

SECTION 1. LITTERATURES, LANGUES ET ARTS

Périodique Semestriel

GRALIFAH N°2 Vol.1



LA VALEUR ENONCIATIVE DANS LE MONOLOGUE : LE CAS DU *BAILLON D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT*

Catherine NSE NZE épouse MBENG

Université Omar Bongo de Libreville

Centre d'Etudes et de Recherches Littéraires sur les Imaginaires et la Mémoire

(CERLIM)-GABON

Catherinense09@gmail.com

Résumé : La configuration énonciative au théâtre rend compte d'un jeu où la double communication renvoie aux tensions entre le locuteur et les destinataires. En principe, le dialogue est représentatif de la variation scénique qui permet à l'énoncé de véhiculer un message déterminé. Dans un cadre bien spécifique, l'organisation de la discussion a pour but de relever les sentiments des interlocuteurs. C'est, précisément, sous cet aspect que le monologue, chez Eric-Emmanuel Schmitt, dévoile les émotions d'un sujet pensant qui, dans un cadre atypique, procède à la distribution de la parole. Il s'agit, ici, d'une procédure énonciative enrichissante donnant la possibilité au discours monologique de s'attacher à des principes littéraires qui ne résultent pas de son acception originale. En effet, il devient hybride vu qu'on ne peut le décrypter sans avoir recours au principe dialogique. C'est dans ce cadre scénique novateur que l'expression de la subjectivité peut être appréhendée. Nous adoptons, dès lors, une perspective énonciative fondée sur les postulats de Dominique Maingueneau, afin de mettre en exergue la portée conversationnelle du monologue dans la poétique scriptuaire d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Mots clés : Communication- Dialogue- Monologue- Scène d'énonciation- Valeur énonciative

THE ENUNCIATIVE VALUE IN MONOLOGUE: THE CASE OF ERIC-EMMANUEL SCHMITT'S THE *BÂILLON*

Abstract: The enunciative configuration in theater reflects a dynamic interplay where double communication reflects the tensions between the speaker and the audience. In principle, dialogue represents the scenic variation that allows the utterance to convey a specific message. Within a very specific framework, the organization of the discussion aims to elicit the interlocutors' feelings. It is precisely in this aspect that the monologue, in Eric-Emmanuel Schmitt's work, reveals the emotions of a thinking subject who, within an atypical context, distributes the dialogue. This is an enriching enunciative procedure that allows monologic discourse to adhere to literary principles not inherent in its original meaning. Indeed, it becomes hybrid, as it cannot be deciphered without recourse to the dialogic principle. It is within this innovative scenic framework that the expression of subjectivity can be grasped. We therefore adopt an enunciative perspective based on the

postulates of Dominique Maingueneau, in order to highlight the conversational scope of the monologue in Eric-Emmanuel Schmitt's scriptural poetics.

Keywords: Communication - Dialogue - Monologue - Scene of enunciation - Enunciative value.

Introduction

La stylistique permet de décrire d'une manière formelle les contenus d'un texte littéraire. En tant que point déterminant de l'analyse du discours, elle met en évidence les configurations qui donnent un sens à l'énoncé. Elle accorde, à juste titre, une importance à l'étude de la valeur énonciative pour une meilleure compréhension de l'énoncé. C'est dans cette mesure qu'il est indispensable, au préalable, d'opérer un travail d'identification et de rangement des objets énonciatifs. C'est un travail essentiel en stylistique, comme le stipule Georges Molinié : « La détection et la collecte de ces marques représentent un des premiers soucis du stylisticien devant un texte » (1993, p. 191). Le stylisticien a donc la charge de répertorier et d'identifier les différentes marques d'un événement langagier, afin d'établir une valeur énonciative qui fait référence à la circulation de la parole et aux moyens mis en œuvre dans l'accomplissement d'un discours littéraire.

Dans le théâtre¹ traditionnel, le premier signe est la représentation d'un acte communication qui met en scène l'échange entre plusieurs locuteurs : la parole individuelle (monologue) ou la parole collective (dialogue) renseigne sur l'intérêt du message. Toutefois, le théâtre contemporain bouleverse ces normes et renouvelle le jeu du langage en créant une forme d'expression souvent insolite. On retrouve ce cas de figure dans l'œuvre théâtrale d'Eric-Emmanuel Schmitt² où le fait énonciatif est marqué par un mécanisme instable. *Le Bâillon*, par exemple, présente un monologue inhabituel dans la mesure où l'on assiste à une communication paradoxale. C'est dans cette optique que l'on formule ses différentes interrogations : Comment se constitue la prise de parole ? Quelle est la dynamique de la scène d'énonciation ? Comment la subjectivité participe-t-elle à la constitution de la valeur énonciative dans l'œuvre théâtrale de Schmitt ?

¹ Il n'entre pas dans notre propos de faire l'historique de la théorie du théâtre. Il s'agit seulement de rappeler que le théâtre est un genre littéraire qui se caractérise par une conciliation entre le texte et le spectacle. Toutefois, Biet et Triau (2003, p. 218) rappellent que le théâtre classique se fonde sur une contextualisation de l'Antiquité qui a pour principes « le convenable, l'utile et le raisonnable ». Alors que le théâtre moderne s'affranchit de ces règles pour créer une œuvre réaliste et absurde qui se base sur « l'auto-interrogation et l'autoréflexivité ».

² Eric-Emmanuel Schmitt est un écrivain et philosophe dont les recherches portent sur l'idéalisme, le pragmatisme et la psychologie. Dans *Le Bâillon*, le personnage de David est jeune homme homosexuel qui souffre du Sida. En découvrant cette situation, ces parents le rejettent. Ce monologue devient une représentation réelle d'une crise existentielle qui se solde par une crise du langage.

L'intérêt de cet article est de rapporter les choix énonciatifs de l'écrivain qui intègrent des sensations émotionnelles en exploitant le principe de la subjectivité. Notre analyse est ainsi analytique et discursive.

1- Une prise de parole complexe

La complexité de la parole, dans *Le Bâillon* renvoie à ce foisonnement d'informations dans l'énoncé. Suivant l'usage qu'il confère au langage, le locuteur utilise un matériel abondant qu'il faut décrypter afin d'arriver à la compréhension de l'œuvre. La première information³ est perceptible par des didascalies qui plantent le décor et donnent une forme aux personnages, comme le démontre ce passage :

David entre sur la scène noire et vide. Essoufflé, il semble poursuivre un interlocuteur que l'on ne voit pas. La lumière le suit, n'éclairant que lui, comme un doigt qui souligne et en même temps isole. (Schmitt, 1999, p. 225)

Les didascalies, dans cette œuvre, sont le signe du contrat de la communication. Effectivement, l'énonciateur se lie au lecteur (public) en décrivant la scène et en présentant le personnage qui se déploie dans ce lieu. Puis, entre en vigueur un jeu théâtral qui suppose que les personnages entretiennent une conversation. Cette activité est vérifiable par le vocable « interlocuteur » qui rattache directement le texte à l'art de la parole. Il s'agit de montrer un rapport interactif qui suggère que les personnages vont émettre un discours spécifique. Dans ce cas précis, le premier participant s'appelle « David », alors que le second est, tout simplement nommé « interlocuteur ».

En plus, les didascalies forment un langage à la fois typographique, gestuel et émotionnel. Dans cette optique, elles deviennent un support de communication qui dépend d'un jeu rythmé relevant un mimétisme. La gestuelle est, par conséquent, un prolongement indispensable de l'échange verbal. De fait, les didascalies ne sont plus simplement des indications, mais, une instance énonciative qui justifie la prise de parole. L'acception de Françoise Rullier-Theuret prouve que les didascalies sont d'une importance capitale dans les œuvres théâtrales :

L'importance des didascalies varie au cours de l'histoire du théâtre en France ; selon les esthétiques, les indications de régie se font envahissantes ou absentes. Un mouvement se dessine qui va d'un théâtre sans didascalies vers un théâtre où le texte en italique tient une place importante, les auteurs dramatiques rédigeant avec de plus en plus de précision leurs consignes de mise en scène. (2003, p. 9)

La précision des didascalies concourt à la mise en relief du principe du jeu de la double communication. Assurément, elles sont responsables de la hiérarchisation de l'interaction du discours. Il est, clairement, établi chez Schmitt que le mot « interlocuteur » justifie

³ Frédéric Calas (2001, p. 144) pense que ces informations sont une forme d'expressivité.

cette collectivité en mouvement et constitue le fondement du postulat de l'apostrophe. Telle en témoigne cette série d'indications :

David. Oh, Monsieur, s'il vous plaît ! ... *Il s'arrête soudain* : Vous ... vous vous arrêtez ? ... Oui ? ... *Etonné* : ... C'est justement ... Ce que je voulais vous demander ... *Silence gêné. Il ne sait plus quoi dire. Pour lui-même* : Il s'est arrêté. *A l'homme invisible* : Vous l'aviez décidé avant que je ne vous le demande. (Schmitt, 1999, p. 225)

Les didascalies coordonnent les principaux actes de la parole. En revenant sur l'apostrophe, elle est signalée par la désignation de « l'interlocuteur invisible » qui devient par cet acte une personne entière de la scène. Cette personnification a pour origine la relation que David entretient avec cette entité. Par ce lien, il lui confère une forme. Un autre aspect de l'adresse est lié au lecteur subjugué par la curiosité : Il participe en essayant d'imaginer et de percer le mystère de ce dialogue hors du commun. Il en résulte que d'autres modalisateurs tels que les signes de ponctuation s'associent à ces didascalies pour rendre cet énoncé extraordinaire.

Il importe de citer, en premier lieu, le point d'exclamation qui permet au locuteur d'interpeler et d'identifier son partenaire. Il est, dès lors, lié à la modalité à la modalité impérative ou injonctive qui a pour objectif d'accentuer le conflit entre ces deux interlocuteurs. Puis en deuxième lieu, les points de suspension qui sont de l'ordre de l'infini et de l'allusion. Ils définissent une possibilité d'abandonner la conversation pour laisser la liberté au destinataire d'imaginer la suite du récit. Cette posture révèle l'incapacité de l'énonciateur à agencer un discours cohérent. Cela démontre aussi la faiblesse de la communication parce que le sujet parlant est inapte à assumer la gravité de la parole. Nous constatons, clairement, une dégradation de l'échange verbal, vu qu'il est envisagé sous l'axe d'un non-dit ou d'un gommage de la discussion. Enfin, le point d'interrogation qui n'obéit pas, ici, à la règle de la question-réponse, mais procède plutôt à élargir la réflexion. S'esquisse, par conséquent, l'expression d'une apostrophe qui mêle plusieurs consciences et se présente comme une expérience collective. Dans cette perspective, la ligne de démarcation entre les interlocuteurs n'est plus visible. L'interrogation est construite sur un discours indéfini et semble être une surcharge qui ne permet pas d'appréhender les objectifs de l'énoncé.

La complexité de ces surcharges présente un texte entrecoupé. Il faut rappeler que le langage dramatique est soumis à des irrégularités qui bouleversent son fonctionnement. Marie-Claude Hubert le confirme en ces termes : « Comme la communication est perturbée, le langage dramatique se transforme, le dialogue ne fonctionnant plus comme un jeu de demandes et de réponses » (1988, p. 157)

On peut reconnaître, ici, une des valeurs du théâtre moderne où les objets n'ont plus un sens classique. Effectivement, la duplicité énonciative a pour implication un langage complètement confus.

Le langage dans *Le Bâillon* est singulier puisque l'échange verbal fait référence à un seul personnage qui rend compte de ses émotions et de la posture de son partenaire. La délégation de la parole est semblable à un monologue, comme le dit le personnage de David : « Non, ne répondez pas, pardonnez mon indiscretion : l'habitude de parler tout seul. On monologue ici. » (Schmitt, 1999, p. 225)

La spécificité dans *Le Bâillon* est que l'énonciateur est conscient de l'impuissance à surmonter les contradictions pour créer un univers qui renferme une vérité générale. Il perçoit ces obstacles qui l'empêchent de s'épanouir, mais, ne peut en parler librement. On peut, par exemple, observer que c'est une sorte de censure. En fait, la société érige des règles compromettant le déploiement de la pensée pure. Le dialogue n'est plus un dialogue, mais un monologue qui tente de retranscrire la parole à travers une surcharge.

En parlant de monologue, il s'agit de mettre en exergue une valeur énonciative propice à diffuser les indices d'un sujet énonciateur. Cela est possible par des principes qui brisent les frontières entre les outils de l'échange verbal (monologue et dialogue) montrant, qu'il n'est pas facile de les distinguer. Il faut par conséquent prendre en compte les marqueurs qui les unissent. Dans *Le Bâillon*, une des modulations de cette intrusion est le discours rapporté qui donne une autre structure au monologue tel que le démontre cet extrait : « Mon père buvait, ma mère se taisait. Puis, ses lèvres sifflèrent, en griffant le silence : Comment l'as-tu attrapée, cette saloperie, hein comment l'as-tu attrapée ? » (Schmitt, 1999, p. 232.) Sous la formule directe, le discours rapporté attribue au monologue la particularité de la mise en scène entre deux personnages. Souvent jugé comme de l'extériorisation du caractère du locuteur, il a fonction d'éclairer et de guider les interlocuteurs sur ses motivations. On assiste, dans cet énoncé, à un bouleversement des codes traditionnels du monologue et à un renforcement d'un acte de communication empreint d'incertitudes vu qu'on ne sait plus où le classer. Le monologue devient un faux-monologue attendu qu'il transgresse son horizon pour prendre d'autres formes. Maingueneau arrive à cette conclusion : « Incertitude sur la situation dont surgit une telle parole : est-ce un monologue intérieur ? Un soliloque ? Une parole adressée à quelqu'un ? Et dans ce cas à quel type de destinataire ? » (2014, p. 65). La complexité de la prise de parole est visible à travers la notion d'incertitude. Malgré l'indication scénique, le monologue se prête à une traversée exceptionnelle qui a le pouvoir de détacher et d'unir plusieurs techniques de la communication. Cette nouvelle structure prouve suffisamment que tout discours littéraire est parsemé d'une pluralité de voix qui conditionne la mise en relief de la scène énonciative.

2- Une scène d'énonciation plurielle

La dynamique de la scène dans *Le Bâillon* est issue de la polyphonie qui se formule en une conversation singulière. Morcelée en plusieurs unités formant une scène générique

et une scène englobante,⁴ qui, par le biais du monologue relate l'histoire du personnage David exprimant son angoisse existentielle :

Je ne m'étais sans doute jamais posé de questions. J'avais un père, une mère, je ne les jugeais pas. Si l'on m'avait soumis à un interrogatoire, j'aurais sans doute répondu que j'avais le meilleur des pères et la meilleure des mères, car c'est ce qu'ils disaient d'eux-mêmes. Je n'ai jamais eu d'imagination. Je me sentais vaguement de trop, mais c'était tellement vague, le sentiment, une haleine dans la brume... (Schmitt, 1999, pp. 226-227)

C'est l'histoire insolite d'un être faible qui n'arrive pas à trouver sa place dans la société. Il se retranche, peu à peu, dans un univers imaginaire et paradoxal. Effectivement, ce mal-être produit une attitude caractérisée par une envie de s'opposer, radicalement, à son entourage. Ce retrait spécifie l'organisation de l'énoncé qui, dès lors, dépend de la posture du sujet-émetteur. Il faut dire que ces positions s'inscrivent dans un cadre qu'il est indispensable d'établir. Dans cette lignée Nicolas Laurent décline ses objets déterminants : « Etudier le cadre énonciatif : c'est repérer les éléments qui, à l'intérieur de ce qui est représenté, construisent des rapports de parole entre sujets » (2001, p. 94)

Les rapports de paroles sont évidents dans cette œuvre, fonctionnant sous le sceau de la pluralité. Assurément, le langage décrit plusieurs perspectives aux allures distinctes selon l'objectif de l'énonciateur. Il s'installe, dès ce moment, un réseau conflictuel permettant à l'énoncé d'évoluer et de rendre compte de la disparité dans la communication. Cela suffit pour mettre en exergue les pôles reliés à la construction de l'échange.

Cette construction permet de reconsidérer l'identité de chaque acteur de la communication. On retrouve, ainsi, dans l'œuvre deux identités qui se complètent : celle du locuteur et celle du destinataire. L'identité du locuteur renvoie, directement, à ce personnage qui se retrouve seul sur la scène pour diffuser un message :

C'est sous leurs yeux que je devins malade. Ils m'interdisaient de sortir et lorsque, le matin, ils me dévisageaient, ils me cherchaient les défaites de la nuit, vérifiaient les progrès de ma maigreur, s'assuraient que mes draps avaient été lessivés par les fièvres. Ils ne se considéraient plus à moi, que par ma maladie. (Schmitt, 1999, p. 232)

La particularité scénique est que le locuteur nous entraîne par le narratif (récit détaillé des événements) et le descriptif (peinture détaillée des objets). En fait, le jeu de mots lui permet de présenter un discours assumant une triple fonction : celle de présenter les objets, celle d'argumenter et enfin celle de subir une situation prédisposée. Il s'affirme dès lors dans un mouvement discursif empreint de sensibilité.

⁴ La scène englobante (type de discours) et la scène générique (genre de discours) se situent au même niveau, vu qu'elles désignent un seul événement : sous une forme narrative, le sujet-pensant dévoile son identité et s'expose à la vue du lecteur.



L'un des principes essentiels de l'acte oratoire, ici, est cette mise en scène d'un moment passé permettant à l'acteur principal de la conversation de se dévoiler. Le sujet-parlant est visible par une voix forte et responsable qui se tient devant la scène pour relater un fait. Cette voix est identifiable parce qu'elle est la seule à s'exprimer. Il faut dire que la particularité de cette œuvre théâtrale est que celui qui prend la parole en premier assure la continuité de l'échange verbal. De même, il prend en charge cette communication tout en acceptant des intrusions. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les propos d'Anne Ubersfeld⁵ :

Bien loin d'être une sorte d'aberration, une offense aux lois de la vraisemblance, le monologue est une est une constitutive de l'échange théâtral, partout présent, même sous la forme réduite de l'aparté. L'analyse du monologue nous conduit une fois de plus à sortir de l'idée conventionnelle que le théâtre produit un spectacle auquel nous ne sommes conviés, voyeurs que nous sommes, nous n'assistons par le trou de la serrure. (...). Dans ce cas du monologue, le spectateur est l'instance universelle –réelle ou postulée- devant laquelle est conviée à s'expliquer la voix de la conscience individuelle. Quel que soit l'allocutaire imaginaire auquel se confronte l'énonciateur du monologue, il adresse son énoncé, nécessairement, à cette instance-là, qui devrait –telle est sa mission – le rassurer, le conforter, l'absoudre, lui donner la solution. (1996, p. 21-22)

Nous comprenons que le discours littéraire convie, de manière implicite, les membres de la communication. Dans *Le Bâillon*, les opérations de jonction et de disjonction permettent de les relier. La jonction est possible lorsque l'énonciateur, par l'adresse, interpelle, directement, un autre personnage. La disjonction, quant à elle, renvoie à tous ces moments où, il donne son avis et présente ses sentiments face à un public. En fait, peu importe la situation, le destinataire prend des formes. Son identité est complexe puisqu'elle repose sur deux instances⁶ (individu- personnage, spectateur ou lecteur) qui ne prennent pas la parole. Toutefois, il est possible de donner un caractère à l'individu-personnage dans la mesure où il est en mouvement sur la scène. C'est bien ce que souligne ce propos :

Vous enlevez votre chapeau ? Je ne vous connais pas, Monsieur... Cela m'était plus facile de parler quand votre feutre me protégeait, mais je dois

⁵ Dans son étude sur le dialogue au théâtre, Anne Ubersfeld (1996, p.22) examine les caractéristiques du monologue et décrit ainsi cet individu-personnage qui, peu à peu, devient un soliloque. Il nous paraît caractéristique que le monologuiste est un être solitaire qui enchaîne les voix sur la scène. Par conséquent, l'acte scénique ici est ambigu, vu que le principe d'hétérogénéité énonciative peut s'appliquer dans ce cas. En effet, la conversation n'est pas seulement conditionnée par l'intervention du sujet-parlant, mais par la gestuelle de l'interlocuteur, étant donné que le mutisme n'est pas un frein à sa coopération.

⁶ Il est, sans doute, plus significatif de définir ce personnage qui se meut sur la scène qui est à l'origine de la succession des voix. Dans cette perspective, Françoise Rullier-Theuret (2003, p.21) affirme que : « L'enchaînement des voix est l'œuvre d'un locuteur qui est ici le seul sujet parlant et pensant ». De fait, cette œuvre théâtrale est traversée par un système dialogal. On peut ainsi penser que l'on est en présence d'un faux monologue.

continuer, n'est-ce pas ? De toute façon – C'est comme cela que ça se passe, ici- je ne saurai jamais si vous m'avez entendu. (Schmitt, 1999, p. 232.)

On reconnaît par ces paroles les traits de l'interlocuteur qui semblent être importants pour le bon déroulement de la joute scénique. En fait, le locuteur laisse l'occasion au lecteur de découvrir ses traits. Le résultat de cette scène est caractérisé par un discours qui se constitue de trois sujets. Cet ensemble vise à consolider les relations entre les différents partenaires de cet espace. Dès lors, il s'agit d'une scène collective. La corporalité se mesure par le principe de la double énonciation en vigueur au théâtre.

Il est évident qu'en plus de cette triade, le locuteur est la source principale des informations sur le destinataire. Son inscription scénique ne se constitue pas par le matériel linguistique, mais seulement par le descriptif qui s'appuie sur l'intervention de l'énonciateur. Par la modalité interrogative, il met en scène une activité dialogique où la dynamique verbale est entretenue et relève le côté mystérieux du destinataire. L'incohérence du dialogue montre la complexité de la construction de l'individu-personnage. Il semble, dans ce cas précis, que le processus interactif présente l'incapacité du destinataire à sortir de l'anonymat. La fonction de l'allocutaire est donc mineure, vu que le sujet de l'énonciation l'inscrit comme un récepteur passif⁷. Cela relève d'un stratagème, afin de préserver la qualité du monologue. En général, la schématisation de la communication énonce des représentations imagées qui s'organisent autour des valeurs circonstancielle et spatiales. C'est dans cette optique que la scène englobante et la scène générique⁸ sont reléguées à un niveau inférieur, afin de démontrer la suprématie d'une scénographie conflictuelle de la conversation.

La scénographie, dans cette œuvre, se justifie par cette situation d'énonciation atypique. Effectivement, la scène de la parole est affranchie de toutes les conventions et puise son originalité dans le titre de l'œuvre. Sans aucun doute, la symbolique du bâillon comme obstacle à la liberté d'expression est un paradoxe. La composition scénographique désigne ainsi ce désir de briser les murs du silence, afin de faire prendre conscience aux téléspectateurs de la misère de la condition humaine. C'est dans ce sens que Maingueneau décrit son objectif : « Les genres de discours qui recourent constamment aux scénographies sont ceux qui visent à agir sur le destinataire, à modifier ses convictions » (2009, p. 112). La scène d'énonciation est visible à travers une scénographie qui allie une skiagraphie⁹ et un jeu monologal qui déploie un monde trouble. Il faut dire que par cette

⁷ Cette passivité est relative vu qu'il se meut sur la scène et devient un objet de curiosité. On peut aussi penser qu'il est à l'origine des réactions de son interlocuteur. Dans cette mesure, il est impossible de le gommer sans détériorer l'objectif de cette pièce de théâtre.

⁸ Nous revenons à l'orientation initiale de notre analyse : la scène générique est un monologue qui se soumet à une envie de démontrer un fait. En effet, le lyrisme latent permet à ce locuteur de disserte sur la condition humaine. Nous observons que sous son aspect fictif, le théâtre déploie des personnages qui s'inspirent du réel pour véhiculer un message.

⁹ La Skiagraphie est perceptible sur deux plans : le premier renvoie à ce mouvement des différents personnages. Le deuxième est ce jeu de couleurs qui mêle l'ombre et la lumière. Cette opération du clair-obscur, qui est essentielle dans le théâtre antique désigne, l'oscillation d'une âme qui n'arrive pas à trouver sa sérénité.

opération le locuteur devient le sujet de son discours. D'où les empreintes subjectives inhérentes.

3. Subjectivité et valeur énonciative

Traditionnellement, au théâtre, l'inscription en « je » du sujet de la conscience renvoie à un contrat entre celui qui met en scène et les participants à la conversation. Cette négociation fait ressortir un ensemble de critères qui ont pour objectif de créer une atmosphère sensible. Le premier lieu de transfert et de partage des sentiments est possible par une circulation de la parole. Les différentes répliques permettent de construire un acte de langage pertinent. Il faut, notamment, considérer chaque voix comme porteuse d'une sensibilité unique. Quant au monologue, il renferme une forme d'expressivité exceptionnelle, puisque l'on assiste à une concentration de l'activité langagière. Bien évidemment, le monologuiste se transforme en soliloque afin de capter l'attention de son auditoire. La prise de parole dans *Le Bâillon* inaugure un mouvement singulier d'une âme marginale qui s'interroge sur son existence et désire par la même occasion s'affranchir des liens de la société. Ce passage donne corps et visibilité à cette envie de formuler un discours fort. Comme l'évoque ce passage ;

Vous enlevez votre chapeau ? Je ne vous connais pas, Monsieur ... Cela m'était plus facile de parler quand votre feutre me protégeait, mais je dois continuer, n'est-ce pas ? De toute façon – C'est comme cela que ça se passe, ici- je ne saurai jamais si vous m'avez entendu. (Schmitt, 1999, p. 232.)

Fonctionnant sous l'aspect d'un dialogue implicite, le passage ci-dessus présente deux interlocuteurs qui sont perceptibles par le pronom personnel « je » pour l'un et par le nominatif « monsieur » pour l'autre. C'est, sans doute, un échange conflictuel qui montre que ces deux personnages ne participent pas à la même unité d'action : celle de parler. Dès lors, le mutisme s'oppose au verbiage. Il ne s'agit pas de formuler des positions contraires, mais de donner au monologue toute son authenticité. En dépit de la présence du destinataire, le « je » occupe une place centrale parce qu'il se soumet à l'appréciation de celui qui l'écoute. Cela suppose, à juste titre, que les déictiques pronoms personnels sont la première valeur subjective énonciative d'un texte littéraire. Dans *Le Bâillon*, le « je » montre que le sujet pensant se retire de la collectivité, afin d'exprimer sa tristesse face à l'insensibilité de ses proches. De fait, il est, d'abord, du domaine du locutoire dans le sens où l'énoncé relève d'un récit des événements antérieurs. Le narratif prend la forme d'une histoire décrite dans le but de susciter les réactions des destinataires. Puis, l'acte illocutoire qui s'explique par la modalité interrogative et la succession des injonctions. Ces deux phases de ce monologue sont ancrées dans une stratégie mettant en exergue un « je » qui s'affirme aux dépens de la voix collective. Dès ce moment, il s'articule autour d'une subjectivité contant la solitude et la souffrance. L'expression de ces deux états est, clairement, dévoilée par le jeu de ce déictique qui prend en charge les aspects lyriques des énoncés littéraires. Afin de marquer le destinataire, ce monologue à la première personne inscrit les angoisses du locuteur et dévoile une subjectivité particulière.

La subjectivité,¹⁰ qui est inhérente à ce monologue théâtral donne une valeur énonciative particulière à l'énoncé. En effet, les indices de la subjectivité jalonnent ce texte et permettent de considérer l'individualité dans le discours de l'émetteur. Il est fondamental de revenir sur la pensée de Maigueneau pour comprendre son importance :

Il est pratiquement impossible de trouver un texte qui ne laisse pas affleurer la présence du sujet parlant. Ce dernier inscrit continuellement sa présence dans son énoncé, mais cette présence peut être plus ou moins visible. (2009, p. 118-119)

L'idée de l'individualité est au cœur de tout événement. La fonction personnelle dans *Le Bâillon* est, étroitement, liée aux deux composantes de la subjectivité : l'affectif et l'évaluatif. La subjective affective renvoie à ce processus langagier où le vécu fait place à la fiction. En réalité, elle correspond à ces moments de vœux, d'incertitude et d'hésitation. On relève, dans cette œuvre, des perceptions personnelles qui font référence à la maladie et à la mort. Un lexique approprié formule cette manifestation individuelle à travers les expressions suivantes : « je voulais », « je ne saurai jamais », « je ne m'étais jamais sans doute ». La modalité affective se résume à une connaissance intime des objets et s'inscrit fortement chez Schmitt dans les divers flashbacks qui montrent la vie intérieure du personnage David. La représentation de ces souvenirs révèle l'implication du sujet de l'énonciation et les motivations de la prise de la parole.

La subjectivité évaluative, quant à elle, renvoie à tous ces jugements de valeur où le vécu est à l'origine des motivations de la prise de parole. Elle équivaut à une démarche ayant pour objectif de faire ressortir une vérité générale. Elle semble ainsi se rapprocher d'une objectivité apparente. Un vocabulaire péjoratif ou mélioratif détermine la pertinence du sujet parlant à travers les expressions suivantes : « j'avais le meilleur des pères et la meilleure des mères », « depuis que je suis ici, rien ne va plus », « je me sentais vaguement de trop ». La modalité évaluative est une appréciation personnelle d'une situation. Partant du constatif, elle devient une affirmation qui apparaît parfois comme objective. En fait, le locuteur tente de décrire la situation de la manière la plus impersonnelle.

La présence du locuteur stipule qu'un destinataire partage avec lui une sphère d'informations. Dès lors, on passe, inexorablement, à l'interaction. Au théâtre, la notion de double énonciation est socle de ce phénomène qui trace la trajectoire qui va de la subjectivité à l'intersubjectivité.

La délégation de la parole représente un langage en action qui crée une complicité entre les différents partenaires de la communication. Il ne s'agit pas d'avoir la même vision des objets, mais de participer à l'éclosion d'un discours sans précédent. C'est, sans doute, pourquoi les interlocuteurs dans l'œuvre affichent des démarches contraires. La

¹⁰ Emile Benveniste (1966, p. 259-260) pense que le langage est submergé d'indices subjectifs.



contradiction est visible par la posture des interlocuteurs : David monologue et rapporte au lecteur les mouvements d'un interlocuteur muet et invisible. À ce stade de l'analyse, il suffit de lire ces lignes pour comprendre que le destinataire n'est pas obligé d'adhérer aux sentiments du locuteur :

Non, non, bien sûr, gardez votre chapeau. Enchaînant : Pourquoi est-ce que je vous parle si je n'ai rien à raconter ? Je n'ai pas toujours été comme cela. Disons que tout cela se passait avant ... (Schmitt, 1999, p. 226.)

L'adhésion ou non aux sentiments du sujet pensant n'est pas la source de l'intersubjectivité. De manière typographique, les exclamations, les interrogations, les points de suspension invitent « l'Autre » à se mêler au discours. Le passage ci-dessus a l'utilité de montrer que le locuteur décrit un mal-être persistant sans tenir compte de la gestuelle du destinataire. Tout au long de cette pièce de théâtre, il n'a pu cacher à ses interlocuteurs l'état de son âme. Afin de dévoiler sa détermination, le sujet parlant utilise des astuces et capte l'attention de ses partenaires par un langage souvent ironique¹¹. L'ironie, ici, est l'expression des dissimulations du locuteur. Bien entendu, David feint de ne pas comprendre la position de l'individu. Ce qui peut même nous amener à supposer que ce récepteur est imaginaire vu que sa présence se justifie par le besoin de mettre en place un mécanisme réflexif contradictoire et, par conséquent, créer une œuvre. C'est dans ce sens que Joëlle Gardes-Tamine affirme que :

Dans le théâtre moderne, il n'est pas nécessaire de vraiment clore une pièce. Dans la mesure où les pièces se présentent souvent comme des réflexions sur la condition de l'homme aliéné par le langage et le temps, il n'y a pas lieu de terminer une histoire qui ne s'achève en fait que par la mort. (2010, p. 200)

Au théâtre, et, plus particulièrement, dans cette œuvre, la subjectivité est une valeur énonciative qui permet de retracer la position d'un sujet pensant qui décrit l'univers selon ses sentiments.

Conclusion

L'objectif principal de cette analyse a consisté à établir qu'une communication atypique est visible dans *Le Bâillon*. La portée textuelle de ce monologue repose sur la capacité de ce locuteur à assurer la continuité du discours sans l'aide d'un partenaire. Nous observons, ainsi, dans un premier temps, que la prise de parole est singulière et s'affirme à travers la manipulation de l'énoncé. D'autre part, une scène énonciative se formalise et fait surgir un discours conflictuel. De plus, la subjectivité énonciative permet de mesurer les émotions de ce sujet pensant. Grâce à ces principes, le monologue, chez Schmitt acquiert une valeur énonciative.

¹¹ L'ironie chez Catherine Fromilhague (2015, p. 105-106) est une manipulation de l'acte de langage qui permet à l'énonciateur d'inverser la vérité et de créer avec son interlocuteur un lien reposant sur une assertion.

Références bibliographiques

BIET Christian, TRIAU Christophe, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Editions Gallimard.

BENVENISTE Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard.

CALAS Frédéric, 2011, *Leçons de Stylistique*, Paris, Armand Colin.

FROMILHAGUE Catherine, 2015, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin.

GARDES-TAMINE Joëlle, 2010, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin.

HUBERT Marie-Claude, 1988, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin.

KEBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2014, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU Dominique, 2009, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil.

MAINGUENEAU Dominique, 2014, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MOLINIE Georges, 2003, *La Stylistique*, Paris, Quadrige/PUF.

NICOLAS Laurent, 2001, *Initiation à la stylistique*, Paris, hachette.

RULLIER-THEURET, 2003, *Le texte de théâtre*, Paris, Hachette-livre.

SCHMITT Eric-Emmanuel, 1999, *Le Bâillon*, Paris, Albin Michel.

UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre III, le dialogue au théâtre*, Paris, Belin SUP.