

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bc. Alžběta Tichá

Diplomová práce

Monologue dans le théâtre contemporain en Suisse romande

Monologue in contemporary drama of the French-speaking
Switzerland

Monolog v současném dramatu francouzského Švýcarska

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Praha 2015

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce à certaines personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Eva Voldřichová Beránková, directrice de ce mémoire, pour sa disponibilité et pour son aide indispensable tout au long de la rédaction.

Je suis profondément reconnaissante à Monsieur le Professeur Eric Eigenmann de l'Université de Genève qui m'a été un excellent guide pour la problématique.

Je voudrais exprimer ma gratitude à Messieurs David Jakubec et Jacques Probst pour avoir pris le temps de me recevoir dans le cadre d'une entrevue.

Mes plus vifs remerciements s'adressent également à Sarah Rodrigues, Chloé Fiancette, Guillaume Pidancet, Pierre Meignan et Jade Sercomanens pour leur patient travail de relecture et de correction.

Merci à Zuzana Sovová pour son aide avec le résumé en anglais.

Enfin, je remercie Vojtěch Ruschka et ma famille entière pour tout le soutien qu'ils m'ont apporté.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 7. 2015

.....

Résumés

Titre : Monologue dans le théâtre contemporain en Suisse romande

Auteur : Alžběta Tichá

Département : Institut des études romaines

Directeur : doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Mots-clés : Drame, Suisse, français, monologue, littératures francophones

Résumé : L'objectif de ce mémoire est de présenter la création de pièces monologuées contemporaines chez des auteurs d'origine suisse romande. Étant donné que la Suisse Romande partage une grande partie de son évolution littéraire avec la France voisine, le travail est divisé en deux parties. La première consiste en une description de la situation du monologue dans le théâtre français. Elle présente, en trois chapitres, les problèmes de la définition du monologue théâtral, l'évolution du monologue indépendant et les principaux enjeux de la pièce monologuée contemporaine, ainsi que la production de plusieurs dramaturges français de la deuxième moitié du XX^e siècle ayant marqué cette forme particulière.

La deuxième partie se focalise davantage sur l'œuvre de trois auteurs originaires de Suisse Romande, ayant écrit et publié au moins trois pièces monologuées : Robert Pinget, Jacques Probst et David France Jakubec. Chacun de ces auteurs représente un style particulier, qui est présenté dans un chapitre indépendant. Le travail s'efforce surtout de caractériser les principaux enjeux qui se manifestent dans les créations de ces dramaturges en observant de plus près leurs pièces monologuées et en cherchant des motifs récurrents.

La littérature de la Suisse Romande n'est que très rarement choisie comme objet d'étude. La principale contribution de ce travail réside donc dans la présentation de la création des pièces monologuées chez ces trois auteurs. Néanmoins, la juxtaposition de ces trois auteurs différents permet également d'affirmer la diversité de formes de ce genre théâtral, non seulement en Suisse Romande, mais également dans un contexte plus général.

Název práce: Monolog v současném dramatu francouzského Švýcarska

Autor: Alžběta Tichá

Katedra: Ústav románských studií

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Klíčová slova: Drama, Švýcarsko, francouzština, monolog, frankofonní literatury

Abstrakt: Hlavním záměrem této práce je představit monologickou tvorbu autorů pocházejících z francouzského Švýcarska. Vzhledem k tomu, že francouzské Švýcarsko sdílí velkou část svého literárního vývoje se sousední Francií, je tato práce rozdělena do dvou částí. První se zabývá obecně situací monologu ve francouzském divadle. Ve třech kapitolách představuje zejména problémy definice divadelního monologu, vývoj monologu jakožto samostatné formy, hlavní otázky vyvstávající v souvislosti se současnou monologickou hrou a v neposlední řadě také několik francouzských dramatiků, kteří v průběhu druhé poloviny 20. století významně ovlivnili tento specifický žánr.

Druhá část se již zaměřuje na díla tří autorů pocházejících z francouzského Švýcarska, z nichž každý napsal a publikoval alespoň tři monologické hry. Jmenovitě se jedná o Roberta Pingeta, Jacquese Probsta a Davida France Jakubce. Každý z těchto autorů představuje naprosto odlišný tvůrčí přístup a je tudíž představen v samostatné kapitole. Práce se pak snaží pomocí pozorného zkoumání jednotlivých her a hledání opakujících se motivů především charakterizovat nejdůležitější aspekty tvorby každého z nich.

Literatura francouzského Švýcarska je poměrně málo studovaná. Za největší přínos této práce můžeme tudíž považovat již samotné představení monologické tvorby těchto tří autorů. Jejich uvedení v rámci jednoho výzkumu nám nicméně také potvrzuje rozmanitost forem tohoto divadelního žánru, a to nejen na území francouzského Švýcarska, ale i v obecnějším kontextu.

Title: Monologue in contemporary drama of the French-speaking Switzerland

Author: Alžběta Tichá

Department: Institute of Romance studies

Supervisor: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Keywords: Drama, Switzerland, monologue, French, literatures of French speaking countries

Abstract: The main aim of the present thesis is to present monological works of authors from the French part of Switzerland. Due to the fact that French Switzerland shares a large part of its literary development with neighbouring France, this thesis is divided into two parts. The first one is concerned with monologue in French theatre in general. There are three chapters that present issues related to the definition of theatrical monologue, the development of monologue as an individual form, main questions that arise in connection with contemporary monological plays, as well as several French dramatists that have had a significant influence on this specific genre.

The second part is focused on works of three authors coming from French Switzerland. Each of them has written and published at least three monological plays. Namely, these are Robert Pinget, Jacques Probst and David France Jakubec. They all represent completely different creative approaches therefore each of them is presented in a separate chapter. The main objective is to characterize the most important aspects of the works by detailed analyses of individual plays and identifying recurring motives.

Literature of French Switzerland is a little studied field. The monological works of the three authors themselves can therefore be seen as the main merit of this thesis. The fact that they were all presented within one research is also a proof that the forms of this theatrical genre are very diverse, not only within the area of French Switzerland but in general.

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Introduction..... | 9 |
| PARTIE 1 La pièce monologuée et l'évolution du monologue en France | 11 |
| 1 Problème de la définition du monologue théâtral | 12 |
| 2 La France et l'histoire du monologue théâtral : du Moyen Âge à la première moitié du XX ^e siècle | 15 |
| 2.1 Le monologue au Moyen Âge | 15 |
| 2.2 Le monologue sous l'angle de l'esthétique classique | 16 |
| 2.3 La période de pétrification..... | 18 |
| 2.4 Le monologue fumiste..... | 19 |
| 2.5 La première moitié du XX ^e siècle..... | 21 |
| 3 La pièce monologuée contemporaine | 24 |
| 3.1 Les spécificités de la pièce monologuée contemporaine..... | 24 |
| 3.1.1 La mise en question du drame et la prise de parole | 24 |
| 3.1.2 La multitude des formes d'adresse | 25 |
| 3.2 Les cas particuliers des auteurs des pièces monologuées contemporaines en France | 26 |
| 3.2.1 Beckett et le monologue dialogique..... | 27 |
| 3.2.2 La communication vaine dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès..... | 28 |
| 3.2.3 Les Solos de Serge Valletti..... | 30 |
| 3.2.4 Philippe Minyana et la libération de la parole | 31 |
| 3.2.5 Suisse ou Français ? Le cas particulier de Valère Novarina | 32 |
| PARTIE 2 La pièce monologuée chez les auteurs de la Suisse Romande | 35 |
| 1 Le théâtre de Robert Pinget | 36 |
| 1.1 Des pièces monologuées comme reflet de toute la création pingétienne | 37 |

| | | |
|-------|---|----|
| 1.1.1 | La question du personnage | 37 |
| 1.1.2 | Intertextualité et répétition | 38 |
| 1.1.3 | Drame et récit | 40 |
| 1.1.4 | Question de l'auteur : motif récurrent | 40 |
| 1.2 | Monologisme et dialogisme dans le théâtre de Pinget | 42 |
| 2 | Jacques Probst, auteur des <i>Huit monologues</i> | 45 |
| 2.1 | Typologie des personnages des pièces monologuées..... | 45 |
| 2.1.1 | « Ceux qui ont perdu » | 46 |
| 2.1.2 | « Ceux qui ont vécu un choc violent » | 50 |
| 2.1.3 | « Ceux qui ressentent la solitude » | 52 |
| 2.2 | La question de l'adresse et les marques d'un texte théâtral | 54 |
| 2.3 | Les thèmes fréquents..... | 56 |
| 2.3.1 | Les personnages des sportifs | 56 |
| 2.3.2 | La musique comme leitmotiv de la création..... | 56 |
| 2.3.3 | La solitude et l'étrangeté | 58 |
| 2.3.4 | La création comme autofiction | 59 |
| 2.4 | La langue : une partition musicale | 60 |
| 3 | David France Jakubec et les limites du théâtre | 62 |
| 3.1 | Les limites du théâtre et l'esthétique de la mise en abyme | 62 |
| 3.2 | Théâtre engagé et mythes anciens..... | 66 |
| 3.3 | Parole versus corps..... | 70 |
| | Conclusion | 72 |
| | Et les autres auteurs ?..... | 73 |
| | Bibliographie..... | 74 |
| | Annexes | 78 |

« *Au commencement était le monologue.* »¹

Introduction

La notion du monologue théâtral désigne un genre particulier et difficile à définir qui regroupe différentes formes allant du discours solitaire d'un personnage faisant partie d'une œuvre plus complexe jusqu'à la pièce à une voix. Ce dernier type jouit, notamment à partir des années 1970, d'une grande popularité auprès des auteurs de théâtre et le nombre de pièces monologuées croît rapidement.

Ce mémoire s'intéresse à la production des pièces monologuées contemporaines chez les auteurs d'origine suisse romande. De même qu'en France, ce genre éprouve en Suisse Romande une vraie expansion, notamment dans les dernières décennies du XX^e et au début du XXI^e siècle. Pourtant, nous ne cherchons pas à définir un type de « monologue suisse », type qui n'existe sans doute pas. L'objectif de ce travail consiste à présenter plusieurs auteurs originaires de Suisse Romande qui ont consacré une partie de leur création à la pièce monologuée mais qui restent moins connus que leurs collègues français, notamment en raison du peu d'intérêt pour cette littérature francophone minoritaire.

Étant donné que la Suisse Romande partage avec la France voisine non seulement la langue mais aussi une partie importante de l'évolution littéraire, il serait difficile de parler des pièces monologuées chez les auteurs suisses romands sans aborder la question de l'évolution du monologue dans le théâtre français. Ce mémoire se compose donc de deux parties principales. La première, plus théorique, présentera en deux chapitres différentes définitions du monologue théâtral, puis l'évolution de ce genre en France. Dans son troisième chapitre, elle traitera de la pièce monologuée contemporaine comme d'un sous-genre indépendant du monologue qui manifeste certaines caractéristiques spécifiques, et proposera également une brève présentation de plusieurs cas d'auteurs français qui ont particulièrement marqué cette forme théâtrale.

Enfin, dans la deuxième partie, nous aborderons les auteurs d'origine suisse romande qui ont remarquablement contribué à la création de pièces monologuées. Pour cette étude,

¹ SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*. Saint-Genouph : Librairie A-G Nizet, 2001, p. 250.

nous avons choisi trois auteurs (Robert Pinget, Jacques Probst et David Jakubec) qui ont publié chacun au moins trois pièces monologuées et nous les présenterons de plus près en cherchant les principaux enjeux de leur création. Les différentes méthodes de ces auteurs seront davantage illustrées par de nombreuses citations des pièces étudiées.

Le nombre des pièces publiées a été défini pour montrer une démarche plus systématique dans leur travail sur ce genre. En Suisse Romande, il n'existe actuellement aucun autre auteur ayant publié trois monologues ou plus. C'est pour cette raison que nous avons décidé de les présenter ensemble, tout en sachant que leurs créations ne manifestent aucune ressemblance au niveau du style ou des thèmes.

Un problème récurrent apparaît cependant dans une étude consacrée aux pièces de théâtre, celui de leur double destination : les textes sont destinés à être lus mais également à être représentés sur scène. Dans notre travail, nous traiterons surtout des versions écrites. Néanmoins, des allusions à la mise en scène d'une pièce peuvent parfois apparaître. Leur caractère restera pourtant plutôt général (comme la mention de la coopération fréquente de Jacques Probst avec des musiciens) ou elles seront dues à la nature des didascalies externes. Ce dédoublement propre au théâtre se manifeste également par l'effacement de la différence entre les termes « spectateur » et « lecteur », termes qui seront dans notre étude souvent employés comme synonymes.

En ce qui concerne les méthodes utilisées dans notre travail, la partie théorique ainsi que le chapitre sur Robert Pinget reposent surtout sur une recherche littéraire. La liste de la bibliographie complète est présentée à la fin de ce mémoire, nous ne considérons donc pas nécessaire d'en parler davantage. Les pièces étudiées dans la deuxième partie ont été examinées en premier lieu par le moyen d'une lecture attentive et répétitive, avant de passer à l'observation de traits similaires qui s'y manifestent. Pour les œuvres de Jacques Probst et de David Jakubec, les entretiens personnels avec les auteurs ont également fait partie de notre recherche. Le travail final n'aspire pas à une analyse profonde de la création de ces auteurs mais s'efforce plutôt de présenter ces auteurs peu connus et pourtant très intéressants.

Partie 1

La pièce monologuée et l'évolution du monologue en France

1 Problème de la définition du monologue théâtral

En dehors des grands genres et des formes littéraires ou artistiques bien identifiées, existent des ‘formes simples’ (comme dit Jolles), qui sont souvent complexes, et des genres appelés ‘mineurs’ parce qu’on ne sait trop où les placer, comment les étudier. Ces ‘petits’ genres, ces formes ‘anormales’, hybrides, se situent non seulement en marge, mais dans les plis, aux angles, aux articulations charnières de l’histoire et de l’institution culturelle. Tel est le cas du monologue.²

Dans l’introduction de son article sur l’évolution du monologue au Québec, Laurer Mailhot présente le premier problème qui se manifeste quand on parle du monologue théâtral, le problème de sa définition. De nombreuses études ont été effectuées sur ce thème, pourtant il n’existe pas de définition unique et exacte qui comporterait toutes les formes que renferme ce genre particulier. Il est ce que la théoricienne Françoise Heulot-Petit appelle une « réalité littéraire complexe ».³

En cherchant une définition dans les « grands dictionnaires », nous trouvons différentes propositions. Toutefois, chacune comporte des défauts. Ainsi, par exemple, celles de *Littré* qui considère le monologue comme une « scène où un acteur est seul et se parle à lui-même »⁴ et de *Larousse* qui le définit comme la « scène d’une pièce de théâtre dans laquelle un acteur parle seul, se parle à lui-même »⁵ sont discutables, comme le confirme Pierre Larthomas en indiquant que l’on y confond l’acteur et le personnage et qu’elles évitent toute adresse.⁶ Il existe néanmoins de nombreux cas de monologues qui sont adressés à autrui, voire qui sont prononcés dans la présence de l’autre. La définition du théoricien de théâtre Jacques Schérer semble plus précise :

² MAILHOT, Laurer, *De la littérature orale au théâtre : l’évolution du monologue*. In Québec français, 1983, n° 49, p. 40-67.

³ HEULOT-PETIT, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*. Paris : L’Harmattan, 2011, p. 12.

⁴ LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette, 1877.

⁵ LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris : Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1876.

⁶ LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1980, p. 370.

Le monologue est une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux.⁷

Cependant, cette troisième définition ne peut être non plus estimée comme suffisante car elle omet, de même que les deux précédentes, la distinction du monologue et du soliloque, considérés auparavant souvent comme synonymes. Bien que cette distinction soit importante aujourd'hui pour la théorie du théâtre, elle n'en reste pas moins problématique parce que l'on trouve chez les théoriciens de théâtre des définitions contradictoires. Dans son *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis, par exemple, fait la différence entre le monologue, « un discours que le personnage se tient à lui-même », et le soliloque qui est « adressé à un interlocuteur restant muet ».⁸ Cette même définition apparaît chez Anne-Françoise Benhamou dans le dictionnaire de Michel Corvin :

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.⁹

Toutefois, d'autres définitions emploient le terme de « soliloque » dans le sens contraire, pour désigner une parole sans une adresse scénique précise, issue du monologue intérieur, comme en témoigne Michael Issacharoff ou Anne Ubersfeld qui comprend le soliloque comme un discours « abolissant tout destinataire ». Nous allons désormais utiliser cette deuxième définition dans notre travail¹⁰

Anne Ubersfeld ajoute également que les deux types d'adresse, qu'il s'agisse du monologue ou du soliloque, impliquent encore un type d'adresse extrascénique, celle au spectateur :

« Ne pas oublier que du fait de la double énonciation, le spectateur est évidemment le destinataire seconde de tout énoncé sur scène, donc de tout monologue. »¹¹

⁷ SCHERER, Jacques, *op. cit.*, p. 256.

⁸ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1997, p. 215-217.

⁹ BENHAMOU, Anne-Françoise, *Monologue*. In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris : Bordas, 2008.

¹⁰ EIGENMANN, Eric, *Le mode dramatique*. Dpt de français moderne – Université de Lausanne, 2003 – 2004, [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/mdintegr.html> (consulté le 25 janvier 2015).

¹¹ UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996, p. 36.

La double énonciation, cette particularité propre au théâtre, pose d'autres problèmes en parlant du monologue contemporain. En effet, elle s'efface dans les monologues contemporains s'adressant directement au public, issus de l'abolition de l'esthétique du quatrième mur. Peut-on donc considérer de tels monologues, dont notamment des sketches, comme une forme théâtrale même s'ils sont pour ainsi dire antidramatiques ?

Enfin, une autre opposition qui relève des définitions traditionnelles se pose quand on parle du monologue théâtral, celle entre le monologue et le dialogue, décrit comme un échange verbal entre plusieurs personnages :

« *Le monologue se distingue du dialogue par l'absence de l'échange verbal et par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique.* »¹²

Mais cette opposition semble être aujourd'hui imprécise. Suite aux recherches du linguiste Émile Benveniste qui considère le monologue comme un dialogue entre différentes voix intérieures d'un seul locuteur, et suite à l'approche linguistique et structuraliste de Jan Mukařovský et Tzvetan Todorov, le monologue est tout simplement défini comme un mode du discours et toute spécificité lui est refusée :

Dans les monologues et les dialogues réels que nous trouvons, par exemple, dans la tragédie classique, les mêmes traits se rencontrent indifféremment dans les deux. Le monologue est très souvent une réplique de dialogue ; le dialogue, une accumulation de brefs monologues.¹³

Avec toutes ces difficultés auxquelles nous devons faire face lors de l'étude de ce genre théâtral et qui ne représentent qu'un tableau incomplet des problèmes qui se manifestent lors de sa définition, il semble plus facile de définir le monologue par la négative et de dire ce qu'il n'est pas.¹⁴ De plus, les définitions présentées n'abordent pas la différence entre le monologue, inséré dans une pièce plus vaste, et la pièce monologuée, une forme fort répandue dans la dramaturgie contemporaine. Cette dernière, qui fait l'objet fondamental de nos recherches, a bien sûr ses propres spécificités et soulève davantage de questions. Pourtant, avant de passer à son étude dans la troisième partie de ce chapitre, nous présenterons un bref parcours historique qui pourrait contribuer à éclairer les principaux enjeux qui se développent dans les monologues indépendants.

¹² PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 216.

¹³ TODOROV, Tzvetan, *Les registres de la parole*. In *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1967, n°3, p.265 -278.

¹⁴ DUBOR, Françoise, *op. cit.*, p. 23.

2 La France et l’histoire du monologue théâtral : du Moyen Âge à la première moitié du XX^e siècle

Le monologue théâtral, avec son statut particulier, qui est souvent mis en doute par ses adversaires, a une longue tradition qui remonte en France jusqu’au Moyen Âge. Néanmoins, nous pouvons chercher les origines de cette forme unique encore plus loin, au-delà des frontières du genre dramatique. En Grèce antique, les rhapsodes et leur récitation des poèmes épiques, destinée au public et comportant une part du jeu dramatique, ou la pantomime, un sous-genre dramatique présentant également un interprète en scène, peuvent être considérés comme les bases du monologue théâtral.¹⁵

Nous ne voulons pas suggérer que les monologues contemporains descendent de ces monologues moyenâgeux, voire de l’Antiquité. Pourtant, quelques repères historiques de ce genre nous permettent de clarifier un certain nombre d’analogies et de différences qui s’établissent lors de son évolution et qui contribuent à la forme contemporaine du monologue théâtral autonome.

2.1 Le monologue au Moyen Âge

Les premières traces du monologue théâtral dans la période médiévale sont liées aux personnages de jongleurs. Au sommet de leur activité, au XIII^e siècle, ces musiciens et hommes de spectacle qui étaient à la fois des auteurs et des acteurs, se présentaient souvent seuls sur scène. Pourtant, les spectacles donnés par les jongleurs provoquent un certain nombre de questions quant à leur présentation. Thomas de Chobham, théologien anglais des XII^e et XIII^e siècles, mentionne que le spectacle des jongleurs est fondé sur le travestissement et la gestuelle¹⁶ ce qui les distingue des rhapsodes grecs. Mais pouvons-nous parler d’un vrai passage au jeu ou est-ce que le jongleur, restait-il plutôt dans le mode de la simple récitation ?

¹⁵ OFFREDI, Frédérique, *Monologues en France du Moyen Age à Raymond Devos*. Thèse de doctorat présentée au Département d’études françaises, sous la direction de Johane Bénard, Kingston, Ontario, Canada, Queen’s University, 2010, p. 23-24.

¹⁶ VECCHIO, Silvana, CASAGRANDE, Caria, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles)*. In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1979, Volume 34, Numéro 5, p. 913-928.

Même la forme de ces spectacles peut être mise en cause. Faute de textes littéraires de cette période, il est impossible de prouver l'existence des spectacles mettant en scène un seul personnage. Souvent, le jongleur présentait un récit comportant plusieurs personnages qu'il imitait par sa voix. Dans ces conditions, il faut se demander s'il s'agit encore d'un monologue ou simplement d'un récit à plusieurs voix, qui est présenté par un seul acteur. Même si ces questions peuvent contester l'existence du monologue autonome comme forme théâtrale, nous pouvons reconnaître la contribution des jongleurs dans l'évolution du théâtre en le faisant passer d'une forme simplement narrative à la forme dramatique, et notamment à la formation du « monologue dramatique », un genre très reconnu en France à la fin du Moyen Âge.¹⁷

Selon Jean-Claude Aubailly, le « *Dit de l'Herberie* », un texte écrit par Rutebeuf vers 1265, peut être considéré comme le prédécesseur du monologue dramatique mais ce n'est qu'au XV^e siècle qu'il est possible d'observer des textes analogues. Aubailly reprend la classification du monologue dramatique par Émile Picot et distingue deux sous-catégories de ce genre : le sermon joyeux, un texte satirique et considéré comme prédécesseur des mystères (forme théâtrale très populaire au Moyen Âge), joué par un seul acteur, qui parodie des sermons sérieux en prenant de la distance sur ce qu'il interprète ; et le monologue « proprement dit », une parole le plus souvent burlesque, « *une scène à un personnage, dans laquelle l'acteur joue un véritable rôle* ». ¹⁸ Aubailly distingue ensuite ce dernier selon le personnage-type employé par l'auteur en monologue de charlatan, personnage qui se vante de ses talents, monologue d'amoureux et monologue de soldat fanfaron, les deux aussi vantards que le charlatan et qui nous racontent les aventures de leur passé en évoquant d'autres personnages et aussi les décors de ces aventures ce qui les rend vivant dans l'imagination des spectateurs.

Ce type du monologue dramatique comme genre autonome était fort populaire jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle comme le témoigne le nombre de textes conservés qui n'a pas d'équivalent jusqu'à la fin XIX^e et XX^e siècle, deux périodes d'or de la pièce monologuée.¹⁹

2.2 Le monologue sous l'angle de l'esthétique classique

Au XVII^e siècle, le monologue commence à être considéré comme une forme théâtrale particulière, son statut change et une pratique spécifique s'établit. Le mot « monologue »,

¹⁷ OFFREDI, Frédérique, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁸ AUBAILLY, Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie*. Paris : H. Champion, 1984, p. 3-4.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4-169.

construit à partir de la racine grecque, réservé jusqu'ici à désigner le genre populaire du Moyen Âge, fait référence à la situation où un personnage parle seul en scène. Cette situation représente seulement une partie intégrée dans la pièce dramatique plus complexe, centrée sur l'histoire de personnages. Pour la première fois, le terme du monologue s'inscrit dans la langue dramatique et les théoriciens se questionnent sur sa forme et sur ses règles d'emploi.

La forme du monologue évolue avec le rapport de l'homme au monde. Des changements sociaux de l'époque contribuent à la construction d'un sujet dramatique moderne, caractérisé par son identité et par sa dimension psychologique. Avec ces modifications du genre dramatique, le monologue devient intériorisé et considéré comme une convention théâtrale qui diffère du reste du texte. Il se donne comme un « théâtre des pensées et des passions du personnage ».²⁰

Les règles classiques qui s'imposent dans cette période génèrent de nombreux changements dans l'emploi du monologue sur la scène. D'abord, la création de l'esthétique de quatrième mur change le rapport du locuteur au public. L'adresse aux spectateurs doit être évitée, le spectateur ne pouvant plus être inclus dans le drame. L'effet de cette interdiction de l'adresse au public repose surtout dans la création d'une certaine diversité des destinataires. Les monologues sont destinés le plus souvent à un être absent, à une instance supérieure ou à soi-même : le locuteur s'adresse à lui-même en créant une sorte de dédoublement du personnage.²¹

L'autre problème du monologue classique repose dans la question de la vraisemblance. Le monologue est une forme très peu fréquente dans la vie courante car elle est souvent considérée comme inconvenante, voire comme une marque de maladie mentale. Dans le théâtre classique, le monologue reste utilisé et devient une forme conventionnelle mais sa création est de nouveau limitée par des règles bien définies. Le monologue devient donc l'expression lyrique des sentiments et des passions de l'âme qui exalte la beauté de la douleur et de la plainte, et sa forme conventionnelle est dépourvue de toute la profondeur psychologique. Pour que le monologue passe pour vraisemblable, il est donc nécessaire que l'auteur trouve une situation, ou plus précisément un lieu et un temps, où le personnage peut être véritablement seul en scène sans avoir des risques d'une quelconque perturbation. Dans le cas inverse, le personnage exprimant ses pensées devant un public, à l'exception d'un confident, est considérée comme peu probable.

²⁰ TOURET, Clotilde, *op. cit.*, p. 16-19.

²¹ *Ibid.*, p. 38-50.

Néanmoins, le rôle du monologue dans le théâtre classique est souvent plus complexe qu'une simple expression lyrique de la passion. Nous parlons du monologue de « narration » fournissant aux spectateurs des informations qui concernent les actions extra-scéniques. La question de vraisemblance dans un tel monologue est encore plus ambiguë puisque le personnage, qui est en même temps le seul destinataire de son énonciation, dit des informations qui sont pourtant connues de lui.

Aucun discours solitaire ne peut donc être prononcé sans que l'auteur légitime son emploi. L'Abbé d'Aubignac écrit qu'il faut :

[...] faire les Monologues de telle sorte qu'ils aient pu vraisemblablement être faits, sans que la considération de la personne, du lieu, du temps et des autres circonstances ait dû l'empêcher [...] En ces rencontres donc, il faut trouver des couleurs pour obliger un homme à faire éclater tout haut sa passion, ou bien lui donner un Confident, avec lequel il puisse parler comme à l'oreille.²²

Selon les classiques, le personnage de confident est une solution pour « combler le déséquilibre énonciatif du monologue ». Ce personnage, même muet, justifie la prise de parole en dotant la scène d'un potentiel dialogique.²³

Nous pouvons donc conclure qu'à l'époque classique, le monologue théâtral est passé d'un emploi majoritaire du Moyen Âge à l'emploi conventionnel et plutôt exceptionnel qui s'inscrit dans l'action de la pièce. Sa forme a évolué vers une expression des pensées assez bien maîtrisées qui révèle un certain lyrisme poétique. Cette dimension lyrique reste présente dans la pièce monologuée contemporaine, qui est souvent une plainte et qui permet de trouver une solution en exprimant des pensées, même si la rhétorique classique est remplacée par la confusion.²⁴

2.3 La période de pétrification

L'esthétique classique a interrompu pour bien longtemps l'évolution du monologue comme forme théâtrale indépendante. Au XVII^e siècle, nous pouvons trouver seulement deux mentions de la production de monologues autonomes. D'abord, il s'agit des premiers textes comiques attribués à Antoine Girarde, dit Tabarin, comédien du Théâtre de la foire qui se présentait autour de 1620 sur la place de Dauphine à Paris. L'œuvre du deuxième auteur des monologues, acteur du Théâtre de Bourgogne et auteur des farces et des

²² D'AUBIGNAC, François Hédelin, *La pratique du théâtre*. Paris : Champion, 2001, p. 370-371.

²³ TOURET, Clotilde, *Seul en scène*. Genève : Droz, 2010, p. 107-111.

²⁴ HEULOT-PETIT, Françoise, *op. cit.*, p. 50-53.

comédies Jean Gracieux, plus connu sous le nom de Bruscombille, consiste en une dizaine des prologues à une voix. Pourtant, les monologues des deux auteurs mentionnés rappellent plutôt les sermons joyeux du Moyen Âge que la pièce monologuée contemporaine. En effet, l'acteur n'entre pas véritablement dans le jeu et livre au public ses opinions et ses commentaires sur le monde.

La création de la Comédie française mène au début du XVIII^e siècle à la quasi-abolition des théâtres forains qui se voient interdits de représenter des comédies et des farces. Ceux-ci, essayant de continuer leur activité théâtrale, recourent aux « pièces en monologue ». Il ne s'agit pas d'un véritable monologue mais d'une pièce à plusieurs voix qui présente une action en employant un seul acteur en scène. Ce genre disparaît presque aussitôt, après l'interdiction complète des représentations foraines.²⁵

Nous devons mentionner encore une pièce monologuée de cette époque, le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau. La pièce en un acte est un long monologue, pour la toute première fois lyrique et non comique, qui était présenté sur la scène officielle, et cela plus précisément à l'Opéra de Paris. La pièce raconte l'histoire du sculpteur mythique Pygmalion et mélange des séquences musicales et des pensées de l'artiste évoquant son état d'âme.²⁶ Pourtant, cette pièce reste un cas isolé et le monologue autonome ne réapparaît qu'à la fin du XIX^e siècle.

2.4 Le monologue fumiste

Le renouvellement du monologue comme pièce autonome qui ne se manifestait pas dans le théâtre français depuis le Moyen Âge, vient avec un nouveau genre, celui du monologue fumiste. Ayant pour base une pièce courte et comique à un seul personnage, ce genre devient très populaire pendant plusieurs décennies. Même si le monologue fumiste avait ses prédécesseurs déjà auparavant, sa paternité est attribuée à Charles Cros. Son premier monologue *Le Hareng Saur* a rencontré un tel succès que Coquelin cadet, comédien très reconnu de l'époque, a demandé à l'auteur de lui écrire d'autres monologues. Ce dernier devient ensuite lui-même l'auteur des monologues et peut être considéré comme un grand protecteur de la pièce-monologue, forme dramatique autonome, en rédigeant avec son frère aîné un traité théorique sur sa présentation scénique – *L'Art de dire le monologue*.

²⁵ OFFREDI, Frédérique, *op. cit.*, p. 108-115.

²⁶ *Ibid.*, p. 120.

Dès lors, la fondation des clubs littéraires, qui collaborent avec de nombreux artistes de domaines différents, tels que les Hydropathes, créés par Émile Goudeau en 1878 et regroupant jusqu'à 350 membres (dont Charles Cros, Alphonse Allais, André Gill, Jules Laforgue, Coqueline cadet ou Guy de Maupassant), ou les Zutistes, créés en 1883 par Charles Cros, a contribué à l'expansion des monologues fumistes. Leur popularité à la fin du XIX^e siècle peut être justifiée par plusieurs raisons. D'une part, cette forme économique, qui n'exige qu'un seul acteur et presque aucun décor, est avantageuse pour les directeurs puisqu'elle n'est pas chère à monter. D'autre part, la demande du monologue permet de se faire connaître même pour des auteurs débutants, comme, par exemple, Georges Feydeau ou Alphonse Allais. Grâce à leur forme courte et à leur contenu amusant, les pièces monologuées commencent à remplacer la récitation dramatique, fondée sur le pathétisme et les sentiments moraux, qui servait de divertissement lors des soirées mondaines, dans les salons ou lors des matinées dans les cafés-cabarets. Cet élargissement du théâtre dans les salons produit un grand nombre de nouveaux auteurs. Ce ne sont plus seulement les écrivains dramatiques qui créent des pièces monologuées, mais les interprètes eux-mêmes se font auteurs de leurs propres monologues.²⁷

Né à la fin du siècle, au cours des changements de la société et du progrès technique, le monologue fumiste, souvent désigné par le terme « moderne », rompt radicalement avec les esthétiques passées. Les pièces reflètent l'absurdité et la nervosité de l'époque et expriment l'esprit contemporain de la confusion à l'aide de la déformation : la parodie et la caricature de la réalité. La parole perd son intimité et s'extériorise en abordant des thèmes sociaux et politiques, le rythme de la pièce est rapide et saccadé et son contenu mélange des éléments contradictoires. Les auteurs reprennent la thématique de vaudevilles, ainsi que leurs personnages types : des imbéciles et des impuissants, qui nous racontent leurs aventures banales et empêchent toute identification par leur platitude psychologique. Selon Ernest Coquelin, les monologues provoquent en portant des marques de la modernité mais en même temps ils doivent distinguer clairement la fantaisie et la réalité pour pouvoir être écoutés « sans effort ». Il utilise de nombreuses dénominations pour ce genre, telles que la « bêtise comique », la « bizarrerie » ou la « logique insensée ».

Les frères Coquelin disent à propos du monologue le plus connu de Charles Cros :

²⁷ *Anthologie de monologues fumistes*. Textes présentés par Françoise Dubor, Rennes : Presses Universitaires, 2005, p. 7-11.

Le Hareng Saur est moins un monologue qu'une scie froide dont l'émotion est assez difficile à traduire : ces bouts de vers imparfaits et rythmiques, qui tombent comme des gouttes de pluie, ne captivent pas toujours la foule ; mais quand ils éveillent le rire, l'effet en est considérable. Je donnerai Hareng Saur comme exemple de monologue tout à fait hors-cadre basé sur rien, et réussissant à cause de l'étendue de sa stupidité.²⁸

Pourtant, le monologue fumiste trouve aussi de nombreux adversaires, dont le plus célèbre est le critique très reconnu de l'époque, Octave Mirbeau. À la différence de beaucoup d'autres théoriciens de l'époque, sa critique n'est pas centrée sur le monologue comme genre dramatique. Il reconnaît la valeur d'un certain type de monologues, comme ceux de Charles Cros, mais il met en cause la valeur de la production massive de ces œuvres qui sont d'après lui « un pur divertissement qui ne permet aucun jugement sur la société contemporaine ».²⁹

Le monologue fumiste ne peut pas être considéré comme le prédécesseur direct de la pièce monologuée contemporaine mais il reflète une certaine évolution du monologue comme genre autonome. Sa principale contribution repose dans le questionnement des frontières du drame et dans la modification des règles de la théâtralité.

2.5 La première moitié du XX^e siècle

Au début du XX^e siècle, le développement éclatant du monologue fumiste est fini et celui-ci devient un genre marginal. Les monologues comiques sont remplacés par un nouveau genre, le music-hall, qui donne la naissance à la chanson-monologue. Néanmoins, cette dernière n'est pas un vrai genre dramatique et nous n'allons donc pas l'étudier davantage.

La Première Guerre Mondiale offre une nouvelle rupture dans l'évolution du monologue dramatique. Les écrivains se tournent de nouveau vers leur intériorité et donnent naissance au « monologue intérieur », un genre d'abord employé par les romanciers, comme Édouard Dujardin qui, inspiré par l'écrivain irlandais James Joyce, est le premier en France à employer cette procédure et qui la nomme et décrit dans son œuvre théorique de 1931, intitulée *Le Monologue intérieur*. Cette forme apporte les pensées intimes de son locuteur qui sont assez spontanées et peu organisées dans un discours et qui sont basées sur l'expression de l'inconscient. Étant étroitement lié à la musique, le monologue présente des thèmes répétitifs qui font penser à des leitmotifs musicaux. Le

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ *Ibid.*, p. 21-26.

personnage du monologue intérieur change également. Françoise Heulot-Petit précise dans son œuvre sur la pièce monologuée contemporaine :

Le personnage disparaît au profit de parole même, il naît de cette parole qu'il ne maîtrise pas. Il ne cherche plus à exprimer ses sensations avec le langage mais davantage l'unité de son être, qui émerge du magma des mots. Le monologue, en tenant de représenter un discours intérieur, brise la linéarité de l'intrigue au profit d'une structure flottante, où des motifs réapparaissent à intervalle régulier.³⁰

Le monologue intérieur qui influence l'évolution du soliloque théâtral, apporte donc un nouveau regard sur le monde, le regard par le « flux de la conscience » qui, en présentant des idées désordonnées du personnage, préfigure la disparition de l'unité du sujet parlant dans un grand nombre des pièces contemporaines.³¹

Mais le monologue dans le théâtre entre deux guerres, c'est surtout l'œuvre de **Jean Cocteau**. Ses monologues, adressés à un interlocuteur muet, exploitent le rôle de la parole et des rapports de force entre les personnages. Écrite en 1927, *La voix humaine*, la pièce monologuée la plus connue de cet auteur, est l'exemple par excellence de la poétique de Jean Cocteau. Elle met en scène une femme qui téléphone à son amant après ce qu'il l'ait abandonnée. La pièce oscille entre le monologue théâtral et le dialogue dont le spectateur ne connaît qu'une seule partie et cette idée est encore renforcée par le fait que la femme s'adresse seulement très rarement à elle-même. Néanmoins, les rapports interpersonnels y sont différents. Son amant ne peut pas voir ce que le spectateur observe lors de la conversation téléphonique : les différences entre ce que la femme dit et comment elle réagit de manière nonverbale. Ceci fait des spectateurs ses complices contre l'autre qui est absent et permet une identification au personnage. L'absence de l'autre en scène remet en cause les règles de la communication théâtrale et donne naissance à un monologue sous la forme dialoguée que Françoise Heulot-Petit appelle le « dialogue tronqué ».³²

Ces problèmes de communication et des rapports de force apparents dans *La voix humaine*, nous pouvons les observer également dans une autre pièce, *Le Bel Indifférent*, une œuvre écrite pour Édith Piaf. La pièce met en scène cette fois-ci deux personnages, une femme et son amant menteur, mais qui reste muet tout au long de l'histoire. Au contraire de la pièce précédente à laquelle il manquait toutes marques de réalisme, *Le Bel*

³⁰ HEULOT-PETIT, Françoise, *op. cit.*, p. 59.

³¹ *Ibid.*, p. 56-59.

³² *Ibid.*, p. 105-107.

Indifférent va encore plus loin et le personnage présent sur la scène rend par son départ le refus du dialogue plus brutal.

Outre ces deux grandes pièces monologuées, Cocteau a écrit un nombre considérable de monologues courts, destinés à ses amis de différents domaines d'art. Citons, par exemple, une autre pièce écrite pour Édith Piaf, *Le Fantôme de Marseille*, ou cinq pièces radiophoniques pour Jean Marais, toutes publiées dans le livre *Théâtre de poche*. La première présente un tribunal et la défense d'une femme qui a tué un homme riche à cause de sa jalousie. Il s'agit d'un vrai mélange de registres, allant du comique au tragique, qui provoque chez le lecteur des sentiments contradictoires. Les monologues destinés à Jean Marais sont de nouveau des histoires de couples en échec. Ainsi, *Le menteur*, comme le nom de la pièce l'indique, met en scène un homme qui s'accuse d'être un menteur avant que le ton ne change en une inculpation lancée à la face du public ; *Par la fenêtre* et *Je l'ai perdue* présentent l'échec d'un homme qui ne réussit pas à séduire la femme aimée ; *Lis ton journal* reprend le thème d'un couple fini et *La Farce du château* aborde de nouveau la même thématique mais cette fois-ci présentée du point de vue d'un personnage qui ne fait pas partie du couple problématique.

Les textes de Jean Cocteau peuvent être considérés comme un vrai « renouveau du monologue ». Ils ont contribué à l'évolution du monologue théâtral dans deux directions. Cocteau a réussi d'une part à pousser la création des textes basés sur la parole et d'autre part à mettre en scène un personnage qui n'est pas plat, un personnage avec une épaisseur émotionnelle. Dans son époque, nous ne trouvons pas d'équivalent à ses pièces qui ainsi préfigurent la pièce monologuée de la deuxième moitié du XX^e siècle.³³

³³ OFFREDI, Frédérique, *op. cit.*, p. 171-175.

3 La pièce monologuée contemporaine

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les auteurs se tournent vers le moi individuel et leur nécessité de s'exprimer nous apporte une grande variété de situations dramatiques et de différents regards sur le monde extérieur. Cette nécessité de prendre la parole provoque, surtout à partir des années 1970, l'augmentation rapide du nombre des pièces à une voix. Toute une échelle des facteurs qui font la base de la diversité du monologue se reflète chez les auteurs sous différentes formes. Dans ce troisième sous-chapitre, nous présenterons un tableau des ressemblances qui se manifestent dans les pièces monologuées contemporaines avant d'aborder les cas concrets de leurs auteurs.

3.1 Les spécificités de la pièce monologuée contemporaine

Françoise Heulot-Petit souligne qu'il est impossible de trouver le terme de la « pièce monologuée » dans les dictionnaires de théâtre et qu'il ne s'agit donc pas d'une forme reconnue.³⁴ La pièce monologuée contemporaine, souvent désignée tout simplement par le terme « monologue » mais aussi comme une pièce monologale ou encore comme une pièce à une voix / un personnage (même si les deux ne sont pas tout à fait synonymes vue l'existence des pièces où un acteur incarne plusieurs personnages), est souvent considérée comme une forme indépendante du monologue théâtral. L'ensemble de ces pièces présente des questions qui diffèrent de celles concernant les pièces à plusieurs personnages ou celles concernant le monologue en tant que partie de la pièce à plusieurs personnages. En étudiant le théâtre contemporain, il est nécessaire de se rendre compte également que la dramaturgie a beaucoup changé et qu'elle n'est plus soumise aux règles classiques, comme celle du quatrième mur.

3.1.1 La mise en question du drame et la prise de parole

La pièce monologuée contemporaine peut être considérée comme une sorte de « retour à l'essence du théâtre », dû à l'affaiblissement de la forme dramatique où l'accent est mis sur la parole et sur le corps de l'acteur.³⁵ Valère Novarina écrit pour défendre cette forme, souvent montrée du doigt pour son manque de marques de théâtralité :

³⁴ HEULOT-PETIT, Françoise, *op. cit.*, p. 37.

³⁵ *Ibid.*, p. 26-34.

Après le règne du spectaculaire, du metteur en scène et du décorateur, après une période où le théâtre s'est beaucoup mécanisé, il a eu besoin de se recueillir en lui-même. Il était temps que le théâtre fasse retraite un moment qu'il se reconcentre sur le principal, à savoir un acteur et un texte. Ça correspond certainement à quelque chose de profond dont les gens ont besoin. Ils sont à nouveau en demande de pauvreté et de silence. Et le monologue, bizarrement est un endroit de silence...³⁶

Différentes raisons motivent les auteurs à la création des pièces à une voix. L'un des points principaux est, bien évidemment, leur forme réduite et économique. Pour d'autres, comme en témoigne le cas de Beckett, le monologue représente un champ idéal pour les recherches sur la langue. De plus, les relations s'y créent non seulement entre le personnage et les spectateurs mais également, plus que dans une autre forme théâtrale, directement entre le spectateur et l'auteur. La parole monologuée semble attendre une réponse – une interrogation sur le monde et sur soi-même.³⁷

Les raisons qui engendrent la prise de parole du personnage d'une pièce monologuée sont différentes de celles dans un monologue qui n'est pas autonome. Comme dans le monologue moyenâgeux, la pièce monologuée représente un spectacle où l'acteur se manifeste seul en scène. Les pièces contemporaines abandonnent néanmoins le comique pour s'intéresser aux problèmes existentiels. Serge Valletti indique que cette prise de parole doit être justifiable :

*« Quand on traite d'un seul personnage comme je l'ai fait dans les Solos, il faut chaque fois trouver le ressort qui justifie le démarrage du texte. »*³⁸

Ainsi, se manifeste souvent chez les personnages le motif de l'individualisation, voire de la solitude. Les personnages ne sont pas habitués à prononcer à haute voix ce qui les « brûle de l'intérieur », ils parlent vite de peur d'être interrompus avant la fin.³⁹

3.1.2 La multitude des formes d'adresse

La mise en question du drame dans les pièces monologuées contemporaines est étroitement liée à la question de l'adresse. Deux principaux archétypes d'adresse se manifestent dans la création des écrivains contemporains – l'adresse interne (adresse dans le cadre de la fiction) et externe (adresse au public).

³⁶ NOVARINA, Valère, *La parole des auteurs*. Propos recueillis par Sabrina Weldman, In *Alternatives Théâtrales*, n° 45, juin 1994, p. 52.

³⁷ HEULOT-PETIT, Françoise, *op. cit.*, p. 31-33.

³⁸ VALETTI, Serge, *La parole des auteurs*. In *Alternatives Théâtrales*, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ HEULOT-PETIT, Françoise, *op. cit.*, p. 23.

Le premier archétype comprend donc le monologue, adressé à un absent, à une instance supérieure ou à un objet support d'adresse, et le soliloque, sans une adresse précise. Les paroles à soi-même peuvent prendre différentes formes et jouent souvent avec les principes du dialogue : la parole rapportée d'une autre personne, diverses sortes d'enregistrements sonores et vidéos, le personnage dédoublé qui parle avec lui-même, personnages imaginaires, etc. Quant à l'interlocuteur muet, la parole peut se passer sous deux formes, soit elle est adressée à un absent, soit l'autre est présent sur la scène mais reste muet. Chaque choix dote la pièce d'autres significations et le public les interprète ainsi différemment. Dans certaines pièces, le personnage s'adresse à un animal. Puisque l'animal ne peut pas répondre, le sentiment d'incompréhension et de solitude envers les autres s'y perd. La motivation ne repose donc pas dans l'acte de parole même, mais doit être justifiée différemment.

Le deuxième archétype, l'adresse directe au spectateur, qui va contre l'esthétique du quatrième mur, interroge les limites du théâtre et l'espace de la fiction s'y confond avec l'espace réel. Mais même si la parole directe adressée au public semble perturber la fiction, elle ne l'abandonne jamais totalement. Il se forme donc une sorte de double rapport, le personnage parle à un public à la fois réel et fictif.⁴⁰

En n'omettant pas les pièces où la réponse à ces questions n'est pas transparente, nous voyons une multitude de traits que l'on peut observer dans les pièces monologuées. Il faut néanmoins de nouveau relever qu'il ne s'agit en aucun cas d'expliquer tous les enjeux qui se manifestent dans la dramaturgie contemporaine mais plutôt de relever quelques points qui compliquent les analyses de ces pièces monologuées, d'autant plus que le théâtre est un espace ouvert à la création et à l'innovation, et de nouvelles possibilités sont donc exploitées continuellement.

3.2 Les cas particuliers des auteurs des pièces monologuées contemporaines en France

Pour mieux imaginer ce dont nous avons parlé sur les pages précédentes, nous avons choisi quelques cas d'auteurs qui ont marqué l'évolution de la pièce monologuée en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle par une certaine inventivité poétique ou dramatique. Ne pouvant plus être présentés de manière successive, ils seront discutés dans les parties suivantes de ce sous-chapitre.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92-126.

3.2.1 Beckett et le monologue dialogique

Romancier et auteur dramatique, Samuel Beckett a apporté des changements innovateurs dans le domaine du théâtre contemporain. Bien que moins connues que ses textes à plusieurs personnages, les pièces monologuées de Samuel Beckett sont de vrais chefs-d'œuvre qui ne cessent d'influencer de nombreux auteurs dramatiques contemporains depuis plus de cinquante ans.

Pour exprimer la solitude et l'absurdité de la condition humaine, il ne suffit plus de parler seul sur scène. Beckett cherche de nombreux moyens qui lui permettent de détourner la réalité pour nous pousser à nous poser des questions sur notre propre existence. Son monologue majeur est sans doute *La Dernière Bande*, qui traite de la fuite du temps et de l'instabilité de l'être. Cette pièce en un acte présente Krapp, un vieil homme écoutant sa voix enregistrée sur une bande sonore trente ans plus tôt. Beckett nous montre, à travers ce personnage, le changement continu de l'identité du moi et remet en cause l'intemporalité de l'ego humain en se demandant ce qu'il reste de commun entre ces deux moi d'un même être. La seule chose qui nous reste est le souvenir sentimental de ces jours passés. L'adresse de la parole est aussi ambiguë. Krapp s'adresse à lui-même comme à un autre mais avec qui il n'est plus possible de mener une conversation réelle. Le mélange des silences et des logorrhées avec des répétitions continues de la bande nous montrent la vanité de notre effort à échapper à la marche du temps. Comme dans ses romans, Beckett va vers une dépersonnalisation de l'homme qui est ici partiellement produite par l'objet du magnétophone mais qui est beaucoup plus travaillée dans la pièce suivante.⁴¹

Quasi-monologue, *Oh les beaux jours*, reprend cette thématique de l'impossibilité d'échapper à ce qui nous attend. Il ne s'agit pas d'une pure pièce monologuée, car nous rencontrons deux personnages dans cette pièce, Winnie et Willie. Pourtant, Willie dans cette pièce en deux actes ne prononce que quelques mots, nous pouvons donc classer la pièce comme monologuée. De nouveau, une vieille femme se présente en scène. Étant plus dépersonnalisée que Krapp, elle est à moitié enterrée dans un gros mamelon. Lors du temps qui passe cette fois-ci très lentement, elle se souvient de ces « beaux jours » qui lui sont rappelés par les différents objets qu'elle tire de son sac. Délaissée par Willie qui se tait, elle va raconter des histoires pour échapper à la solitude. Mais l'inévitable absurdité de la vie nous rattrape et au deuxième acte, Winnie est enterrée dans le mamelon jusqu'au cou.

⁴¹ ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris : Bouchet-Chastel, 1963, p. 74-75.

Outre ces deux pièces archiconnues, l'œuvre monologique de Beckett est constituée de quelques petites pièces, appelées par l'auteur les « Dramaticules », dont *Pas moi*, *Solo*, *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio* et *Dis Joe*. Le terme du monologue dialogique devient plus clair dans ces courtes pièces. *Dis Joe* présente une femme qui écoute une voix dans sa tête. La voix qui la juge pour avoir rompu avec tout ce qu'elle aimait, parle sans relâche tandis qu'elle reste muette. De la même façon, dans *Impromptu d'Ohio*, le personnage se dédouble entre l'Entendeur et le Lecteur. Sur la scène apparaissent deux personnages mais ils sont presque identiques. Il est même impossible de définir s'il s'agit véritablement de deux personnages différents ou de deux représentations d'un seul personnage, car ils sont habillés exactement de la même façon. Par ses gestes minimaux et l'action monotone, Beckett continue à réaliser sa conception du théâtre réduit. Et finalement le monologue *Pas moi* va encore plus loin. Le discours de la Bouche qui parle devant l'Auditeur est un discours minimal, sans phrases ni majuscules qui garde sa forme dialogique par ses questions rhétoriques.⁴²

Rien ne se passe et les personnages parlent sans rien dire, ce sont deux principes basiques de la poétique beckettienne. Et même la forme de son théâtre mène vers le minimalisme. Le personnage est réduit à la parole, et finalement la parole, elle aussi, est ensuite réduite dans la pièce que Beckett appelle *l'Acte sans paroles*, composée seulement de notes didascaliques. La contribution essentielle des pièces monologuées de Samuel Beckett repose donc sur le fait qu'il ne cherche pas la réalité, mais il remet en question des notions de la fable et du personnage et pousse ainsi plus loin les limites du théâtre contemporain.⁴³

3.2.2 La communication vaine dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès

Bernard-Marie Koltès a écrit une seule pièce monologuée et pourtant, il est l'un des auteurs les plus reconnus pour sa contribution à l'évolution de ce genre théâtral. Vu son manque de didascalies (nom du personnage, description de la scène) et son encadrement par des guillemets, la pièce *La Nuit juste avant les forêts* ne ressemble pas à un texte destiné au théâtre.

Le narrateur de la pièce est un homme qui sent son étrangeté dans la société où il se trouve. Toute la pièce est un vain effort pour attirer l'attention de l'autre au milieu de la foule. Mais personne ne répond. Le personnage de l'autre peut être aussi bien présent

⁴² MOISE, Judith ; STEFAN, Liana, *L'art de parler sans communiquer. Quelques remarques sur les dramaticules de Beckett*. In Synergies Pologne, n° 8, 2011, p. 55-62.

⁴³ JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*. Paris : Les Editions de Minuit, 1966, p. 149-161.

qu'absent, car cette « parlerie » oscille entre le monologue et le soliloque. Celui qui parle, demande l'attention de l'autre à l'aide de l'adresse directe, mais il renonce en même temps à la possibilité d'un vrai dialogue. Toute la pièce est une seule phrase et son locuteur évite toute la ponctuation qui pourrait la finir. Nous pourrions désigner ce personnage koltésien comme le prototype de quelqu'un que son sentiment de solitude pousse à parler. Il n'arrête pas de parler du fait d'avoir peur d'être interrompu avant qu'il ne réussisse à tout dire. Il ne parle pas afin d'obtenir une réponse car il a peur de la réaction de l'autre. Il s'agit d'un jeu des rapports de force. En proposant un café ou une chambre à son « camarade », le locuteur se fait fort dans ses propres yeux pour oublier que la réalité est contre lui et qu'il est faible.⁴⁴

Ayant pour enjeu principal ce besoin de contact avec l'autre, le texte est au centre de la pièce. La composition de la pièce est, elle aussi, intéressante. Les motifs se succèdent et reviennent assez rapidement. Ainsi, la mémoire de celui qui parle en est le seul lien. La langue est stylisée et travaillée, elle ne ressemble pas à la langue des personnes qui sont en marge de la société. Le travail de Koltès est comparable à celui d'un poète. Le style de la langue est raffiné, la ponctuation n'est pas employée sans réflexion.

Même si, comme nous l'avons déjà mentionné, Bernard-Marie Koltès n'a écrit qu'une seule pièce monologuée, le monologue occupe la place centrale dans la plupart de ses œuvres dramatique. Dans son livre d'entretiens intitulé *Une part de ma vie*, il écrit :

Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite, j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement.⁴⁵

L'œuvre de Koltès est construite à partir du monologue même dans les pièces à plusieurs personnages. Les personnages n'ont pas le même plan intersubjectif et c'est la raison pour laquelle, par exemple dans les pièces *Dans la solitude des champs de coton* ou *Tabataba*, les dialogues ne se répondent pas et sont remplacés par des « monologues parallèles ». Les personnages de Koltès ont besoin de s'exprimer sans être interrompus mais ils échouent dans leur effort d'attirer l'attention de l'autre. La pièce met donc en scène l'impossibilité de toute communication interpersonnelle dans la société

⁴⁴ JOBERTOVÁ, Daniela, *Znovuzrození dramatika: život a tvorba Bernarda-Marie Koltèse*. In: KOLTÈS, Bernard-Marie. Hry. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 241-270.

⁴⁵ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1999, p. 23.

contemporaine.⁴⁶ Ce monologue qui remet en cause la communication entre les gens et qui la rend dysfonctionnelle deviendra par la suite un grand modèle pour beaucoup d'auteurs dramatiques.

3.2.3 Les Solos de Serge Valletti

Une toute autre poésie du théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle, représentent les Solos de Valletti qui s'appuient sur la confrontation directe de l'acteur et du public. Serge Valletti a commencé à écrire ses monologues, qu'il appelle les « solos », à la fin des années 1970. Souvent jouées par lui-même, les pièces autoréflexives mettent en question la prise de parole devant le public. Dans l'introduction de ses pièces, Valletti a décrit le danger que représente cette prise de parole et la multiplication de l'inquiétude d'un homme qui est auteur et acteur en même temps :

Les gens, au bout d'un moment, ils se sont demandés pourquoi, devant eux, il y avait un type qui était moi et qui racontait des histoires qui n'étaient pas arrivées à un autre type que moi je connaissais bien mais qu'eux n'avait jamais vu et donc l'histoire, personne ne savait si elle était vraiment arrivée puisqu'il était mythomane, le type, donc au bout d'un moment ils ont commencé à se bouger sur les fauteuils.⁴⁷

Chaque solos reprend donc la thématique autofictionnelle de cette expérience inquiétante de l'entrée en scène devant un public, comme dans la *Balle perdue* où les effets du trac paralysent l'acteur. Le contenu de la pièce est pour Valletti moins important que le rapport entre la salle et la scène. Dans certains monologues, par exemple dans *Just Hamlet*, la parole est construite comme une improvisation musicale. L'acteur semble s'adresser directement au public. Pourtant, son regard myope révèle qu'il est enfermé dans son propre monde, il a sa vision d'un public imaginaire. Dans son œuvre originale, Serge Valletti nous présente donc la « scène mentale du parleur », racontant son fiasco qu'il n'arrive jamais à surmonter, ce que Dominique Laidet désigne par le terme de la « poésie du clown raté ».

La forme de monologues est souvent comique mais les enjeux des pièces sont plus complexes. L'auteur remet en cause des conventions théâtrales en se posant des questions. Qu'est-ce que c'est, le monologue ? Les solos nous donnent une réponse visible : selon Valletti, toute prise de parole est invraisemblable. Contrairement au héros de Koltès, les personnages de Valletti ne veulent pas parler. Ils se mettent à parler parce qu'ils se

⁴⁶ UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Actes Sud, 1999, p. 167-177.

⁴⁷ VALLETTI, Serge, *Introduction destinée à faire comprendre*. In *Six Solos*, Nantes : l'Atalante, 2004, p. 50.

trouvent devant un public qui attend. Le parleur raconte son fiasco qu'il n'arrive jamais à surmonter.⁴⁸

« Les solos de Serge Valletti nous apprennent ainsi une chose décisive sur le monologue de théâtre : le reflux du drame qu'il implique ne saurait se convertir en solipsisme ; toute au contraire, la geste acrobatique du seul en scène manifeste avec une rare puissance l'expérience drôlatique de la confrontation du moi au monde. »⁴⁹

3.2.4 Philippe Minyana et la libération de la parole

Dans l'œuvre de Philippe Minyana, la parole a un rôle encore plus important que chez Koltès et nécessite la libération complète. Il est question du « théâtre de l'intime », la parole est un aveu. Le dire devient une urgence, le rythme est furieux, les phrases sont en équilibre entre écrit et parlé et les personnages sont comme des pantins, vivant seulement par la parole. Philippe Minyana le commente :

La parole ne peut être 'convenue'. Elle est fiévreuse. Elle est inévitable, elle est obligatoire. Elle 'pousse' l'être, elle le met en danger. Il n'est pas forcément correct. Peut-être va-t-il aller jusqu'au cri ou, au contraire, il sera inaudible.⁵⁰

Minyana appelle ses pièces monologuées, nominalement *André*, *Chambres* et *Inventaires*, « le marathon de la parole ».⁵¹ *André* est une seule vraie pièce à un personnage. Les deux autres nous présentent une suite de monologues indépendants mais réunis dans le cadre de la même situation. La pièce *Chambres* comporte les monologues de six femmes dans six chambres qui nous racontent chacune une micro-histoire de leur vie. *Inventaires* met en scène trois femmes dont les discours sont organisés par une quatrième, probablement une animatrice de télévision. Le travail sur la langue est aussi spécifique, Philippe Minyana va vers la suppression de la ponctuation qui ralentit la parole. Cette dernière naît d'une violence réelle ou latente et elle a pour ses personnages une valeur thérapeutique.⁵²

⁴⁸ LOSCO-LENA, Mireille, *Le solo chez Valletti*. In *Monologue contre le drame*, *op. cit.*, p. 96-108.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 108

⁵⁰ MINYANA, Philippe, *Il faut déposer la parole dans le livre*. In *La Lettre d'Atlantiques*, n°16, Bordeaux : Centre régional des Lettres d'Aquitaine, 1997, p. 2-4.

⁵¹ CORVIN, Michel, *Philippe Minyana et la parole visible*. Paris : édition THEATRALES, 2000, p. 40.

⁵² HEULOT-PETIT, Françoise, *op. cit.*, p. 172-174.

Les pièces de Minyana se situent entre le burlesque et la tragédie. Son théâtre n'est pas un simple reflet de la réalité, il est une représentation de la condition humaine. Mais c'est surtout dans le discours du personnage, qui est parfaitement mesuré et qui dévoile graduellement son sens, où se révèle l'extrême maîtrise de cet auteur⁵³ qui en dit :

L'écriture est pour moi un laboratoire permanent. L'écriture est ainsi très ouverte au théâtre et on peut y faire du métissage, c'est-à-dire, travailler sur le concept de récit.⁵⁴

3.2.5 Suisse ou Français ? Le cas particulier de Valère Novarina

Valère Novarina représente un problème de classement dans notre travail. Né à Chêne-Bougeries, dans la banlieue de Genève en Suisse, il passe presque toute sa vie en France. Enfant, il vit à Thonon-les-Bains, la ville de son père (architecte Maurice Novarina) du côté français du Lac Léman, avant de s'installer à Paris. La seule chose qui le lie effectivement à la Suisse est donc sa ville natale. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de l'inclure parmi les autres dramaturges français plutôt que dans la seconde partie de notre étude.

Valère Novarina va le plus loin dans l'expérimentation du genre théâtral en libérant la parole complètement. Selon Nicolas Tremblay, la création de Novarina peut être résumée par le terme « théâtre de paroles »⁵⁵. Quant à l'auteur, il dit à propos de son œuvre :

Aujourd'hui, nous n'assistons pas au 'retour du texte', mais à son déclin. Le texte agonise. Il semble atteint de langueur, hésite, se raréfie et ira jusqu'à disparaître complètement... Partout progressent pantomimes, mimodrames, happenings, crèches et tableaux vivants ; il ne reste souvent du texte que quelques bribes (...) Ce qui décline, recule aujourd'hui, et peut-être va disparaître, ce n'est pas simplement 'le texte', c'est l'art de l'acteur. L'acteur comme 'sacrificateur' du texte : l'acteur comme le donnant, le jeteur, celui qui offre le langage; celui qui jette devant nous, dans l'espace, les dés. C'est ce que l'on vient voir au théâtre : non un personnage, mais l'offrande du langage et l'homme ouvert devant nous. (...) Ni la psychologie des personnages, jamais, ni la fable, jamais, ni l'histoire n'ont jamais intéressé le public... Toute la joie de l'homme est de venir au théâtre voir l'animal parler.⁵⁶

⁵³ MINYANA, Philippe, *Je suis contre le monologue*. In *Le monologue au théâtre 1950-2000 : La parole solitaire*. Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon : Presses Universitaires, 2006

⁵⁴ MINYANA, Philippe, *L'Écrit*. In *Communications*, 2008, n°83, p. 115-122.

⁵⁵ TREMBLAY, Nicolas, *Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina*. Thèse de doctorat présentée au Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec, avril 2008.

⁵⁶ NOVARINA, Valère, *Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau*. In *Littérature*, n° 138, 2005, Théâtre : retour du texte ?, p. 7-17.

Quelle est donc la place du monologue dans les pièces de Novarina ? Sa création remet en cause les principes du théâtre en supprimant les catégories traditionnelles de personne et d'histoire en les substituant par la parole qui devient l'objet même de l'œuvre. Lydie Parisse de l'Université de Toulouse-le-Mirail désigne cette parole solitaire comme lieu de « dissociation du dialogue, de la communication, et de l'acteur ».⁵⁷ Le théâtre de Novarina se voit ainsi dépourvu de toute identité et de toute adresse. De plus, les personnages, ou plutôt les acteurs, entrent sur scène sans une motivation évidente. La question de la pièce monologuée y devient alors très floue. Nous pouvons difficilement parler d'une pièce à un ou à plusieurs personnages car *Le Monologue d'Adramélech*, par exemple, met en scène les paroles de trois individus, pourtant incarnés par une seule voix. Un problème analogue se révèle dans la pièce *Le Babil des classes dangereuses* qui présente un dialogue de la bouche et de l'oreille. Mais, s'agit-il dans cette pièce vraiment de deux entités indépendantes qui nécessitent deux voix différentes ? De nouveau, nous pouvons citer Lydie Parisse qui dit que la parole solitaire chez Valère Novarina ne sert pas à communiquer et à transmettre un message mais « à se délivrer soi-même en parlant ».⁵⁸ Cette idée nie la construction classique des pièces qui sont basées sur le dialogue comme échange interpersonnel. Pouvons-nous donc parler d'un monologue éclaté même si les didascalies montrent la présence de deux acteurs sur scène ?

Novarina a d'ailleurs écrit plusieurs pièces pour un comédien / une comédienne que l'on pourrait le plus facilement désigner par le terme « pièce monologuée ». Les représentants principaux en sont *Le Monologue d'Adramélech*, *L'Inquiétude* et *L'Animal du temps*, soit deux versions indépendantes du monologue *Discours aux animaux*. Néanmoins, aujourd'hui apparaissent de plus en plus de versions scéniques d'autres textes qui peuvent être reproduites par un seul comédien (qu'il s'agisse de différentes parties des traités théoriques arrangés par l'auteur lui-même ou des textes mis en scène par quelqu'un d'autre et qui n'était pas destiné primordialement à la scène ; plus précisément *Devant la parole*, *L'Avant-dernier des hommes*, *Pendant la matière*, *La lettre aux acteurs* ou *Pour Louis de Funès*). Ces textes-là, peuvent-ils être considérés aussi comme des monologues théâtraux ?

Il est donc effectivement très difficile de parler du monologue chez Valère Novarina, et surtout sur un espace si limité. Les questions que nous avons présentées mériteraient une

⁵⁷ PARISSE, Lydie, *De Beckett, Tardieu, Novarina au théâtre contemporain : La parole solitaire, entre incarnation et désincarnation*. In *Le monologue au théâtre 1950-2000 : La parole solitaire*, op. cit., p. 191.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 192.

recherche plus approfondie. Pourtant, nous pouvons clore cette brève présentation sur l'idée que toute parole solitaire est un monologue mais en même temps cette parole solitaire nie ce genre théâtral dans son sens classique.⁵⁹ Ce qui vaut le plus dans la démarche de Novarina, c'est alors son expérimentation sur la parole qui ne tente pas de raconter des histoires mais qui veut libérer les émotions et faire ainsi réfléchir le spectateur sur son existence. L'utilisation du langage très stylisé (un langage très rythmé employant beaucoup de néologismes, de jeu de mots et de phrases incorrectes et parfois même insensées) semble être le meilleur moyen d'y parvenir car « *pensée et langage sont parfaitement synonymes* ». ⁶⁰

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons donc résumer que dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le monologue a évolué d'un sous-genre dramatique opprimé vers une forme majeure qui ne cesse d'être écrite, publiée et mise en scène. Le nombre de pièces monologuées qui naissent chaque année, affirme que même quinze ans après l'arrivée du nouveau millénaire, cette forme n'est pas dépassée, mais bien au contraire, elle jouit d'une grande popularité auprès du public. Nous pourrions citer bien d'autres auteurs plus ou moins connus qui écrivent des pièces monologuées contemporaines. Pourtant, chacun des auteurs mentionnés peut être vu comme un cas exemplaire d'une certaine poétique et illustre ainsi bien notre présentation, qui ne prétend d'ailleurs pas être une étude scientifique de ce qu'est le monologue en France mais qui veut apporter un regard complet sur l'évolution de ce type de théâtre qui pourrait par la suite nous servir lors de nos recherches sur le monologue en Suisse.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁰ NOVARINA, Valère, *Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau*. Op cit.

Partie 2

La pièce monologuée chez les auteurs de la Suisse Romande

1 Le théâtre de Robert Pinget

Le premier des auteurs présentés dans notre étude, Robert Pinget, est un auteur romanesque et dramatique né à Genève en 1919. En 1946, il quitte la Suisse et s'installe à Paris pour y poursuivre sa formation artistique. Il est connu surtout pour sa création proche du Nouveau Roman (notamment pour ses romans *L'Inquisiteur* et *Quelqu'un* ayant été récompensés par un prix littéraire) mais il a écrit également quatorze pièces de théâtre et sept pièces radiophoniques.

Comment définir la production théâtrale de cet auteur ? Martin Esslin classe Pinget dans le mouvement du Théâtre de l'Absurde⁶¹, côte à côte avec son ami Samuel Beckett. Arnaud Rykner préfère l'emploi de l'expression « Nouveau Théâtre ».⁶² Les deux termes sont employés pour désigner la même réalité : un changement radical dans l'écriture théâtrale qui se manifeste surtout par l'absence d'intrigue, par la disparition du personnage au sens classique et par le refus de l'échange traditionnel. La parole devient donc l'essentiel du théâtre, le texte entre au centre de la création et il est destiné aussi bien à être dit qu'à être lu.⁶³

Comme nous le verrons plus tard, la parole monologuée occupe une place assez importante dans la création de Robert Pinget même si seulement trois pièces purement monologuées apparaissent dans son œuvre. Il s'agit plus précisément de *L'Hypothèse*, monologue destiné au théâtre (écrit en 1961 et mis en scène en 1965 et en 1966 par Samuel Beckett), et de deux pièces radiophoniques : *Le Chrysanthème* (écrit dans le cadre d'un projet abandonné entre 1971 et 1975) et *Sophisme et sadisme* (écrit en 1975). Néanmoins, ces deux dernières seront ensuite aussi représentées au théâtre. Même si ces pièces monologuées restent moins connues et moins étudiées, elles illustrent (voire résument en quelque sorte) toute la création artistique de cet auteur et méritent donc d'être présentées de plus près.

⁶¹ ESSLIN, Martin, *op. cit.*

⁶² RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute. Pinget. Duras*. Paris : José Corti, 1988.

⁶³ EIGENMANN, Eric, *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : Théâtres du dialogisme*. Paris : L'Arche, 1996, p. 7-11.

1.1 Des pièces monologuées comme reflet de toute la création pingétienne

Dans cette première partie de notre présentation, nous allons nous attarder sur les traits et motifs récurrents qui se manifestent d'une manière importante dans ces pièces monologuées et qui reflètent également l'ensemble de la création de Pinget : la problématique du personnage, les méthodes de l'intertextualité et de répétition, l'emploi du récit dans les pièces et finalement, la question de la place de l'auteur qui est l'un des leitmotifs de cette création.

1.1.1 La question du personnage

Dans un théâtre où les personnages se réduisent peu ou prou à ce qu'ils disent, la parole ne détermine rien de moins que leur identité. Ou pour le dire autrement : leur identité s'avère « locutoire » bien plus que substantielle ou psychologique.⁶⁴

Un changement radical se produit dans les écritures du Nouveau Théâtre, celui de la mise en cause du sujet. Les personnages ne sont plus définis par les catégories traditionnelles et deviennent caractérisés seulement par la parole dont ils sont porteurs.⁶⁵ Dans *L'Hypothèse* (qui est d'ailleurs le premier texte où apparaît le personnage de Mortin en même temps que la première pièce de théâtre de Robert Pinget), le personnage est dépourvu de toute autre identification que son nom. Se préparant pour une conférence, Mortin répète son discours devant un public supposé et essaie, en se référant au texte, de le mémoriser. Il est question d'un manuscrit jeté (ou non) dans un puits ainsi que du destin de son auteur présumé. Mortin récite d'une voix mécanique ce discours dont il n'est pas auteur. Cette récitation, une parole désindividualisée⁶⁶, devient chez Pinget un moyen de « dépossession »⁶⁷ des personnages. Mortin est ainsi aboli par sa propre image qui se projette sur le mur et qui lui « vole » finalement son discours. C'est la parole même qui devient donc le principal personnage de cette pièce.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 127.

Le ton de Mortin est principalement celui de la mémorisation c'est-à-dire ne tenant pas compte des inflexions, pauses et accentuations voulues par la logique de la phrase. Il hésite souvent, se reprend, se réfère au texte. De temps à autre des passages mieux sus qu'il souligne d'effets de voix et de gestes cabotins.⁶⁸

L'absence de caractérisation s'accroît encore dans les deux monologues radiophoniques car il s'agit de « pur théâtre de la voix »⁶⁹ et les personnages sont privés de leur l'identité même au niveau visuel. Dans *Le Chrysanthème*, une créature appelée Dieudonné (ou Dodo) raconte son histoire. Dodo est sorti après un long moment d'immobilité pour s'installer dans un tombeau vide d'un cimetière où il a trouvé une ardoise sur laquelle il écrit ses souvenirs. La deuxième partie de son discours décrit la rencontre avec Théodore, une rencontre qui provoque un changement radical dans sa vie puisqu'il échange avec un autre. Enfin, dans le *Sophisme et sadisme*, le personnage est réduit complètement. Aucune identification ne se manifeste, nous entendons seulement une voix qui nous présente à travers l'histoire d'une mère malade et de son fils l'ambiguïté des rapports humains.

L'identité des personnages dans les pièces monologuées de Pinget est donc réduite. C'est le texte qui est mis au centre de la pièce :

« *L'essentiel reste la parole, c'est elle qui provoque la vision scénique. C'est elle l'unique personnage de ce théâtre.* »⁷⁰

1.1.2 Intertextualité et répétition

Les pièces (de même que les romans) se réfèrent souvent aux œuvres littéraires déjà existantes. Eric Eigenmann parle d'une « citationnalité »⁷¹ de l'œuvre de Robert Pinget, dont nous pouvons voir l'exemple dans l'histoire de la fille naturelle faisant partie de *L'Hypothèse*, qui est une variation parodique sur des mélodrames du XIX^e siècle.⁷² Analogiquement, l'auteur cite même ses propres œuvres. Nous pouvons observer cette méthode, appelée aussi autotextualité, de nouveau dans *L'Hypothèse*, et plus précisément dans la scène où Mortin présente la chambre de l'auteur présumé du manuscrit en citant la didascalie qui décrit le décor de la représentation réelle. Il crée ainsi un effet de mise en abyme entre cet auteur présumé et l'auteur effectif, c'est-à-dire lui-même. Voir les exemples suivants :

⁶⁸ PINGET, Robert, *L'Hypothèse suivi de Abel et Bela*. Paris : Éditions de Minuit, 1987, p. 11.

⁶⁹ CORTAZAR, Amancio Tenaguillo y, *Pinget gramophone : « Sans cesse une oreille là »*. In *Écriture radiophoniques*, Clermont-Ferrand : CRLMC, 1997, p. 121-126.

⁷⁰ RYKNER, Arnaud, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹ *Ibid.*, p. 92

⁷² *Ibid.*, p. 88.

Une pièce meublée sommairement. À droite un rayonnage servant de bibliothèque. Au fond un petit poêle qui se détache sur un mur très blanc. À gauche une table et un fauteuil. Mortin y est assis, en habit de cérémonie.⁷³

L'auteur donc à sa table écrivant que ce soit sur brouillon ou directement sur le manuscrit vissé ou sur un original dont le vissé ne serait qu'une réplique disons duplique question que je taxerais provisoirement d'insoluble bien qu'elle doive ne l'être pas dans un décor qu'on pourrait imaginer à peu près semblable à celui-ci (Geste circulaire) pour ne pas se perdre dans les détails soit une pièce meublée sommairement à droite un rayonnage servant de bibliothèque au fond un petit poêle qui se détache sur un mur très blanc à gauche une table et un fauteuil où serait assis l'auteur écrivant écrivant écrivant (...)⁷⁴

Une autre démarche qui se manifeste abondamment dans l'œuvre de Pinget est la répétition. Il est nécessaire de faire la distinction entre plusieurs types de répétitions : d'une part les répétitions avec ou sans variation, d'autre part les répétitions discursives, thématiques et structurales. En ce qui concerne les pièces examinées, le personnage de Mortin (le personnage qu'il mentionne dans plusieurs œuvres, même dans *Le Chrysanthème*) appartient à cette catégorie. Le premier type de répétitions, celles sans variations, concerne le plus souvent la répétition des phrases, comme la fameuse réplique « *L'auteur, l'auteur où se trouve l'auteur* ». ⁷⁵

Le discours n'est pourtant pas la seule chose qui peut se répéter. Ainsi, dans *Sophisme et sadisme*, les mêmes phrases et les mêmes actions apparaissent quotidiennement dans l'histoire du fils et de la mère malade.

Il resterait à dire... au sujet de l'entrée du fils et de sa remarque sur la puanteur des lieux, que la scène se répétait chaque jour avec les mêmes mots d'abord de lui et subséquemment de sa mère (...) les paroles que l'on profère dans des situations semblables sont pour ainsi dire machinales et n'engagent pas les sentiments⁷⁶

Le deuxième type représente la répétition qui varie d'une occurrence à l'autre. Nous pouvons de nouveau faire allusion à l'histoire de la fille naturelle dans *L'Hypothèse*. Cette histoire est racontée de deux manières différentes selon son locuteur (soit Mortin lui-

⁷³ PINGET, Robert, *L'Hypothèse suivi de Abel et Bela*. *Op. cit.*, 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 19, 20.

⁷⁶ PINGET, Robert, *Sophisme et sadisme*. In *Un testament bizarre et autres pièces*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 76-77.

même, soit son image). La répétition chez Pinget est donc souvent une forme de négation de ce qui a été dit précédemment.⁷⁷

Et même le récit de la pièce *Sophisme et sadisme* commence par le mot « Répétons »⁷⁸. Comme si nous pouvions constater que « *tout dit pingétien n'est guère que 'redite'* »⁷⁹

1.1.3 Drame et récit

L'esprit romanesque de l'auteur se manifeste dans ses textes dramatiques par l'insertion du récit. Celui-ci est omniprésent dans les pièces monologuées de Pinget. L'action dramatique disparaît petit à petit et laisse ainsi place à la narration. Habituellement absente des pièces de théâtre, cette dernière règne dans les deux pièces radiophoniques. Les deux personnages (qui peuvent parfois être réduits simplement à la voix, comme nous le voyons dans *Sophisme et sadisme*) racontent des histoires. Nous n'avons aucune marque d'une action, d'un drame.

La situation est plus complexe dans la pièce *L'Hypothèse* où se manifestent deux modes : le mode dramatique et le mode narratif. Ce dernier est représenté par l'histoire de la fille naturelle, et il est plus riche au niveau de l'image, d'autant plus qu'il est répétitif. Mais même le mode dramatique est intéressant. Comme expliqué plus haut, Mortin se prépare à une conférence qui n'aura jamais lieu lors de la représentation réelle. Pourtant, un dédoublement du public (il présente son discours devant un public supposé) et son ton cabotin (exigé par les didascalies) renvoient clairement à une situation de mise en abyme.⁸⁰ De plus, l'action dramatique se manifeste dans cette pièce assez clairement par l'emploi de didascalies (Mortin emploie différents objets, il boit, etc.).

1.1.4 Question de l'auteur : motif récurrent

Enfin, un des leitmotifs de la création de Robert Pinget apparaît également dans deux pièces monologuées : la question de la place de l'auteur dans notre société. Ainsi, *L'Hypothèse* pose cette question directement avec les exclamations récurrentes de Mortin :

« *L'auteur, l'auteur où se trouve l'auteur* ». ⁸¹

Dans *L'Hypothèse*, Mortin analyse la situation de l'écrivain qui est « fatalement amené à disparaître ». ⁸² La situation de l'auteur est néanmoins analysée sur plusieurs niveaux qui

⁷⁷ RYKNER, Arnaud, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁸ PINGET, Robert, *Sophisme et sadisme. Op. cit.*, p. 69.

⁷⁹ EIGENMANN, Eric, *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : Théâtres du dialogisme. Op. cit.*, p. 106-110.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 135-147.

⁸¹ PINGET, Robert, *L'Hypothèse suivi de Abel et Bela*. Paris : Éditions de Minuit, 1987, p. 19, 20.

sont représentés par plusieurs hypothèses. Dans un premier temps, Mortin évoque l'image de l'auteur enfermé dans sa maison avec un manuscrit « vissé à sa table »⁸³. Cette métaphore fait allusion à l'enfermement social de l'auteur. Dans un deuxième temps, il est question d'un manuscrit détruit (qui aurait pu être jeté dans un puits par son auteur) et à la fois de l'auteur disparu (qui aurait pu se jeter dans le puits par suite de son échec). Le texte révèle ainsi l'idée de l'équivalence de l'auteur et de son œuvre – la vie de l'écrivain est symboliquement réduite seulement à sa création et son échec artistique est ainsi comparé au suicide.⁸⁴ Néanmoins, les hypothèses par rapport à la place de l'écrivain se démultiplient car Mortin fait référence aux deux instances d'auteur : l'auteur présumé (l'auteur du manuscrit) et l'auteur effectif (le conférencier). Par cette mise en abyme de l'auteur effectif, « celui qui raconte la vie d'un romancier imaginaire (et qui) ne peut connaître les pensées de celui-ci (l'auteur présumé) que par l'intermédiaire de ses manuscrits »,⁸⁵ et de l'auteur présumé, il pose la question de la position de l'auteur implicite dans l'œuvre. Quelle est donc la relation de l'auteur vis-à-vis de sa création ? La pièce n'arrive néanmoins pas à une explication des hypothèses posées. Tout effort de la part de Mortin est bouleversé par apparition de son image.

De fait, la vérité pour Pinget ne peut se saisir que dans son constant mouvement de négation de soi. Elle ne s'offre à nous, à la limite, que dans la mesure où elle se déconstruit sous nos yeux. Elle n'est que la forme de notre désir, dans l'attente d'une impossible résolution.⁸⁶

La pièce *Le Chrysanthème* est, pour sa part, une image allégorique de la situation de l'auteur. La créature vit dans une solitude complète. La solitude est présentée comme une expérience existentielle que l'auteur devrait vivre (nous l'avons déjà vu dans le cas de l'auteur enfermé avec son manuscrit dans la pièce précédente). Pourtant, cette situation est confrontée à la rencontre de Théodore qui « arrache le personnage à sa solitude créatrice ».⁸⁷ Pinget montre l'importance de ces deux expériences : l'expérience de la solitude et celle de l'échange avec un autre.

⁸² LIEBER, Jean-Claude, *L'invention de Mortin*. Etudes littéraires, vol. 19, n°3, 1986-1987, p. 15-28.

⁸³ PINGET, Robert, *L'Hypothèse suivi de Abel et Bela*. Op cit., p.13..

⁸⁴ LIEBER, Jean-Claude, *L'invention de Mortin*. Op cit.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ RYKNER, Arnaud, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁷ MEGEVANT, Martin, *Pouvoirs de Pinget*. In Registres, n° 7, décembre 2002, p. 79-89.

« – je lui parle alors de l'ardoise restée cachée jusque-là – peut-être pourrions-nous tenter ensemble des rédactions sur les sujets contenus dans votre boîte à trésors ? »⁸⁸

Néanmoins, nous voyons sur cet exemple que l'auteur n'abandonne jamais complètement sa solitude car l'échange est pour lui simplement une autre source de l'inspiration. Martin Mégevant métaphorise cette attitude de l'auteur en comparant la création au vampirisme car « Théodore est réduit à devenir le serviteur d'un maître qui s'approprie ses maigres 'trésors' comme combustibles de son imagination ».⁸⁹

Dès lors, on comprendrait l'attitude du conteur, comme une représentation de l'état particulier dans lequel se maintient l'esprit, supportant la mort et séjournant en elle, comme s'il était nécessaire que l'esprit séjourne dans cet état – négatif – pour pouvoir ainsi s'approcher de la saisie, par un mouvement permanent d'effacement et de réécriture, du mouvement même de la vie.⁹⁰

1.2 Monologisme et dialogisme dans le théâtre de Pinget

Une autre particularité se révèle dans l'œuvre de Robert Pinget : celle des limites entre le monologue et le dialogue. Les trois monologues présentés intègrent également une forme dialogique. Les discours de l'image (et même *des* images) de Mortin qui apparaît projeté sur le mur dans *L'Hypothèse* et qui « vole la parole à son locuteur » en témoignent le plus clairement. L'emploi des didascalies externes (le nom du personnage qui est ici soit « Mortin », soit « Image de Mortin ») fait allusion à un vrai dialogue et rappelle ainsi, par sa forme, le faux dialogue de *La Bande sonore* de Beckett. Une situation analogue se manifeste également dans *Le Chrysanthème*, même si la forme en est moins évidente. Toute la pièce est un récit raconté à la première personne comme un souvenir du passé et le dialogue est présenté par la parole rapportée. Ce qui semble être un discours direct est néanmoins ambigu car il ne dispose pas de guillemets, une marque traditionnelle de cette forme :

Je m'appelle Théodore dit-il en disposant de son mieux les chrysanthèmes sur le marbre. Et moi c'est Dieudonné dis-je, appelez-moi Dodo, si je puis faire pour vous quelque chose...⁹¹

Enfin, dans la troisième pièce, *Sophisme et sadisme*, ce flou formel s'accroît encore :

⁸⁸ PINGET, Robert, *Le Chrysanthème*. Genève : Éditions Zoé, 2013, p. 28.

⁸⁹ MEDEVANT, Martin, *Intenable Chrysanthème*. In *Le Chrysanthème*, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁰ MEDEVANT, Martin, *Pouvoirs de Pinget*. *Op. cit.*

⁹¹ PINGET, Robert, *Le Chrysanthème*. *Op. cit.*, p. 26.

Arrivée du fils. Il pose son sac sur la table et allume une chandelle en disant Dieu que ça pue là-dedans. Sa mère lui adresse un humble regard et murmure, car la parole lui est restée, mon chéri je comprends, si tu ne peux le supporter transporte-moi dans le cagibi, j'y aurai bien assez de place...⁹²

Mis à part ces trois pièces présentées, la plupart des pièces de Robert Pinget sont des dialogues. Néanmoins, ceux-ci n'arrivant pas à effectuer un vrai échange interpersonnel, ne représentent souvent qu'une « forme hybride du monologue ».⁹³

Eric Eigenmann désigne deux possibilités de présentation de ces « faux dialogues » qui se différencient par le type de rapport entre les répliques des personnages : le rapport de complémentarité et le rapport d'auxiliarité.⁹⁴ Le premier apparaît, par exemple, dans la *Lettre morte*. Dans cette pièce, la parole des personnages représente une sorte d'« enchaînements choraux ». Ce procédé dépersonnalise les personnages et modifie leurs répliques en les dotant d'une dimension collective. Ces dialogues peuvent donc être vus plutôt comme des monologues polyphoniques.⁹⁵

Le deuxième type, tel qu'il se manifeste, par exemple, dans la pièce *Dictée* ou sous la forme d'une enquête dans la pièce *Autour de Martin*, met en scène deux personnages dont l'un ne sert qu'à accompagner l'autre. Il s'agit de nouveau plutôt d'un monologue éclaté que d'un vrai dialogue :

Il arrive que l'un des interlocuteurs ne remplisse qu'une fonction auxiliaire dans l'énonciation, à l'image du confident dans certaines scènes de tragédie classique. (...) Il presse l'interlocuteur principal de préciser et de compléter son discours.⁹⁶

L'opposition traditionnelle du monologue et du dialogue est donc remise en cause. Nous voyons d'une part le dialogue inséré dans le récit monologique, d'autre part le dialogue qui, dépourvu de sa fonction d'échange, devient un monologue à plusieurs voix, ou bien ce qu'Eigenmann appelle le « discours collectif pingétien ».⁹⁷ La place laissée au monologue est donc considérable dans le théâtre de Pinget. Néanmoins, les pièces comme *Dictée* (l'histoire d'un personnage dictant des phrases à la sténo qui ne fait que répéter le

⁹² PINGET, Robert, *Sophisme et sadisme*. Op cit., p. 75.

⁹³ RYKNER, Arnaud, *op. cit.*, p. 19-21.

⁹⁴ EIGENMANN, Eric, *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : Théâtres du dialogisme*. Op cit., p. 117.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 117-119.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 114-115.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 122.

déjà dit), qui représentent un monologue éclaté, mettent en scène deux personnages et ne peuvent donc pas être considérées comme des pièces monologuées selon la définition que nous avons proposée précédemment.

Ecrites dans une langue presque insaisissable, les pièces monologuées de Robert Pinget sont ainsi assez difficiles à analyser. Elles représentent néanmoins en quelque sorte un résumé de son travail artistique, notamment en abolissant toute l'identification du personnage et en présentant les motifs récurrents de son œuvre.

2 Jacques Probst, auteur des *Huit monologues*

Voici une écriture théâtrale parfaitement originale. Chaque pièce est un univers particulier. Chaque lieu est singulier. Chaque personnage est une entité forte et énigmatique. Le verbe est ciselé, les dialogues précis et rythmés. Ce théâtre ne raconte pas le réel, il le détourne, le détend, le digère, le dément pour ouvrir une autre vision du monde, hors norme.⁹⁸

Jacques Probst peut sans aucun doute être considéré comme le plus grand écrivain des pièces monologuées contemporaines en Suisse Romande. La totalité de son théâtre est composée d'une vingtaine de pièces publiées dont huit à une voix, plus précisément trois monologues pour femme (*Lise, l'île* ; *Chabag* ; *Aldjia, la femme divisée*) et cinq pour homme (que Jacques Probst a écrits dans la majorité des cas pour lui-même⁹⁹ ; *Torito* ; *La Lettre de New York* ; *Le Banc de touche* ; *Torito II* ; *Ce qu'a dit Jens Munk à son équipage*). Le premier monologue ayant été écrit en 1976 et le dernier en 2004, la rédaction de ces pièces s'étale sur presque trente ans. Même si chacune de ces pièces est donc grandement originale et singulière, en les examinant de plus près, nous pouvons observer un certain nombre de traits similaires. Cela nous permet de présenter les principaux enjeux de l'œuvre monologique de cet auteur. C'est peut-être pour cette raison que l'auteur a décidé de les regrouper dans un seul livre, intitulé *Huit monologues*, au lieu de faire publier son œuvre théâtrale dans l'ordre chronologique de rédaction (entre la rédaction de ces différents monologues, un certain temps se déroulait durant lequel l'auteur pouvait publier les autres pièces de son œuvre, celles à plusieurs personnages).

2.1 Typologie des personnages des pièces monologuées

Le personnage forme la base de la plupart des monologues de Jacques Probst. C'est à travers sa parole que le spectateur/lecteur apprend des faits sur l'univers de la pièce. Avant d'aborder les principaux thèmes et motifs qui se manifestent dans ces pièces et avant d'examiner les histoires que les pièces racontent, il convient de se poser une question : qui sont les personnages de Jacques Probst et quelle force intérieure les pousse à parler ?

⁹⁸ MORAND, Philippe, directeur de la collection Théâtre en camPoche, sur la couverture du livre *Théâtre II*, In PROBST, Jacques, *Théâtre II*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2006.

⁹⁹ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

Jacques Probst se sert d'une part des personnages qu'il a inventés, qu'ils appartiennent à un monde complètement fictif, comme dans *La Lettre de New York* et dans *Lise, l'île*, ou à un contexte réel dans lequel ils évoluent, par exemple, les personnages de *Chabag* et d'*Aldjia, la femme divisée*. D'autre part, il met en scène des personnages qui sont inspirés par des figures existantes, qui peuvent être soit reprises dans ses monologues sans changement comme le personnage de Jens Munk, un navigateur danois, soit servir d'une simple source d'inspiration pour la création d'un autre personnage, ce qui est le cas, par exemple, de l'entraîneur de la pièce *Le Banc de touche* ou du boxeur *Torito*. Philippe Morand, directeur de la collection Théâtre en camPoche dans laquelle ont été publiées toutes les pièces de Jacques Probst, explique sur la quatrième de couverture du livre *Théâtre III* que chacun de ces personnages est différent mais qu'il incarne en même temps un type plus général :

« Un univers qui ne ressemble à personne et qui dévoile pourtant chacun de nous. »¹⁰⁰

Dans les pièces de Jacques Probst, nous pouvons donc distinguer trois types dominants de personnages. Néanmoins, cette typologie n'exclut pas la possibilité que les personnages puissent appartenir à plusieurs catégories. Il est également possible qu'un personnage puisse être si peu caractérisé que nous ne pouvons nullement en parler (comme dans le cas d'un personnage rapportant un discours de l'autre).

La typologie étudiée se décline en trois catégories principales de personnages que nous allons développer ci-dessous, « les personnages qui ont perdu », « les personnages qui ont vécu un choc violent » et « les personnages qui ressentent la solitude ».

2.1.1 « Ceux qui ont perdu »

Certains personnages présents dans les pièces de Jacques Probst sont ceux qui ont perdu ou qui prennent conscience qu'ils vont inévitablement perdre un « combat d'une grande importance ». Cette perte représente chez les personnages la fin d'une étape heureuse et influence le reste de leur vie. Il s'agit du type préféré de Jacques Probst qui en dit :

Ce sont souvent des gens qui ont perdu, mais qui ont perdu après un bon combat. (...) J'aime bien les gens qui ont perdu parce qu'au moins, ils ont essayé, ils ont tenté. Ceux qui ne gagnent pas et ne perdent pas n'ont pas essayé.¹⁰¹

¹⁰⁰ MORAND, Philippe, directeur de la collection Théâtre en camPoche, sur la couverture du livre *Théâtre III*, In PROBST, Jacques, *Théâtre III*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2007.

Les personnages qui ont perdu leur combat apparaissent donc dans la plupart des pièces monologuées de cet auteur. L'auteur alterne deux possibilités – les personnages qui ont déjà perdu et qui regardent cette perte avec une distance temporelle, et les personnages qui sont sur le point de vivre ce changement fatal de leur vie. Chacune de ces mises en situation apporte différents effets. Les premiers se souviennent de leur vie passée en exprimant leurs sentiments de solitude et de vide qui sont apparus après la perte (ce qui les rapproche du troisième type des personnages de Jacques Probst), les autres sont conscients de l'importance du combat qui va venir et de l'impossibilité d'empêcher ce qui va suivre, ce qui les effraie. De plus, ces derniers réagissent de différentes manières. Certains s'adonnent au désespoir qui les force, par la suite, à parler, d'autres essaient de combattre avec leur parole contre leur destin.

Ce premier type de personnage probstien se distingue clairement dans les pièces à thématique sportive, notamment les pièces *Torito*, *Le Banc de touche* ou *Torito II*. Ainsi, Torito, boxeur émérite, est confronté à une perte à laquelle nul homme ne peut échapper : à la dure réalité du vieillissement. Il se souvient de son passé glorieux et regrette son état actuel à cause duquel il est doué au lit :

Maintenant, la nuit, je l'ai pour moi,
toute entière, à regarder le plafond (...)
quand je ne tousse pas trop
alors j'y vais de mes plus beaux combats...¹⁰²

Ce type de personnage apparaît également dans *Le Banc de touche*. Toute la pièce représente un monologue de l'entraîneur d'une équipe de football de la première division, appelée Zenor, qui joue et perd un match décisif. Cela va, bien évidemment, influencer en particulier l'avenir du personnage. Jacques Probst dit à propos de cette pièce :

« Dans 'Le Banc de touche', il y a deux matchs parallèles, celui qui se déroule dans la tête de l'entraîneur et celui qui se passe sur le stade. »¹⁰³

¹⁰¹ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

¹⁰² PROBST, Jacques, *Torito*, In Huit monologues.*op. cit.*, p. 49-50.

¹⁰³ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

L'entraîneur, qui se souvient comme le personnage de *Torito* de l'ancienne gloire de son équipe, refuse d'abord de croire à la fatalité de cette situation. Mais peu à peu, il se résigne à la perte de ce match (et, par la même occasion, de son poste). Comme le dit Probst, le match qui se passe dans la tête de l'entraîneur, plongé dans ses pensées, va donc plus loin que celui qui se déroule au stade :

« *Ceux de Zenor ce soir : une bande d'orphelins. (...) Ces maillots sont déjà ceux d'une équipe de deuxième division.* »¹⁰⁴

Enfin, c'est de nouveau le cas de *Torito II*. Dans cette pièce, le vieux boxeur Jim Spike s'adresse à Torito, son jeune collègue en début de carrière, et exprime sa peur de ce qui l'attend. À la différence des deux pièces précédentes, le choix de ses mots semble destiné à intimider son rival et à repousser ainsi, au moins dans sa tête, ce qui approche inexorablement.

On t'a dit de moi il est fini, ses meilleures époques
sont derrière lui
et je t'en prie, rentre chez toi¹⁰⁵

La relation entre les pièces *Torito* et *Torito II* est d'ailleurs complexe. Même si les personnages qui monologuent s'appellent différemment, nous pouvons observer des parallèles dans leurs discours qui font de ces personnages en quelque sorte des alter egos : ils offrent deux points de vue sur des situations similaires qui diffèrent seulement en termes de temps écoulé depuis qu'elles se sont tenues. Quand Torito raconte le début de sa carrière, il dit :

Sur les journaux, on a dit
que j'étais un boxeur-né
(...)
Et ça a pas été ma faute
si un jour
un ami du patron m'a remarqué¹⁰⁶

¹⁰⁴ PROBST, Jacques, *Le Banc de touche*. In Huit monologues, *op. cit.*, p. 131-132.

¹⁰⁵ PROBST, Jacques, *Torito II*. In Huit monologues, *op. cit.*, p. 158.

Et c'est exactement ce que répète Jim Spike dont l'histoire aurait dû se dérouler plus tôt que celle de Torito (même si la pièce a été écrite plus tard) :

Et si tu me descends, de sourire ton avenir se met à franchement rigoler, on te propose d'aller chercher le titre mondial (...) et les journaux écriront que tu étais un boxeur-né (...) ça n'a pas été ta faute si un jour un type t'a remarqué¹⁰⁷

Probst met donc sur scène une seule histoire à travers deux personnages, ou plutôt d'un personnage dont la vision du monde a évolué au cours du temps, mais dont les souvenirs restent les mêmes. Avec l'expérience du temps vécu, en se souvenant de son dernier combat – celui qu'il a perdu car « *c'est toujours du dernier combat dont on se souvient...* »¹⁰⁸ – Torito va plus loin que Jim Spike. La fatalité de cette perte ressort chez lui plus visiblement que chez les personnages des autres monologues. Regrette-t-il sa vie après ce changement ? Souhaite-t-il être mort lors du combat plutôt qu'éprouver la misère qui arrive après la perte ?

(...) tu dis d'un type ce qu'il a vécu, ce qu'il a bâti, ce qu'il a démoli, ce qu'il a aimé,
ce qu'il a haï
et on te demande
de quoi est-il mort ?¹⁰⁹

Pourtant, les sportifs ne représentent qu'un cas particulier des personnages qui ont fini par perdre leur combat. Une autre possibilité est proposée dans la pièce dont le titre entier est « *Ce qu'a dit Jens Munk à son équipage, dans la nuit de la Pentecôte de 1620* ». Ce monologue, inspiré par un événement réel, aborde l'histoire d'un navigateur danois qui non seulement ne réussit pas à atteindre les objectifs de son voyage, d'apporter la fortune au roi qui le finance, mais qui perd aussi lors de son voyage presque tous les membres de son équipage. Quoique le thème soit cette fois-ci complètement différent, les mêmes regrets et le même désespoir apparaissent dans la parole de Jens Munk. Le monologue devient une composition de variations et de paraphrases sur les quelques mots « *j'aurais dû me*

¹⁰⁶ PROBST, Jacques, *Torito*. Op cit., p. 56-58..

¹⁰⁷ PROBST, Jacques, *Torito II*. Op cit., p. 153-154.

¹⁰⁸ PROBST, Jacques, *Torito*. Op cit., p. 55.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

méfier... »¹¹⁰ qui reviennent constamment, illustrés à chaque fois par un autre fait de cette triste histoire.

En conclusion de cette présentation de ce premier type de personnage probstien, nous pouvons donc dire que ce sont les regrets qui arrivent après le changement fatal de la vie de même que la peur et le stress qui envahissent les personnages lors de ce « dernier combat » qu'ils espèrent gagner mais dont ils connaissent d'avance la tragique issue. Ces différents sentiments servent de justification à la prise de parole inattendue.

2.1.2 « Ceux qui ont vécu un choc violent »

Un tout autre type représente le personnage qui a vécu un profond choc psychique. Le seul parfait exemple « pur » du deuxième type de personnage probstien est l'héroïne de la pièce monologuée *Aldjia, la femme divisée*. Ce personnage est néanmoins si particulier que nous considérons comme nécessaire de le traiter hors catégorie.

Il est question d'une histoire de l'Ancien Testament, plus précisément du Livre des Juges. Un homme voyage avec sa femme. Ils arrivent à Guibaa où ils veulent passer la nuit. Néanmoins, les habitants de ce village n'aiment pas les étrangers et omettent la loi d'hospitalité. Finalement, ils sont pourtant accueillis dans la maison d'un vieillard et de sa fille. Mais les hommes du village viennent réclamer cet étranger pour l'humilier. Sa femme se sacrifie pour lui et après avoir été violée, elle meurt. Son mari divise le cadavre en douze parties et envoie celles-ci aux douze tribus d'Israël pour montrer ce que l'on a fait de sa femme. Cette histoire étrange conduit donc à la guerre entre les peuples bibliques. La pièce est le monologue de cette femme qui n'a pas de nom dans la Bible et que Probst appelle Aldjia.

Le titre de la pièce est ambigu. *Aldjia, la femme divisée* sous-entend d'une part son corps divisé en douze parties, d'autre part ce que nous avons appelé chez Beckett le monologue dialogique qui constitue cette pièce, car le personnage d'Aldjia est divisé en deux voix qui s'entretiennent. Ce dédoublement est dû dans cette pièce au choc violent que le personnage a subi. Elle se trouve donc dans un état schizophrène : elle aimerait pouvoir raconter tout ce qui lui est arrivé mais elle ne parvient pas à le faire sans détourner la réalité. Une forme d'autocensure rend vains tous ses efforts. Jacques Probst dit de ce personnage :

¹¹⁰ PROBST, Jacques, *Ce qu'a dit Jens Munk à son équipage*. In Huit monologues, *op. cit.*, p. 201.

« Les gens, s'il leur arrive quelque chose de terrible, n'en parlent souvent pas. C'est très difficile pour eux ou même, ils ne veulent pas le croire. »¹¹¹

Le texte est écrit de la même manière que les dialogues. Il y a deux personnages, Aldjia A et B. La didascalie au début de la pièce précise pourtant que « une seule actrice est préférable »¹¹². Il s'agit donc plutôt de deux personnalités, de deux voix dans la tête d'un seul personnage. Cette femme (ou plutôt le fantôme de la femme) raconte donc son histoire à elle-même et en est en même temps le juge :

« Garde-toi bien ma chérie d'exagérer tes propos. »¹¹³

Son histoire est également dédoublée. La voix A mélange le récit biblique avec une autre histoire, celle d'un voyage dans un train lors de laquelle elle rencontre un homme qui lit dans la Bible ce qui lui est arrivé. Cette deuxième histoire, tout à fait fictive, est constamment refusée par la voix B qui force Aldjia à raconter son histoire sans la détourner et sans s'égarer dans un autre récit. Chaque fois qu'une telle digression arrive, elle s'adresse à son alter ego d'une manière assez violente, en employant des termes comme « *Menteuse !* »¹¹⁴ ou en lui reprochant :

« Tu divagues, tu es givrée, folle, tu es folle ! (...) Ferme ta gueule ou j'appelle des médecins. (...) On te demande un chemin de croix, tu nous joues la résurrection. »¹¹⁵

La prise de parole de ce personnage est donc assez complexe parce qu'il y a deux mouvements contradictoires qui le poussent à parler. D'un part, il y a Aldjia A qui essaie de raconter son histoire mais qui, de peur de l'incompréhension des autres, alterne sa réalité avec une toute autre histoire inventée qui lui assurerait la compréhension tant rêvée :

Le marchand de mazout Tolcaneri, après s'être penché sur moi,
avait ajouté à ce qu'il m'avait dit :
Comment vais-je vivre après vous avoir rencontrée ?¹¹⁶

D'autre part, il y a cette deuxième voix intérieure qui lui conseille de raconter son histoire exactement comme elle s'est passée. Faute de prédominance d'une voix sur l'autre,

¹¹¹ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

¹¹² PROBST, Jacques. *Aldjia, la femme divisée*. In Huit monologues, *op. cit.*, p. 302.

¹¹³ *Ibid.*, p. 330.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 335.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 315, 336, 313.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 341-342.

elle devient donc une femme divisée, et son monologue devient plus qu'un simple dialogue, mais un vrai combat extériorisé de ce qui se passe dans sa tête.

2.1.3 « Ceux qui ressentent la solitude »

La solitude est un grand thème des monologues de Jacques Probst qui établit une connexion entre lui et d'autres comme par exemple le dramaturge français Bernard-Marie Koltès. Mais la solitude est surtout une des principales raisons qui force ses personnages à parler. Cette dernière possibilité que propose notre typologie s'intéresse ainsi plus en détail aux personnages qui éprouvent ce sentiment de la solitude.

Dans l'œuvre de Jacques Probst, nous devons distinguer deux types de solitude : solitude complète (personnage qui se trouve seul avec ses pensées) et solitude provoquée par le sentiment d'étrangeté (personnage qui se sent seul dans une société qui lui est étrangère). Le premier type se manifeste de nouveau dans la pièce de *Torito* (dont nous avons parlé plus haut dans le rapport avec le premier type du personnage). Le personnage est vieux, il se sent oublié et abandonné par le reste du monde. Ce sentiment est décuplé par le souvenir de son passé célèbre. C'est donc également ce sentiment de solitude qui le fait différer des autres personnages, et qui provoque chez lui un jugement plus négatif sur sa vie. L'autre exemple est celui de la pièce *Lise, l'île*. Lise est une femme qui vit toute seule sur une île. Son monologue semble être délirant, elle se plonge dans ses souvenirs, elle pense notamment à sa vie passée dont elle ne se souvient pas et à son amour perdu. Comme Winnie de la pièce de Beckett intitulée *Oh les beaux jours*, elle travaille avec différents objets qu'elle sort de son sac pour « se régaler » avec eux. Et, exactement comme chez Beckett, dans ce monologue lyrique qui est écrit presque comme de la poésie en prose, sa situation semble être sans issue. Un sentiment que renforce encore le dernier mot de la pièce, écrit en majuscules :

Quel souvenir d'une origine entretiens-tu ? La mer n'existe, ni la
route droite
quelles voies t'ont menée jusqu'ici, mon petit,
mon amour, ma compagne dont le visage
m'est inconnu, faute de miroir
quelles voies dont peu importe la destination,
mais le point de départ ?

Le marin n'arrive pas et je vais sombrer,
S sombrer
Dans quoi sombrer puisque tout ici est dur et
Sec et impénétrable ?
Sortir... sortir... SORTIR...¹¹⁷

La seconde variante se rapproche plus des autres œuvres de Probst et de celles de Koltès. Les pièces *Chabag* et *La Lettre de New York* racontent l'impossibilité de s'enraciner dans une société dans laquelle on se sent étranger, le grand thème de la dramaturgie koltésienne. *Chabag* met en scène une vraie histoire des Suisses du canton de Vaud, partis vivre une meilleure vie en Russie car la Suisse est « *devenue inhospitalière d'avoir peut-être trop donné et (qui) maintenant se montre avare* ». ¹¹⁸

Il est néanmoins problématique de parler d'un personnage de cette pièce. Il s'agit plutôt d'un récit des malheurs que ce peuple a vécus lors de son voyage et son séjour en Russie qui s'étalait sur 150 ans, également comme de la déception et du sentiment d'étrangeté après son retour. Le personnage féminin qui raconte toute l'histoire est donc une incarnation symbolique de ce peuple :

« *et moi j'étais la femme, et la mère, et la fille et la sœur de tous ces morts, et femme, mère, sœur et fille, je suis moi-même morte plusieurs fois* » ¹¹⁹

C'est pourtant dans la deuxième pièce, *La Lettre de New York*, que les similarités avec les pièces de Koltès sont peut-être nombreuses. Elle pose également de nouvelles questions sur le personnage car le narrateur est dédoublé. Pourtant, la dualité de ce personnage est tout à fait différente de celle qui est employée dans *Aldjia, la femme divisée*. Il est question de deux personnages dont la parole se manifeste sur la scène. Le premier n'est aucunement spécifié, nous n'avons aucune information sur lui, sur sa vie ou sur le motif de sa prise de parole. Il vient sur scène pour raconter l'histoire d'un autre, de l'auteur d'une lettre de New York destinée à Naalia, son ancien amour. La parole qui donc commence comme une simple narration à la troisième personne se transforme très vite en un monologue à la première personne, qui raconte l'histoire écrite dans la lettre :

¹¹⁷ PROBST, Jacques, *Lise, l'île*. In Huit monologues, *op. cit.*, p. 39-40.

¹¹⁸ PROBST, Jacques, *Chabag*. In Huit monologues, *op. cit.*, p. 241.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 247.

Il a sucé le charbon du crayon, la salive était rose et sur le papier à musique, c'est à peu près cette lettre qu'il écrivit...

Ma chère Naalia,

Neuf mois que je suis à New York (...) ¹²⁰

Il nous est donc impossible de traiter de ces deux pièces du point de vue des personnages concrets qui parlent sur scène, et par ce moyen d'analyser les raisons de cette prise de parole. Ces monologues seront étudiés davantage dans le sous-chapitre consacré aux motifs répétitifs dans les pièces de Jacques Probst.

2.2 La question de l'adresse et les marques d'un texte théâtral

La question de l'adresse dans les monologues de Jacques Probst est parfois assez ambiguë. Deux pièces, *Lise, l'île* et *Aldjia, la femme divisée*, sont de purs soliloques (selon la définition d'Anne Ubersfeld). Dans les deux cas, le destinataire disparaît et le personnage se parle à lui-même (même si, dans le cas d'*Aldjia*, le personnage s'exprime dans une forme dialoguée, comme déjà expliqué précédemment). Ces pièces sont aussi de rares exemples des monologues de Probst qui comportent des didascalies externes et le nom du personnage. Ces mêmes marques indiquant un texte théâtral apparaissent également dans *Le Banc de touche*. La question de l'adresse y est malgré tout moins évidente. S'agit-il d'un soliloque ? Ou bien existe-il des marques indiquant l'existence d'un destinataire ? En examinant le texte, en particulier les différentes explications du contexte données par le personnage, il semblerait que celui-ci ne s'adresse pas à lui-même. Pourtant, nous ne trouvons aucune marque de destinataire. Est-ce donc un monologue interne qui se déroule dans la tête de l'entraîneur, qui est extériorisé par une adresse directe au public ?

Les autres monologues ne disposent pas de didascalies, qu'il s'agisse de spécifications spatio-temporelles ou encore du nom du personnage. Ceci les rapproche de nouveau de la pièce *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, mentionnée ci-dessus. La situation de l'adresse est pourtant relativement claire dans la pièce *Ce qu'a dit Jens Munk à son équipage*, ce monologue étant officiellement adressé aux deux membres survivants de son équipage. Dans *Chabag*, au contraire, l'adresse n'est aucunement précisée. Au premier abord, la pièce ressemble plus à un récit littéraire qu'à une pièce de théâtre. Ce type de monologue est donc le plus souvent directement adressé au public.

¹²⁰ PROBST, Jacques, *La Lettre de New York*. In *Huit monologues*, *op. cit.*, p. 87.

Néanmoins, tout se complexifie dans le cas des autres pièces. Par exemple, *Torito II* représente, selon les didascalies internes, la parole de Jim Spike adressée au jeune Torito. Souvent, le personnage appelle Torito par son nom et par une série de diminutifs, des fois en espagnol (étant donné l'origine argentine de ce jeune boxeur) : « *mi bonito Torito* », « *mi pequeñito Torito* » ou tout simplement « *gamin* ». ¹²¹ Mais, en tenant compte de ce dont nous avons parlé précédemment, une question se pose dans cette situation : Si Jim Spike n'est qu'un alter ego de Torito, à qui s'adresse-t-il ? À lui-même ? La même difficulté réapparaît dans *Torito* qui commence par l'exclamation « *Ho ! Vieux !* » (suivie plus tard par la répétition des appels « *tu te rappelles* » et « *tu te souviens* ») ¹²² et qui peut donc être aussi bien interprété comme un soliloque dans lequel le vieux Torito parle à lui-même, plutôt que comme un monologue destiné, par exemple, à un vieil ami d'enfance. Pourtant, une spécificité différencie *Torito II* de ce dernier. Vers la moitié du monologue environ, un paragraphe est introduit par une didascalie qui indique à l'acteur la manière de le déclamer au public. Nous pouvons donc nousdemander de nouveau : pourquoi écrire une seule didascalie dans un texte qui ne porte en dehors de celle-ci aucune marque d'un texte théâtral ?

Le cas le plus complexe est sans doute le texte *La Lettre de New York*. Le dédoublement du personnage que nous avons déjà évoqué, rend toute question d'adresse presque insoluble. Visiblement destinée à Naalia, l'ancien amour de son auteur, la lettre est prononcée à haute voix par un tout autre personnage sur lequel nous n'avons aucune information. Avec toutes ces questions ouvertes, l'auteur fait appel à l'imagination des metteurs en scène et des spectateurs/lecteurs.

Enfin, deux textes non-théâtraux se présentent dans la publication *Huit monologues*. Il s'agit des deux avant-propos d'*Aldjia, la femme divisée*. Même s'ils ont pour objectif d'expliquer le contexte de la création de cette pièce (le combat de l'auteur avec son alcoolisme dans un établissement appelé la Maison rose) leur qualité littéraire les différencie d'un simple texte d'accompagnement. De plus, chaque pièce présentée dans le livre est précédée par un court texte, une note d'auteur. Ces notes représentent soit un simple souvenir expliquant le contexte de la création des pièces, soit elles décrivent les conditions d'une mise en scène concrète. Pourquoi l'auteur a donc décidé d'inclure ces textes parmi ses pièces ? Peut-on parler, dans ce cas-là, des consignes pour la mise en scène, voire d'une forme de didascalies ?

¹²¹ PROBST, Jacques, *Torito II*. Op cit., p. 158-161.

¹²² PROBST, Jacques, *Torito*. Op cit., p. 45-49.

2.3 Les thèmes fréquents

Même si les pièces racontent des histoires différentes, nous pouvons observer dans l'œuvre de Jacques Probst des thèmes et des motifs récurrents. Nous avons déjà traité, du moins évoqué, la plupart de ces thèmes lors de l'analyse des personnages, car ces deux axes d'études sont très proches et il n'est pas possible d'évoquer les personnages sans mentionner l'histoire et les thèmes des pièces. Pourtant, il est nécessaire de compléter ce tableau des thèmes en les examinant plus précisément.

2.3.1 Les personnages des sportifs

Comme nous l'avons vu dans l'analyse des personnages, le sport est un thème très présent dans les œuvres de Jacques Probst. Il apparaît non seulement dans ses monologues mais également dans ses pièces à plusieurs personnages car les sportifs vieillissants représentent pour l'auteur un bel exemple de ceux qui ont perdu leur combat :

*« Le sport n'est qu'une bonne image de la vie. C'est très impressionnant pour moi. On commence jeune mais à trente-cinq ans, c'est fini. »*¹²³

Ce combat que l'on ne peut pas gagner et le sentiment de la solitude qui suit la perte finale, sont devenus ainsi les thèmes majeurs de sa création.

2.3.2 La musique comme leitmotiv de la création

Pour Jacques Probst, la musique (surtout le jazz et le swing) est indissociable de son œuvre. Elle apparaît dans toutes les composantes de sa création, qu'il s'agisse des représentations lors desquelles il coopère souvent avec des musiciens qui l'accompagnent sur scène, des motifs présentés dans ses textes ou du rythme de la parole.

Au niveau textuel, les motifs de la musique apparaissent notamment dans les pièces *La Lettre de New York* et *Torito*. Dans cette dernière, l'auteur décrit le rythme de ce sport par diverses métaphores qui montrent son intérêt pour la musique et pour la danse :

et c'est pas un tango

oh là, sûrement pas

c'est un twist, c'est un rock

qui te défonce, et qui t'enfonce

un furieux fox-trot¹²⁴

¹²³ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

Cette symbolique va encore plus loin lorsque l'auteur utilise la terminologie musicale pour décrire le déroulement du combat :

toute une cadence de frappe
qu'on donne aux gants noirs
que je vois rouges
font toute une section rythmique
et je suis la peau d'âne, moi
et la cymbale, la caisse de résonance¹²⁵

Enfin, la musique est ici également le symbole de la meilleure période de son existence, de sa gloire passée dont il se souvient lors de ses jours où la radio constitue pour lui l'un des derniers plaisirs de la vie :

et moi, je me sentais mûr pour tout écraser, jusqu'au champion
et après l'entraînement, le patron me faisait passer des disques de Carlito, et de Pedro Maffia
et aussi le tango
qu'ils m'ont fait
parce qu'ils m'ont fait un tango...
avec mon nom...
mon histoire...¹²⁶

Le rôle de la musique est encore plus visible dans *La Lettre de New York* où elle fait partie de l'histoire. Après son arrivée en Amérique, le personnage se fait retirer son accordéon, qui est selon Probst « un instrument très européen »¹²⁷ et donc la marque de son étrangeté. L'accordéon représente dans la pièce un symbole de toute la vie du personnage. Sans l'instrument, il ressent la solitude et l'étrangeté. Avec lui, il passe ses meilleurs moments. Quand il meurt, son accordéon est, lui aussi, déchiré.

¹²⁴ PROBST, Jacques, *Torito*. Op cit., p. 47.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

¹²⁷ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

Mais le motif de l'accordéon n'est pas la seule occurrence de ce thème dans la pièce. La musique y est omniprésente. Différents styles sont employés, par exemple, pour désigner différents quartiers (souvent également selon la nationalité des immigrants, qui y forment une majorité) :

j'ai pensé au jeune Nègre de treize ans remuant sur quelques poubelles toutes les musiques du monde mais, lui, c'était dans le Bronx (...)

et alors je suis monté, monté, trente-quatrième, et puis cinquante-troisième avenue, et Lexington Avenue, et Spanish Harlem où j'avais entendu guitares et castagnettes (...)

à Harlem encore, mais montant vers le Bronx

j'ai rencontré Dolphy¹²⁸

2.3.3 La solitude et l'étrangeté

Dans notre analyse des personnages, nous avons présenté plusieurs pièces dont un des thèmes principaux est la solitude (*Lise, l'île* ; *Torito* ; *Lettre de New York* ; *Chabag*). Les deux dernières sont un peu particulières, nous ne les avons pas étudiées davantage étant donné le manque de caractérisation de leurs personnages. La solitude ne peut donc pas être considérée comme un motif qui justifierait la prise de parole de ces personnages concrets (contrairement à la pièce *Lise, l'île* ou *Torito*). Pourtant, elle représente un thème qui mérite d'être analysé plus en détail.

Comme il était dit ci-dessus, la pièce *Chabag* raconte l'histoire des Suisses qui sont partis en Russie pour y chercher une vie meilleure. Le monologue décrit les horreurs que ce peuple a vécues lors de son voyage et lors de la vie quotidienne là-bas. Mais le thème principal est la solitude qui les envahit après être rentrés dans leur pays, la Suisse :

Ils y sont restés 150 ans. Ils ont appris à parler russe, les nouvelles générations ont même oublié le français. Après leur arrivée en Suisse, ils se sentaient donc comme les étrangers, pourtant, ils avaient les noms suisses.¹²⁹

Cette pièce est le seul monologue qui est écrit entièrement au passé. Le narrateur, la femme mythique, raconte cette histoire comme un souvenir, comme si elle l'avait vécue

¹²⁸ PROBST, Jacques, *La Lettre de New York*. Op cit., p. 106-107.

¹²⁹ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

elle-même. Ce personnage représente en quelque sorte la mémoire collective de ce peuple. Mais quels sont ses motifs pour revenir sur cette histoire ? Il s'agit donc de nouveau du sentiment de la solitude qui l'oblige à parler et à raconter ces horreurs passées qui semblent néanmoins négligeables en comparaison avec le plus grand malheur qui les atteint après leur retour : le sentiment de l'étrangeté qu'ils ressentent dans leur propre pays.

La Lettre de New York est la seconde pièce à pousser le plus loin le thème de la « solitude koltésienne ». Plus haut, nous avons parlé de la question complexe du narrateur qui ne manifeste pas sa propre parole mais une parole rapportée. Ici, nous n'étudierons donc plus le personnage-narrateur, mais le personnage qui est l'auteur de cette lettre et qui est donc le héros principal de cette histoire rapportée. Le personnage s'adresse dans sa lettre à Naalia, son ancien amour qui l'a abandonné et forcé à aller en Amérique :

Neuf mois que je suis à New York, et je n'ai pas encore trouvé le temps de te remercier de m'avoir offert le billet du voyage.

Aller simple, simple traversée, voyage aller, ta voix jamais ne fut si douce.¹³⁰

De même que la pièce *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès, cette pièce de Jacques Probst décrit New York comme une place très inhospitalière et où l'on sent son étrangeté. Le personnage se voit retirer son accordéon qu'ils « déclarèrent inadapté au pays »¹³¹. Même si au début, il garde quelques vagues espoirs que tout va s'arranger pour le mieux, il finit par être poignardé. Les principales caractéristiques de ce personnage sont donc les mêmes que celles du héros de *La Nuit juste avant les forêts*, car il doit vite dire tout ce qui lui tient au cœur de peur d'être interrompu avant la fin, qui prend dans la pièce de Jacques Probst la forme de la mort qui approche. Cette mort du personnage montre clairement l'impossibilité d'échapper à cette étrangeté et de surmonter cette solitude que l'on ressent dans une société qui ne nous est pas propre.

2.3.4 La création comme autofiction

Plusieurs pièces de Jacques Probst manifestent des traits autobiographiques de l'auteur que celui-ci présente dans les textes qui accompagnent les pièces dans sa publication *Huit monologues*. C'est notamment le cas de *Lise, l'île*, une pièce que Probst a écrite selon sa propre expérience vécue sur une petite île déserte (où il n'avait, tout comme son héroïne,

¹³⁰ PROBST, Jacques, *La Lettre de New York*. Op cit., p. 87.

¹³¹ *Ibid.*, p. 95.

presque rien à boire et à manger, et où il a vécu seulement avec les rats dont il parle dans sa pièce)¹³² ; et de la pièce *Aldjia, la femme divisée*. Dans les deux avant-propos qui précèdent la pièce et qui ne sont pas destinés à être joués sur scène, l'auteur présente ce monologue comme une pièce écrite lors d'un moment très important de sa vie, au moment où il s'est fait soigner de son alcoolisme. Dans la pièce, l'alcool fait partie du combat qui se déroule entre deux personnalités d'Aldjia. Aldjia B boit de l'alcool fort tout au long de la pièce ce qui lui permet de s'accommoder de sa vie. Elle recommande la même à chose à son alter ego qui ne voit pourtant aucune solution dans cet acte. Aldjia B lui répond :

« Tu n'en veux pas ? Tu auras du mal, ma chérie, tu auras du mal. »¹³³

Ce motif se répète plusieurs fois dans la pièce. Jacques Probst précise qu'un pareil combat intérieur se passait en ce moment également dans sa tête, et que ce monologue était donc pour lui une sorte de confession personnelle :

« Je ne pouvais pas boire moi-même, donc, j'ai fait boire certains de mes personnages... »¹³⁴

2.4 La langue : une partition musicale

Voici une voix singulière, charpentée et fragile. Voici un coup de poing de tendresse première. Voici une parole de galets et de ronces, polie par le torrent, sanguine sous l'épine. Chaque monologue de Probst est une musique particulière, une partition construite sur le souffle, dans le matériau langagier le plus juste, et certainement le moins complaisant. Il faut 'du coffre' pour faire résonner ces solitudes. Il faut que ça swingue, que ça jazze, que ça balance, que ça mâche et ça décape ! Il faut se laisser prendre par cette scansion si personnelle et si fascinante. C'est un hoquet fondateur, aux récurrences jubilatoires. Il y a du Ramuz et du Cendrars dans cette langue. Prendre le pouls de cette écriture, c'est accepter de s'abandonner à l'arythmie du poète.¹³⁵

Comme l'écrit Philippe Morand, la langue de Jacques Probst est très travaillée. Quand nous parlons de son écriture, une nouvelle comparaison avec Bernard-Marie Koltès peut être tissée, ce dernier étant connu pour son travail extrême sur la langue. Exactement comme Koltès, Probst utilise des phrases longues. Le point à la fin de la phrase n'est employé que rarement, comme s'il s'agissait d'une longue coulée de la parole qui ne

¹³² Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

¹³³ PROBST, Jacques, *Aldjia, la femme divisée*. Op cit., p. 305.

¹³⁴ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

¹³⁵ MORAND, Philippe, directeur de la collection Théâtre en camPoche, sur la couverture du livre Huit monologues : PROBST, Jacques, *Huit monologues*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2005.

devrait pas être interrompue. Le travail précis de la ponctuation détermine le rythme du texte. Il réécrit ses monologues même plusieurs fois, jusqu'à arriver à une version parfaite, comme il l'explique :

*« J'écris un peu comme les musiciens, ils m'inspirent. Je n'écris jamais rien que je n'ai pas essayé de dire plusieurs fois. La parole doit sonner, comme la musique. »*¹³⁶

Ce travail sur le rythme est bien visible même dans la version imprimée du texte. La structure du texte ressemble souvent plutôt à un poème qu'à un texte en prose car les phrases sont morcelées en une sorte de groupes rythmiques, un peu comme s'il s'agissait de vers libres.

Pour Jacques Probst, la page écrite est une partition – la mise en page marquant les respirations, avec pieds et retours à la ligne en guise de ponctuation. (...) C'est rare, cette adéquation entre style et contenu, ce rythme qui fait sens, cette charge d'émotions que l'histoire seule ne saurait susciter.¹³⁷

Les pièces monologuées de Jacques Probst racontent donc des histoires, souvent très émouvantes et émaillées de la musique. Le nombre de ses monologues reste sans équivalent, mais son œuvre est avant tout une création hors commun dont l'originalité repose sur son travail avec la langue et sur la profondeur de ses personnages.

¹³⁶ Jacques Probst, entrevue personnelle avec l'auteur, le 5 juin 2015.

¹³⁷ PITTELOUD, Anne, *Jacques Probst. A coups de mots*. [En ligne] Le courrier, 13/08/2005. http://www.lecourrier.ch/jacques_probst_a_coups_de_mots.

3 David France Jakubec et les limites du théâtre

À la différence des cas précédents, le dernier auteur présenté dans notre étude n'est ni homme de théâtre, ni écrivain professionnel. Médecin psychiatre dans la vie, David Jakubec qui est aussi l'un des membres fondateurs de la Compagnie du Dépoâtre, a écrit sa première pièce, enfant, en 1968. Parmi une dizaine de ses pièces, presque la moitié sont des monologues, une forme qu'il désigne comme une « manière de réfléchir sur soi-même ».¹³⁸ Mis à part la pièce *Partir*, monologue pour une femme qui n'a jamais été publié, il a écrit quatre pièces à un personnage (il en est l'auteur et le metteur en scène) que nous allons traiter ici. Il s'agit plus précisément de deux monologues indépendants, *Frénésire ! ou le nouvel Orphée* et *Publicidez ! Variations sur le mythe de Sisyphe*, et de deux brefs monologues, *S'engager* et *David et Bethsabée*, écrits d'abord comme pièces autonomes et regroupés dans un second temps avec un dialogue, en trois actes (même si assez indépendants) d'une seule pièce intitulée *Autoportrait avec lutrins*.

Ces pièces monologuées présentent tout un ensemble de spécificités qui peuvent être regroupées selon deux principaux thèmes qui se manifestent dans l'œuvre de David Jakubec. Il s'agit surtout de la recherche des limites du théâtre et du questionnement sur les problèmes de notre société contemporaine. Ceux-ci seront donc étudiés davantage dans les sous-chapitres suivants.

3.1 Les limites du théâtre et l'esthétique de la mise en abyme

« J'écris pour 'ici et maintenant' et j'essaie donc à chaque fois d'adapter le texte pour qu'il provoque des questions et intègre le spectateur. »¹³⁹

Dans le théâtre de David Jakubec, le temps et le lieu réel de la représentation se confondent avec le chronotope de l'histoire de la pièce. Tous ses monologues abolissent ainsi le caractère double de l'espace et du temps théâtral. Le présent devient un des principaux motifs de la création. Les marques de cette « contemporanéité »¹⁴⁰ (le terme employé par Micheline Cambron de l'Université de Montréal dans sa préface aux pièces publiées) se manifestent dans les pièces sous la forme de didascalies internes incorporées

¹³⁸ David Jakubec, entrevue personnelle avec l'auteur, le 4 juin 2015.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ CAMBRON, Micheline, « Ici, maintenant » : *Les fables du présent intempestif*. Préface du livre *Frénésire ! ou le nouvel Orphée. Publicidez ! Variation sur le mythe de Sisyphe*. Paris : La Musaraigne, 2014.

dans la parole du personnage. Le temps présent fait donc partie de l'histoire même de la pièce, comme il est possible de l'observer sur les exemples suivants (un pour chaque pièce dont il est question dans notre étude, organisés dans l'ordre suivant : *S'engager*, *Frénésire*, *Publicidez*, *David et Bethsabée*) :

Naître ; scène pour une actrice et un lutrin, écrite spécialement pour être lue au... (**vrai nom du théâtre**) à... (**vrai nom de la ville**) le... (**vraie date de la représentation**) !¹⁴¹

Quelle heure est-t-il ?... (**Heure réelle de la soirée**) ! Ce n'est pas possible !¹⁴²

Or j'aime pas les **jeudis (ou vendredis, jour du spectacle)**... Pfoouou... J'aime pas du tout les **jeudis (ou vendredis)**... Il est seulement... (**heure réelle**)...¹⁴³

Il est... (**heure vraie**) ... Maintenant ! Nous commençons maintenant !¹⁴⁴

Il semble donc presque impossible de dissocier le texte de la pièce et la représentation concrète. Une autre spécificité propre au théâtre devient ainsi floue : le double caractère du texte théâtral, destiné d'une part à être lu et d'autre part à être monté sur scène. Jakubec lui-même confirme que sa création s'effectue en deux étapes : il s'agit d'abord de la naissance d'une idée générale qui ne se précise qu'après le choix du lieu concret de la représentation.¹⁴⁵ Néanmoins, cette apparition répétitive du moment présent dans la fiction n'est qu'un premier reflet de la mise en question des limites et des conventions théâtrales dans la création de David Jakubec. L'emploi du temps présent comme partie de l'histoire est étroitement liée à l'esthétique de la mise en abyme qui apparaît de nouveau dans toutes ses pièces monologuées.

Toutes les pièces de David Jakubec se passent en un lieu précis, celui-là même où se trouvent les acteurs et les spectateurs rassemblés pour la représentation. On aurait tort de ne voir là qu'un simple effet de mise en

¹⁴¹ JAKUBEC, David, *Autoportrait avec lutrins*. Manuscrit.

¹⁴² JAKUBEC, David, *Frénésire ! ou le nouvel Orphée. Publicidez ! Variation sur le mythe de Sisyphe*. Paris : La Musaraigne, 2014, p. 48.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁴ JAKUBEC, David, *Autoportrait avec lutrins*. Manuscrit.

¹⁴⁵ David Jakubec, entrevue personnelle avec l'auteur, le 4 juin 2015.

abyrne, de théâtre dans le théâtre. La représentation théâtrale est ici la condition même de l'action représentée.¹⁴⁶

Commençons par *David et Bethsabée* car l'effet du théâtre dans le théâtre s'y manifeste le plus clairement. Il y est question de Charles, un comédien qui, abandonné par ses deux compagnons, met seul en scène une pièce à trois personnages, la fameuse histoire de l'Ancien Testament qui parle du triangle amoureux entre le roi David, son amante Bethsabée et son mari Urie. Ainsi, le monologue de Charles au début du spectacle se transformera ensuite en une conversation entre ces trois personnages bibliques mais incarnés par une seule voix, celle de Charles. Ici une question se pose sur les limites du monologue théâtral. S'agit-il encore d'un monologue quand un seul acteur joue trois personnages ? Enfin, le monologue même, que nous présente Charles au début de la pièce, révèle une spécificité qui remet en cause l'emploi du terme « monologue » à propos de cette pièce. Charles n'adresse pas directement la parole au public, il est tout au contraire caché dans les coulisses et une bonne partie de son discours est formée par la conversation téléphonique avec Chantal, une comédienne dont il est amoureux et qui devait jouer dans la pièce avec lui. Il ne s'agit donc pas du vrai monologue d'un personnage mais d'un dialogue dont nous n'entendons qu'une seule partie, tout comme dans la pièce *La voix humaine* de Jean Cocteau.

Pour revenir à notre question du théâtre dans le théâtre, le public assiste dans la seconde moitié de la pièce à une vraie représentation théâtrale qui appartient au cadre de la fiction. Il s'agit donc d'un bel et clair exemple de cette esthétique de mise en abyme :

Cher public : l'histoire d'amour entre David et Bethsabée, en raison de ... d'un problème technique, ce soir, vous sera présentée par ... moi seul. (...)

(Charles entre en scène, vêtu d'une grande cape rouge, dont un des bords est orné d'une frange avec des grelots, et coiffé d'une couronne dorée, il tient seul s'aidant des deux lutrins, les trois rôles : le roi David, Urie et Bethsabée.)¹⁴⁷

La situation se complique néanmoins avec les pièces suivantes. Tout de même comme *David et Bethsabée*, les pièces *S'engager* et *Publicidez !* mettent en scène le personnage d'une comédienne qui se prépare pour la représentation suivante mais qui n'est pas encore

¹⁴⁶ CAMBRON, Micheline, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁷ JAKUBEC, David, *Autoportrait avec lutrins*. Manuscrit.

supposée être vue par le public. Que ce spectacle fictif se tienne ou non lors de la représentation réelle, nous pouvons parler, dans les trois exemples présentés, de l'esthétique de la mise en abyme car le comédien ou la comédienne s'adressent à un public supposé, venu justement pour voir cette pièce fictive.

Vous ne voyez pas que vous êtes sur la scène... La scène, c'est pourtant évident, ouvrez les yeux, elle est ici, là, là, et là... (...) Vous aussi, regardez ! Décidément, vous le faites exprès d'avoir les pieds collés à la scène ?¹⁴⁸

Un motif analogue réapparaît même dans la dernière pièce, *Frénésie !*. Vu que cette pièce est plus complexe que les précédentes, commençons par en faire un bref résumé. Ce monologue, avec le sous-titre « *ou le nouvel Orphée* », présente une société future (un peu à la façon de *R. U. R.* de l'écrivain tchèque Karel Čapek, et de *1984* de George Orwell en même temps), où les humains sont remplacés par une sorte d'humanoïde et qui est entravée par différentes règles. Le spectateur, mis alors dans le rôle d'un humanoïde, assiste à une soirée préparée dans le cadre de la Société archéologique sur le thème d'une période préhistorique nommée « l'Âge d'amour » (autrement dit l'Âge des humains), achevée par une mise en scène, à titre d'exemple culturel de cette période, d'Orphée et Eurydice. Cependant, cette pièce ne fera finalement pas partie de la représentation réelle. Tout le monologue n'est qu'un long discours d'une spécialiste choisie pour présenter cette époque lointaine ainsi que la pièce « Orphée et Eurydice ». En effet, cette pièce de théâtre qui devait suivre son propos lui rappelle sa propre découverte de l'amour, les moments extraordinaires qu'elle a vécus dans ce monde futuriste où ce sentiment est déjà dépassé et oublié. Le motif du théâtre dans le théâtre apparaît dans cette pièce, comme dans les pièces précédentes, mais le spectacle fictif ne commencera qu'après la fin de la représentation réelle.

Quant à cette pièce, une remarque sur l'utilisation du temps présent peut encore être faite. Le monologue met en scène deux histoires parallèles, celle de la présentatrice de la soirée et celle de l'amour qu'elle a vécue avec un de ses collègues. Cette dernière histoire représente donc un souvenir raconté au passé. Pourtant, une rupture se produit dans l'acte trois de la pièce où « l'amour ravit vraiment ».¹⁴⁹ Même s'il s'agit ici également du

¹⁴⁸ JAKUBEC, David, *Variation sur le mythe de Sisyphe*. Op cit., p. 59-60.

¹⁴⁹ David Jakubec, entrevue personnelle avec l'auteur, le 4 juin 2015.

souvenir d'une rencontre amoureuse qu'ils ont vécue dans le passé, il est raconté au présent comme s'il se déroulait au moment même de la narration :

« *La toile enfle, enfle encore, gonfle, gonfle encore, se dilate, se tend, se lisse... Allons !... Balançons-nous, élevons-nous, jusqu'aux étoiles !* »¹⁵⁰

Le présent utilisé souligne donc l'intensité de l'amour vécu comme si celle qui le raconte voulait causer par sa narration « une suspension du mouvement vers le futur ».¹⁵¹ Mais cet effet est nié en même temps par l'absence d'un vrai dialogue (c'est-à-dire par l'absence de l'autre). Cet acte reste donc inachevé, reflétant ainsi le mythe d'Orphée.

En utilisant l'esthétique de la mise en abyme, Jakubec se pose donc une question sur les limites du théâtre. Non seulement l'auteur rompt avec l'esthétique classique du quatrième mur, mais il joue avec la double adresse théâtrale de sorte que le spectateur joue le rôle d'un public fictif et participe ainsi à la création collective de la pièce. Jusqu'à quel point peut-on donc supprimer les frontières entre le monde de la fiction et le monde réel pour qu'il s'agisse toujours d'une représentation théâtrale ?

3.2 Théâtre engagé et mythes anciens

« *Il y a une idée d'engagement politique et social, comme en Grèce ancienne, aux origines du théâtre.* »¹⁵²

Les pièces monologuées de Jakubec posent toute une série de questions sur la société contemporaine : Comment trouver sa place dans la société actuelle ? Quel est le sens de la vie dans cette société qui devient de plus en plus dépersonnalisée ? Quelle est la place laissée à la communication et à l'amour ? Dans ses monologues (qu'il désigne comme « engagés au second degré »¹⁵³), Jakubec manifeste ce questionnement d'une part par l'utilisation des mythes grecs, d'autre part par une représentation des technologies et de la commercialisation du monde. Ses personnages prennent donc la parole pour s'encourager à se révolter contre les règles que nous impose notre environnement et pour arriver ainsi à la liberté.

Le premier thème omniprésent de ces pièces monologuées est donc la technologie qui nous domine. Située dans une société future, la pièce *Frénésire ! ou le nouvel Orphée* en

¹⁵⁰ JAKUBEC, David, *Frénésire ! ou le nouvel Orphée*. *Op cit.*, p. 43.

¹⁵¹ CAMBRON, Micheline, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵² David Jakubec, entrevue personnelle avec l'auteur, le 4 juin 2015.

¹⁵³ *Ibid.*

est un bon exemple. La technique est traitée d'une façon très humoristique et absurde, comme le témoigne, par exemple, la description d'une chaussure 'moderne' :

Si vous observez une base d'aujourd'hui, même la plus courante : une London ou une Berlin, n'importe quelle base dispose de nos jours d'un système de détection des odeurs, d'un système d'équilibrage spatial, et temporel, de détection des obstacles, de régulation automatique de la vitesse, d'élévation stratégique psychologique, etc. etc... Toute cette technologie basique, qui contribue de manière indispensable à notre bonheur d'aujourd'hui, n'existait pas...¹⁵⁴

La critique de Jakubec repose néanmoins surtout sur la représentation de la solitude et de l'étrangeté d'une société où la technologie empêche toute communication. Ce manque d'échange interpersonnel se manifeste déjà dans le monologue *David et Bethsabée*. Charles ne réussit pas à dévoiler ce qu'il sent devant la femme de sa vie car celle-ci n'est pas réellement présente et communique avec lui seulement par téléphone.

Incarnant à lui seul Bethsabée, David et Urie, Charles joue, en même temps que le récit biblique, l'impossibilité de la rencontre, sur scène et dans sa vie, avec les deux autres comédiens, ramenant les deux récits entrecroisés dans le présent de la représentation.¹⁵⁵

La pièce *Frénésire !* illustre néanmoins encore mieux cette solitude, notamment grâce à l'exagération et l'absurdité de son histoire. Même l'amour n'existe plus dans ce monde fictif car chaque mouvement des humanoïdes est contrôlé par leur CAIP (Capteur automatique des idées préconçues) et la société, à l'aide de la technologie, abolit toute individualité et toute liberté. L'histoire amoureuse de ce nouveau couple d'Orphée et Eurydice (désignés dans ce monde par les numéros 629 et 295) qui décident d'enlever leurs CAIP pour être « libres », viole donc les règles et doit arriver à sa fin tragique où l'impossibilité de retrouver la simplicité et la liberté même dans l'amour pousse le 629 à se suicider :

– Qu'allons-nous devenir, mon trésor ?... Nous ne pouvons pas rester à vie dans cette vitrine... Et nous ne pouvons pas davantage vivre à la surface, terrestre et stérile.

– J'aurais tant aimé rester à tes côtés, ma tendre...¹⁵⁶

¹⁵⁴ JAKUBEC, David, *Frénésire ! ou le nouvel Orphée*. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁵ CAMBRON, p. 10.

¹⁵⁶ JAKUBEC, David, *Frénésire ! ou le nouvel Orphée*, *Op. cit.*, p. 47.

629 !... Qu'est-tu devenu ?... Réponds-moi, mon amour !...¹⁵⁷

De même que Jacques Probst, David Jakubec met en scène le sentiment de la solitude comme une force motrice de la prise de parole de ses personnages. Mais la solitude dans ces pièces diffère de ce que ressentent les personnages probstiens. Il s'agit ici de la solitude du monde habité par la technique et empêchant la vraie communication. Même son rôle dans la pièce est différent car il provoque, à travers la prise de parole, une révolte contre ce système, comme c'est le cas du personnage de *Frénésire !*. En se plongeant dans ses pensées et dans ses souvenirs, la 295 a raté l'heure à laquelle elle aurait dû amener les spectateurs pour assister à la représentation de « Orphée et Eurydice ». Inspirée par cette histoire amoureuse, elle décide alors, selon l'exemple de son amoureux, de se libérer en se révoltant contre le système automatisé qui dirige la société et qui ne permet pas d'exceptions :

Vous avez manqué le spectacle (...) Non !... Non !... Et non !... Je ne suis pas d'accord !... Ça ne se terminera pas ainsi ! (...) Vous imaginez le combat qui m'attend : seule, seule contre deux nucléotrons et trente radiateurs... Si je gagne : hop !... Bonjour, lumière !... Bonjour, œuvre d'art !... Si je perds...

(...)

O ciel que sens-je ? un feu invisible me brûle, je n'en puis plus et tout mon corps devient un brasier ardent, aaah...

(La lumière jaillit d'un seul coup dans le théâtre...)¹⁵⁸

Le même motif de la liberté dans le monde où tout dépend de la technique réapparaît dans le monologue *Publicidez ! Variations sur le mythe de Sisyphe*. Le personnage de la comédienne prépare une publicité pour une compagnie de théâtre. Après le montage de toute la technique nécessaire, au moment où elle veut commencer son spectacle, elle se rend compte qu'il lui manque des lunettes spéciales indispensables à la lecture du texte écrit par une technologie spécifique. Après le désespoir initial, elle se rend compte que personne ne voit rien et qu'elle est donc libre de dire ce qu'elle veut. Mais même si elle a réussi à retrouver cette liberté tant voulue, elle ne sait pas s'en servir. Elle commence donc

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

à répéter seulement les phrases qu'elle connaît par cœur sans savoir comment continuer.¹⁵⁹ L'impossibilité de la communication, ainsi que l'incapacité à se saisir de sa propre liberté représentent donc deux principaux thèmes dans le théâtre de Jakubec :

« *Cela n'est pas contre la technique en général mais tout simplement, je pense que la technique nous transforme sans que l'on s'en rende compte.* »¹⁶⁰

L'engagement du théâtre de David Jakubec est néanmoins encore plus large. Dans cette pièce, nous pouvons observer également un autre thème très actuel : la commercialisation du monde. La pièce *Publicidez !* représente une publicité créée pour une compagnie de théâtre. L'un des principaux objectifs de ce monologue est donc de nous montrer à quel point notre société est basée sur le principe du commerce.

Du désir, voulez-vous ? Venez ! Je vous en vends... / Du bonheur, voulez-vous ? Venez ! Je vous en vends... De l'amour, voulez-vous ? Venez ! Je vous en vends... / De la mort ! Voulez-vous ?... Venez ! Je vous en vends...¹⁶¹

De plus, la création de Jakubec se montre engagée aussi sur le plan individuel. Il travaille avec l'idée que ce qui nous domine peut être aussi bien un système qu'un sentiment, plus précisément celui de l'amour. La pièce *S'engager* traite d'un autre type d'amour que celui que nous avons vu dans les pièces précédentes (c'est-à-dire l'amour impossible dans la *Frénésie !* ainsi que dans le monologue *David et Bethsabée*). Elle parle de l'amour comme d'un sentiment par lequel le personnage se laisse dominer, voire abuser. *S'engager* révèle donc le motif de la libération d'un individu de ce dernier type de dépendance dont on ne se rend souvent même pas compte. Grâce au texte qu'il doit présenter lors d'une lecture publique, le personnage de la comédienne prend conscience de son manque de liberté dont lui-même est le seul responsable. Il s'agit donc de nouveau du motif de la révolte qui provoque la prise de parole, oscillant ici entre le monologue destiné au public fictif venu assister à la lecture, et le soliloque qu'elle ne se prononce qu'à elle-même :

¹⁵⁹ David Jakubec, entrevue personnelle avec l'auteur, le 4 juin 2015.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ JAKUBEC, David, *Variation sur le mythe de Sisyphe*. *Op cit.*, p. 70.

Je n'ai été jusqu'ici qu'une pauvre marionnette, naïve et confiante... Moi-même, je me suis abusée, je me suis déformée... Maintenant ! Ici ! C'est fini !... Désormais, je n'en veux plus, moi, de votre comédie ... Mon alexandrin, je te crée : dès ce jour, dans ma bouche, je mets mes mots à moi !¹⁶²

3.3 Parole versus corps

La langue des pièces manifeste la grande inventivité de David Jakubec qui se sert très souvent de mots inexistantes, surtout de néologismes créés par dérivation à partir d'autres mots ou par composition des parties de mots déjà existants. Ainsi, les titres de pièces *Frénésie !* et *Publicidez !* peuvent servir d'exemple, le premier étant composé des mots « frénésie » et « désir » et le second des mots « publicité » et « (se) suicider ».¹⁶³ Outre ses néologismes, il utilise également beaucoup d'archaïsmes et de mots à rare occurrence. L'emploi de ces termes peu utilisés, voire inexistantes, apparaît le plus clairement dans l'acte trois du monologue *Frénésie !* dont nous avons parlé plus haut dans cette étude. Cet acte, qui est plus lyrique que les autres parties de la pièce, symbolise l'aspect physique de l'amour, ce qui est illustré par un vocabulaire très concret :

« *Pine et rapine-moi ! ... Bourre et bourre et laboure-moi !... Morts et remords-moi !... Livre et libère-nous !... Emmêle, encielle, enfemelle-moi !... Allumons !...* »¹⁶⁴

Cet extrait montre d'ailleurs que l'auteur joue également avec le côté phonique des mots car en prononçant ceux-ci à haute voix, nous obtenons des sons similaires.

De même que le vocabulaire, le rythme de la parole est très travaillé dans ces pièces. La rythmicité de la parole est créée par plusieurs méthodes, dont notamment l'utilisation des alexandrins, la répétition des mots, le rythme saccadé de la parole (souligné par l'emploi abondant du point d'exclamation et des phrases inachevées qui finissent par trois points de suspension) et l'emploi des interjections.

Le rythme des pièces est dû à leur côté physique qui représente une autre singularité de cette création (contrairement aux nombreuses pièces monologuées contemporaines dans lesquelles le sens repose uniquement sur le texte). Presque tous les monologues de Jakubec sont donc basés sur le mouvement, qu'il s'agisse des aller-retours répétitifs entre la scène et les coulisses que le spectateur peut voir dans *S'engager* et dans *David et Bethsabée* ou de la marche et de la danse (qui constitue une partie très importante de l'acte trois déjà mentionné) employées dans la pièce *Frénésie !*

¹⁶² JAKUBEC, David, *Autoportrait avec lutrins*. Manuscrit.

¹⁶³ David Jakubec, entrevue personnelle avec l'auteur, le 4 juin 2015.

¹⁶⁴ JAKUBEC, David, *Frénésie ! ou le nouvel Orphée*, *Op. cit.*, p. 44.

Néanmoins, le rôle du mouvement s'accroît surtout dans la pièce *Publicidez !* où l'activité physique devient un vrai thème du monologue. Toute la pièce représente un montage de la scène pour une publicité. Après son arrivée sur scène sur une sorte de « machine-sculpture » à pédales¹⁶⁵, la comédienne se met à construire des décors de la publicité. En se servant d'une échelle, elle « scande son texte au rythme de ses ascensions et descentes »¹⁶⁶. Ses mouvements se répètent toujours plusieurs fois. Enfin, le mouvement lui-même devient l'objet de sa parole :

T'inquiète pas, Martine ! T'installe les machines, une – deux – trois, une – deux – trois, et puis tu branches les câbles, deux par deux, l'un dans l'autre ! Hop ! Et hop !... Ps plus difficile que ça...¹⁶⁷

C'est parti ! Courir – un ! – crocher... Courir – deux ! – crocher... Courir – trois ! – crocher... (...)¹⁶⁸

En conclusion, dans l'œuvre de David Jakubec, la pièce monologuée occupe donc une place assez importante. En utilisant différentes méthodes de la mise en abyme, l'auteur se questionne sur les limites du monologue et du théâtre en général. Le côté très physique de ses pièces ainsi que son travail sur la langue contribuent à l'évolution du nouveau type du monologue théâtral où la parole et le mouvement sont en équilibre.

¹⁶⁵ JAKUBEC, David, *Variation sur le mythe de Sisyphe*. Op cit., p. 56.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 64.

Conclusion

Les trois auteurs examinés dans ce mémoire représentent les dramaturges suisses romands les plus féconds dans le domaine de la pièce monologuée contemporaine. Comme mentionné dans l'introduction de ce travail, il s'agit donc de trois écritures originales et différentes sur les plans stylistique comme thématique.

Robert Pinget, qui a quitté la Suisse pour s'installer en France, était surtout un romancier proche de la création des auteurs du Nouveau Roman. Ses romans sont aujourd'hui connus en France et même à l'étranger. De fait, même si de nombreuses études ont été rédigées sur cet auteur, ses pièces monologuées sont restées peu connues. Elles représentent pourtant une part importante de son œuvre et nous pouvons considérer qu'elles résument en quelque sorte toute sa création artistique. Comme nous l'avons vu précédemment, Pinget manifeste dans ses pièces son amour pour le récit. À travers des personnages assez indéfinis, voire abstraits, et une langue presque insaisissable, ces pièces monologuées posent la question de la démarche créatrice de l'écrivain.

Les deux autres dramaturges présentés dans notre travail sont plus contemporains mais ils forment la vraie base de la production des pièces monologuées en Suisse Romande. Avec ses huit pièces, Jacques Probst reste sans doute l'auteur le plus prolifique de monologues en Suisse Romande. Ses personnages sont souvent des gens qui ont perdu leurs combats et ils ressentent un profond sentiment de solitude. La solitude est d'ailleurs l'un de ses motifs majeurs, ce qui rapproche sa création de son contemporain, le dramaturge français Bernard-Marie Koltès. Mais la plus grande originalité de son œuvre consiste dans l'emploi d'une langue très travaillée et fort inspirée par la musique. David Jakubec, pour sa part, représente une démarche complètement différente. Par la forme de ces pièces, qui sont assez « physiques » et abolissent totalement l'esthétique du quatrième mur en impliquant le spectateur dans l'histoire, il examine les limites du théâtre. Malgré son engagement social et politique, qui se manifeste à travers des thèmes actuels, l'auteur essaie de rapprocher son théâtre du théâtre antique.

Chaque auteur présenté est donc singulier et montre la richesse de cette forme théâtrale. Nous pouvons pourtant conclure sur le fait que même s'ils font apparaître des thèmes similaires et que ces thèmes sont travaillés avec la même habileté chez les auteurs suisses romands et chez leurs collègues français, les premiers restent - étant donné leur origine et le statut minoritaire de la littérature suisse romande, souvent sous-estimée - moins connus et moins étudiés.

Et les autres auteurs ?

La production des pièces monologuées en Suisse Romande est néanmoins abondante. Lors de nos recherches, effectuées dans différentes revues culturelles (ou bien dans celles avec une orientation vers le théâtre), sur Internet, ou encore dans *Le Livre des écrivains associés du théâtre de Suisse*¹⁶⁹, anthologie présentant certains dramaturges suisses qui écrivent en français, nous avons bien sûr trouvé d'autres auteurs qui ont écrit un voire plusieurs monologues. Toutefois, nous ne pouvons pas les présenter davantage, entre autres car leurs pièces restent inédites. Il s'agit, par exemple, de l'auteure neuchâteloise Orélie Fuchs qui a écrit deux pièces monologuées *Tout en faux* et *Foudre (comme le silence du monde)*.¹⁷⁰

Il existe également quelques cas d'auteurs de one-man-shows / one-woman-shows, comme Emanuelle Delle Diane et Pascal Robetz. Un problème similaire empêche pourtant toute analyse : ces spectacles ne disposent probablement pas de versions écrites.

Enfin, nous avons trouvé plusieurs auteurs plus ou moins connus qui ont écrit un seul monologue (publié ou non), mais qui n'ont pas travaillé systématiquement sur le genre de la pièce monologuée contemporaine. Ainsi, nous pouvons mentionner *La Ligne Blanche* de Bastien Fournier, *J'ai pas pleuré* d'Isabelle Daccord, *Pouce* d'Hélène Bezençon, *La femme qui tenait un homme en laisse* d'Yves Robert, *Clandestin* de Serge Martin, *L'Imprésario, la nuit, sur le théâtre désert* de Michel Moulin, *Les Guetteurs* de Pascal Nordmann, *Jeune* de Pierre-Louis Péclat ou *Cantate à sept voix*, une œuvre située entre le théâtre et la poésie, écrite par Sylvaine Dupuis.

Même si cette liste n'est de loin pas exhaustive, elle nous permet d'affirmer qu'une volonté d'écrire et de mettre en scène des pièces monologuées se manifeste en Suisse Romande aussi bien qu'en France. Espérons alors que la production de ce genre particulier va continuer de croître et qu'elle trouvera sa place dans la littérature de la Suisse Romande.

¹⁶⁹ *Le Livre des écrivains associés du théâtre de Suisse*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2008.

¹⁷⁰ Le premier monologue est présenté dans le dossier de presse du projet « Lectures en chambres », accessible sur : [en ligne] http://www.villabernasconi.ch/sites/default/files/fichiers/lectures_2003_dossier_de_presse.pdf, le deuxième est mentionné dans *Le Livre des écrivains associés du théâtre de Suisse*, op. cit.

Bibliographie

Primaire :

- JAKUBEC, David, *Autoportrait avec lutrins*. Manuscrit.
- JAKUBEC, David, *Autoportrait avec lutrins*. Trois extraits publiés, In La Revue de Belles-Lettres, 2009, n° 2-4, p. 295-300.
- JAKUBEC, David, *Frénésire ! ou le nouvel Orphée. Publicidez ! Variation sur le mythe de Sisyphe*. Paris : La Musaraigne, 2014.
- PINGET, Robert, *Sophisme et sadisme*. In Un testament bizarre et autres pièces, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- PINGET, Robert, *L'Hypothèse suivi de Abel et Bela*. Paris : Éditions de Minuit, 1987.
- PINGET, Robert, *Le Chrysanthème*. Genève : Éditions Zoé, 2013.
- PROBST, Jacques, *Huit monologues*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2005.

Secondaire:

Définitions et théorie du monologue théâtral :

- D'AUBIGNAC, François Hédelin, *La pratique du théâtre*. Paris : Champion, 2001.
- *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris : Bordas, 2008.
- EIGENMANN, Eric, *Le mode dramatique*. Dpt de français moderne – Université de Lausanne, 2003 – 2004, [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/mdinteg.html> (consulté le 25 janvier 2015).
- HEULOT-PETIT, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- *La parole des auteurs*. Propos recueillis par Sabrina Weldman, In Alternatives Théâtrales , n° 45, juin 1994, p. 52.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris : Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1876.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1980.
- *Le monologue contre le drame ?*, textes présentés sous la direction de F. Dubor et F. Heulot-Petit, Rennes : Presses Universitaires, 2011.

- LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette, 1877.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Les registres de la parole*. In *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1967, n°3, p.265 -278.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996.

Évolution du monologue du Moyen Âge jusqu'à la première moitié du XIXe siècle :

- OFFREDI, Frédérique, *Monologues en France du Moyen Age à Raymond Devos*. Thèse de doctorat présentée au Département d'études françaises, sous la direction de Johane Bénard, Kingston, Ontario, Canada, Queen's University, 2010.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*. Saint-Genouph : Librairie A-G Nizet, 2001.
- VECCHIO, Silvana, CASAGRANDE, Caria, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles)*. In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1979, Volume 34, Numéro 5.
- AUBAILLY, Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie*. Paris : H. Champion, 1984.
- TOURET, Clotilde, *Seul en scène*. Genève : Droz, 2010.
- *Anthologie de monologues fumistes*. Textes présentés par Françoise Dubor, Rennes : Presses Universitaires, 2005.
- MAILHOT, Laurer, *De la littérature orale au théâtre : l'évolution du monologue*. In *Québec français*, 1983, n° 49, p. 40-67.

Dramaturges contemporains en France :

- CORVIN, Michel, *Philippe Minyana et la parole visible*. Paris : édition THEATRALES, 2000.
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris : Bouchet-Chastel, 1963.
- JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1966.
- JOBERTOVÁ, Daniela. *Znovuzrození dramatika: život a tvorba Bernarda-Marie Koltèse*. In KOLTÈS, Bernard-Marie. *Hry*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 241-270.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1999, p. 23.

- *Le monologue au théâtre 1950-2000 : La parole solitaire*. Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon : Presses Universitaires, 2006.
- MINYANA, Philippe, *Il faut déposer la parole dans le livre*. In *La Lettre d'Atlantiques*, n°16, Bordeaux : Centre régional des Lettres d'Aquitaine, 1997, p. 2-4.
- MINYANA, Philippe, *L'Écrit*. In *Communications*, 2008, n°83, p. 115-122.
- MOISE, Judith ; STEFAN, Liana, *L'art de parler sans communiquer. Quelques remarques sur les dramaticules de Beckett*. In *Synergies Pologne*, n° 8, 2011, p. 55-62.
- NOVARINA, Valère, *Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau*. In *Littérature*, n° 138, 2005, Théâtre : retour du texte ?, p. 7-17.
- TREMBLAY, Nicolas, *Le théâtre et l'origine dans l'œuvre de Valère Novarina*. Thèse de doctorat présentée au Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec, avril 2008.
- UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud, 1999.
- VALLETTI, Serge, *Six Solos*, Nantes : l'Atalante, 2004.

Pièces mentionnées :

- BECKETT, Samuel, *La dernière bande*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1959.
- BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *La Nuit juste avant les forêts*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988.
- MINYANA, Philippe, *Chambres. Inventaires. André*. Montreuil : Éditions Théâtrales, 2012.
- NOVARINA, Valère, *L'Animal du temps*. Paris : P.O.L., 1993.
- NOVARINA, Valère, *L'Inquiétude*. Paris : P.O.L., 1993.
- NOVARINA, Valère, *Le Monologue d'Adramélech*. Paris : P.O.L., 2009.

Robert Pinget :

- CORTAZAR, Amancio Tenaguillo y, *Pinget gramophone : « Sans cesse une oreille là »*. In *Écriture radiophoniques*, Clermont-Ferrand : CRLMC, 1997, p. 121-126.

- EIGENMANN, Eric, *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : Théâtres du dialogisme*. Paris : L'Arche, 1996.
- LIEBER, Jean-Claude, *L'invention de Mortin*. Etudes littéraires, vol. 19, n°3, 1986-1987, p. 15-28.
- MEGEVANT, Martin, *Intenable Chrysanthème*. Préface, In Pinget, Robert, *Le Chrysanthème*. Genève : Éditions Zoé, 2013.
- MÉGEVANT, Martin, *Pouvoirs de Pinget*. In Registres, n° 7, décembre 2002, p. 79-89.
- RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute. Pinget. Duras*. Paris : José Corti, 1988.

Jacques Probst :

- PITTELOUD, Anne, *Jacques Probst. A coups de mots*. [En ligne] Le courrier, 13/08/2005. http://www.lecourrier.ch/jacques_probst_a_coups_de_mots.
- PROBST, Jacques, *Théâtre II*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2006.
- PROBST, Jacques, *Théâtre III*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2007.

David France Jakubec :

- CAMBRON, Micheline, « *Ici, maintenant* » : *Les fables du présent intempêtif*. Préface. In Jakubec, David, *Frénésire ! ou le nouvel Orphée. Publicidez ! Variation sur le mythe de Sisyphe*. Paris : La Musaraigne, 2014.

Autres :

- *Le Livre des écrivains associés du théâtre de Suisse*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2008.

Annexes

| | |
|--|----|
| I. Biographie de Robert Pinget..... | 79 |
| II. Quelques notes sur la vie et la création de David France Jakubec | 83 |
| III. Entretien avec David France Jakubec | 85 |
| IV. Biographie de Jacques Probst | 90 |
| V. Extraits de l’entretien avec Jacques Probst..... | 91 |

I. Biographie de Robert Pinget

« Le 19 juillet 1919, naît à Genève Robert Pinget, premier des quatre enfants de Blanche Montant et d'Emile Pinget, assureur, dans un immeuble que se partagent trois familles de cousins totalisant dix-sept enfants. Depuis l'enfance, il dessine, peint et griffonne. A onze ans, il apprend le violoncelle. L'été, il passe ses vacances alternativement en Suisse et en France, au bord du lac Léman et dans les Alpes du Chablais qui lui fourniront le pseudonyme Chalune sous lequel il publie son premier ouvrage, un recueil de poèmes intitulé *A Sainte Nitouche*. Après la guerre, s'ajoute un autre lieu de vacances, Agay, sur la côte méditerranéenne, dont Pinget se souviendra pour le toponyme d'Agapa.

Au Collège Calvin de Genève, il termine ses études secondaires en section classique (latin, grec, allemand). Une fois passée sa maturité (équivalent suisse du baccalauréat français), il fait son droit. Pendant la guerre il passe son brevet d'avocat et est mobilisé sur la frontière. De cette époque datent des poèmes d'inspiration religieuse imprégnés de symbolisme mallarméen, publiés dans des revues suisses, entre 1939 et 1947.

Il quitte Genève en 1946 et s'installe à Paris où il loue une chambre rue de Rennes. Il est admis à l'École des beaux-arts en section peinture dans l'atelier de Jean Souverbie, influencé par Braque, et expose en 1949 et 1950. Jusqu'à la fin de sa vie, il résidera tantôt au 4 rue de l'Université, à St Germain des Prés, tantôt dans une ferme de Touraine, à La Roche Luzillé, à partir de l'automne 1964.

Après la publication d'un recueil de courtes nouvelles intitulé *Entre Fantoine et Agapa*, paru à La Tour de Feu en 1951, il se concentre sur son travail d'écriture, qu'il aborde fort de son expérience de musicien amateur, d'artiste peintre mais d'abord et surtout, de poète. Il propose *Mahu ou le matériau*, sorte de ludique manifeste littéraire écrit en 1950 où se rassemblent déjà les traits principaux de sa première manière, à Robert Laffont qui le fait paraître en 1952. Gallimard, en 1953, publie *Le Renard et la boussole*, récit singulier et troublant, enraciné dans un voyage en Israël, qui forme une parenthèse dans son œuvre.

Il voyage en Espagne (1946), en Afrique du Nord, en Yougoslavie en 1948 où il travaille à la construction d'un chemin de fer comme « oudarnik », conducteur de travaux, et en Israël en 1949 où il séjourne dans un kibboutz. Puis avec *Graal Flibuste* (1956) le roman s'autonomise de plus en plus : après cette parodie de récit de voyage, proche du *Voyage dans la Grande Garabagne* de Michaux, Pinget revient pour de bon à la

dérisoire royauté du moi écrivain inaugurée dans *Mahu ou le matériau*, et désormais élue comme l'espace de son écriture. *Baga* (1958) et son équivalent théâtral, *Architruc* (1961), soit burlesque et désinvolte variation pascalienne, témoignent de ce repli.

De 1960 et 1961 date une collaboration étroite avec Samuel Beckett, avec lequel il traduira en français *Tous ceux qui tombent* (1960) et *Cendres* (1961). Beckett traduit sa pièce radiophonique *La Manivelle* (1960) sous le titre *The Old Tune*.

Il se mêle à la vie parisienne, entre Montparnasse et Saint Germain des Prés, et s'entoure d'amis peintres et écrivains. A partir de 1950, Georges Perros ; en 1953, Matias, rencontré au Flore : le scénographe de Beckett réalisera les décors de la plupart de ses créations théâtrales. Ce serait sur sa suggestion que Pinget envoie *Mahu ou le matériau* à Beckett, lequel en recommande la lecture à Jérôme Lindon. C'est le début d'une amitié entre les deux écrivains et d'une collaboration avec les Editions de minuit : Pinget y publiera tous ses textes suivants, excepté ceux écrits en collaboration avec des artistes plasticiens, dont Jean Deyrolle pour *Cette chose* (chez Denise René, 1967) et Matias pour *Gibelotte* (1967, publié en 1994 aux éditions Jean-Michel Place).

Pinget vit entouré d'amis d'origines variées, qu'il fréquente séparément les uns des autres, comme s'il paraissait soucieux de se protéger de ce qui serait de nature à brider son intimité, à faire obstacle au projet de sa vie : *Toute ma vie a passé dans mes livres*, résume-t-il. Les relations avec Jérôme Lindon, au jugement de qui il s'en remettra toujours avec confiance, dépassent les simples rapports professionnels.

L'acteur Jean Martin est un ami très proche, comme le sera, plus tard, David Warrilow. Suzanne Beckett lui témoignera une affection constante. Mais c'est Samuel Beckett qui jouera un rôle décisif dans sa carrière d'écrivain. A partir de 1955, les deux écrivains se fréquentent régulièrement ; c'est muni de lettres de recommandation de Beckett qu'il séjourne à Londres à l'été 1955 puis aux Etats Unis de Novembre 1959 à mai 1960 dans le cadre d'une bourse d'écrivain en compagnie notamment de Claude Ollier et d'Arrabal, période durant laquelle il fait la connaissance d'Albee et se remet, sans doute à l'instigation de Beckett, à écrire pour le théâtre (la structure de *Lettre morte*, proche de *Godot*, en témoigne). Une amitié réciproque demeure, en dépit d'un brusque relâchement des liens vers le milieu des années 1960, Pinget reproduisant avec Beckett ce que ce dernier avait vécu avec Joyce. Mais une série de 85 lettres, bristol et cartes postales envoyées par Beckett à Pinget de 1953 à 1989, conservées à la John Burns Library (USA) témoigne que l'amitié et l'admiration réciproques y ont survécu. Samuel Beckett, Suzanne

Beckett et Blanche, la mère de Pinget, disparaissent la même année en 1989 : Pinget n'écrira plus de textes longs après cette date.

En 1966 Pinget prend la nationalité française, geste qu'il décrira comme un retour à de lointaines origines familiales, après l'obtention de la reconnaissance littéraire par deux prix (prix des Critiques pour *L'Inquisiteur* et Fémina pour *Quelqu'un*, respectivement reçus en 1962 et 1965).

Progressivement, Pinget travaille à s'imposer un emploi du temps très strict. A partir des années 1970, son travail d'écriture (lorsqu'il compose un roman) occupe toutes ses journées, et il s'accorde juste vers midi, un œuf et un bouillon dont se souviendra Lucile dans *Paralchimie*.

A ses œuvres de fiction, vingt textes romanesques, carnets et récits à ce jour publiés, s'ajoutent douze volumes qualifiés « théâtre », englobant 8 pièces de théâtre proprement dites, 8 pièces radiophoniques et une pièce pour la télévision.

Les pièces de théâtre de Pinget sont jouées notamment à la Comédie Française et à l'Odéon, servies entre autres par Henri Virlojeux (*Lettre morte*, mars 1960) Jean Martin (*La Manivelle*, janvier 1961), Olivier Hussenot (*Architruc*, septembre 1962; *Abel et Bela*, janvier 1971), Pierre Chabert (*L'Hypothèse*, dirigé par Samuel Beckett, 1965, 1966) Yves Gasc (*Identité*, novembre 1972, *Paralchimie*, janvier 1977), Jacques Seiler, Nadia Barentin (*Autour de Mortin*, mars 1979, *Monsieur Songe*, 1989), Jean Paul Roussillon et Michel Aumont (*Abel et Bela*, *La Manivelle*, juillet 1987). L'acteur David Warrilow et le metteur en scène Joël Jouanneau, avec *L'Hypothèse* (1987) puis une adaptation scénique de *L'Inquisiteur* (1992) contribuent de manière décisive à établir sa notoriété auprès d'un plus large public sur les scènes françaises et étrangères.

Un nombre important de textes est soit inédit à ce jour, soit partiellement publié dans des revues. *Mahu reparle*, écrit autour de 1968, est publié en septembre 2009 aux éditions des Cendres ; *La Fissure* et *Malicotte la frontière* paraissent également en septembre 2009 en en Suisse chez Métispresses.(se reporter à la rubrique bibliographie)

Après avoir décidé de se consacrer à l'écriture, Pinget n'en abandonne pas pour autant le dessin ; mais il s'y adonne dans les marges de son travail d'écriture. En 1986, il se remet à la peinture, produit une vingtaine d'huiles sur toile, sans titre; il nommera certaines « *printemps à Luzillé* ». Il abandonne cette « lubie » aussi subitement qu'il en a été saisi, puis en 1997, quelques semaines avant sa mort, il colorie et assemble subitement

156 collages au feutre noir ou coloré, faisant régulièrement apparaître ce chiffre neuf dont il disait qu'il le poursuivait toujours.

Il reçoit la Légion d'honneur en 1982, l'Ordre National du Mérite en 1989, le Grand Prix National des Lettres en France et le Grand prix de la Création à Genève en 1990. En 1987, il est invité d'honneur au Festival d'Avignon. Ses œuvres ont été traduites en dix-huit langues.

Le 19 juillet 1997, jour anniversaire de ses 78 ans, il subit une attaque qui le laisse paralysé. Il meurt le 25 août. »¹⁷¹

¹⁷¹ Le texte a été entièrement copié du site internet consacré à Robert Pinget : [en ligne] <http://www.robert-pinget.com/lauteur/>

II. Quelques notes sur la vie et la création de David France Jakubec

« C'est à l'âge de raison, en 1968, que David Jakubec, dit aussi David France Jakubec, écrit sa première pièce de théâtre en un acte, *Tour de magie*, qui sera montée par la troupe des louveteaux de Lausanne en 1969, et dans laquelle il tient le rôle principal : Mille Bouilles.

Plus tard, à Prague, en 1983 et 1984, il écrit *Sans attendre*, pièce en deux actes pour 125 mannequins. Il s'est auparavant formé en Lettres, dans les universités de Neuchâtel et St Petersburg, a commencé une thèse de doctorat à Prague (Université Charles IV) pour continuer à Berne et Fribourg, dialogué avec Vaclav Havel, publié notamment des traductions du poète pragois Vladimir Holan ainsi que des articles linguistiques dans des revues hollandaise, autrichienne, suisse et française.

A la fin des années quatre-vingt, il écrit *Partir*, monologue pour une femme, mis en scène en 1995 et 1996 par Jaques Dutoit à Neuchâtel, Bienne, Berne, La Chaux-de-Fonds et Belfort. En passant, il étudie la médecine à Neuchâtel puis la psychiatrie et la psychothérapie à Genève et Stanford (Californie). A Stanford, toujours, il profite d'enseigner dans le cours intitulé *Phenomenology of madness*, aime à publier des articles scientifiques sur le thème de l'angoisse dans des revues anglaise, chinoise et suisse. Chemin faisant, il connaît la vie de famille : de cette expérience naissent, de 1989 à 1993, trois enfants, Samuel, Déborah et Victoria, récemment une petite-fille.

A la fin des années quatre-vingt-dix, il écrit *Quel bonheur !* mis en scène en 2001 par Jaques Dutoit à Bienne, Neuchâtel dans le cadre de La semaine de la littérature suisse au Théâtre du Passage (direction Robert Bouvier) et Paris au Théâtre de l'Opprimé (Augusto Boal).

La première décennie du vingt-et-unième siècle, il écrit d'abord *Pour commencer*, dont un extrait est publié dans *Le livre des Ecrivains associés du théâtre de Suisse*, Théâtre en camPoche, Bernard Campiche Editeur, Orbe, Suisse, en 2008 ; puis *Autoportrait avec lutrins*, dont trois extraits ont parus dans La Revue de Belles-Lettres, 2 – 4, 2009, Genève ; enfin *Liquider*. En décembre 2010, il fonde, avec une bonne douzaine d'amis proches, la Compagnie du Dépoâtre. En route, il s'est formé à la psychanalyse, exerce dans son propre cabinet comme psychiatre, psychothérapeute, psychanalyste de groupe, travaillera en tant

que consultant, formateur, enfin, dès 2012, superviseur des Hôpitaux Universitaires de Genève.

Actuellement, il écrit sa prochaine pièce de théâtre : *Yes ! Do it your theater / Histoire prête-à-monter.* »¹⁷²

¹⁷² Le texte a été entièrement copié du site internet de la Compagnie du Dépoâtre : [en ligne] http://www.compagniedupoatre.ch/?page_id=11

III. Entretien avec David France Jakubec

(le 4 juin 2015, Genève)

Pourquoi avez-vous décidé de faire autant de monologues ? Ils représentent une bonne partie de votre œuvre...

« Je m'intéresse au théâtre pour différentes raisons. D'abord, il y a une idée d'engagement politique et social, comme en Grèce ancienne, aux origines du théâtre. Mais je m'intéresse aussi au théâtre du point de vue éducatif, et c'est également une manière de réfléchir sur soi-même. C'est donc pour cette raison que j'ai commencé par les monologues. Ils étaient en quelque sorte ma voix intérieure, (que j'ai développée ensuite.) Dans une de mes pièces, j'ai montré un couple qui dialogue. Mais ils ont chacun quatre voix qui parlent entre elles. Cela est aussi une manière de réfléchir sur soi-même. C'est pour cela que j'ai choisi le monologue. Il est vrai que j'en ai écrit beaucoup. »

Parlons un peu de votre manière d'écrire. Par exemple, vous employez les didascalies très précises, comme si l'œuvre était destinée seulement à une représentation concrète. Avez-vous eu l'idée de les faire publier en tête avant de les écrire ?

« Je travaille beaucoup avec ce que l'on appelle la 'mise en abyme'. Il est sûr que j'écris pour 'ici' et 'maintenant' et donc j'essaie à chaque fois d'adapter le texte pour qu'il provoque des questions et intègre le spectateur. L'idée est donc d'abord plutôt générale et puis, on cherche le théâtre et ce n'est qu'après que le texte se précise. »

Vous êtes donc à la fois l'auteur et le metteur en scène ?

« Oui, sur le papier. Mais même si dans l'écriture, je préfère la forme du monologue, pour le travail, j'aime bien que ce soit un dialogue, que l'on discute sur comment on comprend des choses. Donc j'ai collaboré avec une metteuse en scène de Paris qui fait la direction d'acteurs. »

Les deux pièces publiées sont encadrées par la mythologie antique, il s'agit plus précisément de l'Orphée et de Sisyphe. Pourquoi ce choix ?

« Comme je l'ai déjà mentionné, la première raison repose sur le fait que le théâtre grec est une sorte de théâtre engagé, ce qui m'a beaucoup marqué. J'ai choisi deux mythes qui sont très connus. Pour le Sisyphe, j'ai été inspiré par Albert Camus, qui a fait toute une étude extraordinaire sur ce mythe où il s'intéresse aux questions 'comment trouver sa place ?' et 'quel est le sens de la vie ?'. Le mythe se manifeste donc dans la pièce assez clairement. La pièce redescend et tourne et puis reprend le rythme. Le texte est très rythmé,

il y a beaucoup d'alexandrins. Et on a fait également une version vidéo de cette pièce où on voit encore plus ce motif de la rotation – la comédienne tourne et raconte aussi des histoires sur ce mouvement. Donc, c'est une pièce basée sur le mouvement et la répétition.

Et puis, Orphée, c'est très 'brouillon'. Je n'ai pas une seule idée précise à propos de cette pièce, c'est plusieurs idées mélangées dans une sorte de 'soupe'. Par exemple, l'espace de la pièce – le Théâtre de Galpon – est un lieu très particulier de Genève situé dans le bois de la Paquis. Le théâtre est situé dans la forêt, il est donc sauvage. Mais en même temps, il y a des usines à côté, c'est desservi par les transports publics, il y a toutes les ordures de Genève... donc c'est très urbain, c'est la ville. Et en plus, il y a le crématorium. Nous pouvons alors dire qu'il y a tout : la nature, les déchets, la vie, la mort... Et c'est la même chose pour 'Orphée' : le haut et le bas. Le principal motif que j'ai tiré de ce mythe est que l'amour est très difficile et que l'on le vit après coup. Au moment où Euridice a été mordue par le serpent, elle n'était pas avec Orphée. Lui, il est allé jouer quelque part, et elle, elle était avec ses amis. Ils n'étaient pas ensemble. Et quand ils se retrouvent, il est trop tard, elle est morte...

Et une dernière chose, dans la forêt, il y a des romanichels qui vivent là-bas, en pleine nature. Cela dénote également de l'étrangeté de ce monde. »

Le titre « Frénésire », que signifie-t-il ?

« J'invente beaucoup de mots, vous pouvez d'ailleurs le voir, par exemple, à l'acte trois de cette pièce. 'Frénésire', c'est le mélange de la frénésie et du désir. Et puis 'Publicidez' – il y a la publicité et aussi suicider. »

En quoi votre théâtre est-il engagé ?

« Moi, je trouve que c'est engagé au second degré. C'est en même temps très banal, et très compliqué. Je trouve que l'on utilise aujourd'hui de plus en plus de systèmes et de moyens informatiques pour se 'retrouver'. C'est cela que je critique. La pièce sur le motif d'Orphée, par exemple, est placée dans le futur où deux personnages qui se rencontrent dans un cadre professionnel découvrent ce que c'est que l'amour alors que le monde l'a déjà oublié. La pièce parle de la solitude de la société. Un autre thème qui se manifeste dans mes pièces est la critique de la technologie. Aujourd'hui, nous avons beaucoup de gadgets et un confort plus élevé, évidemment, mais nous ne savons plus ce qu'est la vie. Pour cela, je m'intéresse au corps. Le jeu du corps est assez important dans la pièce. La comédienne boit un verre, elle marche beaucoup. Cela n'est pas contre la technique en

général, mais simplement, je pense que la technique nous transforme sans que l'on s'en rende compte. Et dans le 'Publicidez', je suis surtout contre cet aspect commercial du monde où tout se vend et également contre ces grandes entreprises. Dans la scène de la banque, le chef abuse cette jeune femme, et, là aussi, elle ne s'en rend pas compte. Elle est même fière ! Et cela, je le trouve un peu douloureux. »

Vous avez étudié aussi la littérature tchèque. Votre pièce « Frénésire » m'a fait tout de suite penser à une œuvre de Karel Čapek, le « R.U.R. ». J'y trouve des motifs similaires...

« Oui, tout à fait. »

Comment êtes-vous donc arrivé à cette passion de la République tchèque et de sa littérature ? Avez-vous la famille là-bas ? Puisque le nom de Jakubec est sans doute un nom slave...

« Mon arrière-grand-père était de Prague mais c'était avant la création de la Tchécoslovaquie, à l'époque de l'Empire Austro-Hongrois. Il était le maître-tailleur. Il est allé faire son apprentissage à Vienne où il avait une partie de la famille et c'est là qu'il a rencontré sa femme qui était germanophone. Mon grand-père a parlé surtout la langue de sa mère, l'allemand. Quand la Seconde Guerre mondiale est arrivée, il a voulu s'enfuir, il est allé en Suisse avec pour idée de partir pour les Etats-Unis. Mais, à Genève, il a rencontré ma grand-mère et il y est resté. Et moi, j'ai décidé de retourner sur nos origines et j'ai un peu étudié le tchèque à l'Université de Neuchâtel. C'est fini maintenant, mais à l'époque c'était possible. J'ai reçu une bourse pour Prague entre 1984 et 1985. »

Revenons encore à la pièce. Le récit de la pièce change profondément à l'acte trois...

« C'est une scène qui est très spéciale parce que c'est la seule qui se déroule dans le présent. C'est là où l'amour revit vraiment. Bien sûr que l'histoire racontée s'est passée avant mais c'est la seule scène qu'elle raconte au présent tandis que les autres sont au passé. Et puis, cette scène est plutôt un dialogue parce qu'il y a un orchestre des musiciens – on y trouve plusieurs Orphées. Et de nouveau, le corps se manifeste ici car la scène renvoie à l'orgasme, donc c'est la danse, c'est le mouvement... Et puis, le vocabulaire est très concret. Il y a des mots, qui existent, eux, mais qui sont en revanche très rares (beaucoup de mots de vieux métiers, de vieilles techniques d'architecture pour différentes formes...). C'est assez compliqué. »

Mais, elle ne réussit pas à atteindre le Septième ciel...

« Non, l'acte n'est pas accompli. C'est dans cela aussi que se reflète le mythe d'Orphée. On est toujours frustré. »

Contrairement au mythe, l'amour finit ici sans une raison évidente. Quels sont les motifs de cette fin tragique ?

« La fin reste un peu mystérieuse. Dans cela repose également mon engagement. Le chercheur trouve que l'amour est la liberté. Mais dans ce monde fictif, il est tellement osé de lutter contre la technique et d'essayer de retrouver la simplicité et de retrouver l'autre, au point qu'il en est éliminé. Le côté mystérieux est qu'il se suicide parce qu'il voit qu'il est trop dur, voire impossible, d'arriver à la liberté complète. Il ne sait même pas où aller, la surface de la terre étant polluée et invivable. »

Mais en même temps, la fin de la pièce reste plutôt optimiste avec l'histoire d'une révolte personnelle...

« Là, j'ai beaucoup hésité sur la fin, s'il fallait la laisser tragique ou si montrer quand même de l'espoir. Et quand j'ai consulté le groupe, on n'était pas tous d'accord. De plus, la dernière scène est le fruit d'inattendu. Quand la comédienne Martine Corbat a ouvert la porte, le public l'a suivie dans la salle. En ce moment-là, il y avait un autre ensemble en train de répéter pour la pièce qui suivait. Mais c'était énorme, il y avait un tel effet ! C'était vraiment fou ! »

Dans la deuxième pièce qui s'appelle « Publicidez », l'histoire est plus floue. Qu'est-ce qui se passe sur la scène ?

« La comédienne entre dans une salle d'exposition et elle prépare la publicité d'une compagnie de théâtre. Toute la pièce est donc le montage de cette publicité à l'aide des poteaux en bois doré, c'est très physique. Techniquement, il était assez difficile de les monter. Nous avons peur qu'ils tombent mais cette fragilité apporte justement un côté réel. Ce montage se déroule donc tout au long de la pièce, des fois elle se trompe et elle doit les démonter et remonter. La pièce tient alors par cette activité physique. De plus, le résultat en est esthétiquement assez beau, c'est une vraie construction. Quant au texte, ce sont des petits flashes, des petits souvenirs, des petites réflexions et des petites anecdotes qui sont posés lors du montage. Après le montage, elle devrait présenter ce qui est écrit sur un rouleau qui serve de prompteur. Néanmoins pour pouvoir le lire, il faut avoir des lunettes spéciales. Et tout à coup, elle est très désespérée puisqu'elle ne trouve pas ces lunettes. En sachant que personne ne voit rien, elle essaie de se reprendre et d'inventer le

texte de la publicité elle-même. Mais au moment où elle se dit qu'elle est libre, elle n'arrive pas à utiliser cette liberté, elle ne répète que ce qu'elle connaît par cœur. »

Et les autres monologues publiés ?

« Donc, il y a un récit biblique dans lequel je mets en scène trois personnages : David, Urie et Bethsabée. Ils sont tous les trois malheureux parce qu'ils ne savent pas comment faire pour sortir de leur situation. Ils sont les trois incarnés par un seul comédien. Il s'agit de nouveau ici d'une mise en abyme parce que normalement, la pièce devrait être donnée par trois comédiens, deux hommes et une femme. Mais il se passe que notre comédien est amoureux d'une comédienne qui aime l'autre pour sa part. Et ces deux-derniers renoncent à la pièce. Celui qui est amoureux se retrouve seul mais décide de donner la pièce quand même. Il se produit alors que l'amoureux déçu joue la pièce sur l'amour malheureux... »

IV. Biographie de Jacques Probst

« Auteur dramatique et comédien, né à Genève le 1^{er} août 1951. Comédien, a joué dans plus de soixante spectacles, avec une prédilection pour les pièces de Shakespeare, Webster, Beckett, Pinter, H. Müller, Behan, Bond.

Il est l'auteur depuis 1969 d'une vingtaine de pièces pour le théâtre, allant du monologue (*Torito* ; *Le Banc de touche* ; *La Lettre de New York* ; *Ce qu'a dit Jens Munk à son équipage* ; *Lise, l'île...*) à des pièces de dix, quinze, voire plus de vingt personnages (*La Septième Vallée* ; *Sur un rivage du lac Léman* ; *On a perdu Ferkap* ; *La Route de Boston*), ou encore des pièces de trois, cinq, sept personnages (*Jamais la mer n'a rampé jusqu'ici* ; *L'Amérique* ; *Le Quai* ; *Missaouir la ville* ; *Le Chant du muezzin* ; *Un gué sur l'Aumance...*).

Ces pièces furent représentées en Suisse, en France, en Belgique, dans des mises en scènes signées par Philippe Mentha, François Berthet, Charlie Nelson, Roland Sassi, François Marin, Denis Maillefer, Joël Jouanneau, Jean-Pierre Deneffe, Liliane Tondellier, Claude Thébert et Probst lui-même.

Il a souvent, et particulièrement pour les monologues, travaillé avec des musiciens, parmi lesquels Raul Esmerode, Patrick Mamie, Maurice Magnoni, Matthias Desmoulin, Popol Lavanchy, Pierre Gauthier, les frères Arthur et Market Besson, Olivier Magnenat, Christine Schaller, Claude Tabarini, Nicolas Meyer, Émilien Tolk, Jean-François Bovard, Diego Marion, Patricia Bosshard.

Plusieurs des pièces ont fait l'objet d'enregistrements pour la Radio Suisse Romande.

Il a, en outre, écrit trois scénarios de films : *Le Rapt*, d'après *La Séparation des races*, de C. F. Ramuz, coproduction TSR, TF1, *Torito*, TSR, et *Le Désert comme un jardin* pour la réalisatrice Maya Simon.

Ses *Huit monologues* (Théâtre I), parus chez Bernard Campiche Éditeur en 2005, ont reçu le Prix de la Fondation Pittard de l'Andelyn 2005, à Genève, et le Prix Schiller 2006. »¹⁷³

¹⁷³ *Biographie de Jacques Probst*. In PROBST, Jacques, *Huit monologues*. Orbe : Bernard Campiche Éditeur, 2005.

V. Extraits de l'entretien avec Jacques Probst

(le 5 juin 2015, Genève)

L'entretien avec monsieur Jacques Probst, auteur et comédien genevois, s'est tenu dans le Café du Rond-Point à la place de Plainpalais à Genève. On a parlé de ses pièces, de sa carrière du comédien, mais aussi de sa vie privée et de la République tchèque, notamment des pièces et de la personne de Václav Havel et des compositeurs classiques. Dans ce supplément, je présente seulement des extraits choisis de notre conversation qui concernent le plus sa création artistique :

Pourquoi vous intéressez-vous aux monologues ? Vous en avez écrit huit, c'est plutôt rare, je trouve...

« J'ai écrit au moins vingt pièces à plusieurs personnages. Mais il s'agit souvent des monologues éclatés, chaque personnage en forme une part. Le monologue, c'est assez facile. Si vous avez trouvé la première phrase, le reste vient tout seul. Je parle de la première version, j'en fais toujours plusieurs en les réécrivant. Et le monologue me permet aussi de travailler sur scène avec des musiciens. Moi, j'aime beaucoup la musique, surtout la musique classique et le jazz, alors j'engage des musiciens de jazz pour jouer avec moi. C'est mieux qu'être seul en scène. Je les écris presque tous, à part de ceux pour les femmes, pour moi. »

Vos monologues sont assez différents, ils vont de l'abstrait jusqu'aux situations très concrètes. Est-ce que l'on y peut pourtant trouver des thèmes qui les relient ?

« Ce sont souvent des gens qui ont perdu. Mais qui ont perdu après un bon combat. Ou bien encore, des gens qui ont peur de perdre, comme dans *Le Banc de touche*. Il y a en effet deux matchs parallèles, celui qui se déroule dans la tête de l'entraîneur et celui qui se passe sur la stade. Et c'est le cas également de Jens Munk, un personnage qui a vraiment existé. »

Vous utilisez souvent des personnages existants ?

« Non, mais par exemple l'entraîneur du *Banc de touche* est inspiré d'un entraîneur et joueur de l'équipe de Genève que j'aimais bien. »

Avant d'écrire un monologue, vous avez donc en tête l'idée de la fin comme image des personnages qui étaient souvent célèbres ou couronnés de succès mais qui ne peuvent pas échapper à leur destinée et qui vont perdre un jour ou l'autre ?

« Oui, je ne sais pas... Quand je commence les pièces, je ne connais pas forcément la fin. Et il se trouve que la fin revient toujours à cela. Même après les 'happy-ends', il y a toujours une suite, voilà. J'aime bien les gens qui ont perdu parce qu'ils ont au moins essayé, ils ont tenté. Ceux qui ne gagnent pas et ne perdent pas, ils n'ont pas essayé. Je trouve alors que la plupart des gens qui font quelque-chose perdent au final. On le voit dans le sport, par exemple, dans la pièce *Torito*, un personnage qui arrive à la fin de sa vie et qui ne peut plus rien faire. Mais le sport n'est qu'une bonne image de la vie. Le sport est très impressionnant pour moi. On commence jeune mais à trente-cinq ans, c'est fini. Pourtant, on est encore jeune à trente-cinq ans. J'aime beaucoup la boxe comme un bel exemple de cela. J'étais d'ailleurs ami d'un boxeur, Champion de Suisse. Il a participé deux fois au Championnat de l'Europe, mais il l'a perdu les deux fois. J'ai vu tous ses combats. Mais à trente-cinq ans, c'est fini. Et je trouve bien que le sport raconte la vie en général. Je n'aime pas tous les sports mais les sportifs m'intéressent tous. Mais je préfère surtout le football et la boxe. J'ai écrit aussi une pièce pour quinze personnages sur le cyclisme, mais elle n'est pas publiée. »

Quinze personnages !

« Oui. Il y a deux semaines, on a monté une lecture d'une pièce que j'ai écrite il y a quarante ans. Et dans cette pièce, il y a trente personnages. On a choisi un petit théâtre et ça marchait très bien. J'aime bien quand il y a trop de monde sur la scène. Par contre, pour le monologue, je trouve qu'il est mieux de le jouer sur les grandes scènes. Mais les directeurs ne voient que le côté pratique (*rire*). »

...

Parmi vos monologues, avez-vous une pièce préférée ?

« Avant, je disais 'la prochaine'. Vu que maintenant j'écris un roman, je peux dire que c'est la dernière, *Aldjia, la femme divisée*, pièce écrite pour une femme. J'aime beaucoup écrire les personnages de femmes. Je suis un homme, ce côté féminin m'intéresse, naturellement. Et je trouve qu'il est difficile d'être femme. Je suis plus féministe que beaucoup de féministes ! Mais comme j'écris souvent pour moi, j'ai écrit seulement trois monologues pour les femmes. Le dernier monologue, je l'aime beaucoup. C'est d'ailleurs

l'avant-dernière pièce que j'ai faite. Après, je n'ai écrit que des pièces scolaires, pour les adolescents. »

...

Quel est le rôle de la musique dans vos pièces ?

« J'écoute beaucoup de la musique. J'écris un peu comme les musiciens, ils m'inspirent. Je n'écris jamais rien que je n'ai pas essayé de dire plusieurs fois. La parole doit sonner, comme la musique. Et même sur la scène, comme je l'ai déjà dit, j'engage beaucoup de musiciens. »

Dans La Lettre de New York, l'accordéon fait même partie de l'histoire... Le héros principal vient à New York et il est déçu de ce qu'il voit, il éprouve des sentiments de la solitude. Qu'est-ce que l'accordéon représente pour lui ?

« C'est un instrument très européen. Et aux Etats-Unis, on se méfie de tout. Je n'y suis jamais allé, mais je n'en ai même pas envie. Les Etats-Unis me font peur. Il arrive là-bas et on le lui prend pour voir ce qu'il cache dedans. J'avais un ami accordéoniste qui jouait avec moi sur scène. C'est vraiment comme un petit orchestre, l'accordéon. On peut aller n'importe où avec l'accordéon. Quand nous avons joué à Bruxelles, pendant deux semaines, après chaque spectacle, nous sommes allés manger dans les bars et restaurants. Quand il sortait son accordéon, on n'a jamais payé. Les gens ont demandé des tubes... Un accordéon, c'est donc comme un passeport, vous pouvez aller n'importe où. Finalement dans la pièce, même si c'est en Amérique, il joue devant le président. Cela veut dire que la musique met tout le monde d'accord. »

Mais la pièce finit mal.

« Elle finit comme elle commence. Il y a un coup de couteau. Ce n'est pas mal ou bien, c'est simplement comme ça. »

...

Revenons à Aldjia, la femme divisée, ce fameux monologue pour femme.

« C'est une histoire très peu connue de l'Ancien Testament, du Livre des Juges. Les gens d'église n'en parlent pas beaucoup. On ne sait pas très bien comment l'expliquer, c'est une histoire très curieuse. Un type voyage avec sa femme la nuit et ils arrivent dans un village. Normalement, on est bien accepté. Mais ici, on n'aime pas les étrangers. Cela est comparable à la situation d'aujourd'hui aussi. Donc, tout le monde le refuse sauf un

vieux. Mais le village réclame ce type pour l'humilier et le violer. Et c'est la femme qui y va au lieu de lui. Et lui, il ne rentre chez lui qu'avec son cadavre. Il la coupe en douze morceaux et il envoie un morceau à chaque tribu d'Israël pour dire 'voilà, ce que l'on a fait de ma femme chez ceux-là', qui sont la tribu de Benjamin. Et les autres tribus vont punir les Benjamites, en les attaquant dans leur ville. Moi, je m'arrête là.

L'histoire continue pourtant dans la Bible. Les autres tribus interdisent les mariages de leurs femmes avec les Benjamites. Mais la fin de cette histoire est très curieuse. Les autres tribus ne peuvent donc donner leurs femmes aux Benjamites mais comme ils ne veulent pas que la tribu disparaisse, ils enlèvent les femmes des voisins, qui ne sont pas Juifs, pour les donner aux Benjamites sans violer la loi. Donc, dans cette histoire, il n'y a pas de fond moral. J'en ai parlé avec un rabbin, un pasteur et un prêtre. Tous, ils s'accordaient pour dire que cette histoire est un mystère.

Cette femme n'a pas de nom. J'ai voulu lui en donner un. J'ai rencontré à l'époque une femme berbère qui s'appelait Aldjia. Et je le trouvais très beau. »

Et son personnage divisé ?

« C'est toujours elle. Les gens, s'il leur arrive quelque chose de terrible, n'en parlent souvent pas. C'est très difficile pour eux ou même, ils ne veulent pas le croire. Donc, elle le raconte à elle-même, mais après un certain temps. (Il ne faut pas que l'actrice soit jeune mais plutôt vieille. Même une femme de soixante, quatre-vingt ans.) De plus, quand on vit seul, on finit par parler à soi-même, pour entendre quelque chose.

Et puis, c'était un moment important pour moi. J'étais alcoolique et je buvais énormément. Et après que je me suis soigné, je n'ai plus jamais bu. Et la pièce, je l'ai écrite juste après. Je ne pouvais pas boire moi-même, donc j'ai fait boire certains de mes personnages... »

...

Une question au sujet de la pièce Chabag. Qu'est-ce qui s'est passé avec ces gens quand ils sont revenus en Suisse ?

« J'en ai rencontré un. C'est un type assez vieux maintenant qui habite dans une ferme dans le canton de Vaud. Il avait dix ans quand ils ont quitté la Mer Noire et sont rentrés en Suisse. C'était au début du XIX^e siècle qu'ils sont partis en Russie. La Suisse n'était pas comme maintenant, c'était un beau pays mais avec des régions assez pauvres, c'était avant le développement des banques et de la technique fine comme l'horlogerie. Donc, beaucoup

de gens sont partis de la Suisse et surtout, de la Vallée. Beaucoup sont allés en Amérique du Sud. Et certains, les vigneron, sont allés au bord de la Mer Noire et ils y sont restés 150 ans. Ils ont appris à parler russe, les nouvelles générations ont même oublié le français. Après leur arrivée en Suisse, ils se sentaient donc comme les étrangers, pourtant, ils avaient des noms suisses. Et même là-bas, ils ont vécu des choses difficiles. Après la révolution, ils n'ont pas pu produire de vin. C'est devenu de plus en plus difficile de vivre là-bas. Donc, petit à petit, certains sont partis en Australie, et le reste, ils ont décidé de rentrer en Suisse. Et ils étaient donc des étrangers dans leur propre pays, qu'ils n'avaient jamais vu. »

Pourquoi donc vous en avez fait un monologue pour femme plutôt que pour homme ?

« Les femmes sont plus à même de faire passer les choses sérieuses. Et je l'ai écrit pour la Fête des vigneron qui se tient tous les vingt, vingt-cinq ans. Lors de cette fête, il y a une grande pièce traditionnelle, plutôt un rite. Et après, il y a d'autres pièces. On m'a demandé de faire un monologue pour ma femme. Elle vient d'une famille russe et pouvait donc raconter une histoire avec un accent vaudois (car elle vivait là-bas) mais en se servant également de phrases russes pour mieux créer l'atmosphère. »

...

Lise, l'île, comment est née cette pièce ?

« J'ai été en Grèce, à Corfou. Dans l'endroit où on était logé, je n'ai rencontré que des gens de Genève. J'avais donc envie de m'enfuir. Un ami m'a recommandé d'aller passer cette semaine sur une île où il y avait rien sauf une église. Je vivais là-bas, et il n'y avait que des rats, mais des rats sauvages et très sympathiques. On devait venir me chercher au bout d'une semaine avec un bateau de pêche. Mais il y avait beaucoup du vent et le bateau ne pouvait pas venir. Cela a duré presque une autre semaine, je n'avais rien à manger ni à boire. Il y avait que de l'eau un peu salée. J'ai cherché de l'eau qui s'est retenue dans les falaises et j'avais alors toujours à peu près un litre de l'eau le soir et le matin. Finalement, je m'en suis servi pour écrire un monologue pour une amie.

Cela ne raconte pas seulement mon expérience, mais la solitude en général. Mais pas seulement d'une manière triste. Des fois, il y a des choses qui sont bien. »

...

« J'apprécie toutes les analyses de mes pièces. Quand quelqu'un lit une de mes œuvres, il demande : 'et ça c'est pour ça ?'. Et je me dis : 'Oui, -je n'y ai pas pensé. Mais tu as raison.' Si ça raconte autre chose, c'est normal. Souvent, ce n'est pas ce que vous voulez dire, mais un autre le voit, et c'est cet échange qui est intéressant. Les gens y voient des choses selon leurs propres vies, il y a des choses qui ressemblent et d'autres qui diffèrent. Mais ils ont tous raison. »