

LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE QUÉBÉCOIS

by

KATY QUÉVILLON

B.A., Université Laval, 1995

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(Department of French)

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

October 1997

©Katy Quévillon, 1997

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date 97-11-21

Résumé

Les années cinquante ont vu l'apparition d'un «théâtre d'avant-garde» en France, sous la plume d'auteurs tels que Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet et Arthur Adamov. Au Québec, le même phénomène s'est produit, mais l'étiquette officielle de «théâtre de l'absurde québécois» n'a pas encore été prêtée à un corpus défini de pièces de théâtre.

Cette étude, dans un premier temps, effectue un repérage des caractéristiques intrinsèques aux oeuvres du théâtre de l'absurde français, plus précisément celles des quatre auteurs mentionnés ci-dessus, à l'aide d'ouvrages théoriques reconnus (notamment *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, *Histoire du «nouveau théâtre»* de Geneviève Serreau, *Le Théâtre du nouveau langage* de Gilbert Tarrab et *Le théâtre de dérision* d'Emmanuel Jacquart). Les chapitres subséquents sont consacrés à l'analyse des oeuvres dramatiques québécoises *Les Insolites* de Jacques Languirand et *La répétition* de Dominic Champagne, afin de vérifier l'occurrence des mêmes traits, particuliers au théâtre de dérision, et de montrer l'existence réelle de ce type de théâtre au Québec.

Table des matières

Résumé	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux récapitulatifs	v
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1	
<u>Les caractéristiques du théâtre de l'absurde français</u>	6
1. Les personnages et leurs caractéristiques fondamentales	7
1.1 Samuel Beckett	7
1.2 Eugène Ionesco	9
1.3 Jean Genet	10
1.4 Arthur Adamov	10
2. Les thèmes	11
2.1 Samuel Beckett	12
2.2 Eugène Ionesco	13
2.3 Jean Genet	14
2.4 Arthur Adamov	15
3. Le discours ou langage verbal	15
3.1 Samuel Beckett	16
3.2 Eugène Ionesco	17
3.3 Jean Genet	18
3.4 Arthur Adamov	19
4. Les conditions spatio-temporelles	19
4.1 Samuel Beckett	20
4.2 Eugène Ionesco	20
4.3 Jean Genet	21
4.4 Arthur Adamov	22

5. La structure des pièces	23
5.1 Samuel Beckett	24
5.2 Eugène Ionesco	24
5.3 Jean Genet	25
5.4 Arthur Adamov	26
6. Conclusion	26
Chapitre 2	
<u>La présence des caractéristiques dans <i>Les Insolites</i> de Languirand</u>	32
2.1 Les personnages et leurs caractéristiques fondamentales	33
2.2 Les thèmes	37
2.3 Le discours ou langage verbal	43
2.4 Les conditions spatio-temporelles	50
2.5 La structure	52
Conclusion sur <i>Les Insolites</i>	54
Chapitre 3	
<u>La présence des caractéristiques dans <i>La répétition</i> de Champagne</u>	58
3.1 Les personnages et leurs caractéristiques fondamentales	59
3.2 Les thèmes	64
3.3 Le discours ou langage verbal	68
3.4 Les conditions spatio-temporelles	75
3.5 La structure	78
Conclusion sur <i>La répétition</i>	79
Conclusion	84
Bibliographie	91

Liste des tableaux récapitulatifs

Les principales caractéristiques du théâtre de l'absurde français:

Samuel Beckett	28
Eugène Ionesco	29
Jean Genet	30
Arthur Adamov	31

<u>Les caractéristiques du théâtre de l'absurde français présentes dans <i>Les Insolites</i></u>	57
--	----

<u>Les caractéristiques du théâtre de l'absurde français présentes dans <i>La répétition</i></u>	83
--	----

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier ma mère, Laura Cyr, l'être le plus optimiste, le plus aimant, le moins «absurde» que je connaisse au monde et qui est sans aucun doute la personne qui m'a le plus encouragée et soutenue lors de la rédaction de cette étude. De même, maints remerciements à mon père, Rosaire Quévillon, qui l'a lue d'un bout à l'autre avec une passion authentique, à ma grande surprise et mon immense ravissement.

Également, toute ma reconnaissance va à mon directeur de thèse, le Docteur Alain-Michel Rocheleau, pour sa patience incroyable et la liberté immense qu'il m'a laissé prendre et qui m'a permis d'apprendre d'une manière autonome les rudiments de la maîtrise. Jamais je n'y serais parvenue sans son dévouement à ma cause et son soutien de chaque instant.

Merci aussi à tous mes professeurs, plus anciens ou tout récents, notamment les Docteurs Richard Hodgson, Réjean Beaudoin, Irène Perelli-Contos, Chantal Hébert et Gilles Girard, ainsi qu'à Mesdames Irène Roy et Marie-Christine Lesage pour m'avoir si bien entourée lors de mes études universitaires et m'avoir transmis leur passion inébranlable pour notre superbe littérature. Merci à Mesdames Esther Croft, Sylvie Julien, Monette Bérubé et Claudette Chrétien ainsi qu'à Messieurs Claude Viel, Normand Harrisson et André Bernier pour m'avoir toujours encouragée à écrire et à communiquer mes idées folles sur papier, coûte que coûte.

Enfin, merci à des amis incomparables qui ont souvent lu mes textes de fiction avec un sourire, mais qui ont toujours respecté (et quelquefois partagé, ô plaisir sublime!) mon amour du théâtre: Sophie Ouellet, Geneviève Cayouette, Carole Forbes, Julie Noël, Stéphan Dorion, Natasha Gauthier, Michelle Costa, Martin Mercier, Myriam Rioux et Annick Lévesque.

Et j'ai tenu à le garder pour la fin, celui-ci, parce que je n'aurais jamais terminé ce mémoire s'il n'avait pas été là pour m'encourager dans les moments de questionnement existentiel profond («pourquoi, ô pourquoi donc écris-je ce mémoire?»): merci à Donald St-Louis qui n'a jamais lu *Les Insolites* ou *La répétition* mais qui a accepté --et avec un sourire-- la tâche de partager ma vie.

Introduction

En France, au cours des années cinquante, une forme de théâtre que l'on a tour à tour appelée «nouveau théâtre», «théâtre de l'absurde», «d'avant-garde», «de dérision» ou «du nouveau langage» a vu le jour, sous la plume originale d'auteurs tels que Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet et Arthur Adamov. À l'époque, ce type de dramaturgie ne constituait pas un *courant* littéraire ou théâtral proprement dit, mais regroupait plutôt les textes dramatiques disséminés d'un nombre restreint d'auteurs, oeuvres qu'il était possible de regrouper sous cette dénomination en vertu de certaines caractéristiques intrinsèques relatives aux personnages mis en place, aux thématiques soulevées, au discours ou langage verbal des protagonistes, aux conditions spatio-temporelles illustrées ainsi qu'à la manière dont ces pièces de théâtre étaient structurées. Si les critiques ont mis longtemps à s'entendre quant au nom officiel dont il fallait affubler ce type de dramaturgie, les traits fondamentaux qui parsèment les oeuvres ainsi regroupées suffisent à définir de manière précise ce qui constitue le «nouveau théâtre».

Alors que l'appellation «théâtre de l'absurde» s'applique à un corpus de textes littéraires défini en France, cette désignation pour le théâtre n'est que référentielle au Québec. En effet, contrairement à ce qui s'est passé en Europe, aucune étiquette officielle (celle de «théâtre de l'absurde») n'a encore été prêtée à un corpus de pièces québécoises. On a certes associé le travail d'auteurs tel que Jacques Languirand à celui de Beckett et Ionesco; Languirand lui-même a qualifié son oeuvre dramatique de «théâtre de l'absurde», mais, à elles seules, ces considérations sont loin de montrer l'existence d'un «nouveau théâtre» québécois, apparenté de près ou de loin au théâtre de l'absurde français.

Or, le nouveau théâtre français a indéniablement marqué de son influence l'imaginaire de certains dramaturges au Québec. L'oeuvre théâtrale de Beckett et Ionesco, par exemple, a eu un impact (direct ou indirect) qui s'est fait sentir sur la scène des théâtres québécois à partir du milieu des années cinquante: dès son retour à Montréal après quatre années de stage en France (1949-1953), Languirand a fait représenter par son Théâtre de Dix heures *En attendant Godot* de Beckett et *Les Bonnes* de Genet. Sous cette influence marquante, plusieurs autres troupes se sont alors mises à jouer ces auteurs de plus en plus fréquemment. Dès lors, un transfert majeur s'est effectué en ce

qui a trait à la fonction première du théâtre québécois de cette époque: ce dernier est passé d'un théâtre réaliste - où l'on parle de la petite histoire des Québécois - à un théâtre plus complexe où d'autres niveaux de compréhension exposent le caractère aliénant de la condition historique des francophones du Québec, donnée que l'on retrouve notamment dans les oeuvres de Gurik et de Tremblay.

La tradition du ridicule, de l'absurde qui fait rire les Québécois ne remonte toutefois pas aux années cinquante et n'est certes pas née sous la seule plume de Languirand: l'histoire du burlesque au Québec commence plutôt entre les deux Guerres mondiales, soit vers 1920, lorsque la troupe d'Olivier Guimond a fait ses débuts au théâtre Starland¹. Puis, de 1930 à 1950, l'âge d'or du Théâtre des Variétés s'est imposé sur la scène, pour finalement connaître un déclin rapide dès le début des années cinquante, soit peu de temps avant que le théâtre d'avant-garde européen n'influence suffisamment Languirand pour qu'il écrive *Les Insolites*. Le but de ce dernier est évidemment différent du burlesque qui tient avant tout à divertir le public; le théâtre de l'absurde, s'il fait souvent rire, instaure également un sentiment de malaise profond par la détresse humaine qu'il expose sans pudeur.

Ainsi, ce type de théâtre s'avère une forme plus pessimiste, dramatiquement plus dense, de la tradition «comique» du théâtre québécois. En ce qui a trait à la pureté du langage utilisé, il s'inscrit toutefois dans la même veine que *Zone* de Marcel Dubé (1953), par exemple, qu'il suit de trois ans à peine. En effet, Dubé et Languirand se sont tournés dès le début vers un français plus international, laissant aux autres le soin de se quereller au sujet du «joual». Leur théâtre est très différent l'un de l'autre (le premier réaliste, le second absurde), mais leurs préoccupations langagières s'inscrivent dans le même contexte culturel. L'influence de Languirand en ce qui a trait aux thèmes (et sans doute celle des auteurs français des années cinquante) s'est fait sentir par la suite dans le théâtre de Tremblay: le «théâtre de l'aliénation» a fait suite à celui «de dérision», mais une thématique d'ensemble semblable est abordée dans les deux types de dramaturgie, qui ont chacune leur place au sein de l'histoire du théâtre québécois. Languirand cherchait «[...] une forme appropriée aux thèmes

¹HÉBERT, Chantal. Le burlesque au Québec: un divertissement populaire. Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1981. Page 29.

de l'angoisse et de l'absurde que l'existentialisme a[vait] mis en circulation [...]»²; Tremblay désirait aborder un sujet «drôle et absurde», mais «réaliste»³, ce qu'il a accompli avec *Les Belles-soeurs* (1968), entre autres.

Puis, les années soixante-dix ont vu l'émergence des créations collectives et l'avènement remarqué des pièces féministes, où l'on dénonçait à haute voix l'aliénation des femmes, en les exhortant à réagir et à se libérer. Après 1980, le théâtre expérimental s'est solidement ancré sur la scène québécoise et a offert de nouveaux procédés dramatiques, notamment l'intertextualité de plus en plus fréquente, dont *La répétition* de Dominic Champagne (1990) constitue un exemple probant. Cette oeuvre pastiche effectivement *En attendant Godot* de Beckett, en une version remaniée qui utilise la langue française parlée au Québec et le théâtre dans le théâtre comme procédé scénique de trame.

Ainsi, l'objectif général de cette étude est de définir les principales caractéristiques liées au «théâtre de l'absurde» français et de les dépister dans deux textes québécois représentatifs: *Les Insolites* (1956) de Jacques Languirand et *La répétition* (1990) de Dominic Champagne. En mettant en valeur les principaux traits inhérents au nouveau théâtre français, je serai en mesure de les identifier dans les oeuvres analysées et de vérifier l'existence d'un théâtre de l'absurde québécois, largement influencé par les auteurs européens tant en ce qui a trait au fond qu'à la forme.

Afin de définir adéquatement les données fondamentales du théâtre de l'absurde français, j'utiliserai des ouvrages théoriques reconnus (voir liste ci-dessous) où elles sont clairement établies. En vérifiant l'occurrence de ces caractéristiques dans les deux pièces choisies, je pourrai constater si les pièces de théâtre du corpus québécois choisi illustrent de près ou de loin les mêmes traits. De ce fait, les ouvrages suivants m'aideront à constituer le cadre théorique de ma recherche: *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin (New York: Doubleday, 1969); *Histoire du «nouveau*

²Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (tome III). Sous la direction de Maurice Lemire. Éditions Fides, Montréal, 1982. Page 515.

³GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent. Théâtre québécois (tome I). Hurtubise HMH, Montréal, 1988. Page 275.

théâtre» de Geneviève Serreau (Paris: Gallimard, 1966); *Le Théâtre du nouveau langage* (tomes I et II) de Gilbert Tarrab (Montréal: Le Cercle du livre de France, 1973) et *Le théâtre de dérision* d'Emmanuel Jacquart (Paris: Gallimard, 1974). À l'aide de tableaux récapitulatifs qui regrouperont les résultats obtenus, je procéderai à l'analyse minutieuse des textes québécois à l'étude. Pour ce faire, je considérerai, en fonction de certains concepts théoriques développés par Anne Ubersfeld, les personnages et leurs caractéristiques fondamentales, les principaux thèmes, le discours (ou langage verbal), les conditions spatio-temporelles d'énonciation et la structure de la pièce en question.

Le premier chapitre de cette étude sera donc consacré à la mise en valeur des principales caractéristiques du théâtre de l'absurde français que je présenterai sous la forme de tableaux récapitulatifs et où elles seront classées selon l'auteur français où elles ont été principalement remarquées. Je dégagerai de certains ouvrages critiques (Esslin, Serreau, Tarrab, Jacquart) les principaux traits que l'on attribue au théâtre de l'absurde français et je les expliquerai avec précision de manière à pouvoir les identifier, par la suite, dans les deux textes de mon corpus.

Je consacrerai le deuxième chapitre de mon travail au repérage et à l'analyse des caractéristiques du théâtre de l'absurde français présentes dans *Les Insolites* de Jacques Languirand. La pièce à l'étude est la première de cet auteur et elle a été portée à la scène pour la première fois au Gesù, le 9 mars 1956, par la Compagnie de Montréal. Elle a par la suite remporté de nombreux prix au Festival Régional d'Art Dramatique de cette même année, dont le trophée Calvert pour la meilleure production et le trophée Arthur B. Wood pour la meilleure pièce canadienne. En outre, au Festival National d'Art Dramatique de 1956, on a attribué à Jacques Languirand le trophée Sir Barry Jackson pour la meilleure pièce canadienne. Languirand est l'auteur de huit pièces de théâtre qui ont également été regroupées sous l'appellation de théâtre d'avant-garde, dont *Les Grands Départs* (1958), *Le Gibet* (1960) et *Les Violons de l'automne* (1961). La pièce *Les Insolites* est née d'une entreprise d'écriture automatique, un peu comme Ionesco s'est inspiré de la banalité des phrases suggérées par la méthode Assimil *L'anglais sans peine* pour écrire *La Cantatrice chauve*⁴. Or,

⁴GENUIST, Monique. *Languirand et l'absurde*. Éditions Pierre Tisseyre, Montréal, 1982.
Page 30.

Languirand avoue s'être davantage inspiré d'Anouilh pour écrire, «[...] parce qu'Anouilh... sait faire entrer et sortir les personnages, ce que monsieur Ionesco n'a jamais su.»⁵ Ironiquement, c'est aux oeuvres de Ionesco et à celles de Beckett que l'on a le plus comparé *Les Insolites*.

Dans le troisième chapitre de ce mémoire, je répéterai la même démarche qu'au cours du précédent, en étudiant cette fois *La répétition* de Dominic Champagne, selon les mêmes critères d'analyse. Dans le cadre de la saison théâtrale 1989-90, cette pièce du jeune auteur québécois, qui s'avère une reprise intertextuelle d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, a obtenu le prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre pour le meilleur texte créé à la scène, sans compter qu'elle a figuré parmi les finalistes du prix du Gouverneur général du Canada, dans la catégorie théâtre francophone. Champagne est également l'auteur d'*Import-Export* (présentée au Vieux-Port de Montréal pendant l'été 1988), de *La cité interdite* (1992) et a contribué à l'écriture de *Cabaret neiges noires* (1994), mais c'est sa seconde pièce, *La répétition*, qui a le plus contribué à le faire connaître, à la fois du public et des critiques⁶.

Si j'ai cru bon de sélectionner deux oeuvres dramatiques aussi éloignées l'une de l'autre dans le temps, c'est avec l'objectif précis de considérer un spectre d'étude aussi large que possible afin de ne pas limiter mes recherches à des phénomènes littéraires survenus au cours de la même décennie, par exemple. La distance temporelle considérable qui existe entre ces textes (quelque trente-quatre ans) me permettra de constater l'évolution du théâtre de l'absurde québécois au fil des ans et d'identifier, s'il y a lieu, de nouveaux traits distinctifs propres à ce théâtre. Je serai également en mesure de prouver que ce type de dramaturgie ne s'est pas avéré éphémère au Québec, mais qu'il existait encore au tournant des années quatre-vingt-dix, et qu'il était toujours basé sur les mêmes attributs fondamentaux.

⁵GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent. *Théâtre québécois* (tome I). Hurtubise HMH, Montréal, 1988. Page 248.

⁶VAÏS, Michel. «Dominic Champagne: les copains d'abord». *Cahiers de théâtre Jeu* 61 (1991): 17-18.

Chapitre 1

Les caractéristiques du théâtre de l'absurde français

Dans les années cinquante, sous la plume alerte de quelques auteurs audacieux, un nouveau type de théâtre, que l'on a baptisé «théâtre de l'absurde», a vu le jour en France. Alors que l'existentialisme «discutait» sur scène de l'enfer que constitue la vie en société (avec *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, par exemple), certains dramaturges ont subitement décidé de «montrer» au théâtre le plus lourd fardeau des hommes et des femmes: leur terrible condition humaine. Selon Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*), ce théâtre a rapidement imposé une rupture flagrante avec les traditions dramatiques, et ce, à tous les niveaux possibles du texte et de la mise en scène. En fait, «[...] the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.» (Esslin: 24). En d'autres mots, l'objectif premier de ce théâtre est de montrer le non-sens de l'existence humaine par l'utilisation de moyens discursifs et scéniques apparemment dénués de sens. Subséquemment, c'est ce qu'ont fait de nombreux auteurs en France, désireux de mettre à jour l'incommunicabilité entre les êtres, odieux fardeau incombant aux membres de la race humaine, terrassés dans leur solitude inéluctable, emmurés au coeur d'une souffrance incoercible, mais ne pouvant ni la partager ni l'alléger.

Afin de dresser une liste des attributs fondamentaux du théâtre de l'absurde, j'ai choisi de me concentrer davantage sur l'oeuvre de quatre grands auteurs dramatiques français, soit Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet et Arthur Adamov. Les pièces de théâtre de ces dramaturges fournissent un vaste éventail de caractéristiques spécifiques qui complètent adéquatement ma liste, bien que celle-ci ne puisse être exhaustive.

Suite à la lecture de nombreux ouvrages théoriques (incluant ceux d'Esslin, de Jacquart, de Serreau et de Tarrab), j'ai identifié les particularités propres aux oeuvres de chacun de ces dramaturges et les ai regroupées sous les cinq catégories suivantes: les personnages et leurs caractéristiques fondamentales, les thèmes, le discours (langage verbal), les conditions spatio-temporelles d'énonciation (le langage scénique) et la structure des pièces.

1. Les personnages et leurs caractéristiques fondamentales

Les traits prédominants attribués aux personnages varient légèrement d'un auteur à l'autre mais, en général, on peut qualifier le personnage du théâtre de l'absurde d'«anti-héros». En effet, contrairement au héros tragique qui poursuit sa destinée en se vouant corps et âme à la résolution d'un conflit suprême dont sa vie ou son amour dépendent, le protagoniste de ce qu'Emmanuel Jacquart appelle fort justement le «théâtre de dérision» «[...] apparaît maintenant comme un anti-héros, un héros malgré lui ou un *misfit*.» (Jacquart: 144).

En général, au lieu d'être animé par des motivations psychologiques qui guident chacune de ses actions, comme l'est le personnage de théâtre traditionnel, le protagoniste du nouveau théâtre français s'avère le plus souvent dépassé par le cours des événements ou, comme le souligne Jacquart, devient une créature «[...] condamnée à l'attente angoissée d'une fin qui n'arrive pas.» (Jacquart: 145). Si, par hasard, il trouve enfin un objet à sa quête insensée, il ne parvient jamais à l'atteindre et nage dans l'incertitude d'un bout à l'autre de la pièce. En outre, les anti-héros du théâtre de dérision possèdent souvent des singularités que l'on ne retrouve pas couramment dans la dramaturgie traditionnelle: ils sont inadaptés, anormaux, éclopés, victimes injustifiées de tortionnaires déments ou, pour employer la terminologie de Jacquart, des «êtres limites» (Jacquart: 146) à qui même les incidents les plus invraisemblables peuvent arriver. Victimes de leur aliénation, ils ne voient pas le grotesque, voire le ridicule de leur situation; s'ils se trouvent face à face avec la cruauté de leur condition humaine, ils ne s'avèrent pas suffisamment forts pour l'assumer. Ils préfèrent la nier ou, plus facilement, l'ignorer complètement en se perdant dans des discours insipides.

1.1. Samuel Beckett

L'un des instigateurs fondamentaux du théâtre de l'absurde est indubitablement Samuel Beckett. À travers maintes oeuvres dramatiques, quelques romans et scénarios de film, il a su implanter solidement les bases du théâtre et du cinéma dits d'«avant-garde». Comme je l'exposerai ici, ses personnages tourmentés exposent douloureusement la cruelle condition humaine.

En premier lieu, Beckett met en scène des personnages qui possèdent une certaine profondeur psychologique justifiant le besoin de certitude qui les tenaille constamment (Jacquart: 125). Ce sont souvent des clochards ou des vagabonds qui errent sans but, tout en cherchant à savoir à tout prix ce qui les attend au prochain détour. L'espoir fou, illogique, qu'ils investissent en un lendemain angoissant est constamment alimenté par leur vaine quête d'un objectif de vie. Tour à tour désabusés et remplis d'espérance, ils prennent quand même le temps de faire le point et tentent d'échapper aux leurre trop faciles qui se présentent sans cesse pour consacrer leur aliénation (Jacquart: 125). De même, ces êtres sont la plupart du temps reclus, vivant en marge du reste du monde, et ils restent seuls, conscients de leur souffrance indicible. En fait, ces protagonistes déçus vivent sous le joug de l'«Art d'incarcération» (Jacquart: 125) morbide où Beckett est passé maître.

Physiquement, les personnages beckettien sont affublés des maux les plus grotesques ou les plus pathétiques dont ils sont parfaitement conscients, mais qu'ils s'avèrent bien incapables d'éliminer (Jacquart: 125). Par exemple, dans *En attendant Godot*, «[...] Vladimir souffre de la vessie, Pozzo est tout à coup frappé de cécité, et Lucky perd la parole.» (Jacquart: 126). Le protagoniste de Hamm, dans *Fin de Partie*, est quant à lui «[...] aveugle et paralysé [et] reste cloué dans son fauteuil à roulettes [...]» (Jacquart: 126), alors que ses comparses Nagg et Nell «[...] sont amputés des deux jambes.» (Jacquart: 126).

En ce qui a trait aux relations interpersonnelles des personnages beckettien, elles sont habituellement très tendues et passent en une fraction de seconde de la plus bienveillante tendresse à la haine la plus implacable, sans raison apparente (Jacquart: 139). L'«ambivalence des sentiments humains» (Jacquart: 133) caractérise profondément ces protagonistes dont la vie en commun se solde invariablement par un échec. Si les personnages ne constituent pas un couple mari-femme à proprement parler, mais plutôt un «tandem» comme celui de Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*, ils forment un duo dissymétrique plein de contradictions ou caricaturent une relation maître-esclave (comme le tandem sado-masochiste formé par Pozzo et Lucky) dont le rapport de pouvoir injustifié se renverse abruptement sans plus d'explications (Jacquart: 139). Ainsi, l'interdépendance qui caractérise les personnages beckettien est balisée de sentiments équivoques et précaires, mais

les ponts ne sont jamais coupés pour de bon parce que les anti-héros savent qu'ailleurs, ils seront dans l'impossibilité de trouver autre chose qui meublerait leur indicible solitude.

1.2. Eugène Ionesco

Alors que les personnages de Beckett s'avèrent parfois douloureusement lucides, les protagonistes ionesquiens sont, quant à eux, le plus souvent des victimes (Jacquart: 117). S'il y a un personnage fort, il exploite sans vergogne son partenaire faible; si on est en présence d'un groupe, il opprime l'individu; si on a affaire à une famille, les traditions se transforment brutalement et deviennent tyranniques. On assiste souvent à une situation d'encerclement où tout se referme sur l'individu, y compris les objets qui «[...] finissent par cerner l'être». [Le personnage] est victime de soi, de l'autre et des autres.» (Jacquart: 118).

Par ailleurs, certains personnages ionesquiens sont plutôt des automates qui régurgitent sans cesse des formules toutes faites et dont la seule communication est saturée de clichés les plus vides les uns que les autres, comme ceux qu'utilisent M. et Mme Smith dans *La Cantatrice chauve*. Ils ne se battent pour aucune cause, n'éprouvent aucune faim ni passion et ne semblent nullement conscients de leur état d'aliénation avancé. Ils sont ennuyeux et ennuyés. Contrairement aux héros du théâtre traditionnel, ces protagonistes sont désacralisés (Tarrab: 95) et montrent la déshumanisation progressive des hommes et des femmes. Réduits au rang d'objets, ils ne peuvent plus parler, parce qu'ils s'avèrent incapables de penser (Tarrab: 129).

Or, ce sont surtout les relations interpersonnelles qui s'avèrent intéressantes dans l'oeuvre de Ionesco parce que l'issue des rapports humains est invariablement la solitude (Jacquart: 121), une solitude pesante, inextricable. Que l'on se chamaille ou que l'on se parle calmement, la communication n'est jamais que feinte. C'est pourquoi les personnages demeurent enfermés dans leur solitude individuelle, aux prises avec leur vacuité. La représentation du couple, souvent exécutée dans le théâtre de cet auteur par des «marionnettes interchangeables» (Jacquart: 119), mène à la parodie du couple bourgeois dont la banalité de la conversation et la futilité des préoccupations quotidiennes sont mises à jour (Jacquart: 120). L'homme et la femme s'aiment peut-être au commencement, mais leur affection mutuelle se détériore sérieusement au fil des années,

transformant les gestes quotidiens en purs mécanismes. Les personnages ionesquiens montrent ainsi un thème obsessionnel chez l'auteur, soit celui des amours mortes qui génèrent la solitude.

1.3. Jean Genet

Si les personnages de Ionesco représentent en quelque sorte Monsieur et Madame Tout-le-monde, ceux de Genet sont, pour leur part, «[...] des proscrits, des êtres sur qui pèse à la façon d'un péché originel - sans aucune référence à leur innocence ou à leur culpabilité effectives - le verdict ségrégationniste de la société: les homosexuels, les putains, les criminels, les domestiques, les Nègres, les Nord-Africains.» (Serreau: 118). Ce sont donc des individus marginaux qui incarnent des archétypes, ou masques sociaux, mais dont la marginalité n'est pas justifiée. Leur mise au ban de la société résulte en une véritable fascination pour le mal (Serreau: 119) et cette obsession est matérialisée dans la dualité oppresseur / opprimé qui parcourt les pièces de Genet. Chaque personnage rêve d'atteindre un niveau supérieur d'abjection, si possible le Mal absolu, pour arriver à la dignité d'être sans se retrouver constamment rabroué par le jugement implacable des autres. Comme chez Beckett et Ionesco, mais avec une intensité accrue, les personnages genettiens sont exilés de la «normalité», aux prises avec la souffrance humaine.

1.4. Arthur Adamov

Suivant davantage les traces de Beckett, les oeuvres dramatiques d'Adamov comportent habituellement non pas un seul, mais plusieurs personnages principaux qui remplacent le «héros central» (Jacquart: 108). Ces personnages tiennent souvent du tragique parce qu'ils s'avèrent dotés de traits de caractère distincts et ne sont plus seulement des accessoires, comme chez Ionesco, par exemple. Parmi ces multiples protagonistes subsiste cependant un être qui se démarque des autres, le «personnage essentiel» (Jacquart: 109), qui connaît une fin absurde ou complètement inutile à cause de sa faiblesse. Il apparaît souvent comme une épave ou une créature déchue en proie à une angoisse existentielle intense qui le mine petit à petit. S'il ne s'adonne pas au masochisme, il devient alors «[...] victime de la violence sadique des autres.» (Jacquart: 109). Entrevus sous cet angle, les personnages d'Adamov sont «quasi pathologiques» (Jacquart: 109) et tendent vers l'archétype. Mal

individualisés, ils vivent dans la peur; une humiliation constante plane au-dessus de leur tête et ils en souffrent.

De ce fait, les interactions entre ces personnages sont caractérisées par la séparation et l'incapacité d'établir des contacts humains durables, ce qui amène Emmanuel Jacquart à affirmer qu'entre eux, «[...] il n'existe pas de symbiose permanente [...]» (Jacquart: 110). En effet, les couples se brisent, l'amour n'existe pas et tout se solde par un échec. Les personnages représentent plutôt «[...] la faillite générale des situations, des aspirations et des relations humaines» (Serreau: 74). Le résultat de ce phénomène est invariablement la solitude, d'où la présence d'une autre catégorie de personnages fréquente chez Adamov, soit celle des solitaires. Ces derniers se côtoient régulièrement mais sans jamais établir de liens affectifs, à cause de leur poursuite du pouvoir et de l'argent (aliénation).

2. Les thèmes

Allant de pair avec les caractéristiques des personnages, les thèmes du théâtre de l'absurde français font preuve d'un lourd pessimisme. Ils sont majoritairement véhiculés par le discours des personnages, mais également par leur gestuelle (langage non verbal) et par les conditions spatio-temporelles dans lesquelles ils évoluent. Encore une fois, les données varient sensiblement d'un auteur à l'autre, mais l'on retrouve la mort, l'incommunicabilité (Jacquart: 82), l'angoisse (Jacquart: 83), l'échec des rapports humains, la solitude (Jacquart: 72) et le mal de vivre (Jacquart: 86) dans les textes de tous les auteurs étudiés ici, avec quelques variantes liées à la manière dont ils abordent individuellement chacune de ces thématiques. Le théâtre de l'absurde s'avère donc fondamentalement pessimiste; le rire, qui surprend parfois les spectateurs, est plus souvent jaune que franc.

Ces thèmes réunis ainsi que d'autres spécifiques à chaque auteur, et dont je parlerai d'une manière plus exhaustive ci-dessous, expriment la sensation de «non-sens» que ressentent ces quatre dramaturges face à l'absurdité de la condition humaine (Esslin: 24), c'est-à-dire l'humain condamné à mort dès sa naissance et qui survit péniblement, égaré, pétri d'angoisse et de désespoir parce qu'il s'avère incapable de trouver une signification à son existence. En général, le discours tenu par les personnages du théâtre de l'absurde reflète assez bien cette angoisse viscérale en montrant, d'une

part, l'incertitude de l'humain devant la vie et, d'autre part, sa douloureuse certitude de la mort à venir.

2.1. Samuel Beckett

Le thème le plus redondant de toute la dramaturgie beckettienne est sans aucun doute l'immense difficulté de communication entre les individus, impossibilité pathogène de transmettre sa pensée et ses émotions, qui débouche invariablement sur la solitude la plus douloureuse (Serreau: 99). Comme dans toute grande oeuvre théâtrale, les principaux thèmes sont étroitement liés les uns aux autres et se recoupent constamment, jusqu'à former un cercle vicieux dans lequel les personnages tournent en rond, aveuglément, sans trouver d'issue de secours.

En effet, puisque les humains n'arrivent pas à se parler véritablement et, encore moins, à comprendre les besoins affectifs des autres, ils finissent par ressentir d'une manière aiguë l'abandon dans lequel ils se trouvent rejetés et développent un sentiment d'insécurité chronique qui dure sans cesse (Jacquart:80). Suite à cette sensation angoissante, ils tentent de refouler leur solitude en établissant coûte que coûte un contact avec autrui. Mais le cercle se referme lorsqu'ils s'embourbent dans des propos vides de sens qu'ils n'utilisent que pour meubler l'atroce silence qui, autrement, leur permettrait de penser et de réaliser le non-sens de leur existence. Entre-temps, il n'y a rien à faire: ils attendent... désespérément.

De ce fait, l'«attente» est un thème central chez Beckett, notamment dans la pièce *En attendant Godot* où Vladimir et Estragon ne font rien d'autre qu'«attendre» un dénommé Godot. Or, l'individu en question ne se présente jamais au rendez-vous et la patience des deux personnages n'est récompensée que par l'absence. Un silence morbide persiste, inquiétant, et n'offre de réponse à aucune de leurs questions. Encore une fois, cette attente jamais satisfaite représente l'absurdité de la condition humaine, où l'homme ne reçoit jamais de réponse à ses plus pressantes questions existentielles et où, après avoir longuement souffert, il meurt dans l'incertitude la plus douloureuse. Le thème de l'absence dans l'oeuvre beckettienne est ainsi étroitement lié à celui de l'attente (Serreau: 89).

Or, la transition se fait ici sans difficulté vers une autre thématique d'importance chez Beckett, soit celle de la mort. Cette dernière, néanmoins, n'est pas traitée comme dans le théâtre traditionnel où elle représente le plus souvent le destin héroïquement tragique du protagoniste, mais plutôt comme «la mort à soi-même», telle que désignée par Geneviève Serreau (Serreau: 98). Cela signifie que les personnages beckettien s'offrent en sacrifice sur la scène. Ils sont humiliés dans leur chair, dénués des biens les plus essentiels, sous le joug de mutilations physiques diverses tout en s'approchant presque délibérément du vide métaphysique irrévocable qui les attend de toute façon: la mort de l'âme, sans rédemption possible, où la grâce n'existe pas. L'attente, la souffrance, la solitude et l'absence auront donc été tolérées en vain, puisque la mort, l'absurde et inutile fin, est le résultat ultime de toute vie.

2.2. Eugène Ionesco

De même que chez Beckett, le thème dominant dans l'oeuvre ionesquienne est celui de l'incommunicabilité entre les êtres, mais cette «non-communication», au lieu de générer la souffrance humaine, s'oriente plutôt vers le néant ou le vide métaphysique (qui peut être comparé à l'absence beckettienne). C'est pourquoi, dans les textes de l'auteur, le «vide» est partout: dans la bouche des personnages qui débitent insanité après insanité, dans leur profonde aliénation (ils ne s'aperçoivent pas de leur condition de marionnettes) ainsi que dans la prolifération incroyable d'objets qui les entourent, couvrant le vide réel par un trop-plein aussi artificiel que symbolique (Serreau: 46). Or, la solitude et l'isolement qui découlent de l'incommunicabilité ne génèrent le plus souvent aucune réaction chez les personnages qui poursuivent leur petit train-train quotidien, sans s'apercevoir de l'absurdité de leur condition.

La transformation insidieuse de l'homme en objet (marionnette, pantin, machine) s'avère d'ailleurs un autre des thèmes fondamentaux de l'oeuvre ionesquienne. Dans ses pièces, les humains sont comparables (et comparés) aux multiples objets hétéroclites qui les entourent, comme s'ils avaient tous la même valeur symboliquement futile de bricoles interchangeable les unes avec les autres (d'où leur désacralisation). L'identification progressive de l'humain avec l'objet inanimé qu'il

a un jour conçu et créé (Serreau: 46) montre l'échec de l'existence humaine comme situation d'apprentissage et de supposée évolution vers des conditions meilleures.

2.3. Jean Genet

Contrairement à l'incommunicabilité entre les êtres, que Beckett et Ionesco mettent volontiers en scène, le mal, voire la recherche de l'abjection la plus pure, est sans aucun doute le thème qui prime chez Genet (Serreau: 119). Dans ses pièces, l'auteur montre les rites de la dégradation humaine et, le plus souvent sous la forme d'un étrange cérémonial, fait jaillir les inégalités fondamentales entre les humains dans une société où l'injustice transforme les êtres en créatures abjectes. Pour Genet, le mal est comme un acte sacrificiel que les humains déçus (et déçus) posent pour camoufler leur souffrance, dans un désir fou d'atteindre le degré d'obscénité qui les rendra maîtres de leur monde cruel.

D'ailleurs, les pièces genetiennes se déroulent comme dans un rêve; tout est représenté sous une forme qui tient davantage de l'onirisme que du réalisme. Martin Esslin explique d'ailleurs ce phénomène de la manière suivante: «[...] each apparent reality is revealed as an appearance, an illusion, which in turn is revealed as again part of a dream or an illusion, and so on [...]» (Esslin: 211). Les personnages de Genet se trouvent donc pris dans ce que le critique appelle «a maze of mirrors» (Esslin: 200), un «labyrinthe de miroirs», où la réalité s'avère dangereusement modifiée, distordue, et où l'individu erre comme dans une cage. L'atmosphère onirique se transforme rapidement en piège où chaque issue de secours n'est qu'une barrière de plus qui entrave abruptement toute tentative de contact entre les êtres (Esslin: 200). Par conséquent, l'humain s'avère incapable de saisir véritablement l'objet de son existence dans l'univers et d'y tailler sa place: il ne possède pas la moindre parcelle de contrôle sur son entourage. Martin Esslin exprime cette frustration des protagonistes de Genet comme suit: «Nothing the individual can do have meaning in a world on the brink of annihilation for reasons and by means that the individual is unable to grasp and over which he appears to have no control.» (Esslin: 220)

Ce phénomène de perte de contrôle survient comme si la réalité n'était qu'un rêve, ou plutôt un cauchemar, dont il est impossible de s'échapper, et cette thématique inquiétante baigne constamment l'oeuvre de Genet.

2.4. Arthur Adamov

Comme chez Ionesco et Beckett, le thème le plus redondant dans les oeuvres dramatiques d'Adamov est sans aucun doute l'absence de communication entre les êtres, d'où résulte l'intolérable solitude humaine. Dans plusieurs de ses textes, l'auteur montre l'incapacité pathogène des êtres à établir des contacts humains authentiques ou à aimer son prochain (Esslin: 105), ce qui provoque chez les personnages qu'il représente une angoisse existentielle lancinante. De même, la crise du langage (la non-communication) correspond le plus souvent à la perte de la foi (Esslin: 94): la négation de Dieu s'impose lourdement, comme si toute confiance était anéantie à partir du moment où l'humain entre en contact avec la douloureuse certitude de sa propre mort.

Un sentiment d'aliénation inexorable berce en outre les pièces d'Adamov, sentiment que Martin Esslin a qualifié de «spiritual sickness» (Esslin: 93), de «maladie spirituelle». L'aliénation humaine survient à travers la recherche d'un objectif futile ou à travers la déification d'une machine, d'une ambition matérialiste ou l'admiration aveugle d'une idéologie (Esslin: 115). La redondance de ce thème chez Adamov montre l'humain engagé dans une sorte de frénésie d'activités incroyablement futiles qui s'achèvent le plus souvent dans la sénilité et la mort. Tous les moyens scéniques qu'emploie l'auteur lui servent alors à «[...] démontrer la faillite générale des situations, des aspirations et des relations humaines.» (Serreau: 74).

3. Le discours ou langage verbal

*Que voulez-vous, Monsieur?
C'est les mots; on n'a rien d'autre.*
- Samuel Beckett

Si les personnages et les principaux thèmes du «nouveau théâtre» tendent à montrer l'aliénation humaine à son apogée, le langage qui jaillit de la bouche des protagonistes s'avère lui

aussi en état de crise. En fait, cette crise du langage s'avère indubitablement la caractéristique première du théâtre de l'absurde (Tarrab: 19; Esslin: 26). La nouvelle façon d'aborder le discours humain, en lui conférant une importance moindre au sein des oeuvres dramatiques, va de pair avec le brusque surgissement du phénomène de non-communication au théâtre. De ce fait, le théâtre de l'absurde fait preuve d'une attitude anti-littéraire en ne reconnaissant plus le langage verbal comme l'instrument suprême et incontestable d'expression des plus profonds niveaux de signification de la pensée humaine (Esslin: 328).

Chaque auteur, à sa façon, a ainsi relégué le langage à un niveau inférieur, lui conférant un nouveau statut d'accessoire, d'objet qui se vide de son sens et qui, comme un virus sournois, finit par transmettre ce vide atroce à tout ce qui l'entoure, contamination suprême. Pour les auteurs du «théâtre du nouveau langage», comme l'appelle Gilbert Tarrab, s'exprimer par le langage-parole, c'est automatiquement s'aliéner (Tarrab: 27). Et pourtant, les personnages captifs de leur langage malade, insuffisant, pourri, demeurent intarissables.

3.1. Samuel Beckett

C'est ainsi que sur la scène, Beckett représente ni plus ni moins que «[...] l'échec des mots dans leur tentative de communication.» (Tarrab: 214). Il met le langage en miettes en le rendant aussi impalpable que la quête irraisonnée de ses personnages, le mot n'arrivant plus à traduire les réalités auxquelles il tente vainement de référer. Les mots aussi bien que la voix n'existent plus en tant que signifiants (parce que justement, ils ne signifient plus rien), mais plutôt en tant que «musique, que refrain, que bruits vocaux» (Tarrab: 244), ou signifiés, mais ces derniers faillissent même à la fonction élémentaire d'établir un contact entre les humains. Comme Martin Esslin le mentionne très justement, «[...] In a purposeless world that has lost its ultimate objective, dialogue, like all action, becomes a mere game to pass the time [...]» (Esslin: 87).

De plus, il existe une contradiction constante entre les paroles et les actes des personnages (Tarrab: 249), ce qui prouve l'inefficacité du langage comme moyen de communication. Les dialogues beckettien sont souvent bâtis sur le principe suivant: chaque réplique annihile complètement ce qui a été dit dans la précédente, d'où l'absence de continuité à l'intérieur de la

structure syntaxique (Tarrab: 249), ou l'un des personnages est incapable de se rappeler de ce qui vient d'être dit (Esslin: 87). Ainsi, le dialogue stagne. Les protagonistes ne s'aperçoivent pas que le langage verbal ne peut amener de signification réelle, ce qui les amène à dissenter longuement entre eux pour tenter de dire quelque chose, de transmettre un message. L'absence de sens liée aux mots les emmure donc dans leur solitude, une solitude aussi immuable que douloureuse.

Ce faisant, la désintégration du langage chez Beckett va de la simple mésentente au quiproquo ou double-entente (Esslin: 87), en passant par une surabondance de clichés qui montrent que la mécanisation de la parole enlève toute sincérité et spontanéité au discours humain. Le monologue, omniprésent dans l'oeuvre de l'auteur, apparaît alors comme un signe de l'incapacité des personnages à communiquer adéquatement entre eux (Esslin: 87). D'ailleurs, ces derniers préfèrent souvent se tourner vers leur propre chaos intérieur au lieu de s'ouvrir à la menace des étrangers, dont l'influence risquerait de rompre leur équilibre fragile. Les créatures beckettienne sont aussi tellement emberlificotées dans leurs propres mots qu'elles répètent constamment des synonymes (Esslin: 87), s'engouffrant ainsi de plus en plus profondément dans l'univers douteux du pléonasme, sans compter qu'elles souffrent d'une incapacité chronique à trouver les mots justes. Leurs questions deviennent, de par leur structure, des constatations qui ne requièrent pas de réponse. Or, si l'on n'attend pas de réponse des autres parce qu'on les sait incapables d'en fournir une, pourquoi alors voudrait-on communiquer avec eux?

Dès lors, le dialogue, chez Beckett, se transforme en une sorte de jeu dépourvu de signification et auquel les personnages se livrent pour passer le temps, sans doute parce qu'ils n'ont rien de mieux à faire. Le fréquent usage du silence montre leur inconfort et s'avère un signal certain de l'échec répété de la transmission de sa pensée à autrui (Jacquart: 237). Le langage beckettien s'avère donc une tentative de communiquer «l'incommunicable», de révéler l'indicible de la condition humaine, mais au bout du compte, cette tentative échoue lamentablement.

3.2. Eugène Ionesco

Dans une perspective fort semblable à celle de Beckett, Ionesco présente le langage comme une matière fossilisée dans des habitudes et des automatismes qui la dénaturent complètement,

annihilant toute possibilité de véritable communication. Martin Esslin résume d'ailleurs ce phénomène de la manière suivante:

The clichés and truisms of the conversation [dans *La Cantatrice Chauve*] primer, which had once made sense although they had now become empty and fossilized, gave way to pseudo-clichés and pseudo-truisms; these disintegrated into wild caricatures and parody, and in the end language itself disintegrated into disjointed fragments of words. (Esslin: 138)

Ainsi, à travers les répliques vides et bourrées de clichés qu'il inflige à ses personnages, échange mécanique de platitudes, l'auteur montre l'impossibilité pathogène (et pathologique) de transmettre sa pensée à autrui parce que les mots ne peuvent jamais posséder la même signification d'une personne à une autre (Esslin: 146). En effet, les vocables sont inefficaces parce qu'ils ne tiennent pas compte de la subjectivité des individus et de l'association personnelle qu'ils impliquent pour chacun selon leurs expériences de vie respectives.

Semblables à ceux de Beckett, les personnages ionesquiens se répètent constamment, comme pour donner davantage de poids à des paroles dont ils ressentent vaguement l'absence de signification. Ils s'expriment souvent selon des critères purement stylisés, tels que la surabondance de clichés qui montre la pensée humaine sclérosée, les onomatopées, les proverbes surréalistes ou l'utilisation non indiquée de langages étrangers (Esslin: 195). Toutes ces irrégularités amènent une dégénération du langage qui se métamorphose peu à peu en un assemblage arbitraire d'assonances et de sons discordants.

3.3. Jean Genet

Si Beckett et Ionesco se servent du langage pour en montrer l'inefficacité, chez Genet, la parole devient une véritable incantation plutôt qu'un objet de communication (Tarrab: 237). Une confusion entre le sujet et l'objet désignée par l'auteur survient fréquemment, confusion qui amène une identification entre les deux, entre le symbole et la réalité, entre le mot et le concept qu'il représente (Esslin: 232). Le langage perd ainsi sa fonction première de nommer les choses avec précision et de leur conférer des usages bien définis, ce qui le rend inutile puisque c'est là son rôle

fondamental. Ce phénomène atteint son paroxysme lorsque que le mot se trouve définitivement séparé de la chose qu'il représente et devient ainsi une notion arbitraire et dénuée d'importance en ce qui a trait à son usage premier.

3.4. Arthur Adamov

Plus drastique que les trois dramaturges précédents, Adamov réduit le langage à néant par une trop grande simplification, une sorte de retour au «primitivisme». Le dramaturge montre la désintégration du langage par le fait que ses personnages établissent entre eux une sorte de «dialogue allusif» (Serreau: 72) où chacun refuse la responsabilité de ses propres mots et préfère s'exprimer comme à côté de lui-même. Le langage devient alors indirect et démontre la faillite générale des interactions humaines à travers ces anti-héros qui parlent à leur insu une langue fausse, parodique (Serreau: 76). L'aliénation des personnages amène donc celle du langage qu'ils ne contrôlent plus.

4. Les conditions spatio-temporelles

Après avoir abordé les caractéristiques des personnages, des thèmes et du discours propres au «nouveau théâtre», j'entrevois ici les particularités relatives aux conditions spatio-temporelles mises en scène par les quatre auteurs français choisis. Contrairement aux oeuvres théâtrales traditionnelles, dans lesquelles les données spatiales et temporelles sont définies avec précision, le temps et l'espace, dans le théâtre de l'absurde, se perdent dans le néant, comme s'ils étaient totalement intangibles à l'humain. Les personnages évoluent soit dans un lieu qui tient de l'abstraction et du dénuement les plus purs, soit, au contraire, sur une scène débordante d'objets hétéroclites où ils deviennent, à leur tour, des objets insignifiants parmi d'autres (Serreau: 46). Dans tous les cas, les conditions spatio-temporelles montrent l'humain perdu, égaré dans le temps et l'espace, ne sachant plus bien où se trouve la sortie de secours, doutant même de son existence. Allant de pair avec la destruction du langage, le temps et l'espace deviennent flous et contribuent davantage à l'égarement des personnages qu'à leur épanouissement.

4.1. Samuel Beckett

Fidèle à ses personnages égarés, Beckett remet constamment en question les notions de temps, d'identité et de rapport causal (Tarrab: 226). Le temps se perd dans une abstraction incommensurable où les personnages, n'ayant ni avenir devant eux ni passé certain, ne peuvent se contenter que d'un présent grisâtre où les secondes s'égrènent avec une lenteur insupportable. Même le temps devient intemporel (Tarrab: 254), du fait que les protagonistes ignorent son fonctionnement et qu'il ne se passe rien qui pourrait leur fournir le moindre indice sur l'influence de son passage ou un moyen de le contrôler. Les événements qui surviennent dans le temps sont ainsi séparés de leur cause, comme s'il n'y en avait aucune.

De même, l'espace beckettien est vide d'objets pouvant amener des réponses qui soulageraient la tension permanente. L'espace ne contient aucune porte de sortie qui permettrait aux individus représentés d'échapper à leur situation insoutenable. La scène, à l'instar des personnages, est dénuée des ressources les plus fondamentales qui permettraient à ceux qui l'investissent de s'épanouir. Les personnages beckettien évoluent dans le néant, certains vivent dans une poubelle, d'autres tournent en rond dans le vide; bref, les conditions spatiales, dans lesquelles ils s'agitent comme des pantins, sont un reflet symbolique de leur pauvreté intérieure.

4.2. Eugène Ionesco

Contrairement aux oeuvres beckettien, ce qui caractérise principalement les pièces de Ionesco s'avère la prolifération d'objets que l'on retrouve sur la scène (Esslin: 196; Serreau: 46; Tarrab: 20). Encombrant l'espace des personnages, les multiples accessoires illustrés dans l'oeuvre de l'auteur rendent les protagonistes semblables à des objets parmi tant d'autres. Or les objets inanimés de Ionesco, qui traduisent ce que Gilbert Tarrab appelle «la civilisation de l'objet» (Tarrab: 351), sont dénués de toute forme d'anthropomorphisme: ils ne sont rien d'autre que ce que l'on voit, des babioles, des bricoles sans profondeur aucune ou message caché. L'espace ionescu apparaît alors comme un lieu clos où les individus représentés sont captifs sans qu'ils s'en rendent compte, soumis au règne souverain des objets matériels qui ont pris le pas sur les aspirations spirituelles (Tarrab: 70).

De même, le temps ionesquien défie toutes les règles apprises, en ce sens que les personnages y sont complètement perdus, mais continuent pourtant à en parler comme si tout se déroulait normalement. Par exemple, au tout début de *La Cantatrice chauve*, Mme Smith entend la pendule sonner «dix-sept coups» et annonce d'un ton enjoué qu'il est «neuf heures» (Serreau: 37). Les éléments qui, habituellement, donneraient des points de repère valides aux personnages s'avèrent donc inutiles ou fonctionnent d'une manière irrationnelle, ce qui rend le temps, comme tout le reste d'ailleurs, hautement arbitraire. On ne peut plus s'y fier, comme on ne peut plus compter sur le langage verbal pour transmettre sa pensée.

4.3. Jean Genet

En ce qui concerne les textes de Genet, l'espace scénique montre plutôt une tendance vers la polyvalence. En effet, comme l'indique Michèle Piemme dans son article «Les espaces scéniques et dramaturgiques dans *Les Nègres* de Jean Genet», «[...] les lieux y sont non seulement nombreux et diversifiés, mais aussi complexes, car ils entretiennent entre eux des rapports qui évoluent et changent au cours de la pièce, transformant ainsi leur propre valeur autant que celle des personnages» (Piemme: 40). Ainsi, un seul espace représenté (qu'il s'agisse du bordel dans *Le Balcon*, de la chambre de Madame dans *Les Bonnes* ou du tribunal dans *Les Nègres*) sert à en inventer plusieurs autres, au gré de l'imagination fertile des personnages. Ce phénomène survient également à cause du «théâtre sur le théâtre»⁷, procédé souvent employé par Genet pour transformer le lieu fictif en une succession de lieux référentiels mentionnés par les protagonistes.

De plus, ce qui caractérise distinctement l'espace scénographique genettien s'avère un souci évident de créer un rapport entre la scène et la salle. Comme le mentionne d'ailleurs Y. Went-Daoust dans son article «Objets et lieux dans *Le Balcon* de Jean Genet»:

⁷PETIT, Jacques. «Structures dramatiques dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Jean Genet». L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain: Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg et la Société d'Étude du XX^e siècle (Avril 1972). Éditions Klincksieck, Paris, 1974. Page 231.

C'est donc qu'il y a une sorte de symbiose constante entre la scène et la salle, qu'il n'y a pas de séparation stricte entre les deux. Ici la volonté marquée d'éviter que le spectateur ne se dérobe, de l'obliger à la participation est manifeste. Cette volonté, nous la retrouvons dans presque toutes les pièces de Genet. Le public fait partie de l'univers théâtral. Il n'y a effectivement pas de cloison étanche entre la scène et lui. (Went-D'Aoust: 42)

Les notions de temps, dans l'univers de Genet, sont inséparables du cérémonial omniprésent au sein de chacune de ses pièces de théâtre. Le rituel constitue une échappatoire qui permet aux individus représentés de s'évader de la temporalité réelle pour retrouver ce que Robert Nugent appelle «the timelessness of art»⁸, soit l'absence de temporalité de l'art. Dans les oeuvres genettiennes, l'art sous sa forme la plus pure est représenté par le cérémonial, qui a pour but de générer la terreur du moment présent (Nugent: 212), parce que seul compte l'instant où l'on vit, où l'on crée, comme si le temps était retiré de l'histoire. Le présent, aussi terrifiant soit-il, semble éternel (Nugent:215). Donc, le temps s'étire au gré des fantasmes des personnages, pour atteindre une durée qui n'a plus d'importance parce qu'elle paraît infinie.

4.4. Arthur Adamov

Les conditions spatio-temporelles, dans l'oeuvre adamovienne, revêtent également un caractère complexe, car l'auteur a changé de vocation au cours de sa carrière. De ce fait, les constituantes spatiales et temporelles de ses textes se sont également transformées. Se voulant d'abord un théâtre métaphysique traitant principalement de la condition humaine, le théâtre d'Adamov a par la suite emprunté une voie engagée, davantage politique. Cependant, ses premières oeuvres dramatiques (celles que certains critiques attribuent spécifiquement --à tort ou à raison-- au théâtre de l'absurde) montrent des «lieux non situés»⁹, qui pourraient être n'importe où dans le monde. De plus, «[...] le lieu de l'action s'élargit rarement aux dimensions d'une ville [...]» (Chahine: 143), mais le plus souvent, l'endroit demeure anonyme, si bien que les spectateurs peuvent

⁸NUGENT, Robert. «Sculpture into drama: Giacometti's influence on Genet». The Theatre of Jean Genet: A Casebook. Grove Press Inc., New York, 1970. Page 212.

⁹CHAHINE, Samia Assad. Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov. Éditions A.G. Nizet, Paris, 1981. Page 31.

l'identifier à n'importe quel site connu d'eux. La ville, lorsqu'Adamov la représente, n'est qu'un symbole pour montrer l'aliénation et la persécution de l'homme (Chahine: 143).

Par exemple, dans *La Parodie*, l'espace symbolique vide (le Square) n'est pas sans rappeler la scène dénudée d'*En attendant Godot*, et comme cette dernière, il ne constitue ni un refuge ni un abri, mais le «lieu de l'angoisse métaphysique, de l'attente torturante de qui ne vient pas» (Chahine: 145). De plus, les lieux fermés du théâtre adamovien comprennent toujours «[...] une ouverture -- matérielle-- sur l'extérieur [...]» (Chahine: 147), comme une porte ou une fenêtre. Cependant, malgré tout, tenter de s'échapper s'avère impossible:

L'évasion réelle par la porte n'est donc pas donnée au personnage, les lieux adamoviens étant en fait des lieux clos sans ouverture sur un «ailleurs». L'évasion n'est possible qu'en rêve, par les prestiges de l'imagination. Le lieu clos est donc le substitut symbolique de la prison [...]. (Chahine: 148)

Enfin, dans la même veine que les textes dramatiques de Genet, ceux d'Adamov illustrent souvent un lieu unique, mais interchangeable, selon les fantasmes des personnages (Chahine: 149). Il suffit de déplacer un élément du décor ou un accessoire pour créer un espace nouveau et ainsi passer d'un endroit à l'autre, sans changer radicalement l'agencement de la scène.

Les conditions temporelles, quant à elles, font preuve de la même abstraction déjà remarquée chez Beckett, comme l'indique à cet effet René Gaudy: «Le temps lui-même n'existe plus: l'oeuvre [*Off limits*] n'est qu'un assemblage de moments, d'instant qui se répètent l'un l'autre, littéralement de "temps morts".» (Gaudy: 125). Ainsi, le temps adamovien s'avère également intemporel, dénué d'importance, parce que son passage ne permet pas aux personnages d'évoluer outre mesure.

5. La structure des pièces

Du fait que les personnages égarés du «nouveau théâtre» semblent répéter constamment les mêmes gestes et tenir le même discours verbal, nombreuses sont les pièces qui possèdent une structure circulaire, cyclique, voire redondante. Autrement dit, ces textes se terminent exactement comme ils commencent, invitant le spectateur à croire que toute l'action qui se déroule devant ses

yeux se reproduira constamment dans le futur des personnages, sans que ceux-ci puissent jamais s'en sortir (Jacquart: 178). D'autres oeuvres dramatiques, par contre, ont une structure en pente douce caractérisée par une intensification graduelle de la situation initiale (Jacquart: 175) qui débouche sur un paroxysme final où chaque élément atteint son niveau de destruction le plus grand (langage par onomatopées seulement, personnages hystériques, désordre indescriptible dans un lieu déjà encombré, etc.). Dans les deux cas, le sens qui est transmis au public semble véhiculer qu'aucune solution-miracle ne peut être entrevue pour améliorer la cruelle condition humaine de notre époque; l'homme est pris dans ses propres filets et y restera pour l'éternité, se débattant vainement pour se déprendre du piège qu'il a lui-même tissé.

5.1. Samuel Beckett

En fonction de ces caractéristiques, on peut dire de manière globale que les pièces de Beckett étonnent toujours par un fait marquant: l'absence totale d'évolution de l'action. Emmanuel Jacquart parle, quant à lui, «[...] d'un ralentissement et même d'un enlisement de l'action.» (Jacquart: 175). Les personnages becketttiens peuvent bien discourir avec animosité pendant des heures, il ne se passe pourtant jamais rien de véritable; jamais ils n'arrivent à une conclusion qui prouverait qu'ils ont appris quelque chose ou qu'ils ont évolué d'une quelconque façon. De fait, s'il n'y a pas d'intrigue véritable dans les oeuvres de l'auteur, c'est parce qu'une intrigue ne peut exister que si l'on assume que les événements survenant dans le temps s'avèrent significatifs (Esslin: 76). Or, en plus d'être dénuées d'intrigues, les pièces de Beckett se suffisent à elles-mêmes, les personnages n'ayant ni passé certain ni avenir qui amènerait des changements dans leur situation de base (Tarrab: 255). Ainsi, la structure cyclique, dans laquelle le dénouement n'est que la reprise du commencement, signifie que l'existence est un éternel retour absurde et sans solution, où l'homme est condamné à stagner jusqu'à ce que mort s'ensuive.

5.2. Eugène Ionesco

À l'instar des pièces de Beckett, l'action théâtrale des oeuvres ioneschiennes s'avère elle aussi dépouillée de son intrigue et de raisons valables qui justifieraient la présence du conflit dramatique en cours. Les événements s'enchaînent dans une suite illogique où seule l'anecdote

s'impose dans un désordre inquiétant, augmentant ainsi graduellement la tension sous-jacente jusqu'à l'atteinte d'un paroxysme quasi apocalyptique (Esslin: 191). Peu à peu, il y a intensification et accélération des interactions entre les personnages, une accumulation de plus en plus grande d'éléments disparates survient jusqu'à ce que la tension devienne insupportable et que tout explose avec fracas, dans la désintégration totale du langage verbal et des relations entre les personnages. Toutes ces données font même dire à Martin Esslin que les pièces de Ionesco ont une structure ascendante bien particulière: «[...] the pattern of orgasm [...]» (Esslin: 191), avec une montée graduelle de la tension jusqu'à l'explosion finale qui tient lieu de libération.

De pair avec cette destruction du langage qui entraîne celle de la crédibilité des personnages, l'unité d'action tombe en morceaux et confère aux pièces ionesquiennes un côté comique (Tarrab: 63), mais toujours étrangement inquiétant par le vide que ce dernier suscite. Certaines pièces possèdent une structure circulaire qui amène un retour à la situation initiale, ou à son équivalent, comme une sorte de point zéro où toutes les actions précédentes sont comprises par le spectateur comme étant ridiculement futiles et dépourvues de toute influence dans l'existence des personnages, comme si elles n'étaient en fait jamais survenues (Esslin: 189).

5.3. Jean Genet

Dans la plupart des pièces de Genet, une structure plus complexe prévaut, qui consiste à mystifier sans cesse le spectateur en créant une confusion entre la réalité vécue par les individus représentés sur la scène et le monde imaginaire dans lequel ils s'évadent sporadiquement. Ce procédé est exécuté de manière à ce que le public ne sache jamais très bien si ce qui se déroule devant lui est vrai ou si les personnages l'amènent sur une fausse piste en prétendant être d'autres qu'eux-mêmes. En voici d'ailleurs un exemple: «There is nothing onstage to suggest that the two characters [Claire et Solange, dans *Les Bonnes*] are engaged in a masquerade. Then an alarm clock rings and shatters the scene Genet has been building. The spectator is [...] always expecting another abrupt switch in the action.»¹⁰ Or, c'est souvent ce qui se produit: de nombreux changements dans l'action trahissent

¹⁰CETTA, Lewis T. Profane Play, Ritual and Jean Genet: A Study of His Drama. The University of Alabama Press, 1974. Page 36.

les attentes des spectateurs, conférant à la structure un aspect éclaté, où le rituel est souvent interrompu afin de secouer l'illusion. Cependant, ce brusque retour à la «réalité» ne dure jamais: par la suite, Genet replonge personnages et spectateurs dans le cérémonial immédiatement, sans prévenir (Cetta: 38).

5.4. Arthur Adamov

Les caractéristiques structurelles des oeuvres d'Adamov sont intimement liées aux conditions spatio-temporelles où elles s'inscrivent, en ce sens que l'auteur libère ses textes dramatiques de la structure rigide en tableaux qui prévalait traditionnellement, pour utiliser une forme dégagée qui n'est pas sans compter certains traits genettiens. Par exemple, dans *Si l'Été revenait*, Adamov intègre dans un même espace-temps les rêves de cinq dormeurs, créant du même coup une structure éclatée où un endroit unique donne naissance à cinq espaces dramatiques différents. En plus, un type de structure cyclique prévaut, en ce sens que les pièces ressemblent souvent à une seule et même scène répétée à satiété, comme si l'action ne connaissait pas d'issue possible et se mettait ainsi à tourner en rond, inéluctablement¹¹. Alexander Fischler parle quant à lui d'une «structure en abîme»¹² qui se referme peu à peu sur les personnages, pour les emprisonner tout à fait.

6. Conclusion

Ainsi, ce premier chapitre m'a permis de déterminer les principales caractéristiques relatives aux personnages, thèmes, discours, conditions spatio-temporelles et à la structure des textes du nouveau théâtre français. Ces données figurent ci-après, sous la forme de tableaux récapitulatifs, et permettent une vision claire des traits fondamentaux qui permettent de regrouper certaines oeuvres dramatiques sous l'appellation de théâtre de l'absurde.

¹¹GAUDY, René. *Arthur Adamov: essai et document*. Éditions Stock, Paris, 1971. Page 124.

¹²FISCHLER, Alexander. «The Absurd Professor in the Theater of the Absurd». *Modern Drama* 21 (1978): 137-52. Page 146.

Suite à cette liste détaillée des composantes dominantes du nouveau théâtre, les deuxième et troisième chapitres de cette étude me permettront d'analyser deux oeuvres contemporaines du répertoire dramatique québécois (*Les Insolites* de Jacques Languirand et *La répétition* de Dominic Champagne) afin de vérifier si les traits précédemment identifiés s'y trouvent représentés. Si tel est le cas, j'obtiendrai la confirmation de l'hypothèse que j'ai soulevée au cours de l'introduction, à savoir qu'il existe bel et bien un théâtre de l'absurde au Québec, largement inspiré par le nouveau théâtre français.

Tableaux récapitulatifs Les principales caractéristiques du théâtre de l'absurde français					
Auteur	Personnages	Thèmes	Discours (langage verbal)	Conditions spatio-temporelles	Structure
Samuel Beckett	- Clochards ou vagabonds; - Égarés; - Reclus; - Affublés de maux physiques souvent pathétiques; - Souffrent d'un sentiment d'insécurité chronique; - Ambivalents dans les sentiments qu'ils entretiennent les uns vis-à-vis les autres; - Présence du tandem ou d'un duo; - Rapport d'interdépendance.	- L'immense difficulté de communication entre les êtres; - La solitude; - L'attente; - L'absence; - L'absurdité de la condition humaine; - La mort (à soi-même); - La souffrance.	- Le langage est réduit en miettes: il est impalpable; - Les mots existent en tant que bruit de fond et ne remplissent pas leur fonction de communication; - Contradiction entre parole et acte; - Chaque réplique annihile ce qui a été dit dans la réplique précédente; - Personnage incapable de se rappeler de ce qui a été dit; - Mésestimes, qui-proquos, clichés, monologues, pléonasmes; - Questions qui ne requièrent pas de réponse (constatations); - Passe-temps;	- Remise en question des notions temporelles et spatiales; - Le temps: se perd dans une abstraction totale où il n'y a pas d'avenir ni de passé certains pour les personnages; - Le temps passe avec une lenteur insupportable et devient intemporel parce que les personnages ignorent son fonctionnement; - L'espace: vide d'objets pouvant amener des réponses; - Scène dénudée des ressources les plus fondamentales, reflet de leur vacuité interne.	- Absence totale d'évolution de l'action (il ne se passe jamais rien); - Pas d'intrigue véritable parce que les événements ne signifient rien dans le temps; - Structure cyclique où le dénouement est la reprise du commencement.

Tableaux récapitulatifs Les principales caractéristiques du théâtre de l'absurde français					
Auteur	Personnages	Thèmes	Discours (langage verbal)	Conditions spatio-temporelles	Structure
Eugène Ionesco	- Personnage victime de soi, de l'autre et des autres; - Automates, pantins; - Ennuyeux et ennuyés; - Aliénés; - Dépourvus de passion ou de désir; - Désacralisés, détrônés; - Déshumanisés; - Objets qui parlent au lieu de penser; - Se perdent dans des activités futiles; - Rapports humains qui débouchent sur la solitude.	- L'incommunicabilité entre les êtres; - Le vide métaphysique (le «rien»); - L'isolement (la solitude); - La transformation insidieuse de l'humain en objet; - L'échec de l'existence humaine comme situation d'apprentissage.	- Langage fossilisé dans des habitudes et des automatismes qui le dénaturent; - Répliques vides, bourrées de clichés; - Échange mécanique de platitudes; - Les mots sont inefficaces: ils ne tiennent pas compte de la subjectivité des individus; - Répétitions constantes; - Onomatopées, proverbes surréalistes, utilisation non indiquée de langues étrangères; - Dégénération du langage.	- Le temps défie toutes les règles apprises; - Les personnages y sont jetés et perdus; - Fonctionne d'une manière irrationnelle; - Arbitraire; - L'espace: prolifération d'objets qui encombrant la vie des personnages; - «Civilisation de l'objet» où le personnage n'est qu'un objet parmi les autres; - Espace clos où les personnages sont captifs.	- L'action est dépouillée de son intrigue et des raisons apparentes du conflit dramatique; - Suite illogique des événements; - La tension sous-jacente augmente peu à peu jusqu'à l'atteinte d'un paroxysme insoutenable; - Côté comique, mais inquiétant par le vide qu'il suscite; - Structure circulaire.

Tableaux récapitulatifs Les principales caractéristiques du théâtre de l'absurde français					
Auteur	Personnages	Thèmes	Discours (langage verbal)	Conditions spatio-temporelles	Structure
Jean Genet	- Proscrits de la société; - Marginaux; - Représentent des archétypes ou masques sociaux; - Fascinés par le mal; - Dualité oppresseur / opprimé.	- Le mal (la recherche de l'abjection); - La dégradation humaine; - L'injustice sociale qui transforme les êtres en créatures abjectes; - La souffrance; - La recherche du pouvoir; - Le monde du rêve et des fantasmes; - L'humain sans contrôle sur son entourage.	- Le langage devient une incantation plutôt qu'un objet de communication; - Confusion entre le sujet et l'objet qu'il désigne.	- L'espace est polyvalent: un seul espace représenté donne naissance à des lieux multiples et diversifiés; - L'espace scénographique crée une symbiose entre la scène et la salle; - Le temps est constamment relié au cérémonial: absence de temporalité parce que le moment présent semble éternel.	- Éclatée; - Nombreux changements dans l'action qui déroutent le spectateur; - Le rituel est souvent interrompu, puis ramené.

Tableaux récapitulatifs Les principales caractéristiques du théâtre de l'absurde français					
Auteur	Personnages	Thèmes	Discours (langage verbal)	Conditions spatio-temporelles	Structure
Arthur Adamov	- Tiennent du tragique; - Épaves, créatures déchues; - Angoissés, humiliés; - Personnage essentiel connaît une fin absurde; - Victime de la violence sadique des autres personnages; - Mal individualisés; - Vivent dans la peur; - Incapables d'établir des contacts humains durables; - Solitaires.	- L'absence de communication entre les êtres; - L'intolérable solitude humaine; - L'incapacité à établir des contacts humains authentiques; - L'angoisse existentielle; - La négation de Dieu; - L'aliénation humaine qui mène à la sénilité et à la mort.	- Langage réduit à néant par une trop grande simplification; - «Dialogue allusif» (les personnages s'expriment comme à côté d'eux-mêmes); - Langage indirect, faux, parodique.	- Lieux non situés, anonymes; - Les endroits fermés comprennent toujours une ouverture concrète, mais cette dernière n'offre pas de possibilité d'évasion; - Le lieu clos est le substitut symbolique de la prison; - Le temps n'existe plus: son passage n'est marqué que par la succession de «temps morts».	- Structure éclatée, libérée; - Cyclique: même scène symbolique répétée à satiété; - L'action tourne en rond; - Structure en abîme qui se referme sur les personnages.

Chapitre 2

La présence des caractéristiques dans *Les Insolites* de Languirand

Après avoir identifié les traits fondamentaux du nouveau théâtre français (dans le précédent chapitre), je me propose maintenant de retrouver de semblables données dans un corpus de pièces québécoises, afin de démontrer, par la mise en évidence d'un ensemble d'attributs, que le théâtre de Jacques Languirand et celui de Dominic Champagne s'inscrivent hors de tout doute dans ce que l'on qualifie de théâtre de l'absurde. Par ces derniers chapitres, j'atteindrai ainsi l'objectif principal de cette étude, c'est-à-dire établir que ces pièces sont représentatives d'une forme de cette dramaturgie au Québec. À ce point de ma recherche, je me baserai sur la liste détaillée de caractéristiques propres aux oeuvres dramatiques de Beckett, Ionesco, Genet et Adamov afin d'analyser les oeuvres québécoises choisies. Avant d'entreprendre l'étude des *Insolites*, j'en ferai un bref résumé afin d'en faciliter la compréhension.

Les Insolites

*Il nous faut donc vivre exactement comme si
de rien n'était, comme si nous ne savions rien!*
- Pitt (acte II)

La pièce *Les Insolites* s'amorce sur une scène de bar, où cinq hommes se trouvent réunis, un certain soir: Jules, Bill, Pitt, Ernest et le barman. Ils discutent entre eux de leurs déboires respectifs, quand une vieille femme entre et indique au barman qu'elle attend son fils. Les hommes continuent de bavarder pendant qu'un hurluberlu fait son entrée dans l'établissement, en fait le tour et en ressort, sans attirer l'attention de personne, sauf celle de la vieille qui avait cru reconnaître son fils. Les clients continuent leur conversation et il appert que tous, à un moment de leur existence, aient aimé puis perdu une femme dont ils regrettent amèrement l'absence. Peu après, Brigitte, l'épouse de Jules, arrive dans le bar et chacun des hommes présents reconnaît en elle la femme qu'il a jadis aimée. Un imbroglio s'ensuit, où Jules exige de sa femme des explications, mais où personne n'écoute ce qu'elle a à dire, les hommes étant trop occupés à se chamailler. Enfin, un radiesthésiste

fait son entrée et met un terme à la querelle en annonçant à la ronde qu'une personne dans ce bar est destinée à mourir ce soir-là.

Au deuxième acte, les personnages discutaillent avec frénésie pour tenter de déterminer sur qui la fatalité va s'abattre d'un moment à l'autre, lorsqu'une panne d'électricité survient brusquement, les plongeant dans le noir absolu. Pendant que le barman s'absente pour aller remplacer les fusibles, la porte du bar s'ouvre et quelqu'un entre, mais l'obscurité empêche les personnages de constater de qui il s'agit. Toutefois, dans le noir, la vieille reconnaît Gérard, le fils qu'elle attendait. Lorsque la lumière revient, elle constate qu'il s'agit de l'hurluberlu et tous les autres protagonistes s'aperçoivent du même coup que le radiesthésiste a profité de la panne pour s'éclipser.

La situation se corse au moment où Gérard, le nouveau venu, reconnaît en Brigitte une ancienne maîtresse: il sort un revolver, puis le pointe vers elle. Par mégarde, il laisse échapper l'arme et tous les personnages se ruent sur cette dernière mais, dans la mêlée générale, un coup de feu est tiré et la vieille s'effondre, morte, sans que l'on puisse déterminer qui a appuyé sur la gâchette. Les protagonistes se passent l'arme de main en main, personne ne voulant être tenu responsable du meurtre, mais le barman se retrouve avec le pistolet au moment précis où un policier fait son apparition. Sans écouter les protestations générales, ce dernier passe les menottes au barman et l'emmène avec lui, avisant les autres personnages que les employés de la morgue vont venir chercher le corps sous peu. Les clients du bar demeurent alors sur place, abasourdis.

2.1. Les personnages et leurs caractéristiques fondamentales

Ce bref résumé de la fable des *Insolites* met en valeur certaines caractéristiques fondamentales liées aux personnages de Languirand. Précisons d'abord qu'au commencement des *Insolites*, seulement cinq des dix protagonistes sont présents sur scène et, comme l'indique la didascalie, «*Visiblement, on s'ennuie*» (*Les Insolites*: 13). Or, cette première donnée rejoint l'un des traits particuliers aux personnages ionesquiens, qui sont ennuyeux et ennuyés. Tout comme ces derniers, les protagonistes de Languirand tentent de briser l'ennui en discourant sans cesse, en parlant au lieu de penser, ce qui les transforme en objets ou marionnettes déshumanisées.

Pour appuyer cette constatation, voici un bref extrait de l'une des répliques que Pitt adresse à Jules: «Je dois ouvrir ici une petite parenthèse pour vous dire deux choses: premièrement, je suis philosophe - ce qui, du reste, n'a aucune espèce d'importance, et deuxièmement, je suis étranger...» (*Les Insolites*: 26). En admettant que son métier de philosophe n'a aucune importance, Pitt se rabaisse lui-même au rang d'objet, comme si sa profession ne comptait pas plus qu'une babiole insignifiante dans la vie de tous les jours. Il constate (à tort ou à raison) sa propre déshumanisation en reconnaissant le manque de considération qu'il éprouve vis-à-vis son métier et en assumant que les autres personnages seront d'accord avec lui. Or, la transformation de l'homme en machine survient lorsqu'il admet lui-même son manque d'importance et qu'il refuse d'agir pour modifier le cours des choses.

Si certains protagonistes nourrissent l'ennui des personnages de Ionesco, d'autres partagent une caractéristique fondamentale avec les personnages beckettien: plusieurs individus dépeints par Languirand sont effectivement affublés de maux physiques variés qui les rendent pathétiques. Par exemple, Pitt souffre du coeur (*Les Insolites*: 12) et Jules est soit sourd, soit fou (*Les Insolites*: 13), selon les dires d'Ernest ou les signes du barman, comme l'indique à cet effet l'extrait suivant:

LE BARMAN:

Fait le geste de la folie - le doigt en vrille sur la tempe, en indiquant Jules.

ERNEST:

Ah! je comprends... Il est sourd! (*Les Insolites*: 13)

Tout en étant affligés de nombreuses anomalies physiques, les personnages de Languirand souffrent également d'une angoisse chronique digne de celle que l'on retrouve chez les protagonistes adamoviens. Par exemple, la vieille se dit constamment angoissée lorsqu'elle pense à son fils Gérard: «Je suis tellement anxieuse [...]» (*Les Insolites*: 25) et se lève, avec appréhension et nervosité, chaque fois que la porte du bar s'ouvre, croyant à l'entrée miraculeuse de celui qu'elle attend. De même, le barman est décrit comme un «type nerveux» (*Les Insolites*: 12) et le fou rire incoercible qui l'assaille à plusieurs reprises, à la suite du meurtre, prouve bien l'angoisse incontrôlable qui le tenaille. Tous ces maux, physiques ou psychologiques, qui caractérisent certains personnages de Languirand, les

rapprochent des créatures beckettiennes et adamoviennes, amputées, handicapées et vivant malgré tout.

Quoique d'une nature semblable, une caractéristique nouvelle semble s'imposer chez les individus décrits dans *Les Insolites*. En effet, certains d'entre eux sont affublés d'une amnésie soudaine qui les rend incapables de se rappeler leur passé ou les gens qu'ils devraient normalement bien connaître. Alors que chez Beckett les personnages éprouvent de la difficulté à soutenir une conversation parce que l'un d'entre eux ne parvient pas à se souvenir de ce qui vient d'être dit (notamment Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*), chez Languirand, la perte de mémoire s'étend à un spectre considérable d'événements oubliés, ce qui provoque souvent une confusion générale au sein des personnages représentés. Par exemple, peu après le commencement du premier acte, Jules demande au barman de lui faire une description de sa propre femme, parce qu'il ne se «souvient plus du tout» à quoi elle ressemble. Le barman lui répond alors: «Ah! monsieur se sent devenir amnésique peut-être? ça s'est déjà vu.» (*Les Insolites*: 32). Cette réplique à elle seule confirme la présence régulière de signes d'amnésie chez plusieurs des protagonistes de Languirand, le barman ne semblant nullement surpris d'une telle occurrence, comme si elle était fréquente.

En outre, cette nouvelle caractéristique, propre aux personnages de Languirand, peut être reliée à un trait remarqué chez certains individus décrits par Ionesco. En effet, l'absence de reconnaissance de personnes familières est une caractéristique que cet auteur a déjà mise en scène, notamment dans *La Cantatrice Chauve*. Dans cette oeuvre, monsieur et madame Martin se parlent pendant de longs instants avant de découvrir qu'ils demeurent à la même adresse parce qu'ils sont mari et femme. Ainsi, Languirand regroupe deux genres d'amnésie au sein de son oeuvre dramatique, ce qui confère à ses personnages une sensation de «flottement», comme s'ils n'étaient jamais sûrs de rien, y compris leur propre passé.

Or, d'autres incidents de ce type surviennent au cours du déroulement de la pièce, comme la vieille femme qui, confuse, avoue à Bill «avoir oublié» qu'elle était la seule personne capable de parler normalement dans le bar (*Les Insolites*: 66). De même, plus loin dans l'action, Ernest et Pitt s'aperçoivent qu'ils étaient en fait «de vieux amis sans le savoir» (*Les Insolites*: 94), en redécouvrant

certains souvenirs communément partagés. Additionnant les coïncidences au cours de leur conversation, ils en viennent à l'évidence qu'ils «doivent» se connaître depuis longtemps, bien qu'étant incapables de se rappeler avec exactitude les circonstances entourant leur amitié de longue date. Ainsi, la perte de mémoire des personnages de Languirand constitue l'une des caractéristiques fondamentales des *Insolites*, au point d'en constituer un thème récurrent. Cette amnésie presque collective brime les relations interpersonnelles des protagonistes tout en instaurant un sentiment d'insécurité chronique, notamment chez le barman (*Les Insolites*: 43), ce qui correspond, précisons-le, à une autre caractéristique du théâtre de Beckett.

En plus de cette dernière caractéristique, on retrouve également dans la pièce de Languirand la présence d'un tandem digne de celui du *Godot* de Beckett. À titre d'exemple, au cours du déroulement de la fable, Ernest et Pitt développent une complicité subite et leur relation s'avère fort semblable à celle de Vladimir et Estragon. À la manière de ces derniers, ils conversent à voix basse (*Les Insolites*: 34), rigolent aux dépens des autres personnages et si l'un adopte un point de vue, l'autre le suit immédiatement dans son idée, contre toute logique. Enfin, tout comme les protagonistes de Beckett, ceux de Languirand sont victimes de l'ambivalence des sentiments humains qui les fait tour à tour s'aimer et se haïr: le tandem Ernest-Pitt se défait alors et se renoue à plusieurs reprises, comme en témoignent ces quelques passages du texte:

PITT:

Remarquez que je vois une solution... oui, oui... Plus j'y pense, plus elle me paraît extraordinaire...

ERNEST:

Laquelle, cher ami?

PITT:

Ne m'appellez pas «cher ami», je sais maintenant qui vous êtes. (*Les Insolites*: 46)

PITT ET ERNEST:

Si nous faisions la promesse...

PITT:

Pardon...

ERNEST:

Je vous en prie [...]. Qu'alliez-vous dire?

PITT:

Puisque vous insistez... *Il s'apprête à poursuivre...*

ERNEST:

Oui, oui, j'insiste, j'insiste. J'ai le plus grand respect pour votre belle intelligence.
(*Les Insolites*: 47)

Une relation d'interdépendance toute beckettienne s'installe donc entre ces deux personnages, et apparaît également visible entre la vieille et son fils Gérard lorsqu'ils croient se reconnaître dans le noir (*Les Insolites*: 70). Ce type de relation est d'autant plus important que les personnages sont égarés, ont besoin les uns des autres pour se rassurer, pour converser afin de faire passer le temps et pour briser la solitude viscérale qui les engouffre petit à petit.

2.2. Les thèmes

S'il est possible d'identifier certaines caractéristiques communément partagées entre les personnages de Languirand et ceux de ses prédécesseurs européens, il en va de même au plan des thèmes abordés dans *Les Insolites*. En effet, Languirand expose au grand jour un premier grand thème souvent exploité par les auteurs du théâtre de l'absurde français, soit celui de l'incommunicabilité entre les êtres. Dès les premières répliques, on constate que les personnages n'arrivent pas à entrer en contact les uns avec les autres d'une manière efficace, comme si la communication ne pouvait être établie avec certitude. Par exemple, voici ce qui se passe au tout début de l'acte premier lorsque Ernest tente d'établir un contact humain avec un autre protagoniste:

JULES:

Siffle.

ERNEST:

Exaspéré, quitte sa table et s'approche de Jules. Il est timide. Il ne veut pas l'offenser.... Pardon.

JULES:

Continue de siffler.

ERNEST:

Regarde le barman, puis Jules... Monsieur, monsieur, excusez-moi...

JULES:

Continue de siffler. (Les Insolites: 13)

Alors qu'Ernest tente d'attirer l'attention de Jules pour lui communiquer son exaspération, ce dernier l'ignore complètement et continue de siffler, sans se préoccuper des formules de politesse utilisées par son vis-à-vis. Il est évident qu'un contact humain ne peut être établi entre ces deux personnages à ce moment précis de l'action, puisque l'un des deux a choisi de négliger l'existence de l'autre.

En outre, de nombreuses méprises ou mésententes surviennent au cours de la pièce, et ces malentendus (aussi bien verbaux que non verbaux) ruinent le semblant de communication qui aurait pu s'établir entre les protagonistes. L'incommunicabilité chronique qui affecte les relations entre les personnages se retrouve illustrée dans les quelques exemples suivants, où les didascalies confirment l'importance de ce thème au sein des *Insolites*:

LE BARMAN:

Refait le geste de la folie en indiquant Jules.

ERNEST:

Fait «oui» de la tête, mais visiblement n'a rien compris. (Les Insolites: 15)

ERNEST:

Hésite, et s'approche timidement du radiesthésiste qui se trouve toujours sur son tabouret. ... Qui?

LE RADIESTHÉSISTE:

Qui quoi?

ERNEST:

... Qui... va mourir?

LE RADIESTHÉSISTE:

Éclate de rire. (Les Insolites: 41)

Qu'ils agissent volontairement ou non, les personnages de Languirand, à l'instar de ceux du théâtre de l'absurde français, n'arrivent jamais vraiment à communiquer leurs émotions à autrui. Ils s'emmurent ainsi dans une solitude inquiétante (un autre thème récurrent dans le texte à l'étude) qui, en plus de nourrir leurs insécurités, les rend dépressifs. D'ailleurs la vieille femme, plus que tout autre personnage, est victime de cette solitude écrasante lorsqu'elle affirme au radiesthésiste que cela lui est égal de mourir parce qu'elle n'est «plus utile à personne» (*Les Insolites: 41*). Elle se sent abandonnée par les autres, confinée dans l'existence morbide de celle qui attend la fin, sans réconfort, parce que personne n'est en mesure de la comprendre.

Cependant, encore plus que la solitude, l'absence et l'attente combinées constituent des thèmes fondamentaux chez Languirand, tout comme chez Beckett d'ailleurs. Par exemple, au premier acte, la vieille femme espère la venue de son fils Gérard et Jules, comme tous les soirs à la même heure, attend sa femme. Ces deux individus sont minés par l'absence d'un personnage attendu: la vieille, parce qu'elle aimerait revoir son fils avant de mourir afin de l'embrasser une dernière fois (*Les Insolites: 21*) et Jules, parce qu'il ne se souvient pas à quoi ressemble son épouse (*Les Insolites: 32*). C'est ainsi que chaque fois que la porte de l'établissement s'ouvre et qu'entre l'hurluberlu, la vieille se lève, pleine d'espoir, et se rassied, son espérance constamment déçue. De même, Pitt cherche une femme qu'il n'a pas vue depuis vingt-huit ans (*Les Insolites: 26*). Partout, il y a l'absence, le plus souvent celle d'un être aimé dont la présence apporterait un peu de réconfort et briserait la solitude des personnages. Pourtant, l'absurde frappe lorsque l'attente est récompensée et l'absence brisée, puisque ce à quoi les individus décrits par Languirand ont à faire face ne correspond absolument pas à ce qu'ils s'étaient imaginés.

En effet, la femme de Jules, Brigitte, s'avère avoir été la concubine de tous les hommes présents dans le bar à différents moments de sa vie, alors que Gérard, le fils tant attendu, se présente sous les traits de l'hurluberlu, apportant avec lui une arme à feu qui sera responsable de la mort subite de sa mère. Ces deux situations, hautement «absurdes», engendrent la présence d'un autre

thème d'importance au sein de l'oeuvre de Languirand, soit la souffrance des êtres, générée elle aussi par l'absurdité de la condition humaine. En fait, personne, dans *Les Insolites*, n'est vraiment heureux. J'irais même jusqu'à dire qu'aucun personnage ne connaît le moindre instant de paix intérieure ou de demi-sérénité qui pourrait apaiser un tant soit peu la souffrance perpétuelle dans laquelle tous s'enfoncent en se débattant comme des pantins ridicules. Ernest, par exemple, éprouve une tristesse permanente parce que sa femme est folle et que son «fils est devenu une fille» (*Les Insolites*: 18); la vieille, quant à elle, est peinée par l'absence de son fils Gérard (*Les Insolites*: 21) et avoue avoir été très malheureuse au cours de sa vie (*Les Insolites*: 41). Qui plus est, ces deux individus, comme tous les personnages de la pièce, sont témoins des souffrances engendrées par une scène de ménage entre Jules et Brigitte (*Les Insolites*: 45), suite à laquelle le barman finira par avouer, en prenant Jules à témoin que l'existence humaine n'est pas une sinécure: «N'est-ce pas que tout est difficile?» (*Les Insolites*: 37).

À bien lire *Les Insolites*, on constate que toute cette souffrance a pour origine la terrible condition humaine dans laquelle sont confinés les personnages de Languirand. Ce thème, tout comme celui de l'incommunicabilité, imprègne chaque interaction manquée, chaque espoir déçu. Le sort cruel imposé à l'humain consiste à vivre chaque jour en sachant très bien que tout être est destiné à mourir. Languirand joue d'ailleurs très bien avec cette thématique angoissante au deuxième acte de la pièce, lorsque les personnages doivent attendre que la mort s'empare de l'un d'entre eux. C'est à ce moment, d'ailleurs, qu'Ernest s'embourbe dans un discours incohérent qu'il conclut par les termes suivants:

ERNEST:

Si quelqu'un veut bien avoir la gentillesse de me donner la réplique comme ça se fait normalement tous les jours dans la vie, moi, je n'en peux plus, je suis à bout de souffle et vraiment... je ne trouve plus rien à dire, plus rien, plus rien... *Il se fige.* (*Les Insolites*: 59)

Le caractère plutôt pathétique des mots d'Ernest, tout en témoignant de la torture profonde qui contraint ce personnage, confirme également la cruauté du vécu humain qui lie dans une même destinée la difficulté de communiquer entre les êtres, la solitude inexorable dans laquelle ces derniers

se retrouvent le plus souvent confinés et la peine qu'ils ont à vivre, écrasés sous le poids de tant de fardeaux. Ce gémissement d'Ernest constitue en outre une référence intertextuelle assez explicite à *En attendant Godot*, où Vladimir supplie Estragon de «dire n'importe quoi»¹³, simplement pour maintenir un semblant de communication, pour ne pas se perdre tout à fait dans un silence qui l'obligerait à penser et à assumer ses angoisses. Comme l'affirme d'ailleurs J.-P. Little dans son ouvrage *Beckett. "En attendant Godot" and "Fin de Partie"*: «Silence, the absence of sounds, is an image of the void, the backcloth against which all their actions are played out, but the void is incompatible with the time-element in which they have their existence, and as a result unbearable.»¹⁴ Or, c'est exactement ce que dévoile Ernest, par le biais de sa tirade: le caractère insupportable de la mort certaine qui guette chaque être humain et l'urgente nécessité de parler, toujours parler, pour s'échapper d'un calme odieux.

C'est d'ailleurs en référant à un tel contexte que le radiesthésiste des *Insolites* se montre d'un pessimisme troublant face au mal de vivre des autres personnages, lorsqu'il affirme que l'«On a toujours raison d'avoir peur, même si on ne sait pas pourquoi. Il faut prévenir, il faut avoir peur...» (*Les Insolites*: 64). À ce boulet déjà pénible à traîner s'ajoute la certitude de la mort que Languirand laisse planer au-dessus de ses personnages, s'acharnant sur eux comme Beckett sur les siens.

En effet, suite à l'arrivée du radiesthésiste qui annonce à la ronde que l'un d'entre eux va mourir, les personnages vivent des heures atroces. La «mort» devient soudainement le thème prédominant de l'oeuvre, celui à travers lequel tous les autres --la souffrance, la solitude, l'absence, l'attente et la difficulté de communiquer avec autrui-- sont filtrés. Ces réalités, qui tenaillent les protagonistes et qui caractérisent la vie de chacun, sont toutes attribuables à la certitude de la mort et c'est à travers elle que tous se jaugent et orientent leurs actions. Or, la mort s'avère un thème commun à Beckett, qui la représente toutefois sous la forme de la mort à soi-même, et à Adamov. Bien qu'elle ne soit pas toujours présente comme thématique de fond dans l'oeuvre ionesquienne,

¹³BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1952, p. 88.

¹⁴LITTLE, J.-P. *Beckett. En attendant Godot and Fin de Partie*. Grant & Cutler Ltd., London, 1981, p. 46.

La leçon, avec le meurtre de l'étudiante, et *Les chaises*, avec le suicide des deux vieux, la mettent abruptement en scène. Ainsi, lorsque Languirand en fait la thématique centrale des *Insolites*, il suit de près les traces de ses prédécesseurs européens et reconnaît l'importance qu'elle revêt au sein des pièces dites «de l'absurde», où elle hante constamment la vie des personnages, la rendant cruellement pénible. Chez lui, la mort devient le sujet de toutes les conversations et la source d'angoisse principale des individus qu'il dépeint, comme le confirme d'ailleurs l'extrait suivant:

PITT:

Peu importe, nous avons fort bien compris: cette nuit, la mort va venir pour l'un de nous... Mais j'y pense! Si la personne visée quitte le bar! ...

LE RADIESTHÉSISTE:

Si la personne visée quitte le bar, elle mourra ailleurs, voilà tout. La question est de savoir où vous voulez mourir... Vous n'y avez jamais pensé?

PITT:

Je sais où je veux être enterré. Quant à savoir où je veux mourir...

LE RADIESTHÉSISTE:

Et d'ailleurs qui vous dit que vous allez mourir, vous, plutôt qu'un autre?
Conclusion: pourquoi partir? [...]

ERNEST:

Mais je ne veux pas mourir tout seul comme un chien... Et puis, si ce n'était pas moi le mort, demain matin... ?

PITT:

Il nous faut donc vivre exactement comme si de rien n'était, comme si nous ne savions rien! ... (*Les Insolites*: 56)

Cette dernière suggestion de Pitt n'obtiendra dans la suite de l'action qu'un succès mitigé, l'angoisse bien compréhensible des personnages l'emportant sur leur désir d'oublier la mort imminente qui attend l'un d'entre eux. C'est ainsi que, dans la confusion générale qui survient quelques instants plus tard, lorsque la vieille reçoit une balle de fusil et expire, les personnages ont peine à cacher leur soulagement. De façon paradoxale, un horrible malaise s'installe alors, du fait que personne ne sait qui a tiré le coup de feu meurtrier. De plus, le cadavre de la vieille demeure en scène

jusqu'à la fin de la pièce, empêchant les personnages de se libérer de leur angoisse de la mort. Ces quelques exemples tendent à montrer que si le thème de la mort est plutôt absent au tout début des *Insolites*, cette même thématique revêt une importance capitale au cours des deux derniers actes, allant même jusqu'à suppléer toutes les autres.

2.3. Le discours ou langage verbal

Comme le confirment les exemples des pages précédentes, les personnages et les thèmes des *Insolites* ont beaucoup en commun avec ceux de Beckett et Ionesco, entre autres. En ce qui a trait au discours des personnages que j'aborderai dans ce qui suit, plusieurs des caractéristiques présentes dans les oeuvres de ces auteurs se retrouvent au sein des *Insolites*, telle que l'utilisation d'un langage vide, fossilisé dans des habitudes qui le dénaturent et où les clichés, répétitions, mésententes, contradictions entre parole et acte ainsi que d'autres problèmes d'ordre communicatif abondent.

L'une des premières caractéristiques du discours chez Languirand est l'emploi fréquent du cliché. Par exemple, au deuxième acte, Ernest s'exprime en utilisant des expressions toutes faites, comme «nous jeter dans la gueule du loup» (*Les Insolites*: 48) et «la paresse - qui est la mère de tous les vices, [...]» (*Les Insolites*: 49). Plus loin dans l'action, le barman utilise également des phrases comme «Il suffit de prendre les choses avec un grain de sel» (*Les Insolites*: 77) et «Tout s'arrange pour le mieux dans le meilleur des mondes» (*Les Insolites*: 77). Cette abondance de clichés, ou de lieux communs, ampute le discours énoncé du sens personnel et profond qu'il aurait pu révéler s'il en avait été exempt. Ces expressions toutes faites rendent la communication difficile, parce qu'elle se retrouve dénuée de la subjectivité nécessaire à la compréhension réelle des individus entre eux. En effet, en utilisant ce genre de formules, Ernest et le barman ne font que répéter des phrases que tout le monde connaît, mais dont le sens véritable s'est perdu avec le temps, d'où la vacuité de leurs propos. Or, cette présence du cliché dans le langage s'avère une caractéristique propre à la rhétorique ionessquienne et beckettienne.

Parmi les autres caractéristiques qui peuplent le discours des protagonistes de Languirand, la «répétition beckettienne» occupe une place de choix au sein des *Insolites*. Elle balise régulièrement les interactions entre les personnages, comme s'ils n'étaient jamais sûrs de ce qu'ils viennent

d'énoncer ou qu'ils cherchaient à se convaincre eux-mêmes du bien-fondé de leurs propos. Par exemple, au premier acte, Jules répète le dernier mot de chaque phrase que lui adresse Ernest:

ERNEST:

... En eussiez-vous souffert [de surdité] que je vous aurais tout de suite encouragé à le prendre de haut...

JULES:

De haut...

ERNEST:

De haut, oui... La surdité, n'est-ce pas, ne doit pas être considérée comme une infirmité majeure. Elle est mineure...

JULES:

Mineure... (*Les insolites*: 14)

Cette répétition automatique montre que Jules n'a pas de pensée propre et ne fait qu'acquiescer aux propos maladroits de son comparse Ernest, comme s'il n'avait pas d'opinion personnelle à exprimer. Ce type de récurrence intervient également pour d'autres raisons, par exemple lorsque la vieille recherche l'approbation du radiesthésiste dans les termes:

LA VIEILLE:

Est-ce que j'ai raison d'avoir peur?

LE RADIESTHÉSISTE:

Vous avez raison.

LA VIEILLE:

J'ai raison, n'est-ce pas? (*Les Insolites*: 64)

Dans ce court extrait, la vieille répète sa question pour que le radiesthésiste la rassure; elle a besoin de connaître si son angoisse est fondée ou non. De tels exemples reviennent fréquemment au sein de l'oeuvre et, chaque fois, prouvent que les tentatives de communication entre les personnages échouent lamentablement parce que ceux-ci répètent soit leurs propres paroles, soit celles d'un autre personnage, par manque d'écoute ou faute d'avoir quelque chose à se dire.

Si l'utilisation de propos redondants apparaît comme une donnée omniprésente dans *Les Insolites*, la caractéristique langagière qui ressort davantage de la pièce à l'étude s'avère sans aucun doute le quiproquo, forme de mésentente cocasse qui amène une confusion entre deux personnages, chacun pensant avoir compris ou s'être fait entendre de l'autre, tous les deux à tort. L'exemple suivant expose une suite de quiproquos survenant dans une conversation typique entre Ernest et Jules:

ERNEST:

Tout d'abord, j'ai perdu ma belle-mère...

JULES:

Ah! Ah! Très intéressant. Je vous prie de croire, cher monsieur, en l'expression de ma sympathie la plus vive...

ERNEST:

Non, non, vous n'avez pas compris. J'ai perdu ma belle-mère, comme ça, à cause de la foule, dans une gare [...].

JULES:

Ah! je comprends...

ERNEST:

Et puis, ma femme est partie!

JULES:

Avec un autre?

ERNEST:

Non, non, elle est partie... *Geste de la folie ...* Vous comprenez? Là-dedans, il n'y a plus personne. (*Les Insolites*: 17)

En outre, ce même type de quiproquo survient à la toute fin de la pièce lorsque le policier prend en note la déposition du barman et qu'ils n'arrivent pas à s'entendre sur le terme «poursuivre», comme l'illustre le passage suivant:

LE POLICIER:

Au barman. Vous pouvez poursuivre!

LE BARMAN:

Poursuivre?

LE POLICIER:

Oui...

LE BARMAN:

Poursuivre qui?

LE POLICIER:

J'ai dit: vous pouvez poursuivre votre déposition... (*Les Insolites*: 99)

Loin de se limiter aux interactions de ces deux personnages, les quiproquos paralysent également les relations entre Jules et Brigitte, qui semblent éprouver de la difficulté à se comprendre par instants, à cause de la rancune de Jules face aux nombreuses aventures pré-maritales de son épouse, ce qui la rend paranoïaque dès qu'il ouvre la bouche. L'échange suivant montre d'ailleurs le type de mésentente qui survient entre ces deux personnages:

JULES:

[...] Ah! la vache! je m'en doutais...

BRIGITTE:

C'est moi, la vache?

JULES:

Pour une fois, ce n'est pas toi... (*Les Insolites*: 72)

Ce type de malentendu entre les personnages des *Insolites* rend le langage aléatoire et la communication laborieuse. Conjuguées aux pertes de mémoire fréquentes dont souffrent plusieurs protagonistes, ces mésententes font du discours une matière hasardeuse qui devient un vulgaire passe-temps, puisqu'il faillit irrévocablement à sa fonction première de communication. Comme chez Beckett et Ionesco, le langage devient bruit dans le texte de Languirand.

Or, si ce niveau de communication favorise l'aliénation des individus habituellement représentés dans le nouveau théâtre, dans *Les Insolites*, les personnages ne semblent pas dupes de

ce phénomène en ce qui a trait à l'inutilité du langage comme moyen d'expression. À titre d'exemple, comme l'affirme Jules au deuxième acte: «Il ne s'agit pas de raconter quelque chose de très particulier, mais de dire n'importe quoi, tout ce qui vous passera par la tête - comme nous faisons tous normalement, quoi!» (*Les Insolites*: 57). Conscient du caractère absurde de la communication verbale, Jules indique aux autres personnages qu'ils n'ont pas besoin de «penser pour parler». Et pour contrer les effets de la déclaration du radiesthésiste, qui avait brisé la routine bavarde où tous pouvaient «converser» en toute quiétude et en ignorant la mort, Jules leur offre du même coup une cure miraculeuse à leur angoisse subite, soit un retour à leur aliénation précédemment vécue. Maintenant qu'ils savent qu'une fin imminente attend l'un d'entre eux, le meilleur moyen de calmer leur anxiété grandissante est de retourner à leurs ineptes débats habituels, là où réside une certaine sécurité.

Liée à l'inutilité des mots prononcés par chacun, cette dégénérescence langagière est également corroborée par la présence accrue de monologues insipides dans le texte de Languirand. Ce type de discours instaure la métamorphose insidieuse du langage en bricole inutile que les personnages utilisent à tort et à travers pour se donner l'illusion d'avoir une opinion propre et de l'exprimer ouvertement, alors que leurs paroles se perdent dans une vacuité phénoménale. L'exemple le plus frappant de cette occurrence survient à la toute fin du premier acte, lorsque Jules, Ernest et Pitt dissertent à qui mieux mieux, tous les trois simultanément, sur le sort qui les a fait retrouver Brigitte, la femme de Jules, autrefois maîtresse des deux autres. Puisqu'ils parlent tous en même temps, on obtient un tumulte incompréhensible, comme l'illustre bien d'ailleurs l'exemple suivant:

JULES:

Je commence à comprendre! Quel cocu magnifique j'ai été! Ma femme a fait le tour du monde de l'amour! Elle est une encyclopédie vivante de l'amour qu'on parcourt d'un doigt distrait! Et je découvre, aujourd'hui, que ma vie n'a été qu'une farce, une plaisanterie de mauvais goût! [...]

ERNEST:

Je me rends compte aujourd'hui que tous les malheurs dont j'ai parlé tout à l'heure ne sont rien auprès de la perte tragique de Gertrude. Tous mes malheurs ont été causés par l'absence de Gertrude... Oh! pourquoi, pourquoi m'a-t-elle abandonné? [...]

PITT:

Louise! Vous avez été ma joie de vivre! Je vous retrouve, enfin! J'ai le coeur gros, très gros d'émotions: voyez j'ai les yeux noyés de larmes - et dire que j'ai failli perdre la vue! Un jour, en marchant dans le bois, j'ai égaré mes yeux dans un bosquet d'où me parvenait le bruissement d'un couple amoureux [...]. (*Les Insolites*: 39)

Les lamentations simultanées de ces trois personnages se perdent dans la cacophonie loufoque que forme leur trio pathétique. De plus, on y retrouve d'autres occurrences de clichés et de répétitions, sans compter que ce passage constitue à lui seul un exemple flagrant de la destruction du langage à la manière de Beckett. En effet, personne ne s'écoute parler et, malgré la longueur de ces monologues, nul ne «dit» quoi que ce soit. Les mots se perdent dans un brouhaha grotesque, enlevant au langage sa fonction première de communication.

Or, en plus de réduire le langage à néant, Languirand semble avoir emprunté une autre caractéristique à l'auteur de *Fin de Partie*, soit la contradiction entre parole et acte. En effet, certains personnages profèrent des affirmations gratuites, ou s'expriment comme s'ils en savaient long sur un sujet donné, mais leurs actions ou réactions subséquentes vont à l'encontre de leur discours verbal. Par exemple, lorsque la vieille femme demande à Pitt si, par hasard, il connaîtrait son fils Gérard, son vis-à-vis s'exclame immédiatement: «Gérard!», comme s'il savait exactement à qui la vieille faisait allusion. Par contre, un instant plus tard, il s'adresse aux autres personnages et avoue: «Connais pas!» (*Les Insolites*: 25), ce qui contredit sa réaction spontanée à la mention du nom «Gérard».

De même, à la fin de la pièce, le barman --devenu hystérique-- s'empare du revolver et vocifère aux autres personnages de lever les mains. De façon paradoxale, il leur ordonne de demeurer calmes, alors que lui-même se laisse aller à la panique, comme en témoigne l'extrait suivant: «Haut-les-mains!!! *Un temps*. Et puis soyez calmes! Pas d'affolement! *Nerveux*. Oui, calmes! placides! pondérés! posés! sereins!!!» (*Les Insolites*: 87). Encore une fois, on assiste à un exemple de contradiction entre parole et acte, puisque le discours verbal d'un personnage va à l'encontre de ses propres réactions.

Or, si Languirand semble avoir beaucoup en commun avec Beckett, sa pièce *Les Insolites* partage une caractéristique d'importance avec les textes de Ionesco, soit la présence d'une déstructuration du langage s'imposant sous la forme d'onomatopées dénuées de sens. Par exemple, suite au meurtre de la vieille femme, la tension précédente se transforme en un semblant de panique et les personnages en perdent jusqu'à leur aptitude à former les mots:

ERNEST:

[...] Nous étions les chevaux et le radiesthésiste a tiré le coup de feu au début de la course. *Il se met à bafouiller lamentablement.* La chival, li li chodal, avi leur cocol sar li... *Ad lib. Geste d'impuissance. Sur le point de pleurer.*

PITT:

Veut donner un bon conseil. Ad lib. Char imo... *Se reprend.* Chir ramo... mora chi... *Furieux.* Cher ami!!! rosez-la... la repok... *Furieux.* Reposez-vous!!! (*Les Insolites*: 76).

Ainsi, comme dans l'oeuvre de Ionesco (en particulier, à la toute fin de *La Cantatrice Chauve*), le langage dégénère en sons arbitraires; il devient insensé et incompréhensible pour les autres personnages. La communication déjà vacillante s'écroule dès lors lamentablement.

Un dernier trait communément partagé, que l'on retrouve cette fois au sein des oeuvres beckettiennes, est la présence de silences fréquents entre les répliques des personnages. Ces pauses, particulièrement nombreuses, montrent le vide intérieur des protagonistes ou le fait qu'ils n'ont rien à se dire. Chez Languirand, ces temps morts sont marqués par les didascalies du type «*un temps*» ou «*après un temps*». Elles surviennent précisément à vingt-trois reprises au cours de l'action, ce qui s'avère une occurrence remarquable. Il est important de noter que les silences sont également intégrés au sein du discours des personnages, comme si ces derniers n'avaient plus rien à communiquer verbalement et prenaient une pause de manière à rassembler leurs idées avant de poursuivre sur le même ton. À titre d'exemple, lorsque le barman apparaît comme le principal suspect du meurtre, il tente de se justifier aux yeux du policier, mais son monologue est entrecoupé de pauses qui lui enlèvent toute crédibilité. Voici l'une de ses piètres tentatives d'intimidation: «*Menaçant.* Alors, qu'on se le tienne pour dit!!! ... *Un temps.* Qu'est-ce que je disais? Ah! oui, ma

mère!» (*Les Insolites*: 89). En prenant une pause pour se redonner une contenance et changer de sujet, il montre l'instabilité de ses fonctions cognitives et le vide intérieur qu'il tente de camoufler surgit avec une force insoupçonnée à cause de l'insipidité de son discours.

2.4. Les conditions spatio-temporelles

Tel que j'ai pu le constater jusqu'à présent, les personnages, les thèmes et le langage verbal des *Insolites* possèdent plusieurs caractéristiques déjà identifiées au sein des oeuvres d'auteurs de nouveau théâtre français. Or, en ce qui a trait aux conditions spatio-temporelles, *Les Insolites* abonde en exemples typiques de remise en question des notions traditionnelles de temps et d'espace. En utilisant le discours vide de ses personnages et leurs actions inconséquentes pour montrer le côté irrationnel de l'humain, Languirand semble se conformer au «modèle» habilement dressé par ses prédécesseurs européens. C'est ainsi que toute l'action des *Insolites* se déroule dans le même lieu impersonnel, soit un bar, au milieu de nulle part, sans que l'auteur ne donne aucun point de repère précis quant à son emplacement fictif. Comme dans *En attendant Godot*, où Vladimir et Estragon s'agitent à une croisée de chemins qui pourrait se situer n'importe où au monde, la location du bar dans le texte à l'étude s'avère tout aussi dénuée d'importance. Il pourrait s'agir de n'importe quel bar, en un lieu géographique tout à fait quelconque, ce qui montre, chez Languirand aussi bien que chez Beckett et Adamov, la valeur symbolique rattachée à l'universalité du lieu scénique, qui peut représenter tous les endroits du monde, où n'importe qui peut se retrouver dans la situation d'errance des protagonistes.

De plus, le bar des *Insolites* représente un lieu clos où les personnages sont tenus captifs pendant toute la durée de l'action dramatique: seul le radiesthésiste s'échappe pendant la panne d'électricité (*Les Insolites*: 72). Or, cette donnée est à la fois caractéristique de l'espace ionesquien et adamovien. Même effrayés, ou ennuyés à mourir, les personnages de Languirand ne quittent pas (ou n'osent pas quitter) le bar; ce lieu impersonnel, où ils tentent vainement d'établir des contacts humains, s'avère un prétexte pour exercer leur passe-temps favori: parler pour ne rien dire, simplement pour se donner l'illusion d'exister. Comme Ionesco et Adamov, Languirand a vu l'importance de situer ses protagonistes dans un lieu fermé où ils ne semblent pas être conscients

d'issues possibles et où ils tournent en rond comme dans une cage, impuissants. D'ailleurs, dans les textes d'Adamov, le lieu clos est le substitut symbolique de la prison, ce qu'il semble également signifier dans *Les Insolites*, malgré la possibilité tangible qu'ont les personnages de sortir par la même porte où ils sont entrés. Cependant, sauf le radiesthésiste, tous restent, parce qu'ils se doutent que l'ouverture sur l'extérieur ne leur permettrait pas d'accéder à un «ailleurs» différent où ils pourraient échapper à la mort, cette dernière demeurant inévitable.

Un fait intéressant se produit toutefois à l'acte II, qui brise momentanément la sensation de claustration établie tout au long de la pièce, soit l'établissement indirect d'un rapport entre la scène et la salle. En effet, tous les personnages s'avancent jusqu'au bord de la scène et Brigitte, en désignant le parterre, s'exclame avec inquiétude: «Tout tourne autour du trou!» (*Les Insolites*: 61). Or, la vieille, regardant dans la même direction, répète à deux reprises qu'elle «ne voit rien», jusqu'à ce que Pitt conclue après une pause: «Elle a raison. Elle a parfaitement raison. Il n'y a rien» (*Les Insolites*: 61). En désignant ainsi les spectateurs, les personnages sortent brièvement de leur prison et créent une symbiose toute genettienne entre le public et eux-mêmes, même s'ils ne sont pas en mesure d'établir une communication réelle (émetteur-récepteur) avec lui parce qu'ils le pointent sans le voir. En outre, lorsque Pitt affirme qu'il n'y a «rien» dans le «trou», il parle sans doute du vide métaphysique, du néant que la vie humaine semble bien faible à pouvoir remplir, ce qui donne l'impression que nous ne sommes «rien» dans l'espace, malgré notre acharnement à vouloir vivre.

De par sa nature impersonnelle et anonyme, le bar se montre également vide, impropre à fournir des objets pouvant amener des réponses satisfaisantes aux nombreuses préoccupations des personnages. De même que dans l'espace fictif beckettien, ces derniers se trouvent jetés dans un lieu où les ressources les plus fondamentales manquent douloureusement à la vie quotidienne, un vide extérieur abyssal se superposant à leur indicible vacuité interne.

De pair avec cet espace dénudé, les conditions temporelles se perdent dans une abstraction incommensurable qui fait en sorte que les personnages ne sont ni sûrs de leur propre passé ni des gens qu'ils connaissent. Repensons encore ici à l'exemple d'Ernest et Pitt qui réalisent soudain qu'ils sont de vieux amis (*Les Insolites*: 94), bien qu'ils aient ignoré ce fait depuis le début de l'action. En

réalité, les protagonistes de Languirand sont à ce point perdus dans le temps que la structure temporelle qui encadre leur présence sur scène apparaît hautement arbitraire: pour eux, il n'y a plus de différence notable entre une heure et une année, exactement comme pour Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*. Ils ne savent pas depuis combien de temps ils sont là et n'ont ainsi aucune notion du temps qui passe. Par exemple, suite à son arrestation, le barman déclare qu'il n'est «plus de service» (*Les Insolites*: 97), ce qui devrait normalement nous donner une indication de l'heure qu'il est. Par contre, dans ce cas-ci, on ne sait pas s'il essaie simplement d'échapper au policier ou s'il est véritablement conscient du temps qui s'est écoulé depuis l'ouverture du bar. De plus, il lance cette phrase, susceptible de fournir un indice temporel quelconque, parmi cent autres commentaires sans queue ni tête où elle passe inaperçue. Ainsi, le temps, à l'instar de l'espace, échappe aux personnages de Languirand.

2.5. La structure

Si les notions relatives aux personnages, aux thèmes, au discours et aux conditions spatio-temporelles se sont avérées facilement identifiables au sein des *Insolites*, la structure de la pièce revêt quant à elle un caractère plus complexe. Du début à la fin, elle s'impose comme un savant mélange de caractéristiques propres à Beckett et Ionesco, mais sans vraiment établir une ligne de pensée précise, ce qui la rend quelque peu hasardeuse. Languirand oscille entre l'absence totale d'évolution de l'action, propre à Beckett, et une lente montée de la tension sous-jacente suivie d'un paroxysme typiquement ionescuien.

En effet, du début de la pièce jusqu'à l'entrée du radiesthésiste, située à la fin du premier acte, il ne se passe strictement rien: les personnages discutaillent sans arriver à quoi que ce soit de conséquent et leurs actions se limitent au strict nécessaire de la communication non verbale. Cette «absence de changement» dans l'action dramatique s'avère à l'évidence toute beckettienne -- pensons à *En attendant Godot* qui constitue à ce chapitre un exemple flagrant et universel--. Or, à l'annonce de la mort imminente de l'un des personnages (*Les Insolites*: 40), la tension monte sensiblement et poursuit son ascension jusqu'à l'atteinte de son apogée, c'est-à-dire le meurtre de la vieille femme

(*Les Insolites*: 75). Cette technique est habituellement utilisée par Ionesco: des pièces comme *La Cantatrice Chauve* et *La Leçon* sont d'ailleurs construites selon cette pente ascendante.

Or, cette ressemblance avec les pièces de Ionesco s'avère frappante en ce qui a trait à la structure circulaire de certaines scènes des *Insolites*. En voici un exemple:

PITT:

... Vous irez sans doute jusqu'à prétendre que je suis un imbécile et, du coup, vous serez réconciliés... N'est-ce pas? *Petit rire...*

ERNEST:

Petit rire et regarde Jules.

JULES:

Petit rire et regarde Pitt.

PITT:

Petit rire et regarde Ernest. Éclat de rire général [...]. (Les Insolites: 24)

Cette scène possède une structure circulaire parce qu'elle dessine une «boucle» entre les trois personnages qui se renvoient la balle toujours dans le même ordre, pour revenir au premier interlocuteur. Or, ce même échange de «petits rires» complices est répété à une autre reprise au cours de la pièce (*Les Insolites*: 24). Ce procédé typiquement ionesquien sert à montrer la vacuité d'esprit des individus décrits dans l'oeuvre de Languirand: ceux-ci s'avèrent incapables d'innover, d'avoir une pensée propre. Ils se contentent de se répéter constamment, dans le confort aliéné des habitudes quotidiennes. Dès lors, l'auteur des *Insolites* fait preuve d'originalité et d'une dextérité particulière, en alliant cette technique à la structure cyclique, où la fin de la pièce est la reprise du commencement. En effet, d'une manière semblable, c'est ce qui se passe lors du dénouement des *Insolites*: Pitt s'approche d'Ernest et lui demande: «À quoi pensez-vous, cher ami?» (*Les Insolites*: 102), comme si rien ne s'était passé, ni le meurtre, ni l'arrestation du barman, ni l'arrivée imminente des employés de la morgue et des journalistes. Or, la pièce commence par la vaine tentative d'Ernest d'établir un contact avec Jules (*Les Insolites*: 13), de la même manière que Pitt tente maintenant d'attirer l'attention d'Ernest. On peut soupçonner que la conversation future des personnages sera

orientée vers les faits troublants qui viennent de survenir, mais l'on peut également deviner que, peu à peu, une fois la poussière retombée, ils retourneront à leurs banalités habituelles, tout comme Vladimir et Estragon à la fin du *Godot* de Beckett. Ainsi, d'un point de vue ou de l'autre, la pièce de Languirand possède des caractéristiques structurelles propres à la fois aux textes de Beckett et Ionesco.

Conclusion sur *Les Insolites*

Donc, en ce qui a trait aux personnages et à leurs caractéristiques fondamentales, ceux qui s'agitent aux sein des *Insolites* possèdent des traits communs avec ceux de Beckett (ils sont affublés de maux physiques variés et victimes de l'ambivalence des sentiments humains; on retrouve la présence d'un tandem; ils sont interdépendants; certains souffrent d'insécurité), Ionesco (ils sont ennuyeux et ennuyés, ils sont des objets qui parlent au lieu de penser) et Adamov (certains souffrent d'une angoisse chronique). Seule la vieille femme semble s'éloigner légèrement du «modèle absurde», en ce sens qu'elle possède une «certaine vérité poétique», pour reprendre les termes de Monique Genuist (p. 36). En effet, les sentiments qu'elle éprouve pour son fils semblent sincères et on n'y retrace aucune ambivalence: inconditionnellement, elle l'aime, malgré la longue séparation. Cependant, cette affection maternelle toute candide ne peut s'épanouir dans un monde aux limites de la folie, un univers où les individus sont désabusés et cyniques, étrangers à l'existence d'émotions véritables. Symboliquement, c'est ce personnage que l'on tue au milieu de la pièce, et avec lui la poésie et le soupçon d'espoir dont il était empreint. Comme ses prédécesseurs européens, Languirand étouffe l'espoir lorsqu'il menace de naître en sacrifiant un personnage au besoin, pour montrer le faible poids de l'amour dans un monde aussi vide.

Les grands thèmes présents dans l'oeuvre de Languirand --l'incommunicabilité entre les êtres, la solitude, l'attente, l'absence, la souffrance, la mort-- sont également communs aux textes de Beckett, Ionesco, Genet et / ou Adamov. De plus, comme je l'ai démontré dans ce chapitre, les moyens qu'emploie l'auteur des *Insolites* pour établir ses thèmes centraux s'avèrent très semblables à ceux utilisés par les auteurs européens avant lui, comme si la difficulté de communication s'exprimait universellement de la même manière, par exemple.

En ce qui concerne le discours ou langage verbal des *Insolites*, plusieurs des caractéristiques identifiées sont présentes dans les pièces de théâtre de Beckett et Ionesco. Par exemple, la répétition, le quiproquo, la perte de mémoire, la présence du monologue, la destruction du langage, la contradiction entre parole et acte et les nombreux silences déjà remarqués au sein des oeuvres beckettiennes peuplent abondamment le texte de Languirand. L'occurrence de clichés et la destructuration du langage sous la forme d'onomatopées, précédemment identifiées comme caractéristiques de la rhétorique ionesquienne, se retrouvent également au sein des *Insolites*. Dans la plus pure tradition absurde, la pièce commence par un malentendu et se termine par une tentative de Pitt d'établir un contact avec un autre personnage, pour briser l'oppressant silence qui menace de se réinstaller suite au départ du policier. Or, le meurtre de la vieille femme ne leur aura rien appris sur leur triste condition et l'on peut supposer que c'est avec le même langage inutile qu'ils poursuivront leurs vains discours, sans possibilité de s'en sortir.

En outre, la vacuité de l'espace représenté dans la pièce de Languirand, le lieu dénué d'objets pouvant fournir des réponses aux personnages, ainsi que le temps perdu dans une abstraction où il n'y a ni avenir ni passé certains pour les protagonistes, sont des caractéristiques communes aux conditions spatio-temporelles typiquement mises en scène par Beckett. De même, l'espace clos où les personnages semblent captifs s'avère une caractéristique spatiale propre aux textes de Ionesco et Adamov. En ce qui a trait à la structure, celle des *Insolites* allie l'absence d'évolution de l'action et la structure cyclique toutes beckettiennes à des scènes d'une structure circulaire et une montée de la tension sous-jacente jusqu'à l'atteinte d'un paroxysme typiquement ionesquien.

Suite aux résultats obtenus, je crois être en mesure d'affirmer que la pièce *Les Insolites* de Jacques Languirand possède en général les mêmes caractéristiques fondamentales que les pièces de théâtre de l'absurde français, telles que définies dans le chapitre précédent. Par conséquent, cette oeuvre montre que le premier auteur de nouveau théâtre québécois s'est largement inspiré de l'avant-garde française pour instaurer son art dans la littérature au Québec. Les nombreuses autres oeuvres théâtrales de Languirand, alliées à des pièces plus récentes telles que *Les voisins* de Meunier et Saïa (1982) ainsi que *Cantate grise* et *Luna-Park* du Théâtre UBU (1992), permettent d'élargir ma perspective d'étude et montrent qu'il existe bel et bien un théâtre de l'absurde québécois. Le théâtre

littéraire, c'est-à-dire celui qu'un dramaturge écrit afin qu'il soit joué, s'avère en quelque sorte une «copie» relativement fidèle de son prédécesseur européen tant en ce qui a trait au fond qu'à la forme. Il est évident que les dispositifs scéniques et les procédés de mise en scène ont évolué avec le temps et le bouillonnement du théâtre expérimental au Québec, ce qui fait que des troupes comme le Théâtre UBU utilisent plutôt des canevas et des mélanges de textes divers pour créer en s'éloignant du texte de théâtre écrit traditionnel, plus facilement analysable. Fondamentalement toutefois, le message transmis demeure le même et surtout, la représentation crue de l'immense vacuité du langage demeure toujours primordiale au sein de ces oeuvres, qu'elles fassent partie de la dramaturgie écrite ou du théâtre de laboratoire.

En ce qui concerne la pièce de Languirand, il est dorénavant prouvé qu'elle répond aux mêmes critères d'identification que les pièces de l'absurde français et que les quelques différences remarquées -- l'amnésie qui devient un thème récurrent chez Languirand, par exemple -- ne suffisent pas à l'en séparer complètement. Les personnages sont fondamentalement les mêmes individus aliénés et ils entretiennent le même discours vide; les thématiques abordées sont presque en tous points semblables et les conditions spatio-temporelles ainsi que la structure correspondent également à ce que les critiques ont qualifié de traits marquants du théâtre de l'absurde.

Je crois que cette similitude provient du fait que le fondement métaphysique du théâtre de l'absurde, qui est à la base de toute pièce regroupée sous cette appellation, surgit de la conscience universelle que le monde des humains est «[...] en proie à un mal aveugle, cruel, incompréhensible, et qu'il n'y a aucune échappatoire et aucun rédempteur [...]» (Genuist: 23). Qu'il s'agisse de Ionesco, de Beckett ou de Languirand, cette vérité fondamentale demeure la même et il n'existe pas de moyens plus efficace que des personnages horriblement angoissés au langage anéanti pour la révéler au grand jour. Le mal de vivre dévoilé dans le théâtre de dérision est le même parce que les êtres en proie à une telle souffrance demeurent viscéralement les mêmes, qu'ils soient décrits par un auteur français ou québécois.

Tableau récapitulatif Les caractéristiques du théâtre de l'absurde français présentes dans <i>Les Insolites</i>					
Personnages	Thèmes	Discours (langage verbal)	Conditions spatio-temporelles	Structure	Nouvelles caractéristiques
- Affublés de maux physiques variés; - Victimes de l'ambivalence des sentiments humains; - Présence d'un tandem; - Interdépendants; - Certains souffrent d'insécurité; - Ennuyés et ennuyés; - Objets qui parlent au lieu de penser; - Certains souffrent d'une angoisse chronique.	- L'incommunicabilité entre les êtres; - La solitude; - L'attente; - L'absence; - La souffrance; - La mort.	- Nombreuses répétitions et quiproquos; - Pertes de mémoire; - Présence du monologue; - Destruction du langage; - Contradiction entre parole et acte; - Nombreux silences; - Occurrence de clichés; - Déstructuration du langage sous la forme d'onomatopées.	- Vacuité de l'espace représenté; - Lieu dénué d'objets pouvant fournir des réponses aux personnages; - Temps perdu dans une abstraction où il n'y a ni avenir ni passé certains pour les protagonistes; - Espace clos où les personnages semblent captifs; - Bref établissement d'un rapport entre la scène et la salle.	- Absence d'évolution de l'action; - Structure cyclique; - Scènes d'une structure circulaire; - Montée de la tension sous-jacente jusqu'à l'atteinte d'un paroxysme.	- Pertes de mémoire fréquentes (amnésie soudaine) couvrant un large spectre d'événements oubliés, comme des personnes familières et des amitiés de longue date.

Chapitre 3

La présence des caractéristiques dans *La répétition* de Champagne

Après avoir retrouvé plusieurs caractéristiques propres au théâtre de l'absurde français dans *Les Insolites* de Jacques Languirand, je me propose maintenant d'entreprendre la même démarche en ce qui concerne *La répétition* de Dominic Champagne, dans le but de prouver que la tradition «absurde» instaurée par Languirand au Québec a traversé le temps pour atteindre les années quatre-vingt-dix. En premier lieu, je résumerai brièvement la pièce afin d'en faciliter la compréhension, pour ensuite passer au repérage des constituantes fondamentales du théâtre de l'absurde, selon la même technique employée dans le chapitre précédent.

La répétition

*Mais on va jouer, Luce. [...] Comme t'as fait toute ta vie.
Pis quand ça va être fini, ça va être fini. On passera à autre chose,
sans se demander si ce qu'on fait est utile ou non.*
- Pipo (scène 7)

Cette pièce de Dominic Champagne relate l'histoire de Luce, une actrice déprimée, qui décide de monter *En attendant Godot* de Samuel Beckett dans l'espoir de retrouver un sens à sa vie. Afin d'atteindre la «vérité» dont elle a soif, elle refuse d'utiliser des comédiens professionnels pour tenir les rôles de Vladimir et Estragon, croyant que deux hommes ordinaires ayant le vécu approprié parviendront à rendre les célèbres personnages beckettien plus authentiques que jamais. Deux vieux amis qui n'ont jamais fait de théâtre (Victor et Étienne) se présentent donc pour une audition et Luce choisit de leur offrir les rôles principaux. Or, cette décision est loin de faire le bonheur de Pipo, son agent, sans compter qu'elle lui demande de tenir le rôle de Pozzo dans la pièce, pendant qu'elle a l'intention de jouer celui de Lucky. Blanche, l'accessoiriste du théâtre, ainsi que Pipo, tentent vainement de décourager Luce en lui montrant les risques inhérents à son entreprise hardie. Pourtant, elle tient bon et les répétitions commencent avec difficulté, Victor et Étienne ne participant pas avec le même enthousiasme au travail sur scène. Se sentant de plus en plus vide et désespérée, Luce avale calmant sur calmant et noie sa peine dans l'alcool en s'apitoyant sans cesse sur son triste sort. Le soir

de la première, alors que tous l'attendent pour terminer la représentation, elle ne se présente jamais. Comprenant enfin qu'elle ne viendra pas, Étienne crie aux spectateurs de s'en aller et le spectacle est annulé.

3.1. Les personnages et leurs caractéristiques fondamentales

Dans le cas de *La répétition*, les individus représentés possèdent des personnalités beaucoup plus distinctes les unes des autres que dans *Les Insolites*. En effet, Luce, la grande actrice dépressive, s'avère nantie de maints traits de caractère propres aux personnages beckettien et ionesquien (entre autres). En tant que personnage central de l'oeuvre, je lui ai aisément attribué la majeure partie des caractéristiques retrouvées.

Par exemple, tout au long de la pièce, elle souffre d'une insécurité chronique qui ne semble jamais la quitter tout à fait, trouvant les moindres prétextes pour extérioriser le manque de confiance qui la brime. Voici, à titre d'exemple, ce qu'elle répond à Blanche qui la félicite pour son jeu sublime dans *La Mouette* de Tchekhov: «J'ai été fausse du début jusqu'à fin. J'en ai le bobo existentiel plein de pus.» (*La répétition*: 16). Ici, non seulement se déprécie-t-elle amèrement, mais le ton pessimiste qui empreint également les répliques suivantes montre le manque de passion ou de désir qui l'habite: «J'ai pus rien à leur donner, Blanche. Je me sens comme une étudiante d'université qui vient de finir son cinquième doctorat pis qui sait toujours pas où a s'en va.» (*La répétition*: 16). Or, alors que l'insécurité est remarquable principalement chez les protagonistes de Beckett, le manque de passion, quant à lui, s'avère une caractéristique typique des personnages ionesquiens qui sont souvent blasés de la vie, tout comme Luce.

Dans la même veine, l'actrice est aliénée, mais un fait surprenant s'impose: elle se montre tout à fait consciente de son aliénation et, contrairement aux personnages des *Insolites*, sa prise de conscience ne s'avère pas éphémère. Luce se rend compte de la misère qui l'étreint et l'exprime clairement à travers des répliques comme: «Chu en train de passer à côté de ma vie, Blanche.» (*La répétition*: 19) ou «I faut que ça [l'amitié] réponde à quelque chose qu'on a en dedans. Pis i se trouve que moi j'ai rien.» (*La répétition*: 100). Ainsi, l'aliénation commune aux personnages de Beckett,

et que j'ai retrouvée chez ceux de Languirand, est également présente dans la pièce de Champagne et mise en évidence à travers le cynisme permanent de Luce.

Pour couronner le portrait de ce type de personnage, Luce partage quelques points avec les personnages adamoviens. En effet, son langage montre clairement qu'elle est une créature déchue, une épave humaine, plus particulièrement lorsqu'elle s'exclame d'un ton tragique: «Je m'éparpille, Blanche, je m'éparpille!» (*La répétition*: 21). Sa personnalité la rapproche énormément des protagonistes d'Adamov, en ce sens qu'elle tient souvent du tragique, parlant de sa vie comme d'une croisade sans fin et se laissant aller à des moments lyriques dignes des héros classiques. Or, elle dépense cette énergie sans résultat valable, puisqu'elle ne suscite pas l'estime de ses pairs. En effet, le personnage d'Étienne commente ainsi à son sujet: «C'est peut-être une grande actrice, mais c'est pas une grande réussite humaine, si tu veux mon idée!» (*La répétition*: 101). Il voit donc l'épave, la loque humaine qu'elle est devenue, et ce, malgré le succès jadis obtenu dans sa carrière.

En effet, Luce se laisse tomber dans une dépression profonde et les moyens qu'elle emploie pour essayer de s'en sortir, comme avaler calmant sur calmant et se saouler tous les soirs, par exemple, s'avèrent inefficaces à l'en tirer. Comme plusieurs personnages adamoviens, Luce est mal individualisée; elle se cherche à travers les personnages de théâtre qu'elle incarne soir après soir, mais sans jamais se trouver, ayant plutôt l'impression que chacun des protagonistes qu'elle a joués l'ont tuée peu à peu: «Je porte le deuil de toutes celles qui sont mortes en-dedans de moi. Toutes celles qui sont venues m'arracher un morceau de mon âme pour s'envoler avec!» (*La répétition*: 21).

Dans le même ordre d'idées, l'actrice se déclare égarée, perdue, comme les personnages de Beckett. À travers tous les rôles qu'elle a tenus et qui ne lui ont rien apporté, elle se sent démunie et inutile, comme elle l'avoue à Blanche: «Je sais pus où j'en suis.» (*La répétition*: 22). L'accessoiriste tente alors de la reconforter, comme toujours, mais elle ne parvient que rarement à la tirer de sa déprime constante. Un peu comme les individus dépeints par Beckett, Luce erre sans but, en essayant vainement de se trouver une raison de vivre, mais en s'enfonçant de plus en plus profondément dans l'égarement qui la mine, malgré les encouragements et témoignages d'affection de sa collègue.

D'ailleurs, dès le début de la fable, la relation Luce-Blanche démontre la présence d'une interdépendance entre ces deux personnages, à la manière des protagonistes becketttiens qui ont besoin l'un de l'autre pour fonctionner. Luce quémande à tout moment l'aide de l'accessoiriste et cette dernière se sent valorisée par le support moral qu'elle tente d'apporter à la grande actrice déchuée, comme l'illustre l'extrait suivant:

BLANCHE:

Bon, écoute-moi, là. On va se relever les manches, on va s'enligner ben comme faut pis on va prendre le taureau par les cornes, ok?

LUCE:

Je sais pus où je m'en vas, Blanche.

BLANCHE:

Bon ben partons de d'là, pis essayons de voir clair un peu, ok? [...]

LUCE:

Je le sais pas, je le sais pas, je le sais pus, chu fatiguée.

BLANCHE:

On va trouver une solution. (*La répétition*: 102)

Or, si ce duo bien visible s'avère loin du «tandem» beckettien typique, *La répétition* le met activement en scène dès les premiers instants de la scène 2 (*La répétition*: 25). Il est en effet formé par Victor et Étienne qui, eux, représentent parfaitement cette caractéristique souvent présente dans les oeuvres de Beckett. En effet, ces deux personnages ne sont jamais séparés au cours de l'oeuvre et, l'un sans l'autre, ils ne seraient rien. Voici d'ailleurs comment débute la deuxième scène de *La répétition*:

VICTOR:

Il était une fois deux vieux amis de toujours.

ÉTIENNE:

Étienne...

VICTOR:

Et Victor... qui erraient dans la vie chacun de leur côté, Victor sur son bicyclette à pédales...

ÉTIENNE:

Pis Étienne dans sa minoune à clotche. (*La répétition*: 25)

Grâce à un curieux concours de circonstances, les deux amis se rencontrent à nouveau après une longue séparation et se présentent au théâtre de Luce pour une audition. Luce leur accorde les rôles de Vladimir et d'Estragon; le tandem qu'ils forment déjà est ainsi mis en évidence par les personnages fictifs qu'ils devront incarner, eux aussi formant un tandem. Or, comme dans toute relation typiquement beckettienne, Victor et Étienne se montrent ambivalents dans les sentiments qu'ils entretiennent les uns envers les autres, s'entraînant et se chamaillant tour à tour, comme dans l'extrait suivant:

VICTOR:

[...] si je considère bien en face l'intériorité de mon personnage, là, je dirais que...
C'est pas facile à exprimer, là, mais...

ÉTIENNE:

Maudit que t'est tache.

VICTOR:

C'est sûr.

Un temps.

ÉTIENNE:

Tu boudes, là?

VICTOR:

Laisse faire!

ÉTIENNE:

Bon, envoie, dis-le. (*La répétition*: 70)

En plus de la présence de cette caractéristique, les personnages de Victor et d'Étienne possèdent plusieurs autres traits typiquement becketttiens. En effet, ils sont deux vagabonds dont l'origine n'est pas définie, sans compter qu'ils sont affublés de nombreux maux physiques. Par exemple, Étienne boîte à cause du piteux état dans lequel se trouvent ses pieds (*La répétition*: 31) et Victor, qui vient à peine de se guérir d'une gonorrhée, est aux prises avec une autre maladie vénérienne (*La répétition*: 38), sans compter qu'il est constipé, qu'il a des pierres aux reins et qu'il souffre de psoriasis (*La répétition*: 40). Mentionnons également que, parmi les autres protagonistes, Pipo est aveugle. Ces nombreuses anomalies d'ordre physique rendent ces personnages grotesques et pathétiques, comme la plupart des créatures beckettiennes.

Victor et Étienne s'avèrent de surcroît les victimes privilégiées de Luce, qui tente de leur faire jouer *En attendant Godot* tout en s'acharnant sur eux avec la patience cruelle d'un bourreau. Par exemple, elle force Étienne à mettre des bottines trop petites (*La répétition*: 92) afin que ses pieds le fassent souffrir davantage et qu'il joue à la perfection le rôle d'Estragon. De même, elle insiste afin que Victor exhibe son sexe et urine sur la scène (*La répétition*: 79), malgré l'embarras évident du comédien en herbe. Or, la présence de personnages victimes d'un autre personnage est une caractéristique des textes de Ionesco, entre autres. En effet, ce dernier met souvent en scène des individus éprouvant du plaisir à faire souffrir les autres (comme le professeur de *La Leçon* et la reine Marguerite dans *Le Roi se meurt*). Cependant, Luce se montre à ce point subjuguée par la souffrance qu'elle inflige à Victor et Étienne qu'elle en devient une créature genetienne, fascinée par le mal. Elle tient à ce que les deux hommes souffrent réellement pour qu'ils «fassent vrai» lors des représentations. Sa cruauté envers Étienne transforme d'ailleurs leur relation en une dualité oppresseur / opprimé, ce qui s'avère également une caractéristique présente chez les personnages de Genet.

Finalement, comme les protagonistes ioneschiens, ceux de *La répétition*, en particulier à la fin de l'oeuvre, se perdent dans des activités complètement dépourvues de sens. Par exemple, au cours de la sixième scène, Victor explique longuement à Étienne la scène des chapeaux entre Vladimir, Estragon et Lucky, joignant le geste à la parole, pour tromper l'attente dans laquelle ils se trouvent confinés. Voici un bref extrait de son discours:

VICTOR:

Regarde. Tu prends mon chapeau, moi je mets le chapeau de Lucky à sa place. Là, toi tu mets mon chapeau à place du tien pendant que moi je regarde si celui de Lucky me fait mieux que le mien. C'est-tu ça? Oui, c'est ça. Là, toi tu mets mon chapeau à place du tien pis tu me donnes le tien. Là, moi je prends ton chapeau pendant que tu regardes si le mien te fait mieux que le tien. (*La répétition*: 108)

Un peu plus loin dans la même scène, Blanche et Victor se lancent à la poursuite d'un pigeon imaginaire simplement pour s'occuper en attendant Luce qui n'arrive pas. Ils tentent également d'entraîner Étienne dans leur manège, comme le confirme cette invitation de Victor: «Viens, Étienne, ça va faire passer le temps!» (*La répétition*: 115). Ainsi, les personnages agissent exactement comme ceux de Ionesco qui, pour éviter de réfléchir, se tiennent frénétiquement occupés à autre chose, comme les Smith dans *La Cantatrice Chauve* qui décrivent le contenu de leur assiette ou commentent les faits divers des journaux afin de s'occuper en attendant que le temps passe.

3.2. Les thèmes

De même que les caractéristiques propres aux personnages, les thèmes présents dans *La répétition* s'avèrent très diversifiés. On y retrouve toutefois principalement, comme chez plusieurs dramaturges du théâtre de l'absurde français, la difficulté de communication et la solitude intolérable qui en résulte, la souffrance des êtres, la difficile condition humaine, l'angoisse existentielle, l'incapacité à établir des contacts humains authentiques, le vide métaphysique ainsi que l'attente et l'absence combinées.

Le premier thème, celui de la solitude, surgit dès le commencement de la pièce avec l'immense sentiment d'abandon de Luce. En effet, dès son entrée en scène, l'actrice récite un passage de *La Mouette* de Tchekhov qui se termine comme suit: «Tout est froid. Tout est désert. Je suis seule. Seule. Seule.» (*La répétition*: 15). Or l'isolement de l'humain s'avère un thème commun à Beckett, Ionesco et Adamov, qui montrent des personnages isolés, emmurés dans une sensation étouffante de claustration créée par l'incommunicabilité entre les êtres. Tout au long de *La répétition*, Luce essaie de se faire comprendre des autres afin de briser le mur d'incompréhension

derrière lequel elle se trouve confinée. Mais peine perdue: elle demeure seule, irrémédiablement seule.

La difficulté de communication entre les êtres, responsable de cette solitude inexorable, en plus de hanter chacune des répliques de Luce, s'étend à celles des autres personnages. Dans *La répétition*, cette carence lamentable est représentée par différents niveaux de compréhension identifiables en chaque personnage. Par exemple, Luce mentionne des notions abstraites, éthérées, propres aux sentiments les plus profonds, alors que Blanche, très terre-à-terre, comprend les choses d'une manière complètement opposée. Comme résultat, Blanche se montre incapable de saisir le message désespéré que Luce tente vainement de lui transmettre. L'échange suivant est un bon exemple de cette «non-communication» malgré l'établissement d'un contact verbal entre Luce et Blanche:

LUCE:

Écoute! Écoute le théâtre! L'entends-tu? C'est le dernier morceau de mon âme qui s'envole avec elle [Nina, dans *La Mouette* de Tchekhov].

BLANCHE:

Ben non! C'est des pigeons. Sont pognées dans le toit. (*La répétition*: 16)

Comme on peut le constater, les deux protagonistes parlent d'un même bruit, réel ou imaginaire, mais cette notion est comprise très différemment selon leur point de vue respectif, ce qui brime la communication. Or, cette incompréhension entre les personnages occasionne de la souffrance, surtout chez Luce, comme chez maints personnages beckettien ou genetiens. Dans l'oeuvre de Champagne, des commentaires comme «T'as jamais eu l'air aussi désespérée» (*La répétition*: 20) ou «On sent le désespoir, non?» (*La répétition*: 22) montrent la douleur éprouvée par Luce face à la cruelle condition humaine. Tout au long de la pièce, l'actrice est dépressive et cherche un moyen de remplir le vide intérieur qui l'avale, mais la peine qu'elle éprouve continuellement l'empêche de mener à bien son entreprise. Par exemple, elle ne tolère pas qu'on prononce le mot «bonheur» devant elle, ce simple terme lui donnant la nausée. À Victor qui vient de le laisser échapper par inadvertance, elle réplique vertement: «Je te demanderais de pas prononcer ce mot-là devant moi,

s'il te plaît.» (*La répétition*: 39). Luce représente donc un archétype de l'humain aux prises avec sa triste condition et luttant pour s'en sortir, mais se heurtant à un mur de pessimisme et d'incompréhension.

Ainsi, lorsqu'elle tente de faire jouer les personnages de Vladimir et d'Estragon à Victor et Étienne, son but principal est de les voir peiner eux aussi, réellement, afin qu'ils transmettent aux spectateurs la douleur de vivre illustrée dans *En attendant Godot*. Elle affirme aux deux compagnons que le public «va les [Vladimir et Estragon] entendre souffrir» (*La répétition*: 63), et elle y tient. Dans le but d'atteindre un réalisme saisissant, susceptible de toucher une audience éventuelle, Luce veut faire éclater la souffrance humaine comme un «bruit», parfaitement audible des spectateurs. Ainsi, non seulement représente-t-elle un exemple flagrant de la souffrance incarnée dans le théâtre de l'absurde, mais elle tente aussi de la faire ressentir aux autres personnages afin qu'eux-mêmes puissent la communiquer au public, dans une tentative désespérée de transmettre un message véridique sur la condition humaine. Ce mal intérieur, qu'elle éprouve et qu'elle veut voir naître dans l'âme des deux hommes, rappelle symboliquement la recherche de l'abjection propre aux personnages de Genet, qui le provoquent sans cesse afin d'exercer un certain pouvoir sur les autres. En ce qui concerne Luce, elle montre une persistance presque sadique lorsqu'elle s'acharne sur Victor et Étienne, son désir de montrer la réalité morbide de la vie l'emportant sur la pitié qu'elle devrait éprouver pour les deux comédiens en herbe qu'elle vient d'engager.

De même, ce mal de vivre, ou la conscience aiguë de l'absurdité de la condition humaine qui s'acharne sur Luce, est une caractéristique commune aux textes de Beckett et d'Adamov, qualifiée plus tôt d'«angoisse existentielle». Luce, plus que tout autre personnage de *La répétition*, éprouve une douleur innommable chaque fois qu'elle pense à sa vie, ayant l'impression suffocante de n'avoir rien accompli, de n'avoir vécu qu'à travers les personnages qu'elle a incarnés pendant des années. Elle affirme à Pipo, en parlant de Victor et Étienne: «[...] ils ont vécu, ces deux-là, au lieu de passer leur vie à s'acharner à être tout le temps n'importe qui.» (*La répétition*: 64). Son anxiété face à la vie vient du fait qu'elle a «emprunté» cent fois l'existence de femmes fictives en jouant tous ces rôles au théâtre, sans jamais prendre le temps de vivre elle-même. Elle représente ainsi l'humain prostré dans une angoisse existentielle profonde, se désespérant à l'idée être passé à côté de la vie.

Par contre, une thématique typiquement adamovienne surgit vers la fin de l'oeuvre, lorsque Pipo tente de faire prendre conscience à Luce que sa souffrance ne trouvera de réconfort chez personne et qu'il est vain de vouloir toucher les gens en mettant à jour sa douleur de vivre personnelle. Or, ce que ce personnage admet ici, c'est l'incapacité d'établir des contacts humains authentiques, caractéristique propre aux personnages d'Adamov. Cette improbabilité survient parce que nul ne se soucie vraiment de la souffrance des autres. Par exemple, lorsque Pipo dit à Luce: «I intéresse personne ton vide! Ni le tien, ni le mien, ni celui de personnel!» (*La répétition*: 125), il lui lance au visage l'aliénation des êtres face à leur condition de mortels qui ne se soucient pas du mal de vivre des autres, bien qu'ils en souffrent eux-mêmes. Ce que Pipo admet, c'est qu'il est impensable de rejoindre autrui à un niveau aussi sensible que celui des émotions, parce que personne n'est intéressé à connaître les sentiments importuns des autres.

Or, la cause de la souffrance de Luce, c'est-à-dire son vide intérieur, s'avère également une caractéristique du théâtre de l'absurde européen, cette fois propre à Ionesco. Les pièces ionesquiennes montrent effectivement un vide métaphysique constitué par l'ineptie des personnages et la vacuité de leur discours, alors que le vide de *La répétition* est davantage psychologique et sensible, cruellement éprouvé par Luce. Par contre, cette dernière est consciente de sa vacuité interne et tente de la vaincre en s'occupant à quelque chose qui, croit-elle, changera le cours de son existence: jouer le rôle de Lucky, le «personnage le plus insignifiant du répertoire», comme le lui affirme rageusement Pipo (*La répétition*: 44), pour se remplir enfin. Voici ce qu'elle affirme à ce propos: «[Il faut] que je plonge au coeur du grand vide qui me remplit. Au coeur de l'immense silence où je me débats avec moi-même comme monstre à exorciser.» (*La répétition*: 48).

Si le thème du vide s'avère omniprésent dans le texte de Champagne, l'attente et l'absence combinées y sont abordées d'une manière tout aussi globale, soit dans la même veine que *En attendant Godot* de Beckett, où les personnages sont aliénés dans l'attente d'une fin qui n'arrive pas. En effet, à quelques reprises au cours de la pièce, Étienne demande à Victor: «Que c'est qu'on fait, là?» et obtient invariablement comme réponse: «On attend, Étienne, on attend.» (*La répétition*: 29, 49, 85), ce qui crée une analogie évidente avec la pièce de Beckett, où Estragon pose plusieurs fois la même question et obtient un commentaire semblable de la part de Vladimir: «On attend Godot».

L'attente et l'absence beckettienne occupent ainsi une place centrale au sein de *La répétition*, les protagonistes passant le plus clair de leur temps à attendre Luce qui arrive constamment en retard aux répétitions et qui, comme le Godot de Beckett, brillera par son absence.

Or, Champagne a visiblement joué sur ces thèmes combinés à la fin de son oeuvre. Effectivement, au dénouement de la dernière scène, tous les personnages attendent Luce pour finalement jouer le *Godot* qu'ils ont longuement répété, mais l'actrice ne se présente jamais au théâtre et ils se voient dans l'obligation d'annuler la représentation (*La répétition*: 144). Si le thème de l'attente est représenté de la même manière que chez Beckett, les protagonistes cherchant à s'occuper l'esprit pendant qu'ils attendent vainement quelqu'un, l'absence est ainsi vécue d'une façon très différente dans le texte de Champagne. En effet, à la toute fin de la pièce, Étienne sort brutalement de son engourdissement, comme s'il revenait tout à coup à la vie, et hurle à Victor, puis au public: «Rouvre-toi les yeux, Victor, a [Luce] viendra pas! A viendra pas! [...] Sacrez votre camp, tout le monde, vous êtes venus pour rien!» (*La répétition*: 143). Ainsi, contrairement à Vladimir et Estragon qui demeurent aliénés dans l'attente d'un «certain Godot», Étienne coupe court à son ineptie et comprend subitement que leur patience ne sera pas récompensée par l'arrivée miraculeuse de Luce. Ce fait s'avère une innovation de la part de Dominic Champagne, les pièces du théâtre de l'absurde ne se terminant pas habituellement par une prise de conscience aussi lucide d'un personnage. En outre, même s'il n'offre aucune solution miraculeuse pour contrer l'absence dont tous sont victimes, ce brutal réveil d'Étienne met fin à son aliénation personnelle et coupe court à l'attente vaine de tous les protagonistes.

3.3. Le discours ou langage verbal

De même que les caractéristiques fondamentales des personnages et les grands thèmes abordés dans *La répétition*, le langage verbal comporte des traits précédemment cités dans les tableaux récapitulatifs du chapitre précédent. La première caractéristique du langage qui émerge est la présence accrue du silence, comme dans les textes de Beckett. En effet, des didascalies telles que «*Un temps*», «*Il ne se passe rien*» et «*Silence*» surviennent quelque quarante-deux fois au cours de

la pièce, ce qui montre le manque de communication entre les personnages ainsi que leur désœuvrement général. En voici d'ailleurs deux exemples:

BLANCHE:

Promettez-moi que vous allez y dire que vous jouez quand a va revenir demain.

PIPO:

Je peux pas. Je pourrai pas.

Un temps.

PIPO:

Eh merde de baptême de merde!

Un temps. Il ne se passe rien.

VICTOR:

Bon, ben que c'est qu'on fait, là? (*La répétition: 112*)

LUCE:

Oui... Oui... Moi aussi j'ai eu trente ans. On finit tous par avoir trente ans un jour ou l'autre, hum? Ceux qui se rendent jusque-là, en tous cas.

VICTOR:

C'est sûr.

Un temps. Il ne se passe rien.

LUCE:

Merci, ça va être tout. (*La répétition: 41*)

Or, ce lourd silence, comme dans le *Godot* de Beckett, fait peur, puisqu'il rappelle aux personnages la difficulté immense de transmettre leurs émotions à autrui. Luce affirme d'ailleurs, en pensant à la solitude causée par l'absence du public lorsqu'elle ne joue pas: «Ce silence-là va finir par m'avaler.» (*La répétition: 17*). Elle a besoin de la présence bruyante de la foule pour oublier l'isolement angoissant qui la gagne lorsqu'elle quitte la scène et doit faire face à l'inquiétante tranquillité des coulisses, là où plus personne n'écoute ce qu'elle a à dire. Ainsi, le silence tue

lentement ceux qui en sont victimes, parce que c'est un silence creux, qui fait jaillir le vide et met l'insignifiance de l'humain à nu.

En plus de la présence accrue de pauses, une autre caractéristique beckettienne se retrouve au sein de *La répétition*, soit l'occurrence de questions qui ne requièrent pas de réponse. Par exemple, lorsque Étienne demande à Victor «Que c'est que t'en sais?» (*La répétition*: 28) en parlant de son nouveau plan de carrière, Victor lui «répond», tout en ignorant sa question: «En tout cas, moi dans mon CV, là, la photo, là, je comprends que ça m'avantage un peu, mais c'est moi.» (*La répétition*: 28) En évitant de répondre directement à la question de son comparse, Victor brime leur communication et néglige l'importance que son opinion aurait pu avoir sur Étienne. De même, la dernière chose qui sort de la bouche de Luce --avant qu'elle ne quitte définitivement la scène-- est cette question alarmante: «Pourquoi on passe toutes nos vies à courir après des fantômes?» (*La répétition*: 128), mais évidemment, personne ne lui répond.

Or, dans le texte de Champagne, une légère modification de cette caractéristique survient. En effet, non seulement plusieurs demandes demeurent-elles sans réponse, mais à quelques reprises, on assiste à une série de questions auxquelles on répond de manière interrogative, comme on peut le constater dans les deux extraits suivants:

BLANCHE:

A demande si le rôle t'intéresse?

ÉTIENNE:

J'ai pas répondu?

LUCE:

As-tu lu le texte? (*La répétition*: 34)

ÉTIENNE:

Pis nous autres, là-dedans?

VICTOR:

Quoi, nous autres?

ÉTIENNE:

Ben calvaire! J'ai quand même pas faite toute c'te chemin-là à matin rien que pour ça? (*La répétition*: 67)

Ainsi, il s'agit d'une légère modification de la caractéristique attribuée à l'oeuvre de Beckett, mais ce type de discours produit la même résultante finale: les individus dépeints par Champagne, aussi bien que ceux décrits dans les textes beckettien, n'arrivent pas à communiquer d'une manière efficace lorsqu'ils laissent des questions sans réponse ou qu'ils y répliquent par une autre interrogation qui, bien souvent, n'obtient pas plus de réponse que la précédente. Ces deux sortes de «détours» dans la conversation nuisent au bon fonctionnement du langage et empêchent une communication véritable de s'établir, ce qui est la caractéristique principale du discours dans le théâtre de l'absurde.

En plus d'éprouver cette difficulté en ce qui a trait aux questions, les personnages de Champagne s'expriment souvent en employant des répliques vides, bourrées de clichés. Cette caractéristique, également propre aux protagonistes de Ionesco, rend le discours mécanique, dénué de l'imagination indispensable au maintien d'un dialogue alerte et sensé. Par exemple, pour rassurer ou réprimander Étienne, Victor emploie souvent des expressions toutes faites, comme: «On n'est jamais sûr de rien dans vie [sic]» (*La répétition*: 40), «Ah la vie! Quel combat!» (*La répétition*: 58) ou «I faut souffrir pour être quelqu'un, pis ça peut pas être tous les jours dimanche» (*La répétition*: 88). Comme les personnages ionesciens, Victor est aliéné lorsqu'il s'exprime verbalement, parce que le langage qu'il utilise est parsemé de ces paroles empruntées à autrui, ce qui lui enlève la nécessité de penser pour parler. Son discours s'enlise alors dans des banalités faussement philosophiques.

Or, non seulement ce personnage de Champagne s'exprime-t-il d'une manière factice et affectée, mais Luce et Étienne éprouvent eux aussi un malaise communicatif constant à cause de leurs visions du théâtre diamétralement opposées. En effet, Luce parle de sensations internes et d'émotions profondes, alors qu'Étienne comprend les choses en termes de gestes précis ou d'actions concrètes, ce qui nuit beaucoup à la relation qu'ils doivent établir pour travailler ensemble. Ce

phénomène d'incompréhension mutuelle, due à la subjectivité individuelle, s'avère également présent dans les textes de Ionesco. En effet, les mots que ses personnages emploient se montrent inefficaces pour transmettre leur pensée à autrui, parce qu'ils ne peuvent revêtir exactement la même signification chez quelqu'un d'autre, les individus ayant tous des expériences différentes qui font varier la compréhension du même terme. Dans *La répétition*, ce fait s'impose principalement entre Luce et Étienne. À titre d'exemple, voici un échange typique entre ces deux personnages:

LUCE [à Étienne]:

L'important c'est que tu sentes le personnage.

Étienne s'assoit, perplexe. Un temps. Il ne se passe rien. [...]

ÉTIENNE:

Mais oui mais je sais pas pantoute quoi faire, moi là.

LUCE:

C'est un bon commencement. Sers-toi de ça pis laisse-toi aller.

Étienne lui jette un regard de plus en plus perplexe. (La répétition: 56)

Il s'avère évident ici qu'Étienne ne comprend absolument pas ce que Luce attend de lui. Le langage employé par cette dernière se montre donc inapte à communiquer à son vis-à-vis les actions qu'elle veut lui faire entreprendre, parce qu'il n'a pas la même expérience du jeu théâtral qu'elle-même et que les sensations qu'elle évoque sont inconnues à Étienne. Une manifestation semblable d'inefficacité des mots pour communiquer se reproduit un peu plus loin dans l'action, lorsque Victor tente d'expliquer à Étienne comment il se sent par rapport au personnage qu'il doit incarner (Vladimir). Il veut indiquer à Étienne toute la profondeur qui l'habite, mais il échoue lamentablement, comme le démontre la réplique suivante: «Je sais pas, c'est comme, je veux dire, en queque part [sic], c'est comme, je sais pas.» (*La répétition*: 71). Ainsi, même Victor s'avère incapable de parler, de trouver les mots justes, ce qui montre l'inefficacité du langage pour transmettre sa pensée à autrui.

Cependant, s'il semble inapte à s'exprimer par moments, une occasion où il se montre intarissable survient lorsqu'il tente de convaincre Étienne des avantages soi-disant «incalculables» du milieu théâtral. Il le fait en ces termes:

VICTOR:

[...] C'est tout un monde, le théâtre! Le public qui nous admire, les fleurs, le maquillage, les costumes, les décors, les salves d'applaudissements, le rideau qui tombe sur les rires et les pleurs, la frénésie des coulisses, et les longues veilles d'après-spectacle à boire et à bambocher gaiement avec les camarades, ah, le théâtre! Le théâtre! Ah! Comme je me sens vivre! Je me sens vivre! J'exalte! J'exalte! (*Le répétition*: 87)

Le discours de Victor, à l'instar de celui des personnages adamoviens, semble faux, même parodique. Les mots enfiévrés qu'il emploie détonnent lourdement si on les compare à son langage habituel, plus réservé. Le manque de naturel remarqué ici montre son aliénation, comme s'il essayait de se convaincre lui-même du bien-fondé de sa présence au théâtre avant d'en assurer son compère Étienne. Or, ce dernier utilise parfois un langage affecté pour parler à Luce, qu'il considère folle à lier. Par exemple, il se suce les doigts en lui expliquant l'«importance» de ne pas s'attarder sur l'un davantage que sur l'autre, comme le montre la tirade suivante:

ÉTIENNE:

(*Jouant.*) Vois-tu, là, je viens de finir de me sucer le pouce de gauche. Là, j'y fais sa marque, pour ben me souvenir que c'est de lui que je viens de m'occuper... De même... Pis je passe à un autre doigt. Vois-tu, lui, là, i est rendu à six marques. Fait que là, lui là, c'est à l'autre qui a pas autant de marques dessus que je passe. Regarde ben. Lui, là, i est rendu à six. Luissi. Luissi. Luissi. Luissi. Ça, ça veut dire qu'i faut que la main s'en aille dans ma poche. Là, je peux passer à l'autre main. (*La répétition*: 97)

Or, Étienne se montre habituellement très terre-à-terre et il utilise ce langage parodique seulement pour se moquer de Luce, parce qu'il a l'impression qu'elle lui fait perdre son temps. Ainsi, le ton fallacieux que prennent par instants Victor et Étienne montre leur désir d'usurper momentanément le récepteur immédiat de leurs mots fourbes, rendant la communication grotesque et, à toutes fins pratiques, inutile.

Finalement, comme dans *Les Insolites* de Jacques Languirand, une nouvelle caractéristique semble poindre dans *La répétition*, puisqu'un autre trait d'ordre communicatif nuit à l'établissement de rapports efficaces entre les personnages. Il s'agit de l'interruption du discours d'un protagoniste

par un autre, au milieu de la réplique du premier, sans égard pour sa vaine tentative d'expression. Ce phénomène survient à quelques reprises durant la pièce de Champagne; en voici d'ailleurs deux occurrences:

LUCE:

[...] Imaginez deux hommes. Deux vieux amis de toujours. Qui attendent. [...] Que Godot arrive. En l'attendant, qu'est-ce qu'ils font?

VICTOR:

Ben moi je...

LUCE:

I se parlent de leur vie. I mangent. I dorment. [...] pis à la tombée de la nuit, quand un enfant vient leur dire que Godot viendra pas aujourd'hui [...], alors qu'est-ce qu'ils font?

VICTOR:

Ben moi je...

LUCE:

I s'en vont se coucher, quelque part, chacun de leur côté. (*La répétition*: 53)

VICTOR:

Étienne, franchement. Excusez-le, han, i dit pas ce qu'i pense. C'est de ma faute, excusez-moi, je m'excuse...

ÉTIENNE:

Parle donc pas pour rien dire!

VICTOR:

Mais oui mais...

LUCE:

La répétition est terminée, merci. (*La répétition*: 81)

Ainsi, lorsque Luce ou Étienne coupent la parole à Victor, ils l'empêchent de s'exprimer librement, ce qui, à l'évidence, restreint les possibilités communicatives entre eux. Cette nouvelle

caractéristique du discours, alliée à toutes les autres, fait du langage un outil inefficace pour transmettre sa pensée à autrui, le rendant superflu, comme un accessoire inutile dont il serait préférable de se débarrasser. Et pourtant, les individus décrits par Champagne parlent sans cesse, comme si le simple fait d'entendre leur voix était essentiel à leur survie, comme si la parole intarissable leur donnait l'impression d'exister et d'avoir un but.

3.4 Les conditions spatio-temporelles

D'une part, les personnages, les thèmes et le discours de *La répétition* fusionnent ensemble pour créer un univers «absurde» où les individus dépeints par Champagne font des efforts inutiles pour atteindre des objectifs inaccessibles. D'autre part, les conditions spatio-temporelles de l'intrigue contribuent à rendre leur univers inadéquat à l'épanouissement de chacun. En effet, certaines des caractéristiques du temps et de l'espace, remarquées dans les textes dramatiques de Beckett, Ionesco et Genet, se retrouvent au sein de *La répétition*.

Par exemple, le temps, tel qu'il est compris par les différents personnages, apparaît soit relativement bref, soit interminable. Pour Luce, le temps fictif de la pièce de Beckett représente seulement une fraction des actions répétées pendant toute une vie par les personnages principaux. Or, pour Blanche, qui montre un côté plus pratique vis-à-vis le spectacle, le temps de la pièce est conforme au temps réel de la représentation, c'est-à-dire deux heures, comme l'indique à cet effet l'extrait suivant:

ÉTIENNE:

I se passe quoi?

LUCE:

Rien.

ÉTIENNE:

Pis ça dure combien de temps?

LUCE:

Toute une vie.

BLANCHE:

Deux heures.

ÉTIENNE:

Christ, ça va être long. (*La répétition*: 54)

Ainsi, la conception du temps qu'ont respectivement Luce et Blanche diffère grandement, mais la déduction qu'en fait Étienne montre une fois de plus que le temps n'est pas compris de la même façon par tous les personnages.

De plus, malgré les efforts de Victor et de Luce pour motiver Étienne afin d' amorcer les répétitions de manière efficace, ce dernier ne participe pas au travail d'acteur avec autant d'enthousiasme que son compère. Ses nombreuses réactions d'ennui, souvent acariâtres, montrent que le temps passe beaucoup trop lentement pour lui. Par exemple, il juge que le spectacle sera «long pour rien» (*La répétition*: 55) et suggère de «mettre de la musique» (*La répétition*: 58) pour faire passer le temps plus rapidement. Il a également l'impression de perdre un temps précieux à répéter la pièce de Beckett, bien qu'il n'ait rien d'autre à faire en-dehors du théâtre (*La répétition*: 34). Comme il l'affirme à Blanche avec hargne, lors de l'un des nombreux retards de Luce: «En attendant, moi c'est mon temps que je perds icitte, à rien faire [...]» (*La répétition*: 71). En fait, Étienne ne fait qu'exprimer tout haut ce que chacun pense tout bas, puisque le temps s'égrène avec une lenteur insupportable pour tout le monde, les protagonistes étant constamment dans l'attente de l'actrice ou d'un événement subit qui tromperait leur ennui. Or, cette caractéristique est également présente dans les textes de Beckett, où les personnages subissent le même sort.

En ce qui a trait aux caractéristiques relatives à l'espace, le lieu représenté dans *La répétition* possède un trait identifié au sein des oeuvres beckettiennes. En effet, l'espace fictif de la pièce, la scène d'un théâtre, est curieusement vide d'objets pouvant amener des réponses aux questionnements des personnages. Les accessoires strictement matériels, que Blanche fournit à Pipo, de même qu'à Victor et Étienne pour la représentation (les chapeaux, la pipe, le fouet, etc.), ne suffisent pas à leur faire prendre conscience du rôle qu'ils doivent tenir dans le *Godot* ni à leur donner une raison de vivre. Il n'y a rien d'autre, dans l'espace représenté, qui pourrait faire naître

un espoir sincère dans le coeur des personnages ou suffire à les désennuyer, au point où Victor invente un pigeon imaginaire auquel l'accessoiriste et lui donnent la chasse pour se divertir, faute d'avoir quoi que ce soit d'autre à faire (*La répétition*: 114). Les protagonistes n'ont pas assez de chaleur humaine à partager pour se réconforter mutuellement, malgré les nombreux efforts de Pipo et de Blanche pour rassurer Luce, en pleine crise existentielle. En outre, cette dernière demande constamment à Blanche si elle a eu son «calmant» et celle-ci lui sert chaque fois un placebo qui semble pourtant avoir l'effet désiré (*La répétition*: 18, 29, 39, 73, 89). Ainsi, la «pilule magique» que Luce avale chaque fois qu'elle se sent déprimée n'est qu'une panacée, mais elle agit sur elle comme un tranquillisant. Ce dernier fait montre de son aliénation, son désir de croire à n'importe quoi pour se sortir de sa misère intérieure, même à l'effet imaginaire d'une drogue inefficace.

De ce fait, puisque l'espace scénique est dénudé des ressources nécessaires au bonheur des personnages, il s'avère un reflet de leur vacuité interne. La scène est vide d'objets pouvant redonner espoir à ces âmes meurtries. D'ailleurs, lorsque Luce ne se présente pas à la première et laisse les autres protagonistes s'apercevoir de l'inutilité de leur attente aussi bien que de la confiance qu'ils avaient en elle, celle-ci prouve l'échec des tentatives de Blanche et Pipo de lui redonner l'espérance dont elle avait tant besoin. Puisqu'elle n'est pas là pour remplir l'espace de sa présence, l'espoir général s'avère déçu et Victor et Étienne ont la confirmation subite qu'ils se sont acharnés pour rien pendant toute la durée des répétitions. La pièce s'achève donc sur un vide --interne et externe-- encore plus atroce que celui sur lequel elle s'est amorcée.

Or, à la toute fin, la scission habituelle entre la scène et la salle est brusquement rompue par le dialogue entre Victor et Étienne, qui font des allusions de plus en plus concrètes (et directes) aux spectateurs. Comme dans les textes de Genet, l'espace scénographique crée ainsi une symbiose entre les acteurs et le public. Quoique ce rapport soit établi lors du dénouement et demeure extrêmement bref, il s'avère bien réel lorsqu'Étienne crie successivement au public: «Sacrez votre camp, vous avez pus rien à faire icitte!», «On est toutes venus [sic] pour rien!» (*La répétition*: 144) et «Dépêchez-vous! Le toit va vous tomber s'a tête!» (*La répétition*: 145). La séparation traditionnelle entre acteurs et spectateurs est subitement anéantie par les violentes harangues d'Étienne et fait participer directement le public à l'action représentée. Les gens assis dans l'ombre ne peuvent ainsi plus reculer

devant l'ampleur du message qui leur tombe dessus: comme Victor et Étienne, Vladimir et Estragon, eux aussi ont attendu vainement que quelqu'un arrive pour qu'il se produise enfin quelque chose.

Déjà, au commencement de la scène 2, selon les indications scéniques de l'auteur, Victor et Étienne avaient fait leur entrée «[...] *par le public, chacun de leur côté* [...]» (*La répétition*: 25), ce qui devrait nécessairement avoir créé un rapport entre eux et les spectateurs. Cependant, une véritable relation d'ordre communicatif n'est établie qu'à la toute fin, lorsque le public reçoit un ordre direct d'Étienne, soit celui de partir immédiatement. À cet instant, les spectateurs se sentent concernés par l'action en cours et la symbiose genettienne entre la scène et la salle est mise en place.

3.5 La structure

Après avoir identifié les caractéristiques relatives aux personnages, aux thèmes, au langage verbal et aux conditions spatio-temporelles de *La répétition*, je m'attarderai maintenant aux traits majeurs qui composent la structure de la pièce. Deux attributs principaux ressortent de mon étude, soit le fait que l'oeuvre de Champagne ne possède pas d'intrigue véritable (caractéristique précédemment identifiée dans les textes de Beckett) et que, à la toute fin, survient une montée de la tension sous-jacente qui atteint un sommet paroxystique sur lequel la pièce se termine abruptement (caractéristique identifiée dans les textes de Ionesco).

Dans un premier temps, comme dans le *Godot* de Beckett, que Luce s'acharne à vouloir monter, il n'y a pas d'intrigue véritable dans *La répétition*. Les personnages sont sur scène, parlent constamment de jouer le texte beckettien, mais l'on n'assiste jamais à la répétition d'une seule réplique de cette oeuvre dramatique. Victor et Étienne se chamaillent continuellement pour des riens; Luce passe cent fois de l'exaltation la plus sincère à une profonde déprime et Blanche tente de ramener tout le monde à ses esprits, mais ceci dit, rien ne se passe véritablement. Bien que le théâtre dans le théâtre (soit l'essence même de *La répétition*) puisse constituer en soi une intrigue, l'action présentée dans la pièce de Champagne stagne beaucoup trop pour que l'on puisse conclure à un ressort dramatique traditionnel. Les personnages n'évoluent pas outre mesure, mais ils s'aperçoivent de leur méprise à la toute fin lorsque Étienne se met à crier au public: «Sacrez votre camp, tout le monde, vous êtes venus pour rien!» (*La répétition*: 144). Il comprend finalement que Luce ne viendra

pas et la pièce se termine un instant plus tard, sur les mêmes injonctions mécontentes. De tous les personnages, Étienne s'avère sans aucun doute le moins aliéné, mais il ne fait pas évoluer l'action parce qu'il est trop pessimiste pour tenter quoi que ce soit qui pourrait éventuellement le sortir de sa misère. Ainsi, la structure demeure linéaire et l'action ne connaît aucun rebondissement notable.

En ce qui concerne la brève montée finale de la tension sous-jacente, elle commence très près du dénouement de la pièce, lorsque Pipo dit soudain à l'accessoiriste: «On arrête ça là, Blanche. A viendra pas.» (*La répétition*: 141). Suite au refus de celle-ci de le laisser monter sur scène, pour qu'il avertisse le public de la fin prématurée de la représentation, la tension commence à grimper. Puisque Blanche s'accroche à l'espoir fou de voir arriver Luce, alors que Pipo et Étienne le perdent peu à peu, le stress augmente jusqu'à son apogée, quand Étienne finit par crier au public de s'en aller, malgré les tentatives de Victor pour le calmer. Donc, l'escalade rapide de la tension dramatique survient au tout dernier moment de l'action et, bien que brève, elle contraste abruptement avec le manque antérieur de péripéties.

Conclusion sur *La répétition*

Ainsi, les personnages de *La répétition* possèdent des caractéristiques communes aux protagonistes des quatre auteurs français étudiés. En effet, comme les créatures beckettiennes qu'ils pastichent, ils souffrent d'insécurité chronique, sont parfois des vagabonds, mais s'avèrent toujours aliénés, égarés et interdépendants. Victor et Étienne forment un tandem, en plus d'être affublés de maux physiques qui les rendent pathétiques. Comme Vladimir et Estragon, ils sont également ambivalents dans les sentiments qu'ils entretiennent l'un vis-à-vis l'autre. Des protagonistes de Ionesco, ceux de Champagne possèdent le manque de passion; Victor et Blanche se perdent dans une série d'activités futiles pour passer le temps et, à quelques reprises, Victor et Étienne d'entre eux sont victimes de la méchanceté d'un autre. Comme les individus décrits par Adamov, les personnages de Dominic Champagne sont des créatures déchues --dont certaines tiennent du tragique-- et sont mal individualisés. Finalement, Luce semble momentanément fascinée par le mal et établit ainsi (avec Victor et Étienne) une dualité oppresseur / opprimé facilement discernable.

En ce qui a trait aux grands thèmes abordés dans *La répétition*, on retrouve la solitude et la difficulté de communication entre les êtres propres à Beckett, Ionesco et Adamov. Même si la pièce reprend les lignes directrices d'*En attendant Godot*, ces deux thèmes se retrouvent dans la plupart des oeuvres du théâtre de l'absurde en général, dépassant la barrière du temps pour devenir universels. De même, la souffrance établie par Beckett et Genet est vécue par les protagonistes de Champagne, sans compter la recherche de l'abjection la plus pure dont fait preuve Luce lorsqu'elle s'acharne sur Victor et Étienne. L'angoisse existentielle amenée par Beckett et Adamov pèse lourdement sur la tête des personnages, et ces derniers souffrent d'une incapacité chronique à établir des contacts humains authentiques, ce qui les laisse désespérés et seuls. Finalement, le vide intérieur de Ionesco aussi bien que l'attente et l'absence combinées, discernables dans les textes de Beckett, s'avèrent des thèmes d'importance au sein de *La répétition*.

Puisque *La répétition* s'avère une reprise intertextuelle du *Godot* de Beckett, ces résultats ne sont guère surprenants, voire prévisibles. Or, ce qui est éminemment intéressant est l'appropriation du langage beckettien effectuée par Champagne: les personnages s'expriment certes dans une langue vide, bourrée de clichés, et n'arrivent pas à communiquer entre eux, mais ils parlent dans un français québécois typique et non le même français académiquement irréprochable que leurs prédécesseurs. Par le biais d'une langue familière, les protagonistes de *La répétition* sont ainsi en mesure de «parler» au public, de les atteindre jusqu'aux racines, sans avoir rien d'autre à «dire» que leur mal de vivre. Il s'agit ici d'une différence notable si on compare les deux oeuvres à l'étude: les personnages de Languirand, mis en scène avant la Révolution tranquille, suivaient l'exemple français et le «bon goût» requis sur la scène québécoise des années cinquante. Or, trente-quatre ans plus tard, la querelle du joual étant résolue depuis longtemps, il est tout à fait acceptable pour un jeune auteur, voire répandu, de pasticher l'oeuvre d'un autre, mais de la transmettre dans la langue qu'il choisit. Au fond, Victor et Étienne sont bien les pauvres compères égarés de Beckett; ils expriment les mêmes frustrations et les mêmes peurs, mais dans leur langue à eux, celle des Québécois, ce qui n'empêche évidemment pas la pièce de s'attarder à des notions universelles.

Parmi les autres caractéristiques relatives au langage verbal, on retrouve la présence accrue du silence et l'occurrence de questions qui ne requièrent pas de réponse, toutes deux précédemment

identifiées dans les textes de Beckett. L'utilisation de répliques vides, bourrées de clichés, et le langage inefficace pour transmettre la pensée humaine comptent également parmi les traits identifiés dans *La répétition*, mais ces particularités sont, quant à elles, attribuables aux oeuvres dramatiques de Ionesco. Parfois, dans le texte de Champagne, le langage possède également la caractéristique adamovienne d'être faux et parodique. En outre, deux nouvelles caractéristiques semblent s'y imposer: la brusque interruption du discours d'un personnage --par les paroles d'un autre individu-- et la présence de questions auxquelles répondent d'autres interrogations. Ces deux traits inédits contribuent à la mise en place du grand thème de l'incommunicabilité entre les êtres qui rend le langage aléatoire et inefficace lorsque ceux-ci s'efforcent d'établir un contact sûr avec autrui.

Finalement, en ce qui concerne les conditions spatio-temporelles, des caractéristiques présentes dans les textes de Beckett et de Genet ont été retrouvées au sein de *La répétition*. En effet, le temps passe avec une lenteur insupportable et les personnages sont prêts à tout pour se donner l'illusion que les heures s'égrènent plus rapidement. Quant à l'espace, il s'avère démunie d'objets pouvant apporter des réponses aux personnages et cette scène dénudée est un reflet de leur vacuité interne. À la toute fin, la scission habituelle entre la scène et la salle est rompue par le bris soudain et imprévu d'une convention dramatique: Étienne s'adresse directement au public et leur ordonne de partir, unissant ainsi les spectateurs et les personnages dans l'apogée finale, leur faisant partager le même sentiment frustrant et presque tragique d'être «venus pour rien» parce que Luce ne se montrera pas. Avec cette dernière caractéristique, Champagne repousse les limites habituelles du théâtre de l'absurde qui, sauf dans le cas de Genet, n'inclut pas directement les spectateurs au sein même du drame existentiel vécu par les personnages. Par cette dernière intervention d'Étienne, il crée un espace scénographique joint qui oblige le public à réagir, à se sentir lui aussi trahi, abandonné par Luce.

La structure de la pièce possède, pour sa part, des caractéristiques attribuées aux oeuvres de Beckett aussi bien qu'à celles de Ionesco. *La répétition* ne possède effectivement pas d'intrigue véritable: malgré l'occurrence du théâtre dans le théâtre, elle est constituée de simples répétitions et de l'attente désespérée d'un «miracle» qui n'arrive pas, quel qu'il soit. Il n'y a ni rebondissements notables ni tournures imprévisibles: seulement la marche vers l'inévitable de quelques personnages

essayant de trouver un sens à leur vie. Cependant, à la fin de l'action et contre toute attente, il se produit une montée de la tension sous-jacente jusqu'à l'atteinte d'un paroxysme sur lequel elle se termine abruptement, un peu comme la fin de *La Cantatrice chauve* ou *La leçon* de Ionesco, qui laissent toutes deux les spectateurs saisis, l'une par le désordre indescriptible qui s'empare de la scène, et l'autre par le meurtre sadique d'une jeune étudiante.

Ainsi, suite à ces résultats concluants, je crois être en mesure d'affirmer que *La répétition* de Dominic Champagne répond aux caractéristiques fondamentales du théâtre de l'absurde, telles qu'établies dans le premier chapitre de ce mémoire. En outre, même s'il s'agit d'un pastiche du *Godot* beckettien, elle possède plusieurs traits remarquables dans les textes des autres auteurs français, ce qui montre l'ouverture de Champagne sur les nombreux attributs du théâtre de l'absurde, au-delà même de Beckett qu'il vénère¹⁵. Ce dernier fait m'amène à croire que les données intrinsèques à toute pièce du théâtre de l'absurde tendent vers l'universel, bien que chaque auteur, français ou québécois, possède un style propre et des particularités qui le démarquent des autres.

Je puis affirmer ici que, de même que *Les Insolites*, *La répétition* s'inscrit dans les traces des instigateurs français pour montrer qu'il existe des oeuvres théâtrales purement québécoises que l'on peut classer sous l'appellation «théâtre de l'absurde». Alliées à toutes les autres que je n'ai pas pu étudier ici, elles confirment mon hypothèse de départ, à savoir que la littérature québécoise possède son propre théâtre de dérision, établi selon les mêmes conditions qu'en France. Autrement dit, il s'agit effectivement du regroupement arbitraire de pièces de théâtre d'auteurs divers, identifiables grâce aux caractéristiques qui les composent, mais où chaque dramaturge a apposé son sceau personnel.

¹⁵Voir sa «Postface pour saluer Samuel Beckett» dans *La répétition*.

Tableau récapitulatif Les caractéristiques du théâtre de l'absurde français présentes dans <i>La répétition</i>					
Personnages	Thèmes	Discours (langage verbal)	Conditions spatio-temporelles	Structure	Nouvelles caractéristiques
- Souffrent d'insécurité chronique; - Certains sont des vagabonds; - Aliénés, égarés; - Interdépendants; - Présence du tandem; - Affublés de maux physiques; - Ambivalents dans leurs sentiments; - Manquent de passion; - Se perdent dans des activités futiles pour passer le temps; - Certains sont victimes de la méchanceté d'un autre; - Créatures déchues; - Mal individualisés; - Tiennent du tragique; - Dualité oppresseur / opprimé; - Fascination pour le mal.	- La solitude; - La difficulté de communication entre les êtres; - La souffrance; - La recherche de l'abjection la plus pure; - L'angoisse existentielle; - L'incapacité d'établir des contacts humains authentiques; - Le vide intérieur; - L'attente; - L'absence.	- Silences; - Occurrence de questions qui ne requièrent pas de réponse; - Utilisation de répliques vides, bourrées de clichés; - Langage inefficace pour transmettre la pensée humaine; - Langage faux et parodique.	- Le temps passe avec une lenteur insupportable et les personnages sont prêt à tout pour se donner l'illusion que les heures s'égrènent plus rapidement; - L'espace s'avère démunie d'objets pouvant apporter des réponses aux personnages; - La scène dénudée est un reflet de leur vacuité interne; - Création d'une brève symbiose entre la scène et la salle.	- Ne possède pas d'intrigue véritable; - À la fin, il se produit une montée de la tension sous-jacente jusqu'à l'atteinte d'un paroxysme.	- Brusques interruptions du discours d'un personnage par les paroles d'un autre individu; - Présence de questions répondues par d'autres interrogations.

Conclusion

Suite aux résultats obtenus dans cette étude, il m'est possible de constater qu'il existe indubitablement des occurrences identifiables du théâtre de l'absurde au Québec, plus spécialement chez des auteurs comme Jacques Languirand et Dominic Champagne. Suite à la longue tradition du burlesque au Québec, qui avait décliné dans les années cinquante à cause de l'avènement de la télévision¹⁶, l'appropriation par certains auteurs d'un type de théâtre «tragi-comique moderne» (Jacquart: 38) était normale, voire prévisible, le même phénomène s'étant produit en France quelques années auparavant. Le théâtre de l'absurde québécois -tel qu'il est représenté dans les deux oeuvres étudiées, du moins-- ne se démarque pas outre mesure du théâtre d'avant-garde français, en ce sens qu'il correspond presque exactement à ce qui avait été amené précédemment par Beckett, Ionesco, Genet et Adamov.

En effet, les personnages du théâtre de Languirand et de Champagne s'avèrent presque en tous points semblables à ceux mis en scène par les auteurs européens: hommes ou femmes, ils sont victimes de la même aliénation fondamentale qui les transforme en créatures pathétiques, déchues, en constante lutte pour trouver un sens à leur vie, mais dont les vaines tentatives de communication et, par le fait même, de libération, échouent lamentablement. Les aspects fondamentaux, qui font d'un personnage théâtral une «créature absurde»; les caractéristiques intrinsèques qui assurent la mise en place de protagonistes égarés, anxieux, se retrouvent au sein des *Insolites* et de *La répétition*. Les individus dépeints par Languirand et Champagne, aussi bien que les êtres décrits par les auteurs européens, se trouvent emmurés dans une solitude inéluctable, écrasante, dont les minces espoirs qui surgissent par moments sont rapidement avalés par le vide infini qui les entoure. Ainsi, les personnages du théâtre de l'absurde, au-delà des frontières du temps et de l'espace, semblent les mêmes créatures pitoyables exposant aux spectateurs leur misérable condition de mortels, dont il est absolument impossible de se tirer, quoi que l'on fasse.

¹⁶HÉBERT, Chantal. Le burlesque au Québec: un divertissement populaire. Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1981.

En outre, l'oeuvre de Champagne constitue une reprise intertextuelle de *En attendant Godot*, ce qui explique bien ces similarités remarquées entre les personnages. Dans *La répétition*, ces derniers sont les mêmes individus égarés et pathétiques que trente ans auparavant lorsque Beckett les avait longuement décrits dans sa célèbre pièce de théâtre. On aurait pu croire que la distance temporelle influencerait grandement les auteurs récents, désireux d'écrire du théâtre de l'absurde, mais il apparaît que de jeunes auteurs comme Dominic Champagne s'inspirent au contraire de leur admiration envers Beckett pour créer. Avec une touche personnelle indéniable et un personnage central capable d'exprimer ses émotions --mais encore et toujours incompris des autres--, Champagne ouvre une petite brèche dans l'univers de l'absurde: il va plus loin en montrant que le théâtre de dérision lui-même s'avère inefficace à «remplir» ceux qui osent en jouer s'ils ne possèdent rien au départ. Le procédé de théâtre dans le théâtre, qui permet au personnage de Luce de parler du texte de Beckett pendant toute la durée de *La répétition*, offre un regard sur le théâtre de l'absurde lui-même, sur la façon dont il est perçu par une actrice désabusée, qui le voit comme une solution-miracle à son problème... mais qui se retrouve atrocement déçue, impuissante à s'en nourrir comme elle le voudrait.

Champagne a ainsi créé un protagoniste un peu différent au départ, vrai, poétique, mais qui finit comme tous les autres: aliéné dans le désespoir et la misère. Ce dernier fait m'amène à dire qu'il doit exister un «archétype» du personnage de «nouveau théâtre», un modèle conscient ou inconscient sur lequel les dramaturges --aussi bien français que québécois-- se sont basés pour imaginer leurs «créatures». Dans le premier chapitre de ce mémoire, j'ai brièvement cité Jacquart, qui affirmait que le personnage typique du théâtre de l'absurde était fondamentalement un «anti-héros». Mon étude confirme cette généralisation, en ajoutant que même les oeuvres récentes faisant partie de ce genre de théâtre mettent en scène des «anti-héros» possédant les mêmes caractéristiques fondamentales que leurs prédécesseurs. Je pense ici aux *Voisins* de Meunier et Saïa, par exemple, où les pitoyables Georges, Fernand, Luce, Laurette, Jeanine et Bernard me rappellent étrangement les créatures insolites de Languirand, de par leur vide intérieur reflété dans un discours insignifiant, mais où la souffrance perce indubitablement.

Si les personnages du «nouveau théâtre» ne semblent pas avoir changé malgré le temps et la distance, de même, les thématiques que l'on y retrouve sont reprises de manière semblable par Languirand et Champagne. Dans leurs textes, la difficulté de communication entre les êtres prime par-dessus tout, ce qui, à mon avis, constitue la caractéristique fondamentale de toute oeuvre appartenant au «théâtre de l'absurde». L'incommunicabilité est un thème universel --que l'on retrouve notamment chez Beckett, Ionesco et Adamov--, indispensable à la création d'une pièce de théâtre de ce type, et la plupart des situations représentées dans *Les Insolites* et *La répétition* illustrent de manière évidente l'immense peine à communiquer qu'éprouvent les humains. De même, la souffrance des êtres est abruptement mise à jour à travers le non-sens des anecdotes, constituant un second thème d'importance dans les pièces québécoises. Aucun des protagonistes des deux oeuvres étudiées n'est heureux; toutes leurs actions sont empreintes du même mal de vivre qui les mine peu à peu. Les minces espoirs qui surgissent rarement sont aussi vite déçus, parsemant l'existence des personnages d'un chagrin indélébile, comme dans les textes de Beckett et de Genet dont Languirand et Champagne se sont inspirés.

En outre, la solitude véhiculée au sein des oeuvres dramatiques de Beckett, Ionesco et Adamov est illustrée avec une importance égale dans *Les Insolites* et *La répétition*. Même si les individus décrits interagissent tant bien que mal entre eux, ils demeurent cloîtrés dans un isolement indicible, du fait qu'ils sont incapables de se comprendre et d'éprouver des sentiments authentiques les uns envers les autres. La vieille femme des *Insolites* et Luce, dans *La répétition*, véhiculent plus que n'importe quels autres personnages le thème de la solitude, en cherchant à établir des contacts avec autrui pour tromper leur amertume, mais en échouant chaque fois de manière pitoyable. Les thèmes combinés de l'attente et de l'absence typiquement beckettiennes sont également illustrés au sein des deux oeuvres étudiées, où les personnages attendent chaque fois qu'il se produise quelque chose ou qu'arrive quelqu'un susceptible de les tirer de leur isolement. Qu'il s'agisse des protagonistes des *Insolites* attendant que la mort survienne ou d'Étienne, Victor et Blanche espérant l'arrivée de Luce, l'attente presque constante --reliée à l'absence qui en résulte-- s'avère l'un des thèmes centraux du théâtre de l'absurde québécois.

Si les personnages et les thèmes des oeuvres québécoises semblent avoir été largement inspirés des textes français, il en va de même pour le discours tenu dans *Les Insolites* et *La répétition*. En effet, les innombrables difficultés langagières éprouvées par les protagonistes rendent la communication verbale hasardeuse, exactement comme chez Beckett, Ionesco et Adamov. À travers l'emploi de clichés, les nombreuses mésententes et l'abondance de pauses vides de sens, Languirand et Champagne transmettent aux individus qu'ils dépeignent le même malaise communicatif qui pourrissait l'existence des personnages du *Godot*, de *La Cantatrice Chauve* ou de *La Parodie*. Les moyens qu'ils emploient pour détruire le langage et le rendre inutile s'avèrent foncièrement les mêmes, quoique les deux auteurs québécois aient légèrement innové en ce sens. Languirand utilise effectivement la perte de mémoire beaucoup plus souvent, ce qui résulte en une communication biaisée entre les personnages, qui tiennent un discours vide de sens parce que certains ne se souviennent plus d'événements primordiaux de leur existence. Dans le texte de Champagne, les nombreuses interruptions et les questions auxquelles on répond par d'autres interrogations contribuent également à déstructurer le langage, ce qui constitue une des premières caractéristiques de la rhétorique dans le théâtre de l'absurde. Ceci dit, ces quelques innovations mineures ne renversent pas le rôle de la parole dans ce type de théâtre; elles contribuent, au contraire, à faire du langage une donnée chaotique et superflue, exactement comme dans les oeuvres de Beckett, Ionesco et Adamov. Je pense qu'elles font partie du style personnel de chaque auteur et qu'elles contribuent à renforcer la destruction du langage.

Or, cette «mort du langage de communication» a également fasciné d'importants créateurs de théâtre expérimental au Québec¹⁷. En effet, le Théâtre UBU, sous la direction de Denis Marleau, a récemment offert au public plusieurs créations inspirées d'auteurs divers et internationaux, mais dont le but demeure le même: «[...] la troupe travaille aux limites de la métamorphose du langage, c'est-à-dire en poussant celui-ci aux lisières de la communication verbale, là où l'information devient quasi obsolète, aboutissant au degré zéro du "message".» (Chassay: 141). Le travail d'UBU a déjà été qualifié de «théâtre de l'absurde» et sans doute est-ce exactement pour cette raison: leur jeu avec la non-signification du langage verbal et la difficulté de communication entre les êtres. Le style des

¹⁷CHASSAY, Jean-François. «*Luna-Park*». *Cahiers de théâtre Jeu* 64 (1992): 139-41.

créations de cette troupe s'avère unique en son genre, mais constitue peut-être un embranchement inusité du nouveau théâtre, avec une ouverture notable sur le monde.

En ce qui a trait aux conditions spatio-temporelles d'énonciation, les deux pièces québécoises étudiées montrent un lieu dépourvu d'objets pouvant amener des réponses aux questionnements des personnages, caractéristique spatiale typiquement beckettienne. En effet, aussi bien dans *Les Insolites* que dans *La répétition*, les personnages évoluent dans un lieu dénué des ressources humaines et matérielles qui leur permettraient de grandir et de nourrir des espoirs sains envers leur existence future. Dans la pièce de Languirand, cette notion est poussée encore plus loin, parce que les individus qu'il décrit sont, en quelque sorte, « prisonniers » de l'espace: ils savent pertinemment que rien de meilleur ou de différent ne les attend au-dehors, alors ils y demeurent. Dans l'oeuvre de Champagne, la nudité de la scène s'avère davantage un reflet de la vacuité interne des protagonistes qui cherchent à se remplir de quelque chose, mais ne possèdent pas les qualités internes nécessaires (telles que l'optimisme ou le courage) afin d'avancer.

Par contre, sur le plan scénographique, les deux oeuvres permettent l'avènement d'une brève symbiose entre la scène et la salle, ce qui inclut --momentanément, du moins-- les spectateurs dans l'hébétude ou le sentiment d'impuissance frustrée des personnages. Cette caractéristique appartient à Genet plus qu'à tout autre auteur; il est donc remarquable qu'on la retrouve au sein des deux pièces étudiées. Selon moi, Languirand n'était qu'un précurseur de ce qui allait se passer dans le théâtre des années soixante-dix au Québec, soit l'intégration du spectateur au sein même des représentations, et bien que cette « mode » soit passée, il n'est maintenant pas rare que les oeuvres dramatiques contemporaines jouent de la division entre la scène et la salle pour faire participer le public plus activement.

Les caractéristiques relatives au temps, quant à elles, sont attribuables à l'influence de Beckett. En effet, le temps abstrait remarqué dans *Les Insolites* et celui qui passe avec une lenteur insupportable dans *La répétition* ont été mis en scène de manière similaire par Samuel Beckett, plus particulièrement dans *En attendant Godot*. Dans les pièces québécoises, les notions temporelles sont biaisées de la même façon et ne fournissent aucun indice clair quant au temps qui passe, ce qui égare

les personnages qui finissent par ne plus savoir où donner de la tête, exactement comme Vladimir et Estragon qui sont on ne peut plus perdus.

Finalement, la structure en pente ascendante qui débouche sur un paroxysme s'avère commune aux deux pièces, ce qui montre l'influence d'Eugène Ionesco sur les auteurs québécois, même si cette apogée se situe à deux endroits différents de l'action selon la pièce (au milieu, dans *Les Insolites* et à la fin, dans *La répétition*). Cette sorte de tempête dormante qui s'éveille peu à peu et finit par faire des ravages au coeur des protagonistes montre les dangers de l'aliénation humaine qui finit par déboucher sur une crise existentielle profonde où l'on ne peut plus ignorer qu'il existe un problème, mais que ce problème n'a aucune solution. Exception faite de cette brève montée de la tension dramatique, les deux oeuvres à l'étude ne possèdent pas d'intrigue véritable, ce qui les rapproche des oeuvres beckettienne et ionesquienne qui fonctionnent sur un modèle semblable d'absence d'évolution de l'action pour montrer le désœuvrement de l'humain.

Est-ce à dire que le théâtre de l'absurde québécois s'avère une copie conforme du nouveau théâtre français? Sans exagérer et suite aux résultats obtenus, je crois être en mesure d'affirmer que les auteurs québécois à l'étude ont été largement influencés par leurs prédécesseurs européens, tant dans le contenu de leurs oeuvres que dans la forme qu'ils ont choisi d'adopter pour représenter les thématiques abordées. Fondamentalement, le message global véhiculé par *Les Insolites* ou *La répétition* s'avère le même que celui d'*En attendant Godot* ou de *La Cantatrice Chauve*. Par exemple, les êtres sont misérables, claustrés dans leur horrible condition humaine, incapables de communiquer leur désarroi à autrui et encore moins aptes à se sortir de l'angoisse existentielle qui leur étreint le coeur. Les quelques différences remarquées appartiennent au style personnel de chaque auteur et si le théâtre de laboratoire contemporain choisit une mise en scène extrêmement différente pour traiter de l'absurde, il expose néanmoins les mêmes problèmes communicatifs de base entre les humains, ce qui fait de lui aussi un théâtre de la «non-communication».

En conclusion, ce que l'on appelle le «théâtre de l'absurde», s'il ne constitue pas un courant littéraire ou théâtral à proprement parler, semble néanmoins régi par des caractéristiques précises, qui apparaissent universelles, et que j'ai été en mesure d'identifier chez quatre auteurs français. En

outre, puisque j'ai retrouvé ces mêmes traits au sein de deux oeuvres québécoises, je crois fermement que le théâtre de l'absurde québécois a été largement influencé par l'avant-garde française, consciemment ou non. Or, ces conclusions à elles seules ne me permettent pas de prouver hors de tout doute que le théâtre de l'absurde québécois possède une vie propre et que certaines oeuvres sont complètement détachées de l'influence française. Il existe certes d'autres pièces regroupées sous la dénomination «théâtre de l'absurde» au Québec, dont font partie *Les voisins* et certaines créations du Théâtre UBU. Le travail de Meunier et Saïa a de plus donné lieu à une série télévisée actuelle, typiquement «absurde», qui s'inscrit dans la même veine que *Les voisins*, soit *La Petite Vie*, ce qui prouve que ce type de représentation obtient encore la faveur du public au Québec, au théâtre ou à la télévision.

Étant donné le cadre restrictif de ce travail de recherche, il me serait possible, au cours d'une étude subséquente plus approfondie, de tenter de découvrir davantage d'auteurs québécois qui ont écrit des pièces de théâtre de ce type et d'analyser ces textes --ou canevas, dans le cadre des troupes de théâtre expérimental-- de la même manière, puis de les comparer entre eux afin de découvrir s'il existe un théâtre de l'absurde québécois totalement innovateur ou si tous les auteurs ont aussi été influencés par les oeuvres françaises d'après-guerre, comme je constate leur marque indéniable sur les écrits de Languirand et de Champagne. Une chose m'apparaît cependant évidente: il s'agit de l'intérêt marqué de chercheurs, de jeunes auteurs et du public pour le théâtre de l'absurde, intérêt qui, loin d'avoir diminué, semble s'être encore accentué depuis les années quatre-vingts, alors que l'on explore de nouvelles voies de création et de nouveaux moyens scéniques, avec toujours en tête la bouleversante entreprise des pionniers: exprimer l'inexprimable.

Bibliographie

I. Corpus

CHAMPAGNE, Dominic. La répétition. Vlb éditeur, Montréal, 1990.

LANGUIRAND, Jacques. Les Insolites. Le Cercle du livre de France Ltée, Ottawa, 1962.

II. Ouvrages cités

BECKETT, Samuel. En attendant Godot. Les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

CETTA, Lewis T. Profane Play, Ritual and Jean Genet: A Study of His Drama. The University of Alabama Press, 1974.

CHAHINE, Samia Assad. Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov. Éditions A.G. Nizet, Paris, 1981.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (tome III). Sous la direction de Maurice Lemire. Éditions Fides, Montréal, 1982.

ESSLIN, Martin. The Theatre of the Absurd. Doubleday, New York, 1969.

GAUDY, René. Arthur Adamov: essai et document. Éditions Stock, Paris, 1971.

GENUIST, Monique. Languirand et l'absurde. Éditions Pierre Tisseyre, Montréal, 1982.

GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent. Théâtre québécois (tomes I et II). Hurtubise HMH, Montréal, 1988.

HÉBERT, Chantal. Le burlesque au Québec: un divertissement populaire. Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1981.

JACQUART, Emmanuel. Le théâtre de dérision. Gallimard, Paris, 1974.

LITTLE, J.-P. Beckett. En attendant Godot and Fin de Partie. Grant & Cutler Ltd., London, 1981.

NUGENT, Robert. «Sculpture into drama: Giacometti's influence on Genet». The Theatre of Jean Genet: A Casebook. Grove Press Inc., New York, 1970. 210-220.

PETIT, Jacques. «Structures dramatiques dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Jean Genet». L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain: Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg et la Société d'Étude du XX^e siècle (Avril 1972). Éditions Klincksieck, Paris, 1974. 231-42.

SERREAU, Geneviève. Histoire du nouveau théâtre. Gallimard, Paris, 1966.

TARRAB, Gilbert. Le Théâtre du nouveau langage (tomes I et II). Le Cercle du livre de France, Montréal, 1973.

III. Articles cités

FISCHLER, Alexander. «The Absurd Professor in the Theater of the Absurd». Modern Drama 21 (1978): 137-52.

PIEMME, Michèle. «Les espaces scéniques et dramaturgiques dans *Les Nègres* de Jean Genet». Marche romane 20.3 (1970): 39-52.

VAÏS, Michel. «Dominic Champagne: les copains d'abord». Cahiers de théâtre Jeu 61 (1991): 17-18.

WENT-DAOUST, Y. «Objets et lieux dans *Le Balcon* de Jean Genet». Neophilologus 63 (1979): 23-43.

IV. Ouvrages consultés

BONNEFOY, Claude. Jean Genet. Éditions Universitaires, Paris, 1965.

CHAMPAGNE, Dominic. La cité interdite. Vlb éditeur, Montréal, 1992.

CHAMPAGNE, Dominic, MESSIER, Jean-Frédéric, RAFIE, Pascale et CARON, Jean-François. Cabaret neiges noires. Vlb éditeur, Montréal, 1994.

GAY, Paul. «L'Itinéraire de Jacques Languirand ou la réponse à l'angoisse humaine.» Le théâtre canadien français: évolution, témoignages, bibliographie. Montréal: Fides, 1976. 513-30.

IONESCO, Eugène. Notes et contre-notes. Éditions Gallimard, Paris, 1966.

KNAPP, Bettina L. Jean Genet (Revised Edition). Twayne Publishers, Boston, 1989.

LANGUIRAND, Jacques. Le Dictionnaire Insolite. Les Éditions du Jour, Montréal, 1962.

MEUNIER, Claude et SAÏA, Louis. Les voisins. Les Éditions Leméac inc., Montréal, 1982.

REILLY, John H. Arthur Adamov. Twayne Publishers, Inc., New York, 1974.

SAVONA, Jeannette, L. Jean Genet. MacMillan Press, London, 1983.

THODY, Philip. Jean Genet: A Study of His Novels and Plays. Hamish Hamilton, London, 1968.

V. Articles consultés

DIETEMANN, Margaret. «Departure from the absurd: Adamov's last plays». Yale French Studies 46 (1971): 48-59.

DRELL RECK, Rima. «Appearance and Reality in Genet's *Le Balcon*». Yale French Studies 29 (1962): 20-25.

GENUIST, Monique. «*Les grands départs* de Jacques Languirand et le théâtre de l'absurde». Présence francophone 12 (1976): 123-30.

KERN, Edith. «Structure in Beckett's theatre». Yale French Studies 46 (1971): 17-27.

LAZARIDÈS, Alexandre. «La répétition». Cahiers de théâtre Jeu 55 (1990): 148-52.

MAILHOT, Laurent. «Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois». Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français 5 (1983): 13-21.

ROMBAUT, Marc. «L'itinéraire théâtral d'Arthur Adamov (1908-1970)». Présence francophone 7 (1973): 3-8.

ROY HEWITSON, Lucille. «Jacques Languirand: de la nostalgie à l'impuissance». Études françaises 5 (1969): 207-16.

VIGEANT, Louise. «Clin d'oeil et coup de chapeau: *La Répétition* de Dominic Champagne». Cahiers de théâtre Jeu 64 (1992): 95-101.