Article original

Le monologue téléphonique dans *Qu'il en soit ainsi* et *Du caviar pour un lapin* de Sophie Heidi Kam : formes énonciatives et portée dramaturgique

Siaka BARRO[1] et Ratoguessiyaoba Virginie KABORE[2]

[1] Docteur, Laboratoire Langues, discours et pratiques artistiques (LADIPA), Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)

[2] Maître de conférences, Laboratoire Langues, discours et pratiques artistiques (LADIPA), Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)

Auteur correspondant : audacebarro1990@gmail.com

Article reçu le 08/11/2026

Réf : 47-AU13-0347

Résumé :

Face aux mutations du monde, le discours théâtral est aussi marqué par la médiation des outils des technologies de l'information et de la communication (TIC), qui entame un principe cardinal du théâtre, art de la scène : l'interaction en face à face. Cet article traite de cette réalité nouvelle, à savoir l'intégration d'outils modernes comme le téléphone sur scène et dans les échanges entre les personnages. Parmi les dramaturges qui en font un style d'écriture à des fins expressives diverses figure la Burkinabè Sophie Heidi Kam, dont deux pièces constituent le corpus d'étude : *Qu'il en soit ainsi* et *Du caviar pour un lapin*. Leurs montages discursifs se démarquent des procédés classiques, surtout de l'ordre interactionnel, reconnu au théâtre comme art par excellence de l'échange en présence. L'analyse porte donc sur le monologue téléphonique, qui inscrit les deux pièces dans une écriture énonciative moderniste, fondée sur l'emploi de phénomènes linguistiques variés et déconstruits, dans un discours réaliste et trivial destiné à dénoncer certains travers sociaux et à exprimer les nouvelles pratiques communicationnelles. L'article interroge ainsi la valeur créatrice du monologue téléphonique dans les deux textes, caractéristiques d'un pan de l'esthétique de la dramaturge. Il examine l'emploi réfractaire et singulier des matériaux linguistiques au sein de ce monologue. L'analyse fait apparaître une forte désagrégation linguistique, de nature variée, et des fondements idéologiques liés à la dénonciation de diverses tares sociales.

Mots clés : dramaturgie ; énonciation ; monologue téléphonique ; présence-absence ; théâtre burkinabè.

The telephone monologue in Qu'il en soit ainsi *and* Du caviar pour un lapin *by Sophie Heidi Kam: enunciative forms and dramaturgical significance*

Abstract:
Theatrical discourse, in a changing world, is also shaped by the mediation of information and communication technologies (ICT), which challenges a cardinal principle of theatre as a performing art: face-to-face interaction. This article deals with this new reality, namely the integration of modern tools such as the telephone on stage and in exchanges between characters. Among the playwrights who adopt it as a writing style for various expressive purposes is the Burkinabè playwright Sophie Heidi Kam, two of whose plays form the corpus of this study: Qu'il en soit ainsi *and* Du caviar pour un lapin. *Their discursive constructions depart from classical procedures, especially from the interactional order that defines theatre as the art of face-to-face exchange par excellence. The analysis therefore focuses on the telephone monologue, which places both plays within a modernist enunciative writing, based on varied and deconstructed linguistic phenomena, in a realistic and trivial discourse aimed at denouncing certain social ills and expressing new communication practices. The article examines the creative value of the telephone monologue in the two plays, which are characteristic of one aspect of the playwright's aesthetics, and the unconventional and singular use of linguistic materials within it. The analysis brings to light a strong and varied linguistic disintegration, as well as ideological foundations rooted in the denunciation of various social vices.*
Keywords: *Burkinabè theatre; dramaturgy; enunciation; presence-absence; telephone monologue.*

Introduction

Dans l'histoire de la littérature, chaque siècle a connu une période charnière marquée par l'intégration des mutations sociales et des innovations technologiques dans les pratiques. La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle coïncident ainsi avec l'avènement du téléphone, qui a renouvelé le théâtre de boulevard et le vaudeville. Un dispositif de communication à distance entre alors sur scène : J. Cocteau (1930) dans *La voix humaine* et M. Konaté (1995) dans *Un appel de nuit* ont exploité le téléphone fixe dans leurs pièces. Le théâtre semble constituer un genre particulièrement apte à intégrer les innovations techniques de son époque. K. Kwahulé (2006), dans

Brasserie, s'approprie ainsi la notion de « portable-gadget », qui fait du téléphone portable non plus seulement un outil de communication, mais un objet, un gadget. Sophie Heidi Kam, dont deux pièces retiennent notre attention, fait de même autorité dans cette particularisation de l'art dramatique : le téléphone portable sert de canal d'échange pratique et expressif dans ses productions, en particulier dans celles retenues ici.

Le téléphone fait du théâtre un genre qui met en évidence la quotidienneté, la touche de la modernité et une théâtralité proche de celle du théâtre de boulevard. Il est également un cadre de création linguistique qui ne passe pas inaperçu. I. Krzywkowski (2009, p. 3) écrit en ce sens : « Le téléphone contient un potentiel dramaturgique et dramatique certain, car il pose des problèmes de jeu, de mise en scène, de théâtralité, voire d'écriture. Dans la mesure, en effet, où il est lié à la voix, il se devait d'intéresser le théâtre ; mais dans la mesure où il suppose une voix absente. » Ce constat établit la place du téléphone au théâtre et son caractère enrichissant, notamment par une reconfiguration de la répartition des rôles. Le téléphone incarne en effet à la fois la voix présente et la voix absente dans la mise en scène du drame. Cette voix absente donne lieu à un discours monologique, d'où émergent des formes langagières et énonciatives singulières, en décalage avec les pratiques scéniques classiques ou courantes. C'est ce constat qui motive la présente réflexion. Le sujet pose la problématique d'un style énonciatif moderne du théâtre, celui de la rupture avec l'interaction. Ce style s'illustre chez l'auteure par une énonciation qui alterne entre le dialogue classique et le monologue, plus particulièrement dans les situations de conversation téléphonique. Le téléphone, longtemps réduit à un outil de conversation à distance, déplace ainsi au théâtre les frontières discursives héritées de la dramaturgie classique.

Dans les deux pièces de Sophie Heidi Kam étudiées, cette mutation de l'énonciation théâtrale frappe à première vue. Pour raconter leur passé, exprimer leurs détresses et leurs vécus divers, les personnages-locuteurs, au détour du monologue tenu au

téléphone, laissent percevoir des tonalités expressives, des transgressions, des troncations et une communication à sens unique, voire triviale. Le monologue téléphonique relève dès lors, dans les textes de l'auteure, d'une innovation discursive du genre, qui conduit aux interrogations suivantes : par quels procédés langagiers et énonciatifs le monologue téléphonique se manifeste-t-il dans la dramaturgie de Sophie Heidi Kam ? Quelle intentionnalité se dégage de cette technique d'écriture ?

Une telle problématique traduit un style *a priori* singulier du théâtre, qui insère dans ses procédés interactifs habituels une réalité nouvelle : l'interlocution de type virtuel. Plusieurs marqueurs linguistiques, d'ordre lexical, syntaxique et stylistique, caractérisent cette stratégie énonciative. Nous posons l'hypothèse que, dans le théâtre de Sophie Heidi Kam, le monologue téléphonique incarne une volonté de rupture dramaturgique dans un but novateur et un désir d'affirmation de soi.

L'étude s'appuie sur la sémiologie du théâtre de P. Pavis (2019) et d'A. Ubersfeld (1996), qui conçoit le théâtre comme un système de signes porteurs de sens, alliant le verbal et le paraverbal. En raison de la nature écrite du corpus, l'analyse privilégie les signes relevant du code verbal des monologues. À la lumière de la stylistique de G. Molinié (2014), il s'agit de dégager un style d'émanation à la fois linguistique et extralinguistique. Neuf extraits de monologues téléphoniques des deux pièces, *Qu'il en soit ainsi* et *Du caviar pour un lapin*, abrégées respectivement QSA et DCL, constituent le matériau de l'étude. Celle-ci clarifie d'abord les concepts centraux du sujet (1), analyse ensuite les marques linguistiques du monologue téléphonique (2), puis en présente la portée dramaturgique (3).

1. Clarification conceptuelle et méthodologique

Cette première partie précise les contours sémantiques des notions de discours monologique et de monologue téléphonique, puis présente brièvement l'organisation méthodologique de l'étude.

1.1. Le discours monologique

Le monologue est une forme majeure de la parole théâtrale. Il se caractérise par une prise de parole longue d'un locuteur qui n'attend pas de réplique immédiate, en présence ou non d'autres personnages. C'est la forme hybride dans laquelle le personnage parle seul et s'adresse à lui-même ou au spectateur. D. Maingueneau (1996, p. 57) le définit comme

> un discours adressé à soi-même, un discours qui, bien qu'adressé à un auditoire, n'appelle pas de réponse, d'alternance aux textes écrits dont l'énonciateur n'est pas en contact avec le co-énonciateur. Les interlocuteurs sont redéfinis dans le cas du monologue des sujets qui se divisent en un locuteur et un écouteur.

Au sens de D. Maingueneau, le monologue se conçoit donc comme un dialogue avec soi-même et, dans certains cas, avec un auditoire non fonctionnel ou figurant. Dans le même ordre d'idées, J. El Samra (2017, p. 1) souligne plus explicitement :

> Au théâtre, quand un personnage s'adresse à lui-même, ou quand ce dernier parle seul sans qu'il ne reçoive de réponse, son discours est nommé "monologue".

Lorsqu'un personnage se retrouve seul sur la scène et continue de s'exprimer, il s'agit d'un locuteur-monologue. Son discours n'est adressé à aucun personnage en particulier, mais aux spectateurs, qui saisissent ses sentiments et ses pensées profondes. Le monologue constitue dès lors un discours individualiste, produit par un sujet qui multiplie les informations de façon massive, émotionnelle et subjective. Ce sujet est émetteur et récepteur de son discours et, par extension, interlocuteur d'un auditoire parfois extérieur, que P. Pavis (2019, p. 602) étend à « la totalité de la société ».

Dans les pièces de Sophie Heidi Kam, cette réalité est manifeste et passe par le canal particulier du téléphone. Les monologues y prennent une teinte spécifique : il s'agit non seulement d'un monologue téléphonique, mais surtout d'un monologue marqué de pseudo-interactions, où l'interlocution demeure passive, inactive.

Le discours monologique traduit ainsi l'interlocution assurée par un personnage unique qui se dédouble dans la parole, ce que P. Charaudeau et D. Maingueneau (2002, p. 390) nomment le « dédoublement du sujet d'énonciation ». Ils précisent ce statut en ces termes :

> Le locuteur pense à voix haute, et produit un message dont il est en même temps le seul destinataire, à la faveur d'une sorte de dédoublement du sujet d'énonciation.

Dans les pièces de Sophie Heidi Kam, cette réalité énonciative se manifeste par sa particularité téléphonique, ce qui conduit à clarifier à présent la notion de monologue téléphonique.

1.2. Le monologue téléphonique

Le téléphone est un outil de communication qui implique d'office l'interlocution entre deux locuteurs : l'appelant (l'émetteur) et l'appelé (le récepteur). L'énonciation exclut alors l'échange en coprésence au profit d'un discours à distance, dit aussi « en ligne ». F. Georges (2009, p. 165) définit cette conversation en ligne en ces termes :

> À la différence des conversations en face-à-face, les conversations en ligne placent l'utilisateur dans un dispositif communicationnel au centre duquel il est seul, face à un monde dans lequel il s'introduit.

Le choix d'un canal tel que le téléphone donne naissance à la communication dite « en ligne » et annule, par ricochet, la conversation en présence, c'est-à-dire le partage du cadre spatio-temporel de la communication. Il met également en relief un modèle de communication de type monologal dialogisé, réalisé au moyen d'un support moderne comme le téléphone.

Il se dégage de ce qui précède deux registres de communication : celui de la coprésence, avec les « conversations en face-à-face », et celui de type virtuel, dont relève le téléphone. Au théâtre, le téléphone peut remplir cette fonction par l'intégration d'un appel téléphonique tout à fait réel. Il peut aussi en être autrement, par une virtualisation du récepteur, au profit d'un acteur-

émetteur solitaire qui assume les deux pôles de la conversation. C'est le monologue téléphonique, pratique discursive relativement moderne du théâtre, plus particulièrement burkinabè, qui s'est développée avec l'évolution des technologies. Il se présente comme un dialogue à une voix, dans lequel un seul personnage, présent sur scène, parle à un absent. Le recours au téléphone modifie ainsi le fonctionnement énonciatif du monologue, en créant une scène dont l'interlocuteur semble invisible et inaudible. Bien qu'elle favorise une connivence avec le spectateur, l'insertion du téléphone dans l'espace théâtral réduit la dramaturgie à un dialogue sans corps, du fait d'un personnage passif ou absent. Dans l'optique du dédoublement énonciatif soulignée par P. Charaudeau (2023, p. 59), le monologue téléphonique relève d'une interactivité interdiscursive virtuelle, dans laquelle l'interlocuteur « tu/vous » est invisible mais présent. Il n'existe donc pas de discours purement monologique, puisque même le monologue le plus intime est interactif : celui qui se parle se dédouble. Le monologue téléphonique multiplie les marques énonciatives sur les plans linguistique et stylistique, surtout sur le second, en raison de son écart par rapport à la norme.

Nous retenons que le discours monologique est la prise en charge d'une interlocution par un actant unique de la situation de communication. Au théâtre, la particularité qu'y introduit le téléphone donne la notion de monologue téléphonique. Transfiguration du dialogisme théâtral habituel, celui-ci se singularise par la virtualisation d'un actant, en général le récepteur, au profit d'une scène qui n'implique pas toujours deux acteurs en co-construction discursive. Cette réalité se manifeste diversement sur les plans linguistique et stylistique, comme dans son mode énonciatif : c'est un type de discours dans lequel la narration prend le pas sur le dialogue. L'analyse examinera ces spécificités en détail.

1.3. Corpus et démarche d'analyse

La dramaturge burkinabè Sophie Heidi Kam est l'auteure de quatre pièces de théâtre, dont deux forment le corpus de la présente analyse : *Qu'il en soit ainsi*, publiée en 2014, et *Du caviar*

pour un lapin, publiée en 2021, toutes deux aux éditions Sankofa & Gurli, à Ouagadougou. Pour la référence des extraits analysés, les deux pièces sont abrégées respectivement QSA et DCL.

Cinq situations de communication de QSA et quatre de DCL ont été retenues. Dans QSA, il s'agit des extraits des pages 9, 10, 12, 28 et 29, qui forment chacun un bloc autonome. Les trois extraits des pages 10, 12 et 29 comportent toutefois des coupures, signalées par des crochets ([...]), destinées à réduire la longueur des extraits. Ce choix tient à l'objectif de ne retenir que les passages dont les manifestations linguistiques sont utiles à l'analyse.

Les extraits analysés de DCL proviennent des pages 45, 46, 99 et 100. L'extrait de la page 45 a également été abrégé, pour les mêmes raisons. Les caractères gras dans les extraits signalent les indices téléphoniques les plus manifestes et étudiés dans les monologues (nous soulignons).

L'analyse suit un cheminement exploratoire, à titre indicatif, des manifestations et des indices linguistiques et stylistiques du monologue téléphonique dans chaque pièce. Elle s'appuie sur les préceptes théoriques de P. Pavis (2019), d'A. Ubersfeld (1996) et de G. Molinié (2014).

2. Les marques du monologue téléphonique chez Sophie Heidi Kam

Cette partie identifie les marqueurs langagiers du discours téléphonique des personnages, à travers un ensemble de signes verbaux et paraverbaux et de procédés linguistiques et stylistiques.

2.1. Les marques lexicales du discours téléphonique

Il s'agit d'indices lexicaux propres à la conversation téléphonique. Ces traits sont perceptibles dans les extraits ci-dessous.

2.1.1. Le champ lexical du téléphone

On appelle champ lexical l'ensemble des mots qui se rapportent à un même domaine. De nombreux indices lexicaux relatifs au téléphone sont présents dans le corpus et forment le champ lexical du téléphone : « Connecte, envoie » (DCL, p. 99), « raccroché ! » (DCL, p. 100), « Allo ? », « numéro ? », « Salut ! » (QSA, p. 10, 12).

Ces unités linguistiques variées vont du lexème autonome au mot-phrase, avec des tonalités tout aussi variées et une valeur interrogative et phatique. Dans l'usage, ce champ lexical renvoie le lecteur au téléphone, au monde de l'appel.

2.1.2. L'instance énonciative

Le registre lexical de l'interlocution est identifiable dans les pièces étudiées par certains pronoms et verbes. La première personne du singulier est manifeste à travers les pronoms personnels, les déterminants possessifs, etc., qui renvoient à l'acteur-émetteur : « Je », « J' », « mon »... Ce sont des marques de la subjectivité énonciative. La présence-absence ne se limite pas aux pronoms : elle se traduit aussi par les verbes de parole et d'écoute, par exemple « Je te dis », « tu lui demandes », « laisse-moi parler », « Écoute, ma fille ».

La deuxième personne du pluriel et du singulier traduit la présence d'un interlocuteur. Les marques lexicales **« vous »**, **« tu »** et le pronom tonique **« toi »** abondent à ce propos.

Dans DCL (p. 45-46), le monologue de Gloria I fait un large usage de la deuxième personne du singulier, à travers les pronoms personnels ci-après soulignés : « Tobie !... Ah, c'est toi ?... Tu pleures ?... Puisque je te dis que tu ne me déranges pas ! [...] Dis-moi ce qui t'arrive ! ... Quoi ? Bernard t'a foutue à la porte avec les enfants ? [...] Dès que Bernard rentre, tu lui demandes pardon et tu la boucles ! Compris ? ... »

Ces pronoms sont parfois sous-entendus ou pris en charge par la modalité impérative : « **Sois** pas injuste, mon bébé ! [...] N'y

pense même pas ! [...] **Écoute** ! Dis-moi... » (DCL, p. 45). Victoire, quant à elle, recourt à la deuxième personne du pluriel : « Écoutez » (DCL, p. 100).

On relève également des déictiques d'adresse directe, notamment les pronoms personnels sujets « je » et « tu », qui instaurent la conversation avec l'interlocuteur implicite apostrophé par « tu ». Cent cinquante-six occurrences de déictiques de personne figurent ainsi dans les deux pièces et servent à maintenir le discours.

Apparaissent aussi des mots du registre familier : « Hé », « mon gars », « mon pote », « ouais ». Ces interjections et ces groupes nominaux traduisent la proximité et la joie de l'acteur-locuteur. Des acteurs uniques sont ainsi à l'origine de chaque dialogue, qui manifeste pourtant des discours à plusieurs voix.

Sur le plan lexical, le monologue téléphonique est donc riche de particularités dans la production théâtrale de Sophie Heidi Kam. Du champ lexical au lexique analysé isolément, il atteste son origine dans des situations téléphoniques, mais selon un type d'interlocution unilatérale. Ses caractéristiques se manifestent également sur le plan syntaxique.

2.2. Les marques syntaxiques du discours téléphonique

Les indices de la communication virtuelle constituent un ensemble de productions verbales qui passent par divers procédés linguistiques.

2.2.1. Les modalités de phrase

On relève des indices syntaxiques propres à l'échange téléphonique, qui relèvent des modalités ou types de phrase :

- modalité injonctive : « décroche », « bipe-moi », « ... Fallait m'appeler, mec ! » (QSA, p. 9) ;
- modalité déclarative : « ça s'affiche sur l'écran », « t'as pas mon numéro », « Te rappelle bientôt », « j'avais plus de crédit » (QSA, p. 10).

Le registre conversationnel de la communication téléphonique se dégage ainsi sur le plan syntaxique. Toujours dans l'ordre de la syntaxe, certaines constructions relèvent fortement du code oral.

2.2.2. Les manifestations syntaxiques du code oral

Au-delà de la syntaxe de l'écrit examinée précédemment, l'écriture théâtrale de Sophie Heidi Kam se singularise par la prépondérance de la réalisation orale de la langue. La fréquence des entrecoupements saccadés des énoncés en témoigne, à commencer par les fragmentations propositionnelles.

2.2.2.1. Les fragmentations segmentales

Les fragmentations segmentales du corpus trahissent la nature orale des discours. Une marginalité morpholexicale et syntaxique se manifeste dans le discours du personnage et systématise le caractère oral, précisément téléphonique, des échanges. On retient à cet effet l'énoncé suivant :

> **Fallait m'appeler**, mec ! ... Je sais ... ton salaire d'instit, la vie chère et tout son tralala... **Écoute**... une fois en passant, ça me fera un sacré bien, mec !
>
> (QSA, p. 9)

Le complément du verbe « sais » est omis, sans que les groupes nominaux juxtaposés et coordonnés « ton salaire d'instit », « la vie chère » et la suite « et tout son tralala... » en tiennent véritablement le rôle, puisqu'ils restent eux-mêmes inachevés. C'est une manifestation de la spontanéité orale.

2.2.2.2. Les discontinuités énonciatives

Outre les fragmentations segmentales, un procédé porte atteinte à la fluidité énonciative dans l'ensemble des discours de QSA et de DCL : l'usage de phrases inachevées. L'extrait suivant en est une illustration : « **Je veux** qu'il devienne une boule d'angoisse... une tempête de tourments [...] Arrête, mec... suis pas énervé, **merde à la fin** ! ... **Allo ?...** » (QSA, p. 10, 12). On y note une déstructuration de la suite énonciative et une alternance de

locuteurs. C'est le principe du chevauchement des acteurs : ici, l'acteur virtuel, au bout de la ligne, et l'acteur réel.

Dans l'extrait, le chevauchement se situe entre « … une tempête de tourments » et « Arrête, mec… ». La marque graphique des crochets « […] » en confirme la teneur. Il s'agit de locuteurs en co-construction, avec pour corollaire la désagrégation de la fluidité énonciative, signe d'une « guerre » de positionnement énonciatif pendant le discours (S. D. Traore, 2025, p. 161). Le procédé connote la « projection » virtuelle, c'est-à-dire une négociation des tours de parole pendant la co-construction discursive, entendue par P. Auer (2000), dans son approche de la syntaxe de l'oral en ligne (*online syntax*), comme :

> le fait que les "**gestes**" en entrainent d'autres ; en créant chez l'auditeur l'attente d'une suite et en organisation pour le locuteur l'anticipation des projets de construction […]
>
> (cité par K. Ploog, 2009, p. 14).

2.2.2.3. Les omissions de constituants sujets

La syntaxe du code oral est d'autant plus présente dans les monologues téléphoniques qu'ils se distinguent par l'omission de syntagmes variés, en particulier de sujets. Le pronom impersonnel sujet « il » manque ainsi dans : « **Fallait m'appeler**, mec ! » (QSA, p. 9).

Le monologue téléphonique se révèle donc un discours d'une trivialité certaine sur le plan syntaxique. La double observation des codes écrit et oral de la langue le montre. Elle confirme le caractère téléphonique des discours analysés, mais aussi leur nature théâtrale : un discours par essence vivant, dit, puisqu'il implique la scène.

2.3. Les marques stylistiques du discours téléphonique

Le caractère téléphonique du corpus se lit aussi dans certains marqueurs qui relèvent du style. Bien des figures et des procédés linguistiques corroborent notre propos.

2.3.1. L'apostrophe

L'apostrophe est la figure par laquelle un locuteur s'adresse à un autre et, par extension, dans le cas présent, à un interlocuteur absent de la situation de communication. Les exemples foisonnent dans le corpus :

> « Monsieur Paul ! **Comment allez-vous ?** ... Monsieur Paul, vous réalisez que ... Monsieur Paul ... »
>
> (DCL, p. 100)

Dans DCL (p. 45), on retrouve également chez Gloria I : « Tobie !... Ah, c'est toi ?... » ou « Tobie !... », qui illustrent l'apostrophe.

Sur le plan énonciatif, l'adresse à l'absent est subtilement marquée par le silence, au moyen des points de suspension et des segments laissés en blanc : « ... », « ... Oui... Non ! ... ». Ces indices abondent dans QSA et DCL et signalent des répliques fictives. Il en résulte une syntaxe trouée, qui entraîne la subversion discursive et contribue à créer le suspense, la solitude et une forte impression d'interlocuteur absent.

Au-delà de l'apostrophe au sens strict, où les interlocuteurs sont interpellés par leur nom, le procédé grammatical de la mise en emphase illustre le même fait, comme l'impératif initial « Écoutez » dans : « Écoutez, Monsieur Paul... Je ... Écoutez : je ne... » (DCL, p. 100).

2.3.2. La répétition

La répétition désigne le retour de mots ou de groupes de mots, à intervalles réguliers ou irréguliers, dans un texte ou un discours. Fait d'itération, elle est difficile à définir isolément et de façon exhaustive lorsqu'on l'étudie dans le discours, dont elle constitue un trait intrinsèque. C. Fromilhague (2010, p. 25) précise à juste titre que :

> toute production verbale implique une répétition : la constitution de champs lexicaux se fait par répétition de sèmes, mais on identifie

> la répétition comme figure de construction seulement si le matériel lexical est concerné.

Dans la tirade de DCL (p. 99-100), les répétitions occupent une proportion remarquable et portent la marque du monologue téléphonique. Elles touchent bon nombre de faits lexicaux, comme le pronom « je/j' » : « j'ai fini le texte, [...] je me connecte [...] tout à l'heure... Si vous préférez, je l'imprime et je vous l'apporte... ».

Il s'agit de la fonction émotive ou expressive, centrée sur l'émetteur : l'instance locutrice, la voix de l'acteur. La répétition de ce pronom atteste un sujet parlant sur scène.

2.3.3. L'interrogation rhétorique

Les interrogations dont la réponse va de soi sont des interrogations rhétoriques. C'est le cas dans les répliques suivantes : « ... Plus la peine ?!, **ce n'est plus la peine ?** » ; « **Supprimée ? La collection théâtre a été supprimée ?!** ... » (DCL, p. 100).

Le procédé traduit l'interlocution, la présence d'un émetteur et d'un récepteur en situation. Ici, un acteur se met à la place d'un autre, fictif, dont il opère le dédoublement : il tient seul les rôles d'émetteur et de récepteur, de locuteur qui interroge et de celui qui répond, ce qui justifie la nature particulièrement monologuée de son discours. Le monologue téléphonique est ainsi ponctué de questions atypiques, qui fonctionnent comme des échos : le personnage se parle à lui-même en reprenant la voix de l'interlocuteur absent. Cette coprésence virtuelle anticipe la réponse et oriente le lecteur, à qui ces interrogations suggèrent une réponse imaginaire. M. Riegel et al. (2011, p. 682) rappellent que « la rhétorique a depuis longtemps décrit l'interrogation oratoire ("question rhétorique" ou "question dirigée") comme une assertion renforcée ». R. Tomassone (2002, p. 129) affirme de même que « la plupart des interrogations rhétoriques équivalent ainsi à une assertion affirmative ou négative ».

En résumé, la présence-absence de l'interlocuteur et la discontinuité discursive sont des réalités du monologue téléphonique.

La notion ubersfeldienne de « présence-absence » (A. Ubersfeld, 1996, p. 21) permet de mieux saisir son fonctionnement, qui repose sur le maintien prolongé du monologue dans la représentation scénique. Plusieurs phénomènes linguistiques concourent à ce registre communicationnel. Sophie Heidi Kam en fait usage dans le monologue de Gloria (DCL, p. 45-46), où l'on relève un abandon du drame au profit de la narration et une parole discontinue. Les marques linguistiques du discours téléphonique sont donc diverses et témoignent d'un style novateur. Des traits lexicaux aux figures de l'interlocution, en passant par les traits syntaxiques, le monologue téléphonique se pose comme un style de rupture avec bien des procédés du drame classique. Au-delà de cette description linguistique, il convient de s'interroger sur sa portée dramaturgique.

3. La portée du monologue téléphonique chez Sophie Heidi Kam

Cette partie s'attache à donner sens aux manifestations du monologue téléphonique étudiées dans les deux pièces. Il s'agit de dégager les valeurs sous-jacentes à l'insertion du téléphone dans la scène théâtrale, en particulier sous la forme du monologue téléphonique, et d'y lire la vision du théâtre et du monde de Sophie Heidi Kam.

3.1. Le monologue téléphonique comme manifestation de l'oralité dans le discours théâtral africain

La culture langagière africaine est construite sur une dimension communautaire et dialogique : la parole n'y existe que dans le partage et l'échange. Le discours monologal téléphonique constitue une innovation majeure dans le théâtre africain, perçu comme un théâtre de la parole collective, et singulièrement dans les pièces de Sophie Heidi Kam. Cette sacralité de la parole évolue avec l'introduction du téléphone sur scène, qui sert à exprimer ou à caractériser les faits par le code discursif propre aux Africains qu'est la parole. Le téléphone, qui remplace l'interlocuteur à travers le monologue, apparaît alors comme une forme théâtrale nouvelle, qui livre au spectateur les émotions mêmes de l'acteur absent.

Sophie Heidi Kam met ainsi en exergue cette structure identitaire contemporaine pour exprimer la mutation de la société africaine, un peu comme la tenue de la palabre en toute circonstance. Cette dimension orale ou oralisante du discours se traduit par l'alternance des codes écrit et oral : le registre familier et le vocabulaire relâché du monologue de Victoire, les adverbes et locutions adverbiales d'assertion à connotation triviale comme « Non ?! », « Bien sûr ! » (DCL, p. 99). Les interjections telles que « Ah non ! » et « Quoi ?! » (DCL, p. 100) traduisent l'irruption de l'affect et l'expression de l'émotion. Par ce style réfractaire, conforme aux éléments stylistiques analysés et presque tous de coloration orale, la dramaturge oralise son texte au moyen du monologue.

Les fragmentations segmentales et les signes de ponctuation, comme les points de suspension, sont en outre des marques du langage subversif, caractéristiques de l'oral, ou plutôt de l'oralisation du discours, que C. Kerbrat-Orecchioni (1996, p. 10) décrit en ces termes :

> dans l'organisation structurale des échanges : les phénomènes de troncation, d'enchâssement ou d'imbrication, sont beaucoup plus rares que dans les conversations naturelles, ou s'il en rencontre, c'est sous forme systématisée à l'extrême.

Le monologue téléphonique exprime donc une force poétique qui tient à la liberté et à la possibilité de s'exprimer par tous les moyens. Les personnages, quoique absents, se libèrent ainsi de paroles muselées et de blessures intimes, en offrant à leurs interlocuteurs un espace intériorisé. J.-M. K. Kouassi (2023, p. 172) souligne justement que les dramaturges africains s'approprient le monologue comme « un canal d'exaltation des héros africains et une véritable caisse de résonance aux cris de révolte et à un appel à l'unité ». Cette empreinte de Sophie Heidi Kam relève d'une rectification du théâtre classique au profit d'une néo-conversation africanisée.

3.2. Le monologue téléphonique comme réalisme social et affirmation de soi

Monologuer au téléphone, c'est tenir une parole sans retour, adressée à un absent, qui consacre la solitude du sujet. Sophie Heidi Kam en fait pourtant une arme de lutte, qui s'exerce sans solitude et sans interruption. Ce monologue survient face à des réalités qui ne peuvent se dire dans le dialogue, à cause d'une intimidation de l'interlocuteur. Ce choix discursif s'explique par certains vécus sociaux. Le téléphone se présente comme le vecteur d'une crise : un moyen d'annoncer la rupture, de proférer des injures ou des menaces (Phil avec les siens et la culture *Dô*), mais aussi d'annoncer un fait cruel (l'annulation et la suppression brutales du contrat d'édition théâtrale du personnage-auteure, Victoire). Il devient une arme discursive de dénonciation de l'injustice et un moyen de relater les faits sans détour ni contrainte, en faisant du lecteur-spectateur un confident. Ce monologue s'impose dès lors comme le terrain d'une révolte contre certains principes. J.-P. Sarrazac (2012, p. 260), qui parle de « drame-de-la-vie », écrit à ce sujet :

> Qu'il se présente ou non comme un polylogue, le drame-de-la-vie, drame de l'homme *séparé*, se construit sur la base du monologue. Pour un dramaturge moderne ou contemporain, le monologue s'avère plus riche et plus dialogique qu'un dialogue fait de répliques ajustées.

Le théâtre se réaffirme ici comme un outil critique de dénonciation, la voix des sans-voix, des opprimés et des persécutés, dont le téléphone devient le moyen d'innovation. C'est dans ce sens que Phil libère sa voix longtemps étouffée ou rendue inaudible par l'oppresseur (QSA, p. 10).

3.3. Le monologue téléphonique comme moyen cathartique

Le monologue téléphonique est une forme dramatique moderne et identitaire qui s'impose aux dramaturges pour parler d'individus fragmentés et souffrants. Phil en est l'exemple : face à l'immédiateté des nouvelles de son village, c'est au téléphone qu'il parvient à se défouler. Sur les plans psychosocial, affectif et

émotionnel, ce canal monologique sert de catharsis face à l'indignation et aux traumatismes subis par l'acteur. Il en va de même chez le spectateur, en qui il suscite l'empathie et la solidarité autour de la cause de l'acteur en détresse. C'est bien, comme le soutient J.-M. K. Kouassi (2023, p. 173), une forme discursive « pour réinvestir les valeurs africaines de leur substance ». Le monologue téléphonique est en somme une empreinte dramaturgique : il porte une satire qui interpelle les lecteurs-spectateurs et les politiques, et il crée une communauté d'écoute autour d'un néo-conteur virtuel, figure du médecin des âmes meurtries. Il incarne *in fine* l'acteur de théâtre dont la vocation est de guérir la société malade. Le monologue, canal de cette visée, s'inscrit dans la dynamique décrite par A. Ubersfeld (1996, p. 21) et P. Pavis (2019, p. 602). Cherchant une issue à un problème existentiel, Sophie Heidi Kam, par l'intermédiaire du personnage de Gloria I, engage ainsi un discours narratif monologué destiné à susciter une assistance psychosociale et affective en faveur de celle-ci, face à ses déboires conjugaux et familiaux.

3.4. Les subversions linguistiques et énonciatives du monologue téléphonique

Cette autre dimension, plus discursive et structurale qu'idéologique, porte les relents d'une satire qui interpelle les compagnies de téléphonie. D'une manière générale, les dramaturges sont à la fois des acteurs passifs et actifs de la société. Ils vivent et combattent les tares sociales, et mettent le théâtre au service du développement communautaire, comme l'ont théorisé J.-P. Guingané, P. Kompaoré ou A. Boal. Cette vision dramaturgique éclaire en filigrane ce que connotent les discontinuités énonciatives analysées et les nombreux entrecoupements discursifs : bien au-delà de l'influence de l'oral, ils entretiennent un lien avec la qualité réelle des services téléphoniques, que la dramaturge transfigure dans un drame *a priori* ludique. Mue par une volonté réaliste, elle récuse, par son mode de création et de traitement littéraire des problèmes du monde moderne, la qualité de l'offre des réseaux et des

compagnies de téléphonie, au moyen des subversions linguistiques. Elle situe ainsi ses pièces dans l'actualité, en multipliant les discontinuités imputables à la connexion, à la défectuosité des réseaux et à la mauvaise qualité des débits servis aux consommateurs. La stratégie déployée relève d'une énonciation téléphonique subversive sur le plan linguistique, notamment par des successions d'énoncés inachevés ou inaudibles et par des interrogations phatiques.

L'auteure endosse de ce fait l'identité d'une citoyenne qui conteste l'offre des opérateurs téléphoniques ; elle éveille la conscience du spectateur à la nécessité de défendre ses droits de consommateur. Si le monologue est le canal de cet éveil, son moyen supplémentaire est précisément l'objet consommé : le téléphone. La dramaturge s'inscrit ainsi dans la fonction républicaine du théâtre.

Conclusion

Le monologue téléphonique, dans *Qu'il en soit ainsi* et *Du caviar pour un lapin* de Sophie Heidi Kam, illustre une nouvelle structure théâtrale. Il s'est agi de montrer quelle intentionnalité la dramaturge confère au monologue téléphonique lorsque, par ses procédés langagiers, elle virtualise l'interlocuteur. En multipliant les signes linguistiques, la dramaturge, par l'intégration du téléphone dans le discours monologique, produit une esthétique d'ensemble fondée sur les signes verbaux et paraverbaux. L'allocutaire fantôme devient alors un choix d'écriture de Sophie Heidi Kam et un enjeu idéologique de la dramaturgie moderne et contemporaine. Ce constat confirme l'hypothèse selon laquelle la dramaturge fait du monologue téléphonique une stratégie de rupture dramaturgique dans un but novateur et une volonté d'affirmation de soi. Les marques lexicales, syntaxiques et stylistiques, de fréquence variable, qui caractérisent cette communication téléphonique marquée par diverses subversions linguistiques, confirment que ces traits relèvent d'une stratégie énonciative dramaturgique. Les procédés linguistiques et leurs finalités idéologiques ont mis au jour une écriture à la portée multiple : innovation du discours théâtral

africain, affirmation de soi, ancrage du théâtre dans l'oralité. C'est aussi un style d'écriture réfractaire, qui se pose comme un exutoire pour l'homme, un moyen de contestation et de satire. Le monologue téléphonique révèle ainsi un style d'écriture subversif. S'il marque le style de Sophie Heidi Kam, il n'en renouvelle pas moins un genre littéraire connu comme celui de l'interaction par excellence, et rarement détourné de cette manière. La question mérite d'être approfondie, notamment quant à sa capacité à faire basculer le théâtre moderne vers le métadrame par un renouvellement de la théâtralité.

Références bibliographiques

Corpus et autres œuvres littéraires

COCTEAU Jean, 1930, *La voix humaine*, Paris, Stock.

KAM Sophie Heidi, 2014, *Qu'il en soit ainsi*, Ouagadougou, Sankofa & Gurli.

KAM Sophie Heidi, 2021, *Du caviar pour un lapin*, Ouagadougou, Sankofa & Gurli.

KONATÉ Moussa, 1995, *Un appel de nuit*, Carnières, Lansman.

KWAHULÉ Koffi, 2006, *Brasserie*, Montreuil, Éditions Théâtrales.

Ouvrages, articles et thèses

CHARAUDEAU Patrick, 2023, *Le sujet parlant en sciences du langage. Contraintes et libertés. Une perspective interdisciplinaire*, Limoges, Lambert-Lucas.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dir.), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

EL SAMRA Joseph, 2017, « Dialogue "monolotéral", délire langagier et défaillance communicationnelle : une étude de l'incommunication dans *La voix humaine* de Cocteau », *Revue des lettres et de traduction*, n° 17, Kaslik, PUSEK, p. 1-15, https://www.researchgate.net/publication/326606966, consulté le 13/03/2025.

FROMILHAGUE Catherine, 2010, *Les figures de style*, 2e éd., Paris, Nathan.

GEORGES Fanny, 2009, « Représentation de soi et identité numérique. Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, n° 154, p. 165-193, https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-pages-165.htm, consulté le 25/10/2026.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1996, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, n° 26, « Les mots et la scène », https://journals.openedition.org/praxematique/2977, consulté le 08/11/2026.

KOUASSI Jean-Michel Kouakou, 2023, « Le monologue, une modalité discursive dans la dramaturgie négro-africaine contemporaine », *Akofena*, n° 007, vol. 2, p. 165-180, http://revue-akofena.com/wp-content/uploads/2023/02/14-T07v02-29, consulté le 26/10/2026.

KRZYWKOWSKI Isabelle, 2009, « Le téléphone au théâtre (France, 1880-1930) », communication présentée au festival *La Voix au téléphone* (INSA, 2000), p. 1-14, https://shs.hal.science/halshs-00363317v1, consulté le 10/11/2026.

MAINGUENEAU Dominique, 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

MOLINIÉ Georges, 2014, *Stylistique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

PAVIS Patrice, 2019, *Dictionnaire du théâtre*, 4e éd., Paris, Armand Colin.

PLOOG Katja, 2009, « La socio-indexicalité des dénominations langagières : la dynamique autour du nouchi abidjanais », *Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, n° 124, p. 153-190.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, 2011, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.

SARRAZAC Jean-Pierre, 2012, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil.

TOMASSONE Roberte, 2002, *Pour enseigner la grammaire*, nouvelle édition, Paris, Delagrave.

TRAORE Sy Daniel, 2025, *Approche grammaticale et stylistique d'un cas de français parlé en Afrique noire : cas de locuteurs dits "Diaspo" au Burkina Faso*, thèse de doctorat unique, Ouagadougou, Université Joseph Ki-Zerbo, École doctorale Lettres, sciences humaines et communication (ED LESHCO).

UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.