

IOLANDA STERPU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

***Le soliloque – un dialogue « déguisé »
dans le théâtre de I. L. Caragiale***

The Soliloquy – An “In Disguise” Dialogue in I. L. Caragiale’s Plays

Keywords: dramatic monologue, soliloquy, dramatic dialogue, theatrical speech.

Abstract: This article analyzes the particular functioning of the non-directed monologue (or soliloquy) in I. L. Caragiale’s plays, with an emphasis on its tendency to sometimes take over dynamics and the declarative marks of the dialogue.

Procédé de technique dramatique, tout comme le dialogue et l’aparté, le monologue est défini, en général, d’une façon restrictive. Ainsi, dans les dictionnaires de théâtre, aussi bien que dans d’autres types de dictionnaires (explicatifs, encyclopédiques ou de terminologie littéraire) le monologue dramatique est présenté comme une intervention verbale ample, formulée par un personnage qui se trouve seul sur scène et qui parle avec ou pour soi, sans s’adresser à quiconque¹. Cependant, les textes dramatiques offrent de nombreux exemples de monologues prononcés non seulement dans l’absence, mais aussi *dans la présence* d’un autre personnage, dont le locuteur « fait abstraction ou avec qui il établit un rapport de communication et d’interpellation unilatéral et univoque »², comme le souligne Maria Cvasnî Cătănescu. Dans ce sens, compte tenu de la possibilité qu’un confident soit présent dans la scène, J. Scherer se réfère aux monologues « devant le confident »³, et P. Larthomas signale l’existence des monologues prononcés dans la présence d’un autre personnage, dont le locuteur ne tient cependant pas compte⁴; B. Tomașevski parle du « monologue à adresse »⁵, qui représente une intervention verbale ample, prononcée en présence d’autres personnages et adressée à quelqu’un. Le monologue à adresse contredit la convention théorique conformément à laquelle, dans le théâtre, « le

¹ Dans *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II a), Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 650, le monologue est considéré « une scène d’un ouvrage dramatique où un personnage, se trouvant seul sur scène, exprime ses pensées à haute voix ». P. Pavis, dans le *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980, p. 260, définit le monologue dramatique comme le « Discours d’un personnage non adressé directement à un interlocuteur en vue d’obtenir une réponse ». Dans le *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, Paris, 2001, p. 275, le monologue est défini comme le « Discours que tient un personnage en scène et qui n’est adressé à aucun autre personnage, soit qu’il se trouve seul en scène, soit qu’il s’agisse d’un aparté ».

² Maria Cvasnî Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic (cu aplicare la dramaturgia românească)*, Tipografia Universității București, București, 1982, p. 160.

³ J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, Paris, 1966, p. 261.

⁴ P. Larthomas, *Le langage dramatique*, A. Colin, Paris, 1972, p. 370.

⁵ B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere de Leonida Teodorescu, Editura Univers, București, 1973, p. 291.

monologue désigne le discours de l'acteur dans l'absence d'autres personnages, à savoir un discours qui n'est adressé à personne »¹.

Compte tenu de ces précisions, nous considérons que le monologue dramatique peut connaître deux variantes: le *monologue non-adressé* ou le *soliloque* (sans destinataire scénique précisé) et le *monologue adressé* (à destinataire scénique précisé)². Le soliloque ne suppose, en principe, aucune adresse directe et il est prononcé soit dans l'absence, soit dans la présence d'un autre personnage, dont le locuteur ne tient pourtant pas compte³. Le monologue adressé, à la différence du soliloque, a un destinataire scénique déterminé, auquel s'adressent directement et explicitement les interventions du personnage locuteur, mais dont on n'attend pas de réponse. En vertu du principe de la double énonciation théâtrale⁴, le monologue adressé, comme celui non-adressé, implique la présence d'un *destinataire extra-scénique*, le spectateur, qui est renseigné directement sur les pensées, les intentions, les sentiments du personnage locuteur ou sur des événements qui se sont passés en dehors de la scène. Dans ce sens, Anne Ubersfeld précise: « Ne pas oublier que du fait de la double énonciation, le spectateur est évidemment le destinataire second de tout énoncé sur scène, donc de tout monologue »⁵.

Les commentaires qui suivent se réfèrent au *monologue non-adressé* (soliloque) du théâtre de Caragiale, présenté *dans la perspective de son rapport au dialogue*, rapport qui met en lumière la tendance du monologue non-adressé de reprendre certaines caractéristiques d'organisation interne du dialogue.

Le soliloque représente une variante du monologue (le monologue non-adressé), à travers laquelle le personnage locuteur, dans l'absence ou la présence d'un autre personnage (mais dont il ne tient pas compte), exprime à haute voix ses

¹ *Ibidem*.

² La distinction soliloque/ monologue est établie également par M. Issacharoff, mais elle n'est pas fondée sur l'opposition *caractère non-adressé / caractère adressé* de l'intervention du personnage locuteur, mais sur la prononciation de celle-ci *dans l'absence*, respectivement *dans la présence* d'un autre personnage/ d'autres personnages. Dans ce sens, l'on considère que le soliloque est constitué des « propos prononcés par un personnage *seul sur la scène* (s.n.), enfermé dans un débat de conscience par exemple, donc indifférent à autrui », et le monologue de « la réplique ininterrompue (le plus souvent longue) d'un locuteur conscient de l'écoute ». Voir M. Issacharoff, *Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*, in "Poétique", septembre, 1991, no. 87, p. 316.

³ Voir aussi la définition du soliloque par Maria Cvasnîi Cătănescu, *op. cit.*, p. 161. L'auteur considère le soliloque comme étant « la variété la plus simple et la plus claire de monologue, formulé dans l'absence ou dans la présence d'un autre personnage dont on fait abstraction, «le discours» étant une modalité de verbaliser les réflexions, les opinions ou les intentions du locuteur ».

⁴ Conformément au principe de la double énonciation théâtrale, tout ce que l'on dit dans le théâtre est *écrit* par l'auteur et *prononcé* par les personnages. Ainsi, le discours théâtral a un statut particulier, étant, en même temps, le discours adressé par un personnage à un autre personnage et le discours destiné par l'auteur au spectateur. Sur le principe de la double énonciation théâtrale, voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996, p. 36.

⁵ *Ibidem*.

pensées, ses intentions, ses sentiments. Le trait définitoire du soliloque est, justement, le caractère *non-adressé* de l'intervention du personnage locuteur.

Procédé de technique dramatique, le soliloque peut survenir au début, à l'intérieur ou à la fin d'une pièce, ses fonctions et ses rapports au dialogue se trouvant liés à ce positionnement dans le texte dramatique. Le soliloque *expositif*, situé dans l'ouverture de la pièce (acte I, scène 1), a une *fonction informative*; il introduit le spectateur dans le conflit dramatique. Le spectateur a ainsi l'occasion d'apprendre « un élément de l'action, un sentiment du personnage ou un fait qui s'est passé récemment »¹, comme le montre J. Scherer. Inclus dans la pièce, le soliloque constitue une séquence du dialogue, qu'il interrompt et auquel il se substitue temporairement, en provoquant une discontinuité. La transition monologue – dialogue peut s'effectuer *indirectement*, par l'intermédiaire de toute une série de procédés² ou peut se réaliser *directement*, par la juxtaposition des deux formes de communication. À l'intérieur de la pièce, le soliloque peut avoir un *caractère épique* (prépare de nouvelles situations ou narre des événements non-représentés sur scène), *lyrique* (extériorise l'état d'âme du personnage qui le prononce), *réflexif* (le personnage médite sur sa situation, sur des problèmes existentiels), *dramatique* (placé au point culminant, quand le personnage est en train de délibérer en lui-même, prenant une décision importante pour le déroulement de l'action)³.

Dans les comédies de Caragiale la plupart des soliloques sont placés à l'intérieur des pièces et composent, généralement, une scène à eux seuls. Parfois, ils peuvent intervenir au début d'une scène (dans *Scènes de Carnaval – D-ale carnavalului*, bien des scènes du IIe acte débutent par des soliloques), d'autres fois, à la fin de celle-ci (le soliloque prononcé par Veta, acte I, scène 8, dans *Une nuit orageuse – O noapte furtunoasă*). Du point de vue technique, les soliloques réalisent le passage d'une scène à une autre ou font le lien avec l'apparition scénique d'un personnage.

La plupart des soliloques des comédies de Caragiale ont un caractère *épique* et une fonction *informative*. Les personnages relatent ce qu'ils ont fait, ce qui leur est arrivé, à eux ou à d'autres personnages, ce qu'ils ont l'intention de faire par la suite, les soliloques ayant le rôle d'entretenir ainsi le flux de l'action: dans *Une nuit orageuse*, Rica raconte comment il a été poursuivi par Maître Dumitrake et Kiriac (acte I, scène

¹ J. Scherer, *op. cit.*, p. 245.

² Sur les procédés par lesquels on réalise, dans le théâtre, la transition soliloque – dialogue, voir Maria Cvasnî Cătănescu, *op. cit.*, pp. 162-163.

³ W. Kayser, dans *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, traducere de H. R. Radian, Editura Univers, București, 1979, p. 208, distingue plusieurs types de monologue, d'après les différentes fonctions que celui-ci peut remplir dans le texte dramatique: le *monologue technique*, qui « sert comme expédient pour ne pas laisser la scène vide », le *monologue épique*, par lequel on communique au spectateur des événements non-représentés sur scène, le *monologue lyrique*, expression des sentiments du personnage, le *monologue réflexif*, par lequel « une situation est reflétée à l'aide d'un personnage » et le *monologue dramatique proprement dit*, par lequel « dans une situation conflictuelle on prend une décision qui présente de l'importance pour le déroulement de l'action ».

8), dans *Une lettre perdue* (*O scrisoare pierdută*), Pristanda relate l'arrestation de Catzavenco (acte II, scène 3), dans *Scènes de Carnaval*, Pampon et Le Bancal (Crăcănel) racontent ce qu'ils ont fait avant d'aller au bal (acte II, scènes 3 et 8).

Les soliloques lyriques et les soliloques réflexifs sont quasiment absents des comédies. Ceux qui s'y trouvent tout de même (le soliloque de Rica, acte II, scène 8 et celui de Veta, acte I, scène 8, de *Une nuit orageuse* ou le soliloque de Mitza, acte II, scène 5, de *Scènes de Carnaval*) ont un caractère parodique, provoqué par l'excès de rhétorisme; Caragiale stigmatise ainsi le ridicule et l'artificiel des personnages de ses comédies. Le soliloque réflexif et celui dramatique interviennent dans le drame *Le Malheur – Năpasta* (les soliloques prononcés par Anca, acte I, scènes 4 et 7 et acte II, scène 1), où ils représentent une modalité d'extérioriser la disponibilité introspective du personnage, de suggérer le trouble de l'âme et doser la tension dramatique.

Dans la présentation du rapport soliloque – dialogue du théâtre de Caragiale, deux aspects s'imposent: *la façon dont on réalise le lien entre ces deux formes du discours théâtral et l'organisation interne du soliloque.*

1. Transition soliloque - dialogue

Dans la plupart des soliloques du théâtre de Caragiale, le passage vers le dialogue se réalise directement, par la juxtaposition des deux formes de communication (voir, dans *Une nuit orageuse*, le soliloque prononcé par Veta, acte II, scène 3, dans *Une lettre perdue*, les soliloques prononcés par Pristanda, acte I, scène 2, par Zoe, acte II, scène 5, par Tipatesco, acte IV, scènes 4 et 11, dans *Le Malheur*, le soliloque d'Anca, acte II, scène 1). Moins souvent, ce passage est indiqué par une série de marques explicites, des éléments linguistiques ou paralinguistiques, qui délimitent le monologue du dialogue. Ainsi, l'entrée en scène d'un autre personnage peut parfois déterminer l'interruption du soliloque et l'établissement de la relation de dialogue:

« Pristanda – [...] Je l'ai menacé, lui disant que m'sieu Fanica m'a ordonné de le passer à tabac, comme un voleur de grand chemin ... rien à faire. Il ne veut et ne veut parler que devant m'ame Zoe. Je la cherche, mais elle n'est nulle part, ni à la maison, ni ici ... *A, tiens, la voilà ... m'ame Zoe!*

Zoe, entrant rapidement par le fond – Ghitza, enfin je te trouve.

Pristanda – Moi aussi je vous cherchais, m'ame Zoe ... »¹. (*Une lettre perdue*, p. 151-152; voir aussi le soliloque de Catzavenco, p. 159 et, dans *Scènes de Carnaval*, le soliloque de Pampon, p. 257).

D'autres fois, un élément paralinguistique, habituellement sonore, noté entre parenthèses dans les didascalies du dramaturge: « du bruit » (p. 64), « on entend du bruit » (p. 72), « on frappe à la porte » (p. 303), détermine le personnage locuteur à interrompre son soliloque. L'élément sonore annonce l'entrée en scène d'un autre personnage et favorise ainsi l'établissement de la relation de dialogue:

¹ Le texte des comédies et celui du drame *Năpasta* sont reproduits d'après I. L. Caragiale, *Oeuvres*, Meridiens Editions, Bucarest, 1962. Préface et notes de Silviu Iosifescu. Les textes ont été traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti.

« Spiridon – [...] S'il y avait pas eu la patronne pour le retenir à temps, il m'étripait pour de bon, parce que, j'sais pas ç'qu'il avait, mais il était fou furieux. (*Du bruit.*) Aie ! Le voilà ! [...] » (*Une nuit orageuse*, p. 64; voir aussi le soliloque de Veta, p. 71, celui de Rica, p. 92-93 et, dans *Le Malheur*, le soliloque d'Anca, p. 302-303).

Quand le soliloque clôt une scène, la transition, réalisée cette fois-ci en sens inverse, du dialogue vers le monologue, peut être formellement marquée par la reprise, au début du soliloque, d'un fragment de la réplique de dialogue antérieure, reprise qui assure l'agencement du texte:

« Spiridon – Je m'en vais; bonne nuit, madame.

Veta – Bonne nuit, Spiridon ! (Spiridon sort.) *Bonne nuit !* Pauvre Spiridon ! Il ne sait pas ce que j'ai sur le coeur, il ne sait pas à quel point il se moque de moi ! Une bonne nuit et moi ! ... [...] » (*Une nuit orageuse*, p. 71).

2. L'organisation interne du soliloque

La structure interne des soliloques du théâtre de Caragiale relève fréquemment de la présence d'éléments à caractère dialogal, qui mettent en évidence l'interpénétration des deux formes du discours théâtral (le monologue et le dialogue). Ainsi, la *reproduction d'un dialogue antérieur*, l'*auto-dialogue*, l'*interpellation de partenaires réels ou imaginaires* sont des éléments de composition qui déterminent la dramatisation du soliloque et qui en révèlent les traits dialogaux.

2.1. La reproduction en discours direct d'un dialogue (supposément) antérieur

La reproduction en discours direct d'un dialogue antérieur survient, généralement, dans la structure des soliloques à caractère épique des comédies, où il remplit une fonction pratique, en suppléant la narration d'un événement passé, non-représenté scéniquement. Par l'insertion du dialogue dans le monologue, on crée une variation de plans dans le cadre du discours direct, qui réduit la linéarité de la structure du soliloque. Parmi les indices de présentation des répliques reproduites en discours direct, on peut citer, en particulier, le verbe de déclaration *dire*, qui peut être placé au début, à l'intérieur ou à la fin de la réplique:

« Pristanda (seul, entre par la droite; il est un peu énervé) – Et voilà, une de plus ! ... Et pour des briques ! J'ai mis le grappin sur Catzavenco ... Quand j'ai lâché mes gars sur lui, il gueulait tant qu'il pouvait: 'Je proteste au nom de la Constitution ! C'est une violation de domicile !' Moi *je dis*: 'Une violation de domicile, franchement ! Mais embarquez-le, quand même !' Et ils l'ont embarqué [...] » (*Une lettre perdue*, p. 151-152; voir aussi p. 128).

Les séquences de dialogue reproduites en discours direct peuvent parfois être si amples, qu'elles excluent d'autres modalités de rendre la parole (discours indirect, discours direct dépendant) et deviennent le procédé fondamental de construction du soliloque:

« Spiridon (seul; il entre à droite en roulant une cigarette) – Ah ! Quel salaud que notre patron ! C'est pas pour rien qu'on l'a baptisé 'la Rosse'. Pourquoi qu'il m'en veut ? [...] Pas plus tard que la semaine dernière, en rentrant du café-concert avec ces dames, il me trouve éveillé. '*C'est du joli, monsieur Spiridon, qu'il me dit,*

on n'est pas encore couché à cette heure ? Et demain matin ça sera encore ce pauvre patron qui ouvrira la boutique ? Tu as veillé jusqu'à maintenant pour en griller quelques-unes, hein ? – Non, patron, que je dis, mais si je n'ai pas sommeil ? – Pas sommeil, hein ? Attends voir, je t'en donnerai, moi des envies de dormir. 'Pauvre monsieur Kiriac, c'est lui qui m'a sauvé, l'autre avait déjà décroché le martinet [...] » (*Une nuit orageuse*, p. 63-64).

L'insertion du dialogue dans le monologue permet de garder certaines marques formelles de l'expression orale, comme les interjections: *bravos, hein*, les noms au cas vocatif, employés comme termes d'adresse: *patron, monsieur Spiridon*, les énoncés exclamatifs: « Attends voir, je t'en donnerai, moi des envies de dormir ! », « Bravos, monsieur Spiridon, [...] on dort, on ne s'en fait pas ! » (*Une nuit orageuse*, p. 64). Les expressions spécifiques au registre familier, rappelant parfois le ton du commérage, comportent, à côté des effets d'oralité, une fonction d'individualisation, puisqu'elles surviennent dans le langage des personnages qui appartiennent à des milieux sociaux peu cultivés: « maintenant tu ronfles comme un cochon », « tu te la coules douce aux frais du vieux », « j'ai de quoi te faire passer l'envie de roupiller ! » (*Une nuit orageuse*, p. 64), « lèche-lui les bottes et corse la note » (*Une lettre perdue*, p. 128). Ce que tous ces éléments esquissent n'est pas une oralité de type rhétorique (propre à un monologue traditionnel), mais une oralité de type populaire, parfaitement accordée au statut social inférieur des personnages qui prononcent ces soliloques (Spiridon, Pristanda). L'oralité de type populaire représente l'un des éléments à travers lesquels Caragiale modifie et « met à mal » la structure du monologue traditionnel, en la faisant glisser vers le registre parodique.

2.2. L'auto-dialogue¹

Dans le cas du théâtre, l'introduction dans le monologue d'une interpellation de partenaires réels ou imaginaires et de l'auto-dialogue constituent des procédés qui traduisent, d'après l'expression de G. Conesa, la tendance au « dépassement »², à des degrés variés, du monologue pur. Ainsi, l'interpellation de partenaires réels ou imaginaires représente un premier stade dans l'effort de dépassement du monologue, où celui-ci ne se transforme pas encore en dialogue, car le locuteur ne reçoit aucune réponse à son intervention. En revanche, l'auto-dialogue représente un stade supérieur de dépassement du monologue, où celui-ci se mue en un dialogue entre le locuteur dédoublé et lui-même³.

Composé d'un agencement de répliques (auto-questions et auto-réponses) qu'un personnage échange avec soi-même, l'auto-dialogue survient, spécialement, dans les soliloques à caractère réflexif. Il dévoile un débat intérieur, lié aux moments où le personnage-locuteur médite sur sa situation psychologique et morale. Dans le drame *Le Malheur*, l'auto-dialogue constitue le procédé

¹ Pour la notion d'auto-dialogue, voir I. Jordan, *Limba literară*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1977, p. 224-226.

² G. Conesa, *Le dialogue moliéresque – Etude stylistique et dramaturgique*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris, 1992, p. 87.

³ *Idem*, p. 88.

fondamental de construction des deux soliloques réflexifs prononcés par Anca (acte I, scène 7 et acte II, scène 1). Anca est, comme on l'a affirmé, « un être humain torturé de questions obsessionnelles [...] L'interrogation contamine son propre monologue, quand elle se parle en suivant la même voie dédoublée du discours »¹. Composé d'une série de répliques en alternance, où les réponses nient les questions, l'auto-dialogue extériorise dans ces soliloques le trouble spirituel et suggère le dilemme du personnage, qui se trouve confronté à un choix difficile:

« Anca (seule, descend à la porte de gauche et prête l'oreille; elle ouvre doucement et regarde dans la pièce voisine; puis elle revient et s'assied auprès de la table) – Il veut partir ... Que faire ? Aller crier la vérité sur les toits ? Livrer le vrai coupable et sauver l'innocent ... *Mais* quelles preuves ? Mes soupçons ? Ce ne sont pas des preuves, puisqu'il va nier ! [...] C'est la loi ! Bon ! Seulement moi, est-ce que je vais le laisser faire ? ... Non ... ce n'est pas possible. (Un temps.) [...] » (*Le malheur*, p. 307-308).

En extériorisant les disponibilités réflexives, introspectives du personnage locuteur, l'auto-dialogue remplit, dans les soliloques du drame *le Malheur*, la fonction de caractérisation. En même temps, il représente une modalité de déployer plus avant le conflit, puisqu'il conduit à une décision: Anca se résout à tuer Dragomir (voir le soliloque de l'acte II, scène 1). Cette décision infléchira le conflit dramatique, faisant du soliloque un élément de l'intrigue.

2.3. L'interpellation de partenaires réels ou imaginaires

Les soliloques du théâtre de Caragiale incluent parfois des séquences en discours direct, généralement de petites dimensions, où le personnage locuteur s'adresse soit à un partenaire réel (l'un des personnages du texte), mais absent, soit à un partenaire imaginaire. Ces séquences adressées, équivalentes à une réplique de dialogue, présentent plusieurs marques du discours direct: des formes verbales et pronominales de IIe personne, des interrogations, des exclamations:

« Anca (seule, regardant vers le fond de la scène.) – *Gheorghe, Gheorghe, quel mauvais destin t'entraîne vers moi ?* ... (Elle s'approche lentement de la table.) Sera-t-il capable de tenir ses promesses, ce faible gars ... On verra ... [...] » (*Le malheur*, p. 302-303).

L'interpellation d'un partenaire fictionnel peut revêtir la forme de l'invocation, procédé de la rhétorique classique, que I. L. Caragiale transforme en élément parodique, par son utilisation dans des circonstances impropres. Dans *Une nuit orageuse*, le soliloque narratif de Rica débute par une invocation pathétique, prononcée dans une situation inadéquate (au beau milieu de la poursuite de celui-ci par Maître Dumitrake et par Kiriak), ce qui finit par compromettre le procédé en créant des effets comiques:

« Rica [...] – Jusqu'à maintenant je m'en suis tiré. *Sainte André, sauvez-moi à l'avenir aussi ! Je suis encore jeune ! O bon génie qui veillez sur les destinées de la Roumanie, protégez-moi ! Je suis Roumain moi aussi !* (Il respire péniblement et presse son coeur de ses deux mains.) [...] » (p. 92-93).

¹ Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 182.

À part les effets comiques, le procédé suggère le ridicule du personnage, qui, même aux moments difficiles, ne saurait quitter sa pose rhétorique et son expression prétentieuse. Rica use de termes chargés de solennité dans une situation gênante, et cette inadéquation de l'expression à la situation ébauche un personnage mécanique. En outre, l'alternance contrastée d'éléments qui définissent une oralité de type populaire (non-spécifiques à un monologue traditionnel) et de formules fixes, rhétoriques (appartenant au style journalistique) provoque le glissement de ce soliloque vers le registre parodique:

« Rica Venturiano – [...] Ah ! quelle nuit orageuse ! Quelle affreuse tragédie ! (Il tréssaille, croyant entendre du bruit.) Que de *péripétions* ... J'enjambe la fenêtre et j'avance à tâtons le long de l'échafaudage tout en m'appuyant au mur. J'arrive au bout ... le destin me persécute, implacable: plus d'échafaudage et pas d'escalier [...] » (p. 93).

On constate donc que, dans le théâtre de Caragiale, le monologue non-adressé (le soliloque) a souvent tendance à déployer certains traits dialogaux. Ainsi, suite à la reprise par le soliloque de certaines caractéristiques d'organisation interne du dialogue, le soliloque présente dans sa structure de nombreux éléments compositionnels à caractère dialogal (des structures d'adresse, des dialogues), qui démontrent que, dans la plupart des cas, le monologue n'existe pas à l'état pur, absolu, mais qu'il est « contaminé » par le dialogue.

BIBLIOGRAPHIE:

Caragiale, I. L., *Oeuvres*, Meridiens – Editions, Bucarest, 1962. Préface et notes de Silvan Iosifesco. Les textes ont été traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti.

*** *Dicționarul explicativ al limbii române* (Ile édition), Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.

Conesa, Gabriel, *Le dialogue moliéresque – Etude stylistique et dramaturgique*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris, 1992.

Cvasnîi Cătănescu, Maria, *Structura dialogului din textul dramatic*, Tipografia Universității, București, 1982.

Iordan, Iorgu, *Limba literară*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1977.

Issacharoff, Michael, *Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*, în « Poétique », septembre, 1991, no. 87.

Kayser, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, traducere de H. R. Radian, Editura Univers, București, 1979.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, P.U.F., Paris, 1980.

Lexique des termes littéraires, Librairie Générale Française, Paris, 2001.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980.

Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, Paris, 1966.

Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere de Leonida Teodorescu, Editura Univers, București, 1973.

Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996.

Vodă-Căpușan, Maria, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.