

**La Création de la fin : l'évolution de l'absurde dans la littérature de l'apocalypse du XXI^e
siècle**

**(The Creation of the End: The Evolution of the Absurd in Apocalypse Literature of the 21st
Century)**

by

Nicolas Bernier-Wong

B.A., The University of British Columbia, 2019

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES
(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

Vancouver

October 2021

© Nicolas Bernier-Wong, 2021

The following individuals certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies for acceptance, a thesis entitled:

La Création de la fin : L'évolution de l'absurde dans la littérature de l'apocalypse du XXI^e
siècle

submitted by Nicolas Bernier-Wong in partial fulfillment of the requirements for

the degree of Master of Arts

in French

Examining Committee:

Vincent Gélinas-Lemaire, French, UBC

Supervisor

Antje Ziethen, French, UBC

Supervisory Committee Member

Patrick Moran, French, UBC

Supervisory Committee Member

Résumé

Many studies are dedicated to the theatre of the absurd, a comical anti-theatre born from the horrors and atrocities committed during the World War II. However, there is a lack of research which seeks to compare this movement from the 20th century and apocalypse narratives, which are also written in response to the catastrophes that take place around the world. Our study proposes a comparative analysis of five works—two theatre pieces from emblematic playwrights of the absurd, Samuel Beckett and Eugène Ionesco, as well as three apocalyptic novels—in order to determine the thematic echoes of the absurd that can be observed in end of world literature. The first section of our study focuses on the representation of spaces and the way in which the authors and playwrights portray the deterioration of the world in a similar manner. The second section addresses the subject of language and its loss of value in the damned world of our corpus.

Résumé vulgarisé

This study considers the similarities between two plays of the theatre of the absurd, *En attendant Godot* by Samuel Beckett and *Le Roi se meurt* by Eugène Ionesco, and three novels from the beginning of the 21st century depicting the apocalypse, *Le Dernier monde* by Céline Minard, *Les Événements* by Jean Rolin and *Oscar de Profundis* by Catherine Mavrikakis. Using studies on the representation of spaces and the degradation of language, the study presented highlights the similarities and thematic echoes in the works of our corpus.

Préface

This dissertation is original, unpublished, independent work by the author, Nicolas Bernier-Wong.

Table des matières

Résumé	iii
Résumé vulgarisé	iv
Préface	v
Table des matières	vi
Remerciements	viii
Dédication	ix
Introduction	1
Chapitre 1 : L'espace apocalyptique	7
1.1 La déchéance absurde dans les récits de la fin du monde.....	7
1.2 L'immobilité et la mobilité	12
1.3 Le lieu : de l'absurde à l'apocalypse.....	17
1.4 Les ruines : l'apocalypse et un glissement vers l'absurde	26
1.5 Conclusion	34
Chapitre 2 : Parler de la fin du monde	36
2.1 Beckett : La fragmentation des conversations	37
2.2 Ionesco : Le désaccord entre le dialogue et les didascalies	44
2.3 Minard : La désagrégation de la langue et de l'homme.....	51
2.4 Mavrikakis : L'identité et la langue	57
2.5 Conclusion	65
Conclusion	66
Bibliographie	69

Liste de figures

Figure 1. Un exemple des sauts de lignes et des espaces blanches dans les phrases. 56

Remerciements

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidé pendant la rédaction de mon mémoire, et notamment mon directeur, professeur Vincent Gélinas-Lemaire, pour son soutien et ses nombreux conseils tout au long de ce projet. Son intérêt pour mon sujet et mon succès étaient évidents dès notre première rencontre et son soutien m'a été indispensable.

Je suis reconnaissant aux professeurs Antje Ziethen et Patrick Moran : vos commentaires et conseils m'ont été précieux. De plus, les cours que vous avez donnés m'ont ouvert les yeux à des domaines de la littérature que je n'avais pas considérés auparavant.

Je tiens aussi à remercier ma famille, en particulier ma mère. Sa volonté de m'aider en dépit de son horaire chargé m'a tant aidé tout au long de la rédaction. Son histoire et sa culture sont une inspiration pour moi. Un grand merci à ma partenaire. Sans elle, je n'aurais pas pu survivre à une maîtrise. Son soutien et ses encouragements m'ont accompagné tout au long de ces années.

Je veux aussi reconnaître que mes études ont été faites sur le territoire traditionnel, ancestral et non cédé du peuple $x^w m \theta k^w \dot{y} \dot{e} m$ (Musqueam)

À mes parents et ma partenaire,

Introduction

La fascination apocalyptique a donné naissance à une multitude de représentations littéraires dans la seconde moitié du XX^e siècle. L'avènement de l'arme nucléaire, la prolifération des virus contagieux et le changement climatique s'accompagnent d'une croissance de l'imaginaire apocalyptique au cinéma et dans la littérature¹. Les représentations apocalyptiques coïncident avec les catastrophes mondiales, telle que la catastrophe nucléaire de Tchernobyl et Fukushima, qui a engendré déjà de nombreuses interprétations fictionnelles. Ces représentations apocalyptiques offrent des mondes possibles, qui finissent tous dans une fin cataclysmique inévitable. Au XXI^e siècle, il est difficile de cerner une définition de l'apocalypse. Le terme « apocalypse » a évolué de racines religieuses : il signifiait la « révélation » dans *L'Apocalypse de Saint-Jean*. Cependant, selon le CNRTL, en 1680, le mot « apocalypse » désigne l'obscurité ou le discours obscurs, une fin mystérieuse. En 1863, l'apocalypse adopte la définition de « fin du monde » (CNRTL). Désormais, l'apocalypse est synonyme de catastrophe. Selon Jean-Paul Engélibert dans son ouvrage *Fabuler la fin du monde*, les fables apocalyptiques du XXI^e siècle se placent fonctionnellement à la fin des temps : les écrivains de l'apocalypse imaginent que nous vivons ce temps (14). Le terme « apocalypse » commence à être utilisé pour définir toute représentation de la fin du monde, souvent achevée par une catastrophe.

La fin du monde n'est pas le seul motif à ressortir des horreurs du XX^e siècle et, plus spécifiquement, de la Seconde Guerre mondiale. Le théâtre de l'absurde est un mouvement qui tente de mettre en scène l'inexplicable de la vie et la disparition de toute raison. « Est absurde ce

¹ Pour une bibliographie de l'apocalypse dans la culture populaire, voir *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde* (2012) par Christian Chélebourg. Aussi pour une bibliographie et une synthèse, voir *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles* (2013) par Jean-Paul Engélibert.

qui n'a pas de but », explique Eugène Ionesco, considéré comme un des auteurs fondateurs du théâtre de l'absurde. Selon Martin Esslin, tout dramaturge de l'absurde met en scène un même « deep sense of human isolation and of the irremediable character of the human condition » (4). Notre étude propose une analyse comparative entre le théâtre de l'absurde et la littérature apocalyptique afin de cerner un écho thématique entre les deux genres.

Le théâtre est un cas particulier de genre. Alain Viala affirme que le théâtre appartient au domaine du littéraire, tandis que Didier Plassard rejette fermement cette posture, notant que « l'art du théâtre et celui de l'écrivain relèvent de deux sphères distinctes » (5). En considérant ces deux conceptions du théâtre, Romain Bionda suggère qu'au théâtre il existe non pas une œuvre, mais trois œuvres : spectaculaire (ce qui est spectacle), littéraire (ce qui est texte) et théâtrale (ce qui est à la fois spectacle et texte). Donc, en tant que texte dramatique, le théâtre est une littérature, mais il est différent de la pièce de théâtre qui est présentée en tant que spectacle (Bionda). D'après cette conception, une pièce de théâtre ne raconte pas la même histoire sur la scène et sur la page. Le récit spectaculaire et le récit textuel sont forcément différents.

Paul Smith et Nic. van der Toorn proposent une lecture similaire du théâtre de Beckett. Ils identifient certains éléments didascaliques dans *En attendant Godot* qui indiquent une différence entre le récit textuel et le spectacle : « tout comme le lecteur [...] perd à ne pas voir la représentation sur scène, le spectateur lui aussi [...] perd à ne pas lire le texte de la pièce » (Smith et Nic. van der Toorn 114). Le premier de ces exemples se trouve dans l'ouverture du texte. La didascalie décrit Estragon en train d'enlever sa chaussure : « *Estragon, assis par terre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu* » (Beckett, *En attendant Godot* 9). Le choix des mots « *en ahanant* », « *en haletant* » démontre, selon Smith et van der Toorn, une

équivalence phonique, morphologique, syntaxique et sémantique qui a comme effet une didascalie comique qui est uniquement accessible au lecteur (115). Smith et van der Toorn offrent d'autres exemples, afin de démontrer que le discours didascalique — c'est le terme qu'ils utilisent pour décrire toute didascalie qui a un effet de plus que simplement décrire la scène — est régi par « les mêmes phénomènes de paronomase que le texte à dire » (115). Ils affirment qu'une approche textuelle de la pièce, qui prend en compte les didascalies comme entités textuelles, est utile dans l'étude du théâtre de Beckett.

Notre étude n'élabore pas la question du genre théâtral. Plutôt, nous suggérons de considérer les pièces de l'absurde en tant que texte, et non seulement des spectacles mis en scène, afin de les comparer aux romans de notre corpus. C'est vrai que le théâtre *a priori* a moins de descriptions, mais plus de dialogue que les romans ; et que l'inverse est vrai, mais ceci ne nous empêche pas de considérer les effets de cette absence. La question se pose : est-ce que les écrivains de notre corpus ont tenté d'inclure des aspects théâtraux, tels que les descriptions scéniques au début d'*Oscar de profundis* ou bien les monologues insensés dans *Le Dernier monde*, dans leur roman afin d'évoquer les dramaturges qui les précèdent ? Une recherche élargie sur l'influence dramatique dans les romans serait requise pour répondre à cette question en profondeur.

Dans un chapitre sur la création des genres, Alastair Fowler affirme que les genres littéraires ne peuvent pas être créés *ex nihilo* (156). Tout genre s'inspire, au moins en partie, d'un autre genre. Le nouveau genre est soit une transformation d'un genre qui existe déjà, soit un assemblage — et même un assemblage prend des aspects d'anciens genres — explique Fowler. Dans notre étude, il n'est pas question de transformation, mais plutôt d'assemblage. En parlant de l'assemblage du « sonnet sequence », Fowler affirme « the sonnet sequence assembled several

generic and quasi-generic types, such as the individual sonnet, the *silva* of varied short poems, the *psychomania*, the courtship patterns of romance and love allegory, and many others » (156).

Ce que nous cherchons à démontrer, c'est que la littérature de l'apocalypse est, en partie, un assemblage contenant des éléments – ou du moins des échos – du théâtre de l'absurde. En considérant la littérature de la fin du monde comme un assemblage, nous pouvons aussi mieux juger le théâtre comme point de comparaison, puisque Fowler note que « assembly may draw on extraliterary genres ». Donc, même si nous rejetons l'argument de Bionda — que le théâtre est en partie une œuvre littéraire — nous pouvons démontrer qu'un héritage reste possible.

Les pièces du théâtre de l'absurde incluses dans notre corpus principal sont *En attendant Godot* (1952) par Samuel Beckett et *Le Roi se meurt* (1962) par Eugène Ionesco. Nous avons choisi d'analyser ces deux dramaturges puisqu'ils offrent des points de vue différents sur le concept de l'absurde et sa représentation sur scène. De plus, ils sont souvent considérés comme les créateurs du théâtre de l'absurde (Esslin 4). Dans la pièce de Beckett, deux vagabonds attendent, sans fin, Godot. Ils passent leur temps à discuter de n'importe quoi, souvent en répétant ce qu'ils viennent tout juste de dire. Dans *Le Roi se meurt*, la scène est plutôt une cour royale. Le roi Bérenger, monarque d'un pays inconnu, résiste à sa mort inéluctable. Cependant, la pièce met en scène des thèmes similaires à celle de Beckett : une difficulté de communication entre personnages et un monde qui semble voué à la disparition. Ce sont ces deux aspects centraux du théâtre de l'absurde que nous souhaitons souligner dans les fictions apocalyptiques de notre corpus.

Afin d'explorer les représentations du monde apocalyptique de manière approfondie, nous nous appuyons sur un corpus de trois œuvres. Ces œuvres ont été choisies parce qu'elles nous offrent une variété de situations apocalyptiques et de représentations géographiques. Le corpus

inclut deux auteurs français et une auteure franco-canadienne, qui nous donnent divers points de vue sur l'apocalypse. *Oscar de Profundis* (2016) de Catherine Mavrikakis nous offre la représentation d'une quarantaine provoquée par une pandémie mondiale. Dans ce récit, l'apocalypse est causée par une maladie dont les lecteurs ignorent la cause. Les cadavres des gueux infectés, abandonnés par le gouvernement, sont éparpillés dans les rues montréalaises. Dans *Le Dernier monde* (2005) par Céline Minard, le narrateur, Stevens, est le dernier humain sur terre. Il erre dans un monde paisible après l'anéantissement des humains. La catastrophe mystérieuse n'a eu presque aucun effet sur les animaux, qui habitent dans les ruines de la société humaine. *Les Événements* (2014) de Jean Rolin nous présente un monde qui n'a pas subi de grande catastrophe naturelle, mais plutôt la dissolution des systèmes des civilisations lors d'une guerre civile fictive en France. Les récits offrent tous des représentations différentes de l'apocalypse. Nous pouvons mettre en contraste le confinement dans *Oscar de Profundis* à la liberté que ressent Stevens dans *Le Dernier monde*. La paix que Stevens retrouve dans *Le Dernier monde* est complètement absente dans *Les Événements* et *Oscar de Profundis*, où les horreurs de la mort abondent. La variété des catastrophes est révélatrice de l'hétérogénéité dans les représentations de la littérature de l'apocalypse au XXI^e siècle, ainsi que l'importance des aspects spatiaux dans la création d'un monde apocalyptique. Ces trois récits contribuent à la création d'une poétique de la fin du monde qui souligne l'importance de la déchéance et du mouvement physique dans l'imaginaire apocalyptique.

Notre étude se limite dans sa portée en n'incluant que des romans apocalyptiques dans son corpus principal. Un projet plus long bénéficierait d'un corpus élargi qui pourrait considérer la différence dans la représentation cinématographique de l'apocalypse et la littérature. Nous essaierons d'employer des références hors corpus afin de capter une image plus générale des

fictions de la fin du monde. Cependant, nous ne voulons pas diluer nos conclusions. C'est pourquoi nous avons inclus un corpus secondaire qui nous permet d'offrir un contexte — celui du cinéma ou de la littérature américaine pour en nommer quelques-uns — autrement inaccessible.

Notre hypothèse sera que la littérature de l'apocalypse emprunte des aspects emblématiques du théâtre de l'absurde. Elle fait preuve d'un écho thématique dans sa représentation de la futilité de la vie et l'inéluctabilité de la fin : la condition humaine. Au terme de cette étude, en soulignant les similarités entre les œuvres, nous espérons contribuer à une meilleure compréhension des éléments spatiaux et dialogiques dans le théâtre de l'absurde et la littérature de la fin du monde.

Chapitre 1 : L'espace apocalyptique

Engélibert note que les fictions de l'apocalypse, pour présenter la fin du monde, mobilisent la destruction universelle, la table rase et l'anéantissement du monde ancien (*Fabuler la fin du monde* 21). L'image du monde pitoyable, en décombres, est au centre de la représentation apocalyptique, devenant presque synonyme de cette dernière.

Dans ce chapitre, nous examinerons le concept de l'espace dans notre corpus. Tout d'abord, nous considérerons la déchéance du paysage tel qu'elle est dépeinte dans le théâtre de Ionesco et *Oscar de Profundis*. Puis, nous aborderons les thèmes de l'immobilité et de la mobilité dans la représentation de la futilité dans *En attendant Godot* et *Les Événements*. Ensuite, nous développerons une définition du lieu apocalyptique et du lieu absurde afin de souligner leurs différences et leurs similarités. En dernier lieu, nous analyserons le rôle et la manifestation des ruines dans notre corpus.

1.1 La déchéance absurde dans les récits de la fin du monde

Selon Melquiond, dans *Les Paysages de l'apocalypse*, la déchéance² est suscitée par la catastrophe qui se trouve au centre de l'imaginaire apocalyptique (2). Toutefois, la déchéance ne se manifeste pas toujours de la même façon : la France ravagée par la guerre dans *Les Événements* met en scène la décomposition du pays et du paysage tandis que *Le Dernier monde* nous dépeint un monde post-apocalyptique où la catastrophe n'a provoqué presque aucune destruction. Chez Ionesco, la déchéance se produit d'abord par des changements dans le décor.

² Dans cette recherche la déchéance prend le sens de l'action de passer à une situation inférieure à celle que l'on occupait, soit physiquement ou moralement.

Octavian Saiu, dans son article « Metaphors of Spectatorial Space in Beckett's and Ionesco's Theatre », définit cette multiplication des objets³ : « Ionesco's world [is] always occupied by proliferating objects, always flooded with physical matter (boxes, chairs, cups, noses) ». Cette prolifération s'observe d'abord dans *Rhinocéros* de Ionesco : après l'apparition d'un rhinocéros dans la ville fictif de la pièce, tous les citoyens commencent à se transformer en rhinocéros, détruisant tout ce qu'ils trouvent. Bérenger, qui, au début de la pièce, se différencie des autres citoyens à cause de son attitude apathique, est le seul à résister à la métamorphose physique. Par conséquent, à la fin de la pièce, il se trouve dans un monde pseudo-postapocalyptique, le seul homme qui survit à la catastrophe :

Bérenger s'interrompt, car Jean fait une apparition effrayante. En effet, Jean est devenu tout à fait vert. La bosse de son front est presque devenue une corne de rhinocéros. [...] Jean se précipite vers son lit, jette les couvertures par terre, prononce des paroles furieuses et incompréhensibles, fait entendre des sons inouïs. (Ionesco et al. 106)

La métamorphose des humains en rhinocéros cause la destruction de la ville, les rhinocéros piétinant tout, sans égard pour les humains qu'ils remplacent. Vers la fin du troisième acte, les rhinocéros deviennent représentatifs de la déchéance physique du monde et du déclin des humains qui cèdent à l'annexion et à l'invasion des rhinocéros. Ces animaux représentent la déchéance de la société humaine, dont Bérenger en est le dernier survivant.

On peut noter la prolifération des objets à de nombreuses reprises dans le théâtre de Ionesco.⁴ Selon Doubrovsky, « [it is] that uncontrollable growth and geometrical progression of

³ Ce qui désigne toute chose solide perçue par les sens, vivant ou inanimé.

⁴ Les chaises dans *Les chaises*; Le corps et les champignons dans *Amédée*. Voir une bibliographie dans Doubrovsky, J. S. « Ionesco and the Comic of Absurdity ». *Yale French Studies*, n° 23 (1959): 3-10.

objects, for the most part of human fabrication, that finally drive man out [and conveys] the inevitable triumph of object over subject » (6). Dans *Le roi se meurt*, c'est cette coïncidence de la multiplication et de la déchéance qui est mise de l'avant. La pièce a lieu dans la salle du trône, que Ionesco décrit comme « *vaguement délabrée* » (11) dans un royaume qui n'est jamais nommé. Grâce aux commentaires des personnages, nous apprenons que ce n'est pas uniquement la salle du trône qui est en décomposition, mais le royaume en entier. La salle du trône est si abîmée qu'on la confond avec un « living-room » : « [Juliette :] Il y en a de la poussière. Et des mégots par terre. [Marguerite :] Ceci n'est pas un living-room. C'est la salle du trône. Combien de fois dois-je te le dire ? [... Le garde :] Cette nuit, j'ai entendu un petit craquement. Il y a une fissure dans le mur » (Ionesco 14-15). La mention de cette fissure dès les premières pages, met en évidence la décomposition du royaume. De même pour la santé déclinante du roi, qui ne peut même pas s'asseoir sur son trône sans l'aide de la reine Marie : « [le roi :] *monte les marches du trône. Aïe ! Mes jambes, mes reins. [...]* *Il réussit péniblement à s'asseoir, aidé tout de même par la reine Marie* » (Ionesco 34). Vers la fin de la pièce, le roi est devenu infirme, il se fait pousser dans un fauteuil roulant et il est atteint d'un délire. La santé du roi est représentée par un battement de cœur qui s'entend soudainement :

[Le Médecin :] En effet. Un cœur fou. Vous entendez ? (*On entend les battements affolés du cœur du Roi.*) Ça part, ça va très vite, ça ralentit, ça part de nouveau à toute allure. *Les battements de cœur du Roi ébranlent la maison. La fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent. Un pan peut s'écrouler ou s'effacer.* (Ionesco 119)

La multiplication soudaine des fissures et le déclin du roi sont intimement liés dans cette didascalie. Dans cette destruction catastrophique, voire apocalyptique, la relation entre le déclin

humain et la déchéance physique du monde est évidente. Pour Ionesco, le monde délabré du *Roi se meurt* est une représentation d'un aspect de la condition humaine : la fin inéluctable de la vie. Reste à voir si ce lien s'observe aussi dans la littérature de l'apocalypse.

Au début d'*Oscar de Profundis*, le monde est voué à la destruction à cause d'une maladie qui ne peut pas être guérie. Mavrikakis, comme si elle écrivait une pièce de théâtre, écrit une description de la scène avant même qu'on y rencontre les personnages principaux. Le premier chapitre, dédié à la construction d'un monde en déchéance, présente un monde manifestement apocalyptique : « [les cités modernes] tombaient en ruine. Le déclin était inévitable » (Mavrikakis, *Oscar de Profundis* 43). La terre est dépeinte de manière sombre et mélancolique, ses habitants sont prêts à accepter leur fin :

Seul le Soleil venait encore flirter lourdement avec l'horizon, tout en le menaçant d'un viol prochain, terrible, et d'ardeurs infernales. Les hommes de science n'arrivaient pas à expliquer ces phénomènes que beaucoup encore refusaient de reconnaître en préférant parler de perception, de leurre sensoriel. (Mavrikakis, *Oscar de Profundis* 11)

La mention du Soleil indique une portée mondiale. Ce ne sont pas seulement les humains qui souffrent, mais la Terre elle-même. Mavrikakis donne plusieurs pseudonymes à Oscar, vedette narcissique de retour à la ville de sa naissance, pour renforcer le motif apocalyptique : « La star de l'apocalypse » et « Le chanteur de la fin du temps » (31, 103). Même son nom « Ashland », qui, traduit de l'anglais, veut dire « la terre des cendres » renforce l'apocalypse.

Oscar est un des seuls à vouloir préserver les cultures – surtout les langues, l'écrit et la musique – en voie d'extinction. Cela est mis en scène à travers son utilisation du français, une langue presque disparue dans le futur dystopique. Il a l'idée de créer « une méganécropole » dans

laquelle il préserverait les cadavres de nombreux écrivains, poètes et autres icônes culturelles. Sa nécropole comprend déjà de nombreux cadavres :

Baudelaire, Banville, Aloysius Bertrand, Honoré Champion, Cioran, Charles Cros, Marie Dorval, Charles Garnier, Joris-Karl Huysmans, Pierre Jean Jouve, Pierre Louÿs, Man Ray, Maupassant, Marie-Laure de Noailles, Tristan Tzara, Ossip Zadkine. (Mavrikakis 89)

Oscar se voit comme responsable des cadavres qui allaient être incinérés par le Gouvernement mondial. Ce dernier voulait les utiliser comme « engrais pour les terres planétaires de plus en plus stériles » (Mavrikakis 86). La collection d'Oscar s'agrandit chaque année grâce à la destruction du monde et des « ventes des dépouilles et des macchabées. » Les cadavres se multiplient aussi dans les rues de Montréal à cause de la maladie :

Il faut dire aussi que les gueux montraient toujours plus de signes de faiblesse. Ils tombaient à présent comme des mouches. La maladie se révélait très brutale [...] Des vidéos illégales qui circulaient sur Internet en montrant la transformation des bien-portants pleins d'espoir en cadavres décomposés, défigurés, évoquaient les plus terribles films d'horreur. Toutes ces images avaient quelque chose de singulièrement factice. Les métamorphoses des corps semblaient davantage l'ouvrage des maquilleurs de Hollywood ou encore le résultat d'effets spéciaux que le travail de la nature. (Mavrikakis 201-02)

Comme dans *Rhinocéros*, les humains sont métamorphosés en quelque chose de non-humain, en objets factices. La prolifération des cadavres des victimes de la maladie, ainsi que les cadavres que collectionne Oscar dans sa méganécropole, deviennent symboles de la dégradation du monde et de la population humaine. Comme Bérenger avec les rhinocéros, Oscar se trouve entouré par des cadavres.

Il existe un lien intime entre la déchéance du monde et de l'humanité à travers la prolifération – des fissures, des rhinocéros ou des cadavres – dans l'œuvre de Ionesco et *Oscar de Profundis*. Dans ces textes, la prolifération représente soit la cause de la chute des humains, soit elle accompagne leur chute. Les humains ne peuvent rien faire contre la prolifération et la catastrophe. On voit dans le théâtre de l'absurde, ainsi que dans la littérature de l'apocalypse, l'inévitable triomphe des objets sur les humains. La prolifération des cadavres, cité plus haut, chez Mavrikakis provient d'une transformation. Ce qui ressemble à la métamorphose en rhinocéros de Jean : « *Bérenger s'interrompt, car Jean fait une apparition effrayante* » (Ionesco 106). L'utilisation de la prolifération, pour représenter la déchéance chez Mavrikakis et Ionesco, indique une similitude entre la représentation de l'apocalypse dans *Oscar de Profundis* et le théâtre.

1.2 L'immobilité et la mobilité

L'errance est un thème qui revient souvent dans la littérature de l'apocalypse. Dans *Les Événements*, le narrateur voyage en France ; dans *Le Dernier monde*, le cosmonaute, Jaume Roig Stevens, retourne sur terre, découvre qu'il est le dernier humain et commence à errer de manière aléatoire. Dans son livre *Apocalypses sans royaume : politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècle*, Jean-Paul Engélibert distingue entre deux types de fictions de la fin du monde. Dans le premier, la catastrophe est un événement qui cause une rupture de l'ordre à grande échelle sur la vie humaine (18). Les survivants doivent désormais réinventer la société. Dans le deuxième, la catastrophe n'est pas un phénomène défini, mais plutôt une condition à laquelle les survivants ne peuvent pas échapper (*Apocalypses sans royaume* 19). Dans le roman de Rolin, il s'agit du deuxième type. Le narrateur ne peut pas échapper à la guerre civile. En comparant les mouvements insensés du narrateur à ceux des vagabonds de Beckett, nous cherchons à démontrer

qu'*En attendant Godot* a des aspects qui le placent dans la deuxième catégorie de fiction de l'apocalypse.

Si la scène de Ionesco est marquée par la prolifération des objets et d'éventuels étouffements des personnages, celle de Beckett est marquée par l'absence et le néant. De plus, la scène, qui est en constante métamorphose chez Ionesco, s'avère plutôt stagnante chez Beckett, où il y a peu de changements. Dans *En attendant Godot*, deux vagabonds attendent Godot, qui n'arrivera jamais. Ils essayent de passer le temps en faisant des activités sans importance. Ils sont visités par Lucky, un servent surchargé de valises et si épuisé qu'il commence à s'endormir debout, et Pozzo, le maître de Lucky. Ces personnages ne font rien d'important durant la pièce et souvent ils oublient complètement ce qui est arrivé il y a cinq secondes. La scénographie d'*En attendant Godot* est particulièrement simple : « *Route à la campagne, avec arbre. Soir* » (Beckett, *En attendant Godot* 9). Les didascalies dédiées à la description de l'espace de la scène sont peu fréquentes et minimales. Ce fait est encore plus marquant quand on le compare au détail abondant dans les directions de parole : « (*Il ne fait pas la liaison*) », ainsi que les directions concernant les actions des vagabonds : « (*Il soulève le restant de carotte par le bout de fane et le fait tourner devant ses yeux*) » (Beckett, *En attendant Godot* 26). Ces didascalies dirigent en grand détail les actions et les paroles des personnages, tandis que les directions du décor sont absentes.

Au début du deuxième acte, l'arbre commence à porter quelques feuilles, mais il n'y a pas d'autre changement. Comme la scène, Estragon et Vladimir se trouvent dans un état de stagnation :

Vladimir. — Alors, on y va ?

Estragon. — Allons-y.

Ils ne bougent pas (Beckett, *En attendant Godot* 124)

Les deux sont immobilisés, voire emprisonnés, sur scène. Dans *En attendant Godot* on peut voir le thème de la servitude et de la dépendance à travers les couples de personnages : Lucky est le serviteur de Pozzo ; dans le deuxième acte, Pozzo est aveugle et dépend de Lucky pour tout ; le garçon qui surgit à la fin du premier acte est le messager de Godot. Les vagabonds s'avèrent être les seuls individus véritablement « libres ». Cependant, ils ne partent jamais de l'arbre, point central autour duquel ils circulent, revenant toujours à la même place. Les mouvements d'Estragon et de Vladimir autour de la scène, ainsi que leurs promesses de partir, ne mènent à rien. Le spectateur de la pièce assiste à la futilité de leur vie et l'absurdité de la condition humaine dans un paysage vide.

Dans *Les Événements*, un narrateur homodiégétique⁵, qui voyage à travers la France pour, premièrement, livrer des médicaments à un chef de milice, et, ensuite, pour aider son ancienne amante, Victoria, à retrouver son fils. Comme Beckett, Rolin met en scène un paysage désert, où les humains sont rarement visibles et où tout signe de la société est délabré. Il y a une différence fondamentale dans le paysage de Rolin puisqu'il est mis en scène par la prose au lieu d'être montré visuellement sur une scène. Pourtant, dans ses descriptions détaillées, Rolin communique un néant similaire à celui représenté dans *En attendant Godot*. Rolin démontre le vide à travers des mentions explicites de l'absence par le narrateur : « [les véhicules des miliciens] étaient à peu près seuls à rouler dans Paris » (15) ; « la surface [de La Loire] était marbrée de tourbillons, et

⁵ Terme emprunté à Gérard Genette (G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.252), désigne un personnage dans un récit qui raconte une histoire dans laquelle il est personnage lui-même.

c'est au défilement rapide de ces derniers, et à cela seulement, en l'absence de bois flotté ou d'autres débris visibles depuis la berge, que l'on pouvait mesurer la vitesse [de l'eau] » (36) ; « la rue Cordier qui à cette heure de la journée, en l'absence de toute clientèle, sentait encore les pieds, la bière et le tabac froid » (63). Ces mentions de l'absence et du vide sont mises en scène par les détails des espaces que décrit le narrateur. Ce faisant, le narrateur rappelle constamment au lecteur le désert dans lequel il habite.

Nous observons à de nombreuses reprises que le narrateur de Rolin est libre de ses mouvements, tandis que les autres personnages ne le sont pas. Le narrateur a une voiture, ainsi que des papiers qui lui donnent passage à travers les fortifications de diverses milices (Rolin 14). Une milice arrête Victoria à un barrage, tandis que le narrateur, avec qui elle voyage, est autorisé à passer librement (101). Pourtant, il ne poursuit jamais ses propres buts et se rattache toujours aux autres. Le narrateur extradiégétique⁶, qui entrecoupe les chapitres narrés par le narrateur homodiégétique, remarque la circularité des errances de ce dernier durant sa recherche du fils de Victoria : « Ainsi le narrateur, dans les mouvements désormais donnés qu'il décrit à l'intérieur de la poche, soi-disant à la recherche du fils, bien qu'il donne parfois l'impression de ne pas s'en soucier plus que ça, ainsi le narrateur est-il de retour à son point de départ, au pied du buste amputé de son nez d'Ambroise Croizat » (Rolin 165). Tout au long du récit, il erre à travers la France, mais il visite à plusieurs reprises Ambroise Croizat – ce qui fait possiblement référence aux lois concernant la sécurité sociale instituer par Croizat, des lois qui sont désormais absent de la France déserte de Rolin où personne n'a de la sécurité –. Victoria avoue, avec un éclat de rire,

⁶ Terme emprunté à Gérard Genette (G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.238), désigne un personnage au niveau narratif seulement. Il n'est pas un personnage dans le récit.

que la recherche du fils, auquel la majorité du roman est dévoué, n'était qu'une fiction (Rolin 171). Tout ce que le narrateur pense avoir accompli s'avère inutile. Ces errances circulaires, sans raison ni but, ne portent à rien.

Dans *Les Événements* et *En attendant Godot*, le narrateur homodiégétique et les vagabonds ne semblent pas avoir de buts concrets. Cependant, ils sont en constant mouvement. Pour Estragon et Vladimir, tout ce qu'ils font, c'est se distraire en attendant Godot, mais Godot n'arrivera jamais. Le spectateur ne sait pas si Godot existe et on ne sait également pas pourquoi les vagabonds l'attendent. La fin de la pièce met en évidence la futilité de leur attente :

Estragon. — Si si, allons-nous-en loin d'ici !

Vladimir. — On ne peut pas.

Estragon. — Pourquoi ?

Vladimir. — Il faut revenir demain.

Estragon. — Pour quoi faire ?

Vladimir. — Attendre Godot.

Estragon. — C'est vrai. (*Un temps.*) Il n'est pas venu ?

Vladimir. — Non. (121)

Dans les deux actes, l'action de la pièce se répète. Même les trois dernières lignes des deux actes sont identiques : « Vladimir. — Alors, on y va ? // Estragon. — Allons-y. // *Ils ne bougent pas* » (70, 124). Le deuxième acte est, dans une grande mesure, une répétition du premier. Le narrateur des *Événements* est aussi à la recherche d'un homme qui semble être inventé. Comme Godot, le fils imaginaire de Victoria est mystérieux. Bien sûr, le narrateur est plus actif que les deux vagabonds. La fin du roman de Rolin est incertaine et ambiguë. Le narrateur, avec Victoria, part

de Paris et arrive à Marseille, espérant quitter la France pour les Baléares. Pourtant, on ne sait jamais s'il y arrivera ou si, comme les vagabonds de Beckett, il se retrouvera encore une fois à la même place. Tout de même, les actions et les mouvements des vagabonds et du narrateur sont inutiles. La catastrophe, comme nous l'avons noté, se manifeste parfois comme une condition à laquelle les survivants ne peuvent pas échapper. Cette condition se manifeste, chez Beckett et Rolin, par la circularité insensée et constante du mouvement des personnages – ils tournent dans le vide.

1.3 Le lieu : de l'absurde à l'apocalypse

Dans le théâtre de Ionesco et de Beckett, la conception des espaces absurdes n'est pas univoque. Saiu souligne les différences entre la scène constamment remplie de Ionesco et celle du vide et du néant qui dominant la scène de Beckett (*Metaphors of Spectatorial Space*). Esslin, quant à lui, note que les œuvres de ces dramaturges sont marquées par un manque de description. Le temps et le lieu de l'action ne sont jamais énoncés clairement (3). En revanche, les espaces de la littérature de l'apocalypse de notre corpus ne sont pas si embrouillés. Les fictions de l'apocalypse tendent plutôt à préciser géographiquement le lieu de la catastrophe : *Oscar de profundis* met en scène la ville de Montréal ; *Les Événements* met en scène la France et, plus spécifiquement, Paris et Chilly-Mazarin ; dans *Le Dernier monde*, Stevens atterrit premièrement en Floride et puis visite plusieurs villes autour du monde. Notre réflexion se concentrera sur la description des lieux dans les récits afin d'attirer l'attention sur le contraste entre la représentation du lieu dans la littérature de l'apocalypse et le théâtre de l'absurde. Pour développer une comparaison logique entre ces deux mouvements, nous passerons par une brève définition du lieu, suivit d'une tentative d'appliquer notre définition à la scène absurde et aux représentations du monde apocalyptique de notre corpus.

Dans un article sur la poétique de l'espace dans *Les Événements*, Vincent Gélinas-Lemaire nous offre une définition du « lieu »⁷ comme étant « *situated, circumscribed, and characterized space* » (« The Narrative Lives of Places » 457). Le lieu dans un récit doit être : localisé, l'auteur nous offre des indices pour le retrouver sur une carte ; délimité, l'auteur souligne ses frontières ; et décrit, l'auteur nous donne des descriptions de l'environnement et, souvent, ces trois éléments seront rejoints sous un toponyme : « which can appear as a proper noun (Europe, France, Paris) or a common one (*this land, the town, her room*) » (Gélinas-Lemaire, 457). Cependant, les écrivains ne décrivent pas nécessairement le lieu dans son entièreté. Le romancier (ou le dramaturge) peut développer les détails du lieu au fur et à mesure du récit. C'est avec cette définition du lieu qu'on examinera le théâtre de l'absurde et la littérature de la fin du monde, pour voir si leur représentation du lieu se ressemble. Cette comparaison nous permettra d'établir un héritage thématique de la représentation du lieu dans notre corpus.

Le lieu dans le théâtre de Ionesco et de Beckett est difficile à cerner géographiquement, ce qui peut être dû à l'ambiguïté dans laquelle il est représenté. Adolph Wegener constate que le théâtre de l'absurde doit dépasser les concepts de la temporalité et de l'espace et, ce faisant, « the writers of the absurd re-establish an awareness of man's situation and project truths that reach a profound universality to express modern man's endeavor to come to terms with a world in which the dice are loaded against his ability to survive » (156). En effet, les théâtres de Ionesco et de Beckett dépassent l'idée d'un lieu défini. *En attendant Godot* se déroule dans une campagne anonyme. Beckett n'offre jamais aux lecteurs une explication ni de référence pour situer l'action

⁷ Traduit de l'anglais « place » utilisé dans l'article

de la pièce. Dans *Le Roi se meurt*, les didascalies et les personnages ne décrivent pas le royaume dans lequel la pièce se situe. Le spectateur comprend seulement que l'action a lieu dans la salle du trône. Selon Jacqueline Lévi-Valensi, dans le théâtre de Ionesco et Beckett, l'absurde se manifeste par l'absence de signification des paroles prononcées (3)⁸. Ce que nous cherchons à démontrer, c'est que l'absence de spécificité – dans la description des lieux mis en scène dans le théâtre de Ionesco et de Beckett – manifeste l'absurde.

Les toponymes rattachés aux lieux, dans le théâtre de Beckett, sont ambigus et flous. Les didascalies au début des deux actes d'*En attendant Godot* nous indiquent « *Route à la campagne, avec arbre* » (9) et « *Lendemain. Même heure. Même endroit* » (73). La route ressemble à un non-lieu, concept développé par l'anthropologue Marc Augé qui désigne un endroit déshumanisé et vide (130). Les non-lieux, dépourvus de sens, d'identité et de communauté, sont dépeints dans *En attendant Godot* à l'aide d'une absence de reconnaissance de l'endroit par les vagabonds : « Estragon (*soudain furieux*). — Reconnais ! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître ? J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j'y voie des nuances ! (*Regard circulaire*.) Regarde-moi cette saloperie ! Je n'en ai jamais bougé ! » (79). Le non-lieu (la route) est un lieu transitoire. Le fait que les deux personnages ne font qu'attendre – au lieu de s'appropriier le lieu – souligne cet aspect. Le toponyme « *route* » n'a presque aucune importance. De même, les détails du lieu ne sont pas identifiables par les personnages. Quelques lignes plus tard, Estragon constate qu'il a toujours vécu « Ici ! Dans la Merdecluse ! », tandis que Vladimir affirme qu'ils étaient ensemble dans le Vaucluse. Face à la Merdecluse, invention fictionnelle, et le Vaucluse, un lieu réel, le lecteur ne sait pas si la « *Route à la campagne* » existe dans le monde réel ou s'il s'agit de

⁸ Thème qui est exploré dans le deuxième chapitre.

fiction. De plus, la mention du Vaucluse dans ce contexte vidé de toute vie crée un fort sentiment de dissonance. Beckett renforce l'ambiguïté géographique de deux manières dans son texte dramatique : premièrement à travers les didascalies et ensuite, en employant un dialogue déroutant. La question de la localisation géographique devient impossible à résoudre à cause de l'absence de détail caractéristique et de référent concret. Beckett présente le lieu d'une façon qui désoriente le spectateur et le lecteur. Cette confusion est sans doute responsable pour la diversité des représentations de la pièce⁹. Comme les personnages de Beckett, nous sommes désorientés dans ce monde absurde.

Ionesco met en évidence une désorientation spatiale, ainsi qu'une ambiguïté temporelle, dans la disposition scénique du *Roi se meurt*. Dans sa description du décor, Ionesco délimite le lieu et décrit le contenu de la scène. On voit aussi qu'il nous donne un toponyme pour réunir tous ces éléments :

Salle du trône, vaguement délabrée, vaguement gothique. Au milieu du plateau, contre le mur du fond, quelques marches menant au trône du Roi. De part et d'autre de la scène, sur le devant, deux trônes plus petits qui sont ceux des deux Reines, ses épouses. A droite de la scène, côté jardin, au fond, petite porte menant aux appartements du Roi. A gauche de la scène, au fond, autre petite porte. [...] Avant le lever du rideau, pendant que le rideau se lève et quelques instants encore, on entend une musique dérisoirement royale, imitée d'après les Levers du Roi du XVII^e siècle. (Ionesco 11)

Ionesco donne au spectateur presque tous les éléments du lieu, sauf sa localisation. La mention du « Levers du Roi », musique qui accompagne une coutume instaurée dans le XVII^e siècle en

⁹ Pour une discussion plus approfondie sur ce sujet, voir (pp 43, section 1.4)

France, suggère vaguement le château de Versailles, tandis que la mention de la salle de trône comme « *vaguement gothique* » suggère plutôt un château médiéval. Toutefois, Gélinas-Lemaire note que tous les critères d'un lieu ne sont pas nécessairement requis pour le présenter.

L'absence de spécificité peut elle-même être révélatrice. Comme chez Beckett, le dialogue replongera les spectateurs dans une confusion spatiale marquante du théâtre de l'absurde.

Nous avons déjà discuté du premier indice d'une désorientation : quand Juliette, une domestique, parle de la salle du trône comme un « living-room ». Dès le début, le toponyme « salle du trône », qui est censé unir l'ensemble des descriptions et des limites du lieu, est rejeté. Selon Juliette, les frontières du royaume changent constamment : « [Juliette :], les terres se sont raccourcies et rabougries. [Les ministres] sont à l'autre bout du royaume, c'est-à-dire à trois pas, au coin du bois, au bord du ruisseau » (Ionesco 34). Ionesco enlève tout repère logique au réel que nous avons souligné dans sa description du décor. La salle du trône, qui de prime abord apparaissait assez normale, est transformée en un monde à part, complètement séparé du nôtre. Le médecin en décrivant le mauvais temps dit qu'« il tombe de la neige au pôle Nord du soleil. La Voie lactée a l'air de s'agglutiner. La comète est épuisée de fatigue, elle a vieilli, elle s'entoure de sa queue, s'enroule sur elle-même comme un chien moribond » (27). Il est difficile, voire impossible, d'identifier le lieu dans *Le roi se meurt* de Ionesco puisque la logique a perdu tout sens. La référence au « Levers du Roi » s'avèrent déroutante. Ionesco mentionne des références réelles tout en les intégrant dans une description complètement irréaliste. L'absurde se manifeste par une abondance de descriptions irrationnelles du monde qui désorientent le lecteur, tout comme les objets qui prolifèrent dans la scène ionescienne.

Dans *Le Dernier monde* de Céline Minard, le cosmonaute, Jaume Roiq Stevens, voyage autour de la terre, visitant plusieurs lieux. Stevens, le dernier homme sur terre, est frappé de

folie, il communique avec des personnages imaginaires. Le récit fracturé et confus brouille les détails et rend difficile sa compréhension. Pourtant, Minard rattache à chacun des lieux un toponyme reconnaissable pour aider à leur localisation. Dès qu'il atterrit sur terre, on sait exactement où Stevens se trouve : « l'atterrissage [...] que j'avais bien calculé : en plein marais du St. Johns, approximativement à moins de dix bornes de cap Canaveral et du BAR où les cosmonautes sont choyés quand ils reviennent » (Minard 47). Au début du récit, les détails sur la position de Stevens dominent le récit. Pourtant, progressivement, ils deviennent de moins en moins importants. Le cosmonaute saute de pays en pays, brouillant ses coordonnées. On peut quand même suivre le trajet de Stevens grâce à des repères géographiques, mais la narration devient moins précise, notant que des références généraux : la voie ferrée Transmongol, la place Tian'anmen et le Taj Mahal pour en nommer quelques-uns (Minard 197, 235, 281). Minard décrit même parfois le trajet que Stevens va prendre : « Il fallait survoler l'océan Indien, traverser l'Afrique et traverser encore l'océan Atlantique » (329). Les frontières ne sont pas explicitement délimitées, mais rien n'empêche de présumer que les toponymes utilisés font référence à la réalité – ce qui leur accorderaient une certaine spécificité qui est absente des pièces de Ionesco et de Beckett.

Les deux autres récits de notre corpus apocalyptique se concentrent plus longuement sur un seul lieu. Dans *Les Événements*, comme le démontre Gélinas-Lemaire, Rolin décrit bien Chilly-Mazarin, lieu qui correspond aux trois critères mentionnés ci-dessus. Dans *Oscar de Profundis*, Mavrikakis met en scène la ville de Montréal en utilisant plusieurs références réelles telles que : Mirabel, l'ancien centre Corona ainsi que l'université McGill (Mavrikakis 21, 22, 28, 35, 39). Ces références spécifiques à Montréal permettent aux lecteurs familiers avec la ville de facilement repérer les endroits. Même quelqu'un qui n'a jamais visité Montréal pourrait

les retrouver sur une carte. De plus, Mavrikakis délimite le lieu en décrivant une barrière autour du centre-ville, construite par le Gouvernement mondial pour isoler les gueux :

En attendant l'extinction de ces poux humains, il s'agissait de bâtir des barrières supplémentaires pour les séparer de la multitude aisée. On ne pouvait que solidifier les frontières existantes, créer des démarcations très claires. Les pouilleux avaient le droit de s'agglutiner sur les trottoirs tard le soir, alors que les citoyens honorables avaient déserté le ventre de la ville et étaient retournés se blottir dans les maisons des banlieues, au bord des immenses autoroutes qui n'arrêtaient pas de dévorer les champs et les forêts. (Mavrikakis 15)

L'écrivaine fournit très tôt au lecteur les trois éléments requis pour définir le lieu du centre-ville. Elle démarque les frontières entre les gueux et les bien aisés, décrit le temps durant la quarantaine et offre plusieurs repères géographiques de Montréal. Cela étant dit, comme dans *Le roi se meurt*, il y a des éléments qui désorientent le lecteur. Le récit d'Oscar a souvent lieu dans la « Maison Ormund » à Montréal, un bâtiment fictionnel inspiré d'un lieu réel, ce qui indique que le récit se détache de la réalité exacte de Montréal (Gélinas-Lemaire, « As the World Falls Apart » 145). De plus, la narration embrouille la description de Montréal en présentant les diverses villes qu'Oscar a visitées durant sa tournée mondiale. Par conséquent, l'aspect spatial du récit devient confus : Mavrikakis met-elle en scène une représentation réaliste de Montréal, plongée dans le désespoir par une catastrophe ? Ou plutôt une perspective mondiale, où Montréal est simplement un analogue du destin du monde ?

Précédemment, nous avons développé que les lieux présentés dans *Le Dernier monde* et *Les Événements* sont délimités, localisés et décrits clairement par les auteurs. Cependant, chez Mavrikakis, les détails de la ville de Montréal ne sont utilisés que pour créer une illusion de relation avec la réalité. Dans *Oscar de Profundis*, le concept du lieu se désagrège lentement. Ce

processus est incarné par le Gouvernement mondial, qui efface l'identité nationale du Canada. Ce gouvernement totalitaire annexe et absorbe les villes qui sont victimes de la maladie noire. La mort des gueux est analogue à la mort de Montréal. Au début du roman, cette ville domine le récit. À la fin, suivant l'obsession d'Oscar pour toutes les villes qui ne sont pas Montréal, elle a presque disparue. Ceci est vu à travers les nombreuses propriétés d'Oscar : la méganécropole située au Michigan, le Château Marmont à Los Angeles, le Biltmore Hotel en Arizona et Taliesen West de Frank Lloyd Wright, tous des références distinctement américaines. La dilution des références à Montréal continue à travers une liste de cadavres qu'Oscar collectionne dans sa méganécropole.¹⁰ Cette liste manque distinctement des auteurs canadiens. Selon Patrick Bergeron, le processus de dégradation dans *Oscar de Profundis* s'avère irréversible. Malgré le fait qu'Oscar est une force de préservation, le Canada ne survivra pas l'apocalypse. L'excentrique star de l'apocalypse, collectionneur de cadavre, choisi d'ignorer tout ce qui pourrait être associé au Québec (Bergeron 113-14). Dans ce roman, le toponyme « Montréal » perd son sens réaliste. Il ne désigne plus une ville canadienne, puisque le pays a disparu. Ce n'est plus une ville francophone, puisque le français est une langue morte. Elle devient une métonymie de la chute des villes face à l'apocalypse.

Mavrikakis introduit de nombreuses références non canadiennes, non montréalaises, afin de créer une distance entre le vrai Montréal et sa représentation métonymique et apocalyptique. Ce faisant, elle communique un commentaire sur une vérité universelle, comparable à ce que Wegener constate comme étant essentiel au théâtre de l'absurde. Le destin de Montréal devient

¹⁰ Cité ci-dessus dans la section 1.1

synonyme avec celui de Rio, Londres, Moscou, Los Angeles, Helsinki, Chicago et toute autre grande ville du monde (Mavrikakis 288).

C'est en ce sens que le lieu chez Mavrikakis s'avère semblable à la route de Beckett ou la salle du trône de Ionesco. Le toponyme devient un concept abstrait et il n'unit plus les caractéristiques du lieu. La « route », la « salle du trône » et « Montréal » perdent leur importance, perdent leur sens. L'absence de localisation et de spécificité géographique marque le théâtre de l'absurde. Le spectateur n'est pas censé retrouver l'endroit sur une carte : Ionesco et Beckett préfèrent que la majorité des éléments de leurs pièces soient ambigus et flous. Les deux dramaturges désorientent le spectateur en présentant des informations contradictoires, de faux indices. N'est-ce pas ce que fait Mavrikakis avec l'utilisation du toponyme « Montréal » ?

L'emploi de Montréal suggère une référence aux maux de la culture francophone au Canada et à l'anxiété des Québécois que leur langue et leur culture disparaissent face à l'anglais. Pourtant, cette anxiété est complètement absente du récit de Mavrikakis et, comme nous l'avons noté, l'absence est une des caractéristiques marquantes du théâtre de Beckett. À la fin d'*En attendant Godot*, on se demande si les deux vagabonds se retrouvent au même endroit chaque jour, s'il s'agit de la Merdecluse ou du Vaucluse. Les détails sur le lieu n'existent pas, tout comme Godot, qui n'arrive ou n'existe pas. Selon Saiu, l'absence de détail et le vide caractéristique du théâtre beckettien créer un « *no man's land* » qui incite une absence torturée chez les personnages. C'est cette absence de signification qui engendre l'absurde. Vidée de son contexte national, la ville de Montréal devient aussi un « *no man's land* ». Le récit de Mavrikakis démontre comment la catastrophe peut engendrer un processus de dégradation. Ceci résulte en un lieu vidé de sens, de tout lien avec la réalité qu'il représentait avant – un non-lieu pour utiliser le terme d'Augé.

1.4 Les ruines : l'apocalypse et un glissement vers l'absurde

Selon Dominique Viart dans « *L'apocalypse... et après* », le monde est parsemé de ruines. Les ruines des tragédies du XX^e siècle deviennent incontournables. Face à ces catastrophes les écrivains doivent se demander : « comment ne pas penser l'avenir sous les formes les plus sombres ? » (Viart et al. 193). Peut-on considérer les théâtres de Ionesco et de Beckett, ainsi que les œuvres apocalyptiques de notre corpus, comme une réaction à cette angoisse ? Est-ce que les deux mouvements littéraires mettent en scène les mêmes ruines comme réponse aux tragédies du XX^e siècle ? Les représentations de l'apocalypse sont hantées par les ruines d'un temps passé, détruit et oublié. Le paysage des ruines se voit dans les villes ravagées par la guerre dans *Les Événements* et dans les cultures perdues dans *Le Dernier monde* de Minard. Les ruines dominent l'imaginaire apocalyptique. Ce faisant, la question du monde d'après la catastrophe ne peut être considérée sans un rappel de l'anéantissement de l'ancien monde. Cependant, les ruines ne sont pas exclusives au récit de la fin du monde. Nous pouvons aussi noter la présence des ruines dans les paysages non apocalyptiques. Dans *Paysage Fer* (2014), François Bon présente des ruines urbaines, vues de la perspective d'un narrateur qui prend le train Paris-Nancy. Les ruines dans *Paysages Fer* sont vidées d'humanité, mais la cause n'est pas aussi brutale que chez Rolin : elles sont le résultat d'une industrialisation et du capitalisme et non d'une guerre. Où Bon décrit des bâtiments vidés et délabrés, Rolin décrit plutôt des cadavres et des champs déchirés par la guerre.

L'hypothèse qu'il existe plusieurs champs de représentation de la ruine dans la littérature contemporaine n'est pas nouvelle. C'est un thème qui semble inépuisable, obsédant l'art occidental depuis des siècles (Gélinas-Lemaire, *Le monde en ruines* 6). Comme le note Gélinas-Lemaire, le terme « ruine » s'est élargi pour ne pas uniquement inclure le bâtiment en déchéance,

mais aussi la cause de sa destruction, qui est mise de l'avant dans la fiction apocalyptique (*Le monde en ruines* 9). Nous souhaitons ainsi souligner quelques pistes concernant la représentation de la ruine dans l'apocalypse et ses liens dans le théâtre de Beckett et de Ionesco. Anaïs Boulard, dans son étude de *The Road* (2006) de Cormac McCarthy, présente une définition de deux types de ruines : la ruine écologique – la dégradation de l'environnement - et la ruine sémantique – la disparition de la culture qui existait avant l'apocalypse. Dans ce cadre, nous aborderons premièrement le sujet de la ruine écologique dans *Le roi se meurt* et *Oscar de profundis*. Nous aborderons ensuite la ruine sémantique dans *En attendant Godot* et *Le Dernier monde*. Ce faisant, nous examinerons en quoi ces espaces brisés signifient et amplifient la chute de l'humanité dans les récits de notre corpus.

Dans *The Road*, un père et son fils errent dans un monde ravagé par une catastrophe violente. Comme dans *Les Événements*, le roman décrit un paysage en décombres dans lequel les survivants luttent contre un monde qui les menace. Selon Boulard, ce monde mort et abandonné est marqué par un climat hostile, glacial, qui hante constamment le père et le fils (64). Le terme « ruine écologique » est utilisé par Boulard pour décrire l'état du monde naturel à la suite de la catastrophe. Boulard suggère que ces deux ruines se manifestent dans *The Road* à travers le thème du froid, qui demeure longtemps après l'événement cataclysmique. La ruine écologique est une condition qui dure, qui est présente dans le monde après l'événement. La catastrophe écologique¹¹ est un événement ou un processus singulier et accompli. Dans la ruine écologique de *The Road*, le climat représente le désespoir des survivants, qui évitent tout contact avec les

¹¹ Les films *The Day After Tomorrow* (2004), *2012* (2009), *San Andreas* (2015), et *Geostorm* (2017) en sont quelques exemples où la catastrophe est naturelle. Les catastrophes dans ces films consistent en un tremblement de terre, une tempête, des ouragans et des inondations.

autres êtres humains à cause de leur peur. Le froid glaçant symbolise la mort universelle; ce ne sont pas uniquement les sociétés humaines qui se trouvent en ruine, mais le monde en entier qui a perdu sa gaieté et sa couleur. La ruine écologique se définit donc comme une condition de subjugation émotionnelle causé par l'événement catastrophique. Elle se manifeste d'abord par des conditions environnementaux et naturels qui ne sont plus propice à la vie.

La ruine écologique se trouve dans de nombreuses représentations de la fin du monde. Nous allons nous concentrer sur son inclusion dans *Le Roi se meurt* et *Oscar de Profundis* et, plus spécifiquement, le thème du froid dans les deux œuvres. Ce qui devient évident dans *Le Roi se meurt*, c'est que le royaume commence à se décomposer. La question ici posée est de savoir si (et comment) la ruine écologique se manifeste dans le théâtre de Ionesco. D'abord, soulignons le dialogue des personnages qui affirment qu'il fait froid, que le chauffage ne fonctionne pas et que le soleil ne chauffe plus la terre (*Le Roi se meurt* 14 -15). Le médecin note que la mer défonce les digues et inonde le pays (23), que sur le soleil, il tombe de la neige, que le soleil a aussi perdu entre cinquante et soixante-quinze pour cent de sa force (27), que la foudre s'immobilise dans le ciel, qu'il pleut des grenouilles et que le tonnerre gronde (28). L'Institut météorologique du royaume offre un support « scientifique » à ces événements climatiques, constatant que « Le temps est mauvais » (28). Le désordre total du monde dans *Le Roi se meurt* est présenté de manière absurde, sans raisonnement. Le dramaturge ne décrit jamais la cause de ces événements météorologiques. Cependant, le froid est invoqué à plusieurs reprises, indiquant un lien intime avec la présentation de l'absurde chez Ionesco. Le royaume de Bérenger, ainsi que le père et le fils dans *The Road*, sont harcelés par le vent et le silence (Boulard 64). Les catastrophes écologiques incarnent le processus de la chute du roi, qui s'avère désormais impuissant : « [Le Roi :] J'ordonne que des arbres poussent du plancher (*Pause.*) J'ordonne que le toit disparaisse.

(Pause.) Quoi ? Rien ? J'ordonne qu'il y ait la pluie. (Pause. Toujours rien ne se passe.)

J'ordonne qu'il y ait la foudre et que je la tiens dans ma main. (Pause.) J'ordonne que les feuilles repoussent... » (*Le roi se meurt* 50). L'événement qui précède la pièce, qu'il soit naturel ou non, résulte en une ruine écologique, un état de souffrance constante et irréversible qui se manifeste à travers le changement climatique.

La situation malheureuse des gueux dans *Oscar de Profundis* se révèle assez semblable à celle qui hantait *Le Roi se meurt*. Le roman, divisé en deux récits, met en scène deux situations opposées : la souffrance des gueux, constamment harcelés par le vent et la pluie froide, et la joie des « biens aisés » accompagnés au centre-ville de Montréal par le soleil et le beau temps. Mavrikakis, en décrivant la situation des gueux, se sert d'un lexique du froid et de la misère :

Quelques gouttelettes plates d'une pluie froide s'étalèrent brusquement sur les visages délabrés et tordus. La masse grossière se mit alors à remuer. L'ondée glacée, escortée des vents lugubres et mugissants de novembre, força l'amas humain à se mouvoir rapidement [...] Les temps étaient extrêmement durs pour toutes les créatures de la rue. À l'approche de l'hiver, il fallait s'organiser. Malgré des étés de fournaise où les feux de forêt recouvraient la planète d'une fumée épaisse, désagréable, la Terre, dans son ensemble, connaissait des périodes froides résolument polaires. (Mavrikakis 12-13)

Ce monde est devenu un désert invivable. Les gueux sont devenus des damnés, des hommes punis, forcés à subir le courroux de la ruine écologique. « La bonté n'est décidément pas faite pour cette vie », remarque la narration (Mavrikakis 23). L'utilisation de l'adjectif démonstratif « cette » pour désigner la situation des gueux, qui a été décrite dans les pages précédentes, crée une distance entre la vie des gueux et celle des « biens aisés ».

Le froid est encore plus accentué dans l'introduction d'*Oscar de Profundis* comparé à la description de Montréal quand les biens aisés y retournent et que tous les gueux de Montréal meurent de la maladie noire. Suivant l'éradication de Cate et sa bande de gueux, le dernier chapitre décrit Montréal comme un véritable paradis qui invite les survivants à revenir à Montréal, comme si rien n'était arrivé. Au début du récit, les gueux se blottissaient sous un seul abri pour échapper à la pluie dans la rue. À la fin, il n'y a qu'une lumière jaune vif. La lune marmoréenne qui hantait les gueux est remplacée par un soleil rayonnant, fondant la neige (12, 187). « La nature travaillait à l'oubli », remarque le narrateur en décrivant la soudaine absence du mauvais temps. Les marqueurs de l'apocalypse ne se trouvent plus dans les descriptions de la ville de Montréal, qui est désormais « une cité joyeuse, où il faisait bon vivre », une véritable utopie (290). Toutefois, cela n'est qu'une illusion. Dans le dernier paragraphe d'*Oscar de Profundis* le narrateur nous informe que la fin du monde aura lieu, Oscar ne lui survivra pas : « Il mourrait sûrement d'une overdose dans un hôtel de Los Angeles, comme l'astrologue le lui avait prédit. Ce serait doux. La fin du monde aurait déjà eu lieu » (Mavrikakis 301). Inévitablement, l'apocalypse détruira tout.

Le motif du froid infiltre le monde du *Roi se meurt* et *Oscar de Profundis*. Les deux récits mettent en scène des hommes avec une illusion de pouvoir qui ne peuvent, ou ne veulent, rien faire contre les vents glaciaux. Bérenger I^{er} est impuissant face à la ruine écologique et le rapetissement de son royaume. Il ordonne avec toute sa force que le soleil les réchauffe, que les arbres poussent, mais sans succès. Sa lutte contre sa fin inéluctable est présentée de manière ridicule. Par conséquent, il devient pitoyable aux yeux des lecteurs. Oscar, quant à lui, ne fait rien pour améliorer la situation des gueux. Il évite leurs souffrances, il préfère être obsédé par sa collection de cadavres dans sa méganécropole ou se droguer au point de ne plus rien percevoir

(« As the World Falls Apart » 146). Comme le roi Bérenger, qui ignore l'état de décrépitude de son royaume, choisissant de rester dans son château et ne pouvant aider son peuple, Oscar reste dans sa chambre, loin de l'enfer glacial qui élimine les moins fortunés. La star de l'apocalypse pourrait aider les gueux, en leur offrant de la nourriture et un refuge ou en étant un défenseur public de leurs droits humains¹², mais il est trop absorbé par son narcissisme. Il s'isole de toute humanité. Le résultat est le même, les deux figures, riches, puissantes et importantes, s'avèrent incapables ou peu désireux d'améliorer la situation des moins aisés.

Dans son analyse de *The Road*, Boulard considère un deuxième processus qui contribue à l'esthétique de l'apocalypse chez McCarthy : la ruine sémantique. Celle-ci met en évidence une confusion qui se produit lorsqu'un monde ancien s'évapore et que, par conséquent, le sens de certains objets et mots se perd. Boulard offre l'exemple d'une canette de Coca-Cola retrouvée par le fils dans *The Road*. Bien que ce soit un symbole d'une ère passée reconnaissable pour le père, le fils, né après la catastrophe, ignore de quoi il s'agit :

Ce vestige du monde évanoui devient donc une relique précieuse. Cette dissonance entre un objet prosaïque et la fascination qu'il provoque est à lier à une question sémantique : le sens de l'objet semble en effet s'être tordu, perdu, travesti. Et si ces objets peuvent fasciner, ils n'en sont pas moins inutiles et désormais absurdes. Car les objets d'autrefois venaient servir des besoins d'autrefois, selon les contours et les formes que prenait le monde d'autrefois.

(Boulard 69)

Les ruines de ce qui reste du monde d'avant la catastrophe sont remplacés par le nouveau monde post-apocalyptique, qui fonctionne comme un palimpseste. Ce processus d'effacement spatial

¹² Oscar est souvent présenté comme exerçant une grande influence sur les gouvernements et le public.

créée une rupture entre le signifiant et le signifié. Par exemple, les autoroutes sur lesquelles le père et le fils dans *The Road* voyagent n'ont plus le même sens qu'avant l'apocalypse. Ils ne sont plus exclusifs aux autos, puisque ces derniers ne fonctionnent plus ou bien sont tout détruit. Comme la ruine écologique, la ruine sémantique est une condition qui rend obscur le lien entre l'ancien monde et le néant de l'espace post apocalyptique. Toutefois, la ruine sémantique n'est pas une destruction physique, mais plutôt une destruction de sens

Il est difficile, voire impossible, de parler de ruines indiquant un monde ancien dans le paysage de *En attendant Godot*. La scène est délibérément vide, décorée uniquement par un arbre. Ce dernier s'avère l'objet central autour duquel les vagabonds interagissent et communiquent. Il devient d'autant plus important quand Estragon suggère qu'ils devraient se pendre – une discussion qui revient à plusieurs reprises au long de la pièce. Selon Nathalie Léger, dans *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, l'arbre a été représenté sous la forme d'un poteau télégraphique, d'un panneau de signalisation, d'un transformateur électrique et d'un porte-manteau. Toutes ces mises en scène ont différentes interprétations du mot « Arbre ». Comme la canette de Coca-Cola dans *The Road*, l'arbre a perdu sa valeur sémantique dans ce monde plongé dans la ruine. Chaque mise en scène ajoute une couche au palimpseste, retransformant ce qu'on désigne par le mot « Arbre ». Par conséquent, le sens du mot « Arbre » devient complètement confus. L'arbre est-il petit et minable comme l'imagine le metteur en scène Alain Timar qui représente les maux des peuples africains (Ina.fr, « Festival d'Avignon ») ? Est-il en fait un transformateur électrique comme le présente Joël Jouanneau (Ina.fr, « “En attendant Godot” au théâtre des Amandiers à Nanterre ») ? L'ambiguïté de la description de l'arbre dans *En attendant Godot* manifeste la ruine sémantique dans laquelle les vagabonds survivent. Désormais, le mot « arbre » ne signifie pas nécessairement ce à quoi le

lecteur aurait pensé – grand végétal avec un tronc et des branches –. Le mot est réinterprété dans le désert de Beckett, le signifiant est détaché de son signifié.

La scène vide de Beckett ressemble à ce qu'Engélibert définit comme la fiction de la table rase. Dans ces fictions, l'écrivain n'explique pas ce dont l'humanité est victime, ne se préoccupe pas d'intenter un procès à un quelconque responsable. L'écrivain présente tout simplement la fin du monde (*Fabuler la fin du monde* 56). Pourtant, comme l'a suggéré Boulard, la table rase ne désigne pas une destruction complète du monde. Évidemment, il y a des reliques de l'ancien monde qui survivent. Il semble donc plus approprié, au moins dans le contexte du *Dernier monde*, de parler d'une table rase de l'humanité, et non pas une table rase complète. Dans *Le Dernier monde*, selon Engélibert, le monde en entier est une ruine du passé sur laquelle Stevens établira son propre monde : « ainsi le narrateur se trouve-t-il seul dans un monde intact, peuplé d'êtres vivants de toutes sortes s'ébattant dans les vestiges de la civilisation. *Le Dernier Monde* est le monde de Jaume, exactement semblable au nôtre et pourtant entièrement différent puisque entièrement dépeuplé » (62). Comme dernier homme, Stevens invente de nouveaux personnages imaginaires avec qui discuter. Il forme son propre groupe de survivants. Ce faisant, il recrée le monde à sa guise. Une de ses créations, un « Grand Varan », lui raconte un mythe de l'origine du monde – le cosmonaute crée une nouvelle Histoire (avec H majuscule), qui remplace ce qu'il a perdu. De toute évidence, chez Minard, ce nouveau monde provient de l'imagination de Stevens, qui se dédouble et se triple, créant de plus en plus de personnages avec qui parler pour résister à sa solitude, ce qu'Engélibert décrit comme « la force de l'invention » (*Fabuler la fin du monde* 65). Ce faisant, le cosmonaute superpose son nouveau monde de néant sur l'ancien monde, créant un palimpseste. Dans notre interprétation, Stevens se trouve pris entre deux

mondes : les vestiges de la civilisation hantent ses voyages, mais il doit tout de même les dépasser et inventer une nouvelle société afin de survivre.

Saiu, dans une comparaison entre Beckett et Ionesco, remarque que l'absence et le vide dans la scène beckettienne renforcent la solitude des personnages. Le monde de Beckett est censé évoquer ainsi une « absence torturante »¹³ qui se voit aussi chez le cosmonaute de Minard. La table rase de l'humanité crée une situation semblable à celle que Beckett met en scène. Elle est la cause du néant, manifestée à travers l'absence de toute société humaine dans *Le Dernier monde*. Selon notre interprétation du *Dernier monde*, Stevens tente de dépasser son isolement, de dépasser le monde pré-apocalypse, ce qui cause la création d'un nouveau monde. Cette obsession de laisser de côté l'ancien monde se voit maintes fois dans les représentations de l'apocalypse. Il suffit de considérer *Oscar de Profundis*, *Les Événements* et *The Road*, qui finissent dans l'incertitude. Ils s'ouvrent à un infini de possibilités. Un phénomène similaire s'observe dans les pièces de l'absurde de notre corpus : dans *En attendant Godot*, nous n'apprenons pas si Godot viendra ou pas ; dans *Le roi se meurt*, le spectateur assiste à la lente disparition du roi, mais on ne sait pas s'il meurt ou si son pays lui survivra. Dans la ruine sémantique, il faut retrouver le sens d'un monde vidé de ses habitants. Nous constatons donc que les ruines dans notre corpus ne jouent pas seulement le rôle de décor ou de paysage à l'arrière-plan, elles constituent également une force menaçante qui efface l'ancien monde.

1.5 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons exploré l'aspect spatial des œuvres de notre corpus pour souligner de nombreuses similarités, telles que la représentation du monde en déchéance chez

¹³ Traduit de l'anglais « torturing absence ».

Ionesco et Mavrikakis (1.1), l'errance dans un monde vidé d'humanité dans *En attendant Godot* et *Les Événements* (1.2), l'ambiguïté des lieux dans le théâtre absurde et les récits apocalyptiques (1.3) et l'omniprésence du froid dans l'ensemble notre corpus (1.4). Dans ces mondes qui s'écroulent, nous remarquons la futilité de l'existence humaine, les personnages ne peuvent échapper à la fin inéluctable. Les gueux de Montréal, tout comme les vagabonds de Beckett ou le royaume de Ionesco, sont condamnés à une vie futile. Ces aspects n'indiquent pas nécessairement que la littérature de l'apocalypse tente de reproduire le théâtre de Ionesco ou de Beckett. Ils démontrent plutôt un héritage thématique entre les œuvres de notre corpus. Des échos de la solitude, du froid, de la prolifération et de la vacuité que l'on retrouve dans les théâtres absurdes de Beckett et de Ionesco, se ressentent dans les mondes apocalyptiques de Mavrikakis, Minard et Rolin.

Chapitre 2 : Parler de la fin du monde

Dans les romans de notre corpus, le dialogue, bien que rare, ne cesse de jouer un rôle important dans la représentation de la fin du monde. Ce chapitre se concentre plutôt sur les échecs de la langue en tant qu'outil de communication. Selon Esslin, la langue dans le théâtre de l'absurde est souvent divorcée des événements de la pièce : « [language] has ceased to be the expression of anything alive or vital and has been degraded into a mere conventional token of human intercourse, a mask of genuine meaning and emotion » (11). Dans le théâtre de l'absurde, la langue parlée ne sert plus à la communication. Michael Mundhenk, dans un article sur les pièces de Beckett, constate que les échecs de la langue dans le théâtre beckettien crée une littérature qui se distancie de toute catégorie traditionnelle (230). Le rejet du dialogue communicatif a comme résultat un anti-théâtre¹⁴. Le contenu de la pièce n'est pas communiqué à travers un dialogue soigné ni un échange de parole entre personnages, mais plutôt par l'absence de communication effective. Selon David Barry, dans le théâtre de l'absurde, la dégradation de la langue coïncide avec la chute de l'humanité. Dans notre corpus théâtral, Beckett et Ionesco mettent en scène l'humain et son langage, qui se réduisent peu à peu au néant (Barry 854). C'est ce lien, entre la disparition de la langue et la chute de l'humanité, que nous tenterons de souligner dans notre analyse du théâtre de l'absurde.

Quant aux romans apocalyptiques, ils mettent souvent en scène des situations où il n'y a aucun interlocuteur avec qui dialoguer. Malgré leur solitude, les personnages de notre corpus continuent à parler. Dans une entrevue à propos du *Dernier monde*, Céline Minard note que, pour

¹⁴ Terme qui apparaît dans les années 1950, « l'anti-théâtre » désigne une pièce qui rejette la tradition théâtrale bourgeoise (Larousse).

Stevens, la parole est devenue un outil de survie – sans la parole et l’invention des personnages imaginaires, il n’aurait pas survécu l’apocalypse – (Castonguay 7). Dans la situation post-apocalyptique, la langue ne sert plus à la communication entre humains, mais plutôt elle devient un outil qui aide à lutter contre la folie de la solitude.

Afin de maintenir un ordre chronologique, j’aborderai premièrement notre corpus théâtral, *En attendant Godot* suivi de *Roi se meurt*, afin de souligner la dégradation de la communication. La deuxième moitié de ce chapitre est dédiée à une analyse du dialogue dans les romans de l’apocalypse. Ces sections, bien que divisées par genre, cherchent à étudier un seul concept : la représentation de la dégradation de la langue et son association à la chute de l’humanité.

2.1 Beckett : La fragmentation des conversations

En tant que genre littéraire, le texte dramatique¹⁵ consiste principalement en dialogues, de conversations entre personnages, entremêlés avec des descriptions de gestes physiques. Le texte dramatique, ainsi que le spectacle, mettent l’accent sur la communication telle qu’elle se développe entre interlocuteurs. De plus, le dialogue n’est pas uniquement une communication entre personnages, mais aussi une communication avec l’auditoire et le lecteur – sous la forme du monologue –, qui comptent sur ces interactions verbales pour comprendre ce qui se passe sur scène. Pourtant, chez Beckett, le dialogue semble incohérent. La parole comme outil communicatif se désagrège dans ces pièces. Désormais, elle ne sert qu’à démontrer l’absurdité de la situation.

¹⁵ Dans *Glossaire du théâtre*, André Bourassa définit le texte dramatique comme un « écrit où la théâtralité est explicitement inscrite. Ce qui diffère d’une écriture dramatique qui est « un structure littéraire reposant sur quelques principes dramaturgiques ».

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, la communication se définit comme la transmission d'un message entre des interlocuteurs. À sa base, une conversation dans le monde réel a lieu entre un émetteur, celui ou celle qui « envoie » le message, et le récepteur, celui ou celle qui reçoit le message. Le dialogue théâtral se rapproche de cette structure de conversation réelle. Pourtant, comme le note Kerbrat-Orecchioni, dans le théâtre il faut aussi considérer le spectateur en tant que récepteur indirect. Dans un dialogue théâtral, un personnage envoie souvent son message par la parole à un autre. Le spectateur reçoit le même message, mais il n'est pas nécessairement dirigé vers lui. Lorsqu'un personnage récepteur possède déjà les informations pertinentes qui lui sont envoyées, il s'agit d'une adresse directe au spectateur (« approche pragmatique du dialogue théâtral » 53). Kerbrat-Orecchioni définit aussi le cas où le discours n'est adressé apparemment à personne : le monologue. Dans le théâtre, le monologue est utilisé pour exprimer la pensée secrète d'un personnage qui doit se faire à travers la parole puisque, au théâtre, si une information n'est pas dite, elle n'existe pas (Kerbrat-Orecchioni 54). En identifiant ces éléments dans le dialogue de Beckett, nous pourrions plus facilement reconnaître où la communication échoue et voir si il consiste plutôt d'une série de monologues.

Dans *En attendant Godot*, le dialogue entre Estragon et Vladimir manque de cohérence. Les questions qu'ils se posent n'ont aucune réponse, l'aller-retour de la conversation n'a aucun sens et les vagabonds conversent sans s'écouter :

Vladimir. — Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ?

Estragon. — Non.

Vladimir. — Tu veux que je te la raconte ?

Estragon. — Non.

Vladimir. — Ça passera le temps. (*Un temps*) C'étaient deux voleurs, crucifiés en même temps que le Sauveur. On...

Estragon. — Le quoi ?

Vladimir. — Le Sauveur. Deux voleurs. On dit que l'un fut sauvé et l'autre... (*il cherche le contraire de sauvé*)... damné.

Estragon. — Sauvé de quoi ?

Vladimir. — De l'enfer.

Estragon. — Je m'en vais. (*Il ne bouge pas*) (Beckett 14)

La manque de compréhension de la part d'un des vagabonds se répète fréquemment dans le texte. Vladimir ignore complètement la réponse d'Estragon et continue à raconter son histoire, comme s'il faisait un monologue. Pourtant, ce n'est pas exactement un monologue. Vladimir (émetteur) raconte son histoire pour Estragon (récepteur), mais le message est complètement perdu. Estragon ne comprend rien de ce que Vladimir raconte, ce qui devient évident à travers les questions d'Estragon « Le quoi ? » et « Sauvé de quoi ? ». Nous remarquons une tentative de communication, mais le sens est perdu, la conversation n'arrive à rien. Le lecteur se trouve tout aussi perdu dans un dialogue qui manque de logique.

Le manque de cohérence dans le dialogue beckettien se manifeste aussi à travers les nombreuses contradictions. Continuons le dialogue que nous avons considéré précédemment pour illustrer ce point :

Vladimir. — Et cependant... (*Un temps*) Comment se fait-il que... Je ne t'ennuie pas j'espère ?

Estragon. — Je n'écoute pas.

Vladimir. — Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon ? Ils étaient cependant là tous les quatre — enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps.*) Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps.

Estragon. — J'écoute. (Beckett 14)

Ce passage n'est qu'un exemple des constantes contradictions dans le dialogue des vagabonds. Vladimir s'inquiète que son partenaire s'ennuie, mais il continue quand même avec la même histoire. Estragon note qu'il écoute et qu'il n'écoute pas en même temps. Nous pourrions aussi mentionner qu'avant cela, Estragon déclare : « Je m'en vais » suivi d'une didascalie indiquant l'opposé : « (*Il ne bouge pas*) ». Nous remarquons encore un exemple de cette contradiction quand Estragon et Vladimir disent adieu à Pozzo et Lucky, le maître et son serviteur qui ont rejoint les vagabonds :

Pozzo. — Et merci

Vladimir. — Merci à vous.

Pozzo. — De rien.

Estragon. — Mais Si.

Pozzo. — Mais non.

Vladimir. — Mais si.

Estragon. — Mais non. (Beckett 61)

Le « Mais Si » d'Estragon devient « Mais non » dans une courte conversation qui n'arrive à rien.

Ce passage s'avère encore plus futile quand nous considérons qu'il est précédé d'une série

d'« Adieu » de la part d'Estragon, Vladimir et Pozzo, qui répètent le mot deux fois. Les personnages se disent au revoir sur quatorze lignes en tout, sans que l'un d'eux ne parte. Le dialogue se termine avec un simple « *Silence* ». Ensuite, Pozzo indique qu'il « n'arrive pas... (*il hésite*)... à partir » (*En attendant Godot* 60 -61). Non seulement l'action de partir est devenue impossible, mais la parole devient fatigante, pénible. Pozzo n'est presque pas capable de finir une phrase de six mots. Le dialogue domine les personnages, ils parlent constamment, d'une chose ou de l'autre, mais sans arriver à une conclusion. Ils font une pause, un *Silence*, et ils recommencent.

La communication entre Estragon et Vladimir, bien qu'incohérente, peut être considérée comme étant un dialogue. Un des vagabonds parle et l'autre répond. Ils échangent fréquemment entre eux les rôles de récepteur et d'émetteur. Ce n'est pas le cas avec le deuxième couple : Pozzo et Lucky. Dans ce couple, l'incohérence du dialogue se manifeste à travers la communication unidirectionnelle de Pozzo à Lucky. Il arrive souvent que Pozzo donne un ordre à Lucky, sans que ce dernier ne réponde. Cette situation se manifeste quand Estragon cherche à poser une question à Lucky, qui reste muet :

Pozzo. - Mais demandez-lui, demandez-lui, n'ayez pas peur, il vous le dira

Estragon va vers Lucky, s'arrête devant lui.

Estragon. - Monsieur... Pardon, monsieur...

Lucky ne réagit pas. Pozzo fait claquer son fouet. Lucky relève la tête.

Pozzo. - On te parle, porc. Réponds. (*A Estragon.*) Allez-y.

Estragon. – Pardon, monsieur, les os, vous les voulez ?

Lucky regarde Estragon longuement. (34)

La tête qui se *relève* et se *baisse* est la seule indication que Lucky ait compris ce qu'on lui dit. La communication avec Lucky prend la forme d'un faux dialogue, un dialogue dans lequel les personnages ne se parlent pas vraiment. Les conversations non réciproques avec Lucky contribuent à l'incohérence du dialogue chez Beckett en mettant en scène encore plus de pensées inachevées : les questions n'ont jamais de réponse verbale, les commentaires n'ont aucune réplique. Selon Kerbrat-Orecchioni, le dialogue théâtral imite les conversations réelles en suivant des règles influencées par la structuration de l'échange conversationnel, le « turn taking » (« approche pragmatique du dialogue théâtral » 56). Beckett ignore la structure normale d'une conversation pour souligner l'incohérence des paroles et du dialogue.

Lucky se trouve incapable d'énoncer ses pensées verbalement, hormis son long monologue dans le premier acte après que Pozzo lui a ordonné : « Pense ! », mais est-ce qu'il communique de manière non verbale ? Nous avons déjà fait référence à quelques-uns de ses mouvements, qui pourraient être considérés comme une forme de communication, pourtant, dans l'ensemble de la pièce, les actions de Lucky sont qu'un écho des ordres de Pozzo :

Pozzo. – C'est parfait. Tout le monde y est ? Tout le monde me regarde ? (*Il regarde Lucky, tire sur la corde. Lucky lève la tête.*) Regarde-moi, porc ! (*Lucky le regarde.*) Parfait. [...] Je suis prêt. Tout le monde m'écoute ? (*Il regarde Lucky, tire sur la corde.*) Avance ! (*Lucky avance.*) Là ! (*Lucky s'arrête.*) Tout le monde est prêt ? (*Il les regarde tous les trois, Lucky en dernier, tire sur la corde.*) Alors quoi ? (*Lucky lève la tête.*) Je n'aime pas parler dans le vide. Bon. Voyons. (*Il réfléchit.*) (38)

Les didascalies concernant les gestes de Lucky utilisent souvent le même verbe avec lequel il est commandé : « Regarde-moi, porc ! (*Lucky le regarde*) » et « Avance ! (*Lucky avance*) ». La seule action que fait Lucky de sa propre initiative, c'est de lever la tête. Lucky semble occuper le

même rôle dans la chaîne de communication que le spectateur, un destinataire secondaire. Beckett ne lui donne jamais de voix, mais les autres personnages lui parlent constamment. Ce parallèle est soutenu par le fait que Pozzo réfère à « Tout le monde », ce qui inclurait le spectateur. Comme Lucky, le spectateur ne peut qu'écouter, lever sa tête et se perdre dans les dialogues incohérents.

Lucky ne prend la parole qu'à travers un monologue, en réponse à l'ordre de Pozzo : « Pense ! ». Durant son monologue, Lucky n'aborde aucun sujet dont ont parlé les autres personnages. De plus, les autres personnages ne discuteront jamais de ce qu'a dit Lucky. Le message de Lucky est complètement ignoré, ce qui met encore en scène ses difficultés à communiquer : « (*Mêlée. Lucky pousse encore quelques vociférations.*) Tennis !... Les pierres !... Si calmes !... Conard !... Inachevés ! » (58). Ces mots, séparés par des ellipses, renvoient aux pauses dans le dialogue entre Estragon et Vladimir qui sont marquées par un *Silence*. Cette conclusion renforce aussi l'aspect incohérent de la parole beckettienne. Aucun des personnages n'est capable de formuler une pensée complète. La communication n'a pas de fin, les personnages de Beckett sautent simplement à un autre sujet sans conclure le précédent. Les mots sont également représentatifs du dialogue beckettien : le « tennis » pourrait être une référence au dialogue, où le mouvement de la balle de tennis représente la parole qui s'échange entre interlocuteurs ; les « pierres » et « inachevés » désigneraient la situation stagnante de la conversation des vagabonds ; « Si calmes » et « conard » font référence à l'ignorance des vagabonds, qui ne semblent guère au courant de leur situation. Somme toute, la conclusion du monologue de Lucky révèle des thèmes de notre analyse : la forme conversationnelle de la pièce est stagnante, inachevée, et les interlocuteurs qui y participent ignorent l'emprise du dialogue absurde. Bien qu'il soit difficile de déterminer exactement ce qui est envisagé par ces

vociférations, l'on peut quand même comparer la conclusion du monologue de Lucky et la communication entre personnages dans la pièce. La fin du monologue renforce l'échec de la communication chez Beckett. À la suite du monologue, Pozzo saute sur le chapeau de Lucky, « Comme ça il ne pensera plus ! » constate Pozzo, renforçant la subjugation linguistique de son serviteur. Désormais, Lucky n'aura plus aucune chance de participer à la conversation, il sera comme le spectateur ou le lecteur, incapable de communiquer, mais toujours présent dans une conversation sans fin.

2.2 Ionesco : Le désaccord entre le dialogue et les didascalies

Dans le théâtre de Ionesco, la parole s'avère incohérente et incompréhensible, ne coïncidant pas avec les gestes des personnages. Comme Beckett, Ionesco met en scène un dialogue pour nous confondre et désorienter. De plus, la communication entre personnages chez Ionesco manifeste des aspects similaires à ce qui a été développé chez Beckett : les personnages ne se parlent pas vraiment, ils ne se comprennent pas et ils se contredisent constamment. L'analyse qui suit abordera le sujet de la décomposition de la langue dans *Le Roi se meurt* afin de déterminer son rôle dans la mise en scène de la tragi-comédie ionescienne.

L'incohérence du dialogue dans *Le Roi se meurt* se manifeste premièrement à travers des répétitions. Ce jeu récurrent met en scène à la fois la comédie de la situation et la tragédie de la chute du roi, qui devient de plus en plus pitoyable. La pièce conclue avec la mort inévitable du roi. Dans la scène suivante, le roi donne l'ordre au garde d'arrêter les autres membres de la cour :

Marie, *au Roi*. — Il faut les faire arrêter.

Le Roi, *au Garde*. — Garde, arrête-les.

Marie. — Garde, arrête-les. (*Au Roi*.) C'est cela. Donne des ordres.

Le Roi, *au Garde*. — Arrête-les tous. Enferme-les dans la tour. Non, la tour s'est écroulée. Emmène-les, enferme-les à clef dans la cave, dans les oubliettes ou dans le clapier. Arrête-les, tous. J'ordonne.

Marie, *au Garde*. — Arrête-les.

Le Garde, *sans bouger*. — Au nom de Sa Majesté... je vous... je vous arrête.
[...] Je vous... au nom du Roi... je vous...

Il s'arrête de parler, la bouche entrouverte (Ionesco 40 -41)

Le dialogue du Roi devient un simple écho de ce que dit Marie. Les ordres perdent leur force puisqu'ils ne sont qu'une imitation. Ce jeu d'écho met en scène une communication comique, voire pathétique, avec le Roi qui pense qu'il donne des ordres, tandis qu'il suit vraiment des ordres lui-même. En plus, les ordres qui sont communiqués ne sont jamais achevés par le garde, qui, lui-même, commence à « s'arrêter ».

Ce passage met de l'avant l'incohérence du dialogue ionescien si nous pouvons même traiter ici de « dialogue ». De prime abord, un échange de parole semble avoir lieu : le Roi s'adresse au garde et ce dernier s'adresse à un « vous ». Cependant, ce dialogue ne mène à rien, il tourne en rond avec la répétition constante du verbe « arrêter » - un choix ironique puisque la conversation elle-même s'est arrêtée sans grand progrès. Les paroles dans cette scène ne construisent pas de *vrai dialogue* selon la définition de Kerbrat-Orecchioni. Ce n'est pas assez que l'on ait un (ou plusieurs) interlocuteur, mais il faut en outre que ces personnes soient engagées dans l'échange de paroles. C'est-à-dire que les interlocuteurs doivent s'intéresser à ce que dit l'émetteur de la parole (Kerbrat-Orecchioni, *interactions verbales* 145). L'échec de ce dialogue est donc le résultat d'une absence d'interlocuteurs attentifs, car personne n'écoute les ordres du Roi. À la suite d'une absence de réponse (verbale ou non verbale), le garde s'arrête,

échouant dans sa communication. Sa bouche entrouverte renforce l'idée que la parole, bien que dite verbalement, n'est jamais reçue. Ce « les » dont parle le Roi ne participent pas à l'échange de parole, ils ne participent pas à la construction du dialogue. En ce sens, les paroles du Roi sont perdues, elles ne sont que des énoncés vides puisqu'elles ne sont dirigées à personne. Il faut aussi noter que les paroles du Roi dans ce passage sont des ordres. Selon Arzu Kunt dans un article sur le pouvoir royal dans *Caligula* de Camus et *Le roi se meurt* de Ionesco, les ordres sont des symboles du pouvoir royal, désormais vidé de force (110).

Nous pouvons également observer un autre jeu de répétition et d'écho quelques pages plus tard. Dans ce cas, il s'agit d'une mise en scène de la chute tragique du Roi sous l'apparence d'une comédie :

Le Garde. – Vive le Roi ! (*Le Roi retombe.*) Le Roi se meurt.

Marie. – Vive le Roi !

Le Roi se relève péniblement, s'aidant de son sceptre.

Le Garde. – Vive le roi ! (*Le Roi retombe.*) Le Roi est mort.

Marie. – Vive le Roi ! Vive le Roi !

Marguerite. – Quelle comédie.

Le Roi se relève péniblement. Juliette, qui avait disparu, réapparaît.

Juliette. – Vive le Roi !

Elle disparaît à nouveau.

Le Roi retombe. (Ionesco 42 -43)

Dans cette scène, la répétition de « Vive le Roi ! » est toujours suivie d'une didascalie qui démontre la faiblesse du Roi. Comme les fissures que nous avons exploré dans le premier chapitre, les paroles ne cessent d'être multiplier. Ils prolifèrent de manière chaotique, manifestant l'absurdité du monde du *Roi se meurt*. Le dialogue n'est plus capable de décrire la réalité. Les constantes contradictions entre le garde et les actions du Roi, ou bien entre le garde et Marie renforcent le ridicule qui se manifeste à travers le dialogue. Marguerite note elle-même l'aspect comique de la scène. Toutefois, la didascalie, qui conclut cette scène, indique : « *Cette scène doit être jouée en guignol tragique* ». Elle fait référence au théâtre du Grand Guignol, une salle de spectacles spécialisée dans les pièces mettant en scène des histoires macabres. Le terme guignolesque désigne, de manière générale, une mise en scène violente. Nous pouvons donc remarquer un décalage entre ce qui est mis en scène par le dialogue et ce qui est indiqué par les didascalies.

Malgré l'abondance des scènes comiques dans *Le Roi se meurt*, Ionesco ne cesse de nous rappeler qu'il s'agit d'une tragédie. Au cœur de la comédie ionescienne se trouve une vérité cachée par la farce. Dans *Rhinocéros*, les animaux sauvages sont présentés de façon comique, ce qui cache la subjugation des humains par les rhinocéros. Dans *Les Chaises*, un vieux couple parle à des chaises vides, créant un dialogue comique avec des personnages invisibles. À la fin, l'homme et sa femme se suicident, se trouvant seul malgré leurs conversations imaginaires. Dans *La Leçon*, un professeur donne un cours ; il répète souvent des mots (couteau, continuons, morte) et en invente d'autres. En fin de compte, sa leçon devient trop compliquée pour son étudiante, donc il la tue. Ces pièces, malgré leurs débuts comiques, amusants, deviennent abruptement des tragédies. Cet aspect se manifeste aussi dans *Le Roi se meurt*. Des déclarations tragiques concernant la mort du roi sont embrouillé dans un dialogue incohérent :

Le Médecin. – Il n’y a plus que nous qui l’entendions. Lui-même ne s’entend plus.

Le Roi se retourne. Il fait quelques pas vers le milieu de la scène.

Le Roi. – J’ai froid, j’ai peur, je pleure.

Marie. – Ses membres s’engourdissent.

Le Médecin. – Il est perclus de rhumatismes. (*A Marguerite*) Une piqûre pour le calmer ?

Juliette apparaît avec un fauteuil d’infirmes à roulettes et dossier avec couronne et insigne royaux. (Ionesco 62)

Le dialogue souligne le chagrin du Roi, qui se trouve dans un état si pitoyable qu’il ne peut rien faire pour lui-même. C’est une des rares scènes où les personnages ne parlent pas des événements du royaume et se concentrent plutôt sur la santé du roi. Nous y remarquons aussi l’absence des répétitions qui dominaient le dialogue auparavant. Contrairement aux scènes comiques, les didascalies correspondent à ce que disent les personnages. Le médecin se comporte comme un vrai médecin en donnant des avis médicaux au Roi, ce qu’il ne faisait pas auparavant. La domestique, Juliette, apporte finalement des objets utiles. Dans cette scène, Ionesco met en scène les souffrances du roi. Néanmoins, le spectateur et le lecteur seront replongés dans un dialogue comique et absurde qui continue d’obscurcir la réalité tragique de la pièce.

Dans cette scène au ton sérieux, le Roi semble avoir une conscience de sa mort inéluctable et de son état de dégradation en disant « J’ai froid, j’ai peur, je pleure ». En avouant qu’il n’est pas tout puissant, un roi qui n’est pas immortel, il admet sa condition humaine. Kunt souligne l’aspect solitaire, individuel de la chute du Roi malgré son entourage (113). Suivant son

admission de peur, le Roi renforce sa solitude. Ce faisant, il avoue aussi une conscience de sa mort imminente : « [Le Roi :] Ils sont tous des étrangers. Je croyais qu'ils étaient ma famille. J'ai peur, je m'enfoncé, je m'engloutis, je ne sais plus rien, je n'ai pas été. Je meurs » (Ionesco 77). Ces énoncés sont, comme les passages tragiques, rares dans *Le Roi se meurt*, si rares en effet que les autres personnages ignorent ce que dit le roi. En réponse au Roi, Marguerite répond tout simplement, « c'est cela la littérature » (78). Ces passages sérieux et tragiques, sont dispersés dans *Le Roi se meurt* de manière presque aléatoire. Tout le long de la pièce, le roi s'obstine contre sa mort inéluctable, proclamant que « ce n'est peut-être pas vrai [...] C'est un cauchemar » (Ionesco 65). Dans ces brefs moments de clarté, le Roi fait face à sa mortalité. Comme le note Kunt, « il est troublé dans sa déchéance, mais chose paradoxale, il atteint sa réalité profonde dans sa déraison » (113). C'est ce jeu de contradiction qui manifeste la situation absurde, voire comique, de la mort du roi.

Nathalie Macé-Barbier, dans son article *La mise en scène du langage dans les théâtres de Paul Claudel et d'Eugène Ionesco*, note que, pour Ionesco, le langage n'exprime pas la vérité puisque les gens ne parlent pas de ce qui est le plus important (7). Dans *Le Roi se meurt*, le manque de vérité se manifeste à travers le dialogue, qui traite rarement de la mort du roi. La langue s'avère inadéquate pour décrire la situation réelle de manière sérieuse, retournant toujours à une scène comique et contradictoire. En plus, les déclarations des personnages ne coïncident pas à leurs actions. L'échec de la langue masque les événements tragiques qui se déroulent. À la fin de la pièce, ce jeu contradictoire est utilisé pour renforcer l'état pitoyable et solitaire du Roi mourant :

Le Garde. – On ne vous abandonnera pas, Majesté, je vous le jure.

Le Garde disparaît subitement.

Juliette. – Nous sommes là, près de vous, nous resterons là.

Juliette disparaît subitement.

Le Roi. – Garde ! Juliette ! Répondez ! Je ne vous entends plus. Docteur, Docteur, suis-je devenu sourd ?

Le Médecin. – Non, Majesté, pas encore.

Le Roi. – Docteur !

Le Médecin. – Excusez-moi, Majesté, je dois partir. Je suis bien obligé. Je suis navré, je m'excuse.

Le Médecin se retire. Il sort en s'inclinant, comme une marionnette, par la porte à gauche au fond. Il est parti à reculons, avec force courbettes, toujours en s'excusant. (Ionesco 128)

Les énoncés du Garde et de Juliette n'ont aucune valeur, aucune force, puisque leurs gestes les contredisent constamment à travers la pièce. Selon A. S. dans *Ionesco et la mort des autres*, le théâtre de Ionesco montre l'absurde au lieu de l'expliquer, comme le font Sartre et Camus (1148). Le garde et Juliette sont une manifestation de l'humain vidé de sens : le garde ne fait qu'annoncer des bulletins de santé dérisoires du roi et du royaume, il ne fait rien pour protéger le roi contre sa mort imminente ; la domestique, Juliette, ne range rien, et décrit l'état détérioré du royaume. Ils n'ont pas les caractéristiques typiques de leur métier. Selon la formule sartrienne célèbre, souvent utilisée pour définir la pensée existentialiste, l'existence précède l'essence. Selon Sartre, il est impossible d'avoir une définition théorique de ce qu'est l'être humain. Ce dernier est donc défini par ses actions, plutôt que par des idées ou des croyances (Mercier 275-76). Cependant, dans *Le Roi se meurt*, l'existence des personnages est contradictoire à leur

essence : le roi n'a aucune influence sur sa cour ; le médecin ne guérit pas ; les reines Marguerites et Marie ne soutiennent pas leur mari. Ce sont leur existence, leur rôle et la langue qui sont mis en question dans *Le Roi se meurt*.

Selon Enoch Brater, dans *Beckett, Ionesco, and the Tradition of Tragicomedy*, c'est ce désaccord entre le tragique et le comique qui révèle une vérité profonde. En parlant du rire dans le théâtre de Ionesco et de Beckett, il constate : « laughter comes as a reprieve because in the process of not taking ourselves seriously, we manage to see ourselves even more seriously » (122). Pour Brater, c'est le rire, créé par une incohérence linguistique, qui nous permet d'atteindre une compréhension de la condition humaine. C'est le fait que l'on rit d'une situation tragique qui indique une conscience de la situation absurde. Donc, comment définir l'essence de l'humanité si ce n'est pas à travers la langue ni les gestes ? C'est cette mise en scène de la contradiction, dans la langue et l'existence, qui sont emblématiques du théâtre de l'absurde de Ionesco.

2.3 Minard : La désagrégation de la langue et de l'homme

Dans *Le Dernier monde*, on s'attend à ce que les dialogues jouent un rôle moins important puisqu'il est établi maintes fois qu'il n'y a aucun humain sauf Stevens. Lui-même déclare sa solitude en disant « Je suis celui qui seul parle » (Minard 138). Malgré son isolement, Stevens prétend communiquer avec d'autres humains, des inventions. Le cosmonaute perd peu à peu sa santé mentale et abandonne tout ordre face à sa situation désespérante. Engélibert note que la catastrophe dans les fictions de la fin du monde apparaît souvent comme une rupture de l'ordre ordinaire (*Fabuler la fin du monde* 18). Nous proposons de considérer la dégradation dialogique dans *Le Dernier monde* comme une manifestation de cette rupture de l'ordre.

Le début du *Dernier monde* se distingue du reste du roman, car c'est la seule section, supposément¹⁶, où le cosmonaute Stevens communique avec de vrais humains. Une des dernières conversations que Stevens a avec son commandant sur la station Funskey est au sujet de l'ordre de la NASA de retourner sur terre. Stevens est le seul à s'obstiner contre l'ordre :

- C'est un ordre Stevens.
- Et alors ?
- Il n'y pas de « et alors », c'est un ordre.
- Attends Al, tu veux dire que sans rien comprendre, sans avoir une seule bonne raison d'évacuer tu...
- J'obéis Stevens. Je n'ai pas besoin de comprendre, je n'ai pas besoin d'avoir une ou deux ou cent bonnes raisons. J'obéis à un ordre.
- T'es complètement cinglé Al. S'ils te disaient d'aller te pendre, tu te pendrais ?
- Je suppose. Il y a des choses qui nous dépassent, il faut l'accepter.
(Minard 29)

Le fait que la dernière vraie conversation qu'a Stevens concerne un ordre, auquel il désobéit, marque dès le début du récit un échec de communication. Ce passage signale le début de la chute de Stevens, qui n'aura désormais personne de réel avec qui dialoguer. Kerbrat-Orecchioni souligne que, « parler, c'est échanger, et c'est échanger en échangeant » (*interactions verbales* 17). C'est ce processus d'échange qui est mis de l'avant dans la première section. Le

¹⁶ Due à l'ambiguïté du roman, c'est difficile, voire impossible, de déterminer si le dialogue dans cette première section est avec de vrais humains.

début du roman se distingue donc par sa structure dialogique claire et compréhensible. « C'est pas cohérent. Je reste ici », constate Stevens à la fin de cette première section, marquant de son abandon de l'ordre.

Dans la prochaine section du roman, Stevens se retrouve seul dans la station Funskey. La narration adopte un style presque scientifique : Stevens décrit en grand détail ce qu'il fait chaque semaine. Il maintient une semblance d'organisation. Après trente-huit semaines, il décide de revenir sur terre. Atterri, il commence à converser avec des personnages imaginaires. Ces dialogues prennent parfois une forme structurée, signalée par des tirets de dialogue, comme auparavant. Pourtant, durant un vol en hélicoptère, le dialogue entre Stevens et un de ses personnages imaginaires, Lawson, adopte une forme complètement incohérente. Dans ce passage, il est difficile de séparer ce qui est dialogue et ce qui est narration :

L'air sifflait, glissait, tapait la tôle, j'appuyais, je toussais pour leur montrer, je savais qu'un moteur était sur le point de redémarrer quand le capitaine Lawson m'arracha le manche des deux mains. QUI C'EST CELUI-LÀ ? En gueulant comme un orque qu'on égorge au rasoir. C'EST MA PEUR ! Salaud de Blanc de blanc-bec, donne-moi les commandes tu vas nous tuer. Il était fou, il était déjà fou, je lui avais déjà envoyé un coup de poing en pleine face des années auparavant, j'avais déjà repris le principal et le décroché avait été tel que oui nous avons maintenant les pales dégagées mais pas plus de moteur que ça sous le siège, bougre de fils de pute, tu n'as pas changé. (97)

La question tout en majuscule indique le début de leur conversation. La phrase « C'EST MA PEUR ! » semble être une réponse. Toutefois, le reste du dialogue est difficile à cerner. « Salaud de Blanc de blanc-bec, donne-moi les commandes tu vas nous tuer » : cette phrase est-elle un ordre de Stevens à Lawson, qui avait arraché le manche il y a un instant ? Ou est-ce Lawson qui

critique Stevens pour la blancheur de sa peau ? La phrase qui suit n'est pas plus claire : « il était fou, il était déjà fou, je lui avais déjà envoyé un coup de poing en pleine face des années auparavant [...] ». L'usage du pronom personnel rend difficile l'identification des interlocuteurs et semble plutôt indiquer un retour à la narration qu'une continuation du dialogue. Le passage est présenté d'abord comme un monologue, où Stevens se parle à lui-même. Cependant, le contexte indique un échange entre deux interlocuteurs. Les descriptions ne correspondent pas nettement aux interactions verbales à cause de l'absence de structure dialogique.

En examinant ce dialogue, rappelons-nous que, selon Kerbrat-Orecchioni, les conversations sont des rituels sociaux, c'est-à-dire qu'elles se déroulent selon des règles et elles impliquent nécessairement aux moins deux interlocuteurs (*interactions verbales* 155). La première de ces règles est la gestion de *l'alternance des prises de parole* — les interlocuteurs prennent chacun leur « tour ». D'après cette définition, le dialogue en hélicoptère ne semble pas même être une « vraie » conversation. Il n'y a pas de tour de rôle ni de signe d'engagement qui signalent ordinairement un dialogue (Kerbrat-Orecchioni, *interactions verbales* 145). Comme le constate Stevens, « normalement, tout ça n'est pas très sain, [il en est] bien conscient » (99). La parole ne réussit pas à son rôle de communication, ainsi qu'à la création d'un dialogue.

L'incohérence du dialogue se manifeste également à travers la répétition. Durant une scène ridicule où Stevens et un guépard regardent une autruche danser, le cosmonaute discute avec un de ses interlocuteurs imaginaires : « Mais tu sais ce qu'elle fait ? Elle protège ses œufs. Cette danse, c'est "esprit de la mort — je te promène" ». Cette conversation commence au milieu de la narration, sans tirets pour indiquer la parole, mais elle continue et adopte une forme structurée :

- Elle est drôle !
- Elle est drôle, c'est pour ça qu'il la suit.
- Elle est terrible.
- C'est pour ça aussi. (Minard 439)

Cette deuxième partie n'est pas dissimilaire à celles qu'on a développée dans notre analyse du dialogue beckettien. Deux personnes se parlent d'un événement qui n'a aucune importance et ils répètent ce que l'autre vient tout juste de dire. Ce qui est encore plus déroutant, c'est que les interlocuteurs ne sont jamais indiqués. Le lecteur se perd dans ces conversations circulaires. L'ambiguïté des interlocuteurs indique aussi une absence de signes « d'attention et d'intérêt mutuels » qui sont nécessaires pour une vraie conversation (Kerbrat-Orecchioni, *interactions verbales* 145). Dans ce dialogue répétitif, nous ne trouvons aucune vraie communication, mais plutôt une série d'énoncés incohérents qui démontrent l'inutilité de la langue et de la parole dans ce monde vidé d'humains, mais aussi le contraire. Stevens doit maintenir la langue à tout prix.

La dégradation de la langue s'aperçoit encore plus nettement dans un passage où les mots écrits sur la page commencent littéralement à disparaître : « C'est vous le survivant, je vous / plains » (131). Les pages qui suivent sont presque vides. Elles ne contiennent que quelques mots qui sont répandus de manière aléatoire. Ensemble, ils forment à peine une phrase. Les deux dernières pages n'ont que des fragments :

Vos actions n'auront pas de//mesure. //Vous n'avez plus de
semblable//Vous//n'appartenez plus à//une espèce. //Votre
langue//est//sans partage//vous êtes//libr (Minard 131-35)

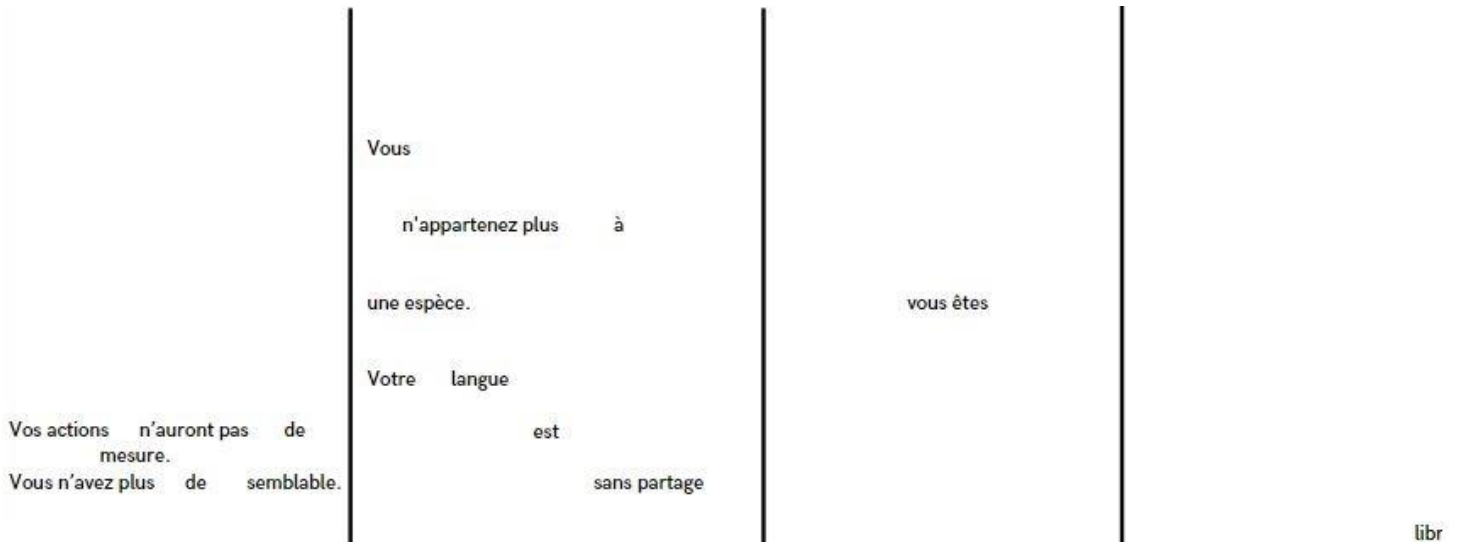


Figure 1 Un exemple des sauts de lignes et des espaces blanches dans les phrases.

Ces pages, vidées de mots, mettent en scène la futilité de l'existence de Stevens ainsi que son extrême solitude. Elles démontrent de plus que les dialogues de Stevens sont une invention de son imagination : il n'a plus de semblable et il est le dernier de son espèce. Il tente de maintenir une communication avec des humains, tout en sachant que sa langue est désormais sans partage. Les phrases qui avant étaient complètes sont désormais trouées.

Dans le mythe que raconte le Grand Varan que Stevens rencontre vers la fin du récit, un homme tient un lapin mort. Incapable de ressusciter le lapin, l'homme se met à pleurer, créant un ruisseau, qui devient les océans et donne forme au monde. Selon le Grand Varan, le monde existe parce que l'homme continue de pleurer. Une voix entrecoupe l'histoire du Varan, une voix qu'on suppose être celle de Stevens, qui affirme : « I am the River. [. . .] Je suis la rêverie – sans qui rien ne survit. The Riverie [...] Je suis la rêverie, je la suis [...] Je suis la rêverie [...] Je la

suis [...] Je suis la rêverie » (Minard 450-52). Le ruisseau que crée l'homme est analogue au dialogue imaginaire de Stevens. En continuant son utilisation de la langue parlée, il devient lui-même le ruisseau qui soutient la vie. Cette métaphore de la langue est semblable à une interprétation du théâtre de l'absurde de Barry, il souligne que, chez Beckett et Ionesco, l'échec de la langue coïncide avec une désintégration de l'homme. C'est-à-dire, que les échecs de communication entre Vladimir et Estragon ou bien entre le roi et son royaume sont une mise en scène de la chute de l'humanité : la communication avec l'Autre est nécessaire à l'existence humaine, et c'est l'échec de cette communication qui entraîne une situation absurde (Barry 856). La création des personnages imaginaires est la seule façon dont Stevens puisse continuer à exister. La lutte de Stevens contre l'anéantissement de soi et de sa langue met en scène le lien intime entre l'humanité et la parole : comme les vagabonds de Beckett et le roi de Ionesco, il parle incompréhensiblement en attendant sa fin inéluctable.

2.4 Mavrikakis : L'identité et la langue

Chez Minard, le thème de la disparition de la langue est plutôt développé à travers une dégradation de la communication. Chez Mavrikakis, c'est le français québécois en particulier qui est sur le point de disparaître. C'est-à-dire, non seulement, que la langue en tant que mode de communication est déchue, mais que la langue comme outil de transmission culturelle est menacée. Le gouvernement mondial, responsable de l'extermination des gueux montréalais, contribue à l'effacement du français et renforce l'utilisation de l'anglais. Les francophones sont devenus rares. Comme dans *Le Dernier monde*, les dialogues dans *Oscar de Profundis* deviennent une manifestation de la dégradation de la langue.

Dans *Oscar de profundis*, la langue n'est pas uniquement un outil pour communiquer, elle représente aussi la culture du Canada français. Dans son ouvrage intitulé « *Le débat autour*

de l'existence et de la disparition du Canada français : état des lieux », Marcel Martel, historien canadien, suggère que la langue française est un élément essentiel de l'identité canadienne-française. L'assimilation de la langue française par l'anglais crée une anxiété chez les québécois francophones. Comme le note Martel, l'assimilation de la langue coïncide de plus en plus avec le rétrécissement du territoire du Canada français. Ngugi wa Thiong'o conçoit une idée similaire dans son ouvrage « *Decolonising the mind* ». Il suggère que toute langue joue deux rôles : la communication et la transmission de la culture (13). Dans le contexte colonial, l'éducation de la langue est contrôlée par le pouvoir colonial et devient un outil d'assimilation. Par conséquent, souvent, la langue originale du pays colonisé est perdue. Dans l'état annexé, la langue ne sert plus à la communication ni à la transmission de la culture puisqu'elle n'est plus enseignée.

Le roman de Mavrikakis rappelle au lecteur à plusieurs reprises que le français est en voie de disparition. Cela dit, la narration se concentre sur la disparition du français dans le Québec fictionnel de Mavrikakis. La description des gueux par la narration note qu'ils communiquent désormais dans un « anglais bâtard, international, où se mêlaient des mots ou phrases de ce que l'on avait appelé jadis la langue de Molière et qui était devenue depuis la langue de personne » (Mavrikakis 57). À cause de l'oppression du gouvernement mondial, le dialogue des gueux est troué et disjoint : « *Cate is smaller, you idiot! Ce n'est pas elle... Look! This is a big man! Come on! Cherchons-la, Balt...* » (Mavrikakis 65). Dans ce dialogue, Mo, un gueux né à Montréal, est incapable d'exprimer ses pensées de manière claire. Les ellipses dans le dialogue indiquent une pause dans sa parole autrement énergétique démontré par l'abondance de points d'exclamation. Les pensées de Mo ne semble pas correspondre à ses paroles, ils ne gardent pas la même cadence. Les mots sortent avant qu'il ait formulé une idée complète ce qui résulte en un dialogue incomplet, semblable à ceux formulés par les vagabonds de Beckett. Nous pouvons

aussi souligner la simplicité des phrases. La parole ne coïncide pas avec la prose soutenue et bien structurée de la narration : « Puis Mo examina longuement de loin le cadavre et au bout d'un temps lâcha : [...]. Ses mains prirent les épaules de l'homme édenté, incrédule, qui n'avait même pas la force d'être triste. Elles le firent pivoter sur lui-même. » (Mavrikakis 65). Le changement du niveau de langue, entre la prose et le dialogue, est abrupte et déroutant. Ce passage est le premier exemple d'énoncé verbal. Il établit dès le début du roman la désagrégation du français et son remplacement par l'anglais dans la parole des gueux.

Ce dialogue associe le français anglicisé aux gueux – la combinaison du français et de l'anglais est donc vue comme un marqueur de classe, de position sociale. Dans *La lutte des langues et la dualité du langage*, Fernand Ouellette, écrivain québécois, supporte le concept du langage comme ayant une fonction culturelle : « Le langage a une fonction d'expression, c'est-à-dire qu'il permet une projection approximative de l'homme subjectif et du monde. Par cette fonction le langage est éminemment un fait de culture » (88). Selon Ouellette, le Québec est victime d'une tragédie linguistique : « lorsque les structures de deux langues très dissemblables se fusionnent, à l'insu de celui qui parle, alors ce n'est plus une évolution, c'est une désintégration de la langue » (98). Ce que souligne Ouellette, c'est l'utilisation péjorative du terme « anglicisation » pour décrire la langue française québécoise populaire et urbaine – surtout montréalaise. Il décrit sa propre écriture comme « barbare » et « étrange », selon un « francophone ». Sa langue « maternelle n'était pas le français, mais le franglais » (Ouellette 91). Le mépris du monde envers les gueux dans *Oscar de Profundis* représente un snobisme linguistique réel. Le « franglais » est indicatif de la couche sociale des gueux et, selon la théorie de Ouellette, ils participent à la désintégration de la langue.

Comparons les énoncés de Mo à ceux de Cate, la chef des gueux. La narration la décrit souvent comme la plus éduquée et la plus érudite des gueux puisqu'elle avait été médecin. Cate a perdu son travail après avoir commis une erreur, se trouvant ainsi dans la rue parmi les gueux. Elle est la seule qui continue à lire et « [elle manie] le français avec davantage de précision que les siens » (Mavrikakis 57). Malgré sa réputation, elle communique en un français vulgaire. Elle emploie un lexique particulier au Québec : « *Après tout j'peux rien faire, ostie ! J'peux rien faire... Mais les soldats tiennent à ce que nous mourions tous. Les écœurants... Faut pas qu'on puisse en sortir vivants ! Jusqu'au dernier des rats... Faut nous exterminer ! Les tabarnaks ! You know what I mean. . .* » (Mavrikakis 107). Nous pouvons constater que l'anglais a beaucoup moins d'impact sur les paroles de Cate. Cependant, il est intéressant de noter l'élosion des voyelles dans le pronom qui précède un verbe commençant par une consonne (*j'peux* au lieu de *je peux*). Ce dernier correspond d'autant plus à la langue parlée. De plus, les injures indiquent un Français spécifiquement québécois (*tabarnaks, ostie*). Ici encore, le dialogue de Cate est associé à un français populaire et urbain. En mettant en scène ce français québécois dans une dystopie, Mavrikakis fait un commentaire sur la réalité et la tendance du snobisme de considérer la langue québécoise et le français comme un aspect à éliminer. La parole de Cate a moins d'anglais que celui de Mo, mais est loin du français soutenu que décrit la narration : « [Cate] avait reçu, on ne savait comment, une excellente éducation » (*Oscar de Profundis 57-58*). Il ne faut pas oublier que Cate parle. Il est donc normal que nous reconnaissions une différence entre son langage et celle de la narration. Cependant, comme nous le verrons plus loin, ses paroles se contrastent également à ceux d'Oscar.

La deuxième façon dont Mavrikakis met en scène la dégradation complète de la langue ressemble à ce que nous avons développé dans les sections précédentes sur le théâtre de

l'absurde : une absence d'interlocuteur engagé dans les dialogues. Comme nous l'avons démontré, une vraie conversation ou communication nécessite au moins deux interlocuteurs engagés, ainsi qu'un tour de rôle (*turn-taking*). Le dialogue entre les gueux est parfois représenté comme un échange entre interlocuteurs. Cependant, il y a également le dialogue orienté vers Oscar qui prend la forme d'un monologue. Quand Oscar se réveille le matin du début de la quarantaine, son ami et assistant Edward Stonehouse l'informe de la quarantaine : « *Tu as fini par te réveiller, tout seul... Malgré tout, tu as réussi à dormir. Quoi que tu dises, cette ville te convient... C'est la première fois que tu ronfles depuis des mois. Ne proteste pas !* »

(Mavrikakis 141). Comme dans le dialogue des gueux, nous pouvons remarquer de nombreuses ellipses. Dans ce contexte, elles semblent représenter des pauses dans la conversation où l'on s'attendrait à une réponse d'Oscar. Pourtant, Oscar semble incapable de répondre verbalement à son ami, incapable de formuler une protestation. En guise de réponse Oscar « lança à Edward un regard apeuré en pointant du menton Sunset Boulevard » (Mavrikakis 142). Dans un dialogue standard, selon la théorie de Kerbrat-Orecchioni, on s'attendrait à ce qu'Oscar prenne son tour dans le dialogue, mais il est figé par sa peur de la ville de Montréal.

Il faut souligner aussi que ce dialogue ne semble pas être une conversation ouverte. Edward ne demande pas si Oscar a bien dormi, il le constate simplement. Ce n'est pas la seule situation où le tour de rôle est absent. La description de l'entourage d'Oscar met de l'avant son silence. Il ne converse avec personne. Les gardes du corps d'Oscar ont été choisis parce qu'ils ne parlent que la langue de leur région natale de l'Empire russe, « tout échange avec le reste de l'équipe leur était donc impossible » (Mavrikakis 133). Quand Oscar sort de sa chambre, il entre dans un salon où « une cinquantaine de gens s'étaient réunis et y discutaient ferme en vociférant dans leurs téléphones portables » (133). Tout autour de la star il y a des dialogues et de la

communication, mais Oscar lui-même n'est jamais inclus en tant qu'interlocuteur. Des paroles sont dirigées vers lui, mais il ne répond pas.

Le premier passage où Oscar parle se trouve vers le début du texte après qu'Edward l'informe de la quarantaine qui a été imposée. La star décrit à son assistant un rêve qu'il a eu pendant que la maladie noire ravageait Montréal :

J'ai fait un rêve. Le ciel était... magnifique... Oui, magnifique... Une comète, tu vois, se dirigeait droit sur la terre. C'était tragique et sublime... Tout allait finir. Tout allait finir... Et figure-toi que j'en étais tellement soulagé. Il ne faut pas que je pense à cela, autrement. Oui, allons manger... (Mavrikakis 147)

La parole d'Oscar est plus soutenue que celle de Cate, bien que la narration les décrive de manière similaire – les deux sont considérés comme érudits et bien éduqués. Il n'utilise que le français et un vocabulaire plus soigné et poétique : *magnifique*, *tragique* et *sublime*. Nous pouvons aussi remarquer le passé simple dans son dialogue avec Edward, ce qui suggère qu'Oscar parle avec un français soutenu. Cependant, son dialogue le différencie également du reste du Montréal fictif. Il n'y a aucune indication dans les paroles d'Oscar qu'il est né au Canada.

Le contenu de cette première parole d'Oscar est aussi intéressant : il s'oppose aux paroles de Cate. Oscar décrit son apathie et l'insignifiance de la fin du monde. Il note qu'il était « *tellement soulagé* » que tout allait finir. La star accepte l'apocalypse et la mort comme une conséquence inéluctable de la vie, mais aussi comme un réconfort. Les paroles de Cate consistent en un lexique de la révolte :

Après tout j'peux rien faire, ostie ! J'peux rien faire... J'ai pas envie de m'abandonner à la mort. J'ai pas cette envie-là, moi... Laissons pas l'État

mondial gagner trop vite... Faut lutter, même pour la forme... Faut lutter pour les nôtres de par le monde, qui vont peut-être se soulever avant de crever par la maladie... On aurait dû se rebeller avant ! Ostie ! (Mavrikakis 106)

La langue de Cate est orale en comparaison à celle d'Oscar, les négations sont incomplètes (*J'ai pas/Je n'ai pas*) et le lexique est moins soutenu. Son dialogue, en comparaison à celui d'Oscar, dépeint aussi sa volonté de lutter pour sa culture, pour les gueux de Montréal. Les deux représentent une désintégration de la langue : pour Cate, c'est la communication en un français soutenu qui est trouée et incomplète – assumant son identité en tant que québécoise –, et, pour Oscar, son dialogue est une acceptation de la disparition du Canada français, démontrée par l'absence d'indice culturel. La narration note que la star a une fascination pour « toutes les cultures en voie d'extinction et tous les modes de vie qui se voulaient en marge du nouveau millénaire » (Mavrikakis 155). Pourtant, il ne fait rien pour conserver sa culture. Oscar utilise le français afin d'augmenter sa popularité : « [il] trouvait que l'aura d'Oscar de Profundis ne pouvait que gagner à cultiver un petit quelque chose d'exotique, un chic à la française perdu et voué à disparaître totalement de la planète » (Mavrikakis 29). Le récit souligne même le fait que lutter contre l'extinction du français était salutaire au chanteur (36). Pour Oscar, le français ne fait pas partie de son identité en tant qu'habitant de Montréal. C'est plutôt le personnage d'Oscar de Profundis (son nom de scène) qui accorde de l'importance au français, mais seulement comme une caractéristique exotique. Encore là, ce n'est pas un français québécois, mais un français standardisé, voire de France.

Le fait que la narration décrive le français comme un « chic à la française » au lieu d'un « chic à la montréalaise » est révélateur du dédain d'Oscar pour la culture québécoise. L'aspect marquant est l'absence de référence aux écrivains et aux artistes canadiens-français que nous

avons développés dans les sections 2.1 et 2.3 : la méganécropole d'Oscar ne contient aucune mention d'auteurs canadiens. L'absence d'écrivains canadiens français est encore plus révélatrice quand l'on considère l'œuvre de Mavrikakis. L'intérêt de l'auteure pour Anne Hébert, Réjean Ducharme et Claude Gauvreau souligne le contraste avec la collection d'Oscar. Gélinas-Lemaire attire l'attention sur ce détail en notant que, comme la langue française qui est abandonnée par son peuple, le corpus national semble n'avoir aucune place dans ce futur dystopique (« As the World Falls Apart: Living through the Apocalypse in Christian Guay-Poliquin's *Le poids de la neige* and Catherine Mavrikakis's *Oscar de Profundis* » 147).

Depuis la mort de son frère Oliver, Oscar a abandonné sa patrie afin d'échapper aux souvenirs traumatiques qui le hantent constamment. La star est obsédée par ses projets narcissiques, se décrivant comme un « jésus moderne » (Mavrikakis 74) et se comparant à Dorian Gray (Mavrikakis 128) — il cherche sans cesse sa propre immortalité. S'attacher au Québec ne convient pas à son image. C'est pourquoi ses paroles sont explicitement vidées de toute référence à son héritage québécois — la star semble avoir oublié délibérément d'où il vient. Ainsi, Oscar semble correspondre à la description du personnage beckettien que développe Michael Mundhenk. Ce dernier explore le thème de l'espoir et du désespoir dans l'œuvre de Beckett : « Now practically all of Beckett's characters lack this sense of historical development. They do not know where they come from and they do not know where they are going » (237). Tout comme les vagabonds dans *En attendant Godot*, Oscar est sans but et attend tout simplement la fin.

Cate met en évidence son appartenance à la ville de Montréal et utilise un français québécois comme marque d'honneur. Les vestiges de la culture canadienne-française se voient dans ses paroles. La disparition du parler québécois est liée à sa mort et à l'échec de sa révolte

(Gélinas-Lemaire 148). Dans cette dystopie créée par Mavrikakis, la langue québécoise ne sert plus à la transmission de la culture ni à la communication : elle est dégradée. Elle est une ruine.

2.5 Conclusion

La parole ne joue pas le rôle d'outil de communication dans notre corpus. Elle s'avère incohérente, que ce soit dans les échanges dialogiques ou dans les monologues. Les textes et les pièces étudiés dans ce mémoire sont tous porteurs de ces dialogues incompréhensibles et insensés, déployés afin de mettre en scène un lien entre la dégradation de la langue et la chute de l'humanité. La communication incohérente, la comédie qui cache la tragédie et la dégradation de la langue sont quelques-uns des aspects emblématiques du théâtre de l'absurde qui résonnent dans les romans de l'apocalypse. Elles ne se retrouvent pas tous dans la même œuvre, mais elles sont néanmoins des aspects importants de la mise en scène de la fin du monde.

Conclusion

Au long de cette étude, nous avons comparé les liens entre des pièces de l'absurde et des romans de l'apocalypse pour tenter de souligner des échos thématiques et de comparer la langue et la structure. Au fil du mémoire, nous avons pu constater que deux aspects, l'espace et la langue, reliaient les œuvres de notre corpus. Les auteurs et les dramaturges représentent leur monde damné par les mêmes moyens, soit par un excès (la prolifération), soit par un manque (le néant). Ainsi, nous avons commencé cette étude en analysant les conséquences de ces choix. Chez Ionesco et Mavrikakis, la multiplication des objets inonde l'espace afin de créer des situations ridicules et inexplicables. Remplis de rhinocéros, de fissures et de cadavres, les mondes de Ionesco et de Mavrikakis dépeignent l'isolement des humains qui font désormais face à leur mort inévitable. Chez Beckett, Minard et Rolin, c'est plutôt l'image de la table rase qui est déployée pour démontrer l'absurdité de l'existence. Estragon, Vladimir, Stevens et le narrateur de Rolin tournent en rond, sans rien accomplir. Ils attendent la fin. Ensuite, par l'analyse du dialogue et des scènes de communication, nous avons cherché à comprendre quel rôle les auteurs et les dramaturges accordaient à la langue. Comme avec leur représentation de l'espace, la langue est représentée de manière détériorée. Emprisonnés dans ces mondes damnés, les personnages tentent de communiquer, mais cela aussi est voué à l'échec. La parole s'avère incohérente et inutile. Ce qui devient évident dans les dialogues de notre corpus, c'est que la détérioration de la langue coïncide avec la chute de l'humanité.

Non seulement l'espace et la langue sont-ils représentés de manière semblable dans le théâtre de l'absurde et la littérature de la fin du monde, mais nous pouvons aussi souligner les liens qui apparaissent entre les deux. C'est-à-dire, qu'ils obéissent aux mêmes principes : la prolifération, la détérioration, la circularité et la ruine se produisent de la même façon dans la

langue et dans l'espace. La langue déchuée de Cate se reflète dans les rues en décombres de Montréal et vice versa. L'imaginaire de la table rase mis de l'avant par Beckett, Minard et Rolin s'observe également dans les dialogues qui sont vidés de sens ou bien complètement absents. Nous avons commencé à souligner deux thèmes opposés de l'apocalypse, inspirés des différences entre le théâtre de Beckett et de Ionesco — le néant et la prolifération — mais ce sujet reste à peine exploré. C'est pourquoi une étude qui cherche à catégoriser et à définir l'apocalypse en tant que genre profiterait d'une comparaison des héritages thématiques que nous avons mis en évidence dans le théâtre de l'absurde.

Nous avons vu en détail les similarités entre l'absurde et la fin du monde. Cependant, cette étude est un point de départ vers la compréhension des textes contemporains et leur possible héritage de l'absurde. Nous avons identifié plusieurs pistes de recherches que nous n'avons pas pu développer. Une nouvelle piste à explorer reposerait sur l'élargissement du corpus pour inclure des genres tels que le théâtre apocalyptique contemporain ou bien les romans sur l'absurde d'Albert Camus et de Beckett. De même, une analyse complémentaire pourrait considérer un plus grand nombre de fictions apocalyptiques, ainsi que les différences causées par les conditions sociales et temporelles de la société dans laquelle l'œuvre est écrite. Cette étude suggèrera que l'apocalypse de Minard (écrite en 2005, en France) et celle de Mavrikakis (écrite en 2016, à Montréal) ont deux différentes inspirations. Un autre cas de ce décalage stylistique se voit en comparant *1984* de George Orwell (si nous pouvons considérer ce roman comme apocalyptique) et les romans de notre corpus. Une étude supplémentaire pourrait considérer les similarités dans la représentation de l'oppression dans les apocalypses de Mavrikakis et de Orwell, tandis que cette oppression, surtout de la langue, ne s'observe pas de la même manière dans les romans des auteurs français de notre corpus. Une réflexion qui a dû être exclue de ce

mémoire concerne les héros tragiques dans le théâtre de l'absurde et la littérature de la fin du monde. Cette piste explorerait le personnage ridicule et ses différentes représentations dans les fictions de la fin du monde. Ceci contribuerait à une compréhension approfondie d'une tendance dans les fictions de la fin du monde : représenter l'apocalypse comme la lutte d'un être contre le monde. Par exemple, une analyse approfondie de Stevens dans *Le Dernier monde* et de Bérenger dans *Rhinocéros* inclurait leur réaction à la découverte qu'ils sont les derniers hommes sur terre, entourée par des animaux, et l'apparition soudaine de la folie. Cette analyse essaye de répondre aux questions : est-il essentiel au genre apocalyptique qu'un personnage (ou un groupe de personnage) soit représenté comme le héros (ou les héros) qui survit l'apocalypse ? Est-ce une caractéristique héritée du théâtre de l'absurde ?

Les échos thématiques que nous avons mis en évidence le long de ce mémoire ne sont pas épuisés. Un vaste corpus de représentations apocalyptiques demeure inexploré. Les outils présentés dans cette étude aideront à cerner et à exposer un héritage de l'absurde au cœur de l'imaginaire de la fin du monde du début du XXI^e siècle.

Bibliographie

Corpus Principal

Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Éd. de Minuit, 1952.

Ionesco, Eugène. *Le roi se meurt*. Gallimard, 1995.

Mavrikakis, Catherine. *Oscar de Profundis*. Hélio trope, 2016.

Minard, Céline. *Le dernier monde*. Gallimard, 2009.

Rolin, Jean. *Les événements*. Gallimard, 2015.

Corpus Secondaire

Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Éd. de Minuit, 1993.

Ionesco, Eugène. *Les Chaises*. Gallimard, 1996.

---. *Rhinocéros*. Éditions Gallimard, 2006.

McCarthy, Cormac. *The Road*. 1. Vintage International ed, Vintage International, 2006.

Orwell, George. *1984*. Signet Classics, 2017.

Volodine, Antoine. *Terminus Radieux*. Seuil, 2014.

Ouvrages Cités

Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, 1992.

Bergeron, Patrick. « The Art of Not Dying: Station Eleven by Emily St. John Mandel and Oscar

De Profundis by Catherine Mavrikakis ». *Canadian Science Fiction, Fantasy, and*

Horror, édité par Amy J. Ransom et Dominick Grace, Springer International Publishing,

2019, p. 101-16. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.1007/978-3-030-15685-5_6.

Bionda, Romain. « Théâtre ou littérature? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de

théâtres ». <https://www.fabula.org>, Équipe de recherche Fabula, École Normale

- Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. www.fabula.org,
https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature. Consulté le 25 mai 2020.
- Boulard, Anaïs. « L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de *The Road* de Cormac McCarthy ». *Sociétés*, vol. 120, n° 2, 2013, p. 61-70. *DOI.org* (*Crossref*), <https://doi.org/10.3917/soc.120.0061>.
- Brater, Enoch. « Beckett, Ionesco, and the Tradition of Tragicomedy ». *College Literature*, vol. 1, n° 2, 1974, p. 113-27.
- Castonguay, Simon. « Céline Minard : l'expérience clandestine de l'écriture ». *Liberté*, n° 313, 2016, p. 1-7.
- David Barry, A. « Beckett: l'entropie du langage et de l'homme ». *The French Review*, vol. 51, n° 6, Mai 1978, p. 853-63.
- « Définition de APOCALYPSE ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/definition/apocalypse>. Consulté le 15 mai 2021.
- Doubrovsky, J. S. « Ionesco and the Comic of Absurdity ». *Yale French Studies*, n° 23, 1959, p. 3-10. *DOI.org* (*Crossref*), <https://doi.org/10.2307/2929266>.
- Engélibert, Jean-Paul. *Apocalypses sans royaume: politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*. Classiques Garnier, 2013.
- . *Fabuler la fin du monde: la puissance critique des fictions d'apocalypse*. La Découverte, 2019.
- Esslin, Martin. « The Theatre of the Absurd ». *The Tulane Drama Review*, vol. 4, n° 4, mai 1960, p. 3-15.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Repr, Clarendon Press, 1997.

- Gélinas-Lemaire, Vincent. « As the World Falls Apart: Living through the Apocalypse in Christian Guay-Poliquin's *Le poids de la neige* and Catherine Mavrikakis's *Oscar de Profundis* ». *Francophone literature as world literature*, édité par Christian Moraru et al., 1^{re} éd., Bloomsbury Academic, 2020, p. 136-50.
- . «Le Monde en ruines : Espaces brisés de la littérature contemporaine.» *Études Françaises*, vol. 56, no. 1, juin 2020, pp. 1–123.
- . « The Narrative Lives of Places: Literature as an Architecture ». *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 22, n° 4, août 2018, p. 454-62. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.1080/17409292.2018.1546968>.
- Ina.fr, Institut National de l'Audiovisuel-. « “En attendant Godot” au théâtre des Amandiers à Nanterre ». *Ina.fr*, <http://www.ina.fr/video/CAB91007880>. Consulté le 13 janvier 2021.
- . « Festival d'Avignon : “En attendant Godot” ». *Ina.fr*, <http://www.ina.fr/video/CAC95041312>. Consulté le 13 janvier 2021.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales. T. 1: ...* Colin, 1990.
- . « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral ». *Pratiques*, vol. 41, n° 1, 1984, p. 46-62. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.3406/prati.1984.1297>.
- Kunt, Dr Arzu. « Deux rois soumis à l'épreuve de la mort: Caligula de Camus et Berenger Ier d'Ionesco ». *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, p. 103-15.
- Larousse, Éditions. *antithéâtre - LAROUSSE*. <https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/antith%C3%A9%C3%A2tre/170994>. Consulté le 1 septembre 2021.
- « Le dictionnaire de l'Histoire : apocalypse ». *Herodote*, <https://www.herodote.net/Apocalypse-mot-273.php>. Consulté le 15 mai 2021.

- Lévi-Valensi, Jacqueline. « Aspects de l'absurde dans quelques romans Français Contemporains ». *Francofonia*, n° 10, 1986, p. 15-30.
- Macé-Barbier, Nathalie. « La mise en scène du langage dans les théâtres de Paul Claudel et d'Eugène Ionesco ». *Bulletin de la Société Paul Claudel*, vol. 144, 1996, p. 6-10.
- Mercier, Jeanne. « L'Existentialisme sartrien ». *Revue des Deux Mondes*, vol. 11, n° 43, Fév 1950, p. 268-77.
- Mundhenk, Michael. « Samuel Beckett: The Dialectics of Hope and Despair ». *COLLEGE LITERATURE*, vol. 8, n° 3, 1981, p. 227-48.
- Ouellette, Fernand. « La lutte des langues et la dualité du langage ». *Le Québec et la lutte des langues*, vol. 6, Collectif Liberté, 1964, p. 87-113.
- Plassard, Didier. « Texte événement/texte monument ». *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 245, 2010, p. 5-15.
- S, A. « Ionesco et la mort des autres ». *Esprit*, n° 318, 1963, p. 1147-49.
- Saiu, Octavian. « Metaphors of Spectatorial Space in Beckett's and Ionesco's Theatre | Double Dialogues ». *Double Dialogues*, n° 7, 2007, <https://www.doubledialogues.com/article/metaphors-of-spectatorial-space-in-becketts-and-ionescos-theatre/>.
- Smith, Paul J., et Nic. van der Toorn. « Le Discours didascalique dans En attendant Godot et Pas ». *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 1, 1992, p. 114-25.
- Thiong'o, Ngugi wa. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Reprint, Currey [u.a.], 2005.
- Viart, Dominique, et al. *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*. 2. éd. augmentée, Bordas, 2008.

Wegener, Adolph H. « The Absurd in Modern Literature ». *Books Abroad*, vol. 41, n° 2, 1967, p. 150-56. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.2307/40121546>.