

## théâtre dans le théâtre cinéma au cinéma



Textes réunis et présentés  
par Frank Wilhelm

### *Auto-représentation et auto-dérision*

### *dans le monologue comique*

Jean-Marc Defays

#### 1. Les conditions du monologue et du comique

Pourquoi les monologuistes comiques de différentes époques et de différents endroits pratiquent-ils de manière si fréquente et si intensive l'auto-représentation, au point que l'on pourrait se demander si ce n'est pas une contrainte générique ou une vocation discursive ? L'explication par le genre est faible car le monologue comique reste un des genres les plus indéterminés qui soient. Cette indétermination serait même sa principale caractéristique. D'autre part, si cette tendance irrépressible à l'auto-représentation était effectivement inscrite dans les conditions du discours du monologue comique, reste à savoir si elle dépend de son caractère monologique ou de sa finalité comique.

Il ne conviendrait pas de s'étendre ici sur l'histoire du monologue comique<sup>1</sup>. Rappelons tout de même que ce genre serait à l'origine du théâtre profane au Moyen Âge, au moment où les bateleurs - à côté de la narration d'anecdotes plaisantes à la troisième personne - se sont mis à s'identifier complètement (et plus seulement à l'occasion des dialogues) aux personnages qu'ils incarnaient, et ainsi à présenter de véritables pièces dramatiques à la première personne, aussi rudimentaires fussent-elles. Le premier âge d'or du monologue prendra d'ailleurs fin dès que les techniques et les

Cf. R. Garapon, *La Jantaise verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Colin, Paris, 1957 ; J. M. Defays, *Raymond Devos*, Labor, Bruxelles, 1992, pp. 21-33.

représentations dramatiques se complexifieront en se développant. Il est important de noter que, lors de cette étape cruciale de l'art dramatique, le transfert a certainement été provoqué, motivé ou facilité par le fait que les jongleurs, qui aimaient parodier les marchands et les charlatans de toutes sortes qui occupaient comme eux le champ de foire et l'animait aussi de leurs boniments<sup>2</sup>, n'avaient pas moins de plaisir à jouer leur propre rôle de comédiens vantards et grossiers. La représentation et l'auto-représentation ont donc été associées dès le début dans le monologue comique.

Cette confusion entre le comédien, sa personne et son personnage est toujours de rigueur chez le monologiste moderne, qu'il joue la sincérité sur scène (Desproges y parlant du cancer dont il était effectivement atteint, Bedos des relations avec sa mère ou de ses convictions politiques) ou qu'il joue la comédie en dehors du spectacle (la candidature de Coluche aux élections présidentielles). Le décalage énonciatif provoqué généralement par toute représentation théâtrale n'est pas aussi radical dans le monologue où la relation est plus directe et, partant, plus authentique entre les interlocuteurs réels, qu'elle soit ou non relayée par des intermédiaires imaginaires. « *Le principe fondamental "Je est un autre" [qui] sous-tend le comportement verbal de tout locuteur (fictif) sur un plateau* » se pose avec toute sa complexité et sa subtilité quand le locuteur est monologiste. Auteur, comédien et personnage étant souvent une seule et même personne, le statut du monologiste est finalement l'amalgame de ces trois instances de moins en moins distinctes<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Par exemple : le Dit du Mercier, le Dit des Crieries, et surtout le Dit de l'Herbier de Rutebeuf.

<sup>3</sup> M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Corti, Paris, 1985, p. 16.

<sup>4</sup> J'ai décrit ailleurs les stratégies interactives en rapport avec ces conditions énonciatives particulières du monologue : « Stratégies dialogiques dans le monologue comique », in *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès international de Linguistique et de Philologie romane*, Zurich, 1992, Tome II, Section II, pp. 253-264.

Quant au comique, est-il forcément auto-représentatif ? Sans entrer une nouvelle fois dans les détails, on constatera avec les principaux philosophes et psychologues qui se sont penchés sur le sujet, que nous avons besoin, pour pouvoir rire de quelque chose ou de quelqu'un, de nous montrer détachés, indifférents, insensibles, ne serait-ce qu'un bref instant. Le comique nous permet de prendre nos distances avec le monde, avec les autres, et aussi avec nous-mêmes, et de nous libérer des émotions (positives ou négatives) que l'existence nous cause quand on la prend sérieusement. C'est ce recul lucide qui permet, quand il n'y encourage pas, l'auto-dérision là où l'autocritique n'aurait pas été admise. L'humour est d'ailleurs considéré comme la forme la plus évoluée du comique dans la mesure où le sujet et l'objet ne font plus qu'une seule et même personne. Ceci dit, l'auto-représentation ne touche pas que le sujet du comique, mais aussi ses matériaux (les jeux de mots), ses procédés (le comique absurde), ses modèles (la parodie)... et enfin sa finalité (l'humour noir). Il existe bien dans le comique, vu son caractère transgressif, absolu, instable, une disposition à se retourner à la fois sur soi-même et contre ceux qui se servent de lui.

Ainsi l'histoire, les conditions et la finalité du monologue comique entraîneraient-elles celui qui s'y livre à se mettre en scène et en cause. Mais comment ces tendances générales se manifestent-elles et se conjuguent-elles dans son discours ? Sans remonter plus loin qu'à la fin du siècle dernier et sans dépasser le cadre de la francophonie, les monologistes semblent s'ingénier à pousser cette propension à l'auto-représentation à son comble, jusqu'à l'autodestruction, tant au niveau du genre qu'ils pratiquent et du spectacle qu'ils aiment, que des rapports qu'ils entretiennent avec le public. Comme si le but ultime de ces jaseurs désespérés était de dénoncer l'artifice qui leur permet précisément de s'exprimer.

## 2. Le monologiste et le monologue

Puisque ses propos ne sont pas motivés par la présence d'un interlocuteur, comme c'est généralement le cas dans les autres genres dramatiques ou dans la vie quotidienne, le monologiste se sent d'abord obligé de légitimer l'initiative de

prendre la parole et le privilège d'être le seul à le faire. Le discours monologique est donc souvent accompagné et soutenu, s'il n'est pas envahi ou supplanté, par un métadiscours ironique. A entendre ces comédiens feindre de s'excuser, de se justifier, de s'expliquer, on a l'impression que le monologue ne va effectivement pas de soi. A commencer avec Guy Bedos qui demande poliment au public : «*Vous voulez que je vous raconte l'accouchement de ma femme ?*» (PD, p. 36), ou le Liégeois Joseph Duxsenx : «*Il faut une fois m'excuser, tu sais, si je viens déranger la compagnie*» (Chez nous : à Bruxelles, sur feuille), ou même Coluche, devant une salle comble : «*Je vais vous expliquer pourquoi je vous ai dérangés*» (La politique<sup>5</sup>).

Ensuite, Charles Cros et Fernand Raynaud annoncent dès les premiers mots de leur histoire qu'elle risque effectivement de ne pas intéresser l'auditoire : «*Vous savez la nouvelle ? Pour vous, c'est peut-être rien mais, pour moi, c'est important ! Ma soeur s'est mariée, avec mon beau-frère !*» (Raynaud, *Heureux*, p. 77). «*Mais non ! Ça vous emmêtera. C'est une chose comme il en arrive à tous les artistes. Enfin ! Je vais vous raconter ça en deux mots...*» (Cros, *Derrière complètes*, p. 244).

Les entrées en matière ne sont cependant pas toujours aussi discrètes, et les monologuistes aussi modestes :

(Au public, d'un ton très assuré) *La ferme ! (Plus catégoriquement encore) Oui, je dis bien... La ferme !... (Un temps) C'est le titre... le titre du monologue. Vous m'excuserez ; je suis poli, mais il faut bien que je dise le titre... Il invite, un peu brutalement sans doute, l'auditoire à se taire... Mais tout le monde y trouvera son compte... Je parlerai plus facilement et vous m'écouterez mieux.* (Lucien Dabril, *La ferme*, sur feuille).

<sup>5</sup> *Peut-être drôleries et autres méchancetés sans importance*, Seuil, Paris, 1989.

<sup>6</sup> Publication sur feuille libre sans lieu ni date.

<sup>7</sup> Enregistrement public.

<sup>8</sup> Éditions de la Table Ronde, Paris, 1975.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Pauvert, éditeur, Paris, 1964.

Dans tous ces cas, on voit le monologuiste se référer d'emblée à son statut dénonciateur solitaire, ainsi qu'à celui d'anusseur :

(...) *L'embêtant, c'est que je me suis engagé à vous dire un monologue comique et que, soit dit sans reproche, vous n'avez pas encore beaucoup ri. Bah ! ça peut venir ! (...) Mon Directeur n'apprécie les monologuistes que s'ils font éclater la salle et se gondoler jusqu'au bonnet de l'ouvreuse et au casque du pompier de service* (Guy Dorrez, *Je vais vous dire un monologue*, sur feuille).

Certains monologues développent ce métadiscours jusqu'à l'autocritique. Par exemple, quand le même Guy Dorrez explique à la salle :

*D'abord, qu'est-ce qu'un juste qu'un monologue ?... Un monologue, parbleu ! c'est un Monsieur qui parle tout seul. Dans la rue, quand vous rencontrez un Monsieur qui parle tout seul, vous fitez au plus vite en disant : c'est un fou ; ce Monsieur qui parle tout seul, si vous l'apercevez sur la scène d'un théâtre, vous vous esclaffez d'aïse en disant : c'est un artiste* (Je vais vous dire un monologue) :

ou quand J. Rouvier interroge le public :

*Je vous le demande, là, entre nous, qu'est-ce que ça a d'amusant, un Monsieur qui arrive dans un habit noir avec des gans blancs, et qui, après vous avoir salués, se met à causer de ceci et de cela, de la situation politique, de sa femme, de sa belle-soeur et vous débite mille choses qui ne concernent que lui seul* (Oh ! le monologue, sur feuille).

Ceci nous rappelle que le monologue a donné lieu à une querelle dans le petit monde du spectacle parisien de la fin de siècle, au moment où, en grande vogue, il envahit les cafés-concerts, les cabarets, les salons, les publications, au point de se faire des ennemis - entre autres le célèbre Francisque Sarcy qui lui reproche son inconsistance, sa disparité, sa médiocrité.

Les monologuistes les plus intéressants sont ceux qui, non contents d'exhiber et de discuter les conditions du monologue, les rejettent tout en les mettant en oeuvre. Soit le

commentaire contradictoire introduit le monologue qui aura bien lieu :

*Je suis sûr que tout le monde tti en me voyant "Bon ! en voilà un qui va nous réciter un monologue !" Eh bien ! ce n'est pas vrai. Si vous me connaissez, vous sauriez qu'Ignace Nepomucène Malonet, bonnetier à Poitiers (trois mille trois cent trente-trois habitants) est l'ennemi déclaré du monologue* (J. Rouvier, *Oh ! le monologue*).

Soit il conclut le monologue qui a bien eu lieu : « (...) Voilà pourquoi je vous demande de ne pas insister pour que je vous dise quelque chose, car plutôt que de dire à peu près ce que je devrais dire très bien, je préfère ne rien dire du tout » (Paul de Perceval, *Dites-nous quelque chose*, sur feuille(s)).

Dans le dernier extrait, la caractérisation *a contrario* rend finalement le discours nul et non avenu : le monologiste comique parle pour ne rien dire, comme le confirme Raymond Devos dans un texte maintenant célèbre :

*Mesdames et messieurs... je vous signale tout de suite que je vais parler pour ne rien dire. Oh ! je sais ! Vous pensez : "S'il n'a rien à dire... il ferait mieux de se taire !" Evidemment ! Mais c'est trop facile !... C'est trop facile ! Vous voudriez que je fasse comme tous ceux qui n'ont rien à dire et qui le gardent pour eux ? Et bien, non ! Mesdames et messieurs, moi, lorsque je n'ai rien à dire, je veux qu'on le sache ! (SDD<sup>m</sup>, p. 73).*

On sait que Devos, qui revendique ici le caractère phatique du monologue, a également réussi - et il n'est pas le seul - à lui donner une dimension poétique. Comme la limite n'est pas nette entre ces deux fonctions que Jakobson a pourtant distinguées radicalement, le comique joue sur les deux tableaux sans que l'on sache vraiment s'il condamne ou célèbre le langage qu'il donne en spectacle. Le monologue comique aurait cette vocation de mettre en scène, par le discours qu'il tient sur le discours, la vanité ou le pouvoir de la parole.

### 3. Le comédien et le spectacle

La rampe est moins définie entre la scène, la salle et la ville dans le monologue comique que dans les autres formes de spectacles, et le monologiste entretient la confusion entre sa personne et son personnage. Combien de monologistes qui entrent en scène en prétextant s'être trompés de chemin ! Le Québécois Jules Ferland, notamment :

*(...il aperçoit le public) Ah !... pardon ! excusez-moi ! (Il cherche une issue) Je... vous demande pardon... je ne croyais pas me trouver... sur une scène... et devant une assistance aussi nombreuse. Je ne suis pas régisseur... ni un monologiste... (...) Troubler un spectacle sans doute intéressant (MQ<sup>m</sup>, p. 106).*

Une multitude d'autres monologistes racontent des gags professionnels, les mésaventures qui leur sont arrivées au cours de leur longue carrière - on se souvient des anecdotes de Balenbar de Fernand Raynaud, et plus particulièrement celle du hallebardier : « Moi, Balenbar, artiste de théâtre, je peux tous vous appeler mes chers enfants, car je vais vous narrer une anecdote tirée de mes pérégrinations internationales » (Heureux, p. 90) :

ou bien qui leur sont arrivées un soir précédent sur la même scène. Bedos : « Et l'autre soir, c'est encore mieux. Au moment de mon entrée, je me suis pris une gamelle. J'arrive, je bute dans je ne sais quoi... Vlang, je suis parti en vol plané ! J'ai atterri, le nez dans la poussière, au milieu de la scène » (PD, p. 75) ; Devos : « Dans la salle, hier, après chaque histoire, il y a un monsieur qui me disait : "Et alors... ?" J'étais obligé de continuer, d'improviser, et quand j'avais fini, il disait : "Et alors... ?" » (AP<sup>m</sup>, p. 138).

Cette mise en scène embrouille le spectateur et nécessite parfois des mises au point, comme celle que le même Bedos fait au cours d'un spectacle, dans un moment de colère dont on ne sait s'il est vraiment feint : « (...) Mais non, madame, je ne suis pas méchant : (...) Dans la vie, je suis un très brave

<sup>10</sup> L. Maïhol, D.-M. Monpéit, *Monologues québécois* (1890-1980), Léméac, Ottawa, 1980.

<sup>11</sup> A plus d'un titre, Olivier Orban, Presses-Pocket, 1989.

<sup>12</sup> *Seins dessous dessous*, Stock-Livre de Poche, Paris, 1976.

type. (...) *Mais ça, c'est autre chose, c'est la vie, c'est la vie, madame ! Nous sommes au théâtre. Je suis un acteur. Je joue, je joue, madame ! En quelle langue faut-il le dire, à la fin !*» (Maman<sup>13</sup>).

Bedos suggère ici que le discours que l'on tient sur scène est si différent de celui de la vie quotidienne (ils n'ont pas la même force illocutoire diraient certains), qu'il s'agit presque d'une langue étrangère. Non seulement le monologue désespère de pouvoir dire quelque chose, mais aussi de pouvoir se faire comprendre.

Mais c'est certainement Devos qui a le mieux mis le spectacle en scène. On se souvient des histoires de mimes où les objets imaginaires prennent consistance (*Supporter l'imaginaire*, APT, p. 85), de fantômes qui font des apparitions pendant le spectacle (*L'apparition de la parente*, APT, p. 95), de promenades à la lueur de la torche électrique sur la scène obscure qui redevient la scène des débuts (*Les ombres d'anton*, APT, p. 91). Un des monologues les plus intéressants à cet égard est sans conteste celui qui, intitulé *Il y a quelqu'un derrière* (APT, p. 82), expose les risques que représente pour le comédien le théâtre dans le théâtre.

*L'artiste est seul en scène. Après s'être retourné rapidement plusieurs fois : C'est drôle... ! Tout à coup, j'ai eu l'impression qu'il y avait quelqu'un derrière moi ! (...)* (Directement au public) *S'il vous arrive, comme à moi en ce moment, d'avoir l'impression qu'il y a quelqu'un derrière vous, ne vous retournez pas ! Parlez-lui. (S'adressant, sans se retourner, à quelqu'un qui est censé être derrière lui) "Je sais que vous êtes derrière moi, vous savez... Vous pouvez rester ; ça ne me dérange pas ! Maintenant, ce que vous y faites..."* (Interrogeant le public) *Qu'est-ce qu'il fait ? Il fait des grimaces... C'est ce qu'ils font tous, quand ils sont derrière vous, ils font des singeries... les primitifs ! Si vous permettez, je voudrais vérifier une chose ! Parce que là, j'ai l'impression qu'il y a quelqu'un derrière moi... Je me demande, si je me retourne... Est-ce que j'aurais l'impression qu'il y a quelqu'un devant ? (Il se retourne) C'est drôle ! J'ai toujours l'impression qu'il y a quelqu'un derrière !!!*

<sup>13</sup> Enregistrement public.

Dans ce texte, on assiste littéralement à un *revirement de situation*... Le comédien défend aux personnes du public de se retourner, car la personne (virtuelle) qu'elles verraient dans la fond de la salle volerait ainsi la vedette au monologue qui se retournerait - tout le monde lui faisant dos - le dernier des spectateurs. Si, du côté de la scène, le monologue avait bien un *aller ego* derrière lui (qui, comme lui, fait des grimaces et des singeries), en se retournant, il serait également assimilé à un membre du public. Aussi comprend-on l'angoisse du comédien qui a tout à craindre d'une personne, aussi imaginaire soit-elle, placée à l'arrière de la salle ou de la scène car elle représenterait une menace à la position privilégiée que le monologue occupe.

Ce procédé, qui crée non seulement un effet de théâtre dans le théâtre mais aussi un jeu de miroirs inversés, détourne le public, lui donne un vertige semblable à celui que recherchait Pirandello. Ce type d'auto-représentation n'est pas moins paradoxal que les propos que les monologistes tenaient sur le monologue. En rompant complètement le charme de l'identification et en violant les principes de cohérence, ces manipulations dénudent, relativisent, démontent la représentation qui s'effondre comme un château de cartes. Le spectateur n'est pas le seul à être pris au piège, mais s'y abîme aussi le maître d'œuvre de l'artifice en trompe-l'œil dont la pratique discursive et théâtrale est finalement suicidaire.

#### 4. L'individu et le groupe

Plus qu'à tout autre artiste, le groupe impose au comique de plaie ou de choquer, mais surtout de ne pas le laisser indifférent. La particularité du discours comique est probablement de passer sans cesse de la connivence à la provocation, et le propre de l'artiste comique de s'assimiler à ce groupe et de s'en dissocier alternativement. En perpétuel déséquilibre, l'interaction entre le monologue comique et la salle doit être constamment révisée ou réactivée, en tout cas contrôlée, sans quoi les propos lassent à cause de leur platitude, ou scandalisent, à cause de leur audace, le public qu'il faut garder sur le qui-vive. Aussi les rapports entre l'individu et le groupe font-ils dans le monologue comique

l'objet d'une mise en scène souvent critique (remarques dérangeantes, apostrophes agressives, questions insidieuses), l'objet d'un commentaire réflexif parfois fort subtil où l'on ne parvient pas toujours à faire la part entre vérité et simulation. Aussi le contrat que présuppose ce type de discours n'est-il pas donné une fois pour toutes, mais dépend d'une négociation ininterrompue entre les partenaires. De ce point de vue, le théâtre dans le théâtre n'est pas un luxe, mais une nécessité stratégique du discours «pour-faire-rire».

Pour atteindre cet objectif, précisément, tous les moyens sont bons pour le monologiste, à commencer par celui de demander directement à la salle de rire : *Tenez ! si vous êtes gentils et que vous voulez me faire plaisir, vous vous mettriez à rigoler et à vous tordre un tout petit peu... comme de jeunes balaines (...)* Allons ! un petit effort ! Ris, ma salle, ris, ma jolie salle, tords-toi, gondole-toi, rigole !... rigole !... Mieux ! encore mieux !... (Guy Dorez, *Je vais vous dire un monologue*) ; ou, au contraire, de lui demander de ne pas le faire, comme Coluche : *«Attends, c'est pas là (qu'il faut rire) ! (La publicité). C'est fini, on se calme (id.). Arrêtez de rire, mente ! Emmenez du travail à faire chez vous ! (La politique, enregistrements publics) ; ou, avant lui, Fernand Raynaud : «Non ! Vous marrez pas ! Je vous demanderai même une minute de silence !...»* (Heureux, p. 73).

En tout cas, rares sont les monologistes qui n'évoquent pas leur mission de faire rire que plusieurs associent directement aux recettes du spectacle. Outre Coluche et Bedos qui se sont fait une spécialité de rappeler à leur public le prix des places, voici le cas d'un monologiste de kermesse :

*J'ai évité le nombre de litres de larmes que vous pourriez verser, si nous réussissons à vous faire pleurer de joie ou de démotion. Ensuite... j'ai calculé la somme que notre trésorier mettra dans sa caisse lorsque nous aurons passé dans vos rangs pour faire appel à votre bon cœur. Chères spectatrices, chers spectateurs, je suis stupéfait du résultat !... Il dépasse toutes les prévisions !...* (E. Ritter, *Le statisticien*, sur feuille).

Cette finalité perlocutoire et matérielle du spectacle va donc donner lieu à un jeu entre le monologiste et l'auditoire où le

rire sera provoqué selon les cas par le «rire de l'autre» (le comique satirique de Bedos), le «rire de moi» (le comique pilotable de Fernand Raynaud) ou le «rire de toi» (le comique provocateur de Coluche). Dans les trois cas, et leurs innombrables compositions et variations, le principe du monologue relève du psychodrame au cours duquel l'individu et le groupe, le marginal et la société, l'artiste et son public, mettent réciproquement leur identité en question. D'où le caractère souvent ambigu des rapports que les meilleurs monologistes entretiennent avec la salle.

Le monologiste ou son personnage se distingue de son public soit par une excentricité outrancière (on ne compte plus les loubards, les fascistes, les psychopathes... auxquels les monologistes prêtent leur voix), soit par une banalité caricaturale (monsieur tout-le-monde, pour le meilleur et pour le pire). Dans tous les cas, le monologiste revendiquera cette ressemblance ou cette dissemblance extrêmes qui lui donnent l'une et l'autre l'occasion de parler... Sinon, c'est l'anonymat et le silence.

Mais c'est concernant le statut d'artiste que le dilemme est le plus critique ; Devos en fait état d'une manière amère dans un sketch intitulé *Artiste ou ouvrier* (A.P., p. 16) : *«C'est l'heure du choix ! (Il ouvre la valise, en sort une baguette et une pile d'assiettes) Alors... c'est... tourneur d'assiettes... (Il pose ses assiettes) ou alors... c'est tourneur chez Renault ! (Il sort une salopette de la valise et la montre au public)»*.

Il y a une part de masochisme et de narcissisme dans ce déballage public ; un monologiste inconnu, Noël Desaux, démontre que l'un ne va pas sans l'autre :

*(La tête basse) Et maintenant, Mesdames et Messieurs, ne trouvez-vous pas qu'il est beau, qu'il est grand, qu'il est héroïque même... de venir avouer ainsi ses défauts en public... je vous fais tous mes juges... eh ! bien, quoique très simple... très obscur... très humble... je viens faire cela, moi ! (La tête haute) (Une confession, sur feuille).*

Et il est vrai que certains monologues de Desproges et de Bedos ressemblent étrangement à d'authentiques confessions où l'orgueil le dispute à l'apitoiement sur soi-même, au point de mettre les spectateurs mal à l'aise. Devos a d'ailleurs

consacré un sketch au narcissisme inhérent à sa profession (APT, p. 172), lui qui finit par se prendre pour Dieu : « *Devos superstar ! L'inaccessible étoile ! (...). Alors, les uns, les inconditionnels : "Devos existe... je l'ai rencontré !" Les autres, les mécréants : "Devos, si tu es là-haut... envoie-nous une preuve de ton existence !"* » (APT, p. 74).

En fait, Devos a écrit plusieurs monologues qui sont autant d'interrogations, parfois angoissées, sur les rapports entre l'artiste et son public. Un long monologue intitulé précisément *L'artiste* (APT, pp. 12-15) traite de manière aussi symbolique qu'ironique cette activité professionnelle qui relève de l'ingénuité, de l'exhibitionnisme, du masochisme, de la cupidité, et finalement de la vocation :

*Sur une mer imaginaire, loin de la rive... L'artiste, en quête d'absolu, joue les naufragés volontaires... Il est là, debout sur une planche qui oscille sur la mer. La mer est houleuse et la planche est pourrie. Il manque de chavirer à chaque instant. Il est vert de peur et il crie : "C'est merveilleux ! C'est le plus beau métier du monde !"*

La carrière de cet artiste est un échec perpétuel car il ne cesse de tomber à l'eau dans l'indifférence du public - qui, « *resté sagement sur la rive, se demande si l'artiste n'est pas en train de l'emmener en bateau* » - et même de Dieu - « *L'artiste sait qu'il n'a rien à attendre du ciel* ». Il ne lui reste plus qu'à s'accrocher à son orgueil - « *Il crie "Après moi le déluge"* » - et à ses émoluments - « *il n'a plus qu'une pensée : Sauver la recette !* ». Mais, paradoxalement, c'est au moment où sa performance devient catastrophique, que le public se met à l'apprécier. Devos ne reproche-t-il pas au public que la carrière de l'artiste dépend entièrement de ses réactions, souvent imprévisibles, voire contradictoires. Dès qu'il obtient son attention, l'artiste pitoyable se métamorphose : « *Ei c'est le miracle ! Devant le public médusé, l'artiste transfiguré regagne la rive en marchant sur les flots... et il se noie dans la foule !...* »

Ainsi, qu'il reste méconnu ou qu'il devienne célèbre, le destin de l'artiste est tragique puisque, que ce soit en mer ou dans la foule, il est voué à se noyer.

## 5. Conclusions

Ce tour d'horizon rapide et incomplet montre que, dans la représentation même du monologue comique, sont inscrites son auto-représentation et son anti-représentation, que la dérision pratiquée par les monologuistes entraîne inévitablement l'auto-dérision, voire l'auto-destruction. Le monologue comique, avant de raconter les mésaventures d'un personnage, raconte celles de ce monologuiste, de ce comédien, de cet individu qui se plaint de ne pas pouvoir s'exprimer, de se faire comprendre, de se faire apprécier alors même qu'il est en train de parler, de se faire entendre, de se faire applaudir. Sans destinataire authentique, sans objet précis, sans but « sérieux », le monologue n'est finalement rien d'autre qu'un soliloque, qu'un discours voué à se donner en spectacle, à se retourner sur lui-même, à détruire l'illusion sur laquelle il repose pour faire rire à ses dépens.

Vu sa finalité comique, ses conditions énonciatives, et plus particulièrement l'indétermination de ce genre qui est chaque fois à ré-inventer, le monologue donne à réfléchir sur l'art dramatique en général car il le réduit à sa plus simple expression et il le pousse à son comble. Genre limite, le monologue comique, parce qu'il est monologue et parce qu'il est comique, a une vocation expérimentale aussi bien par rapport aux conventions théâtrales que par rapport à l'usage banal du langage. Forme théâtrale élémentaire - dans le sens de « rudimentaire » et d'« essentielle » -, le monologue donne l'occasion aux auteurs, aux comédiens, au public, de se ressourcer aux principes mêmes de l'art dramatique, du commerce de par et d'autre de la rampe, de la parole comme moyen de communication.

Licencié en Philologie romane, docteur en Philosophie et Lettres et licencié en Gestion publique, Jean-Marc Defays est aujourd'hui chercheur au Fonds National de la Recherche Scientifique, maître de conférences et directeur du Département de français de l'Institut Supérieur des Langues Vivantes à l'Université de Liège.

<sup>14</sup> Selon la formule et les analyses de J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967 : *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.