

Šrámek, Jiří

Monologue ou dialogue? : Jonas et Le Sacristain de Marin Sorescu

Études romanes de Brno. 1981, vol. 12, iss. 1, pp. 11-19

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113182>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

J I Ř Í Š R Á M E K

MONOLOGUE OU DIALOGUE? JONAS ET LE SACRISTIAN DE MARIN SORESCU

Jonas (1968) et *Le Sacristain* (1969), les deux premières pièces de théâtre de la trilogie *La Soif de la montagne de sel*¹ par Marin Sorescu, ne mettent en scène qu'un seul personnage. Nous pouvons nous interroger sur les ressources et sur le caractère véritable de ce monologue lyrique ou dialogue du personnage avec lui-même, d'autant plus que le dramaturge est un poète qui réduit la part de l'agencement de l'intrigue.

La poésie lyrique de Marin Sorescu est souvent méditative — des réflexions sur l'homme et sur la nature, passant en revue les phénomènes familiers de la vie de tous les jours. Les thèmes abordés aussi bien que l'ironie sous-jacente qui les accompagne font voir que la philosophie de l'auteur est optimiste, cependant cet optimisme est loin d'être facile. Le poète préfère des moyens simples pour en tirer des effets puissants. S'il ne cherche pas à inventer des métaphores dans ses vers, il vise à ce que le poème entier donne l'impression d'une métaphore développée. Il est intéressant de voir comment sa manière poétique se reflète dans son expression dramatique.

L'auteur lui-même considère sa trilogie dramatique comme une parabole. Elle doit montrer un personnage isolé, mis en face d'expériences fondamentales de la connaissance et d'un désir de perfection. Jonas et le sacristain échouent. Ce n'est que l'héroïne de la dernière pièce de la trilogie (*La Mère*), Irina qui, se sacrifiant pour son fils nouveau-né au temps du déluge, assure la continuité de la vie. Elle est ainsi le seul personnage capable de combattre son isolement et de dépasser l'absurdité de son

¹ Cf. Marin Sorescu, *Setea muntelui de sare (La Soif de la montagne de sel)*, Teatru, Editura Cartea românească, Bucarest 1974; un volume de théâtre qui comporte outre les pièces *Iona (Jonas)* et *Paracliserul (Le Sacristain)*, aussi *Matca (La Mère)*, *Pluta meduzei (Le Rameau de la Méduse)* et *Nervi există (Les Nerfs existent)*. En 1976, Sorescu a publié une pièce historique *Răceala (Le Froid)*, Teatrul, No 3, 1976, et, en 1978, une tragédie populaire en cinq actes, historique, *Dimineața, la prinz și seara (Le Matin, à midi et le soir)*, Teatrul, No 12, 1978.

existence. «Ce personnage n'a pu être qu'une femme, une femme enceinte.»²

Jonas et Le Sacristain sont caractérisés par une atmosphère d'allégorie et de mystère, alors que dans *La Mère* l'élément réel l'emporte sur l'élément symbolique.³ Il n'est certainement pas sans intérêt que si Jonas et le sacristain restent isolés sur la scène, Irina, elle, ne l'est plus.⁴

Le conflit dramatique entre divers personnages étant exclu, il ne reste à l'auteur qu'à visualiser scéniquement le conflit intérieur des héros. C'est de cette manière que Marin Sorescu aborde des thèmes «éternels». Jonas, comme le fait remarquer Constantin Radu-Maria, cherche l'infini (l'indéterminé illimité), le sacristain veut atteindre l'absolu (l'indéterminé limité).⁵ Le théâtre de Sorescu est «un théâtre des catégories fondamentales que Sorescu traite dans une perspective de moraliste», passant sans gravité à l'essence même des problèmes.⁶

Plutôt qu'une «tragédie», *Jonas* est une suite dramatique en quatre tableaux obéissant à un certain schéma. La pièce présente un pêcheur qui se parle à lui-même, mais qui se comporte comme s'il y avait deux personnages sur la scène. À la pêche, il est avalé par une baleine, comme, dans l'Ancien Testament, le célèbre prophète du même nom. Le pêcheur Jonas, se rappelant vaguement ce qu'il a retenu de l'histoire du prophète Jonas, tente de se libérer. À la différence du Jonas biblique le pêcheur n'attend pas, il agit, il éventre la baleine, mais ce n'est que pour découvrir qu'il n'est pas arrivé plus loin que dans le ventre d'une autre baleine, plus grande. Il persévère dans son effort pour aborder à la fin dans une île. Rien n'est plus faux que sa première idée d'être au bord de la mer. Très vite, il se rend compte que malgré les apparences il est toujours dans le ventre d'un monstre marin énorme. Pour aller à contresens de ce cercle vicieux, dans une tentative d'y échapper, il s'éventre lui-même. Jonas veut arriver à la lumière. Par conséquent son geste dramatique est doué d'un sens positif, étant un signe d'espoir.⁷ En outre, l'acte de Jonas est en conformité avec son idée que dans la vie il reste toujours quelque chose qui échappe à l'homme, et que c'est pour cela qu'il faut renaître.

Le sacristain se parle, tout comme Jonas, à lui-même. S'il ne fait plus semblant de parler à un invisible à côté de lui, il donne l'impression d'attendre quelqu'un qui ne viendra jamais. Il s'adresse à cet interlocuteur absent, à Dieu, à des statues de saints, à des papillons, à deux gardiens

² Marin Sorescu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1977 (Une anthologie de drames roumains 1944–1977)*, Editura Eminescu, Bucarest 1978, p. 926.

³ Le déluge qui domine l'action de *La Mère* n'est plus une allusion biblique. Il a été inspiré à l'auteur par les inondations en Roumanie des années soixante. (Cf. Marin Sorescu, *ibid.*, p. 928.)

⁴ Si les autres personnages autour d'Irina manquent encore un peu de «réalité», ce n'est plus le cas des drames postérieurs à la trilogie. Leur nombre va même se multipliant (*Le Froid* présente 34 et *Le Matin, à midi et le soir* 19 personnages).

⁵ Constantin Radu-Maria, «Marin Sorescu», in *Teatrul*, No 10, octobre 1975, p. 20.

⁶ Valeriu Răpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1977*, Editura Eminescu, Bucarest 1978, p. 923.

sourds et muets qui passent à côté, et à lui-même. La tâche du sacristain est celle d'allumer les chandelles dans une vieille cathédrale abandonnée afin que la fumée venant de la flamme noircisse les murs de bas en haut. Au fur et à mesure de la progression de son travail, le sacristain monte, il est obligé de passer sur un échafaud (la dimension de l'action est verticale, alors que celle de l'action de *Jonas* était horizontale) pour y être brûlé vif comme sur un bûcher par les flammes qu'il a allumées lui-même et qui probablement détruiront du même coup la cathédrale noircie.

Le problème que nous nous sommes posé dans la présente étude découle du fait que Marin Sorescu a construit ces deux pièces autour d'un seul «productif» qui n'a pas de «réceptif», et qui soliloque dans un monologue divisé en répliques. Comme le fait remarquer Nicolae Manolescu, le dramaturge «intérieurise le dialogue qui devient une sorte de conversation de l'homme avec lui-même».⁷ Dans la structure dramatique courante, le dialogue et le monologue sont deux composantes égales et complémentaires. Le dialogue, qui est un moyen dramatique par excellence, diffère du monologue, qui peut faire une part belle aux éléments lyriques et épiques, par la division en répliques réparties entre plusieurs personnages, dont chacun a son propre contexte, c'est-à-dire sa place dans le conflit. Or, le texte de *Jonas* et du *Sacristain* possède des traits typiques du monologue aussi bien que du dialogue.

Le seul sujet parlant est supposé mais il n'est nulle part indiqué dans *Jonas*. Il est indiqué trois fois, au début de chaque tableau, dans *Le Sacristain*. Le texte est clairement divisé en répliques marquées au niveau graphique par la mise à la ligne et par le tiret. L'acteur est ainsi censé suivre, d'autant plus que les remarques de l'auteur, qui pourraient bien articuler le texte en présentant des indications à respecter, sont données (en italique et entre parenthèses) à l'intérieur des répliques. L'identité du sujet parlant qui paraît indiscutable dans *Le Sacristain*, est cependant mise en doute dans le cas de *Jonas* qui se dédouble. À certains endroits, il serait facile de s'imaginer que le rôle de *Jonas* est dit et joué par deux personnages distincts: il s'agit des répliques faisant écho à des répliques précédentes, posant des questions auxquelles on réagit, exprimant un étonnement qui peut même se rapprocher de la négation (qui cependant n'en est pas une), ou même développant plus loin sous un aspect un peu différent l'idée lancée. Donc, si l'on peut toujours se demander qui est le sacristain, on peut s'interroger, à plus forte raison encore, pour savoir non seulement *qui* est *Jonas*, mais combien de personnages dramatiques sont représentés par lui. Prenons, à titre d'exemple, le début même de la pièce (Tableau I). Si *Jonas* se nomme lui-même dans certaines répliques (43e réplique: «Jonas, c'est moi!»), il y en a d'autres où il appelle un interlocuteur du même nom (7e, 8e, 9e, 40e, 42e, 48e répliques). Les numéros d'ordre des répliques montrent suffisamment qu'une théorie éventuelle supposant deux personnages différenciés par les répliques impaires et paires est in-

⁷ Comme le formule Nicolae Manolescu, ce sont des «tragédies modernes de l'espoir». (Cf. *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1977*, Editura Eminescu, Bucarest 1978, p. 1000.)

⁸ Nicolae Manolescu, *ibid.*, p. 1000.

soutenable. Nous chercherions d'ailleurs en vain un mot ou un signe inséré dans le cours du «dialogue» et permettant une telle identification du personnage dramatique dédoublé. De même le rêve que Jonas fait souvent est caractérisé par cinq répliques successives qui conspirent pour donner une idée d'ensemble (72e à 77e répliques). On parle avec autorité des choses très personnelles dans les répliques paires et impaires. Quant aux questions, il y en a tant dans les répliques paires (78e, 80e, 82e, 84e, 92e répliques, par exemple) que dans les répliques impaires (81e, 89e, 93e répliques, par exemple). Donc, tous les propos sont orientés en dernier ressort par le contexte d'un seul personnage. Si l'existence de deux personnages ne peut pas être dépistée dans le texte, il est encore plus difficile de la dévoiler sur la scène. Jonas est toujours lui-même, il est sans cesse dans une situation qui n'est qu'à lui. Malgré tout cela, une impulsion, à la naissance de laquelle nous avons consacré tant d'attention, persiste — celle de chercher constamment sous ce monologue apparent un dialogue masqué.

Ce serait une erreur de croire que la tension ainsi créée tend à un dénouement au niveau dramatique. Il y a cependant un point d'arrivée qui sert de dénouement au niveau structural, indiqué par le texte et visualisé par l'action. Dans ce contexte, l'importance du décor pour la création de l'allégorie ne peut pas être négligée. Sorescu cherche à extérioriser les états d'âme par divers moyens scéniques dont plusieurs rappellent les procédés du «teatro grotesco» (qui recourt à l'irréel justement pour mieux saisir la réalité),⁹ ou du théâtre de l'absurde français. Dans le premier tableau de *Jonas*, par exemple, la scène est divisée en deux parties, dont l'une représente la mer, et l'autre la gueule ouverte d'une baleine. En pêchant au bord de la mer, Jonas se trouve déjà, sans le savoir, dans cette gueule. La scène expose ainsi le cercle vicieux de l'existence de Jonas. Le décor du deuxième tableau représente de façon naturaliste le ventre de la baleine. Il y a des algues, des éponges de mer, de petits os, de menus poissons, bref du plancton marin dont elle se nourrit et qu'on trouve dans la mer. L'auteur veut qu'on ait l'impression d'être à la fois dans le ventre de la baleine et au fond de la mer: c'est la dialectique espace clos — espace ouvert qui se fait sentir à travers le drame entier. Au début du deuxième tableau, la scène est dans l'ombre, jusqu'à ce que Jonas se rende compte de ce qu'il est devenu. Elle s'éclaircit brusquement au moment où l'idée lui vient d'avoir été avalé par la baleine. Dans le troisième tableau Jonas reste dans le ventre d'un monstre marin, mais ayant progressé dans sa tentative de libération, il est maintenant dans une baleine encore plus grande et quelques éléments significatifs du décor doivent témoigner de cette évolution. Un rôle important incombe à un moulin à vent qui tourne dans un coin. Jonas prend garde de ne pas être pris par les ailes de celui-ci. Dans le quatrième tableau Jonas se retrouve en fait à l'endroit où sa tragédie a commencé: il est arrivé d'un espace clos et ouvert dans un espace ouvert *mais* clos. Le dénouement est signalé par la parole mais réalisé par le geste.

Or, tout n'est pas dans les répliques, il faut y ajouter le jeu et l'espace

⁹ Klaus Völker, cf. Klaus Völker, Reinhold Grimm, Martin Esslin, Hans-Bernd Harder, *Smysl nebo nesmysl? (Sinn oder Unsinn?)*, Orbis, Praha 1966, p. 39.

scénique, c'est un drame très visuel, malgré l'importance du texte poétique. Cependant c'est la parole qui doit illustrer le conflit entre l'homme et sa destinée, entre le sens et le non-sens de son existence. Un monologue à portée métaphysique se déroule sur une scène allégorique, voire grotesque, et il faut qu'il sache descendre des hauteurs philosophiques abstraites au niveau de symboles concrets. Le monologue dialogué des héros de Sorrescu n'est pas communicatif au niveau personnage — personnage. Les paramètres de la situation de communication des héros de *Jonas* et du *Sacristain* sont à chercher au niveau acteur — public, d'une façon qui peut rappeler la formule introduite par Brecht dans son théâtre épique. La structure d'un tel monologue dialogué doit obéir à des exigences qui découlent de sa nouvelle fonction.

Analysons à titre d'exemple le tableau II de *Jonas*. Il compte 80 répliques dans lesquelles Jonas se divise et s'unifie au besoin, suivant l'évolution de son monologue et la symbolique de la scène. Pour ce qui est de leur contenu (caractère informatif), il est possible de ranger les répliques en quatre groupes différents :

A. Les répliques où l'acteur affronte sa situation immédiate et commente ce qu'il fait, voit, entend ou sent.

Le temps réel, présent; l'espace réel, présent.

Les répliques visent les éléments extérieurs au personnage.

B. Les répliques où l'acteur parle de ce qu'il a vécu, expérimenté, vu, entendu dire ou lu, et ce qui se rattache d'une façon quelconque à sa situation actuelle.

Le temps réel, passé; l'espace réel, absent.

Les répliques visent l'intérieur du personnage.

C. Les répliques où l'acteur, inspiré par sa situation immédiate, en tire des réflexions de caractère général, universellement valables, des sortes de maximes, devenant éventuellement lyriques.

Le temps réel, absent; l'espace réel, absent.

Les répliques visent à la méditation.

D. Les répliques où l'acteur invente, en s'imaginant des choses qui ne sont pas visibles sur la scène et qui existent ailleurs.

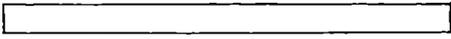
Le temps imaginaire; l'espace imaginaire.

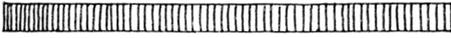
Les répliques visent à l'imaginaire, voire au fantastique.

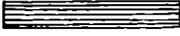
Le temps dramatique est le présent réel, les temps passés étant plutôt épiques. La coordonnée dramatique est plutôt temporelle que spatiale, mais c'est l'espace réel, présent, qui correspond à la situation dramatique. Par conséquent, de ce point de vue, ce ne sont en réalité que les répliques A qui *pourraient* être qualifiées de dramatiques, alors que les répliques B peuvent être qualifiées d'épiques, et les répliques C et D d'épiques-lyriques. Du total de 80 répliques, la plupart (45) appartiennent à la catégorie A, 20 répliques appartiennent à la catégorie B, 13 répliques à la catégorie C, et 2 répliques à la catégorie D. L'importance des éléments qui visent à l'extérieur du personnage montre suffisamment que le monologue de Jonas n'est plus un moyen mis au service de l'introspection, et celle des éléments lyriques et épiques permet de conclure qu'il n'est pas mis non plus au service d'une intrigue ou d'un conflit dramatique. Au service d'une idée, le monologue coopère avec l'action symbolique.

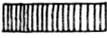
A  2

C  2

A  17

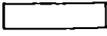
B  17

C  7

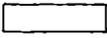
B  4

A  2

C  3

A  4

C  2

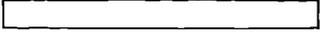
A  4

C  2

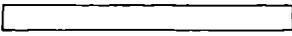
B  13

A  7

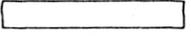
C  3

A  12

B  3

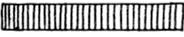
A  11

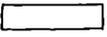
C  3

A  7

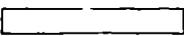
B  9

A  2

B  7

A  4

C  2

A  7

D  24

La proportion véritable des différentes ressources du monologue de Jonas obtient plus de relief, si nous prenons en considération non seulement les nombres, mais aussi les longueurs des répliques. Quand nous divisons chaque réplique selon les unités d'information qu'elle contient et dont dépend sa longueur, nous obtenons au total 229 unités d'information, réparties de la façon suivante: 81 unités — catégorie A, 53 unités — catégorie B, 51 unités — catégorie D, et 24 unités — catégorie C.¹⁰ L'arrangement des répliques de différentes catégories et longueurs est illustré au moyen d'un graphique (la lettre indique la catégorie, et le numéro le nombre d'unités d'information de chaque réplique).

Notre graphique permet d'extraire du canevas général certaines tendances principales. La succession des répliques, qui s'inspirent des différentes ressources d'invention poétique, ne fait entrevoir aucune trame préfabriquée du monologue qui, dans le contexte symbolique dégagé, pourrait d'ailleurs devenir contraignante et même immobilisante. Le seul fait qui s'impose est l'importance et la disposition des répliques basées sur l'élément imaginaire. Elles représentent 51 unités et, mises au début et à la fin du tableau, elles encadrent la scène entière pour en souligner encore davantage le caractère symbolique. La longueur des répliques immédiatement successives ne reflète aucune symétrie qui donnerait à entendre que l'arrangement des répliques traduit d'éventuels contextes distincts.

En caractérisant le drame symbolique («statique») de Maurice Maeterlinck, Peter Szondi fait remarquer que le langage y devient libéré et poétique, qu'il ne représente plus l'attitude d'un personnage qui attend la réponse, mais qu'il est plutôt le reflet d'un certain état d'esprit, d'une atmosphère générale, de sorte que la division en répliques ne correspond pas à une véritable discussion, mais ne fait que refléter la nervosité inquiète.¹¹ Le pseudo-dialogue de Marin Sorescu s'inspire du drame symboliste et met à profit les ressources du dialogue absurde, bien qu'il ne recoure pas à des jeux de mots, à des paronomasies et à des redites à la Ionsecu. Le dénominateur commun de toutes les recherches opérées par Sorescu sur le drame est la poétisation. Dans cet univers dramatique, plein de lyrisme et de symbolisme, nous ne sommes pas surpris de voir que les poissons sont censés comprendre les exclamations de Jonas, que les papillons qui volent dans la cathédrale autour de la flamme de la grande chandelle, en décrivant des cercles de plus en plus serrés pour y être finalement brûlés, chantent en choeur avec accompagnement d'orgue. Les hommes, les animaux, la terre et les plantes se rapprochent les uns des autres, et correspondent. Le monde naturel (papillons, abeilles, chauve-souris, poissons, écureuils, lapins, arbres, nuages, eau, mer, sable, etc.) est richement représenté dans le vocabulaire dramatique de Sorescu. Le style, qui est en conformité avec la veine poétique folklorique du dramaturge, se caractérise par l'emploi de figures liées à la recherche de l'expression poétique

¹⁰ Rappelons que la longueur moyenne d'une réplique est de 2 à 3 unités d'information, et qu'une unité d'information représente en moyenne une demi-ligne.

¹¹ Peter Szondi, *Teória modernej drámy (Theorie des modernen Dramas)*, Tatrán, Bratislava 1969, p. 58.

qui font songer à l'enfance du genre (parallélismes, énumérations, amplifications). En plus, ces moyens sont en conformité avec la structure statique du drame lyrique.

Les parallélismes servent souvent à lier ensemble diverses répliques du monologue de *Jonas* et du *Sacristain*, répliques qui manquent de motivation dramatique ou épique:

- Que nous avons une mer riche.
- Quelle mer riche nous avons!¹²

Les parallélismes s'imposent avec une sorte de fatalité qui correspond à l'effort acharné des deux héros:

- Pourquoi es-tu né?
- Pourquoi as-tu vécu?
- Pourquoi es-tu mort?¹³

En outre, le parallélisme peut exprimer le mouvement intérieur du drame, son rythme, comme le montre le tercet primitif suivant chanté par Jonas qui, dans le ventre de la baleine, observe le travail de l'appareil digestif du monstre:

- Digestion éternelle, digestion éternelle.
- Digestion éternelle, digestion éternelle.
- Digestion éternelle, digestion éternelle.¹⁴

Les énumérations permettent non seulement d'éviter des constructions syntaxiques plus raffinées, mais encore elles lient souvent des répliques, comme par exemple dans le cas du rêve de Jonas:

- Le rêve et le poisson.
- Le premier rêve — le crabe.
- Le deuxième rêve — l'esturgeon.
- Le troisième rêve — la brème.¹⁵

Jonas qui pense en dialogue ne forme pas de rapports compliqués ni entre les mots, ni même entre les répliques. Il procède en général de la façon la plus simple qu'on puisse imaginer: il range tout simplement une idée après l'autre. L'amplification qui fait répéter une telle idée de plusieurs points de vue et la développer un peu plus loin, devient chez Sorescu, comme les parallélismes (l'analogie des épisodes et des situations) et les énumérations (la juxtaposition de diverses répliques et scènes qui ne sont pas clairement motivées), un élément structural.

Dans un monologue lyrique on pourrait s'attendre à la rupture des liaisons causales, spatiales et temporelles. Les propos de Jonas et du sacristain sont tissés d'une succession de répliques à travers lesquelles ne se dessine aucune trace de conflit dramatique, aucune chaîne d'«actions» et de «réactions» à la frontière des répliques,¹⁶ bien qu'une certaine oscillation y persiste. Il y a des répliques qui inaugurent une ligne de significations où l'esprit d'invention du dramaturge qui la fait avancer montre que

¹² Marin Sorescu, *Iona (Setea muntelui de sare*, Editura Cartea românească, Bucarest 1974, p. 7).

¹³ Marin Sorescu, *Paracliserul* (ibid., p. 63).

¹⁴ Marin Sorescu, *Iona* (ibid., p. 17).

¹⁵ Marin Sorescu, *Iona* (ibid., p. 10).

¹⁶ Jiří Veltruský, *Drama jako básnické dílo (Le drame comme une œuvre poétique)*, in *Čtení o jazyce a poezii (Lectures sur la langue et la poésie)*, Družstevní práce, Praha 1942, p. 439.

la fonction dramatique du texte est affaiblie¹⁷ pour en encourager l'interprétation en termes symboliques, sans faire appel aux débauches de l'imagination ou à la psychologie des profondeurs, et sans se perdre dans des minuties.

S'il n'y a pas de changements quant aux points de vue, ni de tension dramatique à la fin des différentes répliques, on peut dire que les mécanismes de liaison des répliques sont les suivants: a) l'accumulation, b) la question (même négative), c) l'appel, d) l'étonnement, e) l'exhortation, f) la répétition. Aucun de ces mécanismes producteurs principaux (y compris la négation, sous forme d'une question négative, qui n'est ici qu'une figure) ne tend à une rupture du contexte, mais permet justement d'utiliser les aptitudes combinatoires du dialogue qui, bien que symbolique, a le pied dans le monde réel.

D'après Edgar P a p u, Marin Sorescu, qui avait emprunté le canevas de l'absurde pour le remplir de substance roumaine, a créé une nouvelle formule dramatique, celle de *l'absurde folklorique*.¹⁸ En fait, pour ce qui est des racines de l'antithéâtre lyrique de Sorescu qui n'a pas de précurseur en Roumanie, du moins en ligne directe, il faut remonter aux premiers dramaturges lyriques (Tchékov, Ibsen, Strindberg). Ceux-ci recouraient au monologue lyrique qui était venu remplacer le dialogue dramatique pour distancer les personnages les uns des autres. Le «monodrame» qui apparaît pour la première fois chez Strindberg et qui concentre l'action entière sur un seul personnage,¹⁹ Sorescu, lui, l'a poussé à l'extrême. Ce n'est qu'après le théâtre symboliste (et le théâtre expressionniste et épique) que nous sommes témoins de l'apparition du théâtre de l'absurde. Sorescu suit, à plus d'un égard, l'exemple de Ionesco ou de Beckett, mais il ne reprend «ni leur manière, ni leur philosophie».²⁰ La destruction de la structure dramatique est obtenue, dans une large mesure, par une poétisation conséquente du drame.

Dans ces pièces, dont le sujet est une conscience en situation, Sorescu ne met pas en question l'art dramatique en tant qu'art du dialogue. *Jonas* et *Le Sacristain* sont des monologues arrangés en dialogues. Cet artifice aboutit à prêter à leur monologue, qui veut être un dialogue, plus de pathos (qui serait difficilement compatible avec un dialogue pur) et plus de tension dynamique (qu'on obtiendrait fort difficilement à l'aide d'un monologue pur).

Le théâtre à un seul acteur est, à l'époque moderne, un renouvellement intéressant. Pour lui trouver des précurseurs, il faudrait revenir aux acteurs monologuant de la Grèce antique, ou bien aux «dits» du théâtre français médiéval. Le monologue scénique mis au point par Marin Sorescu a cependant un aspect tout neuf: il est perçu sur le fond de la longue tradition théâtrale liée à l'art du dialogue.

¹⁷ Dans ce contexte on note une absence significative des éléments déictiques dans les répliques.

¹⁸ Edgar P a p u, *O antologie a dramaturgiei românești 1944–1977*, Editura Eminescu, Bucarest 1974, p. 1001.

¹⁹ Peter S z o n d i, *ibid.*, p. 43.

²⁰ Nicolae M a n o l e s c u, *ibid.*, p. 1000.

