([1734] 1915-1917), *Lettres philosophiques*, édition de Gustave Lanson, Paris, Hachette.

L'INTERPRÉTATION DU MONOLOGUE CLASSIQUE.
DU DÉBAT INTÉRIEUR
AU MORCEAU DE BRAVOURE
(EXEMPLES TIRÉS DE CORNEILLE, RACINE,
MOLIÈRE, BEAUMARCHAIS ET HUGO)

Jacqueline Razgonnikoff

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française

C'est en historienne de la représentation théâtrale et rien que de la représentation théâtrale que je souhaite aborder un aspect bien particulier du monologue, celui de son interprétation par l'acteur, voire par l'acteur dirigé par un metteur en scène, afin d'en comprendre les implications scéniques, l'efficacité dramaturgique, l'influence sur la perception du personnage par l'acteur d'une part et par le public d'autre part.

Sans revenir sur la définition, paradoxalement plurielle finalement, du monologue de théâtre en tant que tel, je limiterai cette étude à un type de monologue, propre au théâtre français.

Le monologue dont il est question est définissable généralement comme « le discours d'un seul personnage » ou, plus précisément, il s'agit de « discours ou scènes dans lesquels un acteur s'entretient avec lui-même ». Le point de vue théâtral est immédiatement perçu dans le choix de l'acteur et non du personnage... Ce monologue n'a que de lointaines parentés avec la construction monodique des premières tragédies antiques où,

finalement, l'acteur était seul, mais en face du chœur, toujours présent, sauf dans le prologue, qui est un cas particulier. Pour une définition complète du monologue de théâtre, je renverrais volontiers à celle que donne Anne-Françoise Benhamou, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, publié chez Bordas sous la direction de Michel Corvin¹.

Que les austères théoriciens du théâtre classique français – et Pierre Corneille lui-même, bien qu'il l'utilise abondamment – en aient contesté l'intérêt, c'est un fait que Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort analyse avec pertinence :

J'avoue qu'il est quelquefois bien agréable sur le théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme, de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentiments et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère, mais il n'est pas toujours bien facile de le lui faire faire avec vraisemblance².

Voici l'avis d'un spectateur... et d'un auteur !

La vraisemblance est donc la pierre d'achoppement du monologue, et Chamfort, après l'abbé d'Aubignac³, cherche à justifier l'usage du monologue : « chercher dans la vérité de l'action quelque raison qui l'ait pu obliger à faire ce discours [...], et que l'acteur dût élever sa voix en récitant certaines paroles seulement, et la modérer en d'autres⁴. »

Nous sommes ici directement interpellés par l'essentiel de ce qui va justifier ou non le monologue dans la représentation. Chamfort continue : « il faudrait éviter de confier ces rôles à ces

1. Texte reproduit en annexe.

2. Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT, *Précis de l'art théâtral dramatique des anciens et des modernes, faisant suite aux Œuvres de M. de Chamfort, publié par M. Lacombe...*, 1808, t. I, p. 196-197.

3. Voir François HÉDELIN (abbé d'Aubignac), *La pratique du théâtre*, 1657.

4. Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT, *op. cit.*, p. 198.

acteurs présomptueux et ignorants, qui s'imaginent faire tout admirablement, et qui, quoiqu'ils ne sachent rien faire bien, ne prennent conseil que de leur insuffisance¹. »

L'acteur est donc le véhicule incontournable de la pensée de l'auteur, quelle que soit la forme qu'il lui donne ; Denis Diderot exprime clairement l'importance du rôle de l'acteur dans ce type de performance :

[...] il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur. C'est à lui de disposer de la scène écrite, à répéter certains mots, à revenir sur certaines idées, à en retrancher quelques-unes, et à en ajouter d'autres. [...] La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe dans l'expression des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie².

Et Chamfort ajoute :

Ce qui fait qu'on n'est pas blessé d'un monologue au théâtre, c'est que, quoique le personnage qui parle soit supposé seul, il y a cependant une assemblée qui nous frappe. [...] On pardonne un monologue qui est un combat du cœur, mais non pas une récapitulation historique³.

Le déballage intérieur du personnage peut aussi servir à sa construction. Voyons ce que dit Constantin Stanislavski :

Plus le passage de la forme intérieure vers la forme extérieure sera immédiat, spontané, vivant, précis, plus la compréhension de la vie intérieure du personnage

1. Denis DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel. Second entretien*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. du P. Vernière, Paris, Éditions Garnier, 1968, p. 101-102.

2. Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT, *op. cit.*, p. 199-200.

3. *Ibid.*, p. 202.

*que vous jouez sera, pour le public, juste, large et pleine. C'est pour aboutir à cela que les pièces ont été écrites et que le théâtre existe*¹.

On pourrait ajouter à cela, avec Alain, que

*le dramaturge n'a que le dialogue, le monologue et la marche inéluctable du temps. [...] Aussi les mots les plus fameux vivent surtout par le drame. « Être ou ne pas être », qui donc s'intéresserait à cette méditation en éclair ? C'est le drame pressant, c'est la marche du temps, qui donne son prix à la chose. Et pareillement cette déclamation de Figaro à la fin du Mariage, exemple achevé d'un mouvement dramatique qui dépasse toute éloquence, mais par d'autres moyens, et par quoi Figaro est immortel autant qu'Hamlet*².

Voilà qui justifie, et au-delà, la démarche que nous allons entreprendre.

Parmi tant et tant de monologues célèbres, le choix n'était pas simple. C'est donc aux incontournables que se limiteront les exemples sélectionnés, ceux dont l'interprétation a suscité des interrogations, voire des polémiques, et pour lesquels nous disposons d'un nombre suffisant de témoignages pour pouvoir tirer quelque enseignement de l'évolution de leur interprétation ou de leur mise en scène. Ces monologues sont également souvent considérés comme des « morceaux de bravoure » pour les comédiens, lorsqu'ils ne sont pas traités de « pont-aux-ânes » pour les débutants. Il n'était pas rare de voir un de ces « morceaux » choisis comme support d'un concours d'entrée ou de sortie, au Conservatoire. Antoine Vitez, fidèle au système stanislavskien, s'en est servi, dans son enseignement, pour imposer à ses élèves

1. Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, Paris, Olivier Perrin, 1966, p. 294.

2. Voir ALAIN, *Système des beaux-arts. Livre cinquième. Du théâtre*. Chapitre III ; *Des caractères* (1920). Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 318.

une introspection du personnage qui les aidât à en construire les différents aspects.

Qu'il soit nécessaire ou non sur le plan dramaturgique, le monologue sert l'interprète. Et l'on verra pleuvoir dans le théâtre néoclassique nombre de tragédies agrémentées de ces tunnels magistraux destinés à François-Joseph Talma ou à Mlle Duchesnois, ou encore à Rachel, et disparues avec leurs interprètes.

C'est donc un moment privilégié de la dramaturgie, où le comédien est seul face au public avec son personnage, en total déséquilibre, qu'il ait à prendre un virage psychologique ou qu'il exprime lyriquement le fond de son cœur ou de sa pensée. Le comédien ainsi mis en danger n'est pas sans éprouver la vertigineuse jouissance du soliste.

Passons aux exemples concrets.

L'un des premiers, et sans doute l'un des plus célèbres de la dramaturgie française classique, est sans contexte ce que l'on appelle les stances du *Cid*. Corneille a placé dans onze de ses pièces ces passages lyriques en vers irréguliers où le personnage exprime son débat intérieur. Il s'en excuse presque dans l'*Examen de Cinna*, où il avoue avoir encore abusé des monologues (en alexandrins réguliers, cette fois).

Firmin Gémier, grand homme de théâtre, créateur du Théâtre national populaire, avouait que les stances du *Cid* étaient à ses yeux « un des passages les plus difficiles » de la tragédie¹. Maurice Descotes insiste dans son introduction au rôle de Rodrigue sur la délicatesse de l'interprétation, en raison même de la rupture de ton que représentent les stances après « l'éclatant appel à la vengeance de Don Diègue ». Le comédien, dit Descotes, doit choisir entre la virtuosité vocale, « une diction qui fait ressortir la valeur formelle du passage et une diction qui reste au service de la vraisemblance de la situation² ».

1. Firmin GEMIER, *Demain*, juillet 1924.

2. Voir Maurice DESCOTES, *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, 1962.

Lorsque Montdory a créé Rodrigue, le jouant plus en « héros qu'en amant », avec « ce son de voix qui allait au cœur », si l'on en croit les frères Parfaict, les stances de Rodrigue ont « ravi toute la cour et tout Paris¹ ». Mais quand Molière, en 1663, choisit de parodier Beauchâteau, interprète de Rodrigue à l'hôtel de Bourgogne, c'est dans ce passage-là et non dans le récit, morceau de bravoure pourtant beaucoup plus enlevé, qu'il attaque la déclamation boursouflée des Grands Comédiens. Passage d'émotion et pas seulement de déclamation, où Molière prône une diction plus naturelle et plus sincère. Jules Lemaître² donne paradoxalement raison aux « chanteurs » contre Molière. Baron, digne élève du maître, joue Rodrigue en amant plus qu'en héros et répudie toute déclamation outrée, jouant de sa musicalité vocale naturelle³. La manière de Baron est pourtant si caractéristique qu'elle fait l'objet, à la Comédie italienne, en 1691, d'une remarquable imitation par Arlequin lui-même, dans le spectacle intitulé *Les deux Arlequins*, de Lenoble. Au XVIII^e siècle, on assiste à une alternance de l'interprétation chantée (Beaubour) et récitée (Quinault-Dufresne). Paradoxalement, les plus grands tragédiens du XVIII^e siècle (Lekain) et du début du XIX^e (Talma) ne sont pas d'excellents Rodrigue. C'est à Lafon, le rival de Talma, d'« exprimer cet enthousiasme galant et chevaleresque d'un jeune espagnol passionné par l'amour et par la gloire⁴ ». Talma, trop sombre, trop mélancolique, est trop lourd pour ce rôle à panache. Chaque époque a évidemment le Rodrigue qu'elle mérite. Beauvallet, prototype de l'acteur romantique, ni particulièrement léger ni vraiment subtil, suscite l'enthousiasme de Théophile Gautier : « Il est impossible de mieux déclamer les

1. François HÉDELIN, *op. cit.*

2. Voir Jules LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, 1890.

3. « Ces sons variés qu'il a dans la voix, et ce geste, toujours propre à son action, qu'il contient dans les bornes que lui seul peut connaître » (Mathieu MARAIS, *Journal (1665-1737)*, éd. Lescure, Paris, Didot, 1863-1868.

4. Julien-Louis GEOFFROY, *Journal de l'Empire*, 31 mars 1806.

Stances ! » Et de louer « la bouche de bronze, la jeunesse, la chaleur, l'entraînement¹ », etc., de l'acteur.

En fait, pour que Rodrigue soit de nouveau au centre de la critique, et notamment quant à sa façon de déclamer les stances, il faut attendre Mounet-Sully et la fin du XIX^e siècle. Mounet-Sully, de son propre aveu, s'est d'abord trompé à sa première interprétation du rôle, en le jouant « farouche, sombre, mélancolique ». « Rodrigue est un très jeune homme qui a un gros chagrin, mais, malgré le "Percé jusques au fond du cœur", ce n'est pas un triste ! Or ne voilà-t-il pas que j'avais assombri plus que de raison le héros de Corneille, et mes amis m'ont assuré que l'effet produit était celui d'une longue mélodie² », déclarait-il en 1913, lors de la millième du *Cid*, au journaliste Pierre Le Vassor. Francisque Sarcey critique en effet la manière dont il prend le début des stances :

Quel peut être le sentiment de Rodrigue en parlant ainsi ? Le poète l'indique lui-même : je demeure immobile. Il demeure immobile ; cela s'entend de reste, il a reçu un coup d'assommoir ; une cheminée lui est tombée sur la tête ; il regarde éperdu et presque sans voix le malheur qui vient de lui arriver. Je voudrais donc que toute cette strophe fût dite d'un ton d'étonnement douloureux, avec le regard et le geste d'un homme qui ne sait pas ce que tout cela veut dire ; la voix presque étranglée et basse ?³

et de critiquer la voix plaintive, presque chantante de l'acteur comme un contresens, malgré les notes « charmantes » et la « musique délicieuse » de la voix de Mounet-Sully. Mais il applaudit des deux mains la fin des stances :

1. Théophile GAUTIER, *La Presse*, 24 janvier 1842.

2. Dossier de presse *Le Cid*, 1913. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

3. Francisque SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, 1900, tome 3, p. 13.

il est emporté par le mouvement de l'idée, et il dit avec une merveilleuse largeur de style, aussi bien qu'avec un sentiment profond, ces vers, qui sont les plus beaux, les plus pleins, les plus sonores qu'ait jamais écrits le vieux Corneille :

*« Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse :
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu. »*

À ce dernier vers d'une si admirable facture, un frémissement a couru toute la salle. Ce sont là des sensations que rien ne peut égaler¹.

Mounet-Sully, ayant corrigé ce qu'il y avait de trop sombre dans sa première interprétation, deviendra, aux dires de Lemaître, le « Rodrigue idéal² ». Un relevé de mise en scène de l'époque permet de se rendre compte de la pantomime qui accompagnait les stances, et que nous allons pouvoir confronter à celle de ses successeurs. Au moment où commencent les stances, Rodrigue, resté seul, est « anéanti, presque au milieu, l'épée à la main ». Le jeu essentiel de l'acteur va se passer avec cette épée nue : il s'appuie sur elle, pointe fichée en terre au moment où il s'adresse à elle. Au mot « colère », il la lâche et la laisse tomber à terre. Tombé lui-même à genoux (« sans offenser Chimène »), il la ramasse par la pointe, poignée à terre et en dirige la lame sur son cœur. Après un temps, il la laisse de nouveau tomber et ne la ramassera dans un geste vif que pour se relever et sortir sous les arcades tandis que se baisse le rideau. Des applaudissements nourris saluent cette sortie, et bien souvent l'acteur revient saluer. C'est ce que fera aussi Albert-Lambert, successeur immédiat de Mounet-Sully dans le rôle, qu'il joue dans un grand mouvement de « déclamation modulée traditionnelle ». Les nouveaux décors inaugurés en 1931 lui donnent

1. *Ibid.*, p. 15.

2. Voir Jules LEMAÎTRE, *op. cit.*, t. 1, p. 3.

l'occasion de jouer la scène sans beaucoup se déplacer : un regard vers son épée, une esquisse de mouvement vers la sortie sur « sans offenser Chimène » et une sortie en courant. Pour le reste, il récite les stances comme un pur moment lyrique. Le Rodrigue de Jean-Louis Barrault, dans la mise en scène de Jacques Copeau, est infiniment plus dépouillé. Les stances sont murmurées face au public, au niveau du trou du souffleur, le couplet adressé à l'épée est dit face au public, sans jeu de scène redondant, et si, comme dans la mise en scène précédente, il esquisse un mouvement de retrait sur « sans offenser Chimène », c'est pour revenir aussitôt à sa position initiale. Les stances durent six minutes de plus que précédemment, l'accent étant mis sur la diction des mots et non plus sur la musicalité des vers. À la sortie de Rodrigue, les rappels sont prohibés.

Lorsqu'en 1949 André Falcon prend le rôle de Rodrigue, dans une mise en scène de Julien Bertheau, il a la jeunesse, la fougue, l'âge et la sensibilité du rôle, et, s'il y a plus d'élan dans les mouvements – pratiquement les mêmes que dans celle de Copeau –, il donne les stances, l'épée à la main, mais sans aucun jeu avec elle. « Les stances, écrit le critique Robert Kemp, sont un chant qui, tout d'un coup, sort de l'âme. Une improvisation géniale¹. » Pour l'anecdote, citons Jacques Lemarchand :

Je crois avoir saisi les cris de « une autre ! une autre ! » après l'audition des stances du Cid – audition d'ailleurs maladroitement rompue par des supporters ignorants autant qu'enthousiastes, et qui ont cru que « c'était fini » parce que Rodrigue marque un silence, et esquisse une fausse sortie après « et puisqu'il faut mourir, Mourons du moins sans offenser Chimène ». Cette sorte de chahut, trop fréquent, est haïssable².

1. Robert KEMP, *Le Monde*, 14 octobre 1949.

2. Jacques LEMARCHAND, *Combat*, 14 octobre 1949.

L'attitude d'une certaine partie du public confirme la persistance du « morceau de bravoure » qu'il convient à tout prix « d'emporter ».

À la reprise de la pièce, sept ans plus tard, dans une mise en scène de Jean Yonnel, mais avec le même Rodrigue, Jean-Louis Vaudoier analyse *Le Cid* comme une partition lyrique dans laquelle Rodrigue serait le ténor : « M. Falcon n'est certainement pas un fort ténor. Il a délicatement soupiré, en ténorino, les stances du 1^{er} acte¹ ». La mise en scène, contraignant Rodrigue à tenir son épée à deux mains, horizontalement, lorsqu'il lui parle, met l'acteur dans une position de déséquilibre qui amoindrit l'effet. La comparaison s'exerce désormais avec l'interprétation, si juvénile et si personnelle, de Gérard Philipe au TNP. Cette manière de dire le texte « de l'intérieur », de hacher musicalement la parole pour la filer poétiquement dans un souffle, est à l'opposé de celle que demande le metteur en scène Paul-Émile Deiber en 1963 à Jacques Destoop, nouveau Rodrigue ténorisant, bondissant à tout propos sur le praticable qui encombre le décor, en haut, en bas, l'épée brandie dans le prolongement du corps ou prenant appui sur la jambe arrière, toujours prêt à s'élancer. Les stances sont ainsi presque chantées, dans un incessant mouvement amorcé sur « sans offenser Chimène ».

Il y a maintenant presque trente ans qu'on n'a pas joué *Le Cid* à la Comédie-Française. La dernière mise en scène a été confiée en 1977 au metteur en scène anglais Terry Hands. Assimilant l'imagerie médiévale à une sorte de cérémonial japonisant, le metteur en scène a placé l'épée de chaque protagoniste dans un lourd fourreau porté dans le dos. Les stances sont dites presque en entier à genoux, face au public, poitrine penchée en avant, l'épée d'abord posée à plat sur les cuisses du héros. Réitérant le geste de Mounet-Sully, l'acteur pose la lame contre son cou sur « sans offenser Chimène », puis pose l'épée contre sa

1. Jean-Louis VAUDOIER, « Une semaine Corneille à la Comédie-Française », *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1956, p. 98.

poitrine, avant de la remettre au fourreau, lorsqu'il se lève pour sortir. François Beaulieu et Francis Huster, en alternance, l'un baroudeur, l'autre rêveur, jouent la fougue et la jeunesse¹.

On a vu depuis un *Cid* chorégraphié flamenco, un autre joué en battle-dress. Mais on n'applaudit plus à la fin des stances, filées aujourd'hui dans le mouvement général donné à la pièce.

D'une autre matière sont faites les stances de *Polyeucte*. Le héros n'a pas à raisonner ou à combattre contre lui-même. La rhétorique des stances du *Cid*, qui les rend si difficiles à interpréter, avec les mouvements divers que l'émotion commande à la voix, fait place à un moment de pur lyrisme. Polyeucte n'a plus à se convaincre, il prend une sorte de jouissance à évoquer les effets de sa conversion. « Les fameuses stances [...] restent un des sommets de la pièce, écrit Jean-Michel Rénaitour. Elles sont difficiles à déclamer, car elles ralentissent l'action, et risquent de paraître statiques². » Nous n'avons presque aucune indication sur la façon dont les acteurs des XVII^e et XVIII^e siècles interprétaient Polyeucte, car le principal personnage masculin était à leurs yeux celui de Sévère. C'est lui que jouèrent de préférence Baron, Lekain, Talma et Ligier. C'est avec l'admirable interprétation que Rachel donna de Pauline dans les années 1840 que *Polyeucte* reprit sa place dans le palmarès des tragédies de Corneille au répertoire. Le partenaire de Rachel était Beauvallet, acteur romantique et rugissant, doué d'une voix de bronze dont il jouait pour lui donner la réplique et ne pas se sentir inférieur à la vedette. Il prenait dans ces stances sa revanche sur l'incroyable popularité de Rachel et les clamait à voix forte, face au public, le visage extasié.

C'est une fois de plus le travail de Mounet-Sully sur son personnage qui permet d'en redécouvrir la beauté. Édouard Thierry, en 1884, séduit mais embarrassé, constate : « Mounet-Sully fait

1. En 2006, Brigitte Jaques-Wacjman a donné une nouvelle mise en scène du *Cid* à la Comédie-Française.

2. Jean-Michel RÉNAITOUR, *Le théâtre à Paris en 1960, 1961*, p. 165.

de Polyeucte un doux rêveur et de ses stances une rêverie musicale en notes harmoniques. Il la murmure, il la soupire, le son de sa voix s'éteint sur ses lèvres. C'est peut-être du Chopin, mais ce n'est pas du Corneille¹. » Dans le même ordre d'idées, Sarcey reproche à Mounet-Sully d'avoir l'air « d'entendre des voix² », attitude que le tragédien assume vigoureusement dans ses *Mémoires*. Il transformait ainsi le morceau de bravoure en extase mystique. Ses notes de travail sur le rôle font état de trois parties musicalement équilibrées³. Les deux premières strophes doivent être données sur « un ton soutenu, un peu chanté », la diction prenant de l'ampleur à partir de la troisième strophe, pour moduler largement « les ennemis de Dieu pompeux et florissants » et monter en violence et en volume sur « Tigre altéré de sang ». Le changement de tempo du passage « Et la foudre qui va partir... » permet un « crescendo violent » rendant compte de l'exaltation mystique. Les strophes 3 et 4 retrouvent un rythme égal et nuancé, amorçant un decrescendo. « Saintes douceurs du ciel, adorables idées » est prononcé sur un ton « infiniment doux et suave, mains jointes » et les strophes 5 et 6 finissent dans l'extase complète. Joseph Péladan qualifie l'interprétation de Mounet-Sully : « Ce n'est plus de la déclamation. C'est du chant enrichi d'une incomparable richesse d'attitude⁴ ». Béatrix Dussane rappelle avec émotion : « J'ai vu la salle de la Comédie-Française frémir de valables délices, en écoutant Mounet-Sully laisser tomber comme un collier dont le fil se rompt, ces vers des stances de *Polyeucte* :

Et comme elle a l'éclat du verre
Elle en a la fragilité⁵.

-
1. Édouard THIERRY, *Le Moniteur universel*, 6 octobre 1884.
 2. Francisque SARCEY, *op. cit.*
 3. Voir à ce sujet Anne PENESCO, *Mounet-Sully et la partition intérieure*, 2000.
 4. Joseph PÉLADAN, *L'Art du théâtre*, juin 1906.
 5. Béatrix DUSSANE, *Notes de théâtre, 1940-1950*, 1951, p. 112.

Évidemment, la fin des stances de Polyeucte appelle les applaudissements, malgré l'enchaînement prévu par Corneille, et Mounet-Sully était frénétiquement applaudi, comme le furent aussi ses successeurs, De Max et Albert-Lambert, moins sulpiciens et plus orientaux, ce qui n'est pas du goût de tout le monde. « Que De Max s'étale pompeusement dans les stances du 4^e acte, c'est son affaire. La nôtre aussi, hélas !¹ » lit-on dans *Comœdiana*, le 17 février 1918. Yonnel, dans les années 1930, parvient à une sorte de compromis entre les deux interprétations, plus sobre que De Max, soupirant le texte plutôt que le chantant. « C'était plus mince que Mounet, moins riche en sons harmoniques, écrit Kemp, mais on reconnaissait le chant, et le rythme². » Les interprètes des années 1960 et 1970, Jacques Destoop, Georges Descrières et François Beaulieu, cherchent avant tout dans les stances une sorte d'authenticité, d'émotion et de sincérité, que chacun de ces acteurs, tous trois doués d'une voix sonore, flexible et émouvante, déclame simplement, sans « mise en scène » particulière, face au public et dans la lumière, avec un lyrisme parfaitement maîtrisé.

En 1987, Jorge Lavelli fait le pari audacieux de présenter un *Polyeucte* plus ambigu, sorte de « militant d'une idéologie combattante », dans un Orient austère où les femmes virevoltent sous la burka. Richard Fontana, Polyeucte fanatisé, vêtu d'un pyjama blanc, au centre d'une rotonde cuivrée oppressante, seul et fragile dans la lumière froide d'une poursuite, tourne sur lui-même avant d'attaquer d'une voix presque blanche et monocorde le premier vers des stances. Il élève un peu le ton sur « qui me livrez la guerre », modulant du fort au faible selon la violence des mots. Face au public, il lance « je consens » les bras ouverts et, plus bas, « j'aspire ». Sur le mot « monde », il tombe doucement à genoux et finira les stances presque recroquevillé sur lui-même, dans un souffle murmuré sur le ton monocorde de la prière. Le

1. Dossier de presse *Polyeucte*, 1918. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

2. Robert KEMP, *Le Temps*, 3 mai 1937.

comédien avoue lui-même les difficultés qu'il a éprouvées avec cette langue « magnifique, mais rude », d'un moment de théâtre qu'il considère plus comme un sommet de réflexion que comme un morceau de bravoure poétique¹. Le côté fanatique de l'interprétation n'échappe pas à la critique : « Richard Fontana, qui donne une force impressionnante à cette déraison extatique et fanatique, nous fait peur². »

On ne peut qu'admirer l'espèce d'intuition politique du metteur en scène puissamment exprimée, dans un temps où les intégrismes ne faisaient pas encore la une de tous les journaux.

Les stances sont une forme précise du monologue et nous en resterons là, bien que d'autres auteurs aient tenté, après Corneille, et notamment au XIX^e siècle, de renouveler le genre (madame de Girardin, Henri de Bornier, etc.). Les longs récits héroïques ne sont en réalité pas des monologues, mais des tirades, non plus que les admirables imprécations de Camille, dans *Horace*, souvent pourtant interprétées comme telles, en dehors de leur contexte.

L'œuvre de Corneille est riche en autres vrais monologues. Ceux de Cléopâtre et de Rodogune dans la tragédie de ce nom sont comme autant d'airs de bravoure dans un opéra de Vincenzo Bellini. C'est dans *Cinna*, tragédie hautement rhétorique, que nous prendrons notre dernier exemple cornélien. La pièce débute par le redoutable monologue d'Émilie, que Rachel débitait sur un rythme saccadé, mordant sur les mots, détachant chaque intention, plus vengeresse qu'amoureuse. Dans toute l'histoire du rôle, les interprètes ont balancé entre ces deux attitudes. Mlle George jouait Émilie en amoureuse et Mme Segond-Weber accentuait le charme de l'héroïne. Louise Conte, mêlant charme et fureur, jouait d'une voix aux sonorités cuivrées. Claude Mathieu, dans la mise en scène baroque de Jean-Marie Villégier, surgissant des dessous, dans un frémissement qui soulignait la féminité du personnage, prêtait aux vers difficiles de Corneille une grande

1. Voir Armelle HELIOT, *Le Quotidien de Paris*, 16 mai 1987.

2. Philippe TESSON, *L'Express*, 27 mars 1987.

musicalité. La dernière Émilie en date, à la Comédie-Française, Véronique Vella, le joue plus en amazone qu'en amoureuxse. La première scène de *Cinna* reste un obstacle à franchir pour le public autant que pour la comédienne, et les actrices du XVIII^e siècle l'avaient même complètement retranchée, avec l'approbation de Voltaire ! Mais le monologue le plus intéressant d'une pièce qui en est très riche est celui d'Auguste à la scène 2 de l'acte IV, modèle du monologue introspectif.

« Clef de voûte de la pièce », selon Maurice Descotes, et aboutissement de la réflexion que mène le personnage sur lui-même et sur la personne de tyran sanguinaire qu'il représente encore pour ses sujets, il doit être présenté « non comme un morceau de noble rhétorique mais comme l'expression d'un violent émoi intérieur¹. »

Les témoignages anciens rendent une image un peu caricaturale de l'interprétation d'Auguste, présenté avec « une démarche de matamore ». Sans doute le rôle appartient-il à l'emploi des rois et tyrans. Encore faut-il y mettre des nuances. C'est Monvel, acteur plutôt chétif mais d'une redoutable intelligence, qui réhabilite le personnage d'Auguste et lui donne sa véritable dimension, à la fin du XVIII^e siècle.

Sans organe, presque sans voix, on l'entendait de partout, rapporte Mlle George, qui fut sa partenaire. Qu'il était tragique, simple, quand dans le monologue il récapitulait toutes ses actions et qu'il finissait par dire : « Rentre en toi-même, Octave, et souffre des ingrats Après l'avoir été... »²

« Après l'avoir été » était dit avec un sentiment indéfinissable. Il y avait dans ces deux vers tous ses remords. Et encore, dans le même monologue, quand il se relève et qu'enfin il veut se venger de cet ingrat, il avait un retour sur lui-même en disant : « Eh quoi ! toujours

1. Maurice DESCOTES, *op. cit.*, p. 196.

2. Marguerite George WEIMER, *Mémoires inédits*, 1908, p. 89 sqq.

du sang et toujours des supplices. » « du sang » était dit avec étouffement et une expression de dégoût sur les lèvres. Il se laissait tomber dans un fauteuil et il disait, d'une manière si fatiguée, si épuisée : « Ma cruauté me lasse... »

Cette interprétation, toute en nuances, tranchait vigoureusement sur celle que donnait à la même époque Vanhove, beau-père de Talma, qui jouait Auguste en bourgeois pleurnichard s'attendrissant sur son propre sort. Talma, rendant hommage à l'interprétation de Monvel, reprenait le côté sombre et torturé du personnage, travaillant plus les scènes, contrairement à Monvel qui concentrait tout sur le monologue. Traditionnellement, au XIX^e siècle, l'acteur, pendant le monologue, s'assied dans le fauteuil, se lève, va et vient, retombe sur le fauteuil, la tête dans les mains.

Au début du XX^e siècle, un grand acteur, Silvain,

dit le long monologue du 4^e acte sans quitter le fauteuil où il est assis et je vous assure, écrit Émile Mas, que par la seule vertu de sa diction qui traduit jusqu'aux moindres palpitations du cerveau d'Auguste, dont les pensées sont si profondément fouillées et si clairement dévoilées dans le texte de Corneille, il nous initie au drame qui se joue dans l'esprit et le cœur de l'empereur bien mieux que ne pourrait le faire un acteur se démenant à travers le théâtre et se livrant à de nombreux « assis et levé » suivant la mode du jour¹.

Dans les années 1950-1960, c'est Maurice Escande qui marque le rôle de sa grande subtilité. Rompant avec la tradition du trône, il commence « au lointain du palais, isolé, nimbé d'un pâle et mystérieux rayon lunaire : une impression saisissante et l'un des beaux moments de la soirée² ». Il s'avance lentement

1. Émile MAS, *Le Petit Bleu*, 11 mars 1920.

2. Edmond SEE, *Opéra*, 16 octobre 1951.

vers le public et, sans cris, sans colère, sans gestes superflus, il détaille avec une émouvante humanité et une diction impeccable toutes les nuances du texte. Michel Etcheverry, en 1975, restitue à Auguste une dimension plus politique, jouant nettement l'auto-critique et le dégoût, plus que le remords. En 1984, Jean-Marie Villégier fait appel à Michel Vitold, acteur beaucoup plus âgé que ne l'exige le rôle – Auguste a une quarantaine d'années. Dès lors, « c'est un Auguste âgé, qui a vécu trop longtemps, régné trop longtemps. Il a gardé toute sa rouerie tactique de politique de premier plan, mais il n'a plus le feu sacré¹ ». Perdu dans un trône trop grand pour le chétif vieillard qu'il est devenu, « Michel Vitold offre l'image très troublante, parce que l'interprète affleure dans le personnage, d'un empereur épuisé par la conquête et la défense du pouvoir. Vilar déjà, qui jouait le vieillissement d'Auguste, voyait dans le pardon la manifestation de la lassitude² ». Les derniers Auguste, en alternance Simon Eine, le metteur en scène, et Jean-Claude Drouot, ont interprété l'empereur en force, avec une couleur assez mélodramatique, n'excluant ni les cris, ni les pleurs, ni les mouvements assis-debout-couché, ni les effets de lumière et de réverbération du son, spectaculaires mais distrayant finalement le spectateur de l'essentiel du texte. La variété d'interprétations que ce monologue exige donne à concevoir la richesse de pensée qu'il contient. Il reste un des modèles de construction dramatique du monologue, parfaitement structuré, jamais trop long, jamais ennuyeux, usant des ruptures de ton, des interpellations, avec une habileté qui exige de l'interprète une technique aussi sûre.

Pour rester dans la tragédie classique, il faut opposer aux monologues parfaitement balancés de Corneille, ceux de Racine, lyriques, voire élégiaques, éminemment poétiques et parfois totalement incohérents, faits d'interrogations en cascades, trahissant les passions des personnages, exprimant généralement un point de crise, dont la suite de l'intrigue va se ressentir. Faute de temps,

1. Michel CURNOT, *Le Monde*, 16 mars 1984.

2. Monique LE ROUX, *La Quinzaine littéraire*, 16 mars 1984.

nous n'allons prendre ici qu'un exemple, et sans doute le plus fameux, généralement connu pour les « fureurs d'Hermione », dans *Andromaque*. L'histoire nous dit que lorsque la Champmeslé remplaça dans le rôle d'Hermione la créatrice malade, celle-ci, Mlle Des Œillets, s'écria : « il n'y a plus de Des Œillets », tant l'interprétation de la débutante avait bouleversé le public. Deux traditions désormais s'affrontent, celle de la déclamation proche du chant d'opéra, qui fait des fureurs d'Hermione une longue plainte modulée, défendue historiquement par Mlle Duclos, et le jeu sur le texte mettant en œuvre les mots et le sens, tel que le pratique Adrienne Lecouvreur. Les grandes tragédiennes rivales du XVIII^e siècle, Mlles Dumesnil et Clairon, avaient chacune sa manière de jouer la scène, la première déblayant le texte jusqu'au cri, la seconde faisant un sort à chaque mot, pratiquant l'ironie et la rage, en cherchant l'interprétation souterraine du texte. Ainsi s'opposaient une Hermione furieuse et une Hermione souffrante. Rachel, grande interprète d'Hermione au XIX^e siècle, choisit l'ironie mordante et la violence, tandis que Sarah Bernhardt, quelques décennies plus tard, penche vers la souffrance et l'angoisse. D'après une mise en scène de répertoire, datant des années 1877, Hermione entrait en scène à droite et descendait au milieu, presque face au public. Elle y débitait son monologue presque sans bouger, remontant vers le fond, à la fin de la scène. Tout de suite après la Seconde Guerre mondiale, Maurice Donneaud, membre de la troupe et interprète d'Oreste, conçoit une mise en scène où Hermione, interprétée par Véra Korène, titubait entre les colonnes pour s'asseoir et se relever, tandis que brillaient les éclairs, grondaient le tonnerre et la foule et retentissaient des trompettes. Les metteurs en scène suivants supprimèrent tout ce tintamarre et réduisirent au minimum les déplacements d'Hermione, privilégiant le rapport face au public. En 1964, Pierre Dux, dans un décor de temple géométrique et oppressant de Wakhévitch, fait évoluer Hermione en va-et-vient, dans une grande agitation, rageuse et perdue. Telle est encore en 1968 l'Hermione tigresse de Tania Torrens, mise en scène par Paul-Émile Deiber, qui tournoie dans la lumière du

haut en bas d'un praticable. En 1984, la mise en scène de Patrice Kerbrat, toute dans la douceur d'une lumière rosée, cherche à retrouver les émois de l'enfance des héros et perd Hermione, fragile et éperdue, sur un fond de ciel noir. La mise en scène établie récemment par Daniel Mesguich, jouant sur les névroses des personnages multipliés par deux (les confidents reflets), encage Hermione dans un lit d'enfant où elle pleure et tremble jusqu'à la folie, sur fond de rires hystériques de Cléone. On ne peut s'empêcher d'associer aux fureurs d'Hermione celles d'Oreste, qui commencent par un petit monologue, suivi, au cours de la dernière scène avec Pylade, d'une tirade à peine interrompue par Pylade, qui sonne presque comme la suite logique du monologue de la scène 4. Madame de Staël, dans *De l'Allemagne*, écrit quelque part :

Les grands acteurs se sont presque tous essayés dans les fureurs d'Oreste ; mais c'est là surtout que la noblesse des gestes et des traits ajoute singulièrement à l'effet du désespoir. La puissance de la douleur est d'autant plus terrible qu'elle se montre à travers le calme même et la dignité d'une belle nature¹.

Or, on sait par la *Gazette* de Robinet autant que par la tradition que le créateur d'Oreste, Montfleury, jouait le rôle en « frénétique », on dit même qu'il en mourut pour avoir trop poussé de hurlements, le ventre comprimé par une ceinture de fer qui lui donnait une voix de « démoniaque ». Cette tradition violente est vigoureusement combattue par Lekain, qui lui substitue, écrit Talma, « des accents simples, nobles, terribles et passionnés² ». Talma, à son tour, donne une vision pathétique et noire du per-

1. Anne-Louise Germaine Necker, baronne de STAËL-HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier Flammarion, [1810] 1968, 2 vol., II, p. XXVII.

2. François-Joseph TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, 1825, éd. présentée par Pierr Frantz, Paris, Desjonquères, 2002, p. 66.

sonnage, jusqu'à la démence, que lui reproche le critique Geoffroy. Pourtant, d'après madame de Staël toujours, « la manière dont Talma récite ce monologue est sublime. L'espèce d'innocence qui rentre dans l'âme d'Oreste pour la déchirer lorsqu'il dit ce vers : "J'assassine à regret un roi que je révère", inspire une pitié que le génie même de Racine n'a pu prévoir tout entière¹ ». Tous les témoignages concordent pour dire que Talma était incomparable dans le monologue comme dans les fureurs qui suivent, ne disant ni ne chantant le vers mais lui donnant une authentique valeur poétique. Son monologue, entièrement joué sur les nerfs, prenait une force pathétique qui se décuplait dans la scène suivante, où, sans hurler le moins du monde, il entrait en démence avec une sorte de calme effrayant. Mounet-Sully revint à la fin du siècle à une plus grande violence, transformant en véritable hallucination cauchemardesque le monologue lui-même dont il faisait durer les 17 vers jusqu'à 7 minutes. Après lui, De Max, oriental, jouait Oreste sur un fond musical et, jetant son manteau rouge devant lui, reculait comme s'il se transformait en ce sang qui lui fait horreur. La seule analyse des mouvements que chaque metteur en scène fait faire à Oreste, pendant le monologue, ou dans le cours de ses « fureurs », pourrait prendre un assez long temps, car, que le personnage soit debout, assis, écroulé sur le sol, couché et se roulant par terre, les vêtements déchirés, le glaive à la main, halluciné, qu'il murmure ou qu'il hurle, le moment dramatique est toujours prétexte à un jeu d'acteur exacerbé, attendu, et qui, finalement, en dépit des quatre vers que Racine met dans la bouche de Pylade, termine la tragédie, puisque ces quatre vers sont systématiquement coupés. D'aucuns, comme Maurice Donneaud, ponctuent le texte de coups de tonnerre ou, comme Daniel Mesguich, de stridences musicales qui tiennent autant de l'hallucination auditive que de la musique de scène, avec la présence hallucinatoire d'Hermione et de Pyrrhus concrétisée en scène. Pour faire bonne mesure, il faudrait analyser, en regard de ces monologues paroxystiques,

1. Madame de STAËL, *op. cit.*

celui, plus doux et raisonneur, de Titus, dans *Bérénice*, ou celui, plein de rage et d'ironie, de Roxane dans *Bajazet*.

Mais c'est assez pour la tragédie. Passons à la comédie. Le monologue comique est d'une tout autre essence que le tragique, il n'est pas de bonne compagnie et remonte à ces apostrophes plautiniennes où l'auteur semble toujours appeler la connivence du public et que les critiques de l'âge classique n'ont jamais trouvées de bon aloi. Le monologue de tragédie est destiné à toucher le public, celui de la comédie sert à le mettre dans le jeu. Il a donc des vertus ludiques certaines, auxquelles doit se rendre l'interprète. Molière a usé et abusé du monologue. Le rôle d'Arnolphe, dans *L'école des femmes*, présente une succession de monologues où le personnage fait état de l'évolution de l'intrigue et de sa propre situation. Sans parler du monologue de Mascarille, dans *L'étourdi*, ni de celui d'Argan qui ouvre *Le malade imaginaire*, deux morceaux de virtuosité pure, attardons-nous un peu sur deux monologues dont Molière a puisé la source chez Plaute, le monologue d'Harpagon, dans *L'avare*, et celui de Sosie, dans *Amphitryon*. Ces deux pièces, il faut l'avouer, sont des pièces d'acteur, où Molière s'est admirablement servi lui-même. Le monologue de *L'avare*, assez fidèle à son modèle, est un chef-d'œuvre de construction. On ne sait pratiquement rien de l'interprétation qu'en ont donnée Molière et ses successeurs, sans doute appuyant le gag et l'appel au public, d'une manière aussi sans doute très physique, tant il est vrai qu'il est épuisant vocalement. L'un des Harpagon les plus célèbres de l'histoire de la Comédie-Française est Grandmesnil, soucieux de vraisemblance et de cohérence. Le clin d'œil au public, qui lui paraissait incongru dans l'action, est détourné au profit d'un jeu de scène intégrant le gag à la vraisemblance du déroulement de l'action : « Que de gens assemblés », Harpagon courait à la fenêtre comme pour appeler au secours et les « gens assemblés » devenaient les passants de la rue. Dans le mouvement créé par Provost, poussant au noir les personnages de Molière, en voulant y voir des représentations des malheurs de sa vie privée, Leloir compose un Harpagon sombre, à la diction tragique et au geste rare. Pas

question de rire à ce monologue-là, qui se présentait comme une sorte de longue hallucination sinistre. Les frères Coquelin s'insurgent contre cette manière de « hurler tragiquement » le monologue et cherchent le gag. Experts en monologues de salon, ils utilisent leurs moyens vocaux et physiques jusqu'au burlesque. Maurice de Féraudy compose un Harpagon du genre triste, mais plus rond que celui de Leloir. Il insiste sur le côté obsessionnel du personnage, mais gomme intentionnellement les effets les plus comiques. Denis d'Inès en 1930 s'empare du rôle à la Comédie-Française pour une trentaine d'années, il introduisait dans le monologue une sorte d'hallucination hoffmanesque : avec sa face blafarde, son rictus étrange, le comédien semblait sortir d'un cabinet des miracles. Et en même temps, il hurlait, trépignait, se jetait sur une table, se couchait sur l'autre, en sanglotant : « bateleur de son désespoir¹ ».

À la même époque, Charles Dullin s'attachait au côté farcesque du rôle, mais en renonçant aux lazzi traditionnels. C'est aussi le comique que Vilar privilégia au TNP en 1952, sans pouvoir réellement rivaliser avec la Comédie-Française dans ce domaine. Faire rire ou ne pas faire rire dans le grand monologue ? Dilemme pour le comédien, dilemme pour le public. Mas, en 1916, lors d'une performance de Féraudy, s'insurge :

Au quatrième acte, après le grand monologue, des spectateurs font au protagoniste une ovation splendide et c'est au milieu de furieuses acclamations que Féraudy doit revenir cinq ou six fois saluer ses admirateurs. Mais pourquoi le public n'ose-t-il pas rire franchement pendant ce monologue ; le morceau est comique ; la douleur d'un homme n'est digne de pitié qu'en raison de l'objet qui la cause. On peut être effrayé de la colère, du désespoir d'Harpagon, on ne doit jamais avoir envie de la plaindre².

1. André BELLESORT, *Plaisir du théâtre*, 1938, p. 53.

2. Émile MAS, *Excelsior*, 3 octobre 1916.

Dix ans plus tard, avec un autre interprète, Mas réagit toujours de même : « Depuis longtemps, on a tendance à dramatiser cette scène avec la complicité de certains spectateurs qui crient : “chut” à ceux qui rient !... J’ai toujours envie de répondre à ces amateurs de mélo : “Mais ce sont les rieurs qui ont raison...”¹ ».

Il faut regretter ici, écrit Pierre Bost, à propos de l’interprétation de Signoret, hors Comédie-Française, l’attitude du public qui, hypnotisé de respect scolaire, arrête par des chut ! impérieux tout rire, tout mouvement pendant ce fameux monologue ; c’est le même silence sur la salle qu’au cirque pendant les exercices périlleux, si bien que cette scène en viendrait presque à n’être plus qu’un morceau de bravoure enchâssé dans la comédie. Et finalement, quand Harpagon dit : « Ils me regardent tous et se mettent à rire », la salle est si figée de vénération qu’elle en fait mentir Molière, ce qui n’est pas une chose à faire².

L’analyse est exacte. À force de vouloir captiver le public pendant cette scène, capitale pour l’acteur, on perd la connivence avec le public et les spectateurs se sentent écartés du jeu, ils ne peuvent plus qu’admirer la performance et se taire. Par peur de la convention comique, certains comédiens vont jusqu’à trouver une justification de vraisemblance aux gags irrationnels du monologue. D’Inès, pour éviter d’avoir à se saisir la main purement et simplement (« Qui va là ? c’est moi »), passait sa main entre la tenture et le décor, comme si cette main appartenait à quelqu’un d’autre. Même jeu de scène adapté pour Georges Chamarat par le metteur en scène Jacques Mauclair en 1962. De même, plusieurs interprètes, après avoir arraché ou le tapis de table ou un manteau, s’en recouvrent sur « je suis enterré ». Après l’Harpagon halluciné de Denis d’Inès, on a pu voir un personnage plus bonhomme, plus malicieux, presque farceur, en

1. Émile MAS, *Le Petit Bleu*, 31 août 1926.

2. Pierre BOST, *Revue hebdomadaire*, 11 janvier 1930.

la personne de Chamarat, ou allègrement sournois comme Etcheverry. Avec eux, comme avec un certain nombre de leurs prédécesseurs, l'équilibre entre rire et noirceur restait maintenu, l'énergie physique qu'ils déployaient à courir, à tomber, à se relever, à passer d'un côté à l'autre de la scène, voire à tirer la langue aux spectateurs, ne permettait pas l'équivoque. On se remit à rire au monologue. Vilar a aussi composé un avare guilleret, mais, comme acteur, il avait redouter le monologue ! En 1969, Jean-Paul Roussillon, mettant en scène Michel Aumont, crée l'événement en montant un *Avare* d'une noirceur violente :

Cette scène fameuse de la cassette, qu'on donne le plus souvent comme une crise d'hystérie, J.P. Roussillon a voulu qu'on la joue en sourdine, dans l'hallucination d'un cauchemar, tandis que se profile sur les murs, gigantesque et terrifiante, l'ombre même d'Harpagon, aux prises avec son rêve¹.

Froidement, Harpagon se débat avec sa propre « mort », avec une sorte de détachement menaçant, mais il sait qu'il n'est pas seul, il prend la salle à témoin, il la met dans son jeu, et si la salle rit, car elle rit, c'est d'un rire jaune qui fait de tous « ces gens assemblés » comme les complices de ses voleurs. L'acteur est alors grandiose, car c'est lui qui tient le public dans sa main. Mais « attention, ajoute Armelle Héliot lors de la dernière reprise de la pièce dans cette mise en scène qui a duré vingt ans, choisissant la gravité, Jean-Paul Roussillon n'extirpe à aucun moment le caractère profondément comique de la pièce de Molière. Et l'on s'amuse beaucoup tout en ayant le cœur déchiré² ».

Nouvelle donne, en 2000, avec André Serban. Décor en paravents mouvants, costumes contemporains, un Harpagon d'une méchanceté malade, monomaniaque, au bord de la démence : « Harpagon – Gérard Giroudon ne pique pas de colère

1. Matthieu GALEY, *Combat*, 24 septembre 1969.

2. Armelle HÉLIOT, *Le Quotidien du médecin*, 21 juin 1989.

contre son voleur, mais part dans une longue plainte chorégraphiée, rentrant dans une trappe, ressortant par l'autre. Son angoisse est chronique, son mal devient pathétique. Il a même des hallucinations avec ces mains gantées de noir qui le poursuivent...¹ » En réalité, on assiste à la mise en images du cauchemar d'Harpagon, glissant dans des trous, suffoquant, poursuivi par des mains gantées qui sortent des paravents du décor, voyant les portes se fermer automatiquement devant lui et finissant par simuler une pendoison, dont l'idée même le réveille... « après ! »

Dans les années 1980-1990, *L'avare* a été monté de nombreuses fois, avec de très grands comédiens (Michel Bouquet, Michel Serrault, Jacques Mauclair, Jacques Sereys). À chacun sa façon de tirer, dans le monologue, le personnage vers la marionnette ou vers l'humain, jusqu'à la potacherie complète de la mise en scène de Jérôme Savary, qui fait descendre Harpagon dans le public, la cassette étant cachée, au vu et au su de tout le monde, dans un nain de jardin planté au milieu du décor... Richesse de l'humanité de Molière, qui permet un tel éventail d'interprétations, sans que jamais, finalement, ne soit perdu l'essentiel, le drame du monomaniac, drame pour lui-même, enfer pour ses proches et grotesque pour les spectateurs !

Le monologue qui ouvre la poétique *Amphitryon* n'a quant à lui aucune intensité dramatique. Adapté de Plaute comme le précédent, il est un pur jeu d'acteur, avant que ne tombe sur la tête de Sosie ce fatal dédoublement qui le dépossède de lui-même. Riche de sens pourtant, puisque c'est dans un jeu de rôle que se présente Sosie, lui qui sera bientôt victime d'un jeu bien plus sérieux, puisqu'il est mené par les dieux. De quoi s'agit-il ? Outre la présentation du personnage lui-même et sa litanie de plaintes habituelles au valet de comédie, le plus gros de ce monologue est en fait un dialogue imaginaire joué par Sosie, chargé de rendre compte du combat à Alcmène, qu'il figure par sa lanterne. À en juger par l'habileté de construction de ce dialogue, avec ses apartés, ses finesses, on peut presque imaginer le parti qu'un

1. Ariane DOLLFUS, *France-Soir*, 14 mars 2000.

acteur aussi physique que Molière pouvait en tirer. Traditionnellement, le monologue de Sosie reste un morceau d'anthologie. Le plus difficile est de ne pas lasser le spectateur. Il y faut donc non seulement une diction d'une netteté incomparable, une volubilité parfaite, mais encore une rapidité d'exécution qui ne souffre aucun temps mort. Un relevé de mise en scène du XIX^e siècle, celui qui sans doute réglait les déplacements de Got, de Coquelin cadet ou de Maurice de Féraudy, montre un Sosie sautant de gauche à droite et de droite à gauche systématiquement à chaque réplique, le tout milieu face au public. Une nouvelle mise en scène en 1914 met l'acteur Georges Berr dans la peau de Sosie. Vif, petit, doué d'une présence comique naturelle, Berr excelle à jouer en finesse et à toute vitesse. C'est en 1957 que l'on reparle de Sosie, dans la mise en scène de Jean Meyer, où Robert Hirsch, clown étourdissant, accumule les gags et allonge d'un bon quart la durée du monologue. C'est, dans le style burlesque, une sorte de chef-d'œuvre de mise en scène et d'interprétation. Rien n'est épargné, ni le bafouillage, ni la chute involontaire, ni les gros clins d'œil au public.

*Son monologue, écrit Robert Kemp, est devenu une pièce entière, et qui même m'a paru longue... Allongée de mille grimaces extraordinaires, j'en conviens... Seulement, voyez-vous, pour moi, c'est le texte prodigieux du monologue qui importe. J'affirme qu'il peut se suffire à lui-même, sans tant de gesticulations, jeux de scène, attentes et déplacements du corps*¹.

Certes, ceux qui ont assisté à ce « numéro » en ont gardé un souvenir ébloui, mais on ne peut en vouloir aux critiques qui y ont trouvé un petit goût de trop, la multiplication des effets comiques nuisant à la fluidité du joli vers irrégulier et à la perception du personnage de Sosie.

Néanmoins, c'était Hirsch, et jamais faute de goût ne s'est introduite dans cet exercice périlleux. Ce fut autre chose en 1983

1. Robert KEMP, *Le Monde*, 21 novembre 1957.

lorsque, sous la direction de Philippe Adrien, qui sans doute lui laissa trop la bride sur le cou, Richard Fontana voulut réitérer la performance. Mais on était loin des grimaces réjouissantes de Hirsch, Fontana se perdant dans un cabotinage éhonté :

une interminable succession de grimaces, de gloussements et de minauderies où le malheureux Richard Fontana, comme un noyé qu'étranglerait sa bouée de sauvetage, paraît ne jamais pouvoir trouver la sortie du monologue de l'acte I (on lui demande même de fredonner « la Marseillaise » et d'imiter Tino Rossi...)¹.

En revanche, si la critique française a pu s'étonner des options prises par Anatoli Vassiliev dans sa récente mise en scène (2002), il faut rendre justice à Thierry Hancisse, interprète de Sosie. Une parfaite sobriété de moyens jointe à une forme tout à fait drôle d'ingénuité l'ont rendu « capable, selon le mot d'un journaliste, de réellement prendre une lanterne pour Alcmène². »

Corneille, Racine, Molière, notre petit périple de monologue en monologue s'appuie sur des valeurs sûres. Il faudrait maintenant faire une escale en dehors des chemins battus, pour évoquer très rapidement un texte qui mériterait, à lui seul, de plus longs développements. Il s'agit de *Pygmalion*, de Jean-Jacques Rousseau. Cette « scène lyrique », créée à Lyon par des comédiens amateurs, puis donnée à la Comédie-Française en 1775, met en scène le sculpteur grec Pygmalion, dans son atelier, où il conserve son dernier chef-d'œuvre, une statue de femme, Galatée. Le texte, ponctué d'un accompagnement musical dû à Horace Coignet, est un long monologue traitant des rapports de l'artiste avec son œuvre, terminé par une courte intervention (trois répliques) de la statue, enfin animée. Jouée par le beau Larive, en costume grec, et tout empreint des idées rousseauistes, et par une sculpturale Mlle Raucourt en robe à paniers, la pièce,

1. François CHALAIS, *France-Soir*, 14 avril 1983.

2. Mathilde LA BARDONNIE, *Libération*, 25 février 2002.

si singulière qu'elle parût, eut un certain succès. On lit dans *Les mémoires secrets* :

*On peut la regarder comme un petit chef-d'œuvre, dont il faudrait cependant supprimer quelques idées trop abstraites, quelques expressions sentant trop l'école et le dialecticien. Du reste, des peintures voluptueuses, des choses hardies sur la fabrique des dieux, sur l'homme, sur les passions, ont scandalisé certaines gens qui n'ont pas voulu faire attention que c'était un païen qui parlait*¹.

Ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est que ce texte, d'une dizaine de pages, semble être le premier « monologue » érigé en pièce complète, car peut-on réellement prendre pour un personnage à part entière la statue qui dit uniquement « c'est moi » ? Il y a dans la démarche de Rousseau un aspect si moderne qu'il paraît en dehors même de l'histoire des textes dramatiques. Et l'on peut voir dans celle de Larive, jouant avec chaleur et conviction cette méditation sur l'art et la sensualité, un désir de renouvellement de la représentation que notre époque peut également assumer.

Cette parenthèse ouverte et – trop vite – refermée nous mène quelques années après la création de *Pygmalion*, à une œuvre dramatique autrement importante, et pour bien des raisons. Il s'agit du *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, où l'auteur met dans la bouche de son personnage un monologue tout aussi fameux que les précédents, mais encore bien différent. Point de débat intérieur, point de réflexion lyrique, point de rêve éveillé, point de jeu théâtral, une sorte de réflexion au fil de la pensée, manière de résumé de la personnalité du personnage et de sa façon d'être, que le comédien doit s'approprier sans avoir à le jouer. L'essentiel est d'en suivre le rythme, si entrecoupé qu'il soit par les errances de la réflexion et de la mémoire de Figaro, mais surtout d'en maintenir jusqu'au bout le souffle et la diction,

1. *Les mémoires secrets*, tome VIII, 1^{er} novembre 1775, p. 267.

afin que le spectateur en obtienne toute la satisfaction qu'il en attend. Beaumarchais lui-même, lorsqu'il le composa, se posa des questions dont son ami Gudin de la Brenellerie se fait l'écho :

Je me rappelle que, quand l'auteur l'eut composé dans un moment de verve, il fut alarmé lui-même de son étendue. Nous l'examinâmes ensemble. J'y portai une attention sévère. Tout m'y parut à sa place, on ne pouvait supprimer un mot qu'on ne le regrettât [...]. Malgré ces considérations, il paraissait dangereux de hasarder un morceau aussi long. Préville fut consulté ; il répondit du succès. Il regretta que sa jeunesse ne lui laissât pas la force de jouer le rôle de Figaro plus longtemps, mais il nous rassura sur ce monologue. Dazincourt, qui devait le jouer, désira vivement qu'on n'en retranchât pas un mot, et ne douta pas de le faire réussir ; il fut donc hasardé, et il fut applaudi¹.

Dazincourt, homme d'excellente éducation, professeur de théâtre de Marie-Antoinette, habile à jouer les valets policés du théâtre de Marivaux, veilla lui-même à ce que le rôle ne comportât aucun dérapage verbal qui pût rendre vulgaire son personnage, et la finesse avec laquelle il joua le rôle emporta l'adhésion d'un public qui, sous le langage le plus raffiné et les manières les plus aimables, ne soupçonna pas la véritable insolence du texte. Beaumarchais, séduit par l'interprète, recommanda qu'on interprêtât toujours Figaro comme l'avait fait Dazincourt, sans effets particuliers, mais sur le ton le plus varié et le plus enjoué. Lorsque Dugazon, rival de Dazincourt dans l'emploi des valets, reprit le rôle de Figaro, il le chargea de grimaces et de bouffonneries, n'hésitant pas devant certaines plaisanteries d'un goût douteux². L'interprétation oscilla donc toujours entre ces deux pôles :

1. Gudin de la BRENELLERIE, *Histoire de Beaumarchais*, 1888.

2. Voir STENDHAL, à E. Mounier, 6 juin 1802 : « J'ai été très mécontent de Dugazon, qui a fait un plat bouffon du spirituel Figaro. »

l'homme d'esprit et le valet un peu canaille. Tout au long du XIX^e siècle, hors Monrose, qui abusait un peu de son comique coloré, Figaro fut interprété surtout par des acteurs répugnant à la recherche facile de l'effet : Samson qui, dans son *Art théâtral*, recommande :

*Que votre impertinence ait un ton gracieux,
Mais, dans votre gaîté montrant de la réserve,
Fuyez de quelques-uns la turbulente verve
Et ce jeu tapageur qui rend les sots heureux*¹.

Et Regnier, affirmant à un de ses correspondants : « J'ai eu toute ma vie l'horreur du convenu, des trucs et de la ficelle. » Samson, Regnier, Edmond Got, acteurs de composition, mais aussi professeurs au Conservatoire, respectèrent sagement le vœu de Beaumarchais et la tradition de Dazincourt. Avec Coquelin, revenant à la nature même du comédien et non plus à une composition savamment dosée, Figaro reprit une liberté de ton, une verve, une gaieté plus naturelle. Sarcey dit de lui : « On ne soupçonne pas en écoutant Coquelin quelle est la phrase qui pourrait être mieux dite, ou même dite autrement². » C'est le même Sarcey qui reprocha quelques années plus tard au même Coquelin d'avoir assombri le monologue de Figaro en le chargeant d'intentions politiques et revendicatrices, qui le rendaient lourd et monotone³. Après Coquelin aîné, le cadet revint à une tradition bouffonne et, pour faire plaisir au parterre, il joue le monologue en démagogue, avec force clins d'œil au public. De fait, les interprétations suivantes allaient procéder des deux manières des frères Coquelin, et l'on ne jouerait plus désormais le monologue sans songer à son arrière-plan politique et prérévolutionnaire. Georges Berr compose un Figaro agressif, mais il manque de brio et se montre inégal :

1. Isidore-Joseph SAMSON, *L'art théâtral*, 2 vol., Paris, Dentu, 1865, t. II, chant VII, p. 96.

2. Dossier de presse *Le mariage de Figaro*, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

3. *Ibid.*

Le fameux monologue qu'il avait détaillé, dimanche, sur un ton navré, avec une lenteur désespérante, est redevenu, jeudi, la vibrante satire, la vigoureuse apostrophe, l'ardente explosion dont les éclats atteignirent ceux qui « s'étant donné la peine de naître et rien de plus » devaient succès, bien-être, fortune, jouissances de toute sorte au labeur, aux douloureuses tribulations des travailleurs de tous ordres¹.

André Brunot a le brio, mais il a tendance à débayer le texte.

Il faut qu'il se laisse entraîner à plus de « détente » encore pendant la presque totalité de cette scène. Lorsque Figaro commence son monologue, en effet, il souffre cruellement de la blessure que l'épingle de Suzanne lui a faite au cœur. Mais au bout de quelques phrases, il s'enfoncera dans la rêverie ; sa pensée s'envolera vers le passé, et dès cet instant, sa peine actuelle se trouvera momentanément affaiblie, suspendue².

Et le critique de regretter que le monologue soit trop souvent joué dans le noir, souhaitant une « brève apparition de la lune »... Pierre Dux, à la fin des années 1930, a donné avec la finesse de son intelligence un renouveau d'humanité à Figaro, sans effets autres que celui d'une diction claire et maîtrisée. Jean Meyer, honnête metteur en scène au demeurant, n'a, en 1946, ni la verve ni l'éclat nécessaires au rôle. Il a tendance à crier et dit le monologue, selon Philippe Hériat, « comme un boniment de foire³ ». Aussi réussit-il beaucoup mieux lorsque, en 1962, remettant sa mise en scène sur le métier, il confie le rôle à Jean Piat, comédien spirituel, voix claire, insolence facile. Les avis sont partagés. Certains critiques le trouvent « superficiel », d'autres « sympathique », mais « hésitant et embarrassé » dans le monologue.

1. Emile MAS, *Comoedia*, 5 décembre 1909.

2. Emile MAS, *Comoedia*, 14 mars 1914.

3. Philippe HÉRIAT, *La Bataille*, 16 octobre 1946.

D'autres enfin applaudissent sans réserve, comme le fait d'ailleurs le public, intervenant à tout propos dans le monologue. Le mieux est peut-être de mettre en parallèle l'opinion de deux grands critiques, qui ont l'air de se contredire, mais qui au fond se complètent. Bertrand Poirot-Delpech écrit :

Jean Piat s'est en effet refusé à enfler le rôle et à le solliciter tant soit peu. Pas de romantisme ni de vibrato shakespearien comme chez Sorano au TNP ; pas d'exubérance juvénile comme chez Jean-Pierre Cassel à la TV. Seulement les entrechats d'usage, un ton bon garçon, une soumission au texte si modeste que le mot finit par cacher la silhouette et le monologue tant attendu par ressembler à un timide exercice de conservatoire¹.

Alors que Gilles Sandier affirme : « Jean Piat, dans une mise en scène digne de ce nom, pourrait être finalement un grand Figaro ; il a gagné en force et en générosité, il a la souplesse et l'élégance, un jeu libre et franc, à l'aise dans le défi et le cliquetis des mots comme dans les moments doux-amers. Et j'ai aimé son monologue². » Ce qui séduit finalement la plupart des critiques, c'est ce qu'ils appellent, faute d'une analyse plus complète, « la vérité humaine » de l'interprétation. Faisant raison des anciens griefs de Mas, Meyer éclaire le monologue d'un superbe clair de lune, que voileront des nuages pour la scène des quiproquos ! Alain Pralon succède à Jean Piat, en 1977, dans une mise en scène de Jacques Rosner, un peu grave, un peu lourde. Pierre Marcabru fait remarquer : « Alain Pralon, solide comme un roc, donne du poids à tout ce qu'il dit. Voir le monologue, confidence posée d'un homme rassis, et qui fait ses comptes. Rosner a chassé soigneusement toute légèreté³. » En « psychologisant » le personnage, le metteur en scène lui a ôté de sa vivacité. Le public applaudit toujours les mêmes traits, les mêmes flèches décochées

1. Bertrand POIROT-DELPECH, *Le Monde*, 15 octobre 1962.

2. Gilles SANDIER, *Arts*, du 17 au 23 octobre 1962.

3. Pierre MARCABRU, *Le Figaro*, 26 mars 1977.

à la société, qui semblent immuablement d'actualité... Dernier *Mariage de Figaro* en date, à la Comédie-Française, celui que Vitez tint à mettre en scène lui-même en 1989, avec Fontana dans le rôle de Figaro.

Le plus grand compliment qu'on puisse faire à la mise en scène de Vitez : à ne pas vouloir faire dire à la pièce plus qu'elle ne dit, à garder un certain mystère aux personnages en ne faisant pas déployer aux acteurs tous les signes d'une dramaturgie pourtant fine et solide, il offre « sur un plateau » au Mariage sa position de chef-d'œuvre, avec ses ambiguïtés¹.

L'intelligence de la mise en scène consiste en effet à rendre aux personnages la psychologie de leur temps. À la fin du XVIII^e siècle, on porte facilement son cœur en écharpe et les larmes viennent aux yeux aussi vite que le sourire aux lèvres. Fontana « dont tout le jeu passe par une incarnation physique, par une expression rare des émotions qui rend son visage pareil à un grand ciel changeant² », « neveu d'Arlequin et frère né avant terme des jeunes premiers romantiques³ », donne à Figaro une liberté ambiguë, passant des larmes au rire, voire à la pitié, dans un registre qui n'appartient qu'à lui et ne l'apparente à aucun de ses prédécesseurs immédiats. L'actualité la plus brûlante étant toujours sollicitée d'une manière ou d'une autre par l'étonnante sagacité de Beaumarchais, il recueille des salves d'applaudissements fortuits, déclenchés par l'allusion à la censure mahométane...

Ce diable de monologue, une fois qu'on a tenté d'en démêler les fils, pourrait nous entraîner fort loin, et la variété de ses interprétations, où il ne s'agit que de doser convenablement l'émotion, la jalousie, la réflexion, la gaieté, l'insouciance, le sentiment d'injustice, etc., se déploie comme un arc-en-ciel dont

1. Christine FRIEDEL, *Révolution*, 21 avril 1989.

2. Monique LE ROUX, *La Quinzaine littéraire*, 15 avril 1989.

3. J.P. LEONARDINI, *Liberté*, 25 mars 1989.

chaque couleur entraîne les harmonies des autres. Une remarque intéressante s'impose. Quel que soit le metteur en scène, les déplacements de l'acteur pendant le monologue, à part quelques indications lui permettant de s'asseoir sur le banc providentiel toujours présent dans le décor, sont la plupart du temps laissés à la fantaisie de l'acteur, maître de cette appropriation si nécessaire que nous avons soulignée.

Les auteurs romantiques, au XIX^e siècle, n'ont pas négligé d'utiliser le monologue, pure émanation de l'âme lyrique des héros. Nombreux sont les exemples chez Alexandre Dumas, chez Alfred de Vigny (les monologues successifs de Chatterton) et chez Victor Hugo, sans parler des magnifiques monologues d'Alfred de Musset (*Lorenzaccio*). Notre choix s'est porté en définitive sur l'un des plus connus et des plus difficiles, le monologue de Don Carlos, dans *Hernani*, modèle du genre, où Hugo se souvient de Corneille et où il trace quelques-uns de ses plus beaux vers, qui laissent présager le poète de *La légende des siècles*. Grâce au récit d'Adèle Hugo, nous savons comment cela s'est passé lors des premières représentations :

La toile se leva sur le quatrième acte. Michelot commença son monologue. Pour n'en pas perdre un vers, toutes les têtes étaient sorties des loges. Si le succès n'avait pas été aussi solidement assis, ce long monologue aurait pu l'ébranler, l'acteur étant insuffisant. Non que Michelot manquât d'une certaine habileté, mais il disait à contresens. Le succès était si fort enraciné que rien ne pouvait l'entamer. Loin de lui nuire, le monologue l'accrut encore. Des salves d'applaudissements couvraient la voix de Michelot tous les cinq ou six vers, si bien qu'à cause de ces applaudissements répétés, l'acteur tint la scène le double du temps que ne le comportait son récit¹.

1. Adèle HUGO, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, 1985, p. 466.

Et le lendemain :

Le long monologue de Charles-Quint arriva. Michelot, qui n'avait jamais cru à la pièce, qui s'était imbu des journaux, qui flairait son public, pour lui complaire dit le monologue en traître. Il le débitait du bout des lèvres, tout en clignant de l'œil au public des loges et lui jetant des vers, qui terminait chaque phrase ayant l'air de dire : « Rions en ensemble ». Le monologue fut ricané en entier à l'intérieur par l'acteur, à l'extérieur par le public des belles places.

Pourtant, malgré les sifflets et les huées, les admirateurs de l'auteur furent bouleversés : « Dans le grand monologue de Don Carlos devant le tombeau de Charlemagne, il nous semblait monter un escalier dont chaque marche était un vers au sommet d'une flèche de cathédrale, d'où le monde nous apparaissait comme dans la gravure sur bois d'une cosmographie gothique¹ », écrivait, plus de trente ans après, Gautier, encore impressionné par le gigantesque escalier en quatre volées qui occupait la scène de la Comédie-Française au quatrième acte d'*Hernani*. Acteur plus conforme à l'esthétique romantique, Ligier reprit le rôle en 1838, mais il lui manquait la finesse qu'y déploya en 1867 l'acteur Bressant, nuancé et élégant. Alors que Michelot n'avait dit que 86 vers du texte, qui en compte 168, Bressant alla jusqu'à 108. C'est cependant avec Gustave Worms, magnifique interprète d'*Alceste*, comédien d'une rare richesse, que le personnage de Don Carlos, face à Mounet-Sully, *Hernani* plus romantique encore qu'en 1830, prend un relief plus grand que le héros éponyme.

La supériorité morale de l'empereur sur le bandit se traduit ici par une supériorité d'interprétation qui fait passer Charles-Quint au premier plan et ne laisse plus

1. Théophile GAUTIER, *Histoire du romantisme*, suivi de *Notices romantiques...*, 1877, p. 122-123.

*au personnage d'Hernani qu'une valeur secondaire. [...] L'immense monologue du quatrième acte a montré chez M. Worms une ampleur et une variété de ressources qui ont excité presque autant de surprise qu'elles rencontraient d'approbation ; ce quatrième acte a été pour M. Worms le légitime sujet d'une ovation éclatante*¹.

Les critiques louent unanimement la sobriété de ses gestes et la mesure de ses effets autant que son autorité, sa science des détails, sa diction ferme et savante, ses nuances d'intonation variées, etc. Seul Sarcey trouve trop long le monologue qu'il compare à celui d'Auguste². D'aucuns le trouvent plutôt trop court : 15 minutes. Une trentaine de vers supplémentaires ont pourtant encore été rétablis. « On demeurerait des heures à entendre de pareils vers dits par un pareil acteur³. » À considérer le relevé de la mise en scène réalisée en 1877 par Émile Perrin, on constate que c'est en effet à l'économie que Worms joue le monologue. Quelques pas à gauche ou à droite dans le cours de la méditation et un agenouillement sur « Charlemagne ! c'est toi », conforme aux didascalies de l'auteur. Il sera difficile, après une telle performance et une telle unanimité de la critique, de reprendre après Worms le rôle de Don Carlos. Le Bargy s'y essaie, mais manque de souffle et d'ampleur. Dessonnes y est « royalement mauvais » en 1912 et c'est Georges Le Roy qui, en 1931, obtient enfin un satisfecit de la part d'Antoine, critique sévère s'il en est. Il a de plus le mérite de rétablir enfin l'intégralité du texte. Bref, contrairement aux autres monologues dont nous avons examiné l'interprétation, il n'y a pas 36 façons de jouer le monologue de Don Carlos. Lyrisme et intelligence sont nécessaires, simplicité et authenticité également. Lorsque Robert

1. Auguste VITU, *Le Figaro* 22 novembre 1877.

2. Francisque SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, t. 4, 1901, p. 11-12.

3. [ANONYME], *Le Rappel*, 24 novembre 1877. Dossier de presse *Hernani*, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Hossein a mis en scène *Hernani* à la Comédie-Française en 1974, il a confié Don Carlos à un jeune comédien, Nicolas Silberg, qui a réussi à s'imposer dans le rôle grâce à sa « conviction intérieure » (Robert Kanters¹). Beau physique, belle voix, riche en nuances et en harmoniques, sobriété de jeu et une véritable sincérité proche de l'ingénuité. Malgré une mise en scène d'une précision tatillonne, au centimètre carré de scène près, et de nombreux mouvements réglés au millimètre sur les praticables d'un décor complexe, Silberg parvenait à communiquer sa fougue et ses élans à un public charmé par tant de sobriété : « remarquable dramatisation d'un "tunnel" tout de même bien long mais indispensable », avoue Jean Vigneron². Quant à l'admirable mise en scène de Vitez à Chaillot, en 1985, bien avant sa nomination à la Comédie-Française, représentation de tous les rêves des héros et, par-dessus tout, de l'imaginaire hugolien, elle aboutissait à cette même constatation des critiques, reconnaissant la supériorité du rôle de Don Carlos sur celui d'Hernani. L'interprétation, particulièrement juvénile, de Redjep Mitrovitsa donnait un éclairage bouleversant de la fragilité et de la lucidité du personnage, roi littéralement mis à nu par sa visite au tombeau et y abandonnant, pour assumer le pouvoir, sa jeunesse et son innocence.

Morceaux de bravoure, défis lancés par les comédiens au public qu'ils cherchent à séduire, les monologues insérés dans les grandes pièces de théâtre seront toujours, malgré les tours de passe-passe des metteurs en scène, attendus, applaudis comme des « suppléments », mais il ne faut jamais oublier qu'ils sont aussi, pour l'acteur, l'occasion de se mettre en danger, tout en endossant la responsabilité qui incombe au seul personnage, vertigineusement offert dans sa plus grande intimité. Certains auteurs modernes ne se sont pas privés de donner au public et à leurs interprètes ces moments privilégiés d'intense présence dramatique. Je pense notamment à Jean Giraudoux (le monologue d'Irma la plongeuse dans *La folle de Chaillot* ou celui du

1. Robert KANTERS, *L'Express*, 21 octobre 1974.

2. Jean VIGNERON, *La Croix*, 19 octobre 1974.

jardinier dans *Électre*) ou à Eugène Ionesco (le monologue de la bonne dans *La cantatrice chauve*. L'acteur est seul, mais non solitaire, face au public, mais avec l'épaisseur que lui ont donnée ou lui donneront les autres scènes de la pièce. C'est en cela qu'ils diffèrent d'un genre qui s'est petit à petit fait une place dans la dramaturgie de notre temps, signe des temps, sans doute, signe de la grande solitude des hommes dans notre société, signe aussi de la pénurie croissante des moyens théâtraux, signe enfin de l'enfermement des créateurs dans un univers où la communication devient de plus en plus difficile.

Lorsque Jean Cocteau, se souvenant avec admiration de la performance d'acteur accomplie par Mounet-Sully dans la récitation de « La grève des forgerons », poème de François Coppée, décide d'écrire *La voix humaine*, c'est vraiment à l'acteur – à l'actrice, en l'occurrence – qu'il pense. Peut-on en dire autant de tous ces spectacles à une voix qui ont envahi nos scènes ? La bavarde solitude des héros anonymes de Samuel Beckett ou Bernard-Marie de Koltès, pour ne citer que ceux-là, n'est-elle pas un appel pathétique au fondement même du fait théâtral : l'expression des angoisses de l'homme, l'exposé de la condition humaine, le récit de sa faiblesse face au monde, en quête de partage et d'approbation. Ce moment fugitif de rencontre entre l'acteur chargé d'un texte et le public prêt à l'écouter se résout alors dans une tension soutenue par un arc unique. De même l'utilisation du monologue par les grands auteurs du passé est-elle pour nous un moyen de pénétrer plus avant dans la vérité des personnages et de charger notre mémoire du chant intérieur des héros, de leur poésie, de leur réflexion, tant il est vrai aussi que c'est de ces morceaux-là que les spectateurs ont souvent le meilleur souvenir...

ANNEXE 1

EXTRAIT DU *DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE* *DU THÉÂTRE*, DIRIGÉ PAR MICHEL CORVIN

Définition du « monologue » :

Il y a monologue quand l'acteur seul en scène parle au public (ce qui entraîne un effet de distanciation) ou à lui-même (le discours peut alors, par une convention remontant au classicisme, représenter la pensée du personnage). S'y apparente le soliloque (adresse à un interlocuteur muet mais présent), très courant dans le théâtre contemporain. Monologue et soliloque peuvent constituer tout ou partie d'une pièce de théâtre.

Le monologue théâtral est issu d'une double filiation. La tragédie grecque et ses chœurs nous l'ont légué comme un suspens lyrique au sein du drame. Mais il s'est nourri très tôt, dans l'ordre du comique, de l'art du conteur et du bateleur. Depuis les jongleurs du moyen âge s'est maintenue cette tradition populaire conservée par la comédie (les monologues d'Arnolphe chez Molière relèvent de la farce ; celui de Figaro inscrit dans une pièce d'intrigue une théâtralité presque foraine), et à l'époque moderne par le music-hall et les fantaisistes (et aussi via Brecht, par Dario Fo) ; la prestation de l'acteur y importe autant que le texte.

Alors que Shakespeare recourt, au sein même de la tragédie, aux monologues lyriques autant qu'épiques (le chœur de *Roméo et Juliette*) sans rompre avec le théâtre médiéval (par leurs monologues Iago et Richard III reprenant la place, comique, du Satan des moralités et des « interludes »), la tragédie française tend, au nom de la vraisemblance, à limiter strictement l'usage du monologue, florissant à l'époque baroque, et devenu suspect de ne satisfaire qu'au désir des acteurs d'y « paraître à leur avantage » (Corneille, examen de *Clitandre*).

Si les morceaux de bravoure de Hugo restaurent le pur goût du verbe et du jeu au détriment de la rigueur dramatique, ce sont surtout Büchner ou Musset qui, ouvrant des abîmes dans la

conscience de personnages livrés à eux-mêmes, annoncent la mutation que le drame moderne va faire subir au monologue, vecteur privilégié d'un théâtre « intime ». Car la hiérarchie qui faisait du dialogue le « mode d'expression dramatique par excellence », lui seul permettant aux personnages « [d'exprimer] leurs discordances et [d'imprimer] à l'action un mouvement réel » (Hegel, *Esthétique*), perd son sens dès que le drame s'émancipe de la catégorie de l'action. Au tournant du siècle apparaissent des pièces plus chorales que dialectiques (Maeterlinck), des dialogues qui sont des monologues croisés (Tchékhov) et des drames entièrement monologués ou « soliloqués » (Strindberg, *la Plus forte*) : la frontière entre monologue et dialogue commence à s'estomper.

Au xx^e siècle, parallèlement à l'apparition du « monologue intérieur » dans le roman, et à celle du cinéma (qui combine à la forme dramatique la subjectivité de la caméra), le monologue théâtral se développe dans deux directions contraires : vers l'épique sous le signe de Brecht, qui fait de la « scène de rue » (un événement raconté par un témoin) un modèle de son théâtre ; vers le théâtre mental sous le signe de Beckett (*la Dernière bande*, *Dis Joe*, *Compagnie*).

Aujourd'hui, l'explosion du genre dramatique fait du monologue une forme privilégiée, à la fois récit et flux de conscience, surgissant d'une parole de pure traversée du langage (Müller, Strauss, Novarina). Même dans les dramaturgies encore liées à la fable, il y a plus contamination qu'opposition entre dialogue et monologue. En témoigne l'usage récurrent du soliloque (Beckett, Achtenbusch, Koltès, Bernhard), qui souligne la part monologique de toute adresse à l'autre autant que l'impossibilité d'une parole solitaire¹.

(Anne-Françoise BENHAMOU)

1. Bibliographie : B. DORT, « Le temps des monologues », *Le Monde*, 25 mars 1980. — P. SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983. — J.P. SARRAZAC, *Théâtres intimes, Alternatives théâtrales*, Actes Sud, 1989. — « Le monologue », *Alternatives théâtrales*, n° 45, Bruxelles, 1994. — J. DANAÛ, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, 1995.

ANNEXE 2

LES TEXTES CONSIDÉRÉS

Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, acte I, scène VI

Don Rodrigue, seul

*Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue*

*Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé.
Ô Dieu ! l'étrange peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène.*

*Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse,
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse,
L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,*

*Ou de vivre en infâme.
Des deux côtés mon mal est infini.
Ô Dieu ! l'étrange peine !
Faut-il laisser un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?*

*Père, maîtresse, honneur, amour,
Illustre tyrannie, adorable contrainte,
Par qui de ma raison la lumière est éteinte,
À mon aveuglement rendez un peu de jour.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse
Mais ensemble amoureuse,*

*Noble ennemi de mon plus grand bonheur
Qui fais toute ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur ?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ?*

*Il vaut mieux courir au trépas ;
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père.
Qui venge cet affront irrite sa colère,
Et qui peut le souffrir ne la mérite pas.
Prévenons la douleur d'avoir failli contre elle,
Qui nous serait mortelle.
Tout m'est fatal, rien ne me peut guérir,
Ni soulager ma peine,
Allons, mon âme, et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.*

*Mourir sans tirer ma raison !
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison,
Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée !*

*N'écoutons plus ce penser suborneur
Qui ne sert qu'à ma peine,
Allons, mon bras, du moins sauvons l'honneur,
Puisque aussi bien il faut perdre Chimène.*

*Oui, mon esprit s'était déçu,
Dois-je pas à mon père avant qu'à ma maîtresse ?
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
Je m'accuse déjà de trop de négligence,
Courons à la vengeance,
Et tous honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine
puisque aujourd'hui mon père est l'offensé
Si l'offenseur est père de Chimène.*

Pierre CORNEILLE, *Polyeucte*, acte IV, scène II

Polyeucte

*Source délicieuse en misères féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?
Honteux attachements de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous quand je vous ai quittés ?
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre,
Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.*

*Ainsi n'espérez pas qu'après vous je soupire,
Vous étalez en vain vos charmes impuissants,
Vous me montrez en vain par tout ce vaste empire
Les ennemis de Dieu pompeux et florissants ;
Il étale à son tour des revers équitables
Par qui les Grands sont confondus,
Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables
Sont d'autant plus inévitables,
Que leurs coups sont moins attendus.*

*Tigre altéré de sang, Décie impitoyable,
Ce Dieu t'a trop longtemps abandonné les siens,
De ton heureux destin vois la suite effroyable,
Le Scythe va venger la Perse, et les Chrétiens.
Encore un peu plus outre, et ton heure est venue,
Rien ne t'en saurait garantir,
Et la foudre qui va partir,
Toute prête à crever la nue,
Ne peut plus être retenue
Par l'attente du repentir.*

*Que cependant Félix m'immole à ta colère,
Qu'un rival plus puissant éblouisse ses yeux,
Qu'aux dépens de ma vie il s'en fasse beau-père,
Et qu'à titre d'esclave il commande en ces lieux :
Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine.*

*Monde, pour moi tu n'as plus rien,
Je porte en un cœur tout chrétien
Une flamme toute divine,
Et je ne regarde Pauline
Que comme un obstacle à mon bien.*

*Saintes douceurs du ciel, adorables idées,
Vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir,
De vos sacrés attraites les âmes possédées
Ne conçoivent plus rien qui les puisse émouvoir.
Vous promettez beaucoup et donnez davantage.*

*Vos biens ne sont point inconstants,
Et l'heureux trépas que j'attends
Ne vous sert que d'un doux passage
Pour nous introduire au partage*

Qui nous rend à jamais contents.

*(C'est vous, ô feu divin que rien ne peut éteindre,
Qui m'allez faire voir Pauline sans la craindre.
Je la vois, mais mon cœur, d'un saint zèle enflammé,
N'en goûte plus l'appas dont il était charmé ;
Et mes yeux, éclairés des célestes lumières,
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.)*

Pierre CORNEILLE, *Cinna*, acte I, scène I

Émilie

*Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé ma naissance,
Enfants impétueux de mon ressentiment,
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément,
Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire :
Durant quelques moments souffrez que je respire,
Et que je considère, en l'état où je suis,
Et ce que je hasarde, et ce que je poursuis.
Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,
Et que vous reprochez à ma triste mémoire
Que par sa propre main mon père massacré
Du Trône où je le vois fait le premier degré,
Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine, et l'effet de ma rage,
Je m'abandonne toute à vos ardents transports,
Et crois pour une mort lui devoir mille morts.
Au milieu toutefois d'une fureur si juste,
J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste,
Et je sens refroidir ce bouillant mouvement,
Quand il faut pour le suivre exposer mon Amant.
Oui, Cinna, contre moi moi-même je m'irrite
Quand je songe aux dangers où je te précipite.
Quoique pour me servir tu n'appréhendes rien,
Te demander du sang, c'est exposer le tien.
D'une si haute place on n'abat point de têtes,
Sans attirer sur soi mille et mille tempêtes,
L'issue en est douteuse, et le péril certain :
Un ami déloyal peut trahir ton dessein,
L'ordre mal concerté, l'occasion mal prise,
Peuvent sur son auteur renverser l'entreprise,
Tourner sur toi les coups dont tu le veux frapper,
Dans sa ruine même il peut t'envelopper,*

*Et quoi qu'en ma faveur ton amour exécute,
 Il te peut en tombant écraser sous sa chute.
 Ah ! cesse de courir à ce mortel danger,
 Te perdre en me vengeant ce n'est pas me venger.
 Un cœur est trop cruel quand il trouve des charmes
 Aux douceurs que corrompt l'amertume des larmes,
 Et l'on doit mettre au rang des plus cuisants malheurs
 La mort d'un ennemi qui coûte tant de pleurs.
 Mais peut-on en verser alors qu'on venge un père ?
 Est-il perte à ce prix qui ne semble légère ?
 Et quand son assassin tombe sous notre effort,
 Doit-on considérer ce que coûte sa mort ?
 Cessez, vaines frayeurs, cessez, lâches tendresses,
 De jeter dans mon cœur vos indignes faiblesses ;
 Et toi qui les produis par tes soins superflus,
 Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus.
 Lui céder, c'est ta gloire, et le vaincre ta honte,
 Montre-toi généreux, souffrant qu'il te surmonte,
 Plus tu lui donneras, plus il va te donner,
 Et ne triomphera que pour te couronner.*

Acte IV, scène II

Auguste

*Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
 Les secrets de mon âme, et le soin de ma vie ?
 Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis
 Si donnant des Sujets, il ôte les amis,
 Si tel est le destin des grandeurs souveraines
 Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des haines,
 Et si votre rigueur les condamne à chérir
 Ceux que vous animez à les faire périr.
 Pour elles rien n'est sûr, qui peut tout, doit tout craindre.
 Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.*

Quoi, tu veux qu'on t'épargne et n'as rien épargné.
 Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
 De combien ont rougi les champs de Macédoine,
 Combien en a versé la défaite d'Antoine,
 Combien celle de Sexte, et revois tout d'un temps
 Pérouse au sien noyée, et tous ses habitants.
 Remets dans ton esprit après tant de carnages
 De tes proscriptions les sanglantes images,
 Où toi-même des tiens devenu le bourreau
 Au sein de ton Tuteur enfonças le couteau,
 Et puis ose accuser le Destin d'injustice
 Quand tu vois que les tiens s'arment pour ton supplice,
 Et que, par ton exemple à ta perte guidés,
 Ils violent des droits que tu n'as pas gardés.
 Leur trahison est juste, et le Ciel l'autorise,
 Quitte ta dignité comme tu l'as acquise,
 Rends un sang infidèle à l'infidélité,
 Et souffre des ingrats après l'avoir été.
 Mais que mon jugement au besoin m'abandonne !
 Quelle fureur, Cinna, m'accuse et te pardonne ?
 Toi, dont la trahison me force à retenir
 Ce pouvoir souverain dont tu me veux punir,
 Me traite en criminel, et fait seule mon crime,
 Relève, pour l'abattre, un Trône illégitime,
 Et, d'un zèle effronté couvrant son attentat,
 S'oppose, pour me perdre, au bonheur de l'État ?
 Donc jusqu'à l'oublier je pourrais me contraindre !
 Tu vivrais en repos après m'avoir fait craindre !
 Non, non, je me trahis moi-même d'y penser,
 Qui pardonne aisément invite à l'offenser,
 Punissons l'assassin, proscrivons les complices.
 Mais quoi ! toujours du sang, et toujours des supplices !
 Ma cruauté se lasse, et ne peut s'arrêter,
 Je veux me faire craindre, et ne fais qu'irriter ;
 Rome a pour ma ruine une Hydre trop fertile.
 Une tête coupée en fait renaître mille,

*Et le sang répandu de mille conjurés
 Rend mes jours plus maudits, et non plus assurés.
 Octave, n'attends plus le coup d'un nouveau Brute,
 Meurs, et dérobe-lui la gloire de ta chute,
 Meurs, tu ferais pour vivre un lâche et vain effort
 Si tant de gens de cœur font des vœux pour ta mort,
 Et si tout ce que Rome a d'illustre jeunesse
 Pour te faire périr tour à tour s'intéresse :
 Meurs, puisque c'est un mal dont tu ne peux guérir,
 Meurs enfin, puisqu'il faut, ou tout perdre, ou mourir.
 La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste
 Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste,
 Meurs. Mais quitte au moins la vie avec éclat,
 Éteins-en le flambeau dans le sang de l'ingrat,
 Et toi-même en mourant immole ce perfide ;
 Contentant ses désirs, punis son parricide,
 Fais un tourment pour lui de ton propre trépas,
 En faisant qu'il le voie, et n'en jouisse pas.
 Mais jouissons plutôt nous-mêmes de sa peine,
 Et si Rome nous hait, triomphons de sa haine.
 Ô Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu,
 Ô rigoureux combat d'un cœur irrésolu
 Qui fuit en même temps tout ce qu'il se propose,
 D'un prince malheureux ordonnez quelque chose.
 Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'écarter ?
 Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.*

Jean RACINE, *Andromaque*, acte V, scène I

Hermione, seule

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais.
Ah ! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais ?
Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée ?
Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée.
L'ai-je vu se troubler, et me plaindre un moment ?
En ai-je pu tirer un seul gémissement ?
Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes,
Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ?
Et je le plains encore ? Et pour comble d'ennui,
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui ?
Je tremble au seul penser du coup qui le menace ?
Et prête à me venger je lui fais déjà grâce ?
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux.
Qu'il périsse. Aussi bien il ne vit plus pour nous.
Le perfide triomphe, et se rit de ma rage.
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage.
Il croit que toujours faible, et d'un cœur incertain,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.
Il juge encor de moi par mes bontés passées.
Mais plutôt le perfide a bien d'autres pensées.
Triomphant dans le temple, il ne s'informe pas
Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas.
Il me laisse, l'ingrat ! cet embarras funeste.
Non, non, encore un coup, laissons agir Oreste.
Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir,
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
À le vouloir ? Hé quoi ? C'est donc moi qui l'ordonne ?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?
Ce prince, dont mon cœur se faisait autrefois,
Avec tant de plaisir redire les exploits,

*À qui même en secret je m'étais destinée,
Avant qu'on eût conclu ce fatal hyménée ?
Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'états,
Que pour venir si loin préparer son trépas ?
L'assassiner, le perdre ? Ah ! devant qu'il expire...*

[...]

Acte V, Scène IV

Oreste, seul

*Que vois-je ? est-ce Hermione ? Et que viens-je
[d'entendre ?*

*Pour qui coule ce sang que je viens de répandre ?
Je suis, si je l'en crois, un traître, un assassin.
Est-ce Pyrrhus qui meurt ? Et suis-je Oreste enfin ?
Quoi ? J'étouffe en mon cœur la raison qui m'éclaire.
J'assassine à regret un roi que je révère.
Je viole en un jour les droits des souverains,
Ceux des ambassadeurs, et tous ceux des humains ;
Ceux même des autels, où ma fureur l'assiège.
Je deviens parricide, assassin, sacrilège.
Pour qui ? Pour une ingrate, à qui je le promets ;
Qui même, s'il ne meurt, ne me verra jamais,
Dont j'épouse la rage. Et quand je l'ai servie,
Elle me redemande et son sang et sa vie !
Elle l'aime ! et je suis un monstre furieux !
Je la vois pour jamais s'éloigner de mes yeux,
Et l'ingrate, en fuyant, me laisse pour salaire
Tous les noms odieux que j'ai pris pour lui plaire.*

Scène V

[...]

Oreste

*Grâce aux dieux ! Mon malheur passe mon espérance :
Oui, je te loue, ô ciel ! de ta persévérance.*

*Appliqué sans relâche au soin de me punir,
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.
Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli :
Hé bien, je meurs content, et mon sort est rempli.
Où sont ces deux amants ? Pour couronner ma joie,
Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie :
L'un et l'autre en mourant je les veux regarder.
Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder.
Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?
De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ?
Quelle horreur me saisit. Grâce au ciel, j'entrevois...
Dieu ! Quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !*

*Pylade
Ah Seigneur !*

Oreste

*Quoi, Pyrrhus, je te rencontre encore ?
Trouverai-je partout un rival que j'abhorre ?
Percé de tant de coups comment t'es-tu sauvé ?
Tiens, tiens, voilà le coup que je t'ai réservé.
Mais que vois-je ? À mes yeux Hermione l'embrasse ?
Elle vient l'arracher au coup qui le menace ?
Dieux, quels affreux regards elle jette sur moi !
Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi ?
Hé bien, filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ?
Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?
À qui destinez-vous l'appareil qui vous suit ?
Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit ?
Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.
Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione.
L'ingrate mieux que vous saura me déchirer,
Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.*

MOLIÈRE, *L'avare*, acte IV, scène VII**Harpagon**

Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste Ciel ! je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être ? Qu'est-il devenu ? Où est-il ? Où se cache-t-il ? Que ferai-je pour le trouver ? Où courir ? Où ne pas courir ? N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin... (Il se prend lui-même le bras) Ah ! c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! on m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus ; je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris ? Euh ? que dites-vous ? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure ; et l'on a choisi justement le temps où je parlais à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller quérir la justice, et faire donner la question à toute la maison : à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh ! de quoi est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel bruit fait-on là-haut ? Est-ce mon voleur qui y est ? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a

fait. Allons vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après.

MOLIÈRE, *Amphitryon*, acte I, scène I

Sosie

Qui va là ? Heu ? Ma peur, à chaque pas, s'accroît.

Messieurs, ami de tout le monde.

Ah ! quelle audace sans seconde

De marcher à l'heure qu'il est !

Que mon maître, couvert de gloire,

Me joue ici d'un vilain tour !

Quoi ? si pour son prochain il avait quelque amour,

M'aurait-il fait partir par une nuit si noire ?

Et pour me renvoyer annoncer son retour

Et le détail de sa victoire,

Ne pouvait-il pas bien attendre qu'il fût jour ?

Sosie, à quelle servitude

Tes jours sont-ils assujettis !

Notre sort est beaucoup plus rude

Chez les grands que chez les petits.

Ils veulent que pour eux tout soit, dans la nature,

Obligé de s'immoler.

Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure,

Dès qu'ils parlent, il faut voler.

Vingt ans d'assidu service

N'en obtiennent rien pour nous ;

Le moindre petit caprice

Nous attire leur courroux.

Cependant notre âme insensée

S'acharne au vain honneur de demeurer près d'eux,

Et s'y veut contenter de la fausse pensée

Qu'ont tous les autres gens que nous sommes heureux.

*Vers la retraite en vain la raison nous appelle ;
 En vain notre dépit quelquefois y consent :
 Leur vue a sur notre zèle
 Un ascendant trop puissant,
 Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
 Nous rengage de plus belle.
 Mais enfin, dans l'obscurité,
 Je vois notre maison, et ma frayeur s'évade.
 Il me faudrait, pour l'ambassade,
 Quelque discours prémédité.
 Je dois aux yeux d'Alcmène un portrait militaire
 Du grand combat qui met nos ennemis à bas ;
 Mais comment diantre le faire,
 Si je ne m'y trouvais pas ?
 N'importe, parlons-en et d'estoc et de taille,
 Comme oculaire témoin :
 Combien de gens font-ils des récits de bataille
 Dont ils se sont tenus loin ?
 Pour jouer mon rôle sans peine,
 Je le veux un peu repasser.
 Voici la chambre où j'entre en courrier que l'on mène,
 Et cette lanterne est Alcmène,
 À qui je me dois adresser.*

(Il pose sa lanterne par terre et lui adresse son compliment)

*« Madame, Amphitryon, mon maître, et votre époux...
 (Bon ! beau début !) l'esprit toujours plein de vos
 charmes,*

*M'a voulu choisir entre tous,
 Pour vous donner avis du succès de ses armes,
 Et du désir qu'il a de se voir près de vous. »*

*« Ha ! vraiment, mon pauvre Sosie,
 À te revoir j'ai de la joie au cœur. »*

*« Madame, ce m'est trop d'honneur,
 Et mon destin doit faire envie. »*

(Bien répondu !) « Comment se porte Amphitryon ?

« Madame, en homme de courage,

Dans les occasions où la gloire l'engage. »

(Fort bien ! belle conception !)

« Quand viendra-t-il, par son retour charmant,

Rendre mon âme satisfaite ? »

« Le plus tôt qu'il pourra, Madame, assurément,

Mais bien plus tard que son cœur ne souhaite. »

(Ah !) « Mais quel est l'état où la guerre l'a mis ?

Que dit-il ? Que fait-il ? Contente un peu mon âme. »

« Il dit moins qu'il ne fait, Madame,

Et fait trembler les ennemis. »

(Peste ! où prend mon esprit toutes ces gentilleses ?)

« Que font les révoltés ? Dis-moi, quel est leur sort ? »

« Ils n'ont pu résister, Madame, à notre effort :

Nous les avons taillés en pièces,

Mis Pterélas leur chef à mort,

Pris Télèbe d'assaut, et déjà dans le port

Tout retentit de nos prouesses. »

« Ah ! quel succès ! ô Dieux ! Qui l'eût pu jamais croire ?

Raconte-moi, Sosie, un tel événement. »

« Je le veux bien, Madame ; et sans m'enfler de gloire

Du détail de cette victoire

Je puis parler très sagement.

Figurez-vous donc que Télèbe,

Madame, est de ce côté :

(Il marque les lieux sur sa main, ou à terre.)

C'est une ville, en vérité,

Aussi grande quasi que Thèbes,

La rivière est comme là.

Ici nos gens se campèrent ;

Et l'espace que voilà,

Nos ennemis l'occupèrent :

*Sur un haut, vers cet endroit,
Était leur infanterie ;
Et plus bas, du côté droit,
Était la cavalerie.*

*Après avoir aux dieux adressé les prières,
Tous les ordres donnés, on donne le signal.
Les ennemis, pensant nous tailler des croupières,
Firent trois pelotons de leurs gens à cheval ;
Mais leur chaleur par nous fut bientôt réprimée,
Et vous allez voir comme quoi.
Voilà notre avant-garde à bien faire animée ;
Là, les archers de Créon, notre roi ;
Et voici le corps d'armée,*

(On fait un peu de bruit.)

*Qui d'abord... Attendez. » Le corps d'armée a peur.
J'entends quelque bruit, ce me semble.*

BEAUMARCHAIS, *Le mariage de Figaro*, acte V, scène III

Figaro, seul, se promenant dans l'obscurité, dit du ton le plus sombre :

Ô femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !... nul animal créé ne peut manquer à son instinct : le tien est-il donc de tromper ?... Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressais devant sa maîtresse ; à l'instant qu'elle me donne sa parole, au milieu même de la cérémonie... Il riait en lisant, le perfide ! et moi comme un benêt... Non, monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire ; tandis que moi, morbleu ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes : et vous voulez jouter... On vient... c'est elle... ce n'est personne. — La nuit est noire en diable, et me voilà faisant le sot métier de mari, quoique je ne le sois qu'à moitié ! (il s'assied sur un banc) est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? Fils de je ne sais pas qui, volé par des bandits, élevé dans leurs mœurs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête ; et partout je suis repoussé ! J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie, et tout le crédit d'un grand seigneur peut à peine me mettre à la main la lancette vétérinaire ! — Las d'attrister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre : me fussé-je mis une pierre au cou ! je broche une comédie dans les mœurs du sérail. Auteur espagnol, je crois pouvoir y

fronder Mahomet sans scrupule : à l'instant un envoyé... de je ne sais où se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime Porte, la Perse, une partie de la presque île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc : et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire, et qui nous meurtrissent l'omoplate, en nous disant : chiens de chrétiens ! – Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant. – Mes joues creusaient, mon terme était échu : je voyais de loin arriver l'affreux recors, la plume fichée dans sa perruque : en frémissant je m'évertue. Il s'élève une question sur la nature des richesses ; et comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sol, j'écris sur la valeur de l'argent et sur son produit net : sitôt je vois du fond d'un fiacre baisser pour moi le pont d'un château fort, à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté. (il se lève). Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent, quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil ! Je lui dirais... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours ; que sans la liberté de blâmer, il n'est pas d'éloge flatteur ; et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. (il se rassied). Las de nourrir un obscur pensionnaire, on me met un jour dans la rue ; et comme il faut dîner, quoiqu'on ne soit plus en prison, je taille encore ma plume, et demande à chacun de quoi il est question : on me dit que, pendant ma retraite économique, il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celles de la presse ; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de

personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs. Pour profiter de cette douce liberté, j'annonce un écrit périodique, et, croyant n'aller sur les brisées d'aucun autre, je le nomme Journal inutile. Pou-ou ! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille, on me supprime, et me voilà derechef sans emploi ! – Le désespoir m'allait saisir ; on pense à moi pour une place, mais par malheur j'y étais propre : il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. Il ne me restait plus qu'à voler ; je me fais banquier de pharaon : alors bonnes gens ! je soupe en ville, et les personnes dites comme il faut m'ouvrent poliment leur maison, en retenant pour elles les trois-quarts du profit. J'aurais bien pu me remonter ; je commençais même à comprendre que, pour gagner du bien, le savoir-faire vaut mieux que le savoir. Mais comme chacun pillait autour de moi, en exigeant que je fusse honnête, il fallut bien périr encore. Pour le coup je quittais le monde, et vingt brasses d'eau m'en allaient séparer, lorsqu'un dieu bienfaisant m'appelle à mon premier état. Je reprends ma trousse et mon cuir anglais ; puis, laissant la fumée aux sots qui s'en nourrissent, et la honte au milieu du chemin, comme trop lourde à un piéton, je vais rasant de ville en ville, et je vis enfin sans souci. Un grand seigneur passe à Séville ; il me reconnaît, je le marie ; et pour prix d'avoir eu par mes soins son épouse, il veut intercepter la mienne ! Intrigue, orage à ce sujet. Prêt à tomber dans un abîme, au moment d'épouser ma mère, mes parents m'arrivent à la file. (il se lève en s'échauffant) On se débat, c'est vous, c'est lui, c'est moi, c'est toi, non, ce n'est pas nous ; eh ! mais qui donc ? (il retombe assis) Ô bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans

le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis : encore je dis ma gaieté sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre ; maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune ; ambitieux par vanité, laborieux par nécessité, mais paresseux... avec délices ! orateur selon le danger ; poète par délassement ; musicien par occasion ; amoureux par folles bouffées, j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite et, trop désabusé... Désabusé... ! Suzon, Suzon, Suzon ! que tu me donnes de tourments !... J'entends marcher... on vient. Voici l'instant de la crise.

Victor HUGO, *Hernani*, acte IV, scène II

Don Carlos, seul

*Charlemagne, pardon ! ces voûtes solitaires
Ne devraient répéter que paroles austères.
Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement
Que nos ambitions font sur ton monument.
– Charlemagne est ici ! Comment, sépulcre sombre,
Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre ?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur ?
– Ah ! c'est un beau spectacle à ravir la pensée
Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a laissée !
Un édifice, avec deux hommes au sommet,
Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet.
Presque tous les états, duchés, fiefs militaires,
Royaumes, marquisats, tous sont héréditaires ;
Mais le peuple a parfois son pape ou son César,
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate.
Électeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
Double sénat sacré dont la terre s'émeut,
Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
Qu'une idée, au besoin des temps, un jour éclore,
Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
Se fait homme, saisit les cœurs, creuse un sillon ;
Maint roi la foule aux pieds ou lui met un bâillon ;
Mais qu'elle entre un matin à la Diète, au Conclave,
Et tous les rois soudain verront l'idée esclave,
Sur leurs têtes de rois que ses pieds courberont,
Surgir, le globe en main ou la tiare au front.
Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
Que pour eux et par eux. Un suprême mystère
Vit en eux, et le ciel, dont ils ont tous les droits,
Leur fait un grand festin des peuples et des rois,*

Et les tient sous sa nue, où son tonnerre gronde,
 Seuls, assis à la table où Dieu leur sert le monde.
 Tête à tête ils sont là, réglant et retranchant,
 Arrangeant l'univers comme un faucheur son champ.
 Tout se passe entre eux deux. Les rois sont à la porte,
 Respirant la vapeur des mets que l'on apporte,
 Regardant à la vitre, attentifs, ennuyés,
 Et se haussant, pour voir, sur la pointe des pieds.
 Le monde au-dessous d'eux s'échelonne et se groupe.
 Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe.
 L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont
 Leur raison en eux-même, et sont parce qu'ils sont.
 Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
 L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
 L'univers ébloui contemple avec terreur
 Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur.
 – L'empereur ! l'empereur ! être empereur ! – Ô rage,
 Ne pas l'être ! – et sentir son cœur plein de courage ! –
 Qu'il fut heureux celui qui dort dans ce tombeau !
 Qu'il fut grand ! De son temps c'était encor plus beau.
 Le pape et l'empereur ! ce n'était plus deux hommes.
 Pierre et César ! en eux s'accouplant les deux Romes,
 Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
 Redonnant une forme, une âme au genre humain,
 Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
 Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle,
 Et tous deux remettant au moule de leur main
 Le bronze qui restait du vieux monde romain !
 Oh ! quel destin ! – Pourtant cette tombe est la sienne !
 Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne ?
 Quoi donc ? avoir été prince, empereur et roi !
 Avoir été l'épée, avoir été la loi !
 Géant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne !
 Quoi ! pour titre César et pour nom Charlemagne !
 Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila,
 Aussi grand que le monde !... – et que tout tienne là !

*Ah ! briguez dont l'Empire, et voyez la poussière
 Que fait un empereur ! Couvrez la terre entière
 De bruit et de tumulte ; élevez, bâtissez
 Votre empire, et jamais ne dites : C'est assez !
 Taillez à larges pans un édifice immense !
 Savez-vous ce qu'un jour il en reste ? ô démente !
 Cette pierre ! Et du titre et du nom triomphants ?
 Quelques lettres, à faire épeler des enfants !
 Si haut que soit le but où votre orgueil aspire,
 Voilà le dernier terme !... – Oh ! l'Empire ! l'Empire !
 Que m'importe ! j'y touche, et le trouve à mon gré.
 Quelque chose me dit : Tu l'auras ! – Je l'aurai. –
 Si je l'avais !... – Ô ciel ! être ce qui commence !
 Seul, debout, au plus haut de la spirale immense !
 D'une foule d'états l'un sur l'autre étagés
 Être la clef de voûte, et voir sous soi rangés
 Les rois, et sur leur tête essuyer ses sandales ;
 Voir au-dessous des rois les maisons féodales,
 Margraves, cardinaux, doges, ducs à fleurons ;
 Puis évêques, abbés, chefs de clans, hauts barons,
 Puis clercs et soldats ; puis, loin du faite où nous sommes
 Dans l'ombre, tout au fond de l'abîme, – les hommes
 – Les hommes ! c'est-à-dire une foule, une mer,
 Un grand bruit, pleurs et cris, parfois un cri amer,
 Plainte qui, réveillant la terre qui s'effare,
 À travers tant d'échos nous arrive fanfare !
 Les hommes ! – Des cités, des tours, un vaste essaim. –
 De hauts clochers d'église à sonner le tocsin ! –
 (Rêvant)
 Base de nations portant sur leurs épaules
 La pyramide énorme appuyée aux deux pôles,
 Flots vivants, qui toujours l'étreignant de leurs plis,
 La balancent, branlante, à leur vaste roulis,
 Font tout changer de place et, sur les hautes zones,
 Si bien que tous les rois, cessant leurs vains débats,
 Lèvent les yeux au ciel... Rois ! regardez en bas !*

– Ah ! le peuple ! – océan ! – onde sans cesse émue,
 Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue !
 Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau !
 Miroir où rarement un roi se voit en beau !
 Ah ! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
 On y verrait au fond des empires sans nombre,
 Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
 Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus !
 – Gouverner tout cela ! – Monter, si on vous nomme,
 À ce faite ! Y monter, sachant qu'on n'est qu'un homme !
 Avoir l'abîme là !... – pourvu qu'en ce moment
 Il n'aille pas me prendre un éblouissement !
 Oh ! d'états et de rois mouvante pyramide,
 Ton faite est bien étroit ! Malheur au pied timide !
 À qui me retiendrai-je ? – Oh ! si j'allais faillir
 En sentant sous mes pieds le monde tressaillir !
 En sentant vivre, sourdre, et palpiter la terre !
 – Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains, qu'en
 faire ?
 Le pourrai-je porter seulement ? Qu'ai-je en moi ?
 Être empereur, mon Dieu ! j'avais trop d'être roi !
 Certes, il n'est qu'un mortel de race peu commune
 Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.
 Mais, moi ! qui me fera grand ? qui sera ma loi ?
 Qui me conseillera ?
 (il tombe à deux genoux devant le tombeau)

Charlemagne ! c'est toi !

Ah ! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
 Prend nos deux majestés et les met face à face,
 Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau
 Quelque chose de grand, de sublime et de beau !
 Oh ! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose,
 Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
 Y toucher. Montre-moi que sur cette Babel
 Qui du pâtre à César va montant jusqu'au ciel,
 Chacun en son degré se complaît et s'admire,

L'INTERPRÉTATION DU MONOLOGUE CLASSIQUE

*Voit l'autre par dessous et se retient d'en rire.
Apprends-moi tes secrets de vaincre et de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner !
– N'est-ce pas ? – S'il est vrai qu'en son lit solitaire
Parfois une grande ombre au bruit que fait la terre
S'éveille et que soudain son tombeau large et clair
S'entr'ouvre, et dans la nuit jette au monde un éclair,
Si cette chose est vraie, empereur d'Allemagne,
Oh ! dis-moi ce qu'on peut faire après Charlemagne !
Parle ! dû t'en parler ton souffle souverain
Me briser sur le front cette porte d'airain !
Ou plutôt, laisse-moi seul dans ton sanctuaire
Entrer, laisse-moi voir ta face mortuaire,
Ne me repousse pas d'un souffle d'aigle,
Sur ton chevet de pierre, accoude-toi. Parlons.
Oui, dusses-tu me dire, avec ta voix fatale,
De ces choses qui font l'œil sombre et le front pâle !
Parle, et n'aveugle pas ton fils épouvanté,
Car ta tombe sans doute est pleine de clarté !
Ou, si tu ne dis rien, laisse en ta paix profonde
Carlos étudier ta tête comme un monde ;
Laisse qu'il te mesure à loisir, ô géant,
Car rien n'est ici bas si grand que ton néant !
Que la cendre, à défaut de l'ombre, me conseille !
(il approche la clef de la serrure)
Entrons.*

(Il recule)

*Dieu ! s'il allait me parler à l'oreille !
S'il était là, debout et marchant à pas lents !
Si j'allais ressortir avec des cheveux blancs !
Entrons toujours ! (Bruit de pas)*

*On vient. Qui donc ose à cette heure,
Hors moi, d'un pareil mort éveiller la demeure ?
Qui donc ? (le bruit approche)*

*Ah ! j'oubliais ! ce sont mes assassins.
Entrons.*

BIBLIOGRAPHIE

- ALAIN (1958), *Système des beaux-arts. Livre cinq. Du théâtre*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- [ANONYME] (1877), *Le Rappel*, 24 novembre. Recueil de presse *Hernani*, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d' (1657), *La pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville.
- BELLESORT, André (1938), *Plaisir du théâtre*, Paris, Perrin.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (1995), « Monologue », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2 vol., Paris, Bordas, p. 620-621.
- BOST, Pierre (1930), *Revue hebdomadaire*, 11 janvier.
- BRENELLERIE, Gudin de la (1888), *Histoire de Beaumarchais*, Paris, Plon.
- CHALAI, François (1983), *France-Soir*, 14 avril.
- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas (1808), *Précis de l'art théâtral dramatique des anciens et des modernes, faisant suite aux Œuvres de M. de Chamfort, publié par M. Lacombe...*, Paris, Au grand buffon, Librairie de A.G. Debray.
- COURNOT, Michel (1984), *Le Monde*, 16 mars.
- DESCOTES, Maurice (1962), *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris, Presses universitaires de France.
- DIDEROT, Denis (1968), *Entretiens sur le fils naturel. Second entretien*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. du P. Vernière, Paris, Éditions Garnier.
- DOLLFUS, Ariane (2000), *France-Soir*, 14 mars.
- DUSSANE, Béatrix (1951), *Notes de théâtre, 1940-1950*, Paris, Lardanchet.
- FRIEDEL, Christine (1989), *Révolution*, 21 avril.
- GALEY, Matthieu (1969), *Combat*, 24 septembre.

L'INTERPRÉTATION DU MONOLOGUE CLASSIQUE

- GAUTIER, Théophile (1842), *La Presse*, 24 janvier.
- GAUTIER, Théophile (1877), *Histoire du romantisme*, suivi de *Notices romantiques...*, troisième édition, Paris, Charpentier.
- GÉMIER, Firmin (1924), *Demain*, juillet.
- GEOFFROY, Julien-Louis (1806), *Journal de l'Empire*, 31 mars.
- HELIOT, Armelle (1987), *Le Quotidien de Paris*, 16 mai.
- HELIOT, Armelle (1989), *Le Quotidien du médecin*, 21 juin.
- HÉRIAT, Philippe (1946), *La Bataille*, 16 octobre.
- HUGO, Adèle (1985), *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, édition de Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Plon. (Coll. « Les mémorables ».)
- KEMP, Robert (1937), *Le Temps*, 3 mai.
- KEMP, Robert (1949), *Le Monde*, 14 octobre.
- KEMP, Robert (1957), *Le Monde*, 21 novembre.
- LA BARDONNIE, Mathilde (2002), *Libération*, 25 février.
- LEMAÎTRE, Jules (1890), *Impressions de théâtre*, Paris, Lecène, Oudin et cie.
- LEMARCHAND, Jacques (1949), *Combat*, 14 octobre.
- LEONARDINI, J.P. (1989), *Liberté*, 25 mars.
- LE ROUX, Monique (1984), *La Quinzaine littéraire*, 16 mars.
- LE ROUX, Monique (1989), *La Quinzaine littéraire*, 15 avril.
- MARAIS, Mathieu (1863-1868), *Journal (1665-1737)*, éd. Lescure, Paris, Didot.
- MARCABRU, Pierre (1977), *Le Figaro*, 26 mars.
- MAS, Émile (1909), *Comoedia*, 5 décembre.
- MAS, Émile (1914), *Comoedia*, 14 mars.
- MAS, Émile (1916), *Excelsior*, 3 octobre.
- MAS, Émile (1920), *Le Petit Bleu*, 11 mars.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

- MAS, Émile (1926), *Le Petit Bleu*, 31 août.
- PÉLADAN, Joseph (1906), *L'Art du théâtre*, juin, supplément « Le tricentenaire de P. Corneille ».
- PENESCO, Anne (2000), *Mounet-Sully et la partition intérieure*, Lyon, Presses universitaires de Lyon. (Coll. « Cahiers du Centre de recherches musicologiques de l'Université de Lyon ».)
- POIROT-DELPECH, Bertrand (1962), *Le Monde*, 15 octobre.
- RECUEILS DE PRESSE *Le Cid*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Andromaque*, *L'avare*, *Amphytrion* et *Le mariage de Figaro*, conservés à la Bibliothèque-Musée de la Comédie française.
- RENAITOUR, Jean-Michel (1961), *Le théâtre à Paris en 1960*, Paris, Éditions du Scorpion.
- SANDIER, Gilles (1962), *Arts*, du 17 au 23 octobre.
- SARCEY, Francisque (1900), *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales.
- SEE, Edmont (1951), *Opéra*, 16 octobre.
- STANISLAVSKI, Constantin (1966), *La construction du personnage*, Paris, Paris, Olivier Perrin.
- TALMA, François-Joseph (1825), *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Teuré.
- TESSON, Philippe (1987), *L'Express*, 27 mars.
- THIERRY, Edouard (1884), *Le Moniteur universel*, 6 octobre.
- VIGNERON, Jean (1974), *La Croix*, 19 octobre.
- VITU, Auguste (1888), *Les mille et une nuits du théâtre*, t. V, Paris, Ollendorff.
- WEIMER, Marguerite George (1908), *Mémoires inédits*, édition de Paul-Arthur Chéramy, Paris, Plon.



Talma, dans le rôle d'Oreste (*Andromaque* de Racine),
 d'après un dessin d'Amélie Munier-Romilly.

© Collections de la Comédie-Française /photo. Jean-Loup Charmet.



Gustave Worms, dans le rôle de Dom Carlos (*Hernani* de Victor Hugo),
estampe par A. Lalauze.

© Copyright Collections de la Comédie-Française/photo. Jean-Loup Charmet.

LE MONOLOGUE
COMME CALIBRE DRAMATURGIQUE :
LE CAS VOLTAIRE

Dominique Lafon

Université d'Ottawa

Enchanté des chefs-d'œuvre du siècle passé
autant que dégoûté du fatras prodigieux de
nos médiocrités, je vais expier les miennes en
me faisant le commentateur de P. Corneille.

Lettre de V. sur *Zulime* 1761
(cité dans Gustave FLAUBERT, 1967, t. I,
p. 125)

Il me semble que les bons endroits de V.
ressemblent plus souvent à ceux de Corneille
qu'à ceux de Racine.

Gustave FLAUBERT, *op. cit.*, p. 316.

Je mourrai sans avoir fait une pièce selon
mon goût.

Au comte et à la comtesse d'Argental,
4 octobre 1760.
(*Cahiers Voltaire* 2, 2003, p. 205).

Pourquoi exhumer un mauvais dramaturge embaumé dans le
respect que l'on doit à l'une des figures emblématiques de la

littérature française et plus largement de l'esprit français ? Pourquoi donc avoir choisi Voltaire pour parler du monologue, forme longtemps débattue par les classiques, mais qui connaît récemment un regain de faveur chez les théâtrologues comme signe de la postmodernité ou du postdramatique contemporain, prête-nom des monodrames et autres monologies¹ ? Quoi de plus étranger à cette actualité dramaturgique que le versant théâtral de l'œuvre de Voltaire, qui pourrait bien être son « ubac », tant on le garde dans l'ombre de peur que cette production savamment oubliée ne porte ombrage à la renommée d'un des plus grands auteurs du XVIII^e siècle. Une livraison des *Cahiers Voltaire* (2003, n° 2) engage le débat : faut-il « Jouer Voltaire aujourd'hui ? », question qui dit assez qu'on ne saurait aborder ce versant de l'œuvre sans une certaine perplexité devant sa paradoxale fortune. Pourtant, avec 52 pièces dont 27 tragédies, Voltaire distance en nombre les auteurs classiques par rapport à qui il ne cessera de se définir : Corneille, auteur de 33 pièces dont 21 tragédies et Racine, de 12 dont 11 tragédies. Faut-il rappeler le triomphe, au sens romain du terme, que lui firent public et artistes au soir de la première d'*Irène*, consacrant par là dans le temple de l'institution théâtrale, la Comédie-Française, les 60 ans de carrière qui séparent la création d'*Œdipe*, le 18 novembre 1718, de celle d'*Irène* en 1778 ? Mais ce triomphe ne survécut pas à son jubilaire. Au cours des XIX^e et XX^e siècles, le théâtre de Voltaire disparaît peu à peu du répertoire de la Comédie-Française (de 1891 à 1940, on ne compte que 11 représentations d'une seule pièce, *Zaïre*) ; en 1965, la reprise de *L'orphelin de la Chine* sombre dans la marée des plus sombres critiques. Jean Goldzink, grand spécialiste de Voltaire qui vient de publier chez Garnier-Flammarion une édition de quatre pièces (*Zaïre*, *Mahomet*, *Nanine* et *L'Écossaise*), ne manque pas de recenser dans sa préface les « arguments lustrés par le temps² » qui

1. Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, 2002, p. 201-208.

2. Jean GOLDZINK, « Que faire de Voltaire aujourd'hui ? », *Cahiers Voltaire*, 2003, p. 197.

servent d'ordinaire à expliquer et à enterrer définitivement le théâtre de Voltaire qu'on ne lit pas plus qu'on ne le joue. L'admiration paralysante du dramaturge pour les modèles classiques qui confine au pastiche le bon élève passé maître en versification, le bricolage d'une composition souvent hâtive (Fontenelle disait déjà que Voltaire « compos[ait] ses pièces pendant la représentation »), l'antagonisme irréconciliable de l'esprit des Lumières et de la fatalité tragique, tout concourt à cette obsolescence qui n'est peut-être que la sanction d'une réelle médiocrité. Le théâtre de Voltaire ne serait-il qu'un objet critique pour universitaires en manque de sujet ? Étudier Voltaire aujourd'hui ?, telle est la question, tout aussi paradoxale que la première, « Jouer Voltaire aujourd'hui ? », et pour les mêmes raisons. Car, si on ne l'étudie plus guère aujourd'hui, le théâtre de Voltaire a été pour les plus grands critiques des XVIII^e et XIX^e siècles un objet de prédilection : Lessing dans *La dramaturgie de Hambourg* ou Schlegel dans ses *Cours de littérature dramatique* y reviennent constamment, même des auteurs comme Sainte-Beuve, Hugo et surtout Flaubert s'y sont intéressés. Quand Flaubert annote 39 pièces de Voltaire, vers après vers, scène après scène, il reproduit exactement l'attitude de Voltaire dans ses *Commentaires sur Corneille* : allant jusqu'à adopter cette curieuse pratique qui consiste à traduire en prose les répliques afin d'en mesurer la logique ou la pertinence. Le théâtre de Voltaire fut donc, au cours du XIX^e siècle, la référence dramaturgique par excellence. Pas le modèle de référence, le canon dramaturgique, mais le lieu privilégié de l'exercice critique sans doute parce que ce théâtre avait été lui-même écrit, composé par un critique du théâtre. Il serait trop long de faire la liste des textes de Voltaire sur « L'art dramatique », pour reprendre le titre d'un des articles du *Dictionnaire philosophique*, textes qui s'articulent sur une double réflexion : comment écrire et jouer la tragédie après Pierre Corneille et Jean Racine et que retenir du théâtre shakespearien. À ces nobles considérations esthétiques, il faudrait sans aucun doute ajouter l'obsession de rivaliser avec ses augustes prédécesseurs et de supplanter ses contemporains, en particulier

Crébillon, auteur contre lequel sont écrites au moins cinq de ses tragédies (*Sémiramis*, *Oreste*, *Rome sauvée*, *Le Triumvirat*, *Les Pélopides*). Certes, ces stratégies sont inspirées en partie par le souci d'une gloire personnelle qui prend parfois des formes un peu ridicules (quand l'auteur fait une critique dithyrambique d'une de ses propres pièces sous couvert d'un pseudonyme pour mieux se répondre à lui-même), mais elles traduisent aussi la volonté d'expérimenter, fût-ce dans le cadre assez paradoxal de l'imitation.

Pour répondre à la question que posait Goldzink, « Que faire de Voltaire aujourd'hui ? », je dirai, citant une lettre que Flaubert adresse en août 1845 à LePoitevin : « J'analyse toujours le théâtre de Voltaire ; c'est ennuyeux, mais ça pourra m'être utile plus tard. On y rencontre néanmoins des vers étonnamment bêtes. » En l'occurrence, il s'agira de mettre le théâtre de Voltaire à l'épreuve du monologue qui est sans doute, comme le montre la place qu'il occupe au fil des siècles dans les débats dramaturgiques, la forme du discours théâtral la plus « sensible ». Sensible au sens où telle une pellicule photographique, il fait apparaître et fixe les caractéristiques qui révèlent la manière d'un dramaturge. Car c'est avec le monologue que le dramaturge relève le triple défi de la forme, de la fonction et de la convention. C'est pourquoi il peut être utilisé comme « calibre » d'une œuvre dont on mesure assez mal sinon la valeur du moins l'originalité.

Jacques Scherer dans *La dramaturgie classique*, en dressant un panorama de l'évolution du monologue au cours du XVII^e siècle, montrait déjà qu'elle permet de mieux saisir celle des corpus tragiques. Pour résumer, si « [a]u commencement était le monologue¹ » dans la seconde partie du XVII^e siècle, ce type de tirade est vigoureusement combattu par tous les théoriciens au nom de la vraisemblance. Il conviendra donc d'en réduire la taille, d'en limiter l'usage et la fonction en évitant qu'il ne relève de la « simple narration » (Corneille) ; en le réservant donc aux moments d'intense passion, car ce sont « les fous qui sont accoutumés de

1. Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique*, 1968, p. 256.

parler seuls¹ ». En 1660, dans *L'examen de Clitandre*, pièce de 1632 qui n'en comporte pas moins de 14, Corneille affirme que « [l]es monologues [y] sont trop longs et trop fréquents [...] ; c'était une beauté en ce temps-là : les comédiens les souhaitaient, et croyaient y paraître avec plus d'avantage. La mode a si bien changé que la plupart de mes derniers ouvrages n'en ont aucun² ».

Une rapide recension permet de confirmer cette tendance : jusqu'au *Cid* y compris, on compte une moyenne de 9 monologues par pièce pour les premières éditions, de 6,5 après les remaniements ultérieurs, certains de près de 90 vers pour une moyenne de 40. D'*Horace à Pertharite*, dont l'échec marque le début de la retraite rouennaise, la moyenne est passée à moins de 2 monologues par pièce d'environ 30 vers en moyenne (le plus long dans *Cinna*, 72 vers) ; la dernière période, d'*Œdipe à Suréna*, regroupe 9 pièces dont seulement deux ont un monologue (moyenne de 0,2) de 50 vers (*Œdipe*) et 16 vers (*Attila*). On peut comparer ces données au corpus racinien, autre référence obligée de la critique voltairienne, dont Jacques Scherer souligne qu'il « occupe dans l'évolution du monologue une place assez exceptionnelle. Alors que les tragiques ses contemporains, et notamment Quinault, n'utilisent pas ou presque pas le monologue, [...] à l'exception d'*Athalie* toutes ses pièces comportent des monologues parfois assez longs³ ». Là encore, une évaluation globale permet de raffiner cette estimation : si les premières pièces de *La Thébaïde* à *Britannicus* ne comportent que 2 monologues d'une longueur moyenne de 20 vers, les pièces de la

1. Charles SOREL, *De la connaissance des bons livres*, 1671, p. 207-208 (cité par Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 258).

2. La fin de la citation se lit comme suit : « et vous n'en trouverez point dans *Pompée*, *La suite du Menteur*, *Théodore et Pertharite*, ni dans *Héraclius*, *Andromède*, *Œdipe* et *La Toison d'or*, à la réserve des stances » (Pierre CORNEILLE, *L'examen de Clitandre*, 1632). Or dans *Œdipe* figurent les stances de Dircé de 50 vers et dans *Pertharite*, deux de 25 et 22 vers. Par ailleurs *Andromède* et *La toison d'or* sont des pièces à machines.

3. Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 260.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

maturité de *Bérénice* à *Phèdre* en comportent 3 ou plus qui sont, en moyenne, sensiblement égaux à ceux de la période précédente, soit 22 vers. Les plus longs monologues tragiques tournent autour de 50 vers.

Alors que les occurrences du monologue balisent l'évolution de la dramaturgie classique, la recension exhaustive de cette forme dans le théâtre de Voltaire ne permet pas d'en caractériser avec précision les modalités. Certes, le corpus est immense, on l'a dit, et s'étend sur plus d'un demi-siècle, ce qui rend toute évaluation globale très peu pertinente. Le tableau présenté ci-dessous permet toutefois certains constats.

TRAGÉDIES

ANNÉE DE CRÉATION	TITRE	NOMBRE DE MONOLOGUES	NOMBRE DE VERS DANS CHAQUE MONOLOGUE
1718	<i>Œdipe</i>	1	27
1721	<i>Mariamne</i>	1	16
1730	<i>Brutus</i>	3	6/7/14
1732	<i>Zaïre</i> <i>Ériphyle</i>	5 0	3/19/24/3/5
1733	<i>Tanis et Zélide</i>	1	13
1734	<i>Adélaïde</i>	2	14/39
1735	<i>Mort de César</i> (3 actes)	2	30/8
1736	<i>Alzire</i>	6	4/10/14/21/18/8
1740	<i>Zulime</i>	2	12/13
1742	<i>Mahomet</i>	2	12/17
1743	<i>Mérope</i>	3	28/8/8
1748	<i>Sémiramis</i>	5	13/9/16/6/18
1750	<i>Oreste</i>	3	19/15/5
1751	<i>Le duc d'Alençon</i> (3 actes)	1	12
1752	<i>Amélie</i> <i>Rome sauvée</i>	2 2	9/14 24/4

LE MONOLOGUE COMME CALIBRE DRAMATURGIQUE

ANNÉE DE CRÉATION	TITRE	NOMBRE DE MONOLOGUES	NOMBRE DE VERS DANS CHAQUE MONOLOGUE
1755	<i>L'orphelin de la Chine</i>	3	8/9/4
1760	<i>Tancrède</i>	3	4/26/14
1764	<i>Olympie Triumvirat</i>	1 2	24 33/33
1767	<i>Les Scythes</i>	1	6
1769	<i>Les Guèbres</i>	2	19/24
1770	<i>Sophosnibe</i>	3	19/15/6
1771	<i>Les Pélopidès</i>	2	8/13
1773	<i>Les lois de Minos</i>	0	
1774	<i>Don Pèdre</i>	0	
1778	<i>Irène</i>	1	41
1779	<i>Agathocle</i>	0	

COMÉDIES

ANNÉE DE CRÉATION	TITRE	NOMBRE DE MONOLOGUES	NOMBRE DE VERS DANS CHAQUE MONOLOGUE
1725	<i>L'indiscret</i> (1 acte)	3	24/15/6
1732	<i>Les originaux</i> (3 actes, prose)	2	12/2 lignes
1734	<i>L'échange</i> (3 actes, prose)	1	8 lignes
1736	<i>L'enfant prodigue</i> (5 actes)	1	5
1738	<i>L'envieux</i> (3 actes)	3	11/13/19
1747	<i>La prude</i> (5 actes)	3	19/21/26
1749	<i>La femme qui a raison</i> (3 actes) <i>Nanine</i> (3 actes)	6 3	8/5/9/8/8/14 20/19/25
1760	<i>L'Écossaise</i> (5 actes, prose)	1	5 lignes
1762	<i>Le droit du seigneur</i> (3 actes)	4	17/3/18/13
1769	<i>Le dépositaire</i> (5 actes)	2	24/20

DIVERS

ANNÉE DE CRÉATION	TITRE	NOMBRE DE MONOLOGUES	NOMBRE DE VERS DANS CHAQUE MONOLOGUE
1732	<i>Samson</i> (opéra)	5	15/19/10/17/19
1745	<i>La princesse de Navarre</i> (comédie ballet)	2	Prologue 67/8
1759	<i>Socrate</i> (ouvrage dramati- que, 3 actes en prose)	2	6/5 lignes
1763	<i>Saül</i> (drame, 5 actes, en prose)	0	
1767	<i>Charlot</i> (pièce dramatique, 3 actes, en vers)	0	

Parmi les 29 tragédies, 25 comportent un ou des monologues pour une moyenne de 2 monologues par pièce¹ d'une longueur moyenne de 15 vers. On retrouve sensiblement les mêmes moyennes pour les comédies (2,6 monologues pour l'ensemble, 1,5 pour les comédies en 3 actes, pour une moyenne de 12 vers). Ces chiffres servent très peu à l'analyse d'un corpus fort disparate dans lequel on trouve au sein de la même pièce 3 monologues de moins de 5 vers qui sont en fait des scènes de liaison et 2 autres d'une vingtaine de vers (*Zaire*) ou 2 de 8 et un de 28 (*Mérope*).

La périodisation n'est pas plus significative. Les plus longs monologues se trouvent dans *Œdipe* (27 vers) et *Irène* (41 vers), donc aux deux extrémités du corpus. À *Mérope* (1743), qui contient 3 monologues respectivement de 28, de 8 et de 8 vers succède *Sémiramis* (1748) qui de toutes les tragédies est, après *Alzire* (1736, 6 monologues), celle qui présente le plus de

1. La différence entre les tragédies en cinq actes et les deux tragédies en trois actes est négligeable, d'autant plus que *Le duc d'Alençon* est une version abrégée d'*Adélaïde du Guesclin* jouée à Postdam. *Amélie ou le duc de Foix* en sera la troisième version.

monologues de tout le corpus. *Le Triumvirat* (1764), contenant 2 monologues de 33 vers, parmi les plus longs donc, est suivi des *Scythes* (1767) ne présentant qu'un seul monologue de 6 vers. Autrement dit, ni la fréquence, ni la longueur, ni le genre, ni la périodisation ne permettent de définir une esthétique cohérente du monologue ou de retracer son évolution au sein du corpus. Ce qui corrobore l'absence de théorie dramaturgique chez Voltaire dont la réflexion repose essentiellement sur la critique et la comparaison : critique de Corneille, comparaison de Corneille et de Shakespeare, de sa propre œuvre avec celle de ses contemporains. On en voudra pour preuve le fait que sa critique des monologues qu'il décrit parfois comme « d'insipides longues horreurs », s'inscrit dans ce jeu de rivalité ou de dénonciation qui a pour cible privilégiée Corneille. Il n'hésite pourtant pas à reprendre dans les « monstrueux¹ » commentaires sur son théâtre l'excuse de *L'examen de Clitandre*, mais en la tournant au désavantage de Corneille. À propos de deux vers du monologue de *Médée*, acte I, scène 4, Voltaire affirme :

Ces vers sont dignes de la vraie tragédie, et Corneille n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très longtemps à la mode. Les comédiens les faisaient ronfler avec une emphase ridicule ; ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces, et une comédienne qui n'aurait point eu de monologue dans son rôle n'aurait pas voulu réciter².

1. Selon les termes de Flaubert, comprendre *dévastateurs*. Il en attribue l'origine au fait que « Corneille tourmentait Voltaire » (Gustave FLAUBERT, *Le théâtre de Voltaire*, t. II, p. 371).

2. Argument repris dans *Remarques sur Les Horaces* et en particulier sur le monologue de Sabine (acte III, scène 1) : « Ce monologue [...] est absolument inutile et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, surtout celle des femmes ; les auteurs avaient cette complaisance pour

Voilà comme le théâtre, relevé par Corneille, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés représentaient, dans des jeux de paume, ces mascarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en usaient autrement¹.

Il reviendra à la charge dans son commentaire de la première scène de l'acte III à propos du monologue de Nérine :

C'est ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une suivante, qui vient parler toute seule du pouvoir de sa maîtresse, est d'un grand ridicule. Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle seul, et qu'on introduit sans raison, était très commune sur les théâtres grecs et latins : ils suivaient cet usage parce qu'il est facile. Mais on devait dire aux Ménandre, aux Aristophane, aux Plaute : Surmontez la difficulté ; instruisez-nous du fait sans avoir l'air de nous instruire ; amenez sur le théâtre des personnages nécessaires qui aient des raisons de se parler ; qu'ils m'expliquent tout sans jamais s'adresser à moi ; que je les voie agir et dialoguer : sinon, vous êtes dans l'enfance de l'art².

Puis il s'en prendra aux stances non point comme genre, mais pour en retracer l'évolution de Rotrou à Racine :

Rotrou avait mis les stances à la mode. Corneille, qui les employa, les condamne lui-même dans ses réflexions sur la tragédie. [...]. Cette mode a duré cent années ; le dernier exemple que nous ayons des stances est dans La

elles » (VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, 1880, p. 294). Cette explication est battue en brèche par Scherer qui montre que chez Racine, les monologues ne sont pas associés aux comédiennes avec qui le dramaturge entretenait, on le sait, des rapports privilégiés. Voir Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 260.

1. *Ibid.*, p. 189.

2. *Ibid.*, p. 194.

*Thébaïde. Racine se corrigea bientôt de ce défaut ; il sentit que cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle ; que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu ; qu'ils devenaient poètes mal à propos*¹.

Ces quelques citations constituent l'essentiel de la réflexion théorique de Voltaire concernant le monologue. On remarque qu'elle s'inscrit dans une opposition Racine/Corneille selon laquelle Racine réussit là où Corneille s'entête. Dans un autre passage des commentaires, Voltaire ne craint pas d'affirmer à propos d'un vers extrait d'un autre monologue de *Médée* (acte I, scène 4) repris par Racine dans *Phèdre*, que l'imitateur l'emporte sur l'auteur :

VERS 6. Et m'aidez à venger cette commune injure, n'appartient qu'à Corneille. Racine a imité ce vers dans Phèdre : Déesse, venge-toi ; nos causes sont pareilles. Mais, dans Corneille, il n'est qu'une beauté de poésie ; dans Racine, il est une beauté de sentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique : il est pourtant moins chargé de ce défaut que la scène de Sénèque.

*VERS 31. Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?
etc.*

*Ces vers sont dignes de la vraie tragédie, et Corneille n'en a guère fait bien de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet*².

1. *Ibid.*, p. 199. Voltaire sera néanmoins obligé de convenir dans ses remarques sur *Le Cid* que même si « [l]es stances donnent trop l'idée que c'est le poète qui parle. Cela n'empêche pas que ces stances du *Cid* soient fort belles et ne soient encore écoutées avec beaucoup de plaisir » (*ibid.*, p. 221).

2. *Ibid.*, p. 189.

Ces quelques citations traduisent assez ce qu'on pourrait appeler la double contrainte de Voltaire à l'égard des deux tragiques classiques qui encadrent sa propre création. Là encore, le monologue est particulièrement révélateur. Sa première pièce, *Œdipe*, est, il l'affirme à maintes reprises, une sorte de réponse à la pièce de Corneille dont il ne peut supporter le quatuor amoureux Dircé/Thésée Jocaste/Œdipe, mais auquel il substitue le trio Jocaste/Philoctète/Œdipe et donne à Œdipe le seul monologue de la pièce (27 vers) qui est une sorte de réécriture des fureurs d'Oreste dans *Andromaque* de Racine :

*Où suis-je ? Quelle nuit
Couvre d'un voile affreux la clarté qui nous luit ?
Ces murs sont teints de sang ; je vois les Euménides
Secouer leurs flambeaux vengeurs des parricides ;
Le tonnerre en éclats semble fondre sur moi ;
L'enfer s'ouvre... Ô Laiüs, ô mon père ! est-ce toi ?
Je vois, je reconnais la blessure mortelle
Que te fit dans le flanc cette main criminelle.
Punis-moi, venge-toi d'un monstre détesté,
D'un monstre qui souilla les flancs qui l'ont porté.
Approche, entraîne-moi dans les demeures sombres ;
J'irai de mon supplice épouvanter les ombres.
Viens, je te suis (Œdipe, acte V, scène 4)¹.*

Par contre, le premier essai de « tragédie toute française » *Adélaïde du Guesclin*, seize ans plus tard, présentera à la scène 2 de l'acte V un monologue de 39 vers (le second plus long de l'œuvre) qui s'inspire des stances du *Cid*. Il s'agit du seul cas de monologue de délibération, monologue au terme duquel le héros, confronté à un dilemme, prend une décision. Vendôme d'abord aveuglé par la jalousie :

*Le sang, l'indigne sang qu'a demandé ma rage,
Sera du moins pour moi le signal du carnage.
Un bras vulgaire et sûr va punir mon rival ;*

1. VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, [1877] 1967, tome 2, p. 108.

*Je vais être servi ; j'attends l'heureux signal.
Nemours, tu vas périr, mon bonheur se prépare...*

Se convainc lui-même d'épargner son fraternel rival :

*Il aime Adélaïde... Ah ! trop jaloux transport !
Il l'aime ; est-ce un forfait qui mérite la mort ?
Hélas ! malgré le temps, et la guerre, et l'absence¹,
Leur tranquille union croissait dans le silence ;
Ils nourrissaient en paix leur innocente ardeur,
Avant qu'un fol amour empoisonnât mon cœur.
Mais lui-même il m'attaque, il brave ma colère,
Il me trompe, il me hait ; n'importe, il est mon frère !
Il ne périra point. Nature, je me rends ;
Je ne veux point marcher sur les pas des tyrans.
Je n'ai point entendu le signal homicide,
L'organe des forfaits, la voix du parricide ;
Il en est encor temps².*

Cette admiration paralysante de Voltaire pour les modèles classiques qu'ont décelée maints critiques se manifeste très clairement dans l'usage du monologue : pour rivaliser avec Corneille dont il imite plutôt par ailleurs la parcimonie, il imite les monologues de Racine dont il ne cesse de se réclamer ; mais alors qu'il innove avec une tragédie française, il en fonde la péripétie sur un monologue on ne peut plus cornélien qui oppose devoir familial et passion amoureuse. De même, si les pièces majeures originales, celles que la critique a retenues ne comportent que très peu de monologues : *Zaïre*, *Adélaïde*, *Mahomet*, *L'orphelin de la Chine*, celles par lesquelles il prétend refaire une pièce ou

1. Note de Moland : « Ces vers rappellent néanmoins ceux de *Phèdre* (acte IV, scène 6) :

Hélas ! ils se voyaient avec pleine licence ;
Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence ;
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux ;

Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux. v. 1237-1240 ». (VOLTAIRE, *op. cit.*, tome 3, p. 129).

2. *Ibid.*, p. 429-430.

rivaliser avec un auteur sont aussi celles qui contiennent le plus de monologues ou les plus longs. C'est le cas des pièces écrites dans l'intention avouée et explicite de rivaliser avec Crébillon, le soi-disant maître, l'autre père dramaturgique à tuer :

- *Sémiramis* : cette pièce, qui contient 5 monologues (62 vers), a été écrite contre la pièce éponyme de Crébillon, qui comporte 9 monologues (plus de 200 vers) ;
- *Le Triumvirat* : cette pièce présente 2 monologues de 33 vers chacun quand celle de Crébillon en comporte 8 (151 vers) ;
- *Oreste* : cette pièce, qui présente 3 monologues (54 vers), a été écrite contre la pièce *Électre*, de Crébillon, qui en compte 4 (137 vers).

C'est également le cas d'*Alzire* qui doit ses sept monologues à la rivalité avec Lefranc de Pompignan et de *Sophonisbe*, réécriture de Mairet. Tout se passe donc comme si Voltaire voyait dans le monologue, forme qu'il condamne par ailleurs, le calibre institutionnel de la respectabilité dramaturgique. Paradoxalement, mis à part cette fonction normative et canonique d'une tirade qu'il prend soin, il est vrai, de raccourcir, Voltaire se sert moins du monologue qu'il ne le fait servir à des fins strictement utilitaires.

Le premier usage relève d'une fonction utilitaire reconnue dès le XVII^e siècle : le monologue comme scène de liaison. Il faut rappeler l'obsession de Voltaire pour la scène vide qui lui paraît le plus grand défaut dramaturgique qu'il ne manque pas de stigmatiser spécialement chez les auteurs dont il s'inspire, entre autres, pour laisser de côté Corneille, Scipione Maffei (1675-1755) dont *La Mérope* (1713) lui a servi d'inspiration pour sa pièce éponyme (1743)¹. Sous couvert d'un de ses hétéronymes, M. de la Lindelle, Voltaire écrit :

1. LESSING dit d'ailleurs à ce propos : « J'ai dit que Voltaire a pris l'idée de sa *Mérope* dans celle de Maffei. Mais a pris l'idée est sans doute trop peu dire ; car l'une des pièces est sortie tout entière de l'autre.

L'intérêt de Mérope est tout autrement touchant que celui de la tragédie d'Athalie : mais il paraît que M. Maffei s'est contenté de ce que présente naturellement son sujet, et qu'il n'y a mis aucun art théâtral.

1° Les scènes souvent ne sont point liées, et le théâtre se trouve vide ; défaut qui ne se pardonne pas aujourd'hui aux moindres poètes.

2° Les acteurs arrivent et partent souvent sans raison ; défaut non moins essentiel¹.

D'où un grand nombre de scènes très courtes qui ne méritent le nom de monologue que parce qu'un personnage y figure seul en scène, telle la scène 3 de l'acte III de *Mérope* :

ISMÉNIE

*Ce vieillard est, sans doute, un citoyen fidèle ;
Il pleure ; il ne craint point de marquer un vrai zèle :
Il pleure ; et tout le reste, esclave des tyrans,
Détourne loin de nous des yeux indifférents.
Quel si grand intérêt prend-il à nos alarmes ?
La tranquille pitié fait verser moins de larmes.
Il montrait pour Égisthe un cœur trop paternel !
Hélas ! courons à lui... Mais quel objet cruel !²*

Ces scènes qui sont à peine des scènes de liaison ne servent aussi parfois qu'à « gagner du temps », c'est-à-dire à donner à un personnage le temps d'aller aux nouvelles et de revenir au mépris de la cohérence discursive, pour ne pas dire de l'intérêt, d'un monologue de 13 vers :

Fable, plan, mœurs appartiennent à Maffei ; sans lui, Voltaire n'eût pas écrit de *Mérope* du tout, ou en aurait sûrement écrit une toute différente » (*Extraits de La dramaturgie de Hambourg*, 1889, p. 90).

1. VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, [1877] 1967, tome 4, p. 193.

2. *Ibid.*, p. 224.

Zulime Acte IV fin de la scène 1

Va, dis-je. Ah ! j'en mérite encor de plus cruelles !

SCÈNE 2 *Zulime*

*M'as-tu trompée, Atide, avec tant de noirceur ?
 Quoi ! les pleurs quelquefois ne partent point du cœur !
 Mais non ; en me perdant tu te perdrais toi-même,
 Toi, tes amis, ton peuple, et ce cruel que j'aime.
 Non, trop de vérité parlait dans tes douleurs
 L'imposture, après tout, ne verse point de pleurs.
 Ton âme m'est connue ; elle est sans artifice :
 Et qui m'eût fait jamais un pareil sacrifice !
 Loin de moi, loin de lui tu voulais demeurer.
 Ah ! de Ramire ainsi se peut-on séparer ?
 Atide n'aime point : j'étais peut-être aimée ;
 Ma jalouse fureur s'est trop tôt allumée.
 J'assassine Ramire.*

SCÈNE 3 *Zulime Serame*

*Eh bien ! que t'a-t-on dit ?
 Parle¹.*

Outre ce caractère purement fonctionnel du monologue, le corpus présente certains traits récurrents qui illustrent le caractère instrumental, mécanique du monologue. L'invocation en fin d'acte, relevée par Flaubert en une exclamation un peu exaspérée : « Toujours l'invocation de fin d'acte² », satisfait à des exigences rythmiques qui ne font qu'inverser les monologues de début d'actes du théâtre classique et dont Crébillon abuse dans les quatre monologues d'ouverture d'*Électre*. Ces invocations sont en général adressées à une entité supérieure déclinée en un paradigme très convenu : Ciel, Cieux, Dieux, Divinités (Euménides), Mânes d'un être défunt et relèvent pour la plupart de la plainte ou de l'imprécation. Seule l'invocation d'Alzire à la scène 3 de

1. *Ibid.*, p. 47-48.

2. Gustave FLAUBERT, *op. cit.*, p. 289.

l'acte V fait preuve d'une certaine hardiesse que, dans l'édition de 1736, Voltaire croit judicieux de tempérer d'une note qui se lit ainsi : « Cette plainte et ce doute sont dans la bouche d'une chrétienne nouvelle¹ » :

*Ô ciel ! anéantis ma fatale existence.
Quoi ! ce Dieu que je sers me laisse sans secours !
Il défend à mes mains d'attenter sur mes jours !
Ah ! j'ai quitté des dieux dont la bonté facile
Me permettait la mort, la mort, mon seul asile.
Eh ! quel crime est-ce donc, devant ce Dieu jaloux,
De hâter un moment qu'il nous prépare à tous ?²*

Cette apologie du suicide est vigoureusement dénoncée par Édouard-Marie-Joseph Lépau (1767-1836), biographe et autre commentateur du théâtre de Voltaire au début du XIX^e siècle, pour mieux dénoncer une pièce qui, selon un autre critique, aurait « mis Voltaire, *comme poète philosophe*, au dessus de Corneille et Racine³ » ; il n'hésite pas à citer Voltaire contre lui-même :

*Alzire qui trouve que son époux a mérité son sort, et qui ne s'est guère occupée de celui de son amant, n'ayant apparemment rien de mieux à penser, s'amuse à faire l'apologie du suicide [...] « La tragédie est une imitation des mœurs, et non pas une amplification de rhétorique : cette faute a perdu plusieurs auteurs. Leurs personnages débitent avec enthousiasme des maximes atroces qui séduisent quelquefois le parterre dans un roman dialogué. » (Voltaire, remarque sur la dernière scène de *Pompée*.)⁴*

1. VOLTAIRE, «Note de l'édition de 1736, supprimée aussi dès 1738 ». *Œuvres complètes*, [1877] 1967, tome 3, p. 429.

2. *Ibid.*

3. C'est Lépau qui souligne ainsi... son indignation.

4. Édouard-Marie-Joseph LÉPAU, *Commentaires sur les tragédies et les comédies de Voltaire restées au théâtre*, 1827, t. I, p. 311.

Mis à part cette perfide remarque « du berger à la bergère », aucun critique ne pourrait, en toute bonne foi, voir dans les différentes invocations du corpus tragique quelque prise de position qui rappelât le Voltaire polémiste ou philosophe. Le personnage ne se fait nulle part le porte-parole du dramaturge :

La dernière fonction du monologue, qui permet à certains critiques de distinguer monologue et soliloque, l'invocation lyrique est la seule fonction qui trouve grâce aux yeux de Voltaire.

(Cinna. Acte III scène 3) Voilà le cas où un monologue est convenable. Un homme dans une situation violente peut examiner avec lui-même le danger de son entreprise, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ses remords¹ ;

à condition

qu'on annonce [pas] de sang-froid les sentiments de son cœur. [...] et] que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillants mouvements, éclatent sans que personne vous en avertisse. C'est le grand art de Racine. Ni Phèdre, ni Iphigénie, ni Agrippine, ni Roxane, ni Monime, ne débute par venir étaler leurs sentiments secrets dans un monologue, et par raisonner sur les intérêts de leurs passions ; mais il faut toujours se souvenir que c'est Corneille qui a débrouillé l'art, et que si ces amplifications de rhétorique sont un défaut aux yeux des connaisseurs ce défaut est réparé par de grandes beautés².

1. VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, op. cit., p. 345.

2. *Ibid.*, p. 322. Par contre, à propos de *Rodogune*, acte II, scène 1, VOLTAIRE affirme : « Ces apostrophes à ses passions, ces jeux d'esprit, ces efforts qu'on faisait pour ne pas en parler naturellement, étaient à la mode en Italie, en Espagne, en Angleterre. Corneille dans les moments de passion se livra rarement à ce défaut ; mais il s'y laissa souvent entraîner dans les morceaux de déclamation » (*ibid.*, p. 555).

Toutefois, on ne trouve dans le corpus que peu d'exemples de monologues qui exaltent le sentiment sans le recours obligé à l'instance supérieure. Le monologue ne sert pas plus à étaler les sentiments secrets du personnage qu'à lui accorder une quelconque individualité. La lecture de tous les monologues met en évidence leur incroyable monotonie. Le monologue sert plutôt à exalter la complexité de la situation dans laquelle le personnage se trouve. Sans sacrifier au récit, il récapitule, au risque de la redite, des faits connus du spectateur. Le cas le plus patent est la première scène du troisième acte de *Mérope* où Voltaire reprend la technique de la scène d'ouverture qui vient combler l'ellipse temporelle de l'entracte. Mais les lamentations de Narbas qui s'ouvrent sur un cornélien « Ô vieillesse pesante » ne font que préciser ce dont le spectateur avisé se doute depuis deux actes. On lira sur ce point l'impitoyable critique de Lessing¹ sur la redondance narrative du procédé. Autre redondance imputable là encore à la soumission du monologue à l'intrigue, les mises en garde qui désignent au spectateur distrait le « méchant » de la pièce. Mahomet offre bien sûr le meilleur exemple de cette utilisation lourdement indicielle du monologue qui fait peu de cas du lyrisme poétique :

SCÈNE 2 ACTE III Palmire

*D'un noir pressentiment je ne puis me défendre.
Cet amour dont l'idée avait fait mon bonheur,
Ce jour tant souhaité n'est qu'un jour de terreur.
Quel est donc ce serment qu'on attend de Séide ?
Tout m'est suspect ici ; Zopire m'intimide.
J'invoque Mahomet, et cependant mon cœur
Éprouve à son nom même une secrète horreur.
Dans les profonds respects que ce héros m'inspire,
Je sens que je le crains presque autant que Zopire².*

1. Il consacre pas moins de six sections à l'analyse de *Mérope*. Voir Gotthold Ephraim LESSING, *op. cit.*, sections XXXVII, XLIV, XLVI, XLVII et L).

2. VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, [1877] 1967, tome IV, p. 432.

SCÈNE 4 Mahomet

*Quoi ! je suis malgré moi confident de sa flamme !
Quoi ! sa naïveté, confondant ma fureur,
Enfonce innocemment le poignard dans mon cœur !
Père, enfants, destinés au malheur de ma vie,
Race toujours funeste et toujours ennemie,
Vous allez éprouver, dans cet horrible jour,
Ce que peut à la fois ma haine et mon amour*¹.

Cette technique ne laisse pas de rappeler les apartés et les monologues du mélodrame et permet à Flaubert de voir dans Voltaire « le grand-père du mélodrame² ».

Du mélodrame et peut-être du grand guignol. Car soumis à l'intrigue, le monologue sert aussi à la mise en scène. Dans plusieurs tragédies, au cours d'une scène, « le fond du théâtre s'ouvre » pour laisser apparaître un autel ou un tombeau autour duquel les personnages se livrent à un jeu de cache-cache ou plus exactement, pour reprendre l'expression de Voltaire, de colin-maillard dans lequel le monologue sert, en quelque sorte, de mise en espace. La scène 4 de l'acte IV de *Mahomet* est exemplaire de ce procédé, courant dans le théâtre préclassique, du monologue écouté par deux autres personnages. Dans l'extrait suivant, la mise en relief des disdascalies internes et externes permet de mesurer la part qu'y prend la mise en espace, voire la mise en scène :

PALMIRE.

*Lui, mourir par tes mains ! tout mon sang s'est glacé.
Le voici, juste ciel !...*

(Le fond du théâtre s'ouvre. On voit un autel.)

SCÈNE IV.

ZOPIRE ; SÉIDE, PALMIRE, sur le devant.

ZOPIRE, près de l'autel.

Ô dieux de ma patrie !

1. *Ibid.*, p. 435.

2. Gustave Flaubert, *op. cit.*, t. I, p. 93.

*Dieux prêts à succomber sous une secte impie,
C'est pour vous-même ici que ma débile voix
Vous implore aujourd'hui pour la dernière fois.
La guerre va renaître, et ses mains meurtrières
De cette faible paix vont briser les barrières.
Dieux ! si d'un scélérat vous respectez le sort...
SÉIDE, à Palmire.
Tu l'entends qui blasphème¹ ?*

ZOPIRE.
*Accordez-moi la mort.
Mais rendez-moi mes fils à mon heure dernière ;
Que j'expire en leurs bras ; qu'ils ferment ma paupière.
Hélas ! si j'en croyais mes secrets sentiments,
Si vos mains en ces lieux ont conduit mes enfants...*

PALMIRE, à Séide.
Que dit-il ? ses enfants !

ZOPIRE.
*Ô mes dieux que j'adore !
Je mourrais du plaisir de les revoir encore.
Arbitre des destins, daignez veiller sur eux ;
Qu'ils pensent comme moi, mais qu'ils soient plus
heureux !*

SÉIDE.
*Il court à ses faux dieux ! frappons.
(Il tire son poignard.)*

PALMIRE.
*Que vas-tu faire ?
Hélas !
[...]*

1. « Pour la scène du quatrième acte, écrit Voltaire à d'Argental, il est aisé de supposer que les deux enfants entendent ce que dit Zopire ; cela même est plus théâtral et augmente la terreur. Je pousserais la hardiesse jusqu'à leur faire écouter attentivement Zopire, etc. » (VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 148).

SÉIDE.

*Je vous suis, ministres du trépas :
Vous me montrez l'autel ; vous conduisez mon bras.
Allons.*

PALMIRE.

*Non ; trop d'horreur entre nous deux s'assemble.
Demeure.*

SÉIDE.

Il n'est plus temps ; avançons l'autel tremble.

PALMIRE.

*Le ciel se manifeste, il n'en faut pas douter.
[...]*

SÉIDE.

*Au ciel adressez tous vos vœux.
Je vais frapper.
(Il sort, et va derrière l'autel où est Zopire.)*

PALMIRE.

*Je meurs ! O moment douloureux !
Quelle effroyable voix dans mon âme s'élève !
D'où vient que tout mon sang malgré moi se soulève ?
Si le ciel veut un meurtre, est-ce à moi d'en juger ?
Est-ce à moi de m'en plaindre, et de l'interroger ?
J'obéis. D'où vient donc que le remords m'accable ?
Ah ! quel cœur sait jamais s'il est juste ou coupable ?
Je me trompe, ou les coups sont portés cette fois ;
J'entends les cris plaintifs d'une mourante voix.
Séide... hélas !...*

SÉIDE, revient d'un air égaré.

*Où suis-je ? et quelle voix m'appelle ?
Je ne vois point Palmire ; un dieu m'a privé d'elle.*

PALMIRE.

*Eh quoi ! méconnaissais-tu celle qui vit pour toi ?
[...]*

SÉIDE.

Je sens que mes genoux s'affaissent.

(Il s'assied.)

Ah ! je revois le jour, et mes forces renaissent.

Quoi ! c'est vous ?

PALMIRE.

Qu'as-tu fait ?

[...]

Fuyons vers Mahomet qui doit nous protéger :

Près de ce corps sanglant vous êtes en danger.

Suivez-moi.

SÉIDE.

Je ne puis. Je me meurs. Ah ! Palmire !...

[...]

PALMIRE.

On vient, je tremble pour ta vie.

Fuis au nom de l'amour et du nœud qui nous lie.

[...]

SÉIDE.

Palmire ! quel objet vient effrayer ma vue ?

(Zopire paraît, appuyé sur l'autel, après s'être relevé derrière cet autel où il a reçu le coup.)

PALMIRE.

C'est cet infortuné luttant contre la mort,

Qui vers nous tout sanglant se traîne avec effort.

SÉIDE.

Eh quoi ! tu vas à lui ?

PALMIRE.

De remords dévorée,

Je cède à la pitié dont je suis déchirée.

Je n'y puis résister ; elle entraîne mes sens.

ZOPIRE, avançant et soutenu par elle.
Hélas ! servez de guide à mes pas languissants !
 (Il s'assied.)
Séide, ingrat ! c'est toi qui m'arraches la vie !
Tu pleures ! ta pitié succède à ta furie !¹

En 1761, dans *L'appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais*, Voltaire revient longuement sur cette scène² qu'il cite en exemple des « tableaux frappants des infortunes humaines [...] des actions terribles et déchirantes » qui doivent être au cœur d'une nouvelle esthétique dramaturgique à condition toutefois de ne pas « les prodiguer » sous peine de ridicule. Car « [l']abus de l'action théâtrale peut faire rentrer la tragédie dans la barbarie³ ». Quinze ans plus tard, la dernière scène d'*Irène*, seule scène de clôture monologuée dans toute l'œuvre, réalisera l'ultime conversion du monologue à « l'action théâtrale », en présentant une triple hallucination (H, dans l'extrait) et un suicide. C'est tout à la fois le passage à l'acte du monologue d'Alzire et l'intériorisation des apparitions de *Semiramis* dans la conscience ou l'inconscience du personnage⁴.

1. *Ibid.*, p. 448-452.

2. « Si, dans le quatrième acte de *Mahomet*, on avait de jeunes acteurs qui prissent ces grands traits pour modèle, un Séide qui sût être à la fois enthousiaste et tendre, féroce par fanatisme, humain par nature, qui sût frémir et pleurer ; une Palmire animée, attendrie, effrayée, tremblante du crime qu'on va commettre, sentant déjà l'horreur, le repentir, le désespoir, à l'instant que le crime est commis ; un père vraiment père, qui en eût les entrailles, la voix, le maintien ; un père qui reconnaît ses deux enfants dans ses deux meurtriers, qui les embrasse en versant ses larmes avec son sang, qui mêle ses pleurs avec ceux de ses enfants, qui se soulève pour les serrer entre ses bras, retombe, se penche sur eux ; enfin, ce que la nature et la mort peuvent fournir à un tableau, cette situation serait encore au-dessus de celles dont nous venons de parler » (VOLTAIRE, 1877, t. XXIV, p. 220).

3. VOLTAIRE, 1877, t. IV, p. 148.

4. C'est pour permettre l'apparition scénique de futurs Ninus que Voltaire entreprit sa croisade contre les bancs installés sur la scène qui avaient gâté l'effet de cette première et shakespearienne apparition.

SCÈNE IV. Acte V

IRÈNE, se levant.

Qu'ai-je dit ? qu'ai-je fait ! et qu'est-ce que j'espère ?
Je ne me connais plus... Tandis qu'il me parlait,
Au seul son de sa voix tout mon cœur s'échappait :
Chaque mot, chaque instant portait dans ma blessure
Des poisons dévorants dont frémit la nature.
(Elle marche égarée et hors d'elle-même.)
Non, ne m'obéis point non, mon cher Alexis ;
N'amène point mon père à mes yeux obscurcis :
Reviens... **Ah ! je te vois**¹ ; ah ! je t'entends encore
J'idolâtre avec toi le crime que j'abhorre...
Ô crime ! éloigne-toi... Ciel !.. ; quel objet affreux !
Quel spectre menaçant Se jette entre nous deux !
Est-ce toi, Nicéphore !² Ombre terrible, arrête :
Ne verse que mon sang, ne frappe que ma tête ;
Moi seule j'ai tout fait : c'est mon coupable amour,
C'est moi qui t'ai trahi, qui t'ai ravi le jour.
Quoi ! tu te joins à lui, toi, **mon malheureux père** !³
Tu poursuis cette fille homicide, adultère !
Fuis, mon cher Alexis ; détourne avec horreur
Ces yeux si dangereux, si puissants sur mon cœur !
Dégage de mes mains ta main de sang fumante ;
Mon père et mon époux poursuivent ton amante !
Sur leurs corps tout sanglants me faudra-t-il marcher
Pour voler dans tes bras dont on vient m'arracher ?
Ah ! je reviens à moi...⁴ Religion sacrée,
Devoir, nature, honneur, à cette âme égarée
Vous rendez sa raison, vous calmez ses esprits...
Je ne vous entends plus, si je vois Alexis !...

1. Première hallucination Alexis.

2. Deuxième hallucination Nicéphore.

3. Troisième hallucination Léonce.

4. Incantation.

*Dieu, que je veux servir, et que pourtant j'outrage,
Pourquoi m'as-tu livrée à ce cruel orage ?
Contre un faible roseau pourquoi veux-tu t'armer ?
Qu'ai-je fait ? Tu le sais : tout mon crime est d'aimer !
Malgré mon repentir, malgré ta loi suprême,
Tu vois que mon amant l'emporte sur toi-même :
Il règne, il t'a vaincu dans mes sens obscurcis...
Eh bien ! voilà mon cœur ; c'est là qu'est Alexis :
Oui, tant que je respire il en est le seul maître.
Je sens qu'en l'adorant je vais te méconnaître...
Je trahis et l'hymen, et la nature, et toi...
(Elle tire un poignard, et se frappe.)
Je te venge de lui, je te venge de moi.
Alexis fut mon dieu, je te le sacrifie :
Je n'y puis renoncer qu'en m'arrachant la vie.
(Elle tombe dans un fauteuil.)¹*

Le monologue du personnage est devenu le lieu privilégié de la représentation par l'interprétation du fantasme, modalité qui pourrait bien servir à la description du théâtre contemporain.

Voltaire serait-il donc un précurseur, réhabilité *in extremis* par cette dernière œuvre qui, encore fois, le consacrerait aux yeux de la postérité ? Non sans doute, dans la mesure où il ne s'agit que d'un cas tout à fait isolé (*Agathocle*, la dernière pièce, ne comporte aucun monologue), probablement autorisé et inspiré par les outrances des drames de Diderot qui multiplient les monologues pour mieux exalter la pantomime.

Mais cette saisie du théâtre tragique de Voltaire passé au crible du monologue permet néanmoins de revenir sur quelques-uns de ces « arguments lustrés par le temps » dont parle Goldzink². Dramaturge, Voltaire sacrifie le personnage à l'histoire, à l'intrigue. On ne saurait donc en faire le précurseur du drame romantique, quelles que soient ses audaces scéniques (le

1. VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, t. 7, p. 376-377.

2. Jean GOLDZINK, *op. cit.*, p. 197.

coup de canon d'*Adélaïde*) et sa volonté d'exotisme, qui transporte le spectateur du Moyen-Orient (*Mahomet, Zaïre*) à l'Extrême-Orient (*L'orphelin de la Chine*) en passant par l'Amérique (*Alzire*) et l'Afrique (*Zulime*). Son théâtre ne repose pas sur l'individualisation du personnage par la caractérisation de sa parole, le grand ressort de l'héroïsation chez Hugo, par exemple, qui donne à Don Carlos dans *Hernani* un des plus longs monologues de l'histoire du théâtre. Chez Voltaire, pour reprendre une célèbre formule, dire, ce n'est pas faire. C'est, au contraire, s'en remettre au destin de l'intrigue, autrement dit au dramaturge qui tire les ficelles de ces archétypes indifférenciés. On se rappellera là encore que le dramaturge est un grand conteur et que ce sont ses contes adaptés pour la scène que l'on joue le plus aujourd'hui.

On a décrit le théâtre de Voltaire comme un théâtre d'idées, sur la foi, si j'ose dire, de la dénonciation du fanatisme dans *Mahomet* qui est, effectivement, une pièce d'une grande actualité. Mais la dénonciation demeure extérieure au personnage qui est singulièrement réduit à l'état de méchant qui inspire au fils de tuer le père, autrement dit au méchant de mélodrame au centre d'un topos convenu de scène familiale.

C'est que le topos familial est au cœur du théâtre tragique de Voltaire. La multiplicité des lieux, des époques et des arguments ne saurait masquer la récurrence de certaines situations, telle la tentative de meurtre de la mère sur un fils reconnu à la dernière minute, tel le sacrifice du père par le fils ou du fils par le père. (Il va jusqu'à faire de Brutus le fils de César.) Ces variations de la scène primitive sont traitées par Voltaire sur le mode du tableau, de « l'action théâtrale » comme il dit et pour laquelle il demande aux comédiens de préférer le geste, le cri à la déclamation du récit ou du monologue, comme si l'action du personnage ne pouvait faire l'objet d'un traitement introspectif. Pourquoi ne pas croire Voltaire quand il écrit au comte et à la comtesse d'Argental : « Je mourrai sans avoir fait une pièce selon mon goût » ? Si le plus grand personnage de l'œuvre de Voltaire, c'est Voltaire lui-même, ne peut-on imaginer le dramaturge paralysé par

l'admiration pour les paternelles figures du théâtre classique soumettant sa parole, comme les monologues de ses personnages, au surmoi de la convention ? Moderne, le théâtre de Voltaire ? Oui, mais au prix d'un dernier paradoxe, la modernité d'un refoulement.

« Vous savez bien, fripon que vous êtes, que les tragédies de Crébillon ne valent rien et je vous avoue en conscience que les miennes ne valent pas mieux. Je les brûlerais si je pouvais et cependant j'ai encore la sottise d'en faire comme le président Lubert jouait du violon à 70 ans quoiqu'il en jouât fort mal et qu'il fût cependant le meilleur violon du parlement. » À l'abbé de Voisenon, 23 février 1763¹.

1. *Cahiers Voltaire, op. cit.*, p. 206.

BIBLIOGRAPHIE

- FLAUBERT, Gustave (1967), *Le théâtre de Voltaire*, t. I et II, édité par Théodore Besterman, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, Genève. (Coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 50-51.)
- GOLDZINK, Jean (2003), « Que faire de Voltaire aujourd'hui ? », *Cahiers Voltaire*, n° 2, p. 197-200.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- LEPAN, Édouard-Marie-Joseph (1826), *Commentaires sur les tragédies et les comédies de Voltaire restées au théâtre : précédés de préfaces historiques sur chacun de ces ouvrages*, Paris, chez l'éditeur.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1889), *Extraits de La dramaturgie de Hambourg*, Paris, Hachette.
- MAGNAN, André (dir.) (2003), *Cahiers Voltaire*, n° 2.
- SCHERER, Jacques (1968), *La dramaturgie classique*, Paris, Nizet.
- SOREL, Charles (1671), *De la connaissance des bons livres*, Paris, A. Pralard.
- VOLTAIRE (1880), *Commentaires sur Corneille*, Paris, Garnier.
- VOLTAIRE ([1877] 1967), *Œuvres complètes*, édition de Louis Moland, Paris/Nendeln, Garnier/Kraus reprint ltd.

DÉFRICHAGE DU PAYS

Caroline Garand

Université d'Oxford

Le titre de mon étude, « Défrichage du pays », est une image bucolique en accord avec cette littérature du terroir qui fut notre première manière. Il serait sans doute plus exact de décrire ce que je vais présenter comme la galerie des artefacts de notre préhistoire théâtrale. Il ne s'agira pas de présenter exhaustivement chaque dramaturge cité et son œuvre, mais de me limiter à mettre en lumière la place et la fonction du monologue dans un certain nombre de pièces représentatives des différentes étapes de la préconstitution de la dramaturgie québécoise.

*Arrête, Sagamos, arrête-toy ici,
Et écoute un Dieu qui a de toy souci.
Si tu ne me conois, Saturne fut mon père
Je suis de Jupiter & de Pluton le frère
Entre nous trois jadis fut parti l'Univers,
Jupiter eut le ciel, Pluton eut les enfers
Et moy plus hazardeux eu la mer en partage,
Et le gouvernement de ce moite héritage
[...]
Va donc heureusement, & poursuis ton chemin
Ou le fort te conduit, car je voys le destin
Preparer à la France un florissant empire
En ce monde nouveau, qui bien loin fera bruire*

*Le renom immortel de De Monts et de toy
Souz le règne puissant de Henri votre roy*¹.

Ainsi parle Neptune, en ce mois de novembre 1606, qui voit naître le théâtre en Nouvelle-France, à l'occasion du retour d'expédition du seigneur de Poutrincourt. Neptune, familier de la cour de France, sait certes parler au seigneur. Il pourrait même s'agir, en fait, d'un usage subalterne, puisque si le *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* semble assez proche de ce qu'étaient les entrées royales à la même époque, le dignitaire qu'il s'agit ici d'accueillir n'a pas la majesté de celui à qui Neptune est habitué. Il se prête pourtant au jeu, de même que ses Tritons, dans une versification parfois maladroite, un peu pompeuse. Plus touchants sont les Sauvages, peu roués à de tels exercices, mais pleins de bonne volonté et, surtout, d'espoir :

*De la part des peuples Sauvages
Qui environnent ces pais
Nous venons rendre les hommages
Deuz aux sacrées Fleur-de-lys
Es mains de toy, qui de son Prince
Représentes la majesté
Attendans que cette province
Face fleurir en piété.
En mœurs civils, & toute chose
Qui sert à l'établissement
De ce qui est beau & repose
En un royal gouvernement*².

Espoir donc que la France vienne policer les peuplades barbares du pays et établisse, en Nouvelle-France, une société digne de ce nom. Il ne s'agit pas tant ici de railler le travail de

1. Marc LESCARBOT, *Le théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*, dans *Les Muses de la Nouvelle-France : à Monseigneur le chancelier*, Paris, chez Jean Millot, 1609, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 17.

Marc Lescarbot, l'entrée royale est par nature politique, mais de voir que déjà, à sa première manifestation, le théâtre d'ici mettait en scène l'image d'une identité problématique. En effet, on y voit des Sauvages, joués par des Blancs, demandant au représentant du roi de France de les libérer de ce qu'ils sont. Si, plus tard, après la conquête du territoire par les Anglais en 1763, les Canadiens français ne demanderont certes pas aux nouveaux maîtres de les libérer d'eux-mêmes, ils chercheront cependant, par le théâtre, à définir qui ils sont, cette recherche s'articulant principalement, au XIX^e siècle, autour de deux tendances : le drame patriotique et la comédie. Avec le XX^e siècle apparaîtra le monologue, en tant que genre autonome, duquel sortira véritablement le théâtre québécois, puisqu'il demeure difficile de concevoir une relation de continuité entre les genres exploités au XIX^e siècle et la dramaturgie québécoise, telle qu'elle se développera à partir de *Tit-Coq*, en 1948.

Mais déjà, dans les comédies et dans ce que Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit nomment les « prétentieuses machines historiques ou religieuses du XIX^e siècle¹ », le monologue apparaît comme un lieu d'expression des espoirs identitaires. Concernant les comédies, si le monologue ne se trouve pas dans la première d'entre elles ayant un sujet canadien-français, soit *l'Anglomanie ou le dîner à l'anglaise* de Joseph Quesnel, datant de 1803, il n'empêche que dans cette pièce, qui montre une famille voulant singer les manières anglaises lors d'un repas avec le gouverneur dans un but d'ascension sociale, donc dans cette action s'ouvre la voie qui mène à Félix-Gabriel Marchand et à ses comédies dans lesquelles le Canadien français perçoit la richesse comme l'apanage des Anglais. Quesnel avait montré la vacuité de la prétention à vouloir se mêler à la race de l'autre, Marchand, lui, met en scène l'autre moyen : se découvrir des ancêtres français prestigieux, ce qui équivaut dans le drame patriotique, nous le verrons, à mythifier le récit des origines ou à

1. Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois – 1890-1980*, 1980, p. 11.

se vouloir l'égal des héros du pays. Mais, avant tout, un extrait des *Faux brillants* de Marchand, monologue aux limites de l'aparté, ce qui illustre bien l'intention satirique de la pièce :

*Ce cher baron ! l'on voit, à sa façon d'agir,
Tout l'intérêt qu'il porte à me faire surgir
Du sein de la rotture au niveau du grand monde
Près de lui, c'est un charme, un bonheur qui m'inonde !
Et mon cœur se pénètre en écoutant sa voix
D'un suprême dégoût pour les instincts bourgeois
Je ne veux, désormais, fréquenter que les sphères
Où l'homme est au-dessus des relations vulgaires¹.*

Même si ce monologue provient en ligne directe de la comédie classique dont il reprend les ressorts, il se double dans le Québec de la fin du XIX^e siècle de l'inévitable complexe d'infériorité d'un peuple « sans histoire et sans littérature ». Dans ses ambitions, le Canadien français ne sait être que ridicule ou grandiloquent, puisque, quoi qu'il en soit, sa dignité doit provenir d'ailleurs que de lui-même. Ainsi, alors que la comédie semble dire aux individus de rester eux-mêmes, de trouver dignité dans la simplicité d'un peuple fidèle à ses valeurs, toute autre ambition ne menant à coup sûr qu'à la déconfiture, le drame, lui, exalte ces valeurs de soumission à la patrie et à la religion. Et c'est traversé par elles que l'individu peut atteindre quelque grandeur.

Tout comme l'*Anglomanie*, pour la comédie, qui ne contenait pas de monologue, *Le jeune Latour*, première tragédie canadienne, et peut-être la seule, qui inaugure le registre sérieux, si elle se répand en tirades, elle ne pose pas de personnage monologuant. Lacune que comblera Louis Fréchette, assez abondamment d'ailleurs. Chez Fréchette, deux types de personnages monologuent : le héros et le traître, bien sûr, puisque tous deux

1. Félix-Gabriel MARCHAND, *Les faux brillants*, dans Jean-Claude GERMAIN, *Les faux brillants de Félix-Gabriel Marchand. Paraphrase*, Montréal, VLB, 1977, p. 229.

manifestent une ambition qui les pousse à vouloir être autrement qu'eux-mêmes. La différence entre eux réside dans le fait que le traître veut être pour lui-même, alors que le héros existe et se métamorphose pour les autres. Et il ne s'agit pas d'une transformation qui se limite aux bornes d'une action précise, en ce sens que, chez Fréchette, on assiste à une amplification de la nature des personnages et des monologues qu'ils assument d'une pièce à l'autre. Timides dans *Félix Poutré* (1862), les élans ambitieux prennent leur pleine mesure dans *Papineau* (1880). Dans les deux cas, le traître est le même : Camel. Mené principalement par la haine du héros, retors et prétentieux dans *Félix Poutré* :

Ah ! Ah ! Ah !... Je les tiens... [...] Comme la récompense sera belle... [...] J'ai tout fait avec habileté, avec talent, avec génie !... Camel, Camel, tu es un grand homme ! Tu es destiné à devenir premier ministre, pour le moins¹.

Il devient d'autant plus méprisable dans *Papineau*, qu'il n'apparaît porté que par la cupidité :

Quatre mille piastres.. eh ! eh ! eh !... ce n'est pas bête du tout... Et tous ces imbéciles qui passent leur temps à crier : Hourrah pour Papineau ! et qui pourraient si facilement gagner quatre mille piastres ! [...] Mais non ; ils aiment mieux s'appeler des Patriotes, et crever de faim... Il y en aura toujours des idiots comme cela, qui se nourrissent des grands mots de principes, de désintéressement, d'honneur, de patriotisme...²

Aux monologues de ce traître récurrent s'opposent ceux des héros à sa mesure : Félix Poutré dans la pièce éponyme et Rose Laurier dans *Papineau*, puisque Papineau lui-même ne saurait être mis en parallèle avec qui que ce soit, même dans un rapport

1. Louis FRÉCHETTE, *Félix Poutré*, 1974a, p. 38.

2. Louis FRÉCHETTE, *Papineau*, 1974b, p. 67.

de contraste. Apparaissant d'abord comme objet de l'admiration de ses camarades, Félix Poutré s'en distingue par sa force, son courage, son ingéniosité. S'il est au départ, comme Papineau plus tard, porteur uniquement de grandes tirades servies à ceux qui l'admirent, son emprisonnement le contraint à l'exercice de conscience, duquel naît le monologue où s'inscrivent ses ambitions personnelles, leur existence étant peut-être la raison de son échec relatif :

Eh bien, mon pauvre Félix, que te reste-t-il de tous tes beaux rêves de gloire et de grandeur ?... Quelle déri-sion que la destinée !... Il y a quelques semaines, je me voyais bientôt bel officier armé de pied en cap, pistolets à la ceinture, épée au côté ou bonne carabine au poing, marchant triomphalement à la tête d'un régiment de patriotes victorieux. Il me semblait déjà entendre les acclamations du peuple sur mon passage : on me nommait déjà l'un des libérateurs de mon pays !... [...] le fait est que j'aimerais presque autant avoir toute ma vie la mine d'un Anglais, que celle que j'aurai ce jour-là !... pendu !...¹

Pour sa part, Rose est toute dévouée, toute tournée vers le bien de sa patrie, mais elle est une femme, donc sujette à hésitation. Surnommée la Sainte, elle soutient les Patriotes, aide ceux qui en ont besoin et renonce à son amour, le jeune Hasting, dont les origines britanniques le rendent inacceptable dans le cadre des Rébellions de 1837-1838 :

Mon Dieu, donnez-moi la force dont j'ai besoin ! J'ai foi en vous ; j'ai foi dans le courage de nos braves patriotes qui se préparent si joyeusement au combat ; j'ai foi, oui j'ai foi dans l'avenir de mon pays... Mais je ne suis, hélas, qu'une faible femme, et je me sens fléchir².

1. Louis FRÉCHETTE, *Félix Poutré*, op. cit., p. 71.

2. Louis FRÉCHETTE, *Papineau*, op. cit., p. 99.

Avec Fréchette, et cela jusqu'à *Tit-Coq* en 1948, se closent en quelque sorte les tentatives pour créer un véritable théâtre canadien-français. Ce qui subsiste, entre *Véronica* de Fréchette au tout début du XX^e siècle et la première pièce de Gratien Gélinas, ce sont des drames patriotiques édifiants, mettant en scène les héros mythiques du pays : Dollard Des Ormeaux, Montcalm, Madeleine de Verchère. Personnages plus éloignés dans le temps, des valeurs sûres dont on ne peut découvrir qu'historiquement, ils ont été des traîtres, comme Poutré, ou encore politiquement contestables, comme Papineau. On y retrouve le monologue, comme morceau de bravoure, exaltation du courage, de la foi et du sacrifice de soi. Le héros s'y transcende pour devenir le porteur de la volonté divine ainsi qu'en témoigne cet extrait de *Dollard*, d'Adéodat Lavoie, datant de 1937 :

Je croyais tout fini...

Que j'étais dans l'erreur

Ô désespoir trompeur, ô trompeuse terreur !

Arrivé sur ses bords, j'y fixai ma patrie ;

Enfin mon désespoir perdit de sa furie :

Une atmosphère étrange, un soleil tout nouveau

Éclaira, réchauffa de mon cœur le caveau.

Un peuple fait de saints, émule des grands âges,

Apôtre élu du ciel sur ces heureuses plages,

Me fit retrouver Dieu que j'osais oublier,

M'enseigna qu'à genoux on doit le supplier ;

Son exemple m'apprit l'amour du sacrifice,

À n'en chercher qu'au ciel l'immortel bénéfice ;

Il m'apprit la grandeur de savoir tout donner,

D'offrir même sa vie et de s'abandonner

Pour la gloire divine au salut de son frère...

L'épreuve se présente et je veux m'y soustraire ?

Ô lâcheté !... Mon Dieu, venez, soutenez-moi !

À Toi, Dieu, je me donne !... À Toi !... Pour Toi ! Pour Toi !¹

1. Adéodat LAVOIE, *Dollard*, 1937, p. 80.

Subsistent aussi des pièces édifiantes sans être patriotiques, *Le presbytère en fleurs* et *Matines et laudes*. *Du bal au cloître* de Léopold Houlié en sont des exemples, dont les titres disent assez la teneur. Mais parallèlement à ce théâtre qui ne parvient pas, même un peu, à concurrencer le théâtre étranger joué sur nos scènes, le courant populaire se développe, d'abord par le boulevard et le mélodrame. Concernant ce dernier, il serait peut-être parfois tentant de l'oublier, mais c'est bien lui, le mélodrame, qui engendre le plus grand succès de l'histoire de notre dramaturgie, *Aurore, l'enfant martyre*, une sombre histoire basée sur un fait divers dans lequel on voit une enfant torturée par sa belle-mère jusqu'à en mourir. Au seuil de la mort, la petite Aurore, n'ayant su trouver vers qui se tourner pour vivre, trouve dans la solitude deux oreilles attentives, celles de Dieu et de sa mère décédée :

*Aurore : Madame ! Madame ! Vous me faites mal !
Madame, laissez-moi ! Oh ! j'ai peur ! Un grand temps
seule, toute seule ici. Oh ! j'ai peur ! Mais on dit que
Dieu est partout, peut-être m'entendra-t-il. Adressons-
lui ma prière.*

*Mon Dieu, Mon Dieu vous qui voyez
Toutes ces douleurs et mes peines,
Venez, venez donc m'arracher
À toutes ces terribles scènes*

*Pitié pour les petits enfants,
Supportant la haine des parents,
Qui pleurent et se lamentent
Dans cette horrible tourmente.*

*Mon pauvre corps est épuisé
Et mes membres sont tout brisés
Même que m'importe la mort
Je veux, je veux, oui, un meilleur sort*

*Bientôt devant Dieu. Le ciel s'ouvre, les Anges sourient.
Ah ! Que c'est beau ! Maman, ma petite maman, viens*

donc me chercher ! Je veux, je veux un meilleur sort.
(Elle meurt.)¹

C'est par ce théâtre populaire que le monologue, comme genre distinct, trouve sa véritable place sur scène. Déjà présent dans les cercles mondains, déjà publié dans les journaux, le monologue associé à l'art de la déclamation se veut souvent un morceau comique, doublé de satire sociale. Il est joué au théâtre pendant les entractes ou trouve sa place dans les revues, constituées pour une grande part de monologues. S'il est souvent pratique alimentaire, servant à contrer le manque d'engagement pour les comédiens, il est surtout pratique identitaire par laquelle peut s'inscrire ce personnage populaire, déclassé, aliéné, dont l'arrivée dans le théâtre dialogué, le « vrai théâtre », signifiera pour beaucoup la naissance tant attendue de la dramaturgie québécoise. La première grande vedette québécoise du genre, Émile Coderre, se produit à la radio et publie sous le nom révélateur de Jean Narrache. Mais c'est par l'entremise de Gélinas que ce type de personnage passe du monologue au théâtre. En 1937, à la radio, il crée Fridolin, jeune homme frondeur qui raconte ses petits malheurs avec naïveté. Fridolin est un succès et rapidement il devient le centre de revues annuelles portant le titre de *Fridolinons*. C'est dans la revue de 1945 qu'apparaît le monologue du *Conscrit*, duquel va sortir le personnage de Tit-Coq, trois ans plus tard. Si Tit-Coq ne monologue pas, il transcrit un rêve dans un cahier et, par là, met explicitement en lumière l'identité enfin trouvée, qui permet la naissance du théâtre québécois :

Tit-Coq : Moi, je m'imagine pas sénateur dans le parlement, plus tard, ou millionnaire dans un château. Non ! Moi, quand je rêve, je me vois en tramway, un dimanche soir, vers sept heures et quart, avec mon petit dans les bras et puis, accrochée après moi, ma Toute-

1. LÉON PETITJEAN et Henri ROLLIN, *Aurore, l'enfant martyr*, 1982, p. 194.

Neuve, bien propre, son sac de couches à la main. On s'en va veiller chez mon oncle Alcide. Mon oncle par alliance, mais mon oncle quand même. Le petit bâtard, tout seul dans la vie, ni vu ni connu. Dans le tramway, il y aurait un homme comme tout le monde, en route pour aller voir les siens. Un homme bien ordinaire avec son chapeau gris, son foulard blanc, sa femme et son petit. Juste comme tout le monde, pas plus pas moins, maudit ! (Texte écrit dans son album)¹.

Avec ce monologue, verbalisation d'un écrit intime, le personnage du théâtre québécois passe de l'invocation à Dieu à l'évocation de son destin individuel. Le statut du monologue confirme donc ce qu'affirment toutes les études historiques au sujet du théâtre québécois, soit que Tit-Coq est le premier personnage à prendre en main et son destin et celui du théâtre québécois.

1. Gratien GÉLINAS, *Tit-Coq*, 1994, p. 94-95.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUCHAMP, Hélène, Bernard JULIEN et Paul WYCZYNSKI (dir.) (1976), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes-françaises ».)
- FRÉCHETTE, Louis (1974a), *Félix Poutré*, Montréal, Leméac.
- FRÉCHETTE, Louis (1974b), *Papineau*, Montréal, Leméac.
- GÉLINAS, Gratien (1980), *Les fridolines*, Montréal, Quinze.
- GÉLINAS, Gratien (1994), *Tit-Coq*, Montréal, Typo.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine (1845), *Le jeune Latour*, microforme, Montréal, s.n.
- LAVOIE, Adéodat (1937), *Dollard*, Avignon, Aubanel.
- LEMIRE, Maurice (dir.) (1991-1999), *La vie littéraire au Québec*, tomes I à IV, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LESCARBOT, Marc (1609), *Le théâtre de Neptune en la Nouvelle France*, dans *Les Muses de la Nouvelle-France : à Monseigneur le chancelier*, Paris, chez Jean Millot, [en ligne], [www.canadiana.org], (10 juillet 2006).
- MAILHOT, Laurent, et Doris-Michel MONTPETIT (1980), *Monologues québécois – 1890-1980*, Montréal, Leméac.
- MARCHAND, Félix-Gabriel (1977), *Les faux brillants*, dans Jean-Claude GERMAIN, *Les faux brillants*, Montréal, VLB.
- PETITJEAN, Léon, et Henri ROLLIN (1982), *Aurore, l'enfant martyr*, Montréal, VLB.
- QUESNEL, Joseph (2003), *Anglomanie ou le dîner à l'anglaise*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles.

DU MOI INDIVIDUEL AU MOI COLLECTIF :
UN ITINÉRAIRE MONOLOGIQUE NATIONALISTE

Irène Roy

CRILCQ, Université Laval

Le monologue est d'abord une quête d'identité et d'unité, un arrêt devant ou avant l'action, une préparation au langage social.

Laurent MAILHOT
et Doris-Michel MONTPETIT,
Monologues québécois – 1890-1980.

Dans leur introduction à *Monologues québécois – 1890-1980*, Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit écrivent : « Le monologue est la forme la plus ancienne et la plus moderne du théâtre québécois¹. » Formulation paradoxale qui retrace l'itinéraire d'une prise de parole *canadienne-française* empruntée aux formes d'un théâtre populaire et qui, au fur et à mesure de son évolution, a puisé dans la forme monologique l'essence même des réformes qui l'ont conduite vers l'épanouissement d'une dramaturgie véritablement *québécoise*. Apparu dans un contexte social où les revues du théâtre de variétés en ont favorisé l'éclosion, le monologue, alors étroitement associé au divertissement

1. Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois – 1890-1980*, 1980, p. 11.

des couches plus modestes de la société, devient la pierre angulaire du théâtre d'un peuple en quête de son identité. Au moyen de quelques exemples de discours de personnages qui ont marqué l'arrivée de nos auteurs dramatiques sur la scène théâtrale, nous verrons comment le monologue, représentatif d'un besoin de se dire, de se connaître et de s'affirmer, a permis au peuple québécois de passer de la reconnaissance d'un moi individuel à celle d'un moi collectif.

Situé au cœur de notre tradition théâtrale, le monologue se fait entendre en marge du théâtre institutionnel, par la voix de Fridolin¹, le fragile adolescent qui, sous des dehors naïfs, commente habilement les situations quotidiennes du petit peuple qui vient à sa rencontre pour se divertir tout en l'écoutant raconter sa vie difficile, celle où il faut trimer dur pour gagner son pain. Nous sommes dans les années 1940, au Monument national. C'est la revue de fin d'année, un genre bien de chez-nous inspiré du burlesque à l'américaine. Chansons, mimes, danses, sketches. Les numéros se succèdent. On y traite, souvent sur le mode parodique, des sujets qui ont marqué l'actualité de l'année qui s'achève. Puis, le célèbre personnage créé et interprété par Gratien Gélinas fait son entrée. Seul en scène, Fridolin se tire une chaise et se confie à la collectivité qu'il représente. Culottes courtes à bretelles, chandail du club de hockey Canadien, calotte tirée de côté à la gavroche, il s'adresse aux spectateurs dans la langue de tous les jours, celle que les classes dominantes répriment et qualifient de vulgaire. « Souffrance, de souffrance ! », il partage avec l'auditoire ses frustrations et ses rêves :

Je commence à croire que la vie pour moi ça sera pas une « jolly ride en rumble seat² » !

Pourtant je suis pas un gars bien difficile : j'aurais pas besoin d'un château, dans la vie, moi, avec des

1. Personnage créé par Gratien Gélinas dans *Les fridolines*, Montréal, Quinze, 1980.

2. Siège arrière d'une voiture destiné aux domestiques d'où le terme de *tape-cul*. Il est donc question ici d'une promenade en voiture.

crachoirs en écume de mer dans la cuisine, des prélaris partout dans le salon [...]

Non, mais il me semble qu'il serait raisonnable d'avoir juste un petit peu plus d'affaires dans la maison qu'un lit pour se coucher, une table pour manger de la fricassee, avec, sur le dos, juste le linge qu'il faut pour pas se faire arrêter ! Pas toujours avoir les yeux sur la prochaine paye... Pas toujours dévisser la sonnette de la porte de devant, quand il est pour passer un collecteur...

[...] moi aussi, j'aurais aimé ça aller à l'école longtemps, pour faire un docteur, ou un avocat, ou un pompier... Mais, un beau matin du mois de septembre, ça m'aurait pris neuf piastres de livres, de cahiers et puis de crayons pour monter de classe. Seulement mon père venait de se casser un bras à la « shop » : ça fait que j'ai laissé l'école. Pour neuf piastres et quelques « cennes », [...]¹.

Les spectateurs se reconnaissent dans la simplicité du propos et les situations évoquées. Solidaires, ils écoutent et prennent en pitié l'adolescent puéril, peu évolué, antihéros par excellence qui, du fait de sa condition, tient son auditeur à distance, juste assez pour lui donner la chance de se reconnaître et de s'identifier aux attitudes et comportements sociaux de l'époque, ainsi exposés au jugement populaire. C'est ce que Laurent Mailhot et Jean Cléo Godin ont appelé le phénomène de dissociation : « il est "l'homme qui est en-dessous de la moyenne" : voilà qui permet au spectateur de se dissocier du personnage, de rire de lui en même temps qu'avec lui, pour éviter de pleurer sur soi-même². » Sous les apparences, les chroniques satiriques qui donnent toute leur couleur aux *Fridolinades* sont d'une grande lucidité. « [C]e

1. « La vitrine brisée », cité dans Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *op. cit.*, p. 159-160.

2. Jean-Cléo GODIN et Laurent MAILHOT (1988), *Théâtre québécois 1*, 1988, p. 44.

personnage provoque un éveil de la conscience individuelle parce qu'il ose braver le ridicule et exprimer sans honte ses petits drames », dira l'historien de théâtre Godin¹. Lorsqu'il monologue, Fridolin, qui bientôt deviendra Tit-Coq², établit une connivence avec un auditoire venu l'applaudir parce qu'il affirme tout haut la misère qu'il vit tout bas. Miroir tendu à une société infantilisée et éduquée dans la peur à accepter l'ignorance et la médiocrité, mais qui, en apprenant à se regarder de plus près, se prépare aux prises de conscience qui la conduiront aux grands bouleversements de la Révolution tranquille.

Il faudra attendre l'entrée en scène fracassante des *Belles-sœurs* en 1968, deux mois avant la fondation du Parti québécois par René Lévesque, pour que le monologue réapparaisse dans toute sa force sur nos scènes institutionnelles.

« Si, à l'époque, le joul fut la cible privilégiée des détracteurs de l'œuvre, on peut aujourd'hui, alors que son succès international a levé l'hypothèque de la langue, s'attacher à un aspect plus fondamental de sa composition, à savoir la nature du microcosme qui y était présenté³. » Car c'était bien de nous qu'il était toujours question, de ce nous caché au fond des cours, des ruelles, des cuisines, des chambres à coucher. Secrets de femme bien gardés, scellés par la peur de la religion et du regard des autres, dans une société en pleine évolution où grandissaient les conflits de génération à mesure que disparaissaient les valeurs familiales héritées du passé. Paroles de femmes, gardiennes du foyer et de la famille qui ont en partage une « maudite vie plate ! » Le jeune Michel Tremblay d'alors renouvelle notre dramaturgie baptisée entre temps *québécoise*, en rejetant la structure dramatique conventionnelle jusque-là empruntée à la très aimée, adulée, imitée, puis détestée, douce France, lourde mère patrie.

1. *Ibid.*, p. 43.

2. Voir à ce sujet l'article de Caroline GARAND, « Défrichage du pays », p. 319-329 de cet ouvrage.

3. Dominique LAFON, « Un air de famille », dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, 2001, p. 94.

Réunies pour un party de collage de timbres *Gold star*¹, sœurs, belles-sœurs, voisines, filles, amies, en duo, en trio, en quatuor ou en chœur, s'adressent à la collectivité dont elles partagent les rêves, les frustrations, les soucis. Elles s'épient, se chicanent, se jalourent, rient à tue-tête aux blagues des unes et des autres. Mais de temps à autre, l'une d'elles s'isole loin des commérages, du jugement et du regard environnant. Elle peut enfin parler, livrer tout haut ses secrets les plus intimes. Ce que Marie-Ange Brouillette, Germaine Lauzon, Desneiges Verrette, Pierrette Guérin et compagnie essaient de cacher à leur entourage sur scène, elles le racontent au grand jour à leur auditoire. Écoutons Rose Ouimet :

Qui, la vie, c'est la vie, pis y'a pas une crise de vue française qui va arriver à décrire ça ! Le gars qui va décrire la vie comme a l'est, y'est pas encore venu au monde ! [...] Quand t'arrive à quarante ans pis que tu t'aperçois que t'as rien en arrière de toé, pis que t'as rien en avant de toé. Ça te donne envie de toute crisser là, pis de toute recommencer en neuf ! Mais les femmes, y peuvent pas faire ça... Les femmes, sont poignées à' gorge, pis y vont rester de même jusqu'au bout !²

Adresse directe au spectateur, empreinte de lyrisme, refuge spectaculaire où le personnage essaie d'aller chercher, dans la confiance et l'émotion, la connivence du public. Peinture d'une époque en pleine transformation, le réalisme se redéfinit par une structure dramatique polyphonique où le monologue exprime l'enfermement de soi pour qu'éclatent enfin les frontières du moi. Convergence des regards qui traversent le quatrième mur afin que s'éveille la conscience collective.

Trois ans auparavant, en 1965, Marcel Dubé, figure d'autorité de notre dramaturgie en pleine effervescence, met en scène

1. Timbres remis aux acheteurs de produits courants dans différents commerces (nourriture, articles ménagers, etc.) et qui pouvaient être échangés contre des marchandises déterminées dans un catalogue.

2. Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, 1968, p. 65-66.

le débat nationaliste avec *Les beaux dimanches*, drame bourgeois qui propose, au dire de Raymond-Marie Léger, « une déchirante interrogation sur le destin collectif du peuple québécois¹ ». Il ajoute : « [...] l'auteur des "Beaux Dimanches" réussit en dramaturge consommé, [...] [à reproduire] le plus exact parallélisme entre la détresse psychique et l'aliénation nationale, qui ne peut point ne pas peser sur les mouvements de l'âme individuelle ou collective². » Dans une fervente tirade à saveur séparatiste, le personnage d'Olivier, médecin, par une analyse politique subjective, pose un diagnostic sévère sur « la racine du mal québécois » :

Le mal a commencé quand on nous a enlevé le droit de vivre. Ça s'est fait comme un tour de passe-passe, sans que personne ne s'en aperçoive, au nom de la vérité, des monarchies, des lois et de l'ignorance, au niveau des combines, des compromis, des trahisons. Le chloroforme s'est répandu lentement sur tout le pays. [...] Les bourgeois, les curés se sont ligüés ensemble après avoir vite découvert où se trouvaient leurs profits. Une fois ligüés ils ont fait des pactes de loyauté envers l'occupant. Le peuple maté, apeuré, la religion était sauvée, les riches pouvaient continuer à faire du négoce, les curés à bâtir des paroisses et des presbytères. [...] Pour que ça dure, la recette était toute trouvée : cultiver la peur et l'ignorance tout en faisant des alliances avec les nouveaux maîtres et leur argent. Le temporel, le spirituel marchaient main dans la main, parfois les deux ensemble dans la même main. [...] La racine du mal est difficile à atteindre parce que toute cette histoire est obscure. [...] Mais c'est pour ça qu'il y a eu une poignée d'hommes qui se sont soulevés en 1837 et qui sont

1. Cité par Alain PONTAUT, dans Marcel DUBÉ, *Les beaux dimanches*, 1968, p. 7.

2. *Ibid.*, p. 16.

morts pendus sur la place publique. C'est pour ça que des jeunes gens se sont embrigadés aujourd'hui dans des mouvements terroristes, qu'ils ont fait éclater des bombes et tué des hommes. C'est la clarté, c'est la lumière qu'ils cherchent, c'est leur liberté perdue depuis des siècles¹.

Faut-il s'étonner que la société québécoise, en pleine montée du nationalisme, soit toute prête à adopter la création collective qui, à son tour, va intégrer le monologue dans sa construction spectaculaire : *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*² Dans le grand cirque ordinaire du quotidien, le théâtre devient ouvertement « engagé » et Jeanne-la-forte, entourée de l'Envahisseur, de l'Église et de La Justice, n'a plus besoin de se cacher pour se raconter. La leçon brechtienne envahit nos scènes et Jeanne, entourée des siens, à la manière de la célèbre héroïne française, prend ouvertement position. Toute la famille est sur scène à dialoguer, à se confronter. Même si les discussions sont ardues, l'important, c'est de se dire sans gêne. Et si on s'écoutait ? Se remettait en question ? Si on croyait en nous ? Si on s'inventait un projet de société bien à nous ? En 1970, Raymond Cloutier, animateur du groupe, expliquait à Michel Bélair, journaliste au *Devoir* : « Les gens ont compris qu'ils étaient aussi comédiens, qu'au bout du compte, eux aussi auraient pu monter sur scène et raconter leur histoire, que nous étions comme eux, que nous étions eux et qu'ils pourraient se passer d'intermédiaire s'ils le voulaient³. »

En très peu de temps, les formes héritées du passé auront laissé la place à une dramaturgie dont le monologue est devenu la forme privilégiée. La décennie 1970 est marquée par une génération d'auteurs militants et iconoclastes qui écrivent, au-

1 Marcel DUBÉ, *op. cit.*, p. 97-99.

2. Création collective du Grand cirque ordinaire, créée au Théâtre populaire du Québec en 1969.

3. Cité par Guy THAUVERTE, dans *LE GRAND CIRQUE ORDINAIRE, T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, 1991, p. 266.

delà de l'anecdote, à partir de ce que nous sommes. Jean-Claude Germain décortique la famille québécoise et laisse entendre un rire sonore et grinçant dans *Diguidi, diguidi, ah ! ah ! ah !* (1972). Jean Barbeau, Françoise Loranger, Robert Gurik, Michel Garneau, nos auteurs inscrivent leurs préoccupations dans la grande vague de théâtre politique qui déferle sur les sociétés nord-américaines et européennes. Pendant que le théâtre québécois adopte la cause nationale, les personnages débattent à coup de clichés, se libèrent des stéréotypes, se nourrissent de l'influence des grands débats sociaux qui animent discussions et prises de position.

À la féminitude des *Belles-sœurs* vient faire écho le discours féministe de *La nef des sorcières* en 1976. Et toujours le monologue, enchâssé dans la structure dramatique, qui s'impose comme une nécessité jusqu'à occuper toute la place pour permettre à une voix de se faire entendre, d'aller au-delà de l'aliénation. Pouvoir des mots célébrés dans le monologue du personnage de l'écrivaine :

Je parle. Je parle. Je parle en blanc dans le noir d'une salle. C'est comme le contraire des nuits sur papier blanches d'insomnie.

Et j'ai les mains libres pour parler. Pour me donner des sens nouveaux. Un sixième sens à mon existence.

Je parle dans la perspective d'un pacte politique avec d'autres femmes. Touchez-moi. La vie privée est politique¹.

Dans la très belle préface de la pièce, Lori Saint-Martin explique :

On condamnerait peut-être moins le statisme des monologues si on mesurait à quel point l'acte même de parler, acte d'extrême courage, constitue l'action dramati-

1. Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *op. cit.*, p. 408.

*que de la pièce. Rebelles, parleuses, les sorcières font, par la parole, l'apprentissage de la transgression*¹.

Transgression qui prendra tournure de scandale dans *Les fées ont soif*, alors que les rôles traditionnels réservés aux femmes sont dénoncés, et que les valeurs familiales et religieuses, fondements d'une société québécoise en pleine mutation, sont remises en cause.

Pourquoi le monologue ? Pourquoi l'avoir préféré à la structure dialogique porteuse du conflit dramatique parallèlement à la naissance de notre jeune dramaturgie ? Artistes et spécialistes se sont prononcés à maintes reprises sur la question de l'inutilité de débattre sur la scène et de l'espérance d'ouvrir un dialogue avec et dans l'auditoire. Le monologue de Fridolin est progressivement devenu celui de toute une nation. La « cellule de tout-seuls » de Marie-Louise et Léopold² s'est agrandie. Le monologue, lieu de remise en question, a répondu à la nécessité de nous parler sans être interrompus, de soi aux autres, de soi à soi, de nous à nous, de nous entre nous. Dans la perspective d'un référendum sur l'indépendance du Québec, scène et histoire ont suivi une même voie, peut-être au détriment de l'approfondissement de questionnements esthétiques qui dynamiseront la décennie 1980. Mais il était essentiel de mieux nous connaître d'abord, avant d'aller à la rencontre de réalités différentes avec lesquelles nous pourrions enfin échanger, sans crainte de nous mesurer.

1. Marie-Claire BLAIS et al., *La nef des sorcières*, 1992, p. 40.

2. Personnages de la pièce *À toi pour toujours, ta Marie Lou*, de Michel Tremblay.

BIBLIOGRAPHIE

- BLAIS, Marie-Claire, Nicole BROSSARD, Luce GUILBEAULT *et al.* (1992), *La nef des sorcières*, Montréal, L'Hexagone.
- BOUCHER, Denise (1989), *Les fées ont soif*, Montréal, l'Hexagone.
- DUBÉ, Marcel (1968), *Les beaux dimanches*, Ottawa, Leméac.
- GÉLINAS, Gratien (1980), *Les fridolinades*, Montréal, Quinze.
- GERMAIN, Jean-Claude (1972), *Diguidi, diguidi, diguidi, ah ! ah !*, Montréal, Leméac.
- GODIN, Jean Cléo, et Laurent MAILHOT (1988), *Théâtre québécois 1*, Montréal, Hurtubise.
- LAFON, Dominique (dir.) (2001), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides.
- LE GRAND CIRQUE ORDINAIRE (1991), *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, *Reconstitution d'un spectacle*, Montréal, les Herbes rouges.
- MAILHOT, Laurent, et Doris-Michel MONTPETIT (1980), *Monologues québécois – 1890-1980*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Michel (1968), *Les belles-sœurs*, Théâtre vivant 6, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques.
- TREMBLAY, Michel (1987), *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac.

EXPLORER LES TERRITOIRES DE L'INTIME.
LE MONOLOGUE
DANS LA NOUVELLE DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE

Élizabeth Plourde
CRILCQ, Université Laval

Le monologue, qu'il soit poétique, comique ou dramatique, est toujours « dépoétisé », « déphasé ou décentré ». Il est un mur sondé, un sol fouillé, ravagé, un cri sourd ou perçant, une blessure qui voudrait guérir sans se cicatriser.

Laurent MAILHOT
et Doris-Michel MONTPETIT,
Monologues québécois 1890-1980.

Pierre d'achoppement d'une pratique artistique endiguée au plus fort de son rayonnement, l'échec référendaire de 1980 est une blessure vive laissée à même la chair de toute une génération d'artistes québécois qui a grandement contribué à précipiter l'entrée de la dramaturgie québécoise dans la modernité et, ce faisant, à redessiner les « contours géomorphologiques » du paysage théâtral québécois, alors en pleine effervescence. Plus de dix ans après la déconfiture souverainiste, Louise Vigeant utilisait bien à propos l'expression « post-mortem douloureux¹ » pour désigner

1. Louise VIGEANT, « Du réalisme à l'expressionnisme, la dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, mars 1991, p. 10.

l'ambiance pour le moins désabusée dans laquelle a baigné toute la décennie 1980 : pour les uns, la défaite du oui sonnait le glas d'une prise de parole collective affranchie des impératifs dramaturgiques traditionnels et dénuée de toute entrave formelle ; pour d'autres, la victoire du non s'apparentait ni plus ni moins à une volonté malhonnête de nier toute spécificité culturelle québécoise. À l'époque, un sentiment semblait cependant partagé par tous : la déroute idéologique et communicationnelle qui s'installait était indéniablement en voie d'entraîner chez les créateurs une mise en crise du discours destinée à se solder, pour bon nombre d'entre eux, par une perte de confiance pure et simple dans le langage.

Dès le début des années 1950, le monologue s'impose comme outil de reconnaissance de la nation et du moi collectif. Or, à partir de 1980, le discours fédérateur ne fait plus consensus. Sans autre forme de procès, l'expression « projet commun » semble brutalement frappée d'anathème. Portés par un désir d'exploration, les dramaturges se mettent à la recherche de nouvelles modalités d'énonciation (les modalités en vigueur jusqu'alors paraissant soudainement encombrantes et d'une affligeante obsolescence...) aptes à traduire des préoccupations qui s'émancipent des drames publics pour mieux dévoiler des désordres de nature privée. Repoussé dans ses retranchements, le discours se problématise et se décline autrement : d'une prise de parole au « nous », affirmée et ponctuée de forts accents nationalistes, le discours monologué transite vers une énonciation au « je » plus personnelle et intimiste tout en procédant à une timide ouverture au « il », au monde et à l'autre. Adhérant au vaste mouvement introspectif qui propulse d'un même élan dramaturgie et écriture scénique, le monologue délaisse le domaine du public et ses préoccupations collectives pour sonder les territoires de l'intime. Certes, la forme et la fonction du monologue théâtral se sont considérablement transformées depuis les premières facéties scéniques de Fridolin au Théâtre des Variétés, participant de fait autant à sa création qu'à sa déconstruction. Se refusant à n'agir qu'à titre de « récit suspendu » au sein du

drame, le monologue se fait désormais à la fois la charpente du récit, le moteur de l'expression dramatique et le véhicule du sens.

LA DÉBÂCLE PSYCHANALYTIQUE DE GASTON

THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI DE LARRY TREMBLAY

Gaston Talbot, l'unique personnage de la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, exécute ce que Patrice Pavis désigne comme étant un « monologue lyrique¹ ». Dans un élan de confiance, le personnage livre, dans un anglais francisé et hésitant, un long récit monolithique sous forme de rêve aux contours surréalistes destiné à expliquer son esprit troublé : « Once upon a time, dira-t-il, Gaston Talbot, a dragonfly who ate his mother the day of his seven years, flew into the sky of Chicoutimi² ». Le rêve de Gaston, tout comme son appropriation aussi subite que singulière de la langue anglaise, est le résultat du choc causé par le meurtre de son ami Pierre Gagnon-Connelly dont il usurpe la personnalité. La forme sinueuse que prend le récit, cette narration pour le moins fantaisiste de l'échec d'une vie entière, s'apparente à un aveu coupable débâllé dans un confessionnal ou, mieux, à une confiance en débâcle qui se déverserait du divan d'un psychanalyste. En racontant son délire onirique à un interlocuteur qui ne se manifeste pas et n'oppose donc aucune censure aux incohérences de la logorrhée qui l'assaille, Gaston endosse en alternance différents rôles : celui de sa mère, celui du jeune Pierre, le sien. Être étrange s'il en est, Gaston est un enfant attardé dans un corps d'homme vieillissant. Les chemins tortueux qu'emprunte la psychanalyse ne contribuent pas à clarifier les motivations de son comportement pour le moins ambigu. Son témoignage est douteux ; la « vérité » qu'il

1. Selon lui, le « monologue lyrique » constitue essentiellement un « moment de réflexion et d'émotion d'un personnage qui se laisse aller à des confidences » (Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, 1996, p. 216).

2. Larry TREMBLAY, *The Dragonfly of Chicoutimi*, 1995, p. 45-46.

nous expose est fragmentaire et hautement suspecte. Il affirme catégoriquement, puis se rétracte et confesse : « I told you that I travel a lot. That's not true. I told you that just to make me more interesting. It's common sense that people who travel are more interesting than people who stay all their life in the same little spot¹ ». Malgré son irrépressible désir de séduction, Gaston ne parvient pas à s'en tenir au rôle qu'il s'est lui-même octroyé. L'authenticité du monologue est gauchie par les mensonges du monologuiste, qui est conscient tout à la fois de la nécessité et de l'inefficacité de sa démarche : « I need a break. I failed. It's not good. It's not at all good. What a pity, I'm not able to tell the truth, the naked truth, the simple and undressed truth² ». En fait, les entorses à la vérité de Gaston sont plus révélatrices de ses motivations profondes qu'il ne semble le réaliser. Par l'intermédiaire du monologue, il nous ouvre les portes de son inconscient, mettant au jour pulsions meurtrières refoulées et déséquilibres pathologiques.

LA PARANOÏA HALLUCINATOIRE DE GILBERT

LE SYNDROME DE CÉZANNE DE NORMAND CANAC-MARQUIS

Se livrant avec plus de résistance, mais tout aussi névrosé que Gaston, Gilbert Martineau, le personnage principal du *Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis, vit dans un univers constitué de souvenirs auxquels il tente tant bien que mal de s'arrimer. En plein processus de deuil à la suite de la mort violente de sa femme et de son jeune fils dans un accident de voiture – mais était-ce bien un accident ? –, il « se tape le martyr d'une paranoïa hallucinatoire pour avoir trop collé à la réalité³ », pour reprendre le propos de l'auteur dans la postface. En même temps qu'il s'échine à remonter sur sa table de cuisine le moteur

1. *Ibid.*, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. Normand CANAC-MARQUIS, *Le syndrome de Cézanne*, 1988, p. 94.

de la voiture accidentée, Gilbert tente de reconstituer, non sans quelques distorsions, l'accident à l'origine de la tragédie à l'aide des indices disséminés un peu partout autour de lui et des bribes de sa vie commune avec Suzanne. D'entrée de jeu, on comprend que les raisons qui motivent Gilbert à remonter avec acharnement le moteur participent parallèlement au cheminement de la mémoire du personnage. Tout au long de la pièce, sans cesser d'affabuler, Gilbert tente de se rassurer en rationalisant, par l'intermédiaire du monologue, les signes de dépression qui l'enchaînent à sa tragédie :

Donc, je vais aux vues. A-one, les vues. J'achète du pop corn. Je me cherche un loyer plus petit, pis je lis pas des livres d'enfants ça d'épais avec juste quatre pages dedans. J'hais les comptines. Je parle jamais tout seul. Je m'habille pas non plus avec son linge. Je parle jamais, jamais tout seul Je me regarde pas plus souvent que d'habitude dans le miroir. Dans mes rêves, il y a de l'eau en masse, des rivières, des mers, des océans, pis des gouttes d'eau en close-up pis je rentre dedans pis je jouis. Une vraie berceuse pour mon âme noyée de plaisir. (Craquement.) Pis, faute de piscine, je lave le plancher de la cuisine une fois par mois, pis je défroste le frigidaire, pis surtout, surtout, j'arrose les plantes. Ça va A-one. (Il se calme tout à fait.) Pis, si le téléphone sonne encore, je vais finir par avouer que je suis pas là. J'ai peur de moi. C'est cliché, mais j'ai peur de moi¹.

Même s'il affirme que tout est « A-one », Gilbert est en plein déni de la réalité. Qui tente-t-il de convaincre que tout va pour le mieux et qu'il est en parfait contrôle de son univers ? Et pourquoi ? Ses monologues trahissent sa grande détresse ; il ne parvient pas à recoller les morceaux pour que son univers fasse sens et s'enfonce lentement mais sûrement dans le délire. Du reste, « parler tout seul », Gilbert ne fait que cela. Les personnages qui

1. *Ibid.*, p. 65.

l'entourent et avec qui il interagit (Elle, c'est-à-dire Suzanne, et l'inspecteur Thomas Wancicowski) ne sont que des projections de son esprit. Selon Émile Benveniste, « le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en “langage intérieur”, entre un moi locuteur et un moi écouteur¹ ». Or, même si le « dialogue intériorisé » est bel et bien effectif, il n'en demeure pas moins que Gilbert est dépourvu de réels interlocuteurs, ceux-ci étant le fruit de sa propre affabulation et l'actualisation de son inconscient. En ce sens, le *Syndrome de Cézanne* nie sa propre structure dialogique, puisque Gilbert se compromet dans un « monologue de réflexion » où il expose la thèse et l'antithèse, où il se donne à lui-même la réplique. Dans sa définition du monologue, Pavis souligne que

parce qu'il est ressenti comme antidramatique, le monologue est souvent condamné ou réduit à quelques emplois indispensables. [...] puisque l'homme seul n'est pas censé parler à voix haute [j'ajouterais : et encore moins se répondre], toute représentation d'un personnage confiant ses sentiments à lui-même sera facilement ridicule, honteuse et toujours irréaliste et invraisemblable².

Parler à voix haute permet à Gilbert de prendre la mesure de son état, de sonder l'ampleur de sa peine et d'extérioriser le débat de sa conscience. Cependant que Gilbert se débat dans les méandres de sa mémoire capricieuse pour en faire émerger un peu de sens, le lecteur, pour sa part, est invité à fournir un effort de compréhension, voire de reconstitution totale ou partielle de l'action qu'il a sous les yeux. Par l'intermédiaire du monologue, le lecteur découvre, quoique de façon parcellaire, la nature du conflit qui oppose les personnages et l'image d'une réalité où les enjeux, pourtant bien présents, ne sont pas décelables à première vue.

1. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 216.

2. *Ibid.*

MONOLOGUES CROISÉS ET DIALOGUES ARTIFICIELS

CENDRES DE CAILLOUX DE DANIEL DANIS

Si, pour plusieurs, le monologue se définit d'abord et avant tout par son opposition à la forme dialogique, c'est-à-dire par l'absence d'échange verbal qui le caractérise, certains dramaturges se permettent de tricher quelque peu en proposant de faux dialogues qui s'apparentent plutôt, dans les faits, à des monologues croisés. C'est le cas de la pièce *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, qui nous met en présence de quatre monologuistes (Clermont, dit Cailloux, sa fille Pascale, son amante, Shirley, et Coco, l'ami de cette dernière). Leur tâche consiste à raconter, chacun à sa manière et suivant un point de vue singulier et hautement subjectif, les circonstances ayant présidé au drame commun qui les touche, si bien qu'on a la nette impression de déceler des interactions entre eux alors que ce n'est évidemment pas le cas. Les personnages, qui ne se rencontrent pas, sont tenus de raconter leur histoire à distance. C'est que les voix énonciatrices qui s'élèvent proviennent de loin : à la suite du drame, Coco s'est suicidé, Clermont a sombré dans une profonde léthargie, Shirley s'est engluée dans une routine qu'elle abhorre et Pascale s'est exilée. Entièrement subjectivées, les quatre voix proposent quatre points de vue personnels qui paraissent, de prime abord, divergents, voire irréconciliables. Or, les monologues, tous justifiables malgré leurs divergences, se complètent les uns les autres davantage qu'ils ne se contredisent.

Là encore, tout comme dans *Le syndrome de Cézanne*, on comprend très tôt que l'on n'assistera pas à l'élément perturbateur du récit, que celui-ci a déjà été consommé et qu'il ne nous sera montré que les conséquences et effets du conflit sur les personnages. D'ailleurs, l'unique didascalie liminaire signale que, « au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu¹ ». L'antériorité du drame par rapport à sa narration altère considérablement la notion de suspense ; le cadre spatiotemporel est bouleversé, la

1. Daniel DANIS, *Cendres de cailloux*, 1992, p. 8.

chronologie est brouillée. La pièce est un enchaînement de témoignages de souffrances et de peines qui lient les deux deuils de Clermont.

PASCALE.

Ça coule de partout

quand il pleut.

Retourner la terre.

Défricher le sol.

Nettoyer le dedans

déplier nos peines.

Semer de la pelouse

peinturer tout ce qui est à l'abandon.

Tout est à refaire.

Comme nous deux.

Il faut qu'on fasse ça, nous deux

se donner une deuxième peau.

[...]

À onze ans, j'ai pris mon courage à deux mains

pour laver les fenêtres encrassées

avec des guenilles qu'on avait déchirées

dans des vieilles serviettes de bain.

En lavant, je me disais :

Je me soigne par en dedans

je lave ma peine

je la nettoie¹.

PASCALE.

J'ai dix-huit ans maintenant.

Je reviens voir les décombres de la maison.

Tout s'est passé si vite

si vite.

1. *Ibid.*, p. 15-16.

*Il y a quelques semaines
mon père était là-bas
couché dans la pelouse verte.
Il venait de mettre le feu
à sa deuxième peau¹.*

En activant le processus de réminiscence, les monologuistes fournissent des indices au compte-gouttes afin d'alimenter la structure d'enquête déjà en place. Pour ce faire, chacun d'entre eux doit livrer ses pensées secrètes, exprimer par le monologue ce qui est enfoui en lui et qu'il ne parvient pas à communiquer à l'Autre : l'amour de Coco pour Shirley, le secret de Shirley pour Clermont, la tendresse de Clermont pour Pascale. La charge héroïque est diluée dans chacun des discours – qui se valent bien les uns les autres –, ce qui court-circuite d'entrée de jeu toute possibilité, pour le lecteur, de revendiquer une trop confortable vérité unique. Dans de telles œuvres, nous dit Jean-Pierre Ryn-gaert, « la décomposition, les décentrement, les biaisements, les façons de raconter “à côté”, donnent au lecteur un pouvoir inégalé, celui de procéder lui-même à des tissages, de construire du récit ou du sens en s'immisçant dans les failles du texte² ». À partir du point de vue privilégié qui est le nôtre, il nous incombe alors de reconstituer, en adoptant tour à tour les différentes positions, la logique fragmentaire et éclatée que les personnages gardent en réclusion et nous distillent, bribe par bribe, par l'intermédiaire du monologue.

1. *Ibid.*, p. 117-118.

2. Jean-Pierre RYNGAERT, « Du bon usage des cailloux », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, 1997, p. 149.

MONOLOGUES DÉSENGAGÉS
ET DISCOURS APOLITIQUES

J'ÉCRIRAI BIENTÔT UNE PIÈCE SUR LES NÈGRES... DE JEAN-FRANÇOIS CARON ET *CABARET NEIGES NOIRES* DE DOMINIC CHAMPAGNE, JEAN-FRÉDÉRIC MESSIER, PASCALE RAFIE ET JEAN-FRANÇOIS CARON

Avec la pièce *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron, qui donne le coup d'envoi à la décennie 1990, le monologue se fait à la fois le vecteur des aléas propres à l'acte créateur et le témoignage du désengagement politique des individus d'une génération entière. Danny Gaucher, nègre pour le compte de l'auteur dramatique Henri Poisson, a écrit une pièce de théâtre dans laquelle le personnage principal, Gaucher, travaille à l'écriture d'un roman intitulé *Danny-les-Vidanges*, relatant les exploits de Danny, ex-auteur dramatique devenu éboueur. On l'aura compris, la structure procède de multiples mises en abyme et de jeux de miroir où les genres et les conventions se réfléchissent et se déplacent, où le réel et le fictif ne sauraient adopter une position convenue. À plusieurs moments, tout au long de la pièce, les différents personnages, tant dans la « réalité » que dans le « théâtre » et le « roman », ouvrent une brèche dans la fable de manière à se positionner par rapport à l'acte créateur à la fois douloureux et libérateur qui est en train de prendre forme. Le procédé de métathéâtre, conjugué à la franchise du monologue, permet au théâtre d'exhiber son propre fonctionnement et laisse entrevoir les interrogations des uns et la désillusion des autres sur la difficulté inhérente au processus d'écriture. Dans le monologue qui suit, Édith, amie de Danny-les-Vidanges du « roman », met assez prosaïquement en évidence, comme bien d'autres personnages de la nouvelle dramaturgie avant elle, les affres, aspirations, pouvoirs et limites de l'acte artistique.

I a l'impression de faire de quoi de sa peau, de sa vie. I était en train de virer fou. [...] Moi j'étais là. Moi je l'ai

vu. Moi, j'ai essayé de le calmer. Moi, j'ai essayé de le rendormir. Jusqu'à temps que j'en dorme pus, moi non plus. Je regrette mais là, c'était trop. Ce métier de fou-là, i l'avait peut-être choisi, lui, mais pas moi. J'avais pas à en subir aucune conséquence. Si cette jungle-là, comme i disent, est plus meurtrière que... créatrice... Avant je vivais avec quelqu'un qui se mourait d'angoisse, aujourd'hui je vis avec quelqu'un qui dort la nuit¹.

Certes, l'élan artistique transite par une intense recherche d'identité, élan aujourd'hui aisément freiné par l'errance et le désenchantement, qui ne trouve pas d'écho à l'échelle collective. Le monologue se fait ici le porte-parole d'une génération non seulement artistiquement désillusionnée, mais aussi affectivement désorientée et totalement désengagée sur le plan politique : le discours qu'il véhicule évoque la déresponsabilisation, l'échec, l'individualisme et la perte totale d'intérêt envers une politique décatie, comme en témoigne cet extrait pour le moins évocateur du monologue de JeanJean, intitulé *Alcools 3*, du collectif *Cabaret neiges noires*.

JEANJEAN

« Manifeste du Front de libération du Québec »

Sacrament !

Déjà

Juste le nom

Hein ?

Juste le nom :

« Manifeste »

Hein ?

Premièrement :

Tabarnak que c'est prétentieux

Deuxièmement :

1. Jean-François CARON, *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres...*, 1990, p. 109.

*Y a pus personne qui écrit ça, des manifestes
C'est niaiseux
Pis anyway même si y a quelqu'un qui en écrivait
Qui c'est qui les lirait ?
Personne
Ça intéresse pus personne
Pis après ça :
« Front de libération »
Heille non mais
Faut avoir du front tout le tour de la tête
Pour dire des affaires de même
Parce que franchement
Libération libération
Que c'est que ça veut dire ça, libération ?
Y a un journal à Paris
Qui s'appelle Libération
Pis ?
Le monde y s'en crisse-tu, tu penses ?
Ben oui
Y se sentent-tu plus libre pour autant ?
Ben non¹.*

Dans une dramaturgie qui procède à une réinsertion du politique, mais uniquement pour en évoquer la décrépitude, il nous est donné d'assister au procès des idéaux d'hier. Tournant le dos à un engagement qu'elle ne reconnaît pas comme sien, la nouvelle génération d'auteurs dramatiques s'interroge sur la difficulté d'être créateur – voire d'être, tout simplement – au sein d'un microcosme dont le modèle social autrefois fédérateur ne revêt plus sa fonction de rassembleur : les voix qui s'en élèvent sont celles d'individus solitaires, bien souvent désabusés, qui n'attendent plus grand-chose, sinon plus rien de leurs semblables.

1. Dominic CHAMPAGNE, Jean-Frédéric MESSIER, Pascale RAFIE et Jean-François CARON, *Cabaret neiges noires*, 1994, p. 99-100.



Appréhendé comme un discours de l'intime, le monologue structure la forme de la nouvelle dramaturgie et en explicite le contenu. Témoin de l'échec, voire de l'impossibilité de la communication, le monologue qui dans les années 1970 se faisait le porteur d'une parole puissante, assurée et collective, est aujourd'hui fragilisé. Depuis 1980, les frontières entre monologue et dialogue se perméabilisent ; le monologue prend des allures de récits, de dialogues qui se déguisent et se nient eux-mêmes. Dans la foulée des expérimentations en cours, tant sur le plan de la forme que sur celui des contenus, nous sommes désormais « en présence d'un véritable éclatement linguistique, d'une recherche évidente d'identité, d'une prise de conscience multiple¹ ». Les structures traditionnelles sont dévalorisées au profit de structures ouvertes ; celles-ci donnent le coup d'envoi à l'émergence de nouvelles règles de composition ou de principes de construction singuliers qui régissent l'écriture dramatique. De fait, la fable qui nous est aujourd'hui donnée à voir présente un conflit décalé, en marge, voire absent, forçant les personnages à se raconter suivant de multiples points de vue éminemment subjectifs et personnels. Investi d'un fort potentiel dramatique, le hiatus que constitue la stratégie monologique au sein du texte dramatique donne du coup l'impulsion à une exploration de thématiques intimistes suivant un registre généralement lyrique : sexualité, amour, désir, douleur, mort. Aux prises avec une rhétorique bancale, le personnage de la nouvelle dramaturgie se fait le porteur d'un discours de la vérité, procédant à une « mise au point sur lui-même et à un autodévoilement² ». Tantôt poétique, tantôt vernaculaire, le monologue dans le théâtre québécois contemporain permet aux dramaturges de procéder à une incursion à même la part d'ombre

1. Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois 1890-1980*, 1980, p. 8.

2. Gilles GIRARD, « Quelques jalons dans l'histoire du théâtre québécois », *Théâtre/Public*, mai-juin 1994, p. 7.

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

que recèle chaque individu, de faire jaillir un discours de l'intimité tout en proposant des œuvres ouvertes qui ne disent pas tout, mais qui ménagent des parcelles d'inconnu et embrouillent les certitudes.

BIBLIOGRAPHIE

- BROOK, Peter (1977), *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil.
- CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne*, Montréal, Les Herbes Rouges. (Coll. « Théâtre ».)
- CARON, Jean-François (1990), *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, Montréal, Les Herbes Rouges. (Coll. « Théâtre ».)
- CHAMPAGNE, Dominic, Jean-Frédéric MESSIER, Pascale RAFIE et Jean-François CARON (1994), *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur.
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Montréal, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- GIRARD, Gilles (1994), « Quelques jalons dans l'histoire du théâtre québécois », *Théâtre/Public*, n° 117 (mai-juin), p. 6-8.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1994), « Une mutation en cours », *Théâtre/Public*, n° 117 (mai-juin), p. 64-73.
- LAFON, Dominique (dir.) (2001), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes ».)
- LEFEBVRE, Paul (1994), « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public*, n° 117 (mai-juin), p. 46-48.
- MAILHOT, Laurent, et Doris-Michel MONTPETIT (1980), *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1997), « Du bon usage des cailloux », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 145-150. (Coll. « Littérature(s) ».)
- TREMBLAY, Larry (1995), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges. (Coll. « Théâtre ».)
- VIGEANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme, la dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58 (mars), p. 7-16.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

From 1994 to 2000 Jörg BOCHOW was a faculty at the department for Theatre Studies at the Humboldt University Berlin. In 1995 he wrote his dissertation on Russian Cinema, which was published in 1997 under the title : *From God-Man to the New Man. Individual and Religion in Russian Cinema of the Twenties*. From 2000 to 2005 Jörg Bochow was working as Professor at the University of Toronto, where he taught Theatre History and Theory at the University College Drama Program and several courses on Literary Theory at the Centre for Comparative Literature. Among his areas of research are Russian and German Theatre and Literature. In 2007, the second edition of Jörg Bochow's book *The Theatre of Meyerhold and Biomechanics* will be published, as well as a publication on *Political Performances in the Third Reich*. Since September 2005, Jörg Bochow is working as Head Dramaturge at the State Theatre Stuttgart.

Caroline GARAND est chercheure postdoctorale à l'Université d'Oxford où elle poursuit des recherches portant sur l'utilisation de la figure du Marquis de Sade dans la fiction contemporaine. Sa thèse de doctorat, consacrée à la signification du monologue dans l'œuvre dramaturgique de Jean-Pierre Ronfard, a été publiée sous le titre *L'itinéraire concentrique de Jean-Pierre Ronfard* aux Éditions Nota bene.

Scénariste pour la télévision (*Jeune délinquant*, *La pépinière*) et pour le cinéma (*Les vautours*, *Les années de rêve*), et romancier (*Spirales*, *Jeune délinquant*, *Être ou ne pas être*), Robert GURIK est avant tout l'auteur d'une quarantaine de textes dramatiques

pour la plupart publiés. Ses pièces de théâtre ont été traduites en anglais, en italien, en grec, en hollandais, en tchèque, en arménien, en portugais et en arabe. En 1967 et en 1969, il a obtenu le Prix du Gouverneur général du Canada pour *Le pendu* et *Les Louis d'or*. Il a été, entre autres, un des fondateurs du Centre des auteurs dramatiques, gouverneur du Festival d'art dramatique du Canada, président de la Société des auteurs chercheurs documentalistes et compositeurs (SARDEC) et président de l'Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD). Il est présentement chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal en écriture de scénario de film. En 2004, paraissait son essai intitulé *Écrire un scénario de film : Le scénario d'Oscar* chez Duchesne éditeur.

J. Paul HALFERTY is a Ph.D candidate at the University of Toronto's Graduate Centre for Study of Drama where he is undertaking dissertation titled « Creating Space : From Gay Liberation to Queer Performance in Gay Male Canadian Theatre. »

Samuel JUNOD est titulaire d'un doctorat de l'Université Johns Hopkins à Baltimore. Professeur associé à l'Université du Colorado, il est spécialiste de littérature française de la Renaissance, en particulier de l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné et du prophétisme au temps des guerres de religion. Il est l'auteur d'*Agrippa d'Aubigné ou les misères du prophète* (Droz, 2006) et d'articles sur Aubigné, Rabelais, Jean de Léry et la tragédie à la Renaissance.

Dr. Pia KLEBER has been Professor of Drama and Comparative Literature and Director of the University Drama Program at the University of Toronto since 1988. In 1999 she was made the first chairholder of the Helen and Paul Phelan Chair of Drama. Her numerous publications include books on Bertolt Brecht : *Exceptions and Rules : Brecht, Planchon and « The Good Person of Szechwan »* and *Re-Interpreting Brecht : His Influence on*

Contemporary Drama and Film (co-edited with Colin Visser). Some of her articles are on « Theatrical Continuities in Giorgio Strehler's *The Tempest* » in *Foreign Shakespeare* ; « The Directing Methodologies of Giorgio Strehler » in the Shanghai Theatre Academy's *Theatre and Art* (translated into Chinese), « Die Courage der Mutter. Am Beispiel von Bertolt Brecht », In *Verklaert, verkitscht, vergessen. Die Mutter als asthetische Figur*. In 2002 she was awarded the Bundesverdienstkreuz (similar to the Order of Canada) by the German President.

Ancienne élève de l'École normale supérieure, Dominique LAFON est professeur titulaire à l'Université d'Ottawa où elle enseigne aux Départements de lettres françaises et de théâtre. Spécialiste de la dramaturgie, elle a publié, outre de nombreux articles sur le théâtre classique et le théâtre québécois, *Le chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Klincksieck/Les Presses de l'Université d'Ottawa en 1990, en collaboration avec Jean Cléo Godin, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Leméac 1999 et dirigé le collectif *Théâtre québécois 1975-1995*, Fides 2001. Elle fut, de janvier 2001 à mai 2006, directrice de *L'Annuaire théâtral*. Depuis 1998, elle dirige la collection des Archives des Lettres canadiennes du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa où elle a supervisé la publication de quatre collectifs. Elle a travaillé à titre de conseillère dramaturgique avec Michel Marc Bouchard et Normand Chaurette, ainsi qu'avec de jeunes auteurs franco-ontariens et dirigé plusieurs mises en scène pour La Comédie des Deux Rives, la troupe du département de théâtre de l'Université d'Ottawa.

Louis Patrick LEROUX est diplômé en théâtre et en lettres françaises de l'Université d'Ottawa, en gestion des arts de l'École des hautes études commerciales de Montréal et en théâtre de l'Université de la Sorbonne Nouvelle où il termine son doctorat sur l'autoreprésentation (autofiction, autoréflexivité) dans le théâtre québécois. Auteur dramatique et metteur en scène, il a fondé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte qu'il a dirigé au cours

des années 1990. Il est professeur adjoint au Département d'études françaises et au Département d'anglais de l'Université Concordia à Montréal.

Hans-Jürgen LÜSEBRINK est professeur à l'Université de Saarbrücken (Allemagne) depuis 1993. Il est titulaire de la Chaire d'Études Culturelles Romanes et de Communication Interculturelle. Docteur en philologie romane (Bayreuth, RFA, 1981) et en histoire (EHESS, Paris, 1984), il a obtenu le prix Diefenbaker du Conseil des Arts du Canada 2001. Il a été professeur invité au Sénégal, au Burkina Faso, au Cameroun (Dschang), en France (EHESS Paris, Limoges, Metz), au Canada (Montréal, Québec) et aux États-Unis (Northwestern University, UCLA). Il est spécialiste des Transferts culturels entre l'Europe et les littératures et cultures francophones (Afrique, Québec), des almanachs populaires au Québec, de la théorie de la communication interculturelle ainsi que de l'analyse interculturelle des médias. Derniers livres : *La conquête de l'espace public colonial* (Éditions Nota bene, Québec/Iko Verlag, Frankfurt, 2003) ; *Interkulturelle Kommunikation* (Stuttgart/Weimar, 2005).

Renée NOISEUX GURIK est diplômée de l'Institut des Arts Appliqués (1957-1960) et de l'École Nationale de Théâtre du Canada (1962-1965). De 1965 à 1975, elle réalise des décors et des costumes dans des théâtres montréalais (N.C.T./T.N.M./T.P.Q.) et du Québec. Elle fait aussi de la direction artistique pour le cinéma. À partir de 1970, elle se consacre à l'enseignement à l'Option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx en scénographie, conception de costumes, histoire du décor et du costume, histoire du théâtre. De 1974 à 1976 ainsi qu'en 1987, elle assume la direction artistique de cette école. Elle signe une douzaine d'articles pour des revues spécialisées en théâtre. Durant 15 ans elle fait partie du conseil exécutif de la SQET à divers titres et en assume la présidence de 2000 à 2002. Depuis sa fondation il y a 11 ans, elle fait partie du grand jury de

l'Académie de Théâtre du Québec et siège au Conseil des Arts de Montréal de 1999 à 2006. où elle préside le comité théâtre.

Manfred PFISTER is Professor of English at the Freie Universität Berlin. His main areas of research are, in historical terms, the Renaissance, the Fin de siècle and modern and contemporary literature. He is co-editor of *Poetica* and author of *Das Drama : Theorie und Analyse* (Munich : Wilhelm Fink, 1982 ; Engl. : Cambridge University Press, 1988). His most recent book publications include « *The Fatal Gift of Beauty* » : *The Italies of British Travellers* (Amsterdam : Rodopi, 1996), *Venetian Views, Venetian Blinds : English Fantasies of Venice* (Amsterdam : Rodopi, 1999), *Laurence Sterne* (Tavistock : Northcote House, 2001), *A History of English Laughter* (Amsterdam : Rodopi, 2002), and *Krisis* (Munich : Wilhelm Fink, 2006). In his leisure time he translates poetry and has co-edited a four-volume bilingual anthology of English and American poetry (Munich : Beck, 2000).

Boursière du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), Élisabeth PLOURDE poursuit actuellement des études de 3^e cycle à l'Université Laval en arts de la scène. Sa thèse, consacrée aux écritures scéniques québécoises contemporaines dans la perspective de l'hybridation des arts médiatiques aux arts vivants, porte sur la problématique des corps projetés. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, Université Laval) et collaboratrice régulière aux *Cahiers de théâtre Jeu*, elle est rattachée au département des littératures de l'Université Laval où elle œuvre à titre d'auxiliaire d'enseignement depuis l'hiver 2001.

Jacqueline RAZGONNIKOFF est historienne du théâtre et plus particulièrement de la pratique théâtrale. Diplômée en Études de philologie classique (latin, grec, sanskrit) de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège (Belgique), elle a été bibliothécaire à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française

de 1976 à 2006. Auteure de plusieurs articles, elle a notamment publié *Journal de la Comédie-Française, 1787-1799. La Comédie aux trois couleurs*, en collaboration avec Noëlle Guibert (1989) et, en collaboration avec Sylvie Chalaye, l'édition critique de *L'esclavage des nègres*, d'Olympe de Gouges (2006).

Professeure au Département des littératures de l'Université Laval, Irène ROY est spécialiste des Cycles Repère. Sa thèse de doctorat était consacrée à l'étude de la dynamique communicationnelle de cette approche de la création collective mise au point par le Théâtre Repère dont elle a été membre fondatrice et où elle a travaillé en tant que comédienne. Elle a publié plusieurs articles sur le sujet ainsi qu'un ouvrage, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* (Nuit blanche éditeur, 1993). Également préoccupée de questions entourant la dramaturgie contemporaine, elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle enseigne l'histoire de la mise en scène, l'analyse sémiotique de la représentation et le travail de l'acteur au baccalauréat d'études théâtrales où elle donne aussi des ateliers sur l'exercice de la créativité.

Né à Marseille, Guy SPIELMANN est enseignant-chercheur à Georgetown University (Washington, USA) ; il a également enseigné en France au Département d'études théâtrales de l'Université Marc Bloch/Strasbourg II, et au Département des arts du spectacle de l'Université Paris X-Nanterre. Son domaine de prédilection recouvre tout ce qui touche aux arts du spectacle à l'aube des temps moderne, avec un penchant particulier pour la scénographie, le théâtre de foire et la *commedia dell'arte*. Ses travaux ont été publiés dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *Dix-Septième Siècle*, *Les Cahiers du Dix-Septième*, *Papers on Seventeenth-Century French Literature*, *Littératures classiques*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, *Texte*, ainsi que dans divers recueils collectifs. Il a publié en 2002 *Le jeu de l'ordre et du chaos : Comédie et pouvoirs à la fin de*

règne, 1673-1715 (Paris, Honoré Champion), et, en 2006, une édition critique de « parades » du XVIII^e siècle (Paris, Éditions Lampsaque), reflétant à la fois un travail de recherche et de production dramatique avec la Compagnie SapassoussakasS, fondée en 2002, qui a joué au Québec, aux U.S.A., en France, en Tunisie et en Angleterre.

Il a également créé un Centre virtuel de ressources sur les arts du spectacle aux XVI^e-XVIII^e siècles, OPSIS - Spectacles du Grand Siècle. (<http://opsis.georgetown.edu>)

Larry TREMBLAY est écrivain, metteur en scène, acteur et spécialiste de kathakali. Il a publié une vingtaine de livres. Grâce à une succession ininterrompue de nouvelles pièces (*Le génie de la rue Drolet, Les mains bleues, Téléroman, Cornemuse, Panda Panda...*), il compte parmi les auteurs dramatiques québécois les plus joués. Son œuvre dramatique a été produite dans plus d'une dizaine de pays. Récemment, il a écrit pour la scène *A Chair in love* (livret d'opéra), *Trois secondes où la Seine n'a pas coulé*, *L'histoire d'un cœur* et *La hache* (dont il a aussi assuré la mise en scène au Théâtre de Quat'Sous.) Il a publié en 2002 chez Leméac un roman, salué unanimement par la critique : *Le mangeur de bicyclette*. Il publiait en 2006 un recueil de récits chez Gallimard : *Piercing*. Il est professeur à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal où il enseigne le jeu et l'écriture dramatique.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	
Irène Roy	5
ONE BODY SHOW	
Larry Tremblay	13
DU MONOLOGUE AUTOBIOGRAPHIQUE À LA DIALOGUICITÉ SCÉNIQUE.	
LE JOURNAL INTIME DE FRIDA KAHLO ET SA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE PAR ROBERT LEPAGE	
Hans-Jürgen Lüsebrink	33
« L'ALCHIMIE DE LA TRANSFORMATION TOTALE ».	
LE RÉCIT DE CONVERSION DE POL PELLETIER	
Louis Patrick Leroux	55
INTERMEDIALITY IN MARIE BRASSARD'S <i>JIMMY, CRÉATURE DE RÊVE</i>	
John Paul Halferty	77
HEINER MÜLLER'S HAMLET/ HAMLETMACHINE 1989/1990 :	
THE COLLAPSE OF UTOPIA	
Jörg Bochow	95

FIGURES DU MONOLOGUE THÉÂTRAL

HAMLET : ONE-ON-ONE. ROBERT WILSON AND ROBERT LEPAGE Pia Kleber	109
MONOLOGUE D'HAMLET DANS <i>HAMLET, PRINCE DU QUÉBEC</i> Robert Gurik	123
ENIGMA VARIATIONS : PERFORMING « TO BE OR NOT TO BE » Manfred Pfister	131
À PROPOS D'OPHÉLIE ET DE SON MONOLOGUE Renée Noisieux Gurik	165
LA CRISE ÉTHIQUE DANS LE MONOLOGUE AU TEMPS DES GUERRES DE RELIGION Samuel Junod	177
POUR UNE BRÈVE ARCHÉOLOGIE DU MONOLOGUE DANS LA THÉORIE DRAMATIQUE CLASSIQUE Guy Spielmann	199
L'INTERPRÉTATION DU MONOLOGUE CLASSIQUE. DU DÉBAT INTÉRIEUR AU MORCEAU DE BRAVOURE (EXEMPLES TIRÉS DE CORNEILLE, RACINE, MOLIÈRE, BEAUMARCHAIS ET HUGO) Jacqueline Razgonnikoff	221
LE MONOLOGUE COMME CALIBRE DRAMATURGIQUE : LE CAS VOLTAIRE Dominique Lafon	291
DÉFRICHAGE DU PAYS Caroline Garand	321

TABLE DES MATIÈRES

DU MOI INDIVIDUEL AU MOI COLLECTIF : UN ITINÉRAIRE MONOLOGIQUE NATIONALISTE Irène Roy	333
EXPLORER LES TERRITOIRES DE L'INTIME. LE MONOLOGUE DANS LA NOUVELLE DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE Élizabeth Plourde	343
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	359

Révision : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN FÉVRIER 2007
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2007
Bibliothèque nationale du Québec

Parmi les multiples procédés dramatiques qui prévalent dans la dramaturgie contemporaine, l'utilisation de la forme monologique constitue l'un des phénomènes les plus commentés. Dans le présent ouvrage, historiens, chercheurs et praticiens du théâtre croisent leur vision respective et posent un regard à la fois théorique et historique sur cette pratique discursive et scénique singulière en regard d'esthétiques qui ont jalonné l'histoire de l'art théâtral. Ils mettent ainsi en lumière certaines des dynamiques et des enjeux formels de l'utilisation du monologue, de même que le développement de grandes thématiques qui ont suscité son apparition, puis sa prise de possession progressive d'une bonne part de l'espace dramaturgique.

Avec des textes de : Jörg Bochow, Caroline Garand, Robert Gurik, John Paul Halferty, Samuel Junod, Pia Kleber, Dominique Lafon, Louis Patrick Leroux, Hans-Jürgen Lüsebrink, Renée Noisieux Gurik, Manfred Pfister, Élisabeth Plourde, Jacqueline Razgonnikoff, Irène Roy, Guy Spielmann et Larry Tremblay.

C o l l e c t i o n
— № —
Convergences

Illustration de la couverture :
Lev Lapine, *Costume pour une paysanne russe dansant*, 1929.

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-252-8

9 782895 182528