

## Article

---

« Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque »

Jean-Jacques Delfour

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 119-129.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041441ar>

DOI: 10.7202/041441ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

Jean-Jacques Delfour

## Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque

**A**utant la littérature romanesque exploite en abondance le monologue, particulièrement le monologue intérieur, autant les pièces de théâtre formées d'un monologue ne sont pas foule. Outre l'antique Lycophron qui fait monologuer la fille de Priam en vers iambiques, mis à part quelques auteurs modernes comme Antoine Héroët ou William Baldwin, ce sont surtout les auteurs contemporains qui ont investi ce genre, pour lequel ils restent toutefois parcimonieux.

Cependant, le monologue ponctuel existe depuis le théâtre grec. Et si l'on compare le théâtre classique et le théâtre contemporain, l'hypothèse est tenable selon laquelle, dans l'usage du monologue de théâtre, s'exprime l'esprit du temps. Les monologues, dans le théâtre classique, sont presque tous délibératifs : autrement dit, ce sont des dialogues rationnels et pour ainsi dire casuistiques avec soi-même ; par ailleurs, il y a beaucoup de soliloques dans le théâtre contemporain. Ici, la parole trahit un monde fragmenté, délaissé, dont l'harmonie perdue, pire, impossible, empêche la foi dans le discours et ses pouvoirs : avec la « mort » de Dieu, c'est aussi le retrait de l'Autre, sa disparition, qui s'est produite ; si bien qu'il en résulte un esseulement généralisé. Là, la parole révèle un monde ordonné dans lequel la crise qui donne lieu à la pièce est provisoire et soluble par les pouvoirs de l'action et de la parole ; la solitude y est impossible : même seul, l'homme est toujours avec quelqu'un, son « maître intérieur » comme

dirait saint Augustin, ou encore sa conscience morale, c'est-à-dire un avatar ou un symbole du Dieu. Ici, un monde difficile et vague où parler est pour ainsi dire toujours déjà voué à l'échec et à l'impuissance ; là, un monde cohérent, ferme et susceptible de donner prise aux actions humaines.

D'où l'on voit que l'emploi du monologue et du soliloque a une portée métaphysique. Son accroissement dans la littérature, sa présence constante dans le théâtre sont deux symptômes à la fois de l'affirmation et de la pérennisation de l'individu comme figure dominante de la subjectivité moderne et de son isolement corrélatif. Le modèle de cette figure pourrait se trouver dans les *Méditations métaphysiques* de Descartes qui sont finalement un long monologue, avec des moments solilocutoires passagers, mais qui disparaissent du fait de la puissance rationnelle du sujet, lequel se renforce à la faveur de la rencontre avec l'idée de Dieu et par la démonstration – très valorisante narcissiquement – de son existence.

On objectera qu'un tel détour par la métaphysique nous éloigne nécessairement de la question posée, dont le champ est manifestement limité au théâtre. Mais une réflexion, qui ne se voudrait pas seulement technique, sur le monologue et sa distinction d'avec le soliloque ne peut pas esquiver la question de sa signification et de sa portée culturelle. Le théâtre n'est pas qu'une forme artistique donnée : en elle s'expriment aussi, indirectement certes, tout un monde qui la rend possible et les fondements qui soutiennent ce monde. Or, la lecture des réflexions théoriques sur cette distinction suggère que le byzantinisme de leurs conclusions résulte principalement d'une limitation au champ théâtral ou, au mieux, au champ du langage. Il me semble que c'est seulement en ouvrant ce champ, en s'interrogeant sur ce que présupposent ces notions de monologue et de soliloque, quant à l'être qui les utilise et les comprend, qu'elles peuvent acquérir une véritable pertinence.

## **Le monologue comme évitement de la pluralité**

Ce n'est certainement pas par l'adresse qu'on peut distinguer le monologue et le soliloque. Toute parole, comme tout texte, est immédiatement adressée dès qu'elle existe, quel que soit le degré d'indétermination des destinataires. Parler, c'est toujours en quelque manière parler à quelqu'un. De même que la conscience est toujours conscience de quelque chose, de même la parole est toujours destinée à un auditeur. Du discours politique

ou de la harangue jusqu'à la prière, la parole est toujours adressée, fût-ce à un horizon indéfini et peut-être improbable. N'est-ce pas vrai également du journal intime où le rédacteur se parle à lui-même et s'adresse à lui-même plus tard ?

Dès qu'il y a signe, il y a adresse à un récepteur, à une conscience possible susceptible de recevoir ce signe. C'est pourquoi il ne faut pas trop vite adhérer à l'opinion selon laquelle la littérature et le théâtre contemporains, notamment ceux d'un Beckett, ont remis en cause radicalement la fonction même de signe. La déconstruction du langage, en poésie comme au théâtre, atteint sans doute la capacité significative du langage (renvoyer à un sens et à une réalité déterminée), mais peut-être pas précisément sa capacité signifiante (faire sens, un sens indéterminé mais pas indéterminable). En effet, les glossolalies d'Artaud, par exemple, ne renvoient à aucun objet signifié ni à aucune référence, mais elles ne sont pas pour autant sans aucune efficacité sur l'auditeur, si bien qu'elles font sens, fût-ce seulement par l'absence de signification – laquelle absence est encore un sens (il n'y a pas, en général, d'absurdité sinon à titre de thèse métaphysique invérifiable ; l'absurdité n'est rien d'autre que l'incapacité d'assigner une signification acceptable ou compréhensible ; elle n'a donc de portée que subjective, jamais objective). La parole, dans le théâtre imaginé par Artaud, est une respiration, non pas un cri mais un rythme, un mouvement propre du corps dont la fonction est « non pas de préciser des pensées mais de *faire penser* », au moyen d'un « langage qui n'utiliserait que les formes, ou le bruit, ou le geste » (1964 : 107). La question de savoir si ces formes sont monologiques ou soliloquoires laisse place à une autre question : s'agit-il là toujours d'un discours ou d'une parole au sens classique du terme ? Mais nul ne peut douter qu'elles fassent sens parce qu'elles sont des signes, des signes particuliers dont le sens est qu'ils épuisent l'effort de leur donner une signification acceptable : en devenant autoréférentielles (à l'instar du mallarméen « Aboli bibelot d'inanité sonore »), elles deviennent musique, ou incantation, ou expérimentation.

Si l'on veut établir une distinction quelque peu rigoureuse entre monologue et soliloque, on peut s'appuyer sur leurs racines grecques et latines qui, heureusement, ne sont pas purement et simplement convertibles. Le monologue est littéralement le *logos un*, le *discours un* ; le soliloque est la locution solitaire – *loqui* –, le *parler seul*.

Le monologue est un discours qui porte en lui-même son unité, laquelle prend appui sur la raison d'une personne en tant qu'unique ; le monologue est la forme propre du discours individuel, il est un mode d'être, non d'une personne seule mais d'un *individu*, d'un être indivis qui pense, à voix haute, qui agit, qui hésite, qui ressent, qui veut, etc. ; c'est pourquoi le théâtre classique, celui du XVII<sup>e</sup> siècle, abonde en monologues de délibération. Les personnages à l'œuvre dans ces pièces sont toujours des êtres structurés, actifs, responsables d'eux-mêmes ; bref, des libres arbitres placés dans des circonstances qui exigent d'eux des réactions appropriées. Quel en est le fondement ?

Revenons à Descartes, fameux théâtrophile. Pointons ceci de remarquable que le sujet cartésien tire sa puissance de son propre fonds, tout en y découvrant un fondement, l'idée de Dieu, qui garantit la véracité de ses représentations et, partant, lui assure la puissance sur le monde naturel. Le régime de ce discours est le monologue dialogique, un discours un qui en même temps dialogue avec des figures de l'altérité, le Dieu trompeur, le malin génie, puis le Dieu de vérité. Ainsi, le sujet méditant monologue certes, mais en étant puissamment et intimement adossé à la source la plus omnipotente et omnisciente qui soit. C'est sur cette certitude d'une filiation divine, sur la donation d'un monde cohérent et originellement commun, que les protagonistes, au théâtre, parlent et agissent. Le monolinguisme constitutif des sujets humains est en même temps articulé à cette altérité divine immanente qui rend finalement impossible la solitude.

Le personnage du théâtre classique monologue parce que l'impossibilité d'une solitude radicale lui est assurée, selon une triple garantie : métaphysique, théologique et sociale (s'il y a un éventuel moment soliloquoire, il ne peut être que solipsiste). Par exemple, la figure de la confidente, témoin du monologue, supplée *socialement* à ce que l'histoire singulière du personnage ne peut tirer immédiatement des abstractions métaphysiques et théologiques ; elle est un avatar du directeur de conscience, un vicaire particulier du général théologique. Ou, plus précisément, la confidente – comme le public – est le symbole de la présence immarcescible de la divinité. C'est un principe directeur de ce monde que la solitude n'est jamais isolement, mais, à la rigueur, rencontre de l'Autre divin qui écoute. Comme le monologue s'adresse, dans le contrat du théâtre, au public, celui-ci est placé en position d'omniscience, dans une position divine au fond.

Il est d'ailleurs tout à fait important de souligner que cette ouverture de la conscience intime au monde ambiant (le monologue comme expression du « discours intime ») est une structure fondamentale de l'ordre politique de la modernité, qu'elle dépasse le clivage apparent entre le monarchisme et le républicanisme, et qu'elle est requise aussi – et même davantage – par un ordre politique où le sujet (l'assujetti aux lois) est en même temps citoyen (c'est-à-dire colégislateur) ; en effet, la citoyenneté implique de se soumettre à l'obligation de véricité et d'honorer en général les contrats politiques et juridiques.

Le monologue, dans ce théâtre, est soit délibératif, pesant les moyens et redéfinissant les fins, soit introspectif, ajustant le moi et ses représentations dans une perspective solipsiste. Dans tous les cas, le monologue est préparatoire à l'action et il présuppose que la parole est un instrument sûr et soumis à sa volonté. La parole, dans ce monde, est une relation claire et distincte aux autres et aux choses, un outil docile et transparent qui jamais n'affecte l'identité du sujet. Cette domination suppose un moi infraverbal, alogique mais pas illogique, puisqu'il est lui-même producteur de la raison. Le problème est de savoir d'où vient l'unité de celui qui monologue, d'où advient l'unité à l'un qui parle. Est-ce que le *logos* est « un » parce que l'individu préexiste à sa parole, ou bien est-ce que c'est l'individualité qui résulte de l'unification d'une parole ou plutôt d'un être préalablement multiple ?

En quoi consiste cette unité monologique ? Réponse : être le même à travers les actes de parole et les événements. Dans la métaphysique cartésienne, la condition de cette unité est nommée *res cogitans*, chose pensante dont l'unité ontologique n'est pas affectée par la multiplicité des modes de pensée et des objets visés par ces modes. Ce moi qui pense est une forme intellectuelle, un entendement, dont la permanence lui assure la solidité de la substance. Mais cette *res* n'a pas d'autre consistance que celle d'une fiction logique.

La tradition philosophique s'est longuement exercée à valider l'hypothèse que, loin que ce soit le *logos* qui repose sur l'unité préalable du moi, ce serait plutôt l'unité égoïque qui serait un effet de langage. La constitution de cette unité passe par le rejet – ou du moins le contrôle – de tout ce qui peut l'altérer : affects et émotions, passions, souffrances. L'expérience – dont témoigne en abondance la littérature – montre que la vie

psychique est caractérisée par une multiplicité de pensées et d'affects, de sentiments possiblement inconciliables, de pensées contradictoires. La conscience ne trouve pas l'unité toute faite, mais la construit constamment grâce à son activité synthétique. L'Un qui parle – si l'on peut entendre ainsi la structure du monologue – est conséquence ou effet, et non principe ou cause.

D'ailleurs, cette description correspond assez bien à la fonction classique du monologue. Le monologue est un discours qui restaure une unité transitoirement perdue. Sous l'effet d'une difficulté, d'une interrogation, d'un échec, ou à la veille d'une action ou d'un événement important, dans un état de doute et d'incertitude, le personnage fait une pause et cherche, par le monologue, à « rassembler ses esprits », comme on dit, à recomposer donc une représentation « une » de soi-même, afin de surmonter l'effet déstabilisant, diviseur, du doute ou de l'inquiétude. Il n'est pas innocent que la prière, interminable monologue intérieur, ait pour ennemi le « diable », littéralement celui qui divise ; le monologue unifie ce que le diabolisme divise.

Ainsi, l'autre du monologue n'est pas d'abord la *solitude* mais bien plutôt la *division*, la *diffraction*, la *multiplicité* et l'*incertitude* quant à sa propre unité. Il intervient à titre de moyen dans l'effort de sauvegarder l'unité du moi, lorsque ce dernier est menacé de la perdre. Il est donc le recours d'un être qui manque d'unité et qui s'efforce, par là, de la restaurer, en se confiant – et en faisant confiance – aux effets synthétiques de la parole délibérative ou introspective.

### **Le soliloque comme évitement paradoxal de la solitude**

Le soliloque est la parole dans la solitude. Aussi, cette dernière n'étant pas un fait mais une forme d'être-au-monde, quelqu'un – dans le monde de la vie comme au théâtre – peut fort bien soliloquer en public ou en présence d'autres personnages. Son contraire est le *colloque*, l'entretien, le parler en commun. La caractéristique du soliloque est qu'il est une parole marquée par l'absence de l'autre : c'est un parler seul, selon l'errance propre à la solitude. Si le monologue est l'effort d'un individu qui restaure son unité en se faisant savoir à lui-même le contenu de ses pensées, le soliloque, à rebours, signifie la faiblesse de l'individu coupée d'une indispensable mais manquante relation à un autre qui, comme destinataire biffé, rend fragile,

voire dérisoire, la parole proférée. Le soliloque est un moindre être par rapport au colloque, une forme dégradée qui résulte de l'amputation de l'interlocuteur, alors que le monologue se passe d'autrui, il éloigne même autrui afin d'être soi.

C'est pourquoi le soliloque ne peut pas être une sorte de monologue intérieur simplement extériorisé, précisément parce que la perte de l'interlocuteur a en même temps modifié la frontière du moi clairement et distinctement individualisé. Autant la dynamique du monologue consiste à reconstruire, autant la dynamique du soliloque est celle de la nostalgie d'un temps où la parole de l'autre était partie prenante d'une existence indiscernablement liée à celle de l'autre, du moins dans l'être-en-commun propre à la parole. Parler, ce n'est pas seulement communiquer des pensées à autrui, ce n'est pas seulement s'exprimer ou agir sur la conscience d'autrui et sur la réalité. C'est aussi s'installer dans une communication préalable, non verbale, avec autrui, une communauté physique et affective sur le fondement de laquelle, « ensuite », une parole peut se déployer. Cet espace commun préalable est tel que le moi ou l'individualité ne sont pas premiers, mais se détachent comme un des pôles d'une expérience qui dépassent les limites individuelles sans les transir pour autant.

Si l'autre n'est plus là, s'il manque, cela provoque comme une sorte de trou, de brèche, dans cet espace originairement commun et « un ». C'est de cette dépression dans l'espace affectif commun que le soliloque émerge et témoigne. C'est pourquoi le soliloque a une structure abandonnique. Ainsi, la parole solilocutoire est la tentative de dépasser cet abandon, cet esseulement, par la disparition ou la fuite de l'autre, en suscitant en quelque sorte la venue de cet autre. Elle est à la fois de l'ordre du désespoir et la tentative d'en sortir. Elle est paradoxale : elle veut dépasser la solitude subie et en même temps la souligne. Elle est comme un simulacre et un acte de foi, presque d'ordre fétichique.

Elle est un simulacre, puisque le solilocuteur fait comme si quelqu'un pouvait l'entendre, comme si la profération de sa parole pouvait susciter un autre qui viendrait à son rendez-vous. Elle est un acte de foi, parce que si la solitude était complète, radicale, il n'y aurait même pas de parole, mais le silence du mutisme. On qualifie volontiers les paroles solilocutoires d'autistes ; c'est oublier que l'autiste, au sens psychiatrique du terme, peut fort bien ne produire aucune parole, ni même ne donner aucun signe

communicationnel. Soliloquer, c'est continuer de croire dans les vertus de la parole ; c'est même du magisme à certains égards.

C'est pourquoi l'hypothèse – Anne Ubersfeld l'a formulée, dans un moment d'égaré (1996 : 22) – selon laquelle il n'y aurait peut-être jamais de soliloque au théâtre parce qu'il y a toujours quelqu'un à qui est adressée la parole, même si par convention elle ne semble destinée à aucun interlocuteur, est absurde. D'une part, le soliloque convoque l'expérience intime du spectateur qui sert d'analogie interne et de fondement à l'interprétation de l'expérience théâtrale ; si bien qu'on ne peut affirmer qu'il n'y a pas de soliloque au théâtre qu'en confondant le niveau fictif de la scène et la réalité des conditions de sa réception. D'autre part, le public n'est pas celui à qui est adressée la parole solilocutoire, mais il figure, bien plutôt, l'interlocuteur muet et absent de la scène, le partenaire manquant qu'appelle ou vise le soliloque.

Comme dans le cas du monologue, mais pour des motifs très différents, le soliloque est tout à fait approprié au cadre du théâtre. Le monologue – en notre sens – s'articule, du côté du spectateur, à la jouissance d'une fiction politique et esthétique, celle de la toute-puissance, qui n'a pas disparu avec le théâtre de l'époque classique. Le soliloque est lié à une autre jouissance, celle d'être le témoin de la souffrance de l'autre, sans pouvoir répondre aux appels que le solilocuteur lance à un public qui, par convention, se doit de rester muet. Si le monologue s'accorde plutôt avec une sorte de « voyeurisme », une jouissance à distance, le soliloque introduit à une possible relation sado-masochiste avec le personnage, dans la mesure où ce type de parole s'appuie sur l'interdiction conventionnelle de lui « répondre » et sur le désir, flottant et fantasmatique, jamais tout à fait éteint, de le faire. En même temps, cette articulation convient à la structure du soliloque, une parole qui vise un interlocuteur « empêché » d'être là et, partant, de répondre (plus précisément, c'est parce que le public ne « doit » pas répondre qu'il peut sembler ne pas être là).

Ces déterminations permettent de fixer un partage assez strict et fonctionnel entre monologue et soliloque – l'adresse à un interlocuteur absent, le discours de la plainte, l'appel, et l'exhortation à réfléchir, la délibération, la recherche verbale d'une issue, le style analytique typique de l'égologie, tout cela donne lieu à des marqueurs morphologiques identifiables –, tout en ouvrant la possibilité de délimiter leur terrain commun.

## Monologue versus soliloque

Le monologue et le soliloque s'organisent tous deux autour d'un manque, mais d'un type différent. Le locuteur qui monologue combat un *manque d'unité* à l'intérieur de lui-même, alors que le locuteur qui soliloque combat un *manque d'interlocuteur* (c'est-à-dire d'unité, mais à l'extérieur de soi-même). Le monologue témoigne d'un *manque d'identité* qu'il s'agit de recouvrer. Le soliloque atteste un *manque d'altérité*, qu'il s'agit de recouvrir et de compenser par la parole. Dans un cas, tout se passe comme si l'isolement monologique consistait à se séparer de l'effet de perturbation venu d'autrui ; dans l'autre, tout se passe comme si la solitude était la submersion par le moi, l'impossibilité de se distraire de soi-même.

En même temps, dans l'effort du monologue de retrouver une unité interne perdue ou menacée, le recours à la parole proférée s'appuie sur une sorte de confiance dans la vertu rassemblante, unifiante, de la parole qui n'est pas étrangère au continuum heureux dont le soliloque est le souvenir nostalgique. De même, la brisure du champ commun requis par la parole, brisure qui donne lieu au soliloque, est analogue – et seulement analogue – à la diffraction dont le monologue se veut le remède.

Ainsi, il y a du monologique dans tout soliloque et du solilocutoire dans tout monologue ; ces formes de discours sont des abstractions, des simplifications, des schématisations commodes d'un phénomène plus global, plus entier, dont les monologues et soliloques sont seulement des moments, des fixations provisoires et socialement ou esthétiquement utiles.

C'est cela que les monodiscours (sorte de genre dont le monologue et le soliloque seraient les espèces) font émerger : le fait archaïque, toujours oublié, toujours sous-jacent, que parler et écouter sont deux modes d'être, deux habitations d'un *même espace* dans lequel, inextricablement, je suis l'écoute en moi du monologue intérieur de l'autre et celle de mon propre monologue intérieur, je suis l'espace où retentissent indifféremment les voix et les corps des autres et mes propres discours et sensations. Autrement dit, la limite de la peau et du corps est une frontière poreuse au regard de la façon dont la parole de l'autre nous traverse et nous atteint au cœur de nous-mêmes. La croyance que le personnage, sur scène, parle à un autre personnage, donc à un autre que soi, nous protège de cette

expérience troublante, celle de l'irréalité des limites données, que les monodiscours sont susceptibles de faire apparaître.

Le personnage qui, au théâtre, parle seul ou monologue, peu importe ici, donne lieu à une expérience troublante. La scène immatérielle du personnage, son espace verbal, se greffent sur notre espace d'écoute, le tout se passant comme si nous étions l'interlocuteur muet du personnage, *interlocuteur interne* dans le cas du monologue, *externe* dans celui du soliloque. Le parleur (seul ou un) nous interroge dans notre place de spectateur, celle que nous voulons croire toujours fortifiée, simple témoin qui choisit de se sentir concerné, pour nous mener, dans une violence invisible, vers celle de l'écoute intime de la voix ou, plutôt, des voix qui murmurent au fond de nous, depuis notre naissance intra-utérine.

*Jean-Jacques Delfour est professeur de philosophie en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles au Lycée Saint-Sernin (Toulouse/France). Il collabore depuis 1996 à la revue Cassandre, consacrée au théâtre, depuis 1998 à la revue Rue de la folie, consacrée aux arts de la rue, à la revue La Voix du regard, revue littéraire des arts de l'image, et à Figures de l'art, revue d'esthétique.*

## Bibliographie

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre. III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.