

Formes du « pseudo-monologue » dans les comédies de I.L. Caragiale

Iolanda STERPU*

Key-words: *addressed monologue*, “*pseudo monologue*”, *parody*, *anti-rhetoric strategies*

Forme du discours théâtral, à côté du dialogue et de l'aparté, le monologue dramatique connaît, en général, deux variantes: *le monologue non-adressé* ou le soliloque (sans destinataire scénique précisé) et *le monologue adressé* (au destinataire scénique précisé). Le soliloque n'implique, en principe, aucune interpellation et il est prononcé soit dans l'absence, soit dans la présence d'un autre personnage, que le locuteur ignore¹. A la différence du soliloque, le monologue adressé comporte un destinataire scénique déterminé (un personnage ou un groupe de personnages) auquel s'adressent directement et explicitement les interventions du personnage locuteur, sans viser une réponse de sa part. Le monologue adressé se réalise sous plusieurs formes, comme le discours (oratoire ou politique), la déclaration, la confession etc.

Dans l'œuvre de Caragiale, le moule traditionnel du monologue est, généralement, modifié, et cette modification a partie liée avec l'anti-rhétorisme de l'écrivain. Surviennent alors plusieurs formes de monologue parodié ou de « pseudo-monologue », pour reprendre le terme de Mihaela Mancaș (1978: 564), obtenues

par la reprise du moule du monologue (ou du monologue intérieur), qui est entraîné dans une transformation propre, à l'aide d'éléments du style direct «déplacés» dans le contexte. [...]. Chacune de ces deux formes – rhétoriques dans leurs réalisations traditionnelles – est modifiée par l'apparition d'autres particularités, qui l'écartent des aspects consacrés, pour la rapprocher du trait spécifique au style de Caragiale, à sa forme particulière d'oralité (Mancaș 1978: 564).

Le glissement vers la parodie est provoqué notamment par la subversion des procédés rhétoriques traditionnels (pauses, exclamations, interrogations), par leur utilisation dans des circonstances inadéquates ou par l'alternance contrastée avec des

* L'Université «Alexandru Ioan Cuza» de Iași, Roumanie.

¹ Voir aussi la définition donnée au soliloque par Maria Cvasnii Cătănescu (Cvasnii Cătănescu 1982: 161). L'auteur considère le soliloque comme « la variété la plus simple et la plus claire de monologue, formulé dans l'absence ou dans la présence d'un autre personnage dont on fait abstraction, le *discours* étant un moyen de verbaliser les réflexions, les opinions ou les intentions du locuteur ».

éléments antirhétoriques, tous, des moyens qui retracent la structure spécifique au monologue de l'œuvre de Caragiale.

Les commentaires ci-dessous proposent quelques observations sur la façon dont le monologue adressé des comédies de Caragiale glisse vers la parodie; deux sous-catégories sont concernées par ce phénomène: *le monologue adressé de type déclaration* (dans *Une nuit orageuse – O noapte furtunoasă*) et *le monologue adressé de type discours* (dans *Une lettre perdue – O scrisoare pierdută* et *Une nuit orageuse*).

1. Le monologue adressé de type déclaration

Le monologue adressé de type déclaration se manifeste dans la comédie *Une nuit orageuse*, où il est illustré par la déclaration d'amour que Rica adresse, par erreur, à Veta (acte II, scène 2). Le glissement vers la parodie est déterminé par *l'organisation linguistique inadéquate* de ce type de monologue adressé, dont la structure allie des registres stylistiques variés: poétique, juridique-administratif (« Ne m'as-tu pas écrit toi-même en original ? »², p. 81, « je me suis transporté sur les lieux », p. 81), familier (« ton goujat de beau-frère avait flairé ma présence », p. 81), rhétorique-journalistique (« quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, je soutiendrai haut et ferme », p. 82). Le personnage locuteur passe brusquement du style officiel à un style sans-façon, et ce passage est marqué au niveau grammatical par la concurrence des pronoms « vous » (en roumain « vă ») et « te » (en roumain « te »), employés pour la même personne:

Rica, virant sur ses genoux du côté où elle s'est enfuie. – Ange radieux ! Ainsi que j'ai eu l'honneur de *vous* le communiquer dans ma précédente épître, sachez que, dès que je t'ai vue au début et pour la première fois, j'ai perdu l'usage de la raison. Oui ! Je suis fou... (p. 80).

En caricaturant les éléments non-verbaux qui accompagnent cette déclaration d'amour, c'est le déplacement vers le registre parodique qui est amplifié: les gestes du personnage locuteur sont théâtraux « [il] pose une main sur son cœur », « tombant à genoux », « il se traîne à genoux » (p. 80), « il débite sa déclaration d'amour dans un rythme accéléré » (p. 82). Le personnage locuteur se comporte comme s'il prononçait un discours public « [il] respire profondément » et « s'écrie soudain » (p. 80) et cette inadéquation suscite des effets comiques.

La déviation par rapport au moule du monologue adressé de type déclaration est provoquée également par les interventions répétées du personnage destinataire, qui, une fois devenu énonciateur, interrompt le monologue et le transforme en dialogue:

Rica. – [...] Je suis fou d'amour ! Oui, mon front brûle, mes tempes battent, je souffre à n'en plus pouvoir. C'est comme si j'étais enragé.

Veta. – Enragé ? ... Monsieur, dites vite, ou j'appelle: qui êtes-vous ? que désirez-vous ? que cherchez-vous à cette heure chez les honnêtes gens ?

Rica, s'est relevé et s'approche d'elle pour lui barrer le chemin. – Qui suis-je ? Vous me demandez qui je suis ? Je suis un jeune et malheureux jouvenceau qui souffre à n'en plus pouvoir et aime à en mourir. (p. 80-81).

² Le texte des comédies est reproduit d'après Caragiale 1962.

2. Le monologue adressé de type discours

Dans *Une lettre perdue*, la dégradation et le glissement vers la parodie des discours politiques prononcés par Farfuridi (acte III, scène 1) et par Catzavenco (acte III, scène 5) sont dus principalement à deux éléments: *l'intervention de l'auditoire dans le discours* et *le manque de consistance, de cohérence logique et grammaticale des énoncés*.

2.1. *L'intervention de l'auditoire dans le discours* représente un manquement aux règles du genre, qui détermine la transformation de ce type de monologue en dialogue. L'auditoire devient émetteur et, s'ingérant à plusieurs reprises dans le discours, il l'interrompt et en affecte la cohérence:

Farfuridi, boit une gorgée d'un air résigné. – [...] Mais voyons auparavant ...
rendons-nous bien compte de ce que signifie ... de ce que c'est qu'un *plébiciste*
Ionesco. – *On le sait ce que c'est un plébiciste ! Merci de l'explication !*
Tous. – *Pas besoin d'explications ...* (Rumeurs.)
Farfuridi, aux interrupteurs. – Permettez ! (A Trahanake.) Monsieur le
Président ! ... (p. 175).

Le locuteur s'efforce, itérativement, à rétablir le monologue, par des appels stéréotypés, adressés à l'auditoire: « Permettez ! » (une formule que le locuteur reprend 11 fois, p. 173, 174, 175, 176, 177) ou bien « Je vous en prie, ne m'interrompez pas, permettez ... » (p. 173). A un moment donné, suite à ces appels, le locuteur arrive à dialoguer avec l'auditoire (premièrement avec Catzavenco, ensuite avec l'ensemble de la salle), si bien que le monologue est compromis par celui même qui le prononce.

Il y a deux catégories d'interruptions qui « subminent » (Vodă Căpușan 1982: 148), généralement, les discours de *Une lettre perdue*, comme pour en souligner l'incohérence et l'inconsistance: les interruptions déterminées par l'intervention de l'auditoire dans le discours et les auto-interruptions, déterminées par l'impuissance, réelle ou simulée, du locuteur à émettre le discours. Ainsi, Farfuridi « patauge », « s'embrouille, transpire et avale sa salives », « souffle bruyamment » (p. 177), et il finit par être « brisé » (p. 178) sous son discours discontinu, incohérent et absurde, tandis que Catzavenco simule l'émotion « il est ému, il tousse et lutte avec ostentation contre l'émotion qui semble le gagner » (p. 185), il a « des sanglots dans la voix », il sanglote « encore plus fort » et pleure « pour de bon » (p. 185), « il est secoué de sanglots » (p. 186), tout en façonnant, à partir de ces réactions artificielles, progressivement intensifiées, un masque de circonstance, oratoire.

Dans le discours politique qu'il prononce, Catzavenco interrompt et fragmente délibérément, lors de plusieurs séquences, une réplique formée par l'énumération. L'auto-interruption est ici un artifice oratoire, auquel le personnage locuteur, un maître de la rhétorique démagogique, recourt pour mettre en lumière, emphatiquement, chaque séquence de la réplique:

Catzavenco. – Oui ! (De plus en plus fort.) Je veux le progrès et rien d'autre
que le progrès: par la voie *politique* ... (Gonflant les mots.)
Popesco. – Bravo !
Catzavenco. – *Sociale* ...
Ionesco. – Bravo !

Catzavenco. – *Economique* ...
Popesco. – Bravo !
Catzavenco. – *Administrative* ... (p. 186).

Les deux discours sont marqués d'interruptions, auto-interruptions et « suspensions ». Après le discours de Farfuridi, Trahanake propose que la séance soit levée pour cinq minutes, l'entrée du Citoyen éméché (Cetățeanul turmentat) au beau milieu du discours de Catzavenco provoque de fréquentes interruptions de celui-ci, et la prière que Trahanake adresse à Catzavenco « d'interrompre un moment son discours » (p. 191) pour annoncer le nom du candidat conduit, en fait, à l'arrêt complet de celui-ci.

Les interruptions et les auto-interruptions sont amplifiées par divers « bruitages »³, représentés par les huées, le bruit de la sonnette de Trahanake, le hoquet du Citoyen éméché, tous, des éléments qui empêchent la réception des discours.

2.2. Le manquement aux règles du discours, par l'intervention de l'auditoire et sa transformation en émetteur, est renforcé par *la dégradation de la structure interne des discours*, suite à la perturbation des rapports logiques et syntaxiques qui structurent les énoncés. Les manquements à la logique: « L'industrie roumaine est admirable, sublime, pouvons-nous dire, mais elle est absolument inexistante » (Catzavenco, p. 187), les contradictions dans les termes: « Nous saluons le labeur, le travail, que nul ne pratique dans notre pays ! » (Catzavenco, p. 187), les non-sens:

De deux choses l'une ! Permettez: ou bine qu'on la révisé, j'accepte ! Mais qu'on n'y changé rien. Ou bien qu'on ne la révisé pas, j'accepte ! Mais alors qu'on la change par-ci par-là et notamment sur les points ... essentiels ... (Farfuridi, p. 178) etc.

mettent en lumière la violation des règles de la pensée et manifestent linguistiquement l'ignorance des personnages et leur impuissance intellectuelle. Les effets comiques produits par ces constructions ne puisent pas au langage en soi, mais à la « pensée matérialisée dans le langage » (Cazimir 1967: 235); ce n'est pas là un comique « de nature strictement verbale, mais un qui s'associe à une erreur logique », comme le fait remarquer Paula Diaconescu (1975: 303).

La dégradation de ces discours est également accentuée par l'hyperbolisation de certains éléments non-verbaux de la rhétorique traditionnelle (la pose, le ton), compris dans les indications du dramaturge, transcrites entre parenthèses. Ainsi, Catzavenco « se donnant des airs, traverse la foule avec importance », « tire son mouchoir et s'essuie le front avec l'élégance d'un maître de barreau », « il tousse et lutte avec ostentation contre l'émotion qui semble le gagner » (p. 185), il a on ton « brusque, vif et agressif » (p. 186) et gonfle les mots. Le passage abrupt d'une attitude à l'autre, de l'émotion et des « sanglots dans la voix » au ton « brusque, vif et agressif » suggère le caractère artificiel et élémentaire⁴ de ces manifestations, ce qui détermine leur déplacement vers le registre comique.

³ Sur la technique de l'interruption et du « bruitage » voir Vodă Căpușan 1982: 149–152.

⁴ Se référant aux masques adoptés par Catzavenco lors de la prononciation de son discours, Șt. Cazimir précise que « toutes ces simulations deviennent comiques par leur caractère tout à fait élémentaire. Catzavenco cesse de pleurer « s'essuyant rapidement les yeux et se remettant soudainement », pour commencer son discours « d'un ton brusque, vif et agressif ». L'inhabileté du travestissement le ramène au champ de l'inconscience » (Cazimir 1967: 142–143).

Par tous ces éléments qui les dégradent et les rendent incohérents, impossibles à recevoir, inutiles, les discours politiques de *Une lettre perdue* s'acheminent « vers leur propre négation » (Vodă Căpușan 1982: 152).

Dans *Une nuit orageuse*, l'inadéquation du discours politique de Rica Venturiano (acte II, scène 9) à la situation donnée représente l'élément principal qui provoque le glissement vers la parodie. Rica Venturiano entame son discours politique au moment où, comme le remarque Maria Vodă Căpușan (1982: 139), « tout le monde attend l'éclaircissement de l'aventure amoureuse ». Les répliques sentencieuses que Rica prononce « retrouvant son bagout » après la poursuite orageuse: « Notre seigneur et maître, c'est le peuple », « Nous n'avons pas d'autre foi, pas d'autre espoir que dans le peuple » (p. 99), « La famille est la petite patrie, comme la patrie est une grande famille ... et la famille est la base de la société ! » (p. 101) etc. jurent avec les événements que le personnage a vécus et avec son aspect extérieur: il est « couvert de poussière, de chaux, de ciment; ses cheveux sont en désordre, son chapeau défoncé; il est pâle, les traits tirés » (p. 92), ce qui contribue à créer, par l'inadéquation, des effets comiques.

La posture du personnage locuteur, devenu orateur ad hoc, souligne un manquement aux règles du genre: l'orateur devrait s'en tenir à une certaine distance face à l'auditoire, mais Rica Venturiano se trouve toujours dans le groupe.

Intérieurement, le discours est miné par l'inconsistance et le démagogisme. Les phrases amples, où se trouvent coordonnées des unités syntaxiques identiques ou quasiment identiques du point de vue formel et sémantique, se révèlent creuses à l'égard du contenu:

Rica, retrouvant son bagout, après avoir souri avec satisfaction aux appréciations flatteuses de Maître Dumitrake. – [...] Nous n'avons pas d'autre politique que la souveraineté du peuple; c'est pourquoi, dans notre lutte politique, nous avons dit, nous disons et nous redirons sans cesse à tous les citoyens: 'Ou bien vous mourrez tous, ou bien nous serons tous sauvés !' (p. 98–99).

Les comédies de Caragiale mettent donc en relief la parodie de deux des sous-catégories du monologue adressé: le discours et la déclaration. La déviation par rapport à la structure et aux règles du monologue adressé de type discours ou de type déclaration, ainsi que l'excès de rhétorique conduisent à la *dégradation* de ces deux formes de monologue adressé et à leur *transformation en procédés comiques*.

Bibliographie

- Caragiale 1962: I. L. Caragiale, *Oeuvres*, préface et notes de Silviu Iosifescu, textes traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti, Bucarest, Méridiens – Editions.
- Cazimir 1967: Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, București, Editura pentru literatură.
- Cvasi Cătănescu 1982: Maria Cvasi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic*, București, Tipografia Universității.
- Diaconescu 1975: Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne (partea a II a). Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea*, București, Tipografia Universității.
- Mancaș 1978: Mihaela Mancaș, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, în SCL, XXIX, nr. 5, p. 563–566.
- Vodă Căpușan 1982: Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

“Pseudo-Monologue” Forms in I.L. Caragiale’s Comic Plays

Caragiale approached the traditional dramatic monologue pattern into a creative way, by cultivating several parodied monologue varieties. Our present analysis has precisely in view this creative process that makes traditional monologues slip into parody. To this aim, we shall focus on two subcategories of the addressed monologue in Caragiale’s comedies: the declarative addressed monologue (one notorious example being Rică Venturiano’s misaddressed love declaration to Veta, in *O noapte furtunoasă*) and the discursive addressed monologue (illustrated by Farfuridi’s and Cațavencu’s political discourses, in *O scrisoare pierdută*). The declarative addressed monologue in *O noapte furtunoasă* gets its parodic dimension mainly from the deliberate inadequateness of its linguistic organization, achieved by mixing up together a whole range of stylistic registers (poetic, legal and administrative, rhetorical and journalistic, colloquial). The discursive addressed monologue in *O scrisoare pierdută*, on the other hand, swerves from the traditional pattern due mainly to the repeated interference of characters from the audience into the political leaders’ monologues, and turning them, by this very fact, into a kind of “pseudo-dialogues”. Besides, the lack of logical and grammatical coherence of the sentences corrupts the inner structure of the discourse, thus contributing to the general parodic effect. By defying the formal structure and rules of the declarative, and respectively the discursive addressed monologues, as well as by the excess of rhetorical strategies, Caragiale manages to turn these two forms of addressed monologue into effective comic devices.