

2006-03-11

Il y a l'Autre Dans le Je(u) : Le Monologue Chez Brian Friel

Noel Fitzpatrick

Technological University Dublin, noel.fitzpatrick@tudublin.ie

Follow this and additional works at: <https://arrow.tudublin.ie/aaconmuscon>



Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [French Linguistics Commons](#), [Music Commons](#), and the [Other Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Fitzpatrick, N. Il y a l'Autre dans le Je(u) : Le monologue chez Brian Friel. *Interference, interface and Intertextuality*, Association of Franco-Irish Studies (AFIS), March 2006.

This Conference Paper is brought to you for free and open access by the Conservatory of Music and Drama at ARROW@TU Dublin. It has been accepted for inclusion in Conference papers by an authorized administrator of ARROW@TU Dublin. For more information, please contact arrow.admin@tudublin.ie, aisling.coyne@tudublin.ie.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-Share Alike 4.0 License](#)

Dr. Noel Fitzpatrick March 2006.

'Il y a l'Autre dans le Je(u) : Le monologue chez Brian Friel.' The Association for Franco-Irish Studies (AFIS), 'Interference, Interface and Intertextuality.'

Il n'est pas tout à fait accepté que le terme monologue provienne du grec *monologos*, étymologiquement « une personne qui parle seule », autrement dit, désignant le discours d'une personne seule. Le monologue n'est pas, comme nous allons le montrer « une personne seule » qui se parle à elle-même. Néanmoins il est intéressant de constater qu'il semble que le terme *monologus* ne date que de la fin du XVIIIe siècle¹. En effet, ce discours se réalise toujours à l'attention d'un interlocuteur, et c'est la distinction faite entre les types d'interlocuteurs qui nous amènera à effectuer la distinction entre le monologue et le soliloque. Selon la définition de Patrice Pavis :

Le soliloque, plus encore que *monologue*, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur. La technique du soliloque révèle au spectateur l'âme ou l'inconscient du personnage : d'où sa dimension épique à devenir un morceau choisi détachable de la pièce et ayant valeur autonome².

La distinction entre le monologue et le soliloque est donc déterminée à la fois par son contenu (dilemme intérieur, purement psychologique, ou bien dilemme moral), et par le type d'interlocuteur (âme/conscience, ou bien le spectateur). Dans le théâtre moderne, le monologue se distingue fortement du soliloque dans la mesure où le monologue du théâtre contemporain correspond à une forme spécifique de théâtre

¹ André Joly, *Essais de systématique énonciative*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 108 : « Or *dialogue* n'a étymologiquement rien à voir avec « deux ». *Dial* (logos) emporte en grec l'idée d'un parcours entre (« à travers ») les pôles de l'interlocution. [...] Si *dialogos* en grec et *dialogus* en latin sont bien attestés, je n'ai trouvé aucune attestation de *monologos* ou de *monologus*. Selon toute vraisemblance, *monologue* est, sinon créé, du moins entré dans l'usage en français et en anglais à la fin du XVIIe siècle, en Espagne dans la seconde moitié du XVIIIe .»

² Patrick Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Dunod, 1996, pp. 332-333.

qui vit le jour après l'apparition de la forme romanesque du « Stream of Consciousness ». Il faut néanmoins souligner que tout monologue est en dialogue, comme le note Benveniste, et donc le monologue dans le sens de « une personne parlant seule » doit être remis en question :

...dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante *l'autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire³.

Soulignons, nous y reviendrons plus loin, que dans le monologue intérieur il y a une séparation de moi, une division de soi.

Le monologue intérieur du théâtre moderne peut être daté par la pièce de O'Neill *Strange Interlude*, publiée en 1928, où Eugene O'Neill est le premier à essayer de transposer au théâtre le monologue intérieur de Dujardin⁴ et James Joyce⁵. O'Neill met en scène un personnage scindé, présentant une scission entre un moi social et un moi privé, dont il extériorise les pensées sans souci de cohérence.

DARELL: It's nothing to hope - I meant, to worry over! (*then violently*) God damn it, why did you make me say hope?

NINA: (*calmly*) It may have been in your mind, too, mayn't it?

DARELL: No! I've nothing against Sam. I've always been his best friend. He owes his happiness to me.

³ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 2, Paris : Gallimard, 1974, p. 82.

⁴ Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris : Asnières, 1888.

⁵ Joesph Danon, *Le théâtre de la pensée*, Rouen : Éditions Médiannes, 1995, p. 121 : « Il semble bien que ce soit O'Neill qui ait eu, le premier l'idée, consciente, délibérée, d'appliquer au théâtre l'emploi du monologue intérieur tel que venaient de le mettre en lumière Joyce et Larbaud. Il le fit dans *L'étrange intermède* créée en 1928 ».

NINA: (*strangely*) There are so many curious reasons we dare not think about for thinking things!⁶

Ce monologue peut, en effet, se caractériser par l'extériorisation d'une pensée naissante, ou d'un magma de pensées, adressées telles quelles aux spectateurs :

Rappelons quel est le malentendu : d'un côté, dans sa forme originelle le monologue intérieur se veut saisie de la pensée « en son état naissant », au plus près du magma, de cet état antérieur à la pensée raisonnée où les mots, images, sensations, perceptions se mêlent ; de l'autre, il se voudrait expression des mécanismes de la pensée, mais y compris d'une pensée conceptuelle capable d'appréhender le monde⁷.

Le monologue intérieur est, à la source, une division du moi, une séparation entre les différentes instances du moi, moi intime et moi extérieur. On peut prendre comme exemple le monologue de Lucky dans *En attendant Godot* : les pensées de Lucky sont saisies dans leur état naissant, où tout se mêle, association biblique, métaphysique et langagière :

Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmaan of a personal God quaquaquaqu with white beard quaquaquaqu outside time without extension who from heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell and suffers like the divine Miranda with those for reasons unknown but time will tell are plunged in torment [...].⁸

Le manque de ponctuation ainsi que le manque de cohérence dans ce monologue le

⁶ Eugene O'Neill, *Strange Interlude, The Plays of Eugene O'Neill*, vol. 3, New York : The Modern Library, Random House, 1982, p. 140.

⁷ Joseph Danon, *Le théâtre de la pensée*, p. 126.

⁸ Samuel Beckett, *Waiting for Godot, The Complete Dramatic Works*, London : Faber and Faber, p. 29.

caractérisent comme « au plus près du magma », donc comme un monologue intérieur. Nous allons revenir longuement sur cette distinction entre monologue et monologue intérieur lorsqu'il s'agira de faire la différence entre les formes de monologues utilisées par Friel en nous appuyant sur une analyse linguistique du locuteur et de l'allocutaire. On peut donc se demander ici où sont les limites de la définition du monologue, car il s'agit d'un seul et même personnage, qui est Gar O'Donnell. La forme dramatique du monologue présente dans plusieurs pièces de Friel se rapproche des formes monologiques du roman moderne, c'est-à-dire de ce qui est appelé le discours indirect libre, le *erkebte Rede* en stylistique allemande. Friel utilise une forme refigurée de monologue où le narrateur est souvent présent sur scène, ce que Paul Ricoeur appelle des monologues narrativisés⁹.

Pour nous aider à mieux comprendre le monologue nous allons, dans un premier temps, nous appuyer sur des notions de linguistique pragmatique et énonciative. En effet, le fait de se demander « qui parle à qui » dans le monologue implique nécessairement de faire des suppositions vis-à-vis du statut du locuteur au théâtre et vis-à-vis de la position du co-locuteur dans le passage monologique. En préambule, nous devrions préciser la terminologie utilisée : « énonciateur » est un terme générique¹⁰, alors que le locuteur ou allocutaire sont des termes spécifiques. Pour simplifier, dans une pièce de théâtre, un locuteur, est présent sur scène pour dialoguer directement avec un autre personnage sur scène, son allocutaire, devant des spectateurs, donc le destinataire de la parole. Le locuteur n'est pas forcément à l'origine des énoncés qui peuvent y être attribués à un énonciateur, dans l'exemple d'une réplique entre deux personnages sur scène, l'énonciateur peut être un autre personnage de la pièce ou même l'auteur de la pièce. Nous allons revenir plus longuement sur la distinction entre ces notions. Les notions de « parole primaire » et de « parole secondaire » ainsi que les notions de présupposition et de sous-entendus, vont nous servir pour répondre à la question incluse dans notre titre. Dans le cadre de la linguistique pragmatique et énonciative, le rôle d'énonciateur et de co-énonciateur est posé comme problématique centrale, à un tel point que l'on peut dire,

⁹ Paul Ricoeur, *Temps et Récit, Tome II*, Paris : Seuil, 1984, p. 170 : « La troisième technique, inaugurée par Flaubert et Jane Austen– le fameux style indirect libre, l'*erkebte Rede* de la stylistique allemande–, consiste non plus à citer le monologue, mais à le raconter ; on ne parlera plus alors de monologue rapporté, mais de monologue narrativisé (« *narrated monologues* ») .»

¹⁰ André Joly, *op.cit.*, p. 105. « Certes, le LOC/ALL est un énonciateur. Mais il y plus. *Enonciateur* est un terme générique, alors que *locuteur/allocutaire* sont des termes spécifiques. Cette distinction n'est pas de pure forme. Elle est opératoire et permet de rendre compte de certains actes d'énonciation, comme par exemple celui où, derrière un LOC effectif, se trouve un (ou plusieurs) énonciateur(s) différent(s) de celui qui réalise l'allocation .»

peut-être un peu hâtivement, que la linguistique pragmo-énonciative a réintroduit le sujet dans la linguistique¹¹.

Or nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui *dit* « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne »¹².

Cependant, dans le cadre d'une analyse des formes monologiques il existe plusieurs réponses à la question *qui parle à qui*, car dans la forme monologique au théâtre nous sommes toujours confrontés à une situation de communication en forme de triade : auteur, acteur et spectateur.

Nous allons appuyer notre analyse sur les travaux effectués par la linguistique pragmatique et énonciative. Comme l'explique Benveniste, le monologue n'est, ni plus ni moins, en effet, qu'une forme de dialogue :

À l'inverse (du dialogue), le « monologue » procède bien de l'énonciation. Il doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur.¹³

Dans l'optique de l'analyse de Benveniste, l'énonciation va toujours placer un locuteur face à un allocutaire, un *tu* face à un *je*. La conscience de soi se construit par l'altérité, par la reconnaissance de l'autre, ou de soi-même comme un autre¹⁴, un contraste constitutif du *sujet*. Il est important de souligner que nous ne sommes pas intéressés par les concepts psychanalytiques mais plutôt par les conséquences linguistiques de tels concepts. Il est vrai pour toute énonciation, comme le remarque Benveniste, que la mise en énonciation postule la possibilité d'un co-locuteur et un sujet parlant.

¹¹ On pourrait noter que l'émergence de la psychanalyse avec Freud se situe en même temps que les travaux de Wittgenstein.

¹² Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*, p. 260.

¹³ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, Tome 2*, p. 85-86.

¹⁴ Nous allons revenir sur l'analyse de Paul Ricoeur dans *Soi-Même Comme Un Autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1990, plus longuement dans notre troisième chapitre. Richard Kearney dans *Strangers, Gods and Monsters*, London : Routledge, 2003, p. 9, explore l'altérité de l'autre dans un cadre de « Diacritical Hermeneutics » il écrit : « With the emergence of a distinctly postmodern preoccupation with *alterity* and the *sublime*, we confront new tasks of thinking about the opposition between self and other. The challenge now is to acknowledge a difference between the self and other without separating them so schismatically that *no* relation at all is possible. »

La condition même de cette mobilisation et de cette appropriation de la langue est, chez le locuteur, le besoin de co-référencer identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un co-locuteur. La référence est partie intégrante de l'énonciation¹⁵.

Le moi écouteur et le moi locuteur restent néanmoins en position de dialogue. Or, le monologue au théâtre est toujours situé dans un contexte de co-référence plus complexe puisque inclus dans une triade de communication. La question posée une fois le *je* instauré est, par rapport au monologue du théâtre : « À qui est adressée la parole ? ». Le fait d'établir qu'il s'agit d'un dialogue intériorisé n'aide pas beaucoup à la résolution du problème (qui est l'identification du statut du co-locuteur dans le monologue) car, au théâtre, la structure est toujours en forme de triade, et le dialogue intériorisé vocalisé en présence du spectateur.

André Joly non seulement critique la notion de « IL » comme non-personne, comme dans l'énoncé 'il pleut', mais met en place une analyse du monologue allant dans le sens de la notion de dialogue intériorisé de Benveniste. Il rappelle « que tout acte d'énonciation, ou opération de discours, présuppose au minimum un *locuteur* (LOC), un *allocutaire* (ALL), qui sont des interlocuteurs, et un *délocuté* (DEL) »¹⁶. Le « TU » de l'acte monologique existe comme potentialité : potentiel de co-énonciation. Les rôles du JE et du TU sont alternés mais ne peuvent pas être simultanés, même dans le monologue. La successivité temporelle assure l'inversion des rôles d'allocution. On peut résumer ainsi le « dialogue intériorisé » qui est le monologue :

En chacun des interlocuteurs coexistent un *je* et un *tu* et c'est la dominance de l'un ou de l'autre qui détermine le rôle dans l'interlocution¹⁷.

Ce dédoublement du moi, en à la fois un locuteur et un allocutaire, nous semble être un cas limite¹⁸ mais qui a une importance dans la thématique posée chez Friel vis-à-vis du langage et de la possibilité de communiquer.

L'analyse des différentes instances de *Je* nous aidera à éclaircir la question posée :

Première distanciation : *Je*, énonciateur, se prend comme objet de discours qui parle (forme de réalisation : *je*). Deuxième distanciation : *je* qui parle se prend comme objet

¹⁵ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 2, p. 82.

¹⁶ André Joly, *Essais de systématique énonciative*, 1987, p. 105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸ *Ibid.* : « Ce schéma fait apparaître que le monologue est un cas particulier de dialogue. C'est, comme dit Benveniste (*Problèmes II*, 1974, p.85), un « dialogue intériorisé ». Mais c'en est plus qu'une « variété », c'est le cas-limite du dialogue, sa forme réfléchie, celle où la distance allocutive entre LOC et ALL ne se déploie plus du moi (JE1) au hors-moi (TU2), mais l'intérieur même du moi, entre JE1 et le double allocutaire qu'il implique nécessairement, TU1. »

de discours à qui *je* parle (forme de réalisation : *tu*). Troisième distanciation : *je* qui ne se pose pas comme LOC se prend comme objet de discours dont *je* parle, sans plus (forme de réalisation : *il/elle*)¹⁹.

En posant la question « qui parle à qui » lors du monologue, nous avons simplifié la problématique de la définition linguistique. La question « qui » présuppose qu'il s'agit de personnes, des êtres du monde, le spectateur, l'acteur/personnage, ou l'auteur.

Pour ce qui est du théâtre, il s'agit de faire une distinction entre le texte premier, ou premier dialogue (entre les personnages), et le texte secondaire, ou second dialogue (entre l'auteur et le public), et donc d'établir selon Anne Reboul un dialogue croisé²⁰. Pour Oswald Ducrot il s'agit, dans le cas du discours, d'une pluralité d'individus responsables.

Comme nous l'avons déjà vu pour l'analyse de Joly, le dispositif énonciatif doit avoir un locuteur (LOC), un allocutaire (ALL) et un délocuté (DEL). Dans le monologue, ils correspondent à des différentes instances de « Je » avec trois distanciations possibles à prendre en compte, la possibilité de « JE », « TU » et « IL ». « Je est un autre »²¹, ou comme le préfère Frédérique Poché, « il y a de l'autre dans je »²². Le monologue devient polyphonique, il y a plusieurs voix dans le monologue, et comme nous allons le voir un peu plus loin, cette polyphonie des voix se présente de différentes façons dans les monologues de Brian Friel. Par exemple, on trouve souvent le cas où le personnage en monologue va prendre ou reprendre non seulement la parole (ses énoncés) de l'autre, mais aussi son énonciation.

¹⁹ André Joly, *op.cit.*, p. 115.

²⁰ Oswald Ducrot fait même un parallèle entre cette distinction et le sujet parlant : « Je dirais que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur. L'auteur met en scène des personnages qui, dans ce que j'ai appelé au § 3, d'après Anne Reboul, une « première parole », exercent une action linguistique et extralinguistique, action qui n'est pas prise en charge par l'auteur lui-même. Mais celui-ci peut, dans une « seconde parole », s'adresser au public à travers les personnages : soit qu'il s'assimile à tel ou tel dont il semble faire son représentant (lorsque le théâtre est directement didactique), soit qu'apparaisse significatif le fait même que les personnages parlent et se comportent de telle ou telle façon. D'une manière analogue, le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vues et les attitudes ». *Ibid.*, p. 205

²¹ « Je suis un autre » maxime célèbre de Rimbaud est détournée, par exemple, par Romain Gary dans *Vie et mort d'Emile Ajar* en « Je me suis toujours été un autre ». Florence Noiville, *Les « je » brouillés de Gary*, le Monde, le 5 mars 2004 : « *Je suis un autre* » disait Rimbaud. « Je » cherche à être milles autres, car « je » ne suffit pas, répond Romain Gary ».

²² Frédérique Poché dans *Langage et Vérite : Pour une théorie du sujet parlant entre pragmatique, psychanalyse et philosophie de la communication*, 1994, p. 352 : explique l'importance de la différence de sens de ces deux énoncés en faisant référence à Bakhtine : « Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers autrui et à l'aide d'autrui. Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience (à un « tu »). La rupture, l'isolement, l'enfermement en soi, est la raison fondamentale de la perte de soi ». [Mikhail Bakhtine cité par Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions Seuil, 1981, p. 148].

Dans *The Communication Cord*, pièce où il y a une polyphonie des voix ou cacophonie des voix, où personne n'est ce qu'il semble être, le problème de la référence est central : la capacité à dénoter, le jeu comique des identités se fait par la prise d'identité, et donc par la parole de l'autre. Claire imite Evette Giroux, Jack imite Barney the banks, Tim imite Jack, et l'on pourrait dire que Nora Dan imite la paysanne irlandaise.

À travers une multitude de voix, qui sont les voix des personnages, l'archi-énonciateur dialogue avec son public, mais sous la forme du monologue. Les dialogues des personnages se transmutent en une seule voix, un monologue adressé aux spectateurs. Anne Reboul le formule comme suit :

Ainsi, dire du texte de théâtre qu'il constitue un discours dialogal monologique polyphonique revient à dire qu'il s'agit d'un discours qui comporte deux locuteurs/scripteurs ou plus, qui a une structure d'intervention avec un seul énonciateur principal et enfin qu'il comporte deux voix ou plus, celles d'autres que le destinataire²³.

Pour mieux comprendre, prenons un exemple dans la pièce techniquement la plus complexe de Friel, *The Freedom of the City* :

SKINNER: In a moment, Lily. Lord Michael has the floor. Well Sir?

(MICHAEL is very angry but controls himself and speaks precisely.)

MICHAEL: What I want, Skinner, what the vast majority of the people out there want, is something that a bum like you wouldn't understand : a decent job, a decent place to live, a decent town to bring up our children in – that's what we want²⁴.

Cet échange entre Skinner et Michael est également adressé aux spectateurs puisque l'utilisation de « the vast majority of the people » inclut les personnes présentes dans la salle, qui aspirent évidemment à avoir « a decent job, a decent place to live ». Étant donné que « the vast majority of the people out there » est une expression toute faite, elle redevient référentielle et donc est prise en charge à la fois par Michael et par tous les spectateurs. Le locuteur de la phrase est bien Michael, mais l'énonciateur ou le sujet parlant peut être Michael s'adressant à Skinner, ou Michael s'adressant à la salle, d'où l'ambiguïté sur la question de savoir si il s'adresse à la salle. Lorsqu'on parle d'expression fixe, ou expression figée, on peut aussi penser aux slogans publicitaires où chaque personne qui les lit devient son énonciateur. On constate également que Skinner reprend ici la parole de l'autre, en disant que « Lord Michael has the floor », car le niveau de registre de la langue ne correspond pas à ce que nous

²³ *Ibid.*

²⁴ Brian Friel, *The Freedom of the City, Selected Plays I*, p. 160.

avons vu comme langage caractérisant Skinner. L'utilisation de « out there » ainsi que le glissement vers « we » sont dignes d'intérêt dans cet échange. La forme de « we » utilisée aide en effet à la prise en charge de l'énoncé par le destinataire ou spectateur. Il y a double interprétation : « out there » peut être interprété comme en dehors du Guild Hall, où les personnages se trouvent encerclés, mais peut également vouloir signifier au-delà de l'estrade qui sépare la scène de la salle, donc des spectateurs. Le contexte historique est très important pour cette pièce. Il se rapporte en effet au Bloody Sunday, au cours duquel 13 personnes furent tuées par l'armée britannique lors d'une manifestation contre l'« internement ». Malgré le fait que Friel date *The Freedom of the City* de 1970 et souligne qu'il l'a commencée dix mois environ avant les événements du Bloody Sunday, le spectateur ne peut que rapprocher l'action de la pièce du Bloody Sunday. D'où les polémiques que la pièce suscita (et suscite toujours) parmi des critiques de Belfast, qui voient dans cette pièce une certaine prise de position politique de Friel, prise de position « nationaliste » voire « républicaine²⁵ ». L'égalité des droits, « a decent job, a decent place to live », était en effet au centre des revendications des manifestants. Rompant ainsi l'illusion de Brecht d'un quatrième mur : « l'illusion et la fiction d'un *quatrième mur* séparant radicalement la salle et la scène »²⁶, cet exemple, bien qu'un peu simpliste, montre toutefois de quelle façon les frontières entre communication sur scène et communication entre salle et scène sont parfois confuses :

Si l'on envisage ce qui se passe dans la relation existant entre actants non plus isotopes, mais hétérogènes énonciativement (i.e. si l'on enjambe la "barre" qui sépare l'espace scénique et l'espace extra-scénique), le discours théâtral apparaît alors comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel²⁷.

Donc, tout échange sur scène, quel qu'il soit et non pas seulement le monologue, peut être considéré comme étant adressé aux spectateurs. Néanmoins, le monologue présente certaines spécificités dans cet échange, la principale étant que le personnage peut sembler parler avec sa conscience ou un pouvoir supérieur dans le soliloque, et qu'à travers cet échange, peut parler directement aux spectateurs. D'où les confusions entre réalité et fiction, matérialisés par le fait même d'enjambrer le mur qui sépare la salle du spectacle. Les références « you », « we » et « I » deviennent confuses, le langage donnant aux spectateurs la possibilité de prendre en

²⁵ Républicaine, ici dans le contexte de l'Irlande du Nord, est équivalent à nationaliste dans la lutte d'indépendance pour l'Irlande du Nord par les nationalistes extrémistes, comme The Irish Republican Army.

²⁶ Patrick Pavis, *op.cit.*, p. 277, Pavis nous dit sur ce concept de Brecht : « Mur imaginaire séparant la scène de la salle. Dans le théâtre illusionniste (ou naturaliste), le spectateur assiste à une action qui est censée se dérouler indépendamment de lui, derrière une cloison translucide. Le public est convié à observer en voyeur les personnages, lesquels se comportent sans tenir compte de la salle comme s'ils étaient protégés par un quatrième mur. »

²⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, p. 134.

charge ces embrayeurs, de les prendre pour sien. Cette possibilité linguistique spécifique de la magie du théâtre devient, pour Friel, une thématique importante : l'énonciation théâtrale. En nous montrant l'opacité du langage, et en montrant ainsi l'énonciation du théâtre, Friel soulève un autre problème linguistique : celui de la référence.

On peut penser au théâtre de Pirandello ou de Beckett, où les structures mêmes du théâtre deviennent apparentes et font parties des pièces, le metteur en scène, présent sur scène, s'adressant directement au public. Friel a aussi mis sur scène des personnages qui brisent l'illusion théâtrale. Dans la pièce *Living Quarters*, le personnage de Sir tient la vérité dans un livre et intervient pour indiquer qui doit parler et ce qu'ils devraient dire, et devient ainsi le metteur en scène de la pièce ; dans *The Loves of Cass McGuire* Cass revendique son importance en tant que personnage en demandant que la pièce recommence où elle le voudra. En inversant les règles du théâtre, Friel suspend l'illusion du théâtre. La même chose peut être dite en ce qui concerne l'utilisation de la forme monologique dans une pièce :

On lui reproche, outre son caractère statique, voire ennuyeux, son invraisemblance : puisque l'homme seul n'est pas censé parler à voix haute, toute représentation d'un personnage confiant ses sentiments à lui-même sera facilement ridicule, honteuse et toujours irréaliste et invraisemblable²⁸.

Donc, grâce à l'utilisation de cette forme propre au théâtre, une distanciation s'opère entre le spectateur et le spectacle. Le conteur place l'Autre face à lui, raconter est toujours *raconter à*, *raconter une histoire à* quelqu'un d'autre; l'allocutaire est présent au niveau énonciatif. Nous verrons dans notre analyse linguistique que cette présence de l'Autre est distinctement marquée dans les monologues, tout comme la présence du locuteur vis-à-vis de ses dires. Nous verrons que ces présences ont pour conséquence d'accentuer l'oralité de discours du conteur. Nous voulons tout d'abord déterminer les différentes caractéristiques des personnages (de) conteurs dans les pièces de Friel. Les formes privilégiées par Friel pour ce type de personnages sont des monologues, ou des formes en principe non-dialogiques, où la capacité du sujet parlant à communiquer est posée en tant que thématique (nous analyserons cette thématique plus en détail dans notre troisième chapitre). Les personnages conteurs utilisent les formes de non-dialogue soit pour raconter leurs histoires personnelles, à la première personne, soit pour raconter des histoires incluant d'autres personnages intradiégétiques. Les conteurs nous parlent de la vie des autres, et interviennent dans la pièce

²⁸ Patrick Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 216.

en nous relatant des éléments hors scène comme scéniques : des informations normalement décrites dans les didascalies. Par exemple dans *The Yalta Game* Anna, en forme de monologue, décrit le personnage de Dmitry :

ANNA: What a strange man. One hundred and seventy! (*Laughs*) Forty, maybe? And married? Said so, didn't he? Probably two or three children. Could be grown up by now. Not a bit like a banker – or a philologist; whatever a philologist looks like. Should ask him that. Happy nature? Not sure. For all his joking there's something...urgent about him²⁹.

L'avant spectacle et le spectacle se confondent, tant au niveau temporel qu'au niveau spatial. L'analyse des différentes formes de monologue nous amène au fonctionnement plus général du langage, en particulier l'utilisation du langage pour raconter des histoires, donc vers l'activité théâtrale des pièces de Brian Friel. Nous allons voir que l'utilisation des formes monologiques dans les pièces de Friel met en avant la capacité de raconter des personnages conteurs. Cette exploration de Friel, à travers son œuvre, de la capacité de dire du langage mettra en avant une surabondance de sens. Friel explore le langage de plusieurs manières, et différentes conceptions du langage sont présentes dans les pièces.

Donc le JE de la forme monologique, surtout sous la forme de monologue autobiographique place des problématiques énonciatives qui premier plan : le jeu entre énoncé et énonciation. Les formes monologiques que Friel utilise sont entre deux pôles : le JE narrateur et le IL narrateur. Au sein de cette problématique du JE s'insère comme nous venons de voir L'autre, qui peut être résumé par le TU de l'activité langagière qui est le théâtre. Cette possibilité linguistique spécifique de la magie du théâtre devient, pour Friel, une thématique importante. En nous montrant l'opacité du langage, et en montrant ainsi l'énonciation du théâtre, Friel soulève un problème linguistique : celui de la référence du JE.

²⁹ Brian Friel, *The Yalta Game*, Dublin : Gallery Press, 2001, p. 18.