

Le monologue du XIX^e siècle : entre le Vaudeville et le drame

Ahmed Ghareeb Mohammed ALI*

Université de Minia

- Résumé

Le développement du monologue au XIX^e siècle est lié aux deux courants différents : Le Vaudeville et le drame. Le succès du monologue est attribué particulièrement au Vaudeville, car il s'est caractérisé par la brièveté et le comique. Malgré la déconstruction des conventions dramatiques avec le drame, et particulièrement à partir du *Préface de Cromwell*, le monologue garde des traits classiques comme le monologue d'exposition et la dimension psychologique du monologue. L'attachement du monologue à la technologie est apparu à la fin du siècle. L'invention du téléphone a donné l'idée à plusieurs auteurs pour écrire leurs pièces en monologues. Alors, cet article a pour objectif de traiter avec des exemples comment le monologue était en relation étroite avec le vaudeville et le drame, et l'influence technologique sur l'écriture du monologue.

- Introduction

Avec l'apparition du Romantisme, les conventions du théâtre classique se sont quasiment déstructurées grâce à l'apparition de plusieurs genres comme le drame romantique particulièrement, le mélodrame, le théâtre bourgeois et le vaudeville. Mais les aspects du classicisme ont continué jusqu'au début du XIX^e siècle, ou plus précisément jusqu'à la bataille d'*Hernani* qui a commencé en 1830. Il reste aussi la présence de la satire dans les pièces de cette époque comme une trace indétachable de la tradition. Cet héritage classique est accompagné d'une évolution au niveau de la fonction et de la structure. Le monologue s'est épanoui au XIX^e siècle à cause de l'émergence de la démocratie qui s'est enracinée après la Révolution et de l'ascension de la bourgeoisie. La pièce en prose a occupé une place plus privilégiée que la pièce en vers, même si Hugo a été fidèle au drame en vers. Fonctionnellement, les monologues se sont socialement répandus au moyen du théâtre des salons littéraires à la fin du XIX^e siècle.

Si les salons bourgeois contribuent à la diffusion et à la consommation des monologues dramatiques, c'est d'abord par référence à une pratique déjà ancienne que, disons-le d'emblée, la grande majorité des salons mondains perpétue largement : le théâtre de salon. La vogue des monologues y trouve aussi un terrain particulièrement favorable au nom de critères économiques qui sont parfaitement étrangers au salon de Nina. Les maîtresses des maisons bourgeoises préfèrent engager un comédien de premier ordre plutôt qu'un ensemble musical, un quatuor, par exemple, de façon plus onéreuse¹.

1. Le cas du vaudeville

Le succès du monologue au début du XIX^e siècle est spécifiquement attribué au vaudeville parce que la réception du public de ce genre reposant sur la brièveté était extraordinaire, si bien que « *treize cents vaudevilles furent joués sur les différents théâtres*² » entre 1815 et 1830. Cet énorme nombre s'explique parce que les pièces du Vaudeville étaient courtes. Les vaudevilles sont composés d'« *un acte pour la majorité [...], car pendant longtemps la loi interdit de faire plus long*³ ». De plus, les monologues du vaudeville sont profondément liés à la comédie qui nous présente satiriquement la dimension morale et les problèmes de la société. Par conséquent, l'engouement pour le monologue des vaudevillistes a, au fur et à mesure, contribué à développer le théâtre comique, parce que les acteurs du vaudeville avaient en même temps « *un double talent, de comédiens et de chanteur*⁴ ». Cette dimension comique est axée sur le burlesque qui ne s'accumule pas seulement dans les pièces de Scribe, Labiche et Feydeau. Nous traiterons seulement un seul exemple de vaudeville ; le monologue chez Feydeau. Au XIX^e siècle, le succès du monologue est lié au public qui a préféré ce genre dramatique.

*ahmedghareeb.ali@gmail.com

¹ Françoise DUBOR, *L'Art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 24.

² Maurice ALBERT, *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*, Paris, Société Française D'Imprimerie et De Librairie, 1902, p. 285.

³ Léon METAYER, *Le Vaudeville de l'Empire et de la Restauration*, in *Europe*, n° 786, octobre 1994, p. 40.

⁴ Léon de LANZAC DE LABORIE, *Paris sous Napoléon. Spectacles et musées*, Paris, Plon-Nourrit et C^{ie} Imprimeurs-Éditeurs, 1913, p. 153.

Un monologue est très vite « consommé », et la demande est importante : tout nouveau monologue est donc favorablement accueilli ; c'est ainsi que débute notamment Georges Feydeau. Mais c'est ainsi que les profils des auteurs se multiplient ; chacun en effet prend à cœur de rédiger son monologue¹.

On pourrait dire que ce genre a frappé les regards du public puisqu'il traite brièvement de thèmes différents, attachés à l'actualité. C'est pourquoi les représentations des vaudevilles se sont multipliées : par exemple, on remarque qu'il y a quatre représentations en soir tandis qu'entre 1815 et 1820 il n'y en a que trois. « *La présence du monologue dans le vaudeville semble s'imposer*² ». Le monologue en prose est considéré comme un des facteurs de la réussite du vaudeville.

Cependant, il y a des monologues en vers comme ceux de Feydeau, par exemple dans ses pièces : *Le Billet de mille*, *Les Enfants*, *J'ai mal aux dents et Le Mouchoir*. Le monologue donne l'occasion à Feydeau d'exprimer les pensées des personnages, tandis que le dialogue se caractérise par la brièveté des répliques. Néanmoins, ils sont quelquefois longs pour éclairer la psychologie du personnage, par exemple dans sa pièce *La main passe*, le monologue d'Hubertin dépasse deux pages. Ce monologue « *occupe dans l'œuvre de Feydeau la même situation que l'exceptionnel monologue de Figaro dans le théâtre de Beaumarchais*³ ». Le monologue d'Hubertin se situe au début de l'acte II (scène 2), il a pour but d'exposer et de récapituler les événements de l'acte.

Les pièces de Feydeau comprennent des monologues dialogiques, comme ce monologue d'Hubertin, dont le caractère dialogique est indiqué par une didascalie énonciative « *(se parlant à lui-même et se répondant)*⁴ ». Parallèlement à ce caractère dialogique du monologue, on peut constater que l'utilisation des monologues soutient la rapidité des actions sont accompagnées des verbes de mouvement dans les répliques du personnage ou dans les didascalies. Les monologues comiques s'achèvent dans le théâtre de Feydeau à partir de ce type de verbes qui sont intimement corrélés aux parties du corps.

¹ Françoise DUBOR, « Le Monologue dramatique : un carrefour de l'histoire littéraire », *L'histoire dans la littérature*, actes du 2^e colloque organisé par l'Université de Genève, Genève, 6-7 juin 1997, publié par La Librairie Droz S.A, Genève, 2000, p. 264.

² Henry GIDEL, *Le théâtre de Georges Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 319.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ Georges FEYDEAU, *La Main Passe*, acte. II, scène.2, in *Théâtre Complet*, tome. III, texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie, notices et notes par Henry Gidel Paris, Editions Garnier-Bordas, 1988, p. 66.

Dans le même monologue d'Hubertin, on pourrait remarquer ces verbes à travers les didascalies particulièrement. « *(Il oscille une ou deux fois du haut du corps sans que ses pieds bougent de place ...)*, *(Avec un petit bonjour de la main au personnage imaginaire qu'il croit voir)*, *(Levant ses bras droit ...)*¹ ».

Le comique gestuel est donc ici étroitement associé au comique verbal ; tout autant que texte, le monologue de Feydeau est spectacle : l'auteur dans ce domaine, n'a garde d'oublier le comédien qu'il fut pendant sa jeunesse, et le metteur en scène qu'il ne cessa jamais d'être².

La présence du comique dans les pièces de Georges Feydeau, et en particulier dans ses monologues, est annoncée par l'existence des personnages maladroits et l'usage du quiproquo. Le quiproquo est considéré comme « *l'un des procédés les plus habituels des vaudevilles de Feydeau, occupe dans ses monologues une place non négligeable*³ ». Par exemple, dans son bref monologue en prose « **Aux Antipodes** », l'héroïne, une femme avignonnaise, a fait connaissance avec un monsieur qui connaissait bien le mari de cette femme, pendant un spectacle. Cet homme a offert de l'emmener à **L'Elysée-Montmartre**⁴ après la représentation, mais elle a pensé à ce moment-là que ce lieu était la maison du **président de la République**. Par conséquent cette situation provoque le rire des spectateurs.

Pendant le spectacle, j'ai fait connaissance avec un monsieur très bien. Il m'a dit qu'il avait beaucoup connu mon mari. C'était une heureuse rencontre ! Après la représentation, il m'a offert de m'emmener au bal de l'Elysée. Il appelait ça l'Elysée-Montmartre, je ne sais pas pourquoi. J'ai accepté tout de suite. Pensez donc, à la présidence ! Ce devrait être un gros personnage que l'ami de mon mari. [...]. Tout à coup j'ai demandé à voir le Président de la République ! On m'a répondu qu'il était couché et tout le monde s'est mis à rire⁵.

¹ *Ibid.* pp. 66-67.

² Henry GIDEL, *Le Théâtre de Georges Feydeau, op.cit.*, p. 325.

³ Henry GIDEL, « Notice des Monologues », in *Théâtre Complet*, tome. IV, *op.cit.*, p. 655.

⁴ Bal situé 80, boulevard Rochechouart (actuellement cinéma Le Trianon), cf. Henry GIDEL, *Notes d'«Aux Antipodes»*, in *Théâtre Complet*, tome. IV, *op.cit.*, p. 980.

⁵ Georges FEYDEAU, *Aux Antipodes*, in *Théâtre Complet*, tome. IV, *op.cit.*, p. 681.

Les vaudevillistes ont préféré le monologue parce qu'ils tiennent compte du goût général du public qui a dominé pendant cette période. Le public est attaché à ces pièces en monologues à cause des deux raisons fondamentales : la première concerne la structure de la pièce : plusieurs vaudevilles s'appuient sur un seul personnage, et se caractérisent par la simplicité du style.

Sur le plan économique et administratif, d'une part, les directeurs de théâtres (comme Théâtre des Nouveautés, l'Athénée des Variétés), les producteurs ont eu recours à adopter les pièces en monologues d'une part, et les éditeurs de l'autre part parce qu'« *en un temps où les maisons d'édition ont du mal à survivre, les monologues se vendent bien, et à moindre frais [...]*¹ ». Pour les directeurs de théâtres, les pièces en monologues ne coûtent pas autant que les pièces en dialogues : un simple décor et un seul acteur peuvent attirer l'attention des spectateurs ; en même temps, ils « *permettent d'alimenter encore les caisses du théâtre*² ». Sur le plan politique, d'autre part, la renaissance du vaudeville est aussi liée à la liberté de l'édification des théâtres qui est apparue après le **décret du 6 janvier 1864**³.

Par exemple, la pièce « **La Cagnotte** » de Labiche a été représentée cent dix fois en 1864, c'est-à-dire dans l'année même de la publication du décret, après une période de décadence du vaudeville. Par contre, sa pièce « **La Station Champbaudet** » a été représentée quarante fois en 1862⁴. « *Le vaudeville devient l'un des plus prestigieux lieux du théâtre au XIX^e siècle. [Il] devient au XIX^e siècle le genre le plus représenté à Paris*⁵ ».

2. Le Cas du drame

La naissance du drame romantique annoncée par Victor Hugo dans la « **Préface de Cromwell** » attache de l'importance à la déconstruction des règles classiques. Cette préface a bravé les règles strictes du classicisme et du néo-

¹ Françoise DUBOR, « Le Monologue dramatique : un carrefour de l'histoire littéraire », *L'histoire dans la littérature., op.cit.*, p. 265.

² *Idem.*

³ Ce décret permet la liberté de l'activité théâtrale au niveau de l'édification des salles de spectacle et de la représentation de tous les genres dramatiques. Voir à ce propos Romuald FERET, « Le décret du 6 janvier 1864 : La Liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale », *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la dir. Jean-Claude YON, Paris, A. Colin, 2010, pp. 51-60.

⁴ Voir à ce propos Françoise CAVAIGNAC, « Le Vaudeville sous le Second Empire ou le règne de Perrichon », in *Les Spectacles sous le Second Empire, op.cit.*, pp. 305-306.

⁵ Brigitte BRUNET, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan, 2004, p. 54.

classicisme au sujet des trois unités. En vérité, le drame a été constitué sur les principes hugoliens, parce que la déconstruction des unités dans le drame ne signifie jamais qu'on omette l'action principale qui nous dirige vers les actions secondaires.

[...] l'unité de l'action, la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil [...]. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité de l'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucun façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale¹.

En outre, le bouleversement des conventions dans le drame romantique se rapporte à la psychologie des personnages parce que le Romantisme a proclamé la nécessité de l'expression des réflexions et des sentiments du personnage. Par conséquent, l'importance du drame romantique, selon Hugo, consiste dans le rapprochement ou la balance entre le grotesque, qui se réfère aux traditions comiques de l'Antiquité et ce qui suscite le rire, et le sublime qui réside dans l'attachement au côté pathétique et psychologique du personnage tragique. Mais cela ne signifie pas une simple juxtaposition du comique et du tragique.

Le drame dans son principe même est l'équilibre entre le grotesque et ce sublime que Hugo ne définit pas. On voit bien qu'il ne s'agit nullement d'un "mélange des genres" ou d'une juxtaposition du comique et du tragique, mais d'une conception originale du drame².

La déconstruction des conventions dramatiques est aussi liée au monologue. Le drame ne limite pas le monologue l'exposition. On pourrait remarquer plusieurs caractères du monologue, le monologue dont le caractère psychologique. « *On retrouve dans le drame tous les types du monologue classique, jusqu'au monologue d'exposition, jusqu'au monologue purement psychologique* ³ ». **La Tour de Nesle** de Dumas Père, en 1832, contient un monologue d'exposition qui ouvre la première scène du sixième tableau. Cette scène introduit le Personnage « Buridan », qui est seul sur scène ; il s'efforce

¹ Victor HUGO, « Préface de Cromwell », in *Théâtre Complet*, Tome. I, Paris, Gallimard, 1963, p. 430.

² Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Paris, Belin Sup, 1993, p. 68.

³ Maurice SOURIAU, *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, Paris, Hachette et Cie, 1885, p. 118.

de connaître qui lui a serré la main, en répondant à la fin de la scène « *peut-être vais-je le savoir¹* ». Par conséquent, cette scène indique les événements qui se passeront plus tard dans les scènes suivantes.

Les monologues dans les drames de Victor Hugo et de Musset portent plutôt une dimension psychologique. Cette fonction psychologique du monologue attire les cœurs des spectateurs vers l'intériorité du personnage, comme **Lorenzaccio** de Musset. L'agitation des sentiments de **Lorenzo** et son angoisse se manifestent profondément lors de son monologue, par exemple, à la scène 9 de l'acte. IV. Au cours de ce monologue, il délibère sur la conduite du héros. C'est pourquoi on pourrait dire que la fonction psychologique du monologue est liée à une fonction dramatique. Le monologue d'action a caractérisé le drame romantique parce qu'au moment où le personnage est seul sur scène, où ses sentiments commencent à exploser, il apparaît un moment complètement bouleversé. Par conséquent, il fortifie la tension de l'action.

La grande innovation des romantiques, ou, pour mieux dire, leur véritable supériorité sur le monologue classique toujours un peu froid, trop abstrait, consiste dans ce que j'appellerai, faute de mieux, le monologue d'action, c'est-à-dire les scènes où le personnage resté seul, non seulement pense tout haut, mais encore agit².

En ce sens, le monologue aide certainement à émouvoir les spectateurs et à frapper leurs cœurs comme s'ils vivaient la même situation que le héros. Aussi le monologue de **Lorenzo** (acte. IV, scène) décrit les sentiments du héros et annonce comment il veut intentionnellement tuer le duc. Mais il attend patiemment le bon moment pour l'exécuter : « *Allons la paix, la paix ! l'heure va venir³* ». L'heure du meurtre va venir prochainement dans la scène 11. Ce monologue s'associe à la progression du drame parce qu'il permet de faire apparaître les réflexions du personnage pendant un moment décisif, « la scène du meurtre » (acte. IV, scène.11). Ce moment se caractérise par l'expression des sentiments accumulés à l'intérieur du personnage et de son conflit intérieur. « *Là commence l'un des plus étonnants monologues intérieurs de l'histoire du théâtre : construction de la scène du meurtre, dialogue du*

¹ Alexandre DUMAS, *La Tour de Nesle*, Acte. III, Tableau.6, Scène. I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2014, p. 152.

² Maurice SOURIAU, *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, op.cit. p. 118.

³ Alfred DE MUSSET, *Lorenzaccio*, acte. IV, s.9, in *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, coll. « La pléiade », 1990, p. 232.

*bourreau et de la victime*¹ ». Les sentiments de **Lorenzo** dans ce monologue se distinguent de la perturbation : « *je ne sais pourquoi je marche, je tombe de lassitude* ». Son bouleversement nous donne l'impression que les actions s'entrecroisent parce que Lorenzo imagine plusieurs personnages auxquels il parle, comme **Catherine, Scoronconcolo, Giomo et sa mère**.

Si on veut se référer au monologue dans le drame romantique, on ne peut pas écarter le rôle de Hugo et de Musset. Mais, nous prenons justement un seul exemple du drame romantique pour indiquer la fonction du monologue. L'utilisation du monologue est toujours présente dans ses pièces comme **Hernani** ou **Ruy Blas**. Le monologue hugolien est lié à l'interaction de l'interlocuteur. Autrement dit, l'échange verbal est perdu lorsque le locuteur s'adresse à un interlocuteur muet ou mort, par exemple « *le grand monologue de don Carlos est adressé à un gisant, Charlemagne, comme le monologue d'Hernani à la fin de l'acte I est indirectement destiné au père mort, à qui la vengeance*² ». Hugo s'est inspiré du monologue classique, de sa fonction délibérative, mais il a pris une autre dimension ; si le héros, dans le monologue classique, prend une décision, par contre, le héros hugolien veut prendre la décision mais il semble hésiter à la prendre. Ici, le monologue est considéré comme une fausse délibération, « *le monologue de Ruy Blas en début de l'acte IV est fausse délibératif : le héros a la volonté de prendre une décision mais ne peut pas trancher*³ ». Ce personnage romantique « *Ruy Blas* » dans l'acte IV, scène 1, se trouve dans une situation difficile parce qu'il veut sauver la reine d'Espagne *Doña Maria*.

Il faut que je la sauve ! – Oui ! Mais y réussir ?
Comment faire ? Donner mon sang, mon
coeur, mon âme,
Ce n'est rien, c'est aisé. Mais rompre cette trame !⁴

Cette volonté est néanmoins accompagnée d'un état de trouble parce que Ruy Blas veut protéger la reine, mais il n'a pas en même temps les moyens nécessaires de la sauver. Par conséquent, cette hésitation se manifeste à partir des mots que Ruy Blas a utilisés : « fou » et « raison ». Ce caractère a

¹ Anne UBERSFELFD, « Mémoire de Lorenzo », in *Cahiers Textuel "Lorenzaccio"*, n°8, Textes réunis par José-Luis DIAZ, Paris, Université Paris VII, 1991, p. 81.

² Olivier BARA, Patrick BERTHIER et alii, **Hernani et Ruy Blas**., Paris, Atlande, coll. «*Clefs concours*» - *Lettres XIXe Siècle*», 2008, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ Victor HUGO, *Ruy Blas*, in *Théâtre Complet*, Tome. I, Paris, Gallimard, coll. «La Pleiade», 1963, pp. 1599-1600.

caractérisé le monologue de Hugo qui est considéré comme un des renouvellements du drame romantique.

Je suis fou. Je n'ai plus une idée en son lieu.
Ma raison, dont j'étais si vain, mon Dieu !
Mon Dieu !
Prise en un tourbillon d'épouvante et de rage,
[...]
Sans doute. Autour de moi, tout est nuit,
tout est gouffre.
Je sens le piège, mais je ne vois pas. – je
souffre !
C'est dit. Empêchons-la de sortir du palais.
Faisons-la prévenir sûrement, sans délais. –
Par qui ? – Je n'ai personne !¹

À la fin du XIX^e Siècle, un phénomène supplémentaire apparaît : en 1876, le développement du monologue a véritablement pris la voie de la technologie. Pourrait-on parler de « la discontinuité technologique » provoquée par l'invention du téléphone de Bell ? L'utilisation de l'appareil dans l'acte de communication a-t-elle un effet au niveau de la continuité du discours ? Cette invention a désormais incité plusieurs auteurs à écrire leurs pièces reposant sur le téléphone comme outil de communication entre les personnages. La relation entre le téléphone et le monologue apparaît au moment où le coup de fil est sur le point d'être interrompu, parce que le locuteur utilisera le mot « Allô » pour recommencer la communication avec l'autre personne. À partir de cette relation, le monologue peut aussi se caractériser par le dialogisme lorsque le locuteur se dédouble et se parle à lui-même dans le téléphone. En d'autres mots, le personnage imagine les répliques de l'autre personnage (imaginaire) auquel il s'adresse et imagine y répondre. Par conséquent, « *l'un des intérêts majeurs du téléphone est le caractère technologique qu'il donne à la parole, elle-même fondatrice du monologue*² ». Par exemple, le téléphone est utilisé pour la première fois en 1882 dans une pièce de Hippolyte Raimond et Paul Burani, qui s'intitule « **Le Téléphone** » : c'est un vaudeville en un acte qui a été représenté au Théâtre de l'Athénée-Comique. Cette pièce nous présente une femme qui utilise le téléphone pour s'affranchir de la rencontre de ses amants. Le rapport entre le monologue et le téléphone se développe aussi dans « **Par Téléphone** » de Jules Legoux en

¹ *Ibid.*, p. 1600.

² Françoise DUBOR, *L'Art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin de siècle*, *op.cit.*, p. 94.

1883 : un monologue traite le problème de la jalousie conjugale d'une femme dupée par son mari. Dans cette pièce, on remarque que la présence de l'autre apparaît à partir de la répétition des paroles de l'autre personne avec Madame de Hautefeuille à qui elle parle¹. Elle a pensé qu'une charte conjugale axée sur la jalousie et la confiance réciproque, mais cette confiance est perdue à cause de la tromperie de son mari qu'elle a accidentellement découvert par le téléphone.

Mademoiselle Andrée, la première de mademoiselle Clémence ... C'est bien vous mademoiselle ?

Oui, sans doute.

Je vous ai attendue, comme c'était convenu, à sept heures.

Elle a été très occupée d'une capeline pour madame de Hautefeuille. Impossible d'aller dîner chez Ledoyen comme elle l'avait promis... mon chéri ?

Son chéri ?

Comment ! Que je ne prenne pas une petite voix de femme pour causer ? il n'y a personne auprès d'elle : elle est seule...

Qu'est-ce que cela me fait à moi qu'elle soit seule ?

Je ne contrefais pas ma voix, mademoiselle. Je suis madame de Hautefeuille, et j'attends mon chapeau.²

Elle s'est demandé c'est qui son chéri ? en parlant à elle-même pour connaître la vérité :

Soit... Mais à qui donc croyait-elle parler ? Avec qui devait-elle dîner ? Il n'y a qu'un homme dans la maison, et cet homme c'est M. de Lurrieux. La conclusion est facile à tirer. C'est lui avec qui elle pensait correspondre.³

Par conséquent, cet appareil joue un rôle important dans le développement du monologue à la fin du XIX^e siècle. Cette invention que

¹ Dans les notes de bas de page, Jules Legoux a cité que le caractère romain indique ce que madame de Hautefeuille dit par le téléphone ; ce qu'elle entend et répète est écrit en italique.

² Jules LEGOUX, Par Téléphone, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1883, p. 9.

³ *Idem.*

Madame de Hautefeuille a remerciée, grâce au téléphone, elle a bien su comment son mari l'a trompé. « La jalousie, ah ! comme je la comprends bien ! Et... et quelle jolie invention le téléphone ! ¹».

- Conclusion

Pour résumer, le développement du monologue ²au XIX^e siècle s'est appuyé sur le vaudeville, parce que le goût du public s'est porté à ce genre dramatique qui se caractérise par des monologues satiriques ayant pris la forme comique. Dans le monologue du XIX^e siècle, le comique a été exploité par l'utilisation du quiproquo, comme dans les pièces de Feydeau. Mais la révolution romantique annoncée par Hugo a certainement contribué au développement de la fonction du monologue. Il est à remarquer que le monologue hugolien s'est caractérisé par la forme classique avec quelques changements comme la fausse délibération lorsque le héros veut prendre une décision, mais qu'il ne peut pas la prendre. C'est un approfondissement psychologique est lié à la fonction délibérative qu'on peut la retrouver dans les pièces de Musset. Par ailleurs, à la fin du siècle, l'invention du téléphone a aidé plusieurs écrivains à écrire des pièces en monologue.

- ملخص

إن تطور المونولوج في القرن التاسع عشر مرتبط بظهور تيارين هما: الفودفيل والدراما. فمسرح الفودفيل لعب دورا مميزا في نجاح المونولوج الذي تميز بالاقتراب والكوميديا. وبالرغم من هدم القواعد الدرامية مع ظهور الدراما وبالأخص منذ مقدمة كرومويل لهوجو، إلا أن المونولوج احتفظ ببعض الملامح الكلاسيكية مثل: مونولوج المقدمة والبعد النفسي للمونولوج. ومع نهاية القرن ارتبط المونولوج بالتكنولوجيا. فاختراع الهاتف اوحى لعدد من الكتاب بكتابة مسرحيات من المونولوج. حيث يناقش هذا المقال كيف أن المونولوج كان بعلاقة وثيقة مع مسرح الفودفيل والدراما مع بعض الأمثلة، وكذلك مناقشة العلاقة ما بين كتابة المونولوج والتكنولوجيا.

¹ *Ibid.*, p. 15.

Bibliographie

A. Pièces de Théâtre

- DE MUSSET, Alfred, *Lorenzaccio*, Théâtre Complet, Paris, Gallimard, coll. “ La pléiade”, 1990.
- DUMAS, Alexandre, *La Tour de Nesle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2014.
- FEYDEAU, Georges, *La Main Passe*, *Théâtre Complet*, tome. III, texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie, notices et notes par Henry Gidel Paris, Editions Garnier-Bordas, 1988.
- HUGO, Victor, *Ruy Blas*, in *Théâtre Complet*, Tome. I, Paris, Gallimard, coll. ‘*La pléiade*’, 1963.
- LEGOUX, Jules, *Par Téléphone*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1883.

B. Ouvrages critiques

- ALBERT, Maurice, *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*, Paris, Société Française D’Imprimerie et De Librairie, 1902.
- BARA, Olivier, BERTHIER, Patrick et alii, *Hernani et Ruy Blas*, Paris, Atlande, coll. “*Clefs concours. - Lettres XIXe Siècle*”, 2008.
- BRUNET, Brigitte, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan, 2004.
- CAVAIGNAC, Françoise, « Le Vaudeville sous le Seconde Empire ou le règne de Perrichon », in *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la dir. Jean-Claude YON, Paris, A. Colin, 2010.
- DUBOR, Françoise, « Le Monologue dramatique : un carrefour de l’histoire littéraire », *L’histoire dans la littérature*, actes du 2^e colloque organisé par l’Université de Genève, Genève, 6-7 juin 1997, publié par La Librairie Droz S.A, Genève, 2000.
- DUBOR, Françoise, *L’Art de parler pour ne rien dire : le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- FERET, Romuald, « Le décret du 6 janvier 1864 : La Liberté des théâtres ou l’affirmation d’une politique culturelle municipale », *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la dir. Jean-Claude YON, Paris, A. Colin, 2010.
- GIDEL, Henry, « Notice des Monologues », in *Théâtre Complet*, tome. IV.

- GIDEL, Henry, *Le théâtre de Georges Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979.
- GIDEL, Henry, *Notes d'«Aux Antipodes»*, in *Théâtre Complet*, tome. IV.
- HUGO, Victor, « Préface de Cromwell », in *Théâtre Complet*, Tome. I, Paris, Gallimard, 1963.
- SOURIAU, Maurice, *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1885.
- UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin Sup, 1993.
- UBERSFELD, Anne, « Mémoire de Lorenzo », in *Cahiers Textuel 'Lorenzaccio'*, n^o.8, Textes réunis par José-Luis DIAZ, Paris, Université Paris VII, 1991.

C. Revues

- METAYER, Léon, *Le Vaudeville de l'Empire et de la Restauration*, in *Europe*, n^o 786, octobre 1994.