HAL
open science

Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ?

Anne-Françoise Benhamou

To cite this version:

Anne-Françoise Benhamou. Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ?. Alternatives théâtrales, 1994, "Le monologue", n°45, pp. 24-29. hal-01099635

HAL Id: hal-01099635

https://hal.science/hal-01099635v1

Submitted on 5 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ?

[*Alternatives théâtrales* n°45 "Le monologue", 1994]

Écoute mon petit mon semblable mon frère tu crois
seul être seul il n'en est rien nous sommes
Légion
C'est pour quoi je me suis inventé de tout voir en théâtre
Aragon

Au commencement, dit la légende, était le chœur ; la cérémonie devint théâtre avec l'arrivée d'un acteur. Un seul, d'abord – Thespis, peut-être, sur son chariot. Nomade et monologuant, comme le conteur ailleurs, comme jadis le jongleur médiéval aimé de Meyerhold, comme naguère l'artiste du music-hall, comme aujourd'hui tel ou tel fantaisiste en tournée. Plusieurs mythes originels s'accordent à reconnaître dans le monologue l'origine du théâtre...

Fut-il premier au dialogue, en fut-il jamais séparé? Linguistes et psychanalystes nous assurent que c'est impossible : pas de parole sans autre, aussi silencieux soit-il. Le monologue ne serait-il qu'une variante du dialogue? Avec Dieu, les étoiles, soi-même ... Pourquoi alors, cet entêtement à penser au théâtre le monologue comme spécifique? Sans doute parce qu'il affirme avec toute la netteté d'un choc, avec parfois la brutalité d'une question un peu gênante, ce face-à-face fondateur que le dialogue – celui qui se tisse entre les personnages – recouvre parfois, ou laisse avec tact dans l'implicite : la mise en présence de l'acteur et de son spectateur. C'est structurellement plus qu'historiquement que le monologue est la matrice du théâtre.

En touchant sans pudeur au ressort même du plaisir théâtral, la dissymétrie qui en est le fondement (un qui parle, un qui se tait ; un qui est vu, un qui voit), le monologue nous confronte sans échappatoire à notre désir de spectateur. Portant la séduction ou l'ennui à l'extrême, il érotise, bien plus que toute forme de dialogue, notre rapport à l'acteur, à son corps, à sa voix, à sa parole. Le vieux Corneille ne s'y trompe guère lorsqu'il écrit à propos d'une de ses premières pièces : "les monologues <y> sont trop longs et trop fréquents ; c'était une beauté en ce temps-là ; les comédiens les

souhaitaient, et croyaient y paraître avec plus d'avantage"[1] ; son œuvre refoulera par la suite au nom d'un plaisir plus élaboré et plus convenable cette pure offre de soi de l'acteur, invitation à une jouissance ambiguë... Jouissance dont raffola le théâtre baroque, mais qui fut condamnée par les règles et la vraisemblance : si l'on en croit Jacques Scherer, la disparition progressive du monologue est un des traits de la constitution de la dramaturgie classique[2].

Après trois cents ans de dramaturgie fondée sur le dialogue, voici qu'à nouveau, aujourd'hui, le monologue a la part belle. Auteurs, metteurs en scène et acteurs le pratiquent assidûment, comme s'il y allait de l'essence du théâtre. Pourquoi un auteur comme Thomas Bernhard accorderait-il une telle place aux artistes de cirque (dompteurs, jongleurs, et autres acrobates) si la solitude en scène ne lui apparaissait comme la condition naturelle de l'acteur[3]? Et Novarina intitulerait-il *Pour Louis de Funès* son paradoxe sur le comédien, s'il ne s'agissait pas d'esquisser, avec le sens de la provocation qui le caractérise, une métaphysique du one-man-show? "L'acteur n'entre que pour s'en sortir, court à sa perte, vient se reperdre tout entier chaque soir, s'épuiser, se déposséder, finir. Et comme tout bon suicidé, sa grande école c'est le music-hall, car personne ne se suicide plus en scène qu'un bon artiste de variété."[4]

Cette justesse du music-hall ou du cirque, est-ce l'innocence perdue du théâtre? Est-ce la pureté qu'il cherche à retrouver en revenant au solo de l'acteur? Car plus que toute autre forme, le monologue oblige à définir avec netteté le rapport d'un spectacle à son spectateur. Dans le choix ou le refus de l'adresse à la salle se joue le sens même de l'acte théâtral. Ce qui explique que le spectre des représentations monologiques soit si large, de Guy Bedos à l'*Orlando* de Bob Wilson, en passant par Fabrice Lucchini dans *Voyage au bout de la nuit...*

Se donne-t-il le public comme interlocuteur? Le monologue risque de dissoudre le théâtre dans la performance ; la dimension de la fiction résiste mal à la jouissance plus directe du jeu avec la salle. Ce n'est pas par hasard que les personnages qu'investissent les fantaisistes (Coluche, Bedos...) sont si labiles, si fragiles : ce sont des fantoches qui servent de faire valoir à la présence réelle de celui qui les exhibe.

Le monologue prend-il au contraire le parti d'ignorer les spectateurs? Il fait d'eux les récipiendaires d'une cérémonie rendue à son étrangeté (si la convention est pensée) ou

---

1 "Examen de *Clitandre*", cité par J. Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950, p.257.

2 J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op. cit.,* pp. 256-259

3 *Les apparences sont trompeuses*, *La Force de l'habitude* mettent en scène des artistes de cirque.

Figures de solitaires de la piste desquels on pourrait rapprocher cet autre phénomène, Glenn Gould (personnage du récit *Le Naufragé*), le soliste par excellence, sans oublier ces acteurs qui veulent être à eux seuls tout le théâtre, tel le Bruscon du *Faiseur de théâtre* et bien sûr Minetti dans la pièce homonyme.

4 *Pour Louis de Funès*, Actes Sud, 1986, p. 58.

à sa vanité (dans le cas contraire) : pour un spectacle qui assume la séparation de l'acteur seul et du spectateur – c'est-à-dire qui fait de la solitude et de l'enfermement son propos, comme récemment *Pan Theodor Mundstock* de Bruno Boëglin – combien d'adaptations nous ont fourni des monologues sans véritable statut théâtral, où la question de l'adresse semblait évitée ou oubliée...

Il ne sera pas question ici de ces spectacles qui se situent hors théâtre – que ce soit du côté du music-hall , du café-théâtre ou de l'adaptation purement littéraire – mais de ceux qui à travers le monologue jouent avec la fiction, pensent la représentation. On trouvera alors à un des pôles tout ce qui ressortit à la distanciation (l'adresse au public comme suspension momentanée de l'illusion) ; à l'autre, les expériences qui consomment la rupture avec le spectateur comme interlocuteur, mais avec tant de radicalité, de violence presque, qu'il est pour ainsi dire sommé s'inventer une autre place : ainsi de l'objet absolument clos sur lui-même qu'est *Orlando.*

Plus bâtard que d'autres spectacles de Wilson, né d'un curieux accouplement avec une récente tradition théâtrale (l'adaptation d'un texte romanesque), ce monologue affirme plus explicitement que jamais l'autisme comme essence de son théâtre. Le micro HF qu'Isabelle Huppert utilise presque en permanence est l'instrument de la coupure avec le public : il lui permet de s'immerger devant nous – mais aussi en dehors de nous – dans le monde intérieur de Wilson. Voix, costumes, lumière, mouvement jouent comme les composantes d'une unité plastique et rythmique : malgré l'abondance du texte, rien n'est fait pour nous permettre d'entrer, comme on dit, dans l'univers de Virginia Woolf. Ce n'est qu'en acceptant d'en être absolument exclu, comme on l'est d'un tableau ou d'un rite inconnu, qu'on peut goûter la beauté de ce spectacle. *Orlando* accomplit donc magistralement ce à quoi tendent obscurément beaucoup de mises en scène de monologues : ce spectacle glacé nous permet par sa perfection de mesurer la torsion que le théâtre contemporain a imposée à un genre historiquement fondé sur le lien vivant (séduction ou interpellation) de l'acteur et de son public.

Mais si, à nouveau, la vertu du théâtre était moins aujourd'hui de faire œuvre que de faire acte? Ce n'est pas contre Bob Wilson qu'un certain nombre de metteurs en scène conçoivent aujourd'hui leurs spectacles mais assurément contre un enfermement sur soi, un devenir-objet de la représentation théâtrale ; et c'est pourquoi ils mettent au centre de leurs expériences et de leur pratique la relation au public. Ce souci d'inscrire leur théâtre dans le réel ne les rapproche pas pour autant de Brecht, car ils visent à une forte implication émotive du spectateur. Ainsi le monologue, très présent dans leur travail[5], n'est pas pour eux l'occasion de poser le spectacle en œuvre face à un regard

[5] Stanislas Nordey a ajouté à la *Conquête du Pôle Sud* deux textes dit par des acteurs seuls face à la salle (un manifeste de Pasolini au début, un extrait de *Woyzeck* à la fin) et en prologue à *Pylade* un

d'esthète, ni, à l'inverse, de produire une distanciation ; il leur sert plus volontiers à éprouver activement le rapport de la scène et de la salle. Des propositions de théâtre de Stanislas Nordey (*La Conquête du pôle Sud*, *Pylade*) aux *Esclaves de l'amour* de Marc François, en passant par *Le Conte d'hiver* de Stéphane Braunschweig jusqu'à *Enfonçures* de Didier-Georges Gabily, l'adresse au public et le rapport frontal sont constamment expérimentés, interrogés, réinterrogés ; à tous moments le spectacle menace de se retourner vers la salle, avec humour (les acteurs d'*Esclaves de l'amour* sortant brusquement de leur univers pour commenter l'attitude des spectateurs au balcon, les personnages du *Conte d'hiver* les prenant à témoins de leur divergences) avec violence (*La Conquête du pôle Sud* piège volontiers le rire du spectateur) et même avec espoir : *Enfonçures* et le *Conte* s'achèvent par un regard sur le public, *Esclaves* commence par ce regard. Toutes ces adresses ne sont pas, on l'aura compris, des monologues, quoique la plupart de ces spectacles en comportent beaucoup et parfois d'assez longs. Mais elles s'y apparentent, en ce qu'elles détachent un instant l'acteur (ou les acteurs) du dialogue, en ce qu'elles proposent d'appréhender chaque parole dite dans sa solitude. Pour que notre écoute, et non la réplique suivante, lui donne son sens plein.

Qu'on se rappelle le début de l'acte II de la *Cerisaie* mise en scène par Stéphane Braunschweig : pas de décor champêtre pour cette partie de campagne mais des trappes un peu tombales où les personnages, comme coupés les uns des autres, disaient face public leur désarroi. Ce n'étaient plus Lioubov, Lopakhine, Gaev ou Trofimov qu'on entendait mais l'unique voix de Tchékhov, tiraillée entre espoir et désespoir ; comme si, la fiction suspendue un instant, l'auteur s'adressait directement à nous à travers cette polyphonie. Parole solitaire de Tchékhov, réassumée par la solitude de chacun des acteurs en scène, chacun devenant une note d'un monologue fait d'harmoniques. Qu'on pense aussi à l'ouverture d'*Esclaves de l'amour* : pendant un long moment – un quart d'heure? vingt minutes ? moins peut-être ou plus... un temps au charme magique en tout cas – les voix s'enchevêtrent et se mêlent. Dans un décor de café, plusieurs personnages parlent en même temps, à mi-voix d'abord, leurs histoires se recouvrent et se superposent, parfois un fragment, un cri, un adjectif est audible puis le brouhaha reprend le dessus... Et tous, nous le sentons, ils ont à dire quelque chose d'essentiel, de fondamental ; leurs monologues, nous en sommes sûrs,

---

long poème à la première personne de Yannis Ritsos. *Esclaves de l'Amour* de Marc François est un montage sur le canevas d'une nouvelle de Hamsun; beaucoup des textes choisis fonctionnent comme des monologues intérieurs ou des soliloques. La mise en scène de la *Cerisaie* par Stéphane Braunschweig rend admirablement le dialogue tchékhovien à sa construction musicale: chaque personnage reprend son leitmotiv et plusieurs scènes deviennent ainsi un enchevêtrement de soliloques; déjà, dan son spectacle précédent, *Ajax*, un des plus beaux moments du spectacle était le célèbre monologue qui précède le suicide du héros: on y voyait l'acteur faire le deuil de son personnage en pliant son costume...

concordent en quelque point aveugle où leur sens se trouverait ; mais justement cette harmonie nous est refusée, il nous faut apprendre à la réentendre (en) nous-mêmes au sein de la confusion. Et tout à coup nous prenons conscience que c'est cela peut-être, être spectateur : se tracer un parcours au milieu d'une forêt de monologues, devenir celui à qui s'adresse toute singularité, toute solitude. Ces spectacles ne veulent pas du spectateur comme voyeur, encore moins comme arbitre : ils cherchent à le remettre en relation avec son propre désarroi, celui avec lequel il joue à cache-cache pour survivre. Dépossession et perte de maîtrise qui sont aussi celles de l'acteur, tourné vers nous, passeur d'un texte qui dit de lui plus qu'il n'en pourra jamais dire, double de notre impuissance par delà la rampe, frère de notre silence.

D'où le rôle stratégique des adresses au public dans ces mises en scène. Le metteur en scène, ce garant de la représentation, s'efface un instant, et voilà que les personnages nous parlent directement... Apartés ou monologues nous prennent moins comme interlocuteurs qu'ils ne mettent à l'épreuve la capacité de l'acteur à faire exister de la fiction et notre capacité à y croire. Quelque chose alors vacille ; le comédien et le spectateur doivent redoubler d'attention pour que le théâtre ait bien lieu ; ils s'approchent ainsi au plus près de ce qui est leur vertige. Cette manière de suspendre la représentation au désir de théâtre est peut-être une des raisons de la prédilection de certains metteurs en scène pour l'adresse (Stanislas Nordey confiait récemment en une boutade que le rapport frontal au spectateur devenait chez lui "presque un tic") : en laissant un instant en creux la place du metteur en scène, ils rendent presque tangible l'envie commune d' "y croire" qui noue entre acteur spectateur le pacte du théâtre. Le désir de s'éprouver soi-même à travers un autre... Mettre en scène, aujourd'hui, ce n'est plus tant remplir de sens le rapport des uns et des autres à la fable, qu'interroger avec autant de lucidité, d'acuité que possible ce manque à être[6] qui fait en nous appel de fiction, comme on parle d'appel d'air.

Rien donc de didactique dans ces ouvertures sur la salle : ce n'est pas pour interpeller personnellement le spectateur que la représentation prend appui sur le face-à-face mais plutôt pour rebondir indirectement, énigmatiquement souvent, dans le réel. C'est pourquoi ces adresses, au sein de constructions très élaborées, se présentent souvent comme des fulgurances : moments contrapuntiques où la mise en scène se suspend, se

---

[6] *La Conquête du pôle Sud*, dans la mise en scène de Nordey, ne raconte rien d'autre que le rapport du vide existentiel - en l'occurrence celui créé par le chômage - au désir de théâtre. Dans une toute autre esthétique - à l'extrême inverse du point de vue du jeu - Marc François fait du manque son thème central (est-ce un hasard si son premier spectacle s'intitulait *Les Mutilés*, s'il doit monter *Les Aveugles* de Maeterlinck?). Ailleurs encore dans le paysage théâtral, le théâtre de Stéphane Braunschweig semble hanté par le deuil et la perte du réel : c'est en tous cas le questionnement qui habite ses mises en scène de Tchékhov et de Shakespeare. Et *Enfonçures* parle au fond de l'inextinguible désir de théâtre, théâtre pourtant rendu impossible par une Histoire qui nous échappe en nous écrasant...

fond dans l'acteur ; syncopes où se découvre le projet esthétique, mais aussi politique de ces spectacles.

Il y a une parenté entre l'usage de l'adresse au public tel qu'on vient de l'évoquer et celui dont font du monologue ou du soliloque[7] certains auteurs contemporains : ceux qui l'insèrent en rupture dans des structures dramatiques fondées sur le dialogue. Koltès et Bernhard, pour ne citer que les plus marquants, mettent en tension une dramaturgie encore fondée sur la fable (personnages, situations, action même) et des prises de parole qui s'apparentent parfois au "flux de pensée", au monologue intérieur. C'est ce que Heiner Müller appelle, à propos de Koltès, "des passages fluides d'un niveau de perception à un autre"[8]. La fonction de ces longues répliques est un peu analogue à celle de l' "adresse" telle que la pratiquent les metteurs en scène dont on vient de parler : il s'agit de créer un trouble dans le rapport du spectateur au texte. De la même manière que l'ouverture vers la salle opérait une suspension de la mise en scène, on pourrait ici parler d'une mise en panne volontaire de la fiction : dès qu'un personnage s'exprime longuement sans que la situation justifie ce déferlement de parole, nous sommes tentés d'entendre plutôt la voix de l'auteur que celle du personnage ; comme si monologue et soliloque nous donnaient tout à coup accès à l'œuvre comme expression lyrique d'une unique subjectivité à travers divers masques. Le rapport est évident entre la façon dont certaines écritures contemporaines pratiquent la bascule entre le dialogue des personnages et la voix auctoriale et celles dont certaines mises en scène font tout à coup entendre la succession des répliques comme les harmoniques d'une même pensée : *La Cerisaie*, *Esclaves de l'amour*... "Qui parle ici?" : la question par laquelle se clôt *Enfonçures* pourrait servir de programme à tout un courant du théâtre contemporain, qu'il s'agisse de l'écriture ou du travail scénique.

Il ne faut donc pas s'étonner que Bernhard ait écrit cinq volumes d'autobiographie, que Koltès ait truffé de références à sa propre vie un théâtre qui pourtant ne se donne pas comme mental : si leurs pièces sont si complexes à mettre en scène, c'est qu'elles relèvent aussi bien d'une fiction dialoguée que d'un monologue plus fondamental : celui de l'écrivain. Le recours au soliloque (un personnage qui parle à un interlocuteur muet), forme privilégiée chez Koltès aussi bien que chez Bernhard, est symptomatique de la tension que créent l'un et l'autre entre la consistance des personnages et la présence de l'auteur.

---

7 Au sens strict : le soliloque, c'est un personnage qui parle seul devant un autre muet.

8 "Aucun texte n'est à l'abri du théâtre", propos recueillis par O. Ortolani, *Alternatives théâtrales* n°35-36, "Koltès", p. 13.

A négliger cette contradiction dans la mise en scène de ces longues interventions, on s'expose à détourner ces textes de leur sens. Jorge Lavelli n'a pas échappé à cet écueil lorsqu'il a monté *Place des Héros*, faute d'avoir inventé le juste rapport du spectacle et du spectateur. En effet, faire jouer face public, en une interpellation directe, des propos que Bernhard a pris soin de mettre en situation, revient à confondre de la façon la moins contrôlée auteur et personnage, à replier les opinions de celui-ci sur la pensée de celui-là alors que le texte joue d'ironie et de contradictions. Que reste-t-il alors d'une dramaturgie dont l'art est de charger d'épaisseur fictionnelle les innombrables prises de position des personnages? Une suite de mots d'auteurs mi-cyniques mi-poujadistes dont toute émotion et toute ambiguïté se sont absentées. Lorsque Lavelli fait applaudir par la salle les violentes attaques contre l'antisémitisme de l'Autriche d'un des personnages, il interdit d'entendre ce qui est la teneur même de la pièce : le rapport équivoque qu'entretiennent les membres d'une même famille à leur double identité juive et autrichienne. Si tout à coup la mise en scène nous plonge dans un meeting (à peu de frais, car qui ne tomberait d'accord contre le néo-nazisme ?), c'en est fini du trouble dont est porteur un texte largement consacré à la haine de soi : il n'est pas certain que ces accès de fureur contre un pays où les personnages ont choisi de revenir après la guerre, ne disent pas mieux que tout autre chose aux yeux de Bernhard leur "autrichianité" profonde... C'est sans doute ainsi, plutôt que comme un propos tenu à une tribune contre Kurt Waldheim, qu'il faut entendre les imprécations du professeur Robert contre le peuple autrichien, "six millions et demi d'abandonnés", "une figuration enfoncée dans la haine d'elle-même", "des possédés du malheur"[9]. Ce qui est ici le plus intéressant et le plus explosif, ce qui pose un vrai problème d'interprétation, ce qui devrait interdire à la mise en scène toute complaisance, c'est que ce qu'on entend là, bizarrement, semble par instant pouvoir se rapporter aux Juifs plutôt aux Autrichiens. L'ironie trouble de ces résonances est liée aux rapports ambigus qu'entretiennent ici la voix de l'auteur et celle de son personnage. Cette ambiguïté, Bernhard l'a magnifiquement exploitée dans tous ses romans à la première personne[10] qui sont comme autant de monologues mis en perspective par la présence, par derrière, d'un auteur toujours prêt à faire résonner comme tels la névrose, le ressassement et l'enfermement de la parole de ses narrateurs – avec lesquels il ne se confond pas. C'est avec la même subtilité que son écriture dramatique demande à être approchée ; il faut que la scène échappe à l'alternative interpellation/autisme, et trouve, en articulant dialogue et monologue, une autre manière de s'adresser à la salle,

---

9 *Place des Héros*, traduit par C. Porcell , L'Arche, 1990, p. 91.

10 Ce qui a produit la même confusion; la critique s'acharne à confondre Bernhard et ses narrateurs, pourtant différents les uns des autres et tout à fait définis par une indéniable consistance fictionnelle.

de lui livrer une parole solitaire : le *Minetti* mis en scène par Klaus Peymann avec Minetti lui même en donne une preuve magnifique et bouleversante.

Opérer des brèches multiples dans l'enfermement monologique, renvoyer le dialogue à un monologue plus fondamental (ainsi de *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès ou l'adversation permanente révèle aussi un accord profond) : telles sont les subversions auxquelles se livrent les plus belles pièces et les plus belles mises en scène d'aujourd'hui. Et ces tentatives importent par leur forte charge éthique et politique : le théâtre s'inscrit ainsi en faux contre la façon dont la télévision, par exemple, donne à consommer la parole individuelle. Une émission aux intentions assurément honorables malgré son titre racoleur, *Bas les masques*, est férue de "récits de vie" : le plateau de Mireille Dumas est devenu au fil des semaines une sorte de cour des miracles où tous les individus "différents" de notre société, en vrac (gros, trop laids, trop beaux, séropositifs, joueurs, transsexuels, mères dénaturées, couples morganatiques et tant d'autres) viennent raconter leur expérience. Sous des airs de conversation, voire d'interview, les questions neutres de l'animatrice ne sont là que pour relancer un bilan déjà fait : les gens viennent ici moins se livrer à l'expérience de la parole que témoigner d'une vie comme si elle était enclose dans leur discours, comme s'ils en possédaient le sens ; et c'est bien ce sens que l'émission communique au téléspectateur .Malgré sa forme dialoguée, *Bas les masques* est donc une collection de monologues, mais de monologues gelés, fermés par une mise en spectacle qui les investit de vérité.
C'est exactement le contraire de ce qui se peut se passer au théâtre, lorsque la parole solitaire est travaillée par la présence ambiguë de l'auteur, traversée par l'altérité de l'acteur, mise en porte à faux par une mise en scène ou une structure dramatique qui y font entendre l'écho d'autres paroles, d'autres répliques. Sur scène, il n'est pas alors de discours, fût-il pur soliloque, qui ne soit sans cesse réouvert à l'interprétation et à l'écoute.

Ce n'est pas autrement qu'est construit ce livre si théâtral et si tragique dans sa matière qu'est *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu ; les monologues[11] se suivent, désespérés et sombres, toujours cependant mis en perspective par la trame continue d'une réflexion sociologique. Ce n'est pourtant pas de l'objectivation scientifique que

---

11 Ce ne sont pas des monologues à proprement parler , puisqu'il s'agit d'entretiens. Mais ces entretiens sont menés selon une maïeutique presque psychanalytique dont Bourdieu s'explique en tête du livre; ce qui donne à chacune des réponses l'aspect d'une prise de parole longtemps désirée et enfin réalisée, où la personne interrogée se trouve tout à coup dans un rapport extrêmement fort avec elle-même, l'interlocuteur servant plutôt de catalyseur à l'invention d'un monologue plein d'un sens inattendu pour son auteur même.

vient ici le secours, mais plutôt des échos inattendus qui se créent de part en part du corps social ; cet ouvrage étonnant qui fait d'une société souffrante un vaste chœur où les plaintes de loin en loin se répondent nous laisse espérer que la douleur la plus solitaire peut rencontrer son sens dans une écoute qui fait résonner les expériences entre elles.

Le tragique que contient la forme monologique, c'est la choralité qui le dénoue, donnant à chaque parole la chance de trouver sa clé en celle de l'autre[12].

[12] *Enfonçures*, *Esclaves de l'amour*, *La Conquête du pôle Sud*: tous ces spectacles sont construits sur une structure chorale, essentielle aussi dans l'approche de la *Cerisaie* par Stéphane Braunschweig, qui a également voulu clore *Le Conte d'hiver* sur un groupe de personnages face à la salle, tous traversés par une même énigme : encore une image de choralité.