

Michał Głowiński

Narration en tant que monologue énoncé

Literary Studies in Poland 12, 129-161

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Głowiński

Narration en tant que monologue énoncé

1

Le terme de «monologue» est loin d'être univoque; il englobe en effet plusieurs phénomènes différents, même si l'on ne prend en considération que seul le domaine du discours narratif. Analysant les oeuvres de la prose littéraire on peut se servir de l'acception la plus vaste du terme, proposée par les linguistes et qui veut que le monologue soit défini par opposition au dialogue:

Pour la linguistique [...] – dit Jan Mukařovský – le monologue signifie l'énoncé du seul participant actif sans que l'on tienne compte de la présence ou de l'absence de tout participant passif; ainsi, au sens linguistique du mot, tel le récit sera un monologue typique¹.

Pour quelqu'un qui s'intéresse plus particulièrement au discours narratif l'acception ci-dessus est trop générale, ce qui en fait un outil d'analyse bien peu efficace. Conçu aussi globalement le monologue se prête mal à toutes sortes de différenciations. En ce sens le terme recouvre les récits tant à la première qu'à la troisième personne (ce type de distinctions a pourtant ici une importance capitale). Il serait de même difficile d'effectuer des discriminations entre les phénomènes inclus à l'intérieur du monologue ainsi conçu: le terme s'y étend pour embrasser également ces énonciations des personna-

¹ J. Mukařovský, «Dialog a monolog» (Dialogue et le monologue), [dans:] *Wśród znaków i struktur*, éd. J. Sławiński, Warszawa 1970, p. 221.

ges que le narrateur rapporte, qu'elles prennent forme des dialogues ou des monologues. Soit dit en passant que l'on pourrait entendre par le monologue seuls ces énoncés, plus longs, où le narrateur se tait pour donner la parole à tel ou tel des personnages.

En pratique il serait plus utile de limiter l'étendue du terme «monologue» à ces types de narration où le sujet parlant se révèle comme une personne concrète dont le *je* s'extériorise dans le discours narratif et décide de la structure linguistique de celui-ci. Trois variétés principales se laissent distinguer dans le cadre du récit – monologue ainsi défini: monologue se référant aux formes du langage écrit, monologue intérieur et monologue ayant recours aux formes du discours oral.

Le monologue se référant aux formes écrites c'est celui qui met à profit les formes non-littéraires ou para-littéraires du discours telles que mémoires, journal, lettre etc. (dans ce dernier cas on ne peut d'ailleurs parler du monologue que là où l'ouvrage entier se compose des lettres d'une seule personne, dans le cas de l'échange des lettres l'ouvrage revêtant une structure quasi-dialoguée). Un tel monologue est bien proche du mimétisme formel; non seulement il suggère l'authenticité du message et de tous les événements relatés, mais il fait du narrateur «la mesure de toutes choses»².

Si le monologue écrit dominait dans la première période du développement du roman (il constituait entre autres l'un des premiers stades de l'évolution du roman dit psychologique), le monologue intérieur relève de la convention formée déjà par la littérature du XX^e siècle, convention qui vise à pénétrer dans le courant non-rationalisé de conscience et qui, contrairement à la convention du monologue écrit, n'a pas de modèles dans quelque discours extra-littéraire que ce soit³.

Le monologue ayant recours au discours oral se subdivise en deux formes distinctes: le *skaz* (terme spécifiquement russe désignant un type de narration) et le monologue énoncé adressé à un destinataire concret. Le *skaz* consiste avant tout en l'introduction dans le cadre du

² Cette forme de monologue est traitée par V. Erlich, «Some Uses of Monologue in Prose Fiction: Narrative Manner and World-view», [dans:] *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, pp. 371–378.

³ Dujardin a déjà écrit à ce sujet.

récit de la virulence du langage parlé. Le récit n'y a pas pour but de transmettre une somme de renseignements sur des faits accomplis dans une forme plus ou moins achevée, il constitue plutôt une relation qui, prenant forme d'un bavardage avec un destinataire défini, se réalise, dirait-on, au fur et à mesure que croît la familiarité entre le dit destinataire et le narrateur.

Le *skaz* – dit Vinogradov – est une disposition littéraire et artistique particulière, une orientation vers le monologue oral du type narratif: c'est l'imitation d'un discours monologué qui, rapportant une histoire, se forme, pourrait-on dire, au fur et à mesure que cette histoire est racontée⁴.

Le monologue en tant que discours oral adressé à un destinataire représenté à certains éléments communs avec le *skaz* et avec la *gawęda* (terme spécifiquement polonais qui sera rendu ultérieurement par celui de «parlerie»). Ces éléments sont: le rôle dominant du facteur oral et la présence du destinataire. Le monologue concerné constitue tout de même une forme distincte et indépendante de narration, il a d'autres fonctions que le *skaz* et la *gawęda*, il tire son origine d'autres traditions culturelles et littéraires. Il est certainement quelque chose de plus qu'une taquinerie avec le(s) destinataire(s) pendant laquelle une histoire est racontée.

A part ces éléments de *gawęda* le monologue énoncé en comporte d'autres encore, telle p.ex. la tendance à ce que le récit ait, dans certaines parties au moins, un agencement intellectuel rigoureux, à ce qu'il soit propre à exprimer l'essentiel de la problématique soulevée. Les ambitions de ce type se traduisent par l'introduction des éléments de rhétorique, généralement absents aussi bien dans le *skaz* que dans la *gawęda*. Cette jonction des facteurs en principe contradictoires décide de la spécificité du monologue énoncé. Il a, comme presque toutes les formes de production littéraire, ses équi-

⁴ V. Vinogradov, «Zagadnienie narracji wypowiedawczej w stylistyce» (Question du *skaz* en stylistique), [dans:] L. Spitzer, K. Vossler, V. Vinogradov, *Z zagadnień stylistyki*, Warszawa 1937, p. 139. Le problème à part est celui de la distinction entre le *skaz* et la *gawęda*. Les deux phénomènes diffèrent considérablement et cela non seulement quant à leur origine (le *skaz* s'est formé dans le cadre de la culture russe, la *gawęda*, dans celui de la culture polonaise). L'important est aussi que le *skaz* est plutôt une méthode de narration, la *gawęda*, surtout une structure générique. Cf. K. Bartoszyński, «O amorfizmie gawędy» (Sur l'amorphie de *gawęda*) dans ce volume.

valents plus ou moins proches dans la sphère extra-littéraire soit celle des contacts linguistiques courants. L'équivalent principal serait ici le phénomène que Vinogradov définit, dans sa typologie du monologue en tant que contact linguistique direct et courant comme «le monologue dramatique», soit «une forme linguistique complexe dans laquelle le langage des paroles ne constitue que comme un accompagnement d'autres systèmes d'expression psychique: mimique, gestes, signes plastiques etc.»⁵

2

Le monologue énoncé ne constitue pas une forme de narration à la première personne aussi classique que le sont d'autres variétés de ce type de narration connues dans l'histoire de la littérature, telles que roman par lettres, roman-souvenir, roman-journal etc. Il ne remonte pas non plus aux traditions très anciennes comme le font le *skaz* dans la littérature russe et la *gawęda* dans la littérature polonaise. Au contraire, au XIX^e siècle encore, comme nous allons le voir, le monologue énoncé est une entreprise individuelle d'un écrivain de génie, entreprise isolée qui n'est pratiquement suivie par aucun des écrivains contemporains. Ce n'est que récemment que ce type de monologue est devenu une forme de discours pratiquée communément (surtout dans la prose polonaise). La preuve peut en être la liste des ouvrages qui témoigne sans conteste et de façon dirait-on matérielle de la vogue du monologue en question:

1. J. Iwaszkiewicz, «Wzlot» (Envolée), *Twórczość*, 1957, no. 12;
2. J. Iwaszkiewicz, «Opowiadanie szwajcarskie» (Récit suisse), *Nowa Kultura*, 1958, no. 13;
3. S. Wygodzki, «Koncert życzeń» (Concert de musique sur commande), dans le volume portant le même titre, Warszawa 1961;
4. K. Brandys, «Sobie i Państwu» (A moi et à vous), [dans:] *Romantyczność*, Warszawa 1960;
5. B. Wiernik, «Nietutejszy» (Un homme pas d'ici), Warszawa 1960;
6. E. Kabatc, «Płacz milczących włóczgów» (Larmes des vagabonds muets), [dans:] *Gorzka plaża*, Warszawa 1960;
7. B. Sztajnert, «Uśmiech» (Sourire), [dans:] *Tajemnica Maxa Hellera*, Łódź 1960;
8. K. Eberhardt, «Granica» (Frontière),

⁵ Vinogradov, *op. cit.*, p. 135.

[dans:] *Nazajutrz po wojnie*, Warszawa 1960; 9. L. Kołakowski, «Wielkie kazanie księdza Bernarda» (Grand sermon du père Bernard), *Twórczość*, 1961, no. 19; 10. Z. Umiński, «Sprawozdanie konfidenta» (Compte-rendu d'un mouchard), dans le volume portant le même titre, Warszawa 1959; 11. B. Wojdowski, «Opowieść Srebrnej Trąbki» (Récit de la Trompette d'Argent), *Życie Literackie*, 1958, no. 8; 12. K. Brandys, «Jak być kochaną» (Comment être aimée), [dans:] *Romantyczność*; 13. S. Stanuch, *Portret z pamięci* (*Portrait de mémoire*), Kraków 1959.

La liste ci-dessus nécessite deux commentaires. Le premier concerne l'ordre dans lequel sont énumérés les titres. Le haut de la liste est réservé aux ouvrages dans lesquels la narration en tant que monologue énoncé atteint sa forme pure, non brouillée par des éléments hétérogènes (positions 1–9). Viennent ensuite les ouvrages où la narration s'accompagne d'autres genres de récit monologué, à savoir le monologue se référant aux formes écrites (positions 10–11) et le monologue intérieur (positions 12–13). Dans le premier cas l'auteur visait à rassembler tous les ouvrages possibles, dans le deuxième il a fait une sélection se limitant à évoquer les positions les plus représentatives.

Le deuxième commentaire concerne la chronologie. Tous les ouvrages énumérés ont été créés entre 1957 et 1961, donc en quatre années. On ne rencontre pas en revanche ce type de narration dans les romans et les récits publiés plus tôt bien que la tendance générale du roman des dernières décennies soit celle à prendre un caractère monologué. Cette vogue subite du monologue énoncé, sa vitalité extraordinaire – il suffit de remarquer qu'il apparaît dans des ouvrages très nombreux, créés en plus, par des écrivains appartenant à de différentes générations et ayant derrière eux les expériences les plus diverses – apparaît comme un phénomène bien frappant et qui mérite d'être élucidé. Le premier monologue polonais de ce type («Envolée» de Iwaszkiewicz) a été imprimé en décembre 1957 et dédié à Albert Camus; son titre même est d'ailleurs une allusion littéraire. La dédicace peut être traitée comme un fait symbolique – ce n'est en effet personne d'autre que l'auteur de *La Peste* qui est traité en Pologne comme le père du type étudié de narration. Ici encore la chronologie nous fournit des preuves décisives. En 1956 A. Camus a publié *La Chute*, qui est, dans sa totalité un

monologue énoncé. Un an plus tard le livre a paru dans sa version polonaise⁶, mais plus tôt déjà de longs fragments en avaient été publiés dans la presse littéraire. Le livre était donc vite connu en Pologne, même aux écrivains pour qui l'original français n'aurait pas été accessible. Si l'on se rend compte de ce que la publication polonaise du livre de Camus correspond au moment culminant de la période occupée à combler d'importantes lacunes dans notre connaissance de la littérature française, période où les traductions des littératures occidentales constituaient des événements capitaux de la vie littéraire, on parvient à comprendre l'influence qu'a pu avoir *La Chute*. On la comprend mieux encore si l'on prend conscience du caractère de la prose polonaise juste après 1956. L'élément essentiel en est alors un règlement de comptes général: celui avec l'époque toute récente du passé national tout comme celui avec l'histoire conçue globalement, celui avec soi-même et celui avec les formes actuelles de la vie sociale. La forme narrative de monologue énoncé paraissait avoir tout pour devenir l'expression la plus adéquate de ce règlement de comptes.

Il est donc indubitable que *La Chute* est à l'origine du développement du monologue énoncé en Pologne. Cela ne veut pas dire que ce soit l'auteur de *L'Étranger* qui a imaginé cette forme de narration, qu'elle soit sa découverte personnelle. Non seulement parce qu'il n'est pas, en littérature, de découvertes absolues. Mais surtout parce qu'on pourrait indiquer une oeuvre faisant partie du répertoire mondial classique et dont Camus a, dans une certaine mesure, puisé sa forme de récit: il s'agit des *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski (créées en 1864), et surtout de leur première partie intitulée «Le Souterrain»⁷. Dans *La Chute*, nous retrouvons non seulement le

⁶ A. Camus, *Upadek*, trad. par J. Guze, Warszawa 1957. D'après l'information incluse dans le livre «l'achevé d'imprimer est de mai 1957».

⁷ Le roman de Camus n'est d'ailleurs pas, dans la littérature française, le premier essai de l'appropriation du monologue formé par Dostoïevski. Dans les années vingt déjà Duhamel y a eu recours dans la première partie du cycle *La vie de Salavin* intitulée *Confessions de Minuit*. Duhamel prend soin de respecter la forme adoptée: malgré cela il s'attache, plus fortement que ne le font Dostoïevski et Camus, aux formes traditionnelles du récit à la première personne. Le problème des rapports liant *La Chute* à l'ouvrage de Dostoïevski a été traité par R. Przybylski. «Camus i Dostojewski nad *Upadkiem*» (Camus et Dostoïevski sur la *Chute*). *Poli-*

principe fondamental de construction présent déjà dans les *Notes*, mais aussi toute une suite d'allusions directes à l'ouvrage de Dostoïevski, ce qui prouve que l'on y a affaire à l'élaboration consciente des rapports et non à une dépendance ou une convergence fortuites. L'essentiel reste le fait que c'est Camus qui patronne le monologue énoncé en Pologne, que c'est *La Chute* qui constitue le point initial dans l'évolution de cette forme de récit après 1956, que même le recours au livre de Dostoïevski témoigne de l'entremise de l'auteur du *Mythe de Sisyphe*. Les ressemblances entre *La Chute* et les ouvrages polonais sautent aux yeux dès la première lecture, elles sont tellement évidentes qu'il paraît superflu de les prouver ici. Il nous reste à décrire la forme et les raisons de cette vogue extraordinaire du récit en question.

3

Dès les premières phrases de quelque ouvrage de ce type que ce soit, une fonction linguistique apparaît avec une acuité particulière: Roman Jakobson l'appelle «la fonction phatique». La mission de la parole y est celle de nouer un contact⁸. Cette fonction est intimement liée à la fonction conative (qui signale l'orientation vers le destinataire). Voilà quelques exemples (je cite les premières phrases des monologues):

Puis-je, Monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun? (*La Chute*, p. 5).

Messieurs, Mesdames, je n'ai pas fermé l'œil de toute la nuit. J'imaginai la

1957, no. 23; J. Bloch-Michel, *Le présent de l'indicatif*, Paris 1963, pp. 51–54; G. G. Strem, «The Theme of Rebellion in the Works of Camus and Dostoïevski», *Revue de la Littérature Comparée*, 1966, no. 2. Une énorme littérature exégétique a été consacrée aux *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski; elle concerne cependant surtout leur problématique philosophique. Quant à la problématique littéraire représentée par cet ouvrage génial, il faudrait rappeler les réflexions de M. N. Tchirikov, *O stile Dostoïevskogo*, Moskva 1963, pp. 61–63. La question a été aussi analysée par N. S. Troubetzkoy, *Dostoïevskij als Künstler*, The Hague 1964, pp. 114–122. Dernièrement B. de Schloezer y a consacré un essai «Sur trois nouvelles de Dostoïevski», *Nouvelle Revue Française*, 1966, no. 157.

R. Jakobson, «Linguistique et poétique», [dans:] *Essai de linguistique générale*, Paris 1963, p. 217.

solennité d'aujourd'hui avec tous les détails: discours, fleurs, moment de la distribution des decorations, compliments de félicitation des représentants des syndicats (K. Brandys, «A moi et à vous», p. 63).

Non, non, non. n'ouvrez pas les yeux. Appuyez-vous commodément, voilà, contre ce coussinet, et surtout pas contre le mur, car il est fraîchement blanchi, j'ai blanchi les murs pendant quatre jours, c'est pour ça que je ne suis pas venue chez Justine, et vous avez pensé que pourquoi je ne suis pas venue? (Wiernik, *Un homme pas d'ici*, p. 5).

Tous ces débuts ont les caractéristiques des premières «mesures» d'une conversation ou, dans le cas où le sujet parlant s'adresse à une collectivité (Brandys), de celles d'un discours. Le narrateur y noue le contact, et, dès les premiers mots, il se fait connaître dans la stricte mesure que ce type précis de contact rend possible. On pourrait dire que non seulement il est tout dans ce contact, mais que c'est aussi par lui qu'il est défini. Cela est valable également dans le cas où la fonction phatique n'est pas réalisée directement et dans toute sa netteté, c'est-à-dire là où le monologue commence au moment qui n'appartient plus à la phase initiale de la conversation. Mais *de facto*, la fonction phatique, même si l'on tient compte des réticences propres à la narration, y servira également la prise de contact entre le narrateur et son interlocuteur.

Pourquoi je ne suis pas allé à Varsovie? Vous dites que c'est dimanche? Non, je ne peux pas! J'en ai assez des bonnesfemmes. Je vais vous dire franchement, je ne peux pas m'en défaire, et encore, permettez ce n'est que des vieilles... (Iwaszkiewicz, «Envolée», p. 11).

Bien, je vais accepter votre proposition, monsieur le procureur, je vais parler des motifs tout librement, avant le procès-verbal formel. Je n'ai d'ailleurs rien contre ce que certains fragments de ma déclaration soient, comme bon vous semblera, mis à profit dans le procès-verbal. Je vais essayer de m'exprimer avec précision (Sztajnert, «Sourire», p. 56).

Tenant la vedette dans la hiérarchie des fonctions, la fonction phatique se muant en la conative prend dans le monologue énoncé la place du premiers des éléments importants de composition. Les deux personnages du texte: celui qui parle et celui qui écoute sont introduits au moment de la prise de contact, et c'est bien à ce moment-là que la tension fondamentale entre eux fait son apparition pour se développer dans la suite de l'ouvrage. Cette tension décide du caractère de la narration. Car celui qui parle est fonction du destinataire tout comme le destinataire est fonction de celui qui

parle. Le sujet parlant se trouve sous l'influence incessante de son auditeur muet, celui-ci en revanche n'existe que dans la mesure où sa présence se reflète dans les discours du monologueur. Ce second acteur silencieux, les lecteurs ne le connaissent qu'indirectement : il ne parle jamais, on ne parle jamais de lui, c'est à lui qu'on parle. Sa présence constitue donc la *conditio sine qua non* du monologue. L'auditeur est un personnage concret et le narrateur se trouve en contact direct avec lui. C'est ce contact continu qui motive l'emploi du monologue (et de tous les moyens linguistiques qui y ont trait) en tant que forme principale de la narration. Il justifie donc aussi l'assimilation du monologue à la conversation. Le monologueur prend, au cours de son récit, en considération les réactions réelles et virtuelles de son auditeur, il veut exercer une influence sur lui, s'efforce de le convaincre. Condamné à rester muet, l'auditeur n'en est pas moins toujours présent, il est aussi, à sa façon, actif. Sans lui la parole du narrateur serait tombée dans le vide, n'étant pas adressée à une personne concrète, elle aurait perdu son sens. Tout le monologue aurait, du même coup, perdu le sien, son principe consistant à être adressé à quelqu'un.

Michel Butor dans son essai «Usage des pronoms personnels dans le roman» formule et justifie l'assertion que le créateur, dans la prose épique, a incessamment recours à trois pronoms personnels du singulier :

Chaque fois qu'il y a récit romanesque, les trois personnes du verbe sont obligatoirement en jeu : deux personnes réelles : l'auteur qui raconte l'histoire, qui correspondrait dans la conversation courante au *je*, le lecteur à qui on la raconte, le *tu*, et une personne fictive, le héros, celui dont on raconte l'histoire, le *il*⁹.

Dans la narration «normale» utilisée dans le roman c'est le *je* et le *il* qui sont le plus marquants — c'est entre eux que passe la principale ligne de tension. Il en est autrement dans le cas du monologue énoncé où le *il* n'apparaît en principe pas (sauf quelques exceptions dont je parlerai par la suite), car le héros équivaut le plus souvent au narrateur. Le rôle du destinataire y prend en revanche une importance singulièrement accrue. La signification du *tu* augmente considérablement tant par rapport à la narration à la troisième personne qu'à d'autres genres du récit monologique (même dans le

⁹ M. Butor, *Repertoire II*, Paris 1964, p. 61.

skaz ou dans la *gawęda* ce rôle du destinataire n' pas de portée structurale aussi grande). On pourrait donc dire que la narration est déterminée par un jeu incessant entre le *je* du narrateur et le *tu* de l'auditeur. Le *je* domine aux moments où le conteur transmet certaines informations sur lui-même, le *tu* dans les épisodes où le conteur cherche à nouer le contact, là où il ramène son histoire au rôle du facteur devant maintenir ce contact soit là, où il apporte des éléments qui, sans être porteurs d'un contenu informatif ou expressif servent uniquement les besoins de la conversation. Voici un exemple :

Que vous me dérangez? Mais quelle idée! non, non, rassayez-vous. Avec vous, je vais causer volontiers, vous êtes un mec pas bête, je peux jaboter toute une soirée avec un type comme vous, une soirée solitaire du dimanche : pourvu que ce soit pas une bonne femme («Envolée», p. 11).

Pour qu'un tel jeu entre la première et la deuxième personne soit possible la situation qui sert de fond au discours doit être suffisamment claire pour motiver ce passage continuels d'une forme à l'autre. Il semble que cette situation joue dans le monologue énoncé un rôle plus important que ne le fait aucune autre situation narrative dans quelque autre type de récit que ce soit. Elle est en effet nettement perceptible, elle se révèle dès le début, dès les premiers propos du monologueur. Le récit monologué et la situation dans laquelle il se réalise ne constituent pas uniquement un moyen de communication, le fait même de parler est déjà une composante du monde représenté. C'est pour cela que tous les auteurs des monologues assignent à la situation décrite un caractère concret, ils la placent dans un décor nettement esquissé, celui où se jouera le monologue tout entier (l'unité de lieu y est pratiquement toujours maintenue) et dans un temps déterminé avec précision. Les auteurs choisissent comme cadre p.ex.: soirée dans un bistrot de banlieue, chambre du narrateur durant sa conversation avec une connaissance, place d'une petite ville servant de fond à la conversation entre le guide et un touriste etc. La situation qui sert de fond au récit apporte au monologue de l'acuité, mais elle n'est jamais, en elle-même, le début d'une suite d'événements. On pourrait dire qu'elle ne constitue le début qu'au niveau du parler, fournissant un prétexte pour évoquer les faits qui s'étaient déroulés dans le passé. Elle est, par son essence même une situation «dialoguée» créant des possibilités de

parler pour les deux partenaires, même si en réalité un seul profite de ce privilège.

Par conséquent la narration elle-même prend un caractère intermédiaire – elle devient un monologue où pénètrent les éléments du dialogue, ou, mieux, un monologue qui assume les fonctions du dialogue. Ainsi pourrait-on l'appeler «une conversation unilatérale» (le terme est de Józef Mayen)¹⁰. Tout cela est le résultat d'un processus général que Vinogradov appelle «la dialoguisation du monologue». Ce caractère dialogique du monologue énoncé se voit confirmé par le fait que celui-ci se développe en corrélation avec l'état des rapports entre le parleur et le second acteur, avec la façon dont se sont formées et fixées leurs relations mutuelles (le lecteur est renseigné sur ces relations non pas par une information à part, mais par le déroulement même de la narration). Ce développement du récit est le plus distinct dans «L'Envolée» de Iwaszkiewicz où, à mesure que s'approfondit la connaissance entre le narrateur et l'auditeur, le monologue devient de plus en plus intime pour approcher graduellement d'un discours apparemment peu contrôlé.

L'importance des facteurs dialogiques dans le monologue énoncé s'exprime également par les réactions du locuteur sur les énoncés non-verbalisés de son partenaire. Ces réactions se manifestent soit par l'allégation de la question qu'a posée ou qu'a pu poser l'interlocuteur, soit par la présentation d'un épisode sous forme de réplique. Le lecteur n'apprend les paroles du partenaire muet qu'indirectement, par l'intermédiaire du discours du narrateur. Il se trouve par rapport à ce discours dans la situation similaire à celle d'un investigateur des philosophes anciens dont aucun texte n'a été retrouvé et dont les idées se sont conservées dans les seuls écrits des auteurs polémiqueant contre eux. Les deux types de réaction évoqués mettent nettement au jour la connexité de la narration monologuée avec le dialogue, cette fois-ci à l'intérieur des épisodes successifs de l'oeuvre.

Eh bien, vous ne buvez pas? Allez! Une, deux [...] Que je suis déjà gris? Mais non, tout ça, c'est rien pour moi. Je ne perds jamais la tête, seulement tout devient si transparent, comme une vitre bien nettoyée et tout est alors pour moi clair comme le jour (Iwaszkiewicz, «Envolée», p. 12).

¹⁰ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych (Sur la stylistique des ouvrages parlés)*, Wrocław 1972. Cet ouvrage important de Mayen a une importance capitale pour la théorie générale du monologue.

Comment le savez-vous... Comment je le sais? Il se peut qu'on ait pour le pays où on a vécu quelque sentiment... qu'on ait une affection si grande qu'on va jusqu'à étudier sa folle littérature (Iwaszkiewicz, «Récit suisse»).

Dans les cas où il n'y a pas de citation (généralement sous forme d'une question) de l'énoncé non-verbalisé de l'auditeur, là aussi où il n'y a pas de réplique, la présence de l'interlocuteur s'exprime par ce que la narration n'a un sens que dans la mesure où on peut la considérer comme conséquence des paroles du partenaire (ces paroles ne sont d'ailleurs pas signalées de quelque autre façon que ce soit).

Le monologue qui met si fort en relief le rôle du destinataire pose tout naturellement le problème du fonctionnement de ce *tu* vers lequel il est orienté. Il serait le plus simple de définir le *tu* en question comme un élément du monde représenté de l'ouvrage car il en est sans doute un. Mais serait-ce tout? Certainement non. Il semble que cette tendance à faire sans cesse appel au destinataire aille au delà de la simple relation entre le narrateur et son auditeur, cela semble engager aussi le lecteur qui doit se placer sur cette position entre le *je* et le *tu* laquelle a, pour le monologue énoncé, une importance essentielle. Le problème de la présence, dans l'ouvrage littéraire, du lecteur non seulement en tant que facteur extérieur, mais en tant qu'un des facteurs constituant la structure de l'ouvrage est devenu récemment un des sujets principaux de la théorie de la littérature. Sartre dit dans son travail principal consacré à la littérature: «Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage». Et il précise dans un autre endroit de son traité: «tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés»¹¹.

Il semble que chaque poétique ait une manière différente d'introduire le lecteur. Le monologue énoncé l'entraîne dans son orbite par une méthode que l'on pourrait appeler «méthode d'invocation». Le *tu* incessamment présent n'est pas en effet seulement le partenaire secondaire du dialogue: par sa nature même et malgré l'importance du rôle qu'il joue il reste quelqu'un d'indéterminé, ce qui peut

¹¹ J.-P. Sartre, «Qu'est-ce que la littérature», [dans:] *Situations II*, Paris 1948, pp. 96, 119.

provoquer le lecteur à chercher, au cours de sa lecture, des déterminations supplémentaires. Le lecteur (considéré non pas comme une personne concrète, mais comme un personnage défini et déterminé par le texte du livre) réalise une sorte de substitution c.-à-d. entre en contact direct avec le narrateur, devient ce *tu* précisément à qui le narrateur s'adresse¹².

On ne s'écartera pas de la vérité disant que le monologue énoncé constitue une forme d'entretien direct avec l'auditeur. Recourant à la terminologie du domaine du drame on pourrait dire que les ouvrages de ce type ne se composent que du texte principal, la didascalie en étant absente. Si des phrases fournissant des renseignements sur le lieu, les circonstances ou les phénomènes concomitants du monologue y sont introduites, c'est toujours dans la partie fondamentale du texte où elles acquièrent une motivation situationnelle. Leur portée est d'ailleurs bien restreinte. En voilà un exemple:

Il pleut à verse, nom d'un chien, cet automne, c'est toujours comme ça ici. Il vient parfois plus tôt, parfois plus tard, l'année dernière il était venu plus tard, mais il est toujours le même: la boue, les villes mal éclairées, une lueur sur Varsovie («Envolée», p. 11).

On admet en effet que tous les éléments concomitants du monologue, aussi bien extérieurs (le lieu et le temps) que ceux relatifs au comportement du narrateur s'expriment directement dans le monologue non seulement par le sens des mots qui le composent, mais aussi par la syntaxe et par l'intonation, tout comme, parfois, par une gesticulation phonique accusée¹³. On pourrait renforcer cette assertion disant que l'on admet, dans le monologue, la présence

¹² Le problème du lecteur de roman a été soulevé par entre autres: W. Kayser, «Narrator w powieści» (Narrateur dans le roman), *Twórczość*, 1959, no. 5; A. Thibaudet, «Le Liseur de roman», [dans:] *Réflexions sur le roman*, Paris 1938; cf. aussi de nombreuses remarques à ce sujet dans J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris 1946. Je m'occupe du problème du destinataire plus en détails dans «Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego» (Destinataire virtuel dans la structure d'un ouvrage poétique), [dans:] *Studia z teorii i historii poezji*, Série I, Wrocław 1957.

¹³ La gesticulation phonique joue d'ailleurs dans la narration énoncée le rôle moins important que le *skaz*. Cela s'ensuit du caractère plus intellectuel de celle-ci (cf. à propos de la gesticulation dans le *skaz* B. Eichenbaum, «Jak jest zrobiony *Plaszcz Gogola*» (Comment est fait le *Manteau* de Gogol), [dans:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, éd. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.

directe du lecteur, son contact direct avec le narrateur, contact ressemblant à celui qui lie le narrateur et son partenaire fictif. Toutes les informations dépassant le cadre essentiel du monologue sont inutiles au lecteur, tout comme elles le sont à l'acteur muet restant en commerce direct avec le conteur.

4

Nous savons déjà que le langage du monologue s'élabore partiellement en fonction du caractère et du comportement du destinataire. Le caractère individuel ou collectif de celui-ci y aura donc une importance capitale, les modèles stylistiques tout différents étant actualisés dans chacun des deux cas. Dans deux seulement, parmi les récits analysés, nous avons affaire à un destinataire collectif qui pèse de façon décisive sur le discours du narrateur. Le parleur y a en effet recours à ces formes du contact linguistique qui apparaissent d'habitude là, où une certaine distance se crée entre les deux pôles de l'acte linguistique. Dans les deux récits («A moi et à vous» de Brandys et «Le grand sermon du père Bernard» de Kołakowski) la convention orale est strictement observée: le narrateur n'y lit pas son discours, il se met à l'improviser dès qu'il se trouve devant le public, on dirait que sa harangue prend forme sous la pression de l'assistance. Le monologue adressé à un destinataire collectif a recours aux schémas socialement fixés des apparitions publiques, aux styles oratoires plus ou moins figés. Il est possible de constater le rapprochement au discours de jubilé dans le récit de Brandys, l'allusion au sermon, dans celui de Kołakowski¹⁴. Ce type de monologue se différencie des autres par le fait qu'il a un caractère plus ou moins parodique.

Il y apparaît, avec une grande force d'expression, ce qui caractérise le monologue énoncé en général, à savoir le recours aux styles sociaux. Ceux-ci y constituent un modèle facilement reconnaissable,

¹⁴ La question du destinataire est traitée de façon particulièrement intéressante dans le prototype du monologue énoncé *Les Notes d'un souterrain* de Dostoïevski. Le destinataire y est en principe collectif, le narrateur s'adresse systématiquement à lui par la formule «Messieurs». Le récit est cependant tourné de telle façon qu'on le dirait adressé à un interlocuteur individuel.

vu qu'ils fonctionnent dans leur forme figée. Ce type de recours est tout aussi net dans le monologue adressé à un destinataire individuel; on y met à profit les formes de communication courantes telles que les propos d'ivrognes à une table de bistrot («Envolée»), histoires d'un guide pilotant les touristes (récit de Kabatc) etc.

Le monologue adressé à un destinataire individuel et celui qui s'adresse au destinataire collectif révèlent un trait commun qui paraît essentiel. On pourrait l'appeler «la perspective narrative unique». Ce genre de récit ne permet en effet pas de présenter les événements dans l'optique autre que celle du narrateur nettement dessiné et concret. C'est lui qui est ici «la mesure de toutes choses». L'étendue du monde évoqué s'y trouve délimitée par son horizon intellectuel, le type de la parole employée – par ses penchants et ses habitudes linguistiques. Ainsi se présente la tendance principale qui subit, en pratique, des transformations plus ou moins considérables. Cela est tout à fait compréhensible si l'on tient compte du fait que les monologues énoncés aspirent d'habitude à présenter une conception du monde, qu'ils sont, comme c'était déjà dit, des écrits – «règlements de comptes». Le degré des transformations évoquées dépend du personnage du narrateur qui peut être capable ou non de soutenir le poids intellectuel (dont la valeur est parfois, soit dit en passant, bien douteuse) dont le charge l'auteur. La question est donc de savoir si le narrateur est un personnage assez conscient pour savoir exprimer, en forme plus ou moins rationalisée, sa conception du monde. Dans *La Chute* de Camus le degré de la transformation est minimal, son narrateur étant un intellectuel révolté qui sait exposer les raisons de sa révolte. Il en est autrement dans la plupart des monologues polonais: la tendance y est en effet apparue de faire exprimer certaines valeurs idéologiques par un héros qui prend part aux conflits opposant certaines conceptions du monde, qui participe donc au processus historique, mais qui, étant ce qu'on appelle un homme simple, ne sait pas conceptualiser ces valeurs ni verbaliser ses expériences. La plupart des monologues énoncés se caractérisent donc par une tendance particulière: d'une part, le langage doit «coller» au narrateur, être l'expression de sa mentalité et de ses expériences, mais d'autre part, il est censé traduire les concepts dont le narrateur ne se rend pas entièrement compte. Cette tendance est particulièrement sensible dans «L'Envolée» d'Iwaszkiewicz – ce n'est là d'ailleurs

qu'elle a été résolue de façon motivée. Le narrateur, au fait un homme en marge de la société, raconte son histoire pour nous présenter sa situation humaine et nous faire ainsi voir le sort d'un homme dans certaines conditions historiques – son récit est un règlement de comptes important, et, durant la narration, il en est parfaitement conscient. Mais à la fois, il va plus loin, il réfléchit notamment aux problèmes rendus notoires par des discussions philosophiques récentes. Iwaszkiewicz effectue une transposition des problèmes les plus divers dans le langage du narrateur. Voilà p.ex. sa version de certains éléments de la problématique existentialiste:

Moi, quand j'ai trinqué un peu comme ça... ce qu'on a pas trop bu, là avec vous – eh bien, toutes ces histoires-là, je les vois pêle-mêle, et je ne sais plus comment je suis ni à qui je suis. Je suis civilisé ou sauvage? Est-ce qu'il n'y a aucune différence entre moi tel que j'étais alors et moi tel que je suis aujourd'hui? En bien, bref, je ne sais pas du tout. Vous ne savez sûrement rien non plus, vous faites seulement semblant de comprendre ce qu'en fait personne ne comprend. Ce que quand on tue un homme, c'est complètement incompréhensible («Envolée», p. 21).

Iwaszkiewicz veille, dans tout le récit, à ce que le narrateur ne s'écarte pas du rôle qui lui est assigné, même là où il formule les idées dont l'intelligence le dépasse. Le problème du maintien du narrateur aux positions attribuées est pour les auteurs des monologues énoncés l'un des problèmes cruciaux, et pas toujours résolu de façon efficace. Souvent le narrateur sort totalement de son rôle devenant un personnage intérieurement contradictoire: tel est p.ex., dans le récit, d'ailleurs assez gauche d'Eberhardt, le caporal actif dans la région sauvage de Bieszczady qui parle comme s'il avait terminé un séminaire de philosophie contemporaine, qui fait allusion à un recueil de poèmes d'avant-garde tiré à 500 exemplaires etc.

La nécessité, imposée par la forme adoptée, d'observer la perspective narrative unique mène à ce type de contradiction pratiquement inhérente au monologue énoncé; elle se manifeste avec d'autant plus d'acuité que le narrateur, vu sa position, a moins de données pour devenir le porte-parole de l'auteur. Cette antinomie n'est d'ailleurs pas la seule. Il en est une autre, d'ailleurs liée à la précédente. On pourrait la définir comme la contradiction entre le langage courant et le langage écrit fortement intellectualisé (ce qui s'insérerait partiellement dans l'antinomie traitée plus haut) ou – si l'on tient

compte de la composition du monologue en tant que tout – la contradiction entre le *skaz* (ou la *gawęda*) d'un côté et la rhétorique de l'autre côté.

Les recours au langage écrit érudit, tout comme la tendance à lier la *gawęda* et la rhétorique s'ensuivent de ce qu'on pourrait appeler la «problématisation» du monologue. Cette tendance semble être, surtout sous la plume des auteurs polonais – car si la rhétorique domine dans *La Chute*, c'est parce que le narrateur en est un avocat, donc un rhéteur né – le trait constitutif du monologue énoncé. J'entends ici par «parlerie» la tendance à conférer au monologue le caractère d'un récit direct et courant, tendance s'exprimant par le recours au langage parlé apparemment non contrôlé, on dirait enregistré sur-le-champs. La rhétorique, elle, s'exprimerait par le recours aux moyens propres au discours solennel. Il semble que les deux tendances soient motivées par la situation générale propre au dialogue – c'est celle-ci en effet qui donne naissance au monologue concerné.

Les éléments de la parlerie se manifestent dans des récits délibérément négligés où les phrases sont morcelées et l'intonation sert à transmettre des gestes phoniques et des expressions familières.

Oh, cher Kostek, c'est le pire pour ceux qu'ils ont lâchés. Là où était ma mère, ils le font le mieux: ceux qu'on a fichus dedans restent là. Quand il y a déjà une sentence, c'est pas pour vous lâcher après, quand le temps vient. Ils le font comme il faut. Après ils le paument quelque part... ni vu, ni connu... et personne ne sait où il est. Comme mon frère. Il doit bien être quelque part, seulement on ne sait pas où («Envolée», p. 35).

C'est dans la parlerie que se manifeste le plus clairement l'ambiance de la conversation, avec sa variété des sujets, son passage désinvolte d'un sujet à l'autre ou celui des phrases concernant la situation actuelle (par rapport au moment de l'énoncé) du narrateur aux remarques relatives à son passé:

Alors, pourquoi vous vous rembrunissez comme ça? Qu'il fait déjà tard? Eh bien quoi? Notre chère Zielonkowa va nous garder patiemment ici, même au petit matin. Encore un petit coup? Et de la même chose? Ah bon, vous n'aimez pas ça... Alors quelque chose d'autre [...] Au fait ce serait peut-être mieux s'ils m'avaient pris à ce Reich... ce que, vous voyez, j'ai commencé à exagérer. De la vodka, des cartes, et puis, je roulais les clients, je vendais de la marchandise parce que les gens s'entretenaient pour elle (*ibidem*, p. 20).

La présence de la parlerie dans le monologue énoncé est profondément motivée: la parlerie est en effet une des actualisations (peut-être la plus importante) de cette vivacité qui constitue le fond de la conversation; cela a son importance dans le cas où le monologue reste un «bavardage» avec un auditeur patient et muet. Cette tendance à donner au monologue le cachet de conversation est aussi signalée par des tournures qui, dans d'autres contextes, peuvent servir des objectifs de la rhétorique. Telle est la fonction des répétitions qui doivent suggérer l'incohérence du langage du narrateur ainsi que le caractère improvisé, le manque d'agencement et comme l'absence de finition qui caractérise le parler de tous les jours. La coexistence de la rhétorique avec la parlerie constitue la particularité la plus importante du monologue énoncé. La rhétorique ressemble à la parlerie dans la mesure où elle peut, d'un côté, être un facteur organisant différents fragments de l'histoire et de l'autre côté déterminer la composition du monologue tout entier. Elle assume la première des fonctions à ces moments de la relation que le locuteur souhaite accentuer avec beaucoup d'intensité faisant ressortir l'intérêt particulier qu'ils ont pour lui. Les épisodes rhétoriques marquent les points culminants du discours narratif, ils mettent en relief les moments de la plus haute portée idéologique, moments constituant l'élément fondamental du règlement de comptes avec le monde. Ce caractère rhétorique s'exprime entre autres par la réduction du vocabulaire courant (ce qui est particulièrement sensible dans le cadre de la narration familière). L'organisation rhétorique intéresse surtout la syntaxe où les éléments dominants demeurent: les répétitions ayant ici une autre fonction que dans les parties dites «de parlerie» et – surtout – les parallélismes. Les fragments de ce type ont généralement une composition dite «de gradation»:

Et elles se sont effondrées, Monsieur, comme tombe un homme tué d'un coup de feu. Nous, les hommes du XX^e siècle, on n'a pas besoin de nous dire comment tombe un homme tué d'un coup de feu. Chacun de nous le sait. Chacun a vu. Chacun a eu cette idée qu'il tombe comme un sac vide. Comme si quelque chose le quittait. C'est pour ça peut-être qu'un homme du XX^e siècle a tendance à croire que c'est l'âme qui quitte ce corps tué et que ce corps devient comme un sac («Envolée», p. 14).

La présence de la rhétorique ayant trait à toute la composition de la narration monologuée est la conséquence de ce que cette narra-

tion constitue un énoncé continu, donc s'apparente, dans une certaine mesure, et malgré l'ingérence, non verbalisée, mais constante, de son deuxième acteur, à un discours solennel. Ainsi la tendance à la rhétorique devient un facteur organisateur, influant sur la disposition du texte. Cela s'exprime surtout par la composition fermée de presque tous les ouvrages concernés. Ainsi la situation entre le locuteur et son auditeur est construite de façon à admettre l'énoncé où se trouve contenue une unité de signification aux contours nettement délimités et ayant un sens global déterminé. Un certain ordre se voit imposé à la souplesse, voire le chaos propres à la conversation. Le monologue, étant un élément de l'entretien non-réalisé se développe, du moins partiellement, selon les principes différents de ceux qui régissent habituellement la conversation. Dans un certain sens et cela malgré les tournures adressées à l'auditeur et en dépit du contact direct que maintient avec lui le narrateur, le récit de ce dernier reste toujours un discours (même s'il est prononcé dans un bistrot); il est vrai que ce caractère de discours est dissimulé dans certains ouvrages tout en étant fortement accusé dans d'autres. On pourrait dire que les éléments de rhétorique ont acquis dans le monologue énoncé l'importance des facteurs primordiaux. Les écrivains ne s'efforcent pas à motiver leur présence par, par exemple, une conception particulière du héros, prédisposé, pour des raisons diverses, à se servir des schémas rhétoriques. Camus a fourni une motivation de ce type dans sa *Chute*, pour ses continuateurs polonais la présence de la rhétorique est déjà un phénomène évident et qui, comme tel, n'a plus besoin d'être justifié.

5

Dans les ouvrages où les auteurs soulignent le caractère oral du discours la narration n'est pas présentée comme un message tout fait, tout fermé; on dirait plutôt qu'elle s'élabore en présence de l'auditeur. Cela a des conséquences importantes surtout pour la construction temporelle des ouvrages en question. La position centrale y est occupée par le temps de la narration équivalant – au sein de la convention du temps épique – au présent. Ce temps est, chose rare dans d'autres cas, parfaitement mesurable: sa durée se laisserait

presque délimiter à la montre: le point initial c'est le début de la conversation entre le narrateur et son auditeur muet, le point final — la fin de ladite conversation. Le temps de la narration correspond donc à celui de l'énoncé. La position dominante du temps présent a son influence sur le temps dans lequel se passent les événements relatés. Subissant une décomposition ce temps dominant ne s'organise pas en un déroulement continu: le narrateur n'évoque en effet que ses épisodes considérables d'un point de vue ou d'un autre et souvent non liés entre eux. On pourrait dire que le narrateur laisse au lecteur le soin de reconstruire ce temps narré, soit le temps des événements relatés; c'est donc le lecteur qui doit le mettre en forme, fixer les relations entre ses diverses «portions» et déterminer le caractère de son déroulement. On pourrait décrire le principe fondamental du domaine de la construction temporelle comme suit: les contours exacts du temps de la narration coexistent avec une indétermination temporelle des faits ayant trait au passé du narrateur, celui-ci évoquant également au cours de son énoncé certains phénomènes accompagnant ou complétant sa conversation avec l'interlocuteur. Une régularité constatée par Lämmert et qui veut que l'abandon de la succession des faits au sein du temps narré relève du temps de la narration, qu'il s'ensuit des rapports toujours variables entre ces deux types de temps trouve, dans le monologue énoncé, une réalisation particulièrement explicite¹⁵.

La négation du principe de la succession atteint parfois un degré qui autorise à parler de la désintégration du passé, Le passé n'y existe que compte tenu de la situation actuelle du narrateur, situation mise au jour dans le temps présent, c.-à-d. au cours du récit. Le phénomène appelé par Lämmert «le caractère présent de l'action»¹⁶ n'y a donc pas lieu; dans les limites du temps narré le narrateur ne vise pas à présenter une succession chronologique d'événements comme principale, par rapport à laquelle toutes les autres auraient été, toujours dans le cadre du temps narré, antérieures ou postérieures (ainsi les termes traditionnels de *Vorgeschichte* et de *Nachgeschichte* n'y sont pas applicables). Le temps narré revêt

¹⁵ Cf. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 44–45.

ainsi le caractère du temps «évoqué»¹⁷ et cesse, dans une large mesure, d'être un temps structural (ce rôle étant réservé au temps dans lequel on raconte)¹⁸. Cette situation est due à ce que le temps passé occupe vis-à-vis du temps présent une position subordonnée, il concourt à expliquer pourquoi le narrateur se trouve, au moment du récit, dans la situation donnée et non pas dans une autre. Le narrateur, quand il évoque le passé, pose comme principe que celui-ci a déterminé sa position présente, que cette position est donc la conséquence de ce qui s'est passé avant. D'autre part, évoquant les éléments de ce qui lui est arrivé autrefois le narrateur les explique par sa situation actuelle. Il crée toujours ainsi un certain système d'interprétation, qu'il penche vers l'un ou vers l'autre bout de cette relation dialectique entre le passé et le présent. Cela semble être un des traits principaux de la narration en forme de monologue énoncé; ce type de récit interprète plutôt les événements et les attitudes qu'il ne les présente¹⁹. L'élément évoqué du passé peut ne pas avoir de vie propre, peut ne pas «exister» (d'autant plus qu'il n'est pas toujours possible de distinguer ce qui constitue, dans la relation du narrateur, la reconstruction d'un fait qui s'est réellement produit dans sa biographie de ce qui est l'effet de sa fantaisie – suivant la route tracée par les *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, les écrivains y introduisent souvent un moment de contradiction); cet élément doit cependant avoir de l'importance, doit représenter une voix pour ou contre quelque chose. Le passé rescussité assume la fonction d'un argument dans la discussion menée par le

¹⁷ Le terme est de K. Wyka qui distingue le rôle évocatif et le rôle constructif du temps, spécifiant, dans le cadre de ce dernier le temps de la narration celui de l'action et celui de cadre (*środowiska*): «Czas jako element konstrukcyjny powieści» (Temps comme élément constructif du roman), *Myśl Współczesna*, 1946, no. 7.

¹⁸ Il semble que le processus de la «présentalisation» du roman soit un phénomène bien important pour la prose contemporaine; il dépasse de loin le cadre du monologue discuté ici. Cela est lié à la mise en relief de plus en plus considérable du rôle du narrateur et de la situation dans laquelle il se trouve. Le phénomène a déjà été signalé par J.-P. Sartre dans ses essais des années trente consacrés à Faulkner et à Dos Passos.

¹⁹ Ce moment a été souligné de façon très suggestive par l'un des premiers critiques de *La Chute* – S. Lem. «Mówi głos w ciemności. Po przeczytaniu *Upadku*» (Une voix parle dans l'obscurité. Après la lecture de *La Chute*), *Nowa Kultura*, 1957, no. 31.

narrateur au sein de son monologue. Les éléments de ladite discussion ont, en grande partie, le caractère d'exemples, ils constituent des preuves. Ce penchant à exemplifier est la conséquence la plus accentuée du fait que le monologue énoncé «nomme» au lieu de «présenter», qu'il est l'expression la plus patente de la domination du système que l'on pourrait définir comme «l'ordre interprétatif intérieur de l'oeuvre».

Cet ordre interprétatif permet de mieux définir le monologue énoncé et plus précisément d'y voir une quasi-autobiographie. «Quasi» non seulement parce que le sujet en est le personnage fictif, mais aussi parce que c'est seul le lecteur qui reconstruit le déroulement de la vie du héros à partir des éléments dispersés et apparemment non-coordonnés, c'est lui qui leur donne, au cours de la lecture, leur forme achevée, les ordonne en un système. Dans presque tous les ouvrages (sauf de rares exceptions) il est un moment que l'on pourrait définir comme le début de l'autobiographie. Il apparaît à l'ordinaire là où le narrateur a déjà noué et fixé le contact avec son auditeur, ce qui lui permet de passer à la présentation de sa propre personne. Le prétexte pour commencer l'autobiographie est d'habitude fourni par une constatation concernant la situation actuelle du parleur :

Vous pensez que ce dégoût que j'ai pour les femmes, c'est pour rien? Je ne peux pas me passer d'elles, mais j'ai ce dégoût et ce que je ne peux pas supporter, c'est quand il y en a une qui se déshabille en pleine lumière. Le corps nu d'une bonne femme, non, je ne peux pas... Ce que, vous voyez, c'était comme ça: j'étais encore un petit garçon, tout au début de la guerre, la première ou la deuxième année. J'avais 10 ans. Moi, c'est en 1932 que je suis né, bon, alors c'était en 1942. Un garçonnet comme ça, qu'est-ce qu'il sait? il ne sait encore rien. Mais quelque chose lui plane dans la caboche, et de ces scènes, et de ces filles. Il imagine déjà quelque chose. Et c'était la guerre, ma mère a été déportée en 1939 déjà. Parce que moi, Monsieur, je suis l'enfant des parents divorcés. Et ma mère, elle a pris un autre mari, à Lvov. Et j'avais un frère aîné, alors il y avait toute une histoire avec lui et avec ma mère: on les a déporté de Lvov [...] ni diable ne sait où, et pendant toute la guerre je ne l'ai pas vue, ma mère – et après la guerre je ne l'ai pas vue encore longtemps. Et mon père avec cette autre, il s'est fourré quelque part lui aussi («Envolée», p. 13).

L'autobiographie c'est – comme l'a montré Georges Gusdorf²⁰ – une forme de l'énoncé où l'homme présente et analyse son propre

²⁰ G. Gusdorf, «Conditions et limites de l'autobiographie», [dans:] *Formen des Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Fest-*

passé en fonction de sa situation présente. Elle est donc quelque chose de plus qu'une simple relation, elle constitue aussi une interprétation, un jugement porté par celui qui parle sur sa propre vie. L'autobiographie c'est toujours, pour l'écrivain – donc aussi pour le narrateur relatant sa vie dans le monologue énoncé – l'affaire de son attitude actuelle. Le narrateur y est en train de construire l'image de sa vie, image ne relevant d'ailleurs aucunement de la conviction que le passé pèse fatalement sur la situation actuelle de l'homme. A cet égard l'autobiographie a toujours un caractère dramatique, «[elle] n'est donc jamais une image achevée, la détermination à jamais, d'une vie personnelle [...] En dialoguant avec soi-même l'écrivain ne cherche pas à dire un dernier mot qui acheverait sa vie»²¹.

Ce caractère autobiographique est tout particulièrement caractéristique du monologue énoncé: le sens même de ce type de récit découle directement de la conformité de celui-ci avec le *je* du narrateur. Parmi les ouvrages analysés deux seulement s'écartent de la construction autobiographique, à savoir le «Grand sermon du père Bernard» de Kotakowski qui constitue d'ailleurs une position particulière relevant du conte philosophique et le «Récit suisse» d'Iwaszkiewicz où le narrateur relatant la vie d'un jeune Polonais de sa connaissance débarqué, après les vicissitudes les plus diverses en Suisse, se relègue lui-même au second plan. C'est cette oeuvre d'Iwaszkiewicz justement qui fait apparaître – on pourrait dire à rebours – l'importance de la construction autobiographique dans le monologue énoncé. Le narrateur racontant l'histoire de quelqu'un d'autre que lui-même y introduit des éléments absents dans les autres récits analysés. Ainsi réduit-il le rôle du destinataire qui nécessaire au moment de la précision de la situation de départ ne s'immisce dans la relation des vicissitudes du jeune Polonais que dans un degré minimal. Le récit lui-même est beaucoup plus ordonné (aussi sur le plan chronologique) que les histoires relatées dans d'autres monologues. Malgré

gabe für Fritz Schuber, Berlin 1956. Cf. à propos du rapport entre le roman et l'autobiographie R. Fernandez, «L'Autobiographie et roman. l'exemple de Stendhal», [dans:] *Messages* I, Paris 1926, pp. 52-68. Pouillon distingue deux formes de l'autobiographie: dans la première l'auteur veut se présenter tel qu'il était autrefois, dans la deuxième, il veut se voir avec un regard nouveau.

²¹ Gusdorf, *op. cit.*, p. 122.

ses particularités (souvent dissimulées) de la narration, le monologue dans le «Récit suisse» s'apparente à beaucoup d'égards, à une nouvelle traditionnelle. Il constitue ainsi un phénomène intermédiaire entre le monologue énoncé et d'autres formes de récit.

6

C'est ici que se pose le problème des rapports entre le monologue énoncé et d'autres formes de la narration monologuée dont le monologue intérieur et le monologue recourant aux formes du discours écrit à la première personne. Les ouvrages faisant objet de nos observations occupent sur la liste présentée plus haut les positions 10–13. Le récit où le monologue énoncé chevauche le plus sensiblement sur le monologue intérieur c'est l'ouvrage «Comment être aimée» de Brandys. Ce phénomène d'interdépendance se manifeste dans la composition temporelle de l'ouvrage: le temps du monologue de l'héroïne y est déterminé – il équivaut au temps du vol de Varsovie à Paris, du moment où l'avion quitte la piste à celui des préparatifs à l'atterrissage. Ce caractère déterminé du temps, objectivement mesurable et ayant une grande importance pour la composition, fait penser au temps du monologue énoncé plutôt qu'à celui du monologue intérieur: en effet si le temps subjectif occupe, dans le monologue intérieur, la position dominante, il n'apparaît pratiquement pas dans l'ouvrage de Brandys. La narratrice y est plongée dans le temps objectif auquel elle n'oppose point son temps intime. M. Butor a remarqué dans l'essai mentionné plus haut que la prose contemporaine tend à réduire la distance entre le temps de la narration et le temps narré, ce qui, a-t-il ajouté, n'ira jamais jusqu'à devenir une simultanéité totale, tout comme il sera toujours difficile p.ex. de manger et de décrire le manger en même temps. Ainsi la prose moderne s'est vue dans la nécessité de donner naissance à la convention du monologue intérieur. La tendance évoquée, fortement accentuée dans le récit de Brandys, y a provoqué l'apparition du phénomène de la narration dite momentanée. La narratrice, comme c'était déjà dit, ne transfère pas le présent dans le cadre d'un temps subjectif; le temps mesurable intersubjectivement constitue un élément fondamental, même durant le monologue:

Quelle heure est-il? Dans un quart d'heure je vais parler sur terre. Je vais écouter ma voix enregistrée sur la bande il y a une semaine. Madame Félicie a déjà reçu son passeport – les tortures du *reisefieber* [...] – Monsieur Tomasz rassure sa femme, que c'est émouvant («Comment être aimée», p. 162).

La narratrice y est présentée comme l'est d'habitude le sujet parlant dans le monologue énoncé. Elle ne dévoile pas le déroulement de sa pensée, ce qu'elle fait, c'est d'interpréter sa vie et sa situation actuelle. Cette sphère du courant de la conscience qui fait, quoique timidement, son apparition dans le récit est sujette à une régularisation considérable. Le monologue de l'héroïne n'est régi que dans une mesure bien restreinte par ce flux de pensées et de sentiments qui ne respecte ni la logique ni d'autres contraintes; ce qui y est dominant c'est un ordre extérieur découlant de la situation objective dans laquelle la narratrice se trouve. Tout s'y passe donc comme dans le monologue énoncé d'autant plus que la narratrice se réfère directement à sa situation actuelle. Nous y avons affaire au processus qu'on pourrait définir comme l'intellectualisation du monologue intérieur. Cela a des conséquences au niveau du langage: l'effort de l'auteur s'y concentre moins sur la reproduction du flux extra-logique d'associations que sur l'ébauche d'une certaine attitude – la narratrice vise, au cours de son monologue, l'autodétermination. Au fait, elle dialogue avec elle-même ce qui justifie l'assimilation de son récit aux modèles de la conversation. Cette justification linguistique n'est pas la seule: la narratrice introduit en effet dans le cadre de son monologue intérieur des personnages se trouvant dans la même situation qu'elle, ses compagnons de voyage, et elle formule ses pensées, ses raisons comme en une sorte d'opposition vis-à-vis de leurs attitudes:

Eh bien, Monsieur, qu'est-ce que vous auriez fait alors? Soubresaut! Ça secoue de plus en plus fort, quelque remous d'air sans doute... L'aile est devenue toute noire, elle a perdu son éclat, on ne voit pas la terre, le brouillard? Il fait lourd... silence... ambiance solennelle. Personne ne parle plus (*ibidem*, p. 194).

Ces remarques autorisent à tirer la conclusion que le monologue intérieur se développe selon les principes du monologue énoncé. Cela est caractéristique non seulement de l'oeuvre de Brandys, mais aussi, dans une certaine mesure, du roman de Stanuch, d'ailleurs assez disparate du point de vue narratif.

L'influence du monologue énoncé sur le monologue écrit s'exprime

avant tout dans la structure temporelle, dans la tendance à réduire la distance entre le temps de la narration et le temps narré. La convention qui fait «énoncer» la relation au lieu de la «mettre par écrit» devrait suggérer ici la simultanéité, et, par ce fait même, l'importance capitale du temps de la narration soit de la situation actuelle du narrateur. Le rôle du destinataire s'y exprime avec plus de netteté que dans l'ouvrage de Brandys. L'écrivain tient toujours compte de ce second acteur bien que celui-ci ne soit pas une personne déterminée. Il s'adresse à lui, anticipe ses objections possibles et ses doutes:

Nous jouons tous les jours, de 10 heures du soir jusqu'à 3 heures du matin. L'après-midi trois types nous remplacent. On ne peut franchement pas les écouter, mais le public n'est pas trop difficile. A cette heure-ci? On sait bien qui s'y rassemble l'après-midi: les jeunes et quelques affamés. Qu'est-ce qu'il leur faut? Après, il y a une pose – presque une heure entière, et puis, après, vient jouer cet aveugle, le vieux, comment déjà? – Karol, voilà, monsieur Karol. Surtout les valseuses viennoises, mais parfois, exceptionnellement, il fait place à un tango («Récit de la Trompette d'Argent»).

Il semble que, quant à l'ensemble de la construction, le monologue énoncé et le monologue écrit aient plus d'affinités que n'en ont le monologue énoncé et le monologue intérieur. Dans le deuxième cas en effet les tendances représentées par les deux types respectifs de narration sont en principe opposées. Cette différence se manifeste déjà au niveau de la parole qui, étant utile socialement comme outil de communication dans le monologue énoncé, revêt, dans le cadre de l'autre, un caractère plus «intérieur»: sa dimension fondamentale sera ici d'ordre psychologique. L'opposition évoquée n'a pas lieu ou les éléments du monologue énoncé se superposent à ceux du monologue écrit, la parole ayant, dans le deuxième cas, une signification sociale. C'est la raison pour laquelle l'effort principal du sujet du monologue énoncé à déterminer le long du discours sa propre attitude peut s'exprimer sans difficultés dans le monologue écrit. Les deux formes de la narration se prêtent facilement à une intellectualisation, elles peuvent donc être l'expression de l'autodétermination conçue dans les catégories morales ou relatives à une conception du monde²².

²² La tendance à monologuer ne se limite pas, dans la littérature polonaise contemporaine, à la prose narrative. Elle embrasse également la dramaturgie, tant

La vogue de *La Chute* en Pologne était extraordinaire. Il serait difficile de trouver une autre oeuvre contemporaine qui ait eu des conséquences aussi considérables, qui ait engendré un si grand nombre d'ouvrages, qui, plus encore, soit devenue le point de départ d'une convention. Répétons-le, l'inspiration fondamentale dans le domaine étudié c'était précisément ce petit roman, et non pas l'oeuvre classique de Dostoïevski à qui Camus doit tant, ni la *Vie de Salavin* de Duhamel (la traduction en est apparue en 1959). Il serait aussi difficile d'associer la narration énoncée à d'autres formes de monologue connues dans les littératures européennes, même si celles-ci s'apparentent, à certains égards, à la narration en question. Ainsi n'entrent pas en jeu: les liaisons avec le «monodrame» sentimental du XVIII^e siècle ou les poèmes-monologues de Robert Browning, les liens avec le monologue de tréteaux ayant sa position marquante dans la culture populaire de la deuxième moitié du XIX^e siècle, tout comme peuvent être exclues les liaisons avec les poèmes-«monodrames» caractéristiques de la première phase de l'activité du groupe polonais de Skamander. Il convient d'insister sur ce point: au début était *La Chute*. L'ouvrage est devenu un standard, ses traits individuels se sont vu élever au rang d'une norme en vigueur, les particularités du langage de Jean-Baptiste Clamence sont devenues les éléments d'un genre, d'une convention. Les différences existant entre *La Chute* et les récits polonais ne nient pas le fait relevé; elles ont été, elles aussi, introduites dans le modèle qu'a imposé l'oeuvre française. Ces différences sont nombreuses: dans les récits polonais on remarque l'importance particulière de la vivacité du langage familier. Cela est dû au renouement à la tradition du *skaz* et celle de la *gawęda*, traditions inconnues dans la littérature française qui n'avait ni son Gogol ni son Rzewuski (remarquons que, malgré certaines allusions à la conversation de tous les jours *La Chute* garde bien son caractère

théâtrale que radiophonique. Quant à la première l'exemple peuvent en être: les oeuvres de Broszkiewicz, et notamment la première partie du tryptique *Imiona władzy* (*Les Noms du pouvoir*) et *Dwie przygody Lemuela Gulliwera* (*Deux aventures de L. Gulliver*) ainsi que *Wiwisekcja* (*La Vivisection*) de Białoszewski. La deuxième est représentée par de nombreuses émissions de Wiernik.

rhétorique). Une différence parmi d'autres semble avoir une importance capitale: l'ex-maître Clamence est un personnage moralement ambigu²³; racontant son histoire il est loin de se disculper ou de faire le saint, au contraire, conscient de l'absurdité de sa position, il est porté à l'auto-accusation prêt à chercher la faute en lui-même. De ce point de vue il en est tout autrement dans les ouvrages polonais; le monologue y est, pour le héros une forme de communication de ses plaintes contre le monde, de ses griefs contre l'histoire et contre les autres. Le parleur ne s'accuse jamais, même s'il est un homme en marge de la société parce qu'il se considère comme une victime, celle des machinations perfides ou des concours fatals de circonstances. L'auto-sacralisation y a donc remplacé l'auto-accusation masochiste, la sublimation y a pris la place de la dépréciation. La grande confesse a cessé d'être un aveu des péchés pour se muer en un catalogue de reproches. Si les héros des monologues polonais «se frappent la poitrine», il s'agit à l'ordinaire de la poitrine d'autrui. S'ils perdent leur caractère ambigu, c'est parce que l'objectif fondamental et permanent de leurs confessions est l'auto-justification.

La preuve des transformations de la forme analysée c'est sa présence dans des ouvrages de type très différent, ouvrages liés, au moins en partie, à une problématique littéraire autre que celle qu'a révélé *La Chute*. Le monologue énoncé est en effet apparu dans un conte philosophique (Kołakowski) ou dans un roman de moeurs renouant à la tradition ancienne de ce genre des belles-lettres (Wiernik). Il existe même sa parodie, le récit «A moi et à vous» de Brandys en étant bien un exemple (même si le ton parodique intéresse moins la forme même du monologue que le style social qui en est la base).

Il nous reste encore à répondre à une question d'importance: quelle est la position du monologue énoncé parmi les formes nouvelles du récit surtout si l'on prend en considération des transformations advenues dans l'art narratif au cours des dernières décennies? En tant qu'objet d'usage littéraire pour ainsi dire courant ce mono-

²³ L'auteur anglais de la monographie de Camus J. Cruickshank l'a défini à l'aide d'une formule bien pertinente de «juge-pécheur» (*Albert Camus and the Literature of Revolt*, London 1959, p. 104). Il a de même expliqué ingénieusement son nom: Jean-Baptiste Clamence — Jean Baptiste vox clamentis in deserto (p. 187).

logue est sans conteste un phénomène nouveau bien que son modèle se soit formé il y a un siècle. Il ne s'y traite néanmoins pas d'une nouveauté conçue si superficiellement. Au fond la narration en question ne renonce point aux propriétés fondamentales du récit romanesque. Cruickshank considère *La Chute* comme un ouvrage beaucoup plus traditionnel que plusieurs livres antérieurs de Camus. *La Chute* s'apparenterait à la forme, tellement vivante, dans la littérature française, du roman personnel, ainsi qu'aux travaux des moralistes français du XVII^e et du XVIII^e siècles (de nombreux aphorismes font notamment penser aux rapports possibles avec La Rochefoucauld)²⁴. Une opinion pareille a été formulée par Bloch-Michel²⁵. Celui-ci s'intéresse avant tout aux problèmes du *soliloquium*, problèmes de la littérature parlée dont l'objectif est d'imiter le discours vivant avec son chaos, son manque d'agencement. Ainsi conçus les *soliloquia* qui apparaissent dans la littérature française contemporaine refusent la complicité avec la rhétorique et vont parfois jusqu'à en constituer la dénégation consciente, on dirait «à programme» ils proposent en effet, au lieu d'une composition fermée (condition de tout discours rhétorique) une composition ouverte qui prend son début, tout comme elle finit, à des moments apparemment fortuits. Les *soliloquia* s'opposent à la rhétorique – chose encore plus importante que la précédente – en renonçant à imposer, une fois pour toutes, des significations établies. Ainsi renoncent-ils au privilège fondamental de toute la prose en cours jusqu'à ce moment-là, à savoir celui de constituer une interprétation cohérente du monde. On dirait que les récits étudiés sont avant tout des actes de parole. Ils deviennent l'expression de la situation précaire

²⁴ *Ibidem*, pp. 181–182.

²⁵ Voir son essai «Le soliloque», [dans:] *Le présent de l'indicatif*. J. Bloch-Michel dit notamment: «*Écrit dans un souterrain* ou *La Chute*, bien qu'approchant déjà de très près du roman de la parole demeurent [...] dans les limites du roman traditionnel. En effet, le parleur et son interlocuteur muet ne sont là que pour soutenir une conversation parfaitement classique. c'est-à-dire un discours ordonné, s'appuyant sur une pensée logique, exprimant cette pensée, comportant une ligne esthétique et intellectuelle continue et disposant le récit du drame dans son ordre traditionnel et progressif. Ces deux romans adoptent donc les conventions essentielles de l'art du roman telles qu'elles sont maintenues jusqu'à nos jours et telles que le nouveau roman essaie aujourd'hui de les détruire» (pp. 110–111).

du héros, celle de sa mentalité ébranlée, ils ne prouvent rien loin d'être des interventions dans une discussion. Le monde des *soliloquia* est submergé par un chaos intentionnel; celui du monologue énoncé, même là où il est créé par un narrateur apparemment incapable de maîtriser sa situation, sera, en fin des comptes, sujet à un arrangement, donc à une rationalisation. Qu'il commence et finisse à mi-phrase, le monologue énoncé reste toujours une proposition intellectuelle achevée. C'est parce qu'il interprète toujours ce qui constitue son objet. En ce sens la confession qui en constitue la base n'est jamais désintéressée: elle permet en effet d'arranger et d'interpréter les expériences. Telle paraît être la cause de l'essor du monologue énoncé après 1956, et du rôle particulièrement actif de son modèle principal, *La Chute* de Camus.

Suppléments (1966)

J'ai écrit l'étude ci-dessus en décembre 1961. Quand je la considère cinq ans après, je me rends compte que c'est alors, au début des années soixante que le monologue énoncé se trouvait à l'apogée de son développement. Non seulement pour des raisons quantitatives, mais pour une bonne raison surtout qu'il avait toujours une fonction bien déterminée: il était l'expression des règlements de comptes avec le monde, avec l'histoire, avec soi-même. Il est devenu ainsi une sorte de forme spécialisée de l'énoncé, forme qui, grâce à cette spécialisation même s'attache à tout en ensemble de significations précises. La situation se modifie assez radicalement dans les années suivantes: le monologue énoncé, loin de disparaître, cesse néanmoins d'être une confession. Son dynamisme s'affaiblit d'ailleurs aussi. La majorité des textes nouveaux apparaissent vers 1963 – même s'ils prennent leur forme de livre plus tard, c'est alors qu'ils sont écrits et publiés dans des périodiques. Les ouvrages les plus importants sont alors: les monologues de Leszek Kołakowski réunis dans le volume *Rozmowy z diabłem (Entretiens avec le diable)*, Warszawa 1965; cinq récits d'Artur Międzyrzecki insérés dans le volume *Śmierć Robinsona (La mort de Robinson)*, Warszawa 1963; «Spowiedź emigranta» (Confession d'un émigrant) et «Jak to było

naprawde» (Comment ça c'est vraiment passé) d'Antoni Słonimski inclus dans le petit volume *Jawa i mrzonka (Réalité et chimère)*, Warszawa 1966, ainsi que *Śmieszny staruszek (Le vieux plaisant)* de Tadeusz Różewicz défini, il est vrai, comme «comédie en deux tableaux», mais étant aussi, comme je vais essayer de le prouver, un monologue énoncé (reproduction dans *Utwory dramatyczne (Oeuvres dramatiques)*, Kraków 1966).

Répétons-le encore: après 1961 le monologue énoncé cesse d'être la confession d'un homme déçu qui désire mettre de l'ordre dans ses expériences. Il cesse aussi d'être une autobiographie. Kołakowski continue des propositions incluses déjà dans «Le grand sermon du père Bernard», ses monologues sont des contes philosophiques, même là où – comme dans le monologue d'Héloïse apparenté à la prière – le deuxième personnage du drame est Dieu. Dans tel récit «Zegarmistrz Piko» (Horloger Piko) de Międzyrzecki l'essentiel, c'est la polémique. Il en est de même dans la «Confession d'un émigrant», ouvrage fort sagace de Słonimski (son deuxième monologue est un ouvrage satirique de grande envergure). La confession y prend d'ailleurs forme d'une conversation libre aux sujets les plus divers. La trame y joue un rôle minimal, elle n'intéresse pas l'oeuvre toute entière, mais seulement un de ses fragments (l'histoire de l'expédition des ingénieurs polonais en Amérique du Sud). Les éléments de trame sont en général bannis des ouvrages du type de «discussions rationalisées». Parfois la trame est traitée comme l'ensemble d'anecdotes rapportées par l'auteur: un tel cycle d'histoires de province compose le monologue ingénieux d'Artur Międzyrzecki «Szanowny Autorze» (Cher Monsieur l'Auteur). Une chose est notamment importante dans ce récit: le fait que «Monsieur l'Auteur» n'est que l'auditeur passif du discours prononcé par un représentant de la population d'une petite ville. Le même procédé est, dans un certain sens, mis en oeuvre par Słonimski qui prête son nom à l'auditeur du récit «Comment ça s'est vraiment passé»:

Monsieur Słonimski, je vais vous dire comment ça s'est vraiment passé. Voilà ce que peut faire le hasard. J'étais devant le commerce de commission rue Mokotowska, donc j'étais là dès le début, et puis après aussi, presque tout le temps. Monsieur Słonimski, ne croyez pas ce qu'ils ont écrit dans les journaux (p. 43).

Il reste encore «la comédie en deux tableaux», donc une oeuvre dramatique, au moins dans l'intention de l'auteur. *Le vieux plaisant*

se distingue des autres monologues énoncés dans un point seulement : il contient la liste des personnages et une page de didascalie. La didascalie est, semble-t-il, destinée uniquement aux réalisateurs de théâtre – elle est inutile au lecteur qui apprend tout du monologue du vieux devant le tribunal. Evidemment il ne s'agit pas ici de persuader les lecteurs que Różewicz n'a pas raison voyant dans son ouvrage un «monodrame». L'important est que *Le vieux plaisant* démontre, comme le font d'autres ouvrages de ce type, l'absence de différences essentielles entre cette variété de drame à un seul personnage et le monologue énoncé²⁶. Presque chaque monologue est un ouvrage virtuellement théâtral, constituant non seulement une confession ou un discours polémique, mais aussi un rôle²⁷. L'auditeur muet, cela peut être non seulement le compagnon d'une causerie arrosée d'alcool à table d'un bistrot ou des copins venus à un jubilé solennel, cela peut être également le public réuni dans une salle de spectacle. Surtout à l'époque où ce qu'on appelle «le théâtre d'un acteur» est devenu un phénomène important et bien intéressant.

Le monologue énoncé avait, lors de son apparition, surtout des aspirations moralisatrices. Il les a perdues par la suite, mais *La Chute*, cause première de tout le courant, s'est profondément enracinée dans la conscience contemporaine. La preuve peut en être le poème de Tadeusz Różewicz *Spadanie (Tombée)* constituant une polémique avec le roman de Camus et ses propositions :

*La Chute*²⁸, la chute
 n'est plus possible
 que dans la littérature
 dans le rêve et dans la fièvre
 vous vous rappelez ce récit
 sur un homme honnête
 il ne s'est pas jeté pour sauver
 sur un homme qui faisait de la «débauche»
 il a menti il était giflé

²⁶ Un des arguments en faveur de cette thèse peut être le fait que les monologues de Stonimski ont primitivement paru dans *Dialog* – périodique qui ne publie pas d'oeuvres narratives. Il n'y a cependant pas de doutes que, dans leur édition sous forme de livre, le public les reçoit comme des récits et non pas comme des drames.

²⁷ Bloch-Michel l'a fait remarqué à propos de *La Chute* (*op. cit.*, p. 55).

²⁸ En original français dans le texte.

pour cette confession
le grand le mort peut-être le dernier
moraliste français contemporain
a obtenu en 1957
un prix
combien innocentes étaient parfois les chutes

Ce donc que pour un moraliste paraît être la description directe de l'existence humaine ne représente plus, quelques années plus tard, pour un autre moraliste, que de la littérature, conventionnelle et délicate comme un long cou du cygne (pour reprendre la comparaison d'un des poèmes antérieurs de Różewicz), littérature basée sur des croyances et des représentations anciennes. Écrivant, en 1963 ce poème polémique, Różewicz aurait mis la pointe aux vicissitudes du monologue énoncé. Elles se resumeraient dans cette formule: *Chute – Envolée – Tombée.*

Post scriptum (1972)

Et comment se présente l'histoire du monologue énoncé au cours des années suivantes? Autant que je sache il n'a paru aucune oeuvre de ce type, ou, en tout cas, aucune oeuvre marquante. Les éléments du monologue énoncé apparaissent dans des ouvrages à une autre structure narrative, par exemple dans quelques brefs épisodes de la dernière partie de *Strefy (Zones)* de Kuśniewicz (1971). Cela prouve que le monologue énoncé a perdu de son dynamisme primitif et qu'il est entré dans le répertoire des formes narratives et peut apparaître dans les contextes les plus divers.

Trad. par *Anna Tyńska*