

HUMORESQUES

33

Printemps 2011



Amuseurs publics

Textes réunis par Élisabeth Pillet



Prologomènes à l'étude du monologue¹

Jean-Marc Defays

Il est à la fois curieux et injuste que les spécialistes de l'histoire du théâtre ou des techniques dramatiques n'aient pas accordé plus d'attention au monologue comique. Il a pourtant été en grande partie à l'origine du théâtre profane au Moyen Âge. Et, actuellement, il joue de nouveau un rôle important, comme en atteste son succès populaire à la scène et à la télévision. Le monologue est malgré tout considéré comme un genre de deuxième catégorie, un intermède dans un spectacle de variétés, un exercice de virtuosité pour un comédien en herbe, une version économique d'une pièce de théâtre, et, pour tout dire, une représentation dramatique généralement sans forme ni statut précis qui peut être tout et n'importe quoi. Ces caractéristiques, en partie exactes, devraient au contraire stimuler l'intérêt pour ce discours comme toute singulier que tiennent depuis toujours des habileurs esseulés sur leurs tréteaux. Les conditions, les exigences, les libertés de leur performance donnent à réfléchir sur l'art dramatique car ils le réduisent à sa plus simple expression et ils le poussent souvent à son comble. Genre limite, le monologue comique, parce qu'il est monologue et parce qu'il est comique, a une vocation expérimentale aussi bien par rapport aux conventions théâtrales et à l'usage banal du langage que par rapport à la façon habituelle de représenter le monde. Cela ne signifie pas qu'il s'inscrit en dehors de toute tradition, de tout modèle, mais qu'il les met généralement en question quand il les met en scène.

Quelques éléments de définition

Avant tout, il conviendrait de donner une définition suffisamment précise et souple au monologue pour établir un type spécifique de textes

nisme (c'est par exemple le cas de Bedos) et pousse ainsi encore plus loin le jeu avec les conventions. Dans tous les cas, le public, charmé ou pris à contre-pied, est amené à réévaluer son interprétation du discours.

Enfin, le fait déterminant concernant le monologue est que le comédien est seul en scène et que, secondairement, cette scène est également vide d'objets, tandis que les spectacles dramatiques reposent sur un dialogue roulant, rebondissant, se développant entre différents protagonistes jouant dans un décor significatif. Dans la vie courante, on pense que, si l'on n'a pas besoin de témoin pour se mettre à chanter, il n'y a par contre que les simples d'esprit ou les savants distraits qui parlent seuls, ceci pour cette simple raison que le langage est précisément fait pour communiquer avec un tiers. D'où le souci primordial du monologue, dans sa solitude essentielle sur les planches nues (comme dans la solitude existentielle de la majorité des personnages incarnés), de se trouver un interlocuteur, que ce soit de l'autre côté de la rampe, dans les coulisses, dans l'imaginaire, qui rendrait son initiative non seulement plausible mais possible. Le monologue oscille constamment entre cette absence et cette présence de l'autre qui lui sont aussi indispensables l'une que l'autre, comme le monoguisse balance sans arrêt entre le silence et la parole en concurrence perpétuelle pendant le spectacle.

Cette modalité du monologue doit être approfondie. En effet, le discours dramatique est généralement décrit comme double : d'une manière prétendue adressé directement à l'interlocuteur sur scène et en fait destiné indirectement et exclusivement au public de la salle. L'art du dramaturge consiste à jouer à la fois sur les deux tableaux, à privilégier la seconde communication (réelle) faute de quoi le public ne se sentirait plus concerné, en ne comptant que sur la première (fictive) s'il ne veut pas briser la vraisemblance. Le théâtre contemporain remet en cause cette hiérarchie et sa motivation conventionnelle, alors que seuls le soliloque et l'aparté faisaient exception au dispositif classique. Aussi faut-il partir du fait, quitte à commettre une lapalissade, que le spectacle en solo (le *one man show*) a la particularité, quelle que soit sa forme, de rendre à l'échange entre l'acteur seul en scène et le public de la salle un caractère direct.

Par ailleurs, les spectacles théâtraux constituent d'habitude une complexe composition sémiotique où les mots, les gestes, les costumes, les décors, l'action, contribuent corrélativement au fonctionnement de l'œuvre. Au contraire, bien que quelques monoguisse contemporains

tout en y prévoyant ses nombreuses variétés. En effet, on désigne par « monologue » des choses aussi différentes que le monologue intérieur dans un roman et le discours intarissable du bavard importun qui refuse de céder la parole à ses interlocuteurs. D'autre part, on donne aux monologues qui nous intéressent d'autres noms tels que « saynète », « sketch », « tirade », « morceau de bravoure », « soliloque », qui, sans être inappropriés, entraînent néanmoins des confusions. Le seul critère fiable sur lequel on puisse se fonder, tant le genre est diversifié, est externe : « pièce courte amusante pour un seul comédien ». Les autres caractéristiques ne sont jamais exclusives. Au point que le monologue apparaît moins comme un genre institué que comme un cadre extérieur balisé de repères virtuels dont les modalités d'utilisation sont à redéterminer à chaque fois. Il n'empêche que le public, même s'il doit se préparer à tout, sait à quelle sorte de propos s'attendre dès qu'un monoguisse, lui serait-il inconnu, entre en scène.

Pour commencer, la brièveté et l'unité du monologue le distinguent des scènes ou des tirades incluses dans une pièce plus longue au cours desquelles un comédien, seul sur scène ou en présence de partenaires muets, garde plus longtemps la parole que lors des dialogues. Même s'il fait partie d'un spectacle complet et composé (thèmes récurrents, développement progressif), le monologue a la particularité de former un tout de signification autonome, de constituer un texte qui se boucle en un temps limité. Ces circonstances matérielles sont en rapport direct avec les principes du monologue. Après chaque monologue, tout recommence à zéro, pourrait-on dire : le comédien est contraint à reprendre la parole, à traiter un sujet différent, souvent à incarner un nouveau personnage, à se donner un autre interlocuteur. La variété n'est donc pas seulement une contingence mais la nécessité d'un genre condamné à se renouveler sans cesse.

Si dans notre définition le monologue est comique, notons qu'il en existe d'autres types aux intentions strictement sérieuses (tragiques, moralistes, pamphlétaires), mais qu'ils sont moins courants, moins significatifs, et qu'ils n'entrent pas dans notre propos. Plusieurs monoguisse comiques n'hésitent cependant pas à mêler quelquefois le risible et ce qui l'est moins : des convictions, des émotions, des confidences. Tantôt elles percent de manière discrète (comme chez Devos) pour donner une coloration particulière (ironique, poétique, intimiste) à la fantaisie, tantôt le monoguisse insiste jusqu'à la profession de foi ou à l'exhibition-

se servent parfois de déguisements (Coluche) ou d'accessoires (le jongleur Devos), la plupart se présentent au public dans le plus grand dénuement : un complet-veston anodin, un projecteur, peut-être une chaise. Un monologuiste du début du siècle, qui se met à la place du spectateur, se fait cette réflexion :

Je vous le demande, là, entre nous, qu'est-ce que ça a d'amusant, un monsieur qui arrive dans un habit noir, avec des gants blancs, et qui, après vous avoir salué, se met à causer de ceci, de cela, [...] J'ai cru d'abord que c'était le patron de l'établissement qui venait nous prévenir d'un changement dans la carte, dans le programme...

(J. Rouvier, *Oh ! le Monologue*)

Ce défi que le comédien, seul, désarmé, anonyme, lance à la salle semble être exigé par le genre qui vise au maximum d'effets avec le minimum de moyens.

Les monologuistes ne comptent guère que sur leur bagou pour « monter » le spectacle, c'est-à-dire constituer un espace scénique et occasionnellement un univers fictif. Le visuel se réduisant ainsi à peu de choses (les gestes, les mimiques, l'éclairage), tout le reste (l'interlocuteur éventuel, le cadre, les objets...) sera médiatisé par le langage dont l'importance est d'autant accrue. Au cas où il y aurait une action ou des dialogues, ils sont plus souvent rapportés que représentés par le monologuiste, qui semble hésiter à s'écarter de la situation spatio-temporelle qu'il partage avec son public. Comme quoi on aurait également tort de considérer le monologue comme une pièce de théâtre en miniature. Le monologue compense par une rhétorique particulière, faite à la fois de redondances et d'ellipses, le contexte dont le vaudevilliste, par exemple, dispose grâce aux décors réalistes et aux acteurs multiples, ainsi que grâce à la durée de la représentation qui permet à ce contexte de se renforcer et de se développer.

Ce dévouement est aussi le signe d'une certaine disponibilité à l'égard de ce qui n'est pas la scène. La précarité de la rampe qui sépare l'artiste du public rend celui-ci plus réceptif aux réactions de celui-là. Si le décor, le dialogue, l'action édifient un autre monde dans le théâtre, l'homme monologuant seul sur les planches nues pourrait n'être qu'un des spectateurs égaré dans un coin de la salle. Nous rappellerons bientôt que le monologue a d'abord été une performance de foire, de cabaret ou de salon où les distances physiques et psychologiques entre le comédien et l'assistance étaient réduites. Le monologue répond, à ce niveau, à

des conditions d'énonciation comparables à celles du cours professoral, du sermon religieux, de la causerie savante, des genres qu'il parodie fréquemment. Les rires du public, ses applaudissements, ses coups de sifflet (pour un calembour trop subtil), la rumeur qu'il fait entendre quand il fait mine de s'offusquer (notamment dans le cas d'humour noir ou de sarcasmes trop directs), voire certaines interventions verbales, ces réactions ponctuent sans cesse le monologue et limitent l'unilatéralité du spectacle. Elles constituent aussi un moyen de communication entre les personnes qui forment ce public et qui jouissent de la familiarité qu'entraîne le rire partagé. Ces conditions sont aussi à rapprocher de celles du discours politique, où l'audience applaudit ou hue aux moments forts, alors que l'auteur ou les acteurs d'une tragédie doivent attendre la fin de la représentation ou même les critiques dans les journaux du lendemain pour savoir si l'objectif a été atteint, le romancier le décompte des ventes pour savoir si son livre a plu, le professeur la correction des examens pour vérifier si son (dis)cours a porté ses fruits. Le comédien, qui est souvent l'auteur du texte et le personnage du spectacle, est moins asservi au script que dans les autres genres dramatiques. Sensible à ces réactions incessantes et explicites du public, il peut modifier ce texte et peu ou prou improviser en fonction de leur nature ou de leur absence. Dans certains cas, il est ainsi moins question de « représentation » que de « *happening* » ; par exemple chez Guy Bedos qui intitule un de ses monologues « Improvisation '83 » et qui, dans d'autres plus récents, sollicite directement l'intervention du public pour relancer sa verve. Le monologue dépend donc plus étroitement des circonstances énonciatives dans lesquelles il est dit (il y fait d'ailleurs fréquemment référence) que la tragédie, le vaudeville, ou même le sketch à plusieurs personnages au programme des revues de fantaisistes.

Le décalage énonciatif et situationnel provoqué généralement par toute œuvre théâtrale s'estompe donc dans le monologue au profit d'une relation plus immédiate et conséquemment plus authentique entre les interlocuteurs réels, qu'elle soit ou non relayée par des interlocuteurs intermédiaires imaginaires. « Le principe fondamental "Je est un autre" [qui] sous-tend le comportement verbal de tout locuteur (fictif) sur un plateau² » se pose avec toute sa complexité et sa subtilité quand le locuteur est monologuiste. Auteur, comédien et personnage étant souvent une seule et même personne (l'exemple de Fernand Raynaud, qui écrivait et racontait ce qu'il disait lui être plus ou moins arrivé,

est typique), le statut de monologuiste est finalement l'amalgame de ces trois instances de moins en moins distinctes. Le monologuiste entretient constamment la confusion entre sa personne et son personnage, qu'il joue la sincérité sur scène (Desproges y parlant du cancer dont il était effectivement atteint, Bedos des relations avec sa mère ou de ses convictions politiques) ou qu'il joue la comédie en dehors du spectacle (la candidature de Coluche aux élections présidentielles). Dans certains cas, le spectateur ne tente plus de faire le départ entre le monologue intérieur extériorisé d'une personnalité équivoque ou le rôle de composition d'un comédien adroit.

Au-delà des caractéristiques externes qui viennent d'être commentées – sa forme concise et autonome, son caractère comique, son énonciateur solitaire –, il n'existe guère d'autres critères qui permettraient d'affiner la définition du monologue tant la variété fait partie intégrante du genre. Pour leur aspect formel, on trouve par exemple des monologues rimés, en prose, ou scandés de refrains chantés. Au point de vue thématique, le sujet peut en être grivois ou moralisant (« Monologue pour jeunes gens », « pour pensionnat de jeunes filles », « convenant à tous »), fantastique ou réaliste... Sur le plan discursif, certains ressemblent à des contes, d'autres adoptent le déroulement anarchique de la conversation à bâtons rompus, d'autres encore ne sont que successions de sonorités ou de clichés en échos. Leur rhétorique va de la grandiloquence à la familiarité, en passant par le ton de la démonstration logique. Quant à leur structure énonciative, tantôt ils sont conçus tel un dialogue au cours duquel le monologuiste change de rôle (et éventuellement de voix), tantôt telle une harangue qu'il adresse directement au public, tantôt tel un laïus à l'intention d'un personnage invisible et muet. L'enjeu du monologue peut être parodique, linguistique, vaudevillesque, idéologique, ou seulement phatique. En outre, il n'est pas rare que ces diverses caractéristiques entrent en composition ou en conflit dans le même monologue dont le succès dépend de la manière parfois subtile avec laquelle l'auteur ménage les attentes et la surprise du public.

Cette indétermination dans la définition et cette variété dans le corpus pourraient évidemment mettre en question la spécificité d'un genre polymorphe qui se distingue surtout par sa diversité. Il convient dans ce cas comme dans de nombreux autres (au premier chef, le roman) de se représenter un genre non comme une collection de traits particuliers formant un canon, mais comme une perspective énonciative

caractéristique dans laquelle se placent d'une part un auteur (ou son porte-parole dans le texte) lors de la conception, d'autre part son public (ou son représentant dans le texte) au moment de l'interprétation ; perspective dont dépendent les moyens mis en œuvre pour réaliser les intentions du premier et réactualiser l'horizon d'attente du second. De ce point de vue, le monologue, dont nous venons de décrire la singularité et l'importance des conditions énonciatives, représente bien un genre à part entière. Il reste maintenant à voir, de manière rapide, à quel type de discours ce dispositif énonciatif, avec sa souplesse et ses contraintes, a donné lieu dans la tradition.

Quelques repères historiques

Nous ne pourrions pas retracer en détail l'histoire du monologue, d'abord parce que l'intérêt en serait limité ici, ensuite parce que, à part quelques périodes cruciales, on n'a guère de renseignements sur ce genre oral et populaire.

Le Moyen Âge

Au Moyen Âge, il existait déjà des amuseurs professionnels qui se produisaient sur les places publiques. Outre des exercices d'acrobaties et de mimes, ils y racontaient des anecdotes plaisantes, souvent lestes, du même esprit que les fables. En se moquant de leurs boniments, ils se sont mis aussi à imiter les marchands ambulants qui installaient leurs étals à côté de leurs tréteaux sur le champ de foire. À partir du moment où ils se sont identifiés aux personnages qu'ils incarnaient, les jongleurs sont passés des simples récitations narratives (à la troisième personne) à de véritables pièces dramatiques (à la première personne), aussi rudimentaires fussent-elles. Au milieu du XIII^e siècle, le Dit du Mercier, le Dit des Crieries de Paris et surtout le Dit de l'Erberie de Rutebeuf sont des exemples caractéristiques de ces premiers monologues. Les comédiens y parodiaient le charlatan qui fait étalage de son savoir, énumère les vertus de ses produits, et s'entretient directement avec son auditoire dont il réclame le silence, l'attention et finalement la confiance. Il leur arrivait aussi de jouer leur propre rôle de jongleurs vantards et grossiers, ce qui justifiait d'autant plus l'assimilation de l'acteur au protagoniste. Le monologue comique et pour ainsi dire le théâtre profane ont commencé par cette imitation des bavards de métier, vendeurs, colporteurs,

charlatans, parmi lesquels les monologuistes eux-mêmes. On y contrefaisait, et par la même occasion on y dénonçait en faisant rire à leurs dépens, tous ces beaux parleurs dont le verbiage servait surtout à mystifier. Dans de nombreux cas, la caricature était outrancière et donnait prétexte à différentes formes de fantaisie verbale – propos sans suite, répétitions de sonorités, de mots, d'expressions, énumérations, jargons, forgeries –, le tout parfois poussé jusqu'au délire. Le langage est alors déchargé de sa fonction de signification et est placé sous le signe de la liberté, de la créativité, de la gratuité, de la transgression, inspirées par l'esprit carnavalesque propre à la culture populaire moyenâgeuse. Le même esprit du « monde à l'envers » qui ne respectait guère les barrières, ne serait-ce que celles de la rampe, incitait les acteurs à interpeller, provoquer, amadouer le public, et celui-ci à participer activement au spectacle.

Les caractéristiques du genre à son apparition perdureront plus ou moins jusqu'à nos jours : imitation des habileurs professionnels, caricature des discours trompeurs, autoreprésentation et autodérision, prise à partie de l'auditoire. Une catégorie de monologuistes contemporains – Devos, entre autres, mais aussi le Belge Bruno Coppens, le Québécois Marc Favreau, le Français Pierre Repp, célèbres pour leurs jeux, amalgames, inventions et bredouillements de mots –, s'inscrivent également dans la tradition de la pure fantaisie verbale qui détourne le langage de ses fins premières de communication pour en manipuler librement les sons et les significations.

Aux xv^e et xvi^e siècles

Au xv^e siècle, le statut des amuseurs publics se précise. Réunis en corporations et tarifant leurs prestations, ils donnent des spectacles lors de réunions familiales (en particulier les noces), de fêtes populaires (fêtes des fous, carnavaux), et finalement sur les scènes de théâtres. Ainsi les voit-on adresser des conseils fantaisistes à des jeunes mariés, parodier des sermons religieux ou des déclarations officielles, prononcer des testaments bouffons, des prophéties burlesques. Les monologuistes contemporains se livraient encore aux mêmes activités il n'y a pas très longtemps.

Les personnages qu'incarnent les bateleurs dans les monologues dramatiques ne sont plus comme précédemment des baratineurs qui font commerce de leur bagou, mais plutôt des fantoches, vantards inconséquents ou incapables, victimes de leur bêtise comme de la société, qui font autant rire par leur discours extravagant que par leur caractère.

Même si le monologue s'en tient à des protagonistes stéréotypés – l'homme à tout faire en quête d'emploi, le soldat fanfaron, l'amoureux malheureux –, sa représentation dramatique gagne en consistance en même temps que son personnage. Se dessine avec ces œuvres de la deuxième génération un autre type de monologues pratiqué jusqu'à nos jours et tenu par d'impénitents ingénus ou malchanceux qui relatent leurs mésaventures. Devos prend quelquefois ce rôle du misérable naïf en butte à l'hostilité des autres ou des circonstances. Ce personnage de l'antihéros a surtout fait le succès de monologuistes comme Charles Cros, Bourvil, Fernand Raynaud.

C'est le développement des techniques et des représentations dramatiques qui causera le déclin du monologue original. Les monologues vont se diversifier, s'étoffer, être agrémentés de parties dialoguées, en vue de réveiller l'attention du public, et ils donneront ainsi naissance, en disparaissant, à des pièces plus complexes : la farce où le comique repose surtout sur le scénario, et la sottie où prédomine le dialogue. En éclatant, le monologue perd alors son statut de genre distinct. À part certaines formes poétiques, comme le coq-à-l'âne, qui lui ressemblent en certains points et qui lui survivront un peu, le monologue est intégré dans ces nouvelles pièces plus élaborées. L'un ou l'autre personnage de ces comédies, souvent tenu pour fou, aura la responsabilité de lancer ces tirades qui, par leur fantaisie verbale, rappelleront les anciens monologues.

Au xvii^e siècle

Même s'il ne s'agit plus à proprement parler de monologue tel que nous l'avons défini, notons tout de même qu'après une éclipse à la Renaissance, époque sans doute moins sensible au badinage médiéval, la fantaisie verbale reprend ses droits dans le théâtre du xvii^e siècle. Elle donne prétexte à d'amusantes tirades dans les pièces comiques de Corneille (principalement *L'Illusion comique*), de Tristan, de Cyrano, de Scarron, et finalement de Molière qui, par le truchement de facétieux valets comme Sganarelle, porte le jeu verbal sur scène à son sommet (multiples galimatias, florilèges d'expressions creuses, diverses variations sur un même thème). Peut-être qu'à la même époque et même par la suite, quand la fantaisie verbale ne correspondra plus à l'idée que l'on se faisait du bon goût et qu'elle disparaîtra des théâtres, des amuseurs moins ambitieux ont, devant des auditoires plus restreints et/ou plus populaires, perpétué la tradition du monologue avec des pièces courtes

à un seul personnage ? On ne reparle en tout cas du monologue dramatique comique à titre de genre spécifique qu'à la fin du XIX^e siècle.

La fin du XIX^e siècle : l'esprit fin de siècle

Vers 1881, année de l'ouverture du cabaret Le Char noir à Montmartre, une curieuse controverse éclate dans le petit monde du spectacle parisien à propos du monologue. Réapparaissant dans le courant de la seconde moitié du XIX^e siècle, il connaît une grande vogue pendant la Troisième République, comme en attestent les nombreux recueils de « saynètes et monologues » parus à l'époque. Les principaux auteurs en sont Mac-Nab, Maurice Donnay, Charles Cros, E. Grenet-Dancourt, Georges Feydeau, Galipaux, etc. Le monologue envahit alors les cafés-concerts, les cabarets, les salons, au point de se faire des ennemis, entre autres le célèbre Francisque Sarcey qui lui reproche son inconsistance, sa disparité, sa médiocrité. Il soutient que « le goût du monologue est affaire de mode » et que « le public s'en fatiguera »³. En guise de plaidoyer en faveur du genre, les frères Coquelin publient deux ouvrages, *Le Monologue moderne* (en 1881) et *L'Art de dire le monologue* (en 1884), où ils donnent quelques rares renseignements sur ce genre dont le succès passera malgré tout. Dans leur défense du monologue, on lit ainsi :

Vous trouverez dans ces morceaux tous les tons, le grave et le doux, le plaisant et le sévère, tel est une scène de mœurs, tel autre un drame, y compris la scène à faire, tel une satire, tel une idylle, [...] C'est cette variété surtout, qui fait, quand on attaque le monologue, que la plupart du temps je ne comprends pas : car comment envelopper dans une même condamnation des choses si différentes ?

On veut des œuvres plus solides, d'une gaieté plus nerveuse, plus saccadée, folle, si vous voulez, avec une lueur de raison qui éclaire un bout de caractère. Le public demande de petites comédies bouffées à un personnage qu'on joue sans peser, sans rester.

En somme donc, le monologue, conte, récit, fantaisie, embryon de pièce, le monologue, quel qu'il soit, n'est pas mort, et le public ne demande pas encore qu'il meure⁴.

Ces descriptions soulignent surtout la variété des thèmes, des tons, des formes du monologue ; le seul dénominateur commun aux textes ainsi désignés reste d'être de petites comédies à un seul acteur (et non « personnage » car cet acteur peut endosser plusieurs rôles). Les définitions que donnent eux-mêmes les monologuistes de l'époque ne sont pas plus détaillées :

D'abord, qu'est-ce qu'un monologue ?... Un monologue, parbleu ! c'est un Monsieur qui parle tout seul. Dans la rue, quand vous rencontrez un Monsieur qui parle tout seul, vous filez au plus vite en disant : c'est un fou ; ce Monsieur qui parle tout seul, si vous l'apercevez sur la scène d'un théâtre, vous vous esclaftez d'aise en disant : c'est un artiste. Moralité : il n'y a peut-être pas très loin d'un fou à un artiste.

(Guy Dorrez, *Je vais vous dire un monologue*, p.7)

Il semblerait cependant que ce genre, aussi polymorphe et hétérogène qu'il paraît, est suffisamment particulier dans l'esprit des contemporains pour susciter une querelle, amener le public, inspirer des traités, alimenter de nombreuses compilations. Il faut aussi remarquer qu'environ à la même époque, le monologue dit « intérieur » fait son apparition dans le domaine romanesque. Rappelons que ce procédé, par lequel le narrateur du récit s'efface au profit du personnage dont le discours se déroule ainsi plus librement, s'institue comme type formel caractéristique à partir de l'œuvre d'Édouard Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*, 1887). Conscient d'avoir créé un précédent, le même auteur en donnera des commentaires critiques plus tard (*Le Monologue intérieur*, 1931). Probablement n'est-ce pas une simple coïncidence que ces deux formes de monologue, sur scène et dans la prose, sans être résolument neuves, fassent en même temps l'objet d'une spécification, voire même d'un débat ou d'une théorie. Dans la complexification, la confusion, la désagrégation des formes littéraires et idéologiques du tournant du siècle, peut-être le romancier comme l'auteur dramatique ressentent-ils le besoin de se débarrasser de l'appareil conventionnel et de s'adresser seuls, directement, simplement, à leur public.

Pourtant les exemples que l'on a conservés de cette époque faste du monologue laissent penser que le genre est alors « voué à la mièvrerie, à la gaudriole ou à l'édification »⁵. Leurs seuls sous-titres « monologue pour hommes » ou « pour dames et jeunes filles » ne laissent guère de doute. On joue ces pièces pour acteur unique dans les clubs fréquentés par des étudiants, des artistes et des noceurs de tous bords, dans les cabarets qui se multiplient alors pour accueillir les bourgeois en goguette au café-concert, au music-hall. Elles s'incorporent naturellement au programme constitué de poésies diverses, de chansonnettes, de saynètes, d'attractions variées qui se succèdent rapidement pour le joyeux public de la Belle Époque, ou bien elles servent d'intermèdes entre deux tableaux d'une revue, comme c'est encore le cas à l'heure



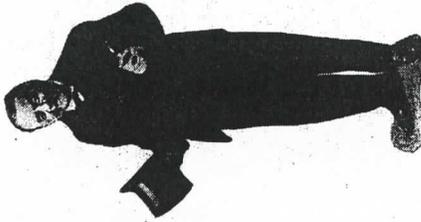
La
**Caisse
 d'Épargne**
 Société inédite de P.-L. FLERS
 Interprétée par
CLOVIS
 à l'Eldorado

Vingt-sept ans.

Je viens de manquer le train pour Châlons...
 Je n'en ai pas l'air ? Eh bien ! c'est de la faute
 à la Caisse d'Épargne... ça n'en a pas l'air.
 Eh bien ! si vous n'avez pas l'air d'être
 une demi-heure à l'avance, et je m'aperçois
 que je n'avais plus d'argent, une fois mon
 billet pris, avec cela, une envie de... (les deux)
 de tuer, pas autre chose. Comment faire ?
 Je suis... c'est... plus deux soufrite
 en cinq minutes, ce sera fait. Deux enjambés,
 dix grandes... et j'y suis... plus deux soufrite
 et un « Pardon, monsieur l'Employé » qui
 nage dans un bain d'huile.



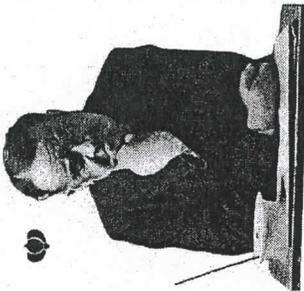
Je n'ai rien plus d'argent.



Pardon, monsieur l'employé.

— (L'employé) Qu'est-ce que vous voulez ?
 — (L'homme) Je voudrais retirer l'Employé, voilà mon
 livret, je voudrais retirer l'Employé tout.
 — Quel droit de compte ?
 — Je n'ai besoin que de ça !
 — Besoin de vingt-sept sous... vous ? Bien
 étrange ! Enfin, vous avez des pièces ?
 — (L'homme) Des pièces d'identité ?
 — Mais... Je croyais qu'on payait à vue.
 — A vue... à vue des pièces... oh ! on ne
 vous en demande pas un tombereau...
 — Vous êtes Français ?
 — Oui, monsieur.
 — Domicilié à Paris ?
 — Ne de parents français ?

Qu'est-ce que vous voulez ?



Vingt-sept ans, c'est bien drôle !

— Oui, monsieur.
 — Domicilié à Paris ?
 — Oui, monsieur.
 — L'habite chez ses parents, je n'en ai
 pas !
 — (L'employé) Ah !... enfin !! Etes-vous
 vacciné ?
 — Non, monsieur.
 — Alors, vous n'avez pas de certificat de
 vaccin ?
 — Non, monsieur.
 — Avez-vous des enfants ?
 — Non, monsieur.
 — Soit, monsieur ?
 — Non, monsieur.
 — Alors, ils n'ont pas de certificat de
 vaccin ?



Vous êtes vacciné ?

— Non, monsieur.
 — Le suis-je ?
 — Votre acte de naissance ou décès, si
 vous êtes mort ?
 — Non, monsieur.
 — Votre casier judiciaire ?



Non, monsieur.

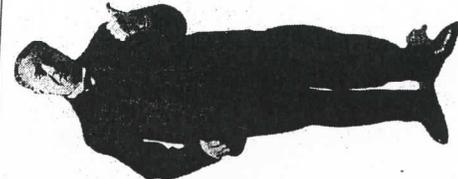
— Non plus... monsieur.
 — Heureusement, ça n'est pas moi.
 — Ah ! ça, dit-il, est-ce que vous vous fichez
 de moi ? Je suis là à me torturer pour trouver
 un moyen de ne pas payer tout le monde
 si vous n'avez pas de pièces.
 — Mais, monsieur l'Employé... c'est pour
 le dire... je vais vous indiquer la marche à
 suivre. C'est un simple formulaire...
 — Ah !...
 — Voilà ! vous allez rédiger selon la formule
 qu'on vous remettra au guichet n° 1, votre
 acte de naissance ou décès, et vous allez à
 soixante centimes, avec double copie
 dite demandé sur papier libre, double copie
 que vous déposerez aux guichets 3 et 4.
 — (L'employé) Ça va, ça va, ça va, ça va, ça va,
 à soixante, vous irez chez le commissaire de
 police accompagné de deux démons patentés.
 (L'employé) Mais j'en connais pas qui me
 connaissent...



On ne vous en demande pas un tombereau.

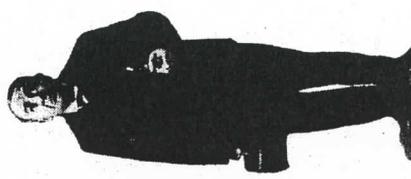
— (L'employé) Y a pas besoin qu'ils vous
 connaissent... Vous vous êtes dit... feuille
 à quatre-vingt... — main de votre demande et
 à quatre-vingt... — main de votre demande et
 aux guichets 5 et 6, puis vous irez à l'inter-
 pète pour donner déclaration et faire prendre
 droits et taxes auxquelles vous acquies, les
 après avoir demandé préalablement l'autori-
 sation sur papier timbré, feuille à un franc ;
 — (L'employé) Vous irez à la caisse n° 1, et
 de, vous reviendrez aux guichets 3 et 4, où
 vous les déposerez, et où on vous rendra les
 sans plus de formalités sur papier libre, les
 sans plus de formalités sur papier libre, les
 toucher. — vous les enverrez sous pli recom-
 mandé à M. le Directeur du Service simplifié,
 10, rue de Valenciennes, à Paris, en indiquant
 et préviendra les bureaux de faire droit à
 votre requête.

En bien, qu'est-ce que vous surtez fait ?



Allez au guichet.

— (L'employé de banque) Mais... mais... enfin...
 je...
 — (L'employé) Vous êtes pressé P... C'est à
 gauche, au fond. Ne mettez pas les pieds
 dans le tapis.
 — (L'employé) Oh ! qu'est-ce que vous surtez
 fait ?... Eh bien, moi, j'y ai été. Et je me suis
 servi de mon livret !



En bien, qu'est-ce que vous surtez fait ?

actuelle. On invite aussi des comédiens, parfois de grand renom (comme Coquelin Cadet, de la Comédie-Française), à dire quelques monologues¹⁰ devant l'auditoire choisi des salons.

La majorité de ces monologues tirent leurs effets comiques des veines classiques de la littérature amusante de la seconde moitié du XIX^e siècle. La satire sociale amuse beaucoup depuis Henri Monnier qui croquait sur le vif les conversations futiles des loges de concierge ou des banquets mondains. Ce type de discours triviaux et d'esprit parodique se prête facilement à des saynètes et à des monologues. Avec la conscription obligatoire, le comique troupier a aussi beaucoup de succès. Rares sont les spectacles sans personnages de soldats – qu'ils soient colonels ou trouffions, ingénus ou fanfarons – pour relater des anecdotes de caserne ou de champ de manœuvres. On est aussi friand de pornographie et de scatologie à cette époque de maisons closes et de pétomanes, d'autant que la censure s'assouplit. Beaucoup de monologues relèvent encore du scénario vaudevillesque, mettant en scène un mari naïf, une coquette malicieuse, un séducteur prétentieux, un maniaque importun... Le monologue consistera alors en une comédie expresse. L'apparition du téléphone permettra bientôt de raffiner ce type de saynète en en faisant un dialogue monologué.

On constatera que, comme toute, l'humour 1900 n'est pas sans rappeler le carnavalesque moyenâgeux ; les monologuistes prennent les mêmes rôles, flétrissent des victimes analogues, tiennent des discours semblables. Seuls l'humour noir et l'absurde font figure de nouveautés, inspirés par le romantisme gothique et le *nonsense* anglo-saxon. Ils sont mis à l'honneur par les artistes décadents spécialistes de l'humour à froid qui fréquentent des cabarets délirants comme le célèbre Chat noir et qui écrivent des histoires inquiétantes ou extravagantes dans les journaux. Commence alors une nouvelle tradition de monologues que l'on pourrait déjà taxer de surréaliste et qui sera promue à un bel avenir. Les monologuistes Pierre Dac et Raymond Devos, entre autres, ont honorablement succédé aux précurseurs Charles Cros et Alphonse Allais, pour ne citer qu'eux. Ces monologuistes prennent toutes libertés à l'égard du monde, de la logique, du bon sens, ainsi que d'autres monologuistes à l'égard du langage. Cet esprit absurde se manifeste aussi à l'encontre du genre : combien de monologuistes qui prétendent ne pas dire de monologues, parce que, prétendent-ils, ils ne sont pas monologuistes, ou qu'ils ne

se souviennent pas de leur texte, ou qu'ils n'ont pas envie de rire cette fois-là, mais qui finissent tout de même par en dire un ! Ce procédé de dénégation simulée du genre, de sa mise en scène et en question (méta-discours), est tellement habituel et persistant (nous l'avons vu avec les jongleurs du Moyen Âge qui ont commencé par s'auto-parodier, nous le retrouverons intensifié chez les monologuistes actuels) qu'il paraît intrinsèquement lié aux conditions d'existence du genre. Cela prouve à la fois une certaine spécificité du monologue (le public a certaines attentes auxquelles on peut ou non répondre) et sa grande disponibilité (la variété poussée jusqu'au point où un non-monologue reste un monologue). Tout au long de son histoire, le monologue reste un espace énonciatif limite dont il faut négocier les termes à chaque prestation.

Université de Liège

Notes

1. Voir Jean-Marc Defays, *Raymond Devos*, Labor, Bruxelles, 1992.
2. Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985, p. 16.
3. Cité par G. Cheffer, «La chansonnette et la musique au café-concert», dans *Cinquante ans de musique française* (volume collectif), Paris, Les Éditions musicales de la Librairie de France, 1926, p. 240.
4. Coquelin, *L'art de dire le monologue*, Paris, Ollendorff, neuvième édition, 1904, respectivement p. 67 et 68, 86 et 70.
5. Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*, Paris, Corti, 1990, p. 469.

Quelques repères bibliographiques

- AUBAILLY, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse, 1975.
- JACQUES-CHARLES, *Cent ans de music-hall*, Paris, Jeheber, 1956.
- COQUELIN, Constant et Ernest, *Le monologue moderne*, Paris, Paul Ollendorff, 1881.
- L'art de dire le monologue moderne, Paris, Paul Ollendorff, 1884.
- DEFAYS, Jean-Marc, « Auto-représentation et auto-dérision dans le monologue comique », dans *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, textes réunis et présentés par Frank Wilhelm), Lansman-Sesam, 1998, p.151-163.
- *Le comique : principes, procédés, processus*, Paris, Le Seuil, 1996.
- « Oralité et comicità », dans Giovanni RUFFINO (dir.), *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza [Actes du XXI^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Palerme, 18-23 septembre 1995]*, vol. IV, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, p. 81-89.
- « Quand dire, c'est faire... rire. À propos des monologues comiques », dans Nelly FEUERHAHN et Françoise SYLVOS (dir.), *La comédie sociale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Culture et Société), 1997, p.97-106.
- « De la spécificité du discours comique », *Le Français moderne*, t. LXIV, n° 1, 1996, p.63-76.
- *Raymond Devos*, Bruxelles, Labor, 1992.
- DE WINTER, Anne-Marie et Bernard MARLIÈRE, *Ces Belges qui nous font rire*, Bruxelles, Legrain, 1991.
- GARAPON, Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du xvii^e siècle*, Paris, Colin, 1957.
- GROJNOWSKI, Daniel et Bernard SARRAZIN, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, Corti, 1990.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature. ses procédés*, Paris, Colin, 1972.
- MAILHOT, Laurent et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Leméac, 1980.

