

LE MONOLOGUE FLEUVE

Ici illustrée par deux textes de notre période (Massin, XV-XVI/2, p. 289 et suiv. et 296-297), l'analyse est susceptible d'être étendue à toute l'œuvre. Son objet est d'isoler et de caractériser un mode d'écriture fréquent : le monologue – ou la tirade - indéfini, qui est peut-être, plus largement encore, le signe ou le modèle d'un type d'énonciation propre à Hugo. Ce propos se place sous le patronage de Valère Novarina dans la mesure où il s'agit d'un discours fondé sur la poétique jusqu'à la déconstruction verbale.

L'hypothèse initiale consiste à observer qu'il n'y a pas de distinction à opérer entre les grands discours du théâtre publié par Hugo et ceux des fragments : il s'agit bien d'un mode d'écriture et non d'une conséquence du passage à la scène, ou au contraire de l'absence de ces contraintes. Elle consiste d'autre part à ne pas faire non plus de distinction entre les monologues et les tirades.

Elles ont en effet ceci de commun avec les monologues proprement dits que l'énonciation y est affaiblie parce que la situation énonciative elle-même y perd de sa consistance. Elle est paradoxale, flottante; il n'y a pas de nécessité, par exemple, à ce que le "Bon appétit..." soit prononcé au moment où il l'est plutôt qu'à un autre. Dans le premier de nos deux exemples l'affaiblissement de la situation d'énonciation s'observe concrètement au fait que tout le début - qui la précise - est une addition.

Plus précisément, dans ces discours indéfinis, le rapport à l'autre n'est pas mis en lumière, ou manque, et le discours est débrayé du contrat de communication avec son destinataire : Charlemagne dans *Hernani*, Charles-Quint dans *Ruy Blas*, François I dans *Le Roi s'amuse* sont morts ; les ministres de *Ruy Blas* ne peuvent lui répondre - au reste deux d'entre eux s'en vont. Dans le premier de nos deux exemples, il y a bien un contrat : argent contre discours, mais c'est un faux contrat et, dans le second, on ignore entièrement dans quelles conditions Le Roi prend la parole.

Mais le *je* lui-même n'a pas beaucoup plus d'existence que ses interlocuteurs muets et il débraye en quelque sorte de son propre discours. Le gueux philosophant contre toute attente tient un propos aussi approprié à son apparence et à son être que si je (A. U.) entreprenais de vous parler de voitures. De même lorsque Ruy Blas s'adresse aux ministres - et à Charles-Quint - ce n'est pas tout à fait lui qui parle, ne serait-ce que parce qu'il est un être double. C'est aussi le cas pour Triboulet s'adressant à François Ier.

Fait remarquable, ce décrochage du sujet de la parole donne parfois lieu à un travail de réinsertion artificielle d'un sujet de l'énonciation : ainsi, dans la tirade de *Ruy Blas*, l'indication : on m'a volé, moi, sur le pont de Tolède ; ici, dans le premier texte, l'ajout du début. Mais ceci n'empêche pas que la fragilité du *je* conduise au passage au *on* pour désigner le sujet (voir dans le second texte : "...plus on est grand, glorieux, puissant, etc...").

Or, lorsqu'un discours est ainsi débrayé de son énonciation, il n'a plus aucune raison de s'arrêter car il sort des règles de l'échange conversationnel. Voir Wilson et Sperberg dans *Communications 30*. Ces règles sont fondées sur le principe de coopération (également absent dans *Alice au pays des merveilles*, chez Kafka...). De là certains traits de ces discours. Une loi de la conversation veut que le discours soit d'autant plus pauvre qu'il est plus pertinent à la situation (au sens de W et S) et inversement d'autant plus riche qu'il est moins pertinent à la situation : un théorème n'est pertinent à aucune conversation, le temps qu'il fait l'est à toutes : elle est vérifiée par ces monologues indéfinis, d'autant plus longs et riches qu'ils s'affranchissent des contraintes conversationnelles. De même pour la loi d'informativité qui veut qu'on ne dise pas ce que l'interlocuteur sait, magnifiquement négligée dans le discours de Ruy Blas. (R. Journet conteste l'exemple donné par Annie : "Je t'aime", dit à quelqu'un avec qui on vit depuis 40 ans, car "ce sont des choses dont on n'est jamais tout à fait sûr".) Et aussi pour la loi d'exhaustivité qui veut que l'information pertinente maximum emploie le minimum de mots ("Ca va ?" - "Ca va...").

Nous sommes donc en présence d'un mode d'écriture qui permet à Hugo de ne pas compter, de ne pas s'arrêter ; il forge les situations d'énonciation impossibles ou imparfaites qui permettent au discours de s'allonger indéfiniment. Car c'est bien là une tendance en quelque sorte naturelle de la parole de Hugo et dont lui-même fait la théorie et l'esthétique dans *William Shakespeare*. On peut parler de « rhétorique de l'excès », mais il faut être plus précis. Il demeure en effet une énonciation dans ces textes mais qui vacille entre l'énonciation personnelle – poétique - et le constat - le genre démonstratif. Celui-ci, identifié par les rhétoriciens classiques, comprend la *laudatio* et la *vituperatio* : ce sont bien les aspects dominants de nos monologues-tirades : *vituperatio* de Dieu, de l'état présent de l'Espagne par Ruy Blas, *laudatio* d'Eros (dans nos textes) de Charles-Quint. Mais il manque ici la structure argumentative qui construit normalement le discours rhétorique. Les arguments s'accrochent peu ou mal, joints qu'ils sont par l'association d'idée ou l'association verbale ; on reste dans un flot verbal nourri d'exemples enchaînés par l'alternance : maxime-constat, énumératif-injonctif, argumentative (fais ceci et tu verras que...). La démonstration ne caractérise donc pas exactement ces discours où se lit la récurrence du désir - qui, elle, n'a pas du raison de s'arrêter dans son passage d'un objet à un autre. (Car c'est le propre d'un désir insatisfait que de changer d'objets...) Ici, c'est, très simplement, le désir d'amour du Roi ou le désir de Mouffetard de voir Dieu se manifester quelque part comme un honnête homme. Ceci nous renvoie à un autre modèle, celui d'une écriture poétique.

Barthes la définit, dans le *Degré 0*, je crois bien, comme un continuum où les mots produisent un effet tenant à leur accumulation et non à leur liaison syntaxique. C'est un peu ce qui se passe ici où l'affaiblissement des liens logiques va de pair avec l'abondance.

Notons, pour conclure, deux derniers traits de ces discours indéfinis. D'une part on y assiste à un effet de catalogue concret. C'est un aspect de l'hyperréalisme – pictural - que d'aboutir à une irréalisation du monde par son exacte et abondante représentation. De fait, nos discours ont le statut étrange d'une vérité flottant au milieu du rêve. Ainsi Ruy Blas, dont le propos est exact et véridique, mais prononcé, il le dit lui-même, dans un rêve éveillé. D'autre part le *je* fictif du personnage tient le discours, mais nommément seulement. Dans l'oscillation entre la présence et l'absence du *je* qui parle Hugo se glisse et fait entendre sa voix toujours reconnaissable.

De la discussion, longue, sinueuse, intelligents et parfois elliptique, il est malaisé de rendre compte. A. Laster regrette que le propos d'Annie ne distingue pas le monologue de la tirade et observe que ce qui est ajouté dans le premier des deux fragments est précisément un monologue : le texte va vers une énonciation réelle et non vers une énonciation affaiblie ou nulle, Annie regrette qu'A. Laster refuse son hypothèse initiale et ruine tout son propos en réintroduisant une distinction qu'il avait précisément pour objet de dépasser.

G. Malandain ajoute aux exemples donnés par Annie celui du monologue de Gwynplaine qui rencontre la même nécessité et la même absence du destinataire. Par ailleurs elle s'inquiète de la notion d'écriture poétique référée au texte de Barthes. Pour ce dernier, l'écriture étant définie comme "produite par la réflexion de l'écrivain sur l'usage social de la forme et le choix qu'il en assume", (non, Gabrielle ne connaît pas Barthes par cœur, c'est moi qui, ne comprenant rien à ce qu'elle avait dit, suis allé aux sources – espérant avoir trouvé la bonne), il n'y a pas d'écriture qui ne soit directement insérée dans l'histoire. Or, ici, c'est pourtant bien d'une écriture qu'il s'agit, fonctionnant directement sur le poétique et non sur le pragmatique. Elle a, complète Annie, pour objet de débrayer la parole et non de la faire fonctionner. Mais ce qui est pragmatiquement nul, dans la situation d'énonciation du texte, ne l'est pas pour l'écoute du spectateur. Le "Bon appétit..." est creux pour la Monarchie Espagnole – il est, du reste, immédiatement retourné par Salluste, signe de sa fragilité -, mais ne l'est pas pour son destinataire second.

J.-C. Fizaine se demande s'il n'y a pas de spécificité du discours sur Dieu : on y joue au sujet perché et il y a une sanction pragmatique dans la chute. Ceci ne signifie pas que le discours soit nul : il en va de même pour le discours délibératif tel que F. Vernier l'avait analysé : on n'est pas plus avancé à la fin qu'au début mais, entre temps, du travail s'est fait.

G. Rosa se demande si le monologue indéfini n'est pas effectivement un des traits – qu'il a oublié de relever – caractérisant la parole hugolienne comme réalisant au plus près l'ambition romantique d'une parole absolument propre à son sujet. Comme telle, elle n'est à proprement parler ni adressée, ni refusée à son destinataire : elle le vise et ne l'atteint pas ou l'atteint sans l'avoir visé. C'est à vrai dire le propre de toute littérature que cette destination paradoxale "comme je l'ai dit dans ma thèse" – (car on n'échappe pas, une fois docteur, à cet énoncé ridicule). Annie s'y oppose : la coulée verbale est un aspect spécifique de l'écriture de Hugo ; cette pulsion d'écriture manifeste un désir ; toute redondance est le signe d'une frustration. Quel désir ? celui d'épuiser le réel.

R. Journet va dans le même sens : Hugo face au réel le voit inépuisable ; il faut en remettre une quantité pour lui ressembler. Mais "en remettre" au sens propre. Car l'écriture hugolienne ne va pas spontanément en ce sens – au moins pas toujours. Ainsi le chapitre "L'Année 1817" est-il écrit à partir d'une première version beaucoup plus courte et dont l'ordre était différent. Et souvent, dans les textes de Hugo, il y a une argumentation initiale dont l'ordre se défait en même temps que le texte s'enrichit. Hugo travaille dans le sens du désordre et de l'excès, il n'y est pas spontanément porté.

Y. Gohin observe également, chez Hugo, un emploi du trop plein. Hugo fait surgir l'infini au bout d'un discours intarissable et nul : il va aux limites de l'infinissable où commence l'infini. Il n'empêche que ça finit. Ici sur l'or : sur ce qu'on peut compter : les écus.

J.-C. Fizaine s'empare de cette lueur et énonce : "Dieu a la diarrhée et le prêtre est le ténia de la diarrhée de Dieu". Mais il est remarquable que le discours soit lié à l'argent. Effectivement, dit Annie, qui souligne le rapport permanent de la politique à la métaphysique : tous deux animent Hugo d'un grief inextinguible.

Pourquoi, demande enfin Yves Gohin, l'éloge de l'amour aboutit-il au cocufiage ? Parce que, répond Annie, l'amour donné aux uns est souvent refusé aux autres. (Traduction en langue pour jeunes filles.)