

JENNY LANDRY

QUAND LE MONOLOGUE DIALOGUE :
LE DISCOURS MONOLOGIQUE D'YVON DESCHAMPS
(1968-1980)

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M. A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

AVRIL 1999

© Jenny Landry, 1999.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-41936-3

Résumé

Les monologues d'Yvon Deschamps dialoguent. Ils cherchent en effet à établir une communication intrafictionnelle extrascénique entre deux personnages : le monologuant et le confident collectif qu'interprètent les spectateurs. Notre analyse des traits dialogiques du discours monologique de Deschamps se construit autour de concepts issus de la pragmatique énonciative et de la théorie de la nouvelle communication. Les monologues d'Yvon Deschamps compris entre 1968 et 1980 servent de tremplin à cette analyse. Nous démontrons d'abord qu'une véritable communication existe entre deux pôles bien distincts (l'émetteur et le récepteur). La notion d'équipe étudiée par Erving Goffman nous confirme ensuite cette volonté de communiquer qui se cache derrière les monologues. Nous expliquons enfin en quoi deux procédés littéraires fréquemment employés (l'antiphrase et l'hyperbole) cautionnent implicitement le processus bipolaire de communication et provoquent une distorsion dans la transmission du message.

Remerciements

« M'as vous dire inque un affaire : j'ai du monde en tabarnouche à r'mercier. J'vous ai-tu parlé de mon mari ? Non ? Ben, ça m'surprend pas ! Y a pas grand-chose à dire, à part qu'y a faite la vaisselle qui traînait dans l'cygne pendant que j'trimais à l'ordinateur toutes ces mois-là. Le pire, c'est qu'y est sûr qu'y m'a encouragée pis aidée dans ma job ! Eille !... Ça s'peut-tu ? Faut dire que c'pas d'sa faute : depuis qu'y fait à manger pis qu'y fait l'lavage, y é pus pareille pantoute... Une vraie femme... O. K., c'correct, minou, merci ben... pleure pas, t'es pas beau quand tu fais ça.

Ben crime, chus t'après oublier ma mère pis mon père. R'marquez qu'c'est eux-autres qui d'vraient me r'mercier... Astheure que chus aussi culturée, y s'font féliciter icitte et là, ça finit pus... J'veux ben crère qu'y m'ont am'née souvent en machine, pis qu'y ont payé queques affaires, mais faudrait pas qu'y ambitionnent...

Ah ! ben, j'ai oublié d'vous dire qu'y a pas ben ben longtemps — deux ans, deux ans et demi, entécas... — chus t'allée voir mon directeur de maîtrise pour qu'y m'trouve une subvention du gouvernement. Y m'a faite remplir des papiers, pour la forme, ben entendu, parce qu'une belle pitoune comme moé...

Euh... ben.. à vrai dire, les ceuses du FCAR ont plutôt voulu voir mes notes à école pis c'que j'avais faite. Faut crère qu'y ont aimé ça, parce qu'y m'ont donné une bourse. Eille, eux autres sont corrects ! »

Peut-être suis-je un peu trop absorbée par l'univers d'Yvon Deschamps... Sans artifice et en toute sincérité, j'aimerais remercier mon merveilleux mari et mes non moins merveilleux parents pour leur support constant qui s'est manifesté sous plusieurs formes chaque fois appréciées... J'exprime également toute ma gratitude à monsieur Gilles Girard pour ses précieux conseils, son amitié vivifiante, ses connaissances et sa passion pour le théâtre qui m'ont servi de tonique intellectuel. Je dois aussi remercier madame Irène Roy et monsieur Alonzo Le Blanc pour la pertinence de leurs commentaires au lendemain de l'évaluation de mon mémoire. Enfin, tout ce travail n'aurait pu être possible sans le soutien financier du Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche (Fonds FCAR).

Jenny Landry

Table des matières

Résumé	p. 2
Remerciements	p. 3
Table des matières	p. 4
Introduction	p. 8
- Quelques définitions : convergences, divergences.	p. 8
- Y a-t-il oui ou non un récepteur ?	p. 11
- Sujet et corpus.	p. 12
- Méthodologie et concepts opératoires.	p. 13
Chapitre I : Le schéma de la communication.	p. 16
1. Le schéma de la communication au théâtre.	p. 18
1.1. Un émetteur triple.	p. 19
1.1.1 L'auteur en tant qu'émetteur.	p. 19
1.1.2 Le personnage en tant qu'émetteur.	p. 19
1.1.3 L'acteur en tant qu'émetteur.	p. 20
1.2 Un récepteur triple.	p. 21
1.2.1 L'acteur en tant que récepteur.	p. 22
1.2.2 Le personnage en tant que récepteur.	p. 24
1.2.3 Le public en tant que récepteur.	p. 29
2. Quatre types de schémas motivés par quatre types de récepteurs.	p. 30
2.1 Le personnage comme double de soi ou comme instance supérieure.	p. 30
2.2 Le personnage absent.	p. 33
2.3 Le personnage scénique.	p. 35
2.4 Le personnage extrascénique.	p. 37
3. Les dangers de certains types de schémas.	p. 40
4.1 Lorsque l'acteur « décroche » de son personnage.	p. 40

4.2	Lorsque le récepteur confond les trois facettes de l'émetteur.	p. 41
Chapitre II	La communication et la notion d'équipe.	p. 45
1.	La notion d'équipe selon Erving Goffman.	p. 46
1.1	Les membres d'une équipe de représentation.	p. 46
1.2	La coopération dramaturgique entre les membres.	p. 47
1.3	Éviter les « fausses notes » (maintenir la définition de la situation).	p. 47
1.4	Le directeur de la représentation et son rôle.	p. 48
2.	La notion d'équipe appliquée au schéma de la communication.	p. 48
2.1	L'émetteur et le récepteur.	p. 49
2.1.1	Membres d'une même équipe.	p. 49
2.1.2	Membres d'une équipe différente.	p. 57
2.2	La coopération dramaturgique.	p. 60
2.2.1	Collaboration entre :	p. 61
2.2.1.1	Acteurs.	p. 61
2.2.1.2	Personnages.	p. 62
2.2.1.3	Auteur et spectateurs.	p. 62
2.2.2	La question du pacte théâtral.	p. 62
2.3	Le directeur de la représentation.	p. 63
2.3.1	Yvon Deschamps ou le personnage ?	p. 64
2.3.2	Metteur en scène du spectateur coéquipier.	p. 64
Chapitre III	Deux procédés littéraires : l'antiphrase et l'hyperbole.	p. 67
1.	L'antiphrase.	p. 68
1.1	Définition.	p. 68
1.2	L'antiphrase dans les monologues d'Yvon Deschamps.	p. 69
2.	L'hyperbole.	p. 73
2.1	Définition.	p. 73
2.2	L'hyperbole dans les monologues d'Yvon Deschamps.	p. 74
3.	L'utilisation de l'antiphrase et de l'hyperbole dans les monologues : un paradoxe.	p. 76
3.1	Le monologue exprime une parole intérieure et vraie.	p. 76

3.2 L'antiphrase et l'hyperbole visent quelqu'un d'autre.	p. 77
4. La distorsion du message entre l'émetteur et le récepteur.	p. 78
5. La nécessité d'un décodage du vrai message par le récepteur.	p. 80
Conclusion	p. 84
- Le discours monologique d'Yvon Deschamps : une volonté de communiquer.	p. 85
- La forme devient contenu : la communication comme message des monologues.	p. 86
- Initier ou familiariser le récepteur aux rouages du théâtre : métathéâtre ?	p. 87
- Réflexions sur le monologue.	p. 88
Bibliographie	p. 90

***L'analyse du monologue nous conduit une fois de plus
à sortir de l'idée conventionnelle que le théâtre
produit un spectacle auquel nous ne sommes pas vraiment conviés,
auquel, voyeurs que nous sommes, nous n'assisterions
que par le trou de la serrure.***

(Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, p. 21)

« C'était une question de communiquer avec les gens... »

(Yvon Deschamps, cité par Jean-V. Dufresne, *Yvon Deschamps*, p. 63)

***Nous autres, not' show, on l'a répété très bien, on l'sait toute.
Pas d'danger qu'on s'trompe ! Mais vous autres, je l'sais pas.
Des fois, ça peut faire des trous dans l'pestacle
parce que vous savez pas trop quoi faire.
Alors on va répéter vos bouttes à vous autres.***

(Yvon Deschamps, « L'ouverture », *Tout Deschamps*, p. [203])

Introduction

Qu'est-ce qu'un monologue ? La question semble facile, désinvolte, mais elle a sa pertinence. Du point de vue étymologique, préfixe et suffixe sont tous deux issus du grec : *mono-* signifie « seul » et *-logue (logos)*, « discours ». Déjà, un paradoxe se pointe. Est-il possible de discourir seul ? Discourir à deux (*dialogue*) ou à plusieurs (*polylogue*) nous apparaît plus logique. Ce paradoxe intrinsèque au monologue a engendré et engendre toujours une certaine polémique quant aux tentatives de définir ce « mouton noir » du théâtre.

Quelques définitions : convergences, divergences.

« Discours d'une personne seule qui parle, pense tout haut » nous dit le *Nouveau Petit Robert*¹. Cette définition, si elle n'est pas fausse, n'en est pas moins réductrice pour autant. Pour une explicitation plus exhaustive du monologue, nous devons consulter les ouvrages traitant spécialement de questions théâtrales. Le survol des principales caractéristiques mises en exergue par différentes définitions fait apparaître de fortes ressemblances, mais aussi certaines divergences qui méritent une attention plus particulière.

Parmi les points communs de ces différentes définitions, notons que la présence généralement solitaire du « monologuant » sur scène semble faire l'unanimité ; « généralement », puisque nous ne devons omettre ces cas où le personnage se soustrait des autres personnages scéniques (ou est soustrait par un procédé technique)². On

¹ P. Robert, *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, [1995], p. 1432. Voir la bibliographie.

² Pensons aux pièces de Michel Tremblay au cours desquelles l'isolement des personnages qui monologuent découlent d'une mise en retrait physique des comédiens par rapport aux autres, ou encore d'un changement d'éclairage.

s'entend aussi pour dire que les monologues permettent de faire connaître les pensées intimes, les réflexions, les tergiversations, les dilemmes, les sentiments du personnage.

Le consensus s'effrite toutefois lorsqu'il est question de communication, d'allocutaire. Patrice Pavis admet un « interlocuteur indirect » malgré une absence apparente d'échange verbal³ ; la réponse de cet interlocuteur indirect est absente ou facultative. Anne Ubersfeld souligne l'absence de l'allocutaire, lequel doit être entendu comme synonyme d'interlocuteur scénique⁴ ; le public constituerait néanmoins le seul véritable *récepteur* du monologue. Mais que faire alors des cas marginaux où le public, récepteur, exacerbe sa participation au point de devenir allocutaire ?

Dans *Lire le théâtre III*, Anne Ubersfeld approfondit le concept de monologue et met l'accent sur ses fortes tendances dialogales :

Les non-dialogues — monologues et soliloques — sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont au théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur « autre ».⁵

On constate ici que le statut du public est passé de celui du simple *récepteur* à celui d'*allocutaire*. Louise Vigeant parle d'absence d'échange, mais avoue par ailleurs que la « réflexion [du personnage], faite apparemment pour lui seul, est destinée au spectateur »⁶. L'échange doit-il nécessairement être scénique ? Ne peut-on pas assister à un échange entre un personnage scénique et le public ? Doit-il nécessairement y avoir réciprocité ? « [O]n ne peut pas *ne pas* communiquer, qu'on le veuille ou non. Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de message⁷ », d'affirmer Watzlawick. Que penser alors de cette citation de Tzvetan Todorov qui considère le monologue comme « une parole qui n'a pas de réponse et même pas d'auditeur⁸ » ? Un tel point de vue, réducteur, mérite nuances et précisions : le monologue est une parole qui *souvent* n'a pas de réponse et, semble-t-il, pas d'auditeur *scénique outre le locuteur lui-même (si l'on fait fi ici de l'auditeur collectif que constituent les spectateurs)*.

³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 216.

⁴ A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p. 56.

⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, p. 21.

⁶ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p. 155.

⁷ P. Watzlawick et alii, *Une logique de la communication*, p. 46.

⁸ T. Todorov, « Les registres de la parole », dans *Journal de psychologie*, p. 275.

Bref, l'étude du monologue nous convie à nuancer et à abhorrer toute tentative de généraliser cette forme particulière de l'échange théâtral⁹.

La diversité de ces quelques points de vue représentatifs sur le monologue peut se comprendre grossièrement d'une façon bien simple. L'hétérogénéité de ces multiples conceptions laisse croire à des oppositions, lesquelles pourtant s'atténuent ou se dissolvent lorsque les différents points de vue sont mis en perspective. Les tenants de l'échange partiel ou absent se basent sur le côté « illusoire » du monologue, sur ses apparences scéniques ou textuelles, sur son système de communication intrafictionnel¹⁰. À cela s'ajoute un bagage historique qui rappelle la tendance généralisée, presque monolithique, du monologue « classique » à réduire toute éventuelle portée phatique au minimum. Les arguments des tenants du potentiel indéniablement communicationnel du discours monologique s'ancrent dans le constat de plus en plus répandu qu'on ne peut pas ne pas communiquer. Cette assertion se vérifie facilement en regardant de plus près le système de communication extrafictionnel, ce que nous aurons l'occasion de faire un peu plus loin.

En somme, bien que ce ne soit pas la motivation du présent ouvrage, une étude historique, diachronique, du monologue révélerait les variations dans le degré de communication auxquelles est soumis le système de communication intrafictionnel et, par ailleurs, la constance presque obligatoire d'une communication extrafictionnelle :

La relation théâtrale a été ainsi successivement basée sur l'identification (Stanislavski), la distanciation (Meyerhold, Brecht) et la participation (Artaud). Actuellement un nouveau principe fait son entrée en scène, celui de l'interaction entendue dans le sens d'une action mutuelle en réciprocité entre les éléments de la scène (acteurs, textes, concepteurs, sons, éclairages, objets, etc.), mais aussi entre ceux-ci et les spectateurs.¹¹

Autres temps, autres monologues. Les monologues d'aujourd'hui, s'ils ressemblent parfois à ceux du théâtre classique (segments narratifs monologiques, lyriques et « centripètes »), se présentent souvent tout autrement. Du point de vue de son système de communication extrafictionnel, le monologue a toujours nourri un lien entre le locuteur et l'allocutaire — ce lien fut-il tenu en ce qui concerne les pièces du théâtre classique.

⁹ Cf. le titre du deuxième chapitre de *Lire le théâtre III* d'Anne Ubersfeld : « Formes de l'échange » (p. 21).

¹⁰ Terme emprunté aux auteurs de *L'univers du théâtre* (cf. p. 41).

¹¹ I. Perelli-Contos, « De " l'art " du spectateur », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, p. 47.

Y a-t-il oui ou non un récepteur ?

Cette idée évoquée plus haut que, fondamentalement, on ne peut pas ne pas communiquer, si elle apparaît ici évidente, ne jouit pourtant pas d'une popularité généralisée. Deux tendances semblent en effet s'affronter. Certains — Georges Mounin¹², par exemple — doutent de la réversibilité de la communication au *théâtre* :

Si on entend par communication un échange symétrique d'information, l'auditeur devenant récepteur et utilisant le même code, le jeu théâtral n'est pas une communication (MOUNIN, 1970). En effet, hormis le cas limite du happening qui cherche précisément à éliminer la distinction spectateur / acteur, le spectateur reste toujours sur ses positions ; comme armes de riposte il ne dispose au mieux que de l'applaudissement, du sifflet ou de la tomate.¹³

Anne Ubersfeld¹⁴, Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁵ et André Helbo¹⁶ critiquent et nuancent ce point de vue : « le phénomène théâtral paraît effectivement ressortir au procès de communication puisqu'il comporte notamment des signes intentionnels, postule entre l'émetteur et le récepteur une relation plus ou moins réversible, accentue les fonctions phatique, conative et émotive¹⁷ ». La pertinence de cet autre point de vue, comme l'entend Patrice Pavis, repose en fait sur la conception de la *communication* :

[S]i la communication est conçue comme un moyen utilisé pour influencer autrui et reconnu comme tel par celui qu'on veut influencer [...], la réciprocité de l'échange n'est plus nécessaire pour parler de communication et il est manifeste qu'une telle définition s'applique au théâtre : nous savons que nous sommes au théâtre et nous ne pouvons pas ne pas être « touchés » par le spectacle.¹⁸

Si les points de vue divergent quant au couple *théâtre*—communication, on comprend davantage l'absence de consensus quant au potentiel communicationnel des *monologues* qui, comme nous l'avons vu, sont généralement perçus comme le discours d'une personne, seule sur scène ou isolée des autres.

¹² G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1971.

¹³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 61.

¹⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre* (cf. bibliographie).

¹⁵ C. Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », dans *Pratiques*, n° 41 (cf. bibliographie).

¹⁶ A. Helbo, « Le théâtre : une communication en déni ? », dans *Études littéraires* (« Théâtre et théâtralité »), vol. 13, n° 3 (cf. bibliographie).

¹⁷ *Ibid.*, p. 469 (fonction phatique : maintien de la communication ; fonction conative : production d'un effet et implication de l'autre ; fonction émotive : attitude de l'émetteur face au message).

¹⁸ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 61.

Bien que la communication qu'établit le monologue diffère de celle qu'établit le dialogue théâtral, elle n'en est pas moins existante pour autant. Du point de vue de son système intrafictionnel, le monologue se bâtit sur une communication plus ou moins discrète. Ce degré de « discrétion » demeure en fait intrinsèquement lié à notre degré de *perception* de cette communication : corrélations kinésiques ou discursives d'un personnage qui, comme le souligne Benveniste, se dédouble en un moi locuteur et un moi auditeur, lesquels communiquent selon cette même structure dialogale qui prévaudrait en présence de tout personnage extérieur au monologuant.

La communication intrafictionnelle du discours monologique ne se limite pas nécessairement au monologuant solitaire ou au monologuant qui partage la scène avec un ou plusieurs autres personnages. Il est en effet possible d'inventorier plusieurs cas où une communication entre la scène et la salle est désirée et explicite. À ce titre, les monologues d'Yvon Deschamps offrent des exemples révélateurs.

Sujet et corpus.

Notre hypothèse de départ peut être résumée succinctement. Grâce aux monologues d'Yvon Deschamps, nous espérons démontrer que, malgré les apparences, discours monologique et communication ne se rejettent pas l'un l'autre. Notre démonstration nous amènera à mieux connaître les différentes « strates » de la communication (communication extrafictionnelle et communication intrafictionnelle), lesquelles sont intimement liées et contiennent chacune plusieurs niveaux.

Interrogé sur son œuvre, Yvon Deschamps souligne que ses monologues peuvent être classés selon deux catégories :

Il y a deux sortes de monologues, explique *Deschamps*. Il y a le monologue direct, à sens unique, le monologue de quelqu'un qui parle au public ; je joue un personnage, le petit homme, raconte une histoire, parle de mes problèmes. La plupart de ces monologues, comme *les Unions*, sont rythmiques, il y a de la musique à l'arrière-plan. Le second genre est le dialogue dans les deux sens ; je provoque le public pour le faire réagir, comme dans *la Libération de la femme*, *le Bonheur* et *le Fœtus*. Le public réagit à deux niveaux : collectivement et individuellement.¹⁹

¹⁹ « Yvon Deschamps. Jean Champagne rencontre un phénomène québécois, monologuiste, parolier, grand comique et super-vedette », dans *Le Compositeur Canadien*, mars 1974 (cf. C. Pelletier, *Yvon Deschamps. Dossier de presse*).

De cette classification bipolaire se dégage une même intention de communiquer. La différence provient du degré de réponse du public (et presque obligatoirement du degré de provocation dont fait preuve le monologueur). Yvon Deschamps transgresse volontairement le « quatrième mur » de la scène : cette perméabilité facilite l'établissement d'un contact plus direct entre le monologueur et son public.

Dans notre entreprise de rendre compte des « rouages » de cette communication, nous aurons recours à un corpus bien délimité. Les monologues d'Yvon Deschamps compris entre 1968 et 1980 serviront de socle à notre analyse. Les monologues de cette période ont donné lieu à deux recueils : *Monologues*²⁰ (1968-1973) et *Six ans d'monologues 1974-1980*²¹. S'il ne s'agit pas des seuls monologues d'Yvon Deschamps, il faut toutefois les considérer comme les plus importants, les plus révélateurs et les plus achevés : voilà sans doute pourquoi ils furent, pendant trente ans, les seuls à être publiés. Maintenant au seuil de sa « retraite » artistique, le monologueur nous console par la publication exhaustive de tous ses monologues et chansons, parmi lesquels il est possible de découvrir certains textes inédits. Toutes les références se rapportant aux monologues qui nous intéressent seront donc tirées de *Tout Deschamps*²², cette généreuse source réunissant toutes les œuvres de Deschamps, lesquelles s'échelonnent de 1968 à 1998. Pour des raisons de circonscription, d'unité et avant tout parce qu'ils ne nous étaient pas encore offerts sous une forme textuelle lorsque le projet était embryonnaire, les monologues ultérieurs à 1980 seront donc exclus du corpus que nous entendons approfondir.

Méthodologie et concepts opératoires.

Notre étude des monologues d'Yvon Deschamps puisera à même la sémiotique, la linguistique de la communication et la pragmatique (une branche de la sémiotique). Légitimons la conjonction de ces trois « outils ».

Anne Ubersfeld et Patrice Pavis²³ orientent leurs travaux selon une perspective théorique commune : la sémiotique. Catherine Kerbrat-Orecchioni s'intéresse à la

²⁰ Y. Deschamps, *Monologues*, [Montréal], Leméac (coll. « Mon pays, mes chansons », n° 6), [1973], 236 p.

²¹ Y. Deschamps, *Six ans d'monologues 1974-1980*, [Ottawa], Inédi (coll. « Les fins mots »), 1981, 226 p.

²² Y. Deschamps, *Tout Deschamps. Trente ans de monologues et de chansons*, [Outremont], Lanctôt éditeur, [1998], 542 p.

²³ P. Pavis, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, PUL, 1985 ; *Dictionnaire du théâtre*, [Paris], Éditions sociales, [1980], 482 p., etc.

linguistique de l'énonciation et à la pragmatique. Ces méthodologies se recoupent ; les trois théoriciens se citent d'ailleurs mutuellement. Anne Ubersfeld précise dans l'avant-propos de *Lire le théâtre III* que la linguistique de l'énonciation lui est utile puis, un peu plus loin, elle souligne que sa « méthode est essentiellement pragmatique. " La pragmatique au sens américain, disent Greimas et Courtès, vise essentiellement à dégager les conditions de la communication " [et, parce qu'elle va plus loin,] elle ne saurait être séparée de la linguistique²⁴ ».

À l'instar de *Lire le théâtre III*, la réunion de ces méthodologies dans la présente étude ne vise pas la confrontation, mais plutôt la complémentarité : « La difficulté majeure de toute analyse du dialogue, c'est que, pour être compris, il nécessite l'activité conjointe de tous les modes d'analyse à la fois²⁵ ». Anne Ubersfeld, Patrice Pavis et Catherine Kerbrat-Orecchioni extraient de ce « bassin » pluridisciplinaire les éléments nous permettant d'analyser les monologues d'Yvon Deschamps dans la perspective de communication qui nous intéresse. Ils résument, critiquent, nuancent et adaptent les ouvrages qui explicitent le phénomène de la communication (au théâtre ou non). Issue de la théorie de la nouvelle communication, la notion d'« équipe » telle que définie par Erving Goffman complétera et révélera à sa manière cette communication, cette coopération entre l'émetteur et le récepteur.

Notre étude se propose de suivre un déroulement ternaire. En guise de prémices, il nous semble nécessaire de démontrer qu'une véritable communication entre deux pôles bien distincts (l'émetteur et le récepteur) régit les monologues d'Yvon Deschamps. La notion d'équipe étudiée par Erving Goffman²⁶ nous permettra ensuite de confirmer cette volonté de communiquer qui se cache derrière les monologues. Nous tenterons enfin de montrer en quoi deux procédés littéraires fréquemment employés par Yvon Deschamps (l'antiphrase et l'hyperbole) cautionnent implicitement le processus bipolaire de communication et provoquent une distorsion dans la transmission du message.

Trois chapitres reposeront donc essentiellement sur l'utilisation des concepts opératoires suivants : le schéma de la communication (émetteur, récepteur, etc.), la notion d'équipe vue par Goffman et les procédés littéraires que sont l'antiphrase et l'hyperbole (leur rôle quant à la distorsion que subit le message et quant à la manifestation latente d'un dialogisme).

²⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 15.

²⁵ *Idem.*

²⁶ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Si l'« association » monologue—communication se défend et s'impose de plus en plus, nous souhaitons ardemment qu'elle trouve ici une application concrète, une démonstration claire et méthodique, une observation sous plusieurs angles grâce au discours monologique d'Yvon Deschamps : les avenues sont plurielles, mais leur point de rencontre confirmera l'hypothèse de départ.

Chapitre I

Le schéma de la communication

La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute.

(Michel de Montaigne)

« Il n'est pas nécessaire que quelqu'un vous regarde
ou vous parle pour être en contact avec lui. [...] Vous ne pouvez pas rester une seule seconde sans être en contact avec quelque chose. »

(Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, p. 175)

Le schéma de la communication proposé par Roman Jakobson²⁷ propose six facteurs inhérents au phénomène communicationnel :

contexte

destinateur.....message.....destinataire

contact

code

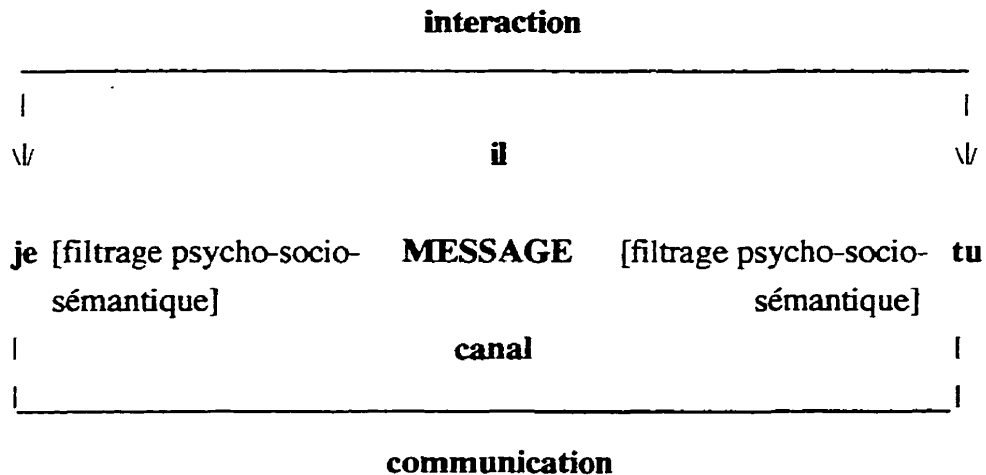
Le *destinateur* (source de l'information) fait parvenir un *message* (objet même de la communication) au *destinataire* (instance chargée de décoder le message reçu). Le message est transmis selon un *code* (système de signes, convention) et un *contact* (support sonore ou visuel, canal de la communication) particuliers. Le *contexte* renvoie à ce dont on parle²⁸. Chacune des composantes du schéma de la communication renvoient

²⁷ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 214.

²⁸ Louise Vigeant explique avec clarté et concision le processus de la communication théâtrale, où *contexte* équivaut à *réfèrent* et où *émetteur* et *récepteur* remplacent *destinateur* et *destinataire* dans le schéma de Jakobson : « L'objet d'analyse est le *message*, que l'on appelle aussi un *discours*,

à autant de fonctions : la fonction émotive ou expressive, la fonction conative, la fonction référentielle, la fonction phatique, la fonction métalinguistique et la fonction poétique. Ce schéma, incontournable outil d'analyse, peut toutefois se présenter sous un jour nouveau, simplifié.

Daniel Delas, qui a synthétisé la théorie jakobsonnienne dans un de ses ouvrages théoriques, propose ce schéma²⁹ :



Cette version « revue et corrigée » du schéma de Roman Jakobson met l'accent sur les instances émettrice (je) et réceptrice (tu) de la communication, sur l'objet de cette dernière (message) et sur le moyen de transmettre ce message (canal). « Les premiers éléments constitutifs d'un procès d'énonciation sont : le *locuteur*, celui qui énonce ; et l'*allocutaire*, celui à qui est adressé l'énoncé ; qui tous deux sont nommés, indifféremment, *interlocuteurs*³⁰ » : la mise en relief des interlocuteurs, dans ce schéma, annonce l'attention toute particulière que nous accorderons aux relations entre le « je » et le « tu » au cours du présent chapitre. L'efficacité et la pertinence de cette présentation schématique demeurent toutefois inféodées à une adaptation qui tiendra compte des subtilités de la communication théâtrale.

tel qu'il est produit par l'*émetteur* et perçu par le *récepteur*. Le message est constitué d'un ensemble de signes dont la compréhension dépend d'une connaissance commune minimale de différents *codes* de la part des émetteurs et des récepteurs. Ce message fait *référence* à des idées, véhicule des informations, renvoie à tout un monde de significations. Et la communication, bien sûr, n'est possible que si un *contact* est établi entre l'émetteur et le récepteur : le lecteur établit ce contact avec un auteur en ouvrant son livre, une personne entre en conversation téléphonique avec un ami en s'assurant d'abord de son attention : " Allo ? ", etc. » (L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p. 7. L'auteur souligne.).

²⁹ D. Delas, *Roman Jakobson*, p. 46.

³⁰ O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 406. Les auteurs soulignent.

1.1 Un émetteur triple.

1.1.1 *L'auteur en tant qu'émetteur.*

Toute œuvre de création repose sur la présence plus ou moins implicite d'un *auteur* (ou d'un scripteur³², selon Anne Ubersfeld), l'auteur devant être perçu comme l'énonciateur auquel doit être imputé un énoncé X. En tant qu'individu, Yvon Deschamps assume, par rapport à ses monologues, le rôle de créateur, d'auteur³³, « Deschamps individu encore mais individu créateur, pensant, dessinant, inventant, alimentant ce personnage aussi hallucinant d'identité que sans identité, sans nom³⁴ ». Ce premier niveau du pôle d'émission se situe bien entendu dans la réalité, réalité que nous opposerons bientôt à la fiction. La genèse du monologue s'inscrit de cette manière dans un processus *extradiégétique*³⁵ (c'est-à-dire extrafictionnel).

1.1.2 *Le personnage en tant qu'émetteur.*

L'auteur est ensuite libre de faire naître un ou plusieurs *personnages*³⁶, instances virtuelles, « créatures d'encre et de papier »³⁷ qui n'existent que dans un univers fictif. À l'instar de leur « géniteur », ces derniers participent à la transmission d'un message, mais à partir d'une source intradiégétique cette fois, puisque les personnages évoluent dans un contexte spatio-temporel tout aussi fictif qu'eux. L'impunité dont Yvon Deschamps bénéficie souvent découle de cette reconnaissance d'un personnage comme véritable responsable des propos avancés dans les monologues. L'acteur de « La manipulation » informe le spectateur que trois personnages prendront successivement la parole : « Bon

³² Nous préférons le terme « auteur » à celui de « scripteur ». L'emploi du terme « scripteur » nous apparaît préjudiciable en ce sens qu'il laisse entendre un travail d'écriture (du latin *scriptor*, c'est-à-dire « celui qui écrit »), et par là ne tient pas compte des autres types de créations telles l'improvisation, technique à laquelle recourt fréquemment Yvon Deschamps.

³³ « L'auteur dramatique n'est d'autre part que le premier maillon (pourtant essentiel dans la mesure où le verbe est le système le plus précis et stable) d'une chaîne de production qui lamine, mais aussi enrichit, le texte à travers la mise en scène, le jeu du comédien, la présentation scénique concrète, et la réception par le public » (P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 31).

³⁴ Alain Pontaut, « Pour un portrait d'Yvon Deschamps », dans *Monologues*, p. 12.

³⁵ Nous empruntons la terminologie genettienne (G. Genette, *Figures III*).

³⁶ « Le répertoire des rôles incarnés par le monologue dans la totalité de son œuvre discographique fait émerger une typologie des personnages. Personnages qui entretiennent tous un rapport spécifique et distinct avec le réel. Ils sont : l'opprimé, le prétentieux, le candide et le narrateur. Leur caractère se distingue autant par leur vision du monde et leur conception d'eux-mêmes que par la qualité des relations qu'ils cultivent avec les autres » (Y. Laplante, *Étude du discours humoristique du monologue Yvon Deschamps de mille neuf cent soixante-huit à mille neuf cent quatre-vingt-quatre*, p. 50).

³⁷ R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 8.

ben là, y faut faire attention, les trois fous s'en viennent ! Alors là, j'vous avertis d'avance : le premier gars, c'est un gars d'extrême droite ; le deuxième gars, c'est un gars flyé et le troisième gars, c'est un gars d'extrême gauche. Pis y vont vous dire des bêtises, mais accueillez-les chaleureusement. Mesdames et messieurs, attention, v'là l'premier !³⁸ »

1.1.3 *L'acteur en tant qu'émetteur.*

Le théâtre se démarque des autres formes littéraires par la mise en scène de la pièce. À ce troisième niveau du pôle d'émission se situe *l'acteur*, chargé d'incarner tel ou tel personnage : « Le statut du personnage de théâtre, c'est d'être incarné par l'acteur, de ne plus se limiter à cet être de papier dont on connaît le nom, la longueur des tirades et quelques informations directes (par lui et les autres figures) ou indirectes (par l'auteur). Le personnage scénique acquiert, grâce au comédien, une précision et une consistance qui le font passer de l'état virtuel à l'état iconique³⁹ ». Yvon Deschamps assume lui-même les différents rôles⁴⁰ qu'il crée :

Il a aussi bien trop le sens du ridicule et de l'humour pour faire des discours redondants ou pour distribuer des messages. Aussi, en scène, laisse-t-il très vite la place et la parole à ce personnage, né de lui sans doute et qu'il interprète et incarne, mais qui n'est pas plus lui, même si, sous nos yeux, l'individu est le même, que Iago n'est Shakespeare ou que Molière n'est Harpagon. Alors, substitution soudaine et invisible, voici le personnage, chargé de tous les rires, moyen de toutes les réflexions.⁴¹

« [L]e dialogue de théâtre est le produit de plusieurs énonciateurs : l'énonciateur-scripteur, les énonciateurs-personnages, à quoi s'ajoutent des locuteurs concrets, les comédiens. Croisement de voix plurielles⁴² », précise Anne Ubersfeld. Si ce pôle d'émission à la configuration tripartite se comprend aisément, quelques distinctions s'avèrent toutefois nécessaires lorsque les trois niveaux semblent se confondre. C'est en effet ce qui se produit souvent avec les monologues d'Yvon Deschamps, auteur,

³⁸ Y. Deschamps, « La manipulation », dans *Tout Deschamps*, p. [345].

³⁹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 250.

⁴⁰ « L'univers de Deschamps est à la fois simple et complexe. Simple parce qu'il met en scène un seul acteur, mais complexe parce que cet acteur incarne plusieurs personnages en interaction avec de nombreux autres à travers une multitude de thématiques. Il n'y a en scène qu'un acteur qui s'identifie à un personnage qui nous rapporte ses mésaventures » (Y. Laplante, *Étude du discours humoristique du monologue Yvon Deschamps de mille neuf cent soixante-huit à mille neuf cent quatre-vingt-quatre*, p. 50). Une importante nuance s'impose. Deschamps / acteur n'est pas toujours seul sur scène : il semble que les musiciens, souvent acteurs, aient été oubliés ici...

⁴¹ Alain Pontaut, « Pour un portrait d'Yvon Deschamps », dans Y. Deschamps, *Monologues*, p. 13.

⁴² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 53.

personnage et acteur relevant « physiquement » d'une seule et même personne : « Lorsque l'auteur est en même temps l'interprète, il y a télescopage : le triangle s'aplatit, la relation à trois devient duo, [...] mais cette apparente simplification ne fait que rendre la représentation plus complexe⁴³ ». Un tel syncrétisme des instances émettrices génère certains problèmes quant à la distinction auteur-personnage-acteur : ces problèmes seront approfondis davantage à la fin de ce chapitre.

1.2 Un récepteur triple.

« L'émetteur, au sens large du terme, est donc triple : scripteur-personnage-acteur ; et le récepteur triple lui aussi : personnage-acteur-spectateur⁴⁴ ». À chaque instance émettrice correspond une instance réceptrice de même niveau : auteur—public, personnage—personnage, acteur—acteur. La première corrélation concerne la dimension extrascénique de la pièce théâtrale ; personnages et acteurs évoluent plutôt sur la scène. Cette organisation a l'avantage de la simplicité, mais le défaut de ne convenir qu'aux pièces théâtrales « traditionnelles ». L'étude du discours monologique nous montre rapidement que les instances réceptrices défient souvent le modèle usuel.

Placés devant un discours « monologique », nous devons nous interroger sur la possibilité d'une communication entre acteurs et personnages. La question est simple : avec quel personnage le « monologuant » peut-il donc communiquer ? À quel acteur récepteur l'acteur émetteur s'adresse-t-il ? La réponse ne peut qu'être subordonnée à une mise en perspective. Considérer le monologuant comme un personnage qui *parle seul* met l'accent sur l'isolement du personnage ou sur le caractère centripète de sa communication. Logiquement, il ne devrait y avoir aucun personnage récepteur — « devrait », puisque nous ne pouvons omettre les cas de violations fortuites et secrètes de cette solitude par un autre personnage (caché sous la table ou derrière la porte, par exemple).

Les monologues d'Yvon Deschamps mettent en lumière un bouleversement des conventions qui régissent habituellement le pôle de réception : « Le personnage qui monologue n'est pas seul — les héros classiques délibèrent ou délirent en présence de confidents, les anti-héros modernes s'adressent directement à l'auditoire — mais il est

⁴³ A. Le Blanc, « Pièces à un personnage ou spectacles-solos », dans *Québec français*, n° 49, p. 37.

⁴⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 9. Notons que, logiquement, il aurait plutôt fallu lire « acteur-personnage-spectateur ». Cet ordre corrigé témoignerait plus justement de la correspondance des divers niveaux des pôles d'émission et de réception.

isolé par sa distraction, son mysticisme, sa passion, sa naïveté, sa révolte⁴⁵ ». Que le monologuant ne soit pas seul n'a donc rien de strictement contemporain : « Encore faut-il prendre garde de ne pas toujours considérer comme seuls en scène des héros qui sont seuls à parler : la scène 3 de l'acte V de *Médée* de Corneille est uniquement constituée par une tirade de Créon ; mais il parle à ses domestiques, personnages présents, bien que muets⁴⁶ ». Jacques Scherer multiplie les exemples démontrant qu'il n'est pas impossible « qu'un personnage, bien que ne se trouvant pas seul, se comporte comme dans un véritable monologue⁴⁷ ». Cette fausse solitude de l'émetteur, qui s'applique chez Deschamps, sous-entend des récepteurs de tous ordres.

1.2.1 L'acteur en tant que récepteur.

Nous avons vu qu'Yvon Deschamps représente l'acteur chargé d'interpréter le personnage principal des monologues dont il est également l'auteur ; nous devons toutefois dissocier Deschamps des personnages qu'il incarne : le monologiste n'est pas et ne sera jamais réellement le « gars de la *shop* », ni le fœtus⁴⁸, ni Roger Lalumière⁴⁹, ni Jésus⁵⁰, etc. En tant qu'auteur, Yvon Deschamps s'adresse à un récepteur collectif : les spectateurs (lorsque les monologues sont joués sur scène) ou les lecteurs (lorsque les monologues sont publiés)⁵¹. Jusque-là, cette « communication dissymétrique » (pour reprendre les termes clés du schéma) entre « actants réels » se déroule normalement. Or, seul sur scène, à qui Yvon Deschamps / *acteur* s'adresse-t-il ? Une « communication symétrique entre « actants réels » est-elle concevable hors du dialogue (ou du polylogue) ? Chose certaine, le monologisme de Deschamps n'est pas imperméable. Lors de certains monologues, les musiciens assument un véritable rôle théâtral. Ainsi, dans « La honte », le personnage d'Yvon Deschamps s'adresse aux personnages « musiciens » :

Eille les gars, vous jouez trop fort ! (*La musique ne s'arrête pas.*)
Eille, les gars, c'est trop fort, le monde m'entend pas... C'EST TROP FORT ! (*La musique s'arrête.*) Bon, c'est parce qu'à la longue des affaires comme ça, ça l'air de rien au départ, mais à la longue, ça peut créer un malaise. Non, t'sais moé, j'tais niaiseux avant. J'tais trop gêné.

⁴⁵ L. Mailhot et D.-M. Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, p. 28.

⁴⁶ J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, p. 253.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁴⁸ Y. Deschamps, « Le fœtus », dans *Tout Deschamps*, p. [59].

⁴⁹ Y. Deschamps, « Le positif », dans *Tout Deschamps*, p. [210].

⁵⁰ Y. Deschamps, « Le p'tit Jésus », dans *Tout Deschamps*, p. [67].

⁵¹ Nous pourrions également parler d'« auditeurs » : n'oublions pas que la plupart des monologues d'Yvon Deschamps se retrouvent sur des supports auditifs (disques, cassettes).

J'leur parlais pas, j'tais ben trop gêné ! Non mais c'est parce que j'avais peur. J'me disais : « Si j'leur dis qu'y jouent trop fort, sont ben capables de pus vouloir jouer. » C'est vrai. Ça m'gênait...⁵²

Si cette communication entre personnages est évidente, la communication entre *acteurs* demeure implicite, voire imperceptible pour le spectateur :

Il est difficile de parler de communication entre les acteurs, donc sur le plan réel, puisque ce que nous pourrions déceler comme lien entre eux nous l'attribuerions immédiatement à l'échange fictif entre personnages [...]. En tous cas, comparée à la communication externe, on peut conclure avec OSOLSOBE que « la communication entre les acteurs est réciproque, symétrique et simultanée, précisément comme la communication des personnages qu'ils représentent » [...].⁵³

Yvon Deschamps expérimente une communication *extrascénique* entre acteurs. Cette tentative originale constitue sans aucun doute la clé du succès du monologue « C'est la vie (Le monologue à répondre) ». Yvon Deschamps / acteur⁵⁴ s'adresse au public qu'il invite à devenir lui aussi acteur :

J'vas vous expliquer un peu comment ça marche. Un monologue à répondre, c'est un peu comme une chanson à répondre, mais c'est pas pareil du tout. Non. C'qui est pareil, c'est que si vous êtes bons dans les chansons à répondre, vous êtes bons dans les monologues à répondre. Êtes-vous bons dins chansons à répondre ? Oui ? On va en faire une, ça va nous réchauffer. J'chante une phrase, vous chantez la même phrase. Après, j'chante un refrain de quatre phrases. Comptez-les et pis vous répétez inque la dernière phrase. On va taper dans nos mains !⁵⁵

Ici, l'acteur scénique assume, explique, d'une certaine manière, la mise en scène de son jeu et celle du jeu de ses partenaires extrascéniques. Toutefois, c'est à un autre niveau qu'acteur scénique et acteurs extrascéniques échangeront « officiellement » les répliques d'un monologue d'inspiration socio-économique qu'introduit un avertissement : « Attention, ça commence pour vrai. Attention⁵⁶... »

⁵² Y. Deschamps, « La honte », dans *Tout Deschamps*, p. [62]. L'auteur souligne.

⁵³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1980], p. 81. L'auteur souligne.

⁵⁴ Est-ce vraiment Yvon Deschamps / acteur qui parle ou s'agit-il plutôt d'un personnage « acteur » ? La frontière reste difficile à tracer...

⁵⁵ Y. Deschamps, « C'est la vie (Le monologue à répondre) », dans *Tout Deschamps*, p. [290].

⁵⁶ *Ibid.*, p. 291.

En somme, il est possible de relever trois types d'*acteurs récepteurs* liés au processus communicationnel des monologues d'Yvon Deschamps :

1) Yvon Deschamps en tant qu'acteur : cas limite où nous pourrions parler d'*autocommunication*, en supposant que tout individu (acteur) puisse se parler à lui-même, réfléchir sur ses actes (son jeu dramatique) et les évaluer ;

2) Les partenaires scéniques : autrement dit, les musiciens qui accompagnent Yvon Deschamps et qui, parfois, participent au monologue, répondent au monologuiste, assument certaines répliques ;

3) Les spectateurs : ils deviennent acteurs, tantôt figurants, tantôt comédiens aux répliques prédéterminées ou improvisées : « Ça fait cinq minutes que c'est dans l'*show-business* pis ça improvise⁵⁷ ».

Bref, il appert qu'une communication entre acteurs soit possible et ce, malgré un discours apparemment monologique : il y a eu réception, bien qu'il n'y ait pas toujours eu réponse.

1.2.2 *Le personnage en tant que récepteur.*

Communication entre acteurs et communication entre personnages se trouvent nécessairement liées, les personnages étant interprétés par les acteurs. Le processus communicationnel qui a cours entre le personnage X et le personnage Y a toutefois l'avantage de se situer à un niveau de perception plus facile pour les instances extrafictionnelles (spectateur, auteur, acteur).

Chez Yvon Deschamps, le monologuant s'adresse parfois, voire souvent, à un personnage. Il importe cependant de différencier ces personnages récepteurs. D'emblée, nous pensons aux personnages secondaires qu'interprète l'acteur Yvon Deschamps. Ce dernier assume simultanément plus d'un rôle : un seul corps et une seule voix (ceux de Deschamps), mais plusieurs personnages en réalité.

J'ai dit : « Allô monsieur ! » Y dit : « Allô monsieur ! Pardon monsieur ? » « Qu'osse qu'y a monsieur ? » Y dit : « Monsieur, est-ce tu vous-même à l'appareil ? » J'ai dit : « J'pense ben, chus tout seul dans maison, j'vois pas ben ben qui c'est qu'ça s'rait ! » Ben y dit : « Monsieur, si c'est-tu vous-même, j'ai t'une très bonne nouvelle pour

⁵⁷ *Ibid.*, p. 293.

vous : vous gagnez l'câbe ! » Ah ben j'ai dit : « Merci beaucoup, chus ben content d'apprendre ça ! » Y dit : « Êtes-vous chez vous dans l'moment ? » J'ai dit : « Oui, mais chus occupé au téléphone là par exemple ! » Ben y dit : « C'est pas grave. Quand vous aurez fini vot' téléphone, partez pas, on arrive, on s'en va vous ploguer. »⁵⁸

Ici, deux personnages : le personnage principal et la personne qui lui offre le câble. Notons cependant que le discours de ce dernier est *rapporté* : « Ben y dit : ⁵⁹ " C'est pas grave. [...] " » D'autres exemples montrent aussi que le personnage principal s'efface et cède la parole à deux autres personnages :

Chaque fois [que le docteur de famille] rentrait, y disait : « Ben oui, mais pourquoi vous m'avez pas téléphoné avant ? » Ma grand-mère disait : « On vous aurait téléphoné si y avait été malade. Y nous a jeté dans face en pleine santé, c't'homme-là ! » Y disait : « Ben oui, mais ça fait cinq semaines qu'y s'est pas l'vé, ça veut p't-être dire queque chose ? » Ma grand-mère disait : « Docteur, quand l'bon Dieu a décidé de v'nir vous chercher, c'est pas vous qui allez le r'tarder çartain ! » Là, l'docteur y disait : « Oui, mais écoutez madame, j'pourrais p't-être vous rappeler le cas de votre cousin Lucien. » Ah ben là, ma grand-mère, quand y a dit ça, est dv'nue bleu foncé. Pis lui, y est v'nu mauve violacé en déboulant l'escalier. À dit : « Le cas du cas du cousin Lucien, on veut pas en entendre parler icitte ! C'est une écœuranterie ! »⁶⁰

Dans les deux cas, on note l'utilisation de marqueurs de discours *rapporté*. Les « répliques » des personnages nous sont présentées comme ayant déjà été prononcées dans un passé fictif. Pouvons-nous considérer ces personnages comme de véritables récepteurs ? Ces personnages sont les récepteurs, non pas de la communication en cours (celle propre à l'énonciation du monologue lui-même), mais bien ceux d'une communication *rapportée*. Et puisque, la plupart du temps, l'introduction de tels personnages « rapportés » par le monologuant dans son discours s'accompagne de marqueurs, force est d'admettre qu'Yvon Deschamps ne peut vraisemblablement jouer simultanément deux personnages qui seraient situés à un niveau *commun* de la communication. Deux exceptions peuvent cependant être envisagées : le personnage comme double de soi ou comme instance supérieure. Le premier des deux cas montre habituellement le personnage principal en train de se parler : « Le monologue peut être, et c'est un cas très fréquent, adressé à telle instance du *moi*, un *moi* passé, ou un autre désir,

⁵⁸ Y. Deschamps, « Cable TV », dans *Tout Deschamps*, p. [79].

⁵⁹ Nous soulignons.

⁶⁰ Y. Deschamps, « La maladie », dans *Tout Deschamps*, p. 48.

ou un *moi* en devenir⁶¹ ». Dans les monologues d'Yvon Deschamps, le monologuant s'adresse rarement à son double : « Des fois j'viens assez tanné de t'ça, j'me dis : « Un beau jour, qu'osse qu'y va arriver, j'vas m'tirer une balle dans tête⁶² ! » Cette courte confession d'un discours *autoadressé*, mais à caractère *analeptique*, se veut plus directe dans « J'en peux plus », la partie chantée du même monologue (« Dans ma cour »), sorte de continuation thématique de la parole intérieure qui s'est pointée le bout du nez quelques lignes plus haut :

J'en peux pus de m'faire barouetter
 D'faire rire de moé à cœur d'année
 J'en peux pus, chus trop fatigué
 J'en peux pus de m'faire dire tout l'temps
 Qu'un gars qui veut, c't'un gars qui peut
 Qu'y comprennent donc que si j'veux pas
 C'est jusse parce que j'peux pas

J'en peux pus, j'suis à bout d'rires
 J'en peux pus, j'suis à bout d'mourir⁶³

La plupart du temps, le monologuant réfléchit tout haut en chantant⁶⁴. La dramaturgie classique nous offre d'ailleurs des cas similaires :

Le monologue permet au dramaturge, non seulement de faire connaître les sentiments de son héros — facilité que lui offre tout dialogue — mais de les chanter. Pendant la première moitié du XVII^e siècle, le « poème dramatique » garde, comme le suggère son nom, beaucoup d'éléments poétiques et abonde en monologues ; dans la plupart de ces monologues, le personnage chante son amour ou sa douleur, son désespoir, sa colère, son angoisse ou sa joie, interminablement.⁶⁵

Soulignons enfin que l'autodiscours, dans les monologues de Deschamps, adopte rarement une forme dialogique explicite où le monologuant s'adresse à son double en le tutoyant : nous sentons bien que ces passages sont autoadressés, mais l'*alter ego* demeure

61 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 23. L'auteure souligne.

62 Y. Deschamps, « Dans ma cour », dans *Tout Deschamps*, p. 96.

63 Y. Deschamps, « J'en peux plus », dans *Tout Deschamps*, p. 97.

64 Il importe tout de même de préciser que les chansons ne reflètent pas toutes ce caractère autodiscursif. En effet, plusieurs d'entre elles se distinguent par leur forte tendance dialogale : « T'as lâché l'école un peu vite / Ou c'est l'école qui t'a lâché / Ton père buvait douze ou quinze p'tites / Toués jours, sans pouvoir travailler / Y avait trop d'enfants dans maison / C'est pour ça qu'tas sacré ton camp / T'as eu des boss, c'tait des pas bons / Fa qu'tu chômes d'l'été au printemps » (« C'est ben normal », dans *Tout Deschamps*, p. 51). Pensons également à la populaire chanson « Aimons-nous » (*Tout Deschamps*, p. 76-77) qui, par l'utilisation de la première personne du pluriel, s'adresse directement à la collectivité.

65 J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, p. 246.

muet. Bref, il s'agit plus souvent d'une adresse que d'un dialogue avec l'autre partie de soi-même.

L'adresse au personnage comme double de soi, dans les monologues d'Yvon Deschamps, se produit donc habituellement dans un contexte musical et se présente comme un autodiscours parfois rapporté. L'autodiscours « en direct » trouve malgré tout une place dans « Ma femme », où la structure de l'énoncé porte les stigmates de l'émotion, mais aussi d'un changement fortuit de récepteur :

Qu'ossé j'ai dit là, moé ? Non, ça pourrait pas, ça ! Ça ferait sept ans pis j'm'en s'rais pas aperçu ? Non, ça s'peut pas parce qu'à peur de toute. Non pis à part de t'ça, j'vois pas où c'qu'à prendrait l'temps d'faire ça, crime à travaille assez dans maison toute la journée, j'arrive le soir est encore en jaquette, à même pas eu l'temps d'faire son lit ! À l'a peur des autres hommes. À tellement peur des autres hommes qu'y peut jusse y avoir moé dans sa vie. [...] Fa que ça s'peut pas... parce que pour ma femme, y a jusse moé... jusse moé... jusse moé.⁶⁶

Yvon Deschamps / acteur, par la force des choses, interprète donc le monologuant et le double de ce monologuant, les deux étant intrinsèquement liés. Le deuxième cas, l'adresse à l'instance supérieure, est ainsi défini par la théâtrologue Anne Ubersfeld :

S'il ne s'agit pas toujours d'une divinité, l'appel désigne un système de valeurs, un « *sur-moi* », auquel le spectateur peut s'identifier. Instances parfois difficiles à nommer ou qui, au contraire, vont, comme généralement chez Corneille, porter le nom de « devoir » ou d'« honneur ».⁶⁷

Notons que ce genre d'appel n'est pas fréquent dans les monologues d'Yvon Deschamps. Toutefois, dans « La mort du boss », nous surprenons un appel à la « Mort », thème anthropomorphisé ; mais encore une fois, cette réplique est associée par le monologuant au passé :

Fa qu'j'ai dit : « Mort, même si c'est moé qui vous a appelée pour moé-même, j'vous demanderais d'attendre encore quelques minutes avant d'me prendre parce qu'y a jusse depuis qu'vous êtes arrivée que j'me rends compte que chus vraiment vivant. »⁶⁸

⁶⁶ Y. Deschamps, « Ma femme », dans *Tout Deschamps*, p. 174.

⁶⁷ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 24. L'auteure souligne.

⁶⁸ Y. Deschamps, « La mort du boss », dans *Tout Deschamps*, p. 233.

Une fois de plus, on constate une analogie avec le théâtre classique : « Les personnages du théâtre du XVIIIe siècle, quand ils sont seuls, invoquent parfois des objets matériels, mais le plus souvent des abstractions, et en particulier des sentiments personnifiés. Le goût de l'abstraction et de la personnification des sentiments est à l'origine un goût précieux⁶⁹ ». Mais il reste que Deschamps / acteur ne peut interpréter la Mort qu'*indirectement*, puisque la « présence » de cette dernière relève du passé.

Double de soi ou instance supérieure, ces personnages ne sont interprétés par aucun autre acteur : ils ne sont présents que par l'*intermédiaire* d'Yvon Deschamps / acteur. D'autres personnages, non assumés par le monologuiste, peuvent être identifiés ; les musiciens (joués par les musiciens) constituent cette fois les récepteurs *visibles* du message lancé par le personnage principal :

Eille, les musiciens, voulez-vous ben m'dire c'que vous faites là ?
Voulez-vous ben r'tourner à vos places. Qu'osse que vous faites ?

(*Un musicien* :) « On fait qu'osse qu'on veut, comme qu'on veut, quand qu'on veut. »

Mais c'est pas l'temps, là. Là, c'est l'temps de faire qu'osse que j'vous dis, comme que j'vous l'dis, quand que j'vous l'dis.

(*Un musicien* :) « C'est pas c'que tu disais. Tu viens jusse de dire qu'on pouvait faire qu'osse qu'on veut quand qu'on veut l'faire. »

Mais j'ai jamais dit ça d'ma vie, j'ai jamais dit ça. Écoutez donc quand j'parle. J'ai dit, textuellement : « Ça s'rait-tu beau si UNE parsonne... » et je parlais de moé-même, pas d'vous autres.⁷⁰

Les musiciens doivent être ici perçus comme les personnages scéniques qui captent (et même retournent, dans ce cas-ci) le message d'une communication *directe* qu'ils entretiennent avec le personnage principal interprété par Yvon Deschamps / acteur.

Comme nous l'avons souligné plus haut, les spectateurs deviennent quelquefois acteurs — des acteurs chargés d'interpréter des personnages. Ces personnages extrascéniques, à l'instar des personnages scéniques (les musiciens), constituent eux aussi un pôle de réception qui, il va de soi, devient un pôle d'émission lorsque la communication est réciproque. À ce propos, « C'est la vie (Le monologue à répondre) » reste l'un des monologues les plus révélateurs de cette communication explicite entre personnages (et implicite entre acteurs) : « J'ai dit : " Un honnête père de famille qui est

⁶⁹ J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, p. 251.

⁷⁰ Y. Deschamps, « La liberté », dans *Tout Deschamps*, p. 179. L'auteur souligne.

obligé d'voler pour nourrir ses enfants. Ça s'peut-tu ? " " *C'r'effrayant !* " Ma femme à dit : " Qu'est-ce que vous voulez ? " " *C'est la vie !* " 71 »

En somme, les personnages récepteurs sont nombreux : le double de soi et l'instance supérieure (interprétés indirectement par le monologuant lui-même), les personnages scéniques (assumés par les musiciens) et les personnages extrascéniques (joués par les spectateurs). Ces personnages constituent les récepteurs du processus communicationnel en cours. La strate externe de cette communication s'ancre plutôt dans la réalité où les spectateurs sont les récepteurs.

1.2.3 Le public en tant que récepteur.

À l'émetteur « auteur » correspond enfin le récepteur « spectateur » (ou « lecteur »). Comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, ce type de communication se caractérise par sa dissymétrie. En effet, l'auteur communique avec le spectateur (ou le lecteur) par le biais de son œuvre. Cette communication médiante, indirecte, se retrouve entre Yvon Deschamps / auteur et ses spectateurs (ou ses lecteurs). Signalons toutefois que le degré de « médiateté » se trouve diminué par la coprésence physique de Deschamps et de son public ; l'écart entre les deux pôles se fait sentir davantage à la lecture de l'œuvre.

En somme, le schéma de la communication au théâtre selon Anne Ubersfeld et Catherine Kerbrat-Orecchioni nous amène, lors de la distinction des pôles d'émission et de réception, à mieux cerner les différents niveaux qui entrent en jeu et influencent obligatoirement la perception et la compréhension du processus communicationnel théâtral. L'étude des monologues d'Yvon Deschamps nous permet de constater que :

— l'auteur, l'acteur et le personnage du pôle d'émission se trouvent ici intimement liés, mais doivent être absolument différenciés : les cartes se trouvent ici quelque peu brouillées du fait que l'auteur assume lui-même, en devenant acteur, l'interprétation des personnages qu'il a créés (tendance qui, sans être marginale, n'est pas courante pour autant).

⁷¹ Y. Deschamps, « C'est la vie (Le monologue à répondre) », dans *Tout Deschamps*, p. 293. L'auteur souligne.

— le spectateur n'est en rien passif⁷² : il est amené non seulement à recevoir l'œuvre, mais aussi à lui répondre ou à y participer comme acteur chargé d'incarner tel ou tel personnage ; récepteur, il peut devenir à l'occasion locuteur.

— bien que les œuvres d'Yvon Deschamps se réclament du discours monologique (cf. le titre des recueils *Monologues et Six ans d'monologues*, par exemple), elles établissent un dialogue auquel l'acteur, le personnage ou le public, selon le cas, participent par leur silence autant que par leurs répliques sonores ou verbales. On l'a dit plus haut : « on ne peut pas *ne pas* communiquer, qu'on le veuille ou non. Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de message⁷³ ».

2. Quatre types de schémas.

Le processus pragmatico-énonciatif théâtral, comme nous l'avons vu, repose sur la corrélation de plusieurs composantes, l'émetteur et le récepteur étant celles qui nous intéressent le plus. Un schéma de la communication personnalisé — qui témoigne visuellement de ce processus — peut être appliqué aux monologues d'Yvon Deschamps, mettant ainsi en évidence l'identité des récepteurs aux multiples visages. Il est en effet possible de dégager quatre types de schémas motivés par quatre types de personnages récepteurs.

2.1 Le personnage comme double de soi ou comme instance supérieure.

Du point de vue du pôle d'émission, auteur et acteur renvoient à une seule personne : Yvon Deschamps. Toutefois, le personnage énonciateur doit être dissocié de Deschamps. En effet, l'auteur décide de prendre en charge l'interprétation du personnage qu'il a créé, mais ce personnage n'est pas moins *autre* pour autant. Dans les monologues d'Yvon Deschamps, le personnage échappe la plupart du temps à toute dénomination explicite. Nous le devinons toutefois de sexe masculin, généralement d'âge adulte et appartenant à la classe ouvrière. L'étude du personnage dans son individualité, son évocation sociale, politique, culturelle et économique n'étant pas notre objectif premier, nous nous contentons de souligner l'anonymat de ce personnage — anonymat qui, bien entendu, est porteur de sens quant au processus pragmatico-énonciatif. L'utilisation d'un personnage

⁷² « Laisse pour compte pendant des siècles, le spectateur acquiert à notre époque un statut particulier et une identité bien individuelle qui le distingue nettement de ce que l'on identifiait, il n'y a pas si longtemps, comme " public ", c'est-à-dire un groupe indistinct d'individus » (I. Perelli-Contos, « De " l'art " du spectateur », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, p. 41).

⁷³ P. Watzlawick et alii, *Une logique de la communication*, p. 46. L'auteur souligne.

énonciatif sans nom confère à la communication en cours une certaine universalité. Confronté à un personnage clairement identifié, le spectateur pourra être tenté de se distancier, consciemment ou inconsciemment, de cet *autre* fictif dont l'altérité se trouve accrue par le « halo » idiosyncratique que crée d'une certaine façon son nom. À l'inverse, l'anonymat de l'énonciateur fictif favorise le phénomène d'identification scène-salle, baignant ainsi la relation communicationnelle d'une intimité davantage propice aux échanges.

Du point de vue du pôle de la réception, les instances diffèrent l'une de l'autre. Bien sûr, il y a les spectateurs. La question de l'acteur comme récepteur mérite quant à elle une attention toute particulière. Dans les monologues d'Yvon Deschamps, le personnage et son double relèvent d'un seul et même acteur⁷⁴. En est-il de même pour l'instance supérieure ? Cette dernière, définitivement différente du personnage (pensons à la Mort), emprunte pourtant la voix de ce personnage ; le spectateur n'est toutefois pas tenté d'associer le corps de l'acteur à l'instance supérieure évoquée. En d'autres mots, Yvon Deschamps, en tant qu'acteur, interprète « directement » son personnage et « indirectement » l'instance interpellée qui se manifeste verbalement. Le personnage, quant à lui, peut être identifié soit comme cet *alter ego* du personnage émetteur anonyme, soit comme ces thèmes anthropomorphisés — le plus souvent, la Mort.

Ce premier type de schéma se visualise ainsi :

ÉMETTEUR _____	RÉCEPTEUR
auteur = Yvon Deschamps _____	spectateur = spectateurs
acteur = Yvon Deschamps _____	acteur = (Yvon Deschamps)
personnage = homme X _____	personnage = double de soi ou instance supérieure

Comme nous l'avons déjà souligné antérieurement, ce premier type de schéma n'est guère représentatif des monologues d'Yvon Deschamps. Le personnage central est peu

⁷⁴ La relation qui unit l'*ego* et l'*alter ego* est-elle une relation de gémellité ou d'altérité ? Les choix quant à l'interprétation, on le comprend, peuvent varier. Selon le point de vue adopté, nous pouvons avancer ou rejeter la nécessité de recourir à deux comédiens différents pour assurer l'interprétation de cet *ego* et de cet *alter ego*. Dans *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay, le personnage éponyme et ses quatre *alter ego* hétérochrones sont interprétés par cinq comédiennes (M. Tremblay, *Albertine, en cinq temps*, [Montréal], Leméac, [1984], 103 p.).

enclin à une autoréflexion faisant fi d'éventuels récepteurs autres que lui-même. De la même façon, les adresses à une instance supérieure sont à peu près inexistantes, si ce n'est de quelques exceptions.

Un survol du corpus à l'étude nous amène à constater que le récepteur / double de soi ne se retrouve, semble-t-il, que dans les chansons — qu'elles soient autonomes par rapport aux monologues ou qu'elles leur soient liées. Comme nous l'avons vu plus haut, « Dans ma cour » se termine sur une chanson où la communication se « nombrilise » ; la chanson « Le rêveur » nous apparaît elle aussi comme un long monologue autoadressé :

Je rêve souvent à la mer
 Je rêve souvent à refaire ma vie
 Tout en travaillant
 Je pars en dedans vers l'infini
 Je rêve souvent à la mer
 Je rêve souvent à refaire ma vie⁷⁵

Le message emprunte un registre plus grave, plus sérieux, plus introspectif. La portée communicationnelle de ces constats et de ces réflexions d'ordre personnel se trouve réduite, d'une certaine façon, au récepteur « minimal » : soi-même.

L'instance supérieure, au risque de nous répéter, est interpellée par le personnage principal lors de certains monologues dont les thèmes sont généralement éponymes. Bien que peu nombreuses, il nous est possible de retrouver quelques exemples de prosopopées qui, par définition, mettent « en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés » et les font « agir, parler, répondre⁷⁶ ». Dans le monologue « La mort du boss », le monologuant s'adresse à la grande faucheuse, laquelle ne reste pas muette :

Le boss mort, ma femme morte... J'savais pu quoi faire, j'tais toute à l'envers. Fa qu'j'ai appelé la mort. Ben, c'est après que j'm'ai rappelé du p'tit. Fa que j'm'ai t'en allé dans sa chambre. Pis là, j'marchais de long en large pis j'me demandais quoi faire avec. Pis c'est là qu'la mort est arrivée, pis j'ai été trop lâche pour la r'garder en face, pis j'ai eu peur que le p'tit la voye. Fa que j'ai pris son oreiller pour y cacher l'visage... La mort a dit : « Lâche-lé, j'vas l'prendre. » Ben j'ai dit : « C'est pour moé que j'vous ai appelée, pas pour le p'tit. Laissez-le tranquille, le p'tit. »⁷⁷

⁷⁵ Y. Deschamps, « Le rêveur », dans *Tout Deschamps*, p. 360.

⁷⁶ B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, p. 364.

⁷⁷ Y. Deschamps, « La mort du boss », dans *Tout Deschamps*, p. 197.

Cet exemple témoigne d'une communication entre le personnage central et la Mort, communication qui relève toutefois d'un passé plus ou moins proche : la véritable communication en cours — celle du moment présent de l'acte d'énonciation — se déroule plutôt entre le personnage scénique et ses « confidents » extrascéniques. Dans « Le bonheur » se cache un autre court passage qui, cette fois, partage le même cadre énonciatif, les mêmes caractéristiques spatio-temporelles que le monologue tout entier :

J'me plains pas ! Chus pas fou ! Je l'sais ben que l'bonheur y haït ça l'monde qui s'plaint. J'me ferme. Mais, c'est parce que quand ça fait trop mal, ça paraît. Ça paraît parce que j'viens d'mauvaise humeur, pis j'bougonne, pis j'bardasse pis envoie donc...
 Eh, bonheur, es-tu là ?... Eh, bonheur ? M'as m'en aller à maison, m'as t'préparer un p'tit lunch pis m'as t'attendre, O.K. ?
 M'entends-tu bonheur ? Bonheur, es-tu là ? Bonheur, faut qu'tu viennes, han ? Chus pus ben ben capable d'attendre, moé là... Bonheur, m'entends-tu ? Bonheur, j'en peux pus moé... BONHEUR, VIENS-T'EN !... VIENS-T'EN PARCE QUE MOÉ J'M'EN VAS !⁷⁸

L'instance supérieure divine, Dieu en l'occurrence, est interpellée dans la chanson qui prolonge le monologue « L'histoire sainte / La création » :

Y m'semble, Seigneur, que c'est beaucoup
 Pour une p'tite pomme, pour une p'tite pomme
 Y m'semble, Seigneur, que c'est beaucoup
 Après tout, je ne suis qu'un homme [...]

Y m'semble, Seigneur, que c'est beaucoup
 Pour un peu d'fun si vite passé
 Car soit dit sans vous offenser
 Je suis comme vous m'avez créé⁷⁹

Quelques rares exemples, donc, de communications autodirigées ou adressées à des instances abstraites, supérieures, des exemples qui démontrent un premier type de réception — une réception tantôt passée tantôt en cours.

2.2 Le personnage absent.

L'analyse du pôle d'émission de ce deuxième schéma nous mène aux mêmes constats que le schéma précédent : auteur et acteur relèvent d'une seule personne, soit Yvon

⁷⁸ Y. Deschamps, « Le Bonheur », dans *Tout Deschamps*, p. 43. L'auteur souligne.

⁷⁹ Y. Deschamps, « Pour une p'tite pomme », dans *Tout Deschamps*, p. 229.

Deschamps. Encore une fois, le personnage énonciateur, généralement anonyme et masculin, ne doit pas être confondu avec Deschamps.

Le pôle de la réception se caractérise ici aussi par une hétérogénéité des trois instances — une hétérogénéité marquée, toutefois, par certaines constantes, la présence des spectateurs étant la principale. Or, confrontés à un personnage *absent*, comment pouvons-nous identifier l'acteur ? S'il est souvent possible de nommer ou de prédiquer ce personnage absent, la logique veut cependant qu'aucun acteur n'assume son interprétation ; dans le cas contraire, le personnage changerait évidemment de statut. Notons que la tendance à rapporter, dans la communication présente, une communication passée peut brouiller une fois de plus les cartes. Une distinction de ces actes d'énonciation hétérochrones devient alors indispensable. Il appert que la relation, par le personnage principal, d'une communication antérieure (à laquelle il a pris part) introduit un personnage *présent* lors de cette communication passée, mais *absent* dans la communication en cours avec le personnage collectif qu'est le public.

Le schéma de ce deuxième type, c'est-à-dire celui propre aux cas de personnages récepteurs absents, s'illustre ainsi :

ÉMETTEUR	_____	RÉCEPTEUR
auteur = Yvon Deschamps	_____	spectateur = spectateurs
acteur = Yvon Deschamps	_____	acteur = aucun
personnage = homme X	_____	personnage = variable

Les monologues d'Yvon Deschamps, s'ils regorgent de ces personnages « évoqués », ne multiplient guère l'appel *direct* au personnage absent. Il nous faut plutôt jeter un coup d'œil du côté des chansons ; ces dernières fournissent la majorité des exemples témoignant d'une réception ciblée :

C'est pourtant vrai qu'on s'est aimés
 C'est vrai, on s'en est pas parlé
 J'aurais trouvé ça trop gênant
 De dire je t'aime... de ton vivant
 J'aurais eu peur que tu ris d'moé
 Ou qu'tu m'dises : « Ben ça paraît pas ! »

C'est des affaires qui s'disaient pas
Quand tu vivais, quand t'étais là⁸⁰

Notons que le personnage absent tend à faire partie de l'intimité du personnage principal ; il s'agit souvent de l'épouse ou de la conjointe :

Quand je t'ai vue partir
Disparaître à jamais
J'aurais voulu bondir
Te crier mes regrets
Pleurer sans retenue
M'accrocher sans pudeur
Te paraître abattu
T'appeler mon bonheur [...]
Te prendre dans mes bras
Mais je ne pouvais pas⁸¹

Ailleurs, la conscience de la fuite du temps amène le monologuant à réfléchir sur sa vie amoureuse, adressant alors ses réflexions à l'être aimé dont il est privé :

Vingt ans après, vingt ans passés
Mais tu n'es plus qu'un souvenir
Parmi tant d'autres souvenirs
Je t'ai aimée, mais c'est fini
Pourquoi viens-tu hanter mes nuits ?
Si tu reviens dans mes pensées
C'est que je pourrai retrouver
Le seul trésor que j'ai perdu⁸²

D'autres exemples, toujours tirés des chansons, pourraient être relevés. Toutefois, on ne trouve, parmi les *monologues* de Deschamps compris entre 1968 et 1980, aucune manifestation d'une communication de ce type, c'est-à-dire une communication s'adressant à un récepteur absent, mais issu de la même « strate temporelle » que le personnage énonciateur ; l'isolement du monologuant semble ici accentué par « l'absence » de l'absent.

2.3 Le personnage scénique.

À l'instar des deux schémas précédents, le pôle d'émission de ce troisième type de schéma présente les mêmes caractéristiques : Yvon Deschamps est à la fois auteur et acteur, tandis que le personnage baigne encore dans l'anonymat.

⁸⁰ Y. Deschamps, « Des mots d'amour », dans *Tout Deschamps*, p. 132.

⁸¹ Y. Deschamps, « Pourquoi », dans *Tout Deschamps*, p. 49.

⁸² Y. Deschamps, « Vingt ans après, vingt ans passés », dans *Tout Deschamps*, p. 316.

Le pôle de réception de la communication répond à une organisation plus concrète. Devant les spectateurs, les musiciens présents sur la scène deviennent acteurs et jouent leur propre rôle.

Ce troisième type de récepteur se traduit par le schéma suivant :

ÉMETTEUR	RÉCEPTEUR
auteur = Yvon Deschamps	spectateur = spectateurs
acteur = Yvon Deschamps	acteur = musiciens
personnage = homme X	personnage = « musiciens »

Les exemples d'un tel type de communication se font moins rares. Les monologues de Deschamps sont sporadiquement ponctués d'une communication entre personnage principal et personnages « musiciens » :

(Chœur :)
T'es pas libre d'être ou de pas être
T'es même pas libre de ben paraître
T'es pas libre d'être mou ou violent [...]
T'es pas si libre que tu le crois

Tu parles de casseux de veillée, toé. Chus libre, je l'sais qu'chus libre. CHUS LIBRE ! [...] Eille, les musiciens, voulez-vous ben m'dire c'que vous faites là ? Voulez-vous ben r'tourner à vos places. Qu'osse que vous faites ? *(Un musicien :)* « On fait qu'osse qu'on veut, comme qu'on veut, quand qu'on veut. »⁸³

Les communications de ce type manifestent souvent une réciprocité, une alternance des fonctions d'émission et de réception chez un même personnage :

Imaginez-vous les fruits et les légumes, c'est plein d'produits chimiques. Y a pus d'protéines, y a pus d'vitamines dans c'qu'on mange.

(Les musiciens :)
 Pourtant les jeunes de vingt ans
 Sont au moins six pouces plus grands
 Que la plupart de leurs parents
 C'est vrai ça, mais les aliments naturels, dans ça, y en a des vitamines,
 dans ça, y en a des protéines !

⁸³ Y. Deschamps, « La liberté » (incluant la chanson « Être ou ne pas être »), dans *Tout Deschamps*, p. [178]. L'auteur souligne.

(*Les musiciens :*)
 Pourtant les gars qui mangent ça
 Sont aussi maigres que des rats
 Fa qu'y peuvent pas garder d'chats
 Ça c'est épais ! Qui a dit ça ? C'est pas les aliments naturels qui font ça,
 c'est l'riz !⁸⁴

Ces cas de dialogues évidents, puisqu'il ne s'agit somme toute plus d'un monologue (pour cette section du texte, du moins), se trouvent accentués par une interlocution qui contrevient aux « règles » formelles d'un discours monologique « traditionnel ».

2. 4 Le personnage extrascénique.

Par personnage extrascénique, nous entendons ces personnages joués par les spectateurs, personnages qui deviennent les récepteurs directs d'un processus communicationnel inscrit dans un cadre d'énonciation fictif (c'est-à-dire le monologue comme produit de l'imaginaire d'Yvon Deschamps). Parler de personnages récepteurs *extrascéniques* peut susciter l'étonnement avec raison. Alors que le monologuant ne devrait, en principe, s'adresser à aucun personnage scénique ou extrascénique, nous voilà forcés d'admettre que le monologuant chez Deschamps trouve une oreille attentive chez un personnage collectif situé au-delà du quatrième mur.

Ce dernier type de schéma comporte les mêmes caractéristiques quant au pôle d'émission : Yvon Deschamps est auteur, puis acteur, tandis que « l'homme » la plupart du temps anonyme constitue le personnage principal des monologues.

L'étude du pôle de réception révèle une véritable « hardiesse » formelle qui s'oppose à une conception du monologue plus traditionnelle, plus classique. En effet, le spectateur prend part à un processus communicationnel qu'on lui refuse (ou auquel il se refuse ?) habituellement : le spectateur devient acteur et cet acteur collectif interprète un personnage.

Sous ses apparences de dialogue, le schéma de ce type de communication, on le comprend, semble exclure tout discours monologique :

ÉMETTEUR	RÉCEPTEUR
auteur = Yvon Deschamps	spectateur = spectateurs
acteur = Yvon Deschamps	acteur = spectateurs
personnage = homme X	personnage = collectif (confident)

⁸⁴ Y. Deschamps, « La nature », dans *Tout Deschamps*, p. [207]. L'auteur souligne.

Plusieurs monologues gravitent autour de cette participation active du spectateur. « C'est la vie (Le monologue à répondre) », à propos duquel nous avons déjà glissé quelques mots, fournit un exemple incomparable d'un personnage à la fois récepteur, extrascénique et actif :

« Pas d'job, pas d'argent ! » Ça s'peut-tu ? « C't'effrayant ! » À quatre gars, même pas capables d'emprunter 500 piasses, ça s'peut-tu ? « C't'effrayant ! » Y a un des gars, y dit : « On va faire un hold-up. » Qu'est-ce que vous voulez ? « C'est la vie ! »⁸⁵

Cette construction dialogale s'accompagne toutefois d'un bémol. Bien sûr, le spectateur est convié, dès le début du monologue, à interpréter un rôle bien défini. Mais, les énoncés possibles se trouvent considérablement restreints (deux expressions exclamatives seulement) et leur énonciation ne traduit pas la liberté et la spontanéité d'une conversation normale. Ce cas n'est pas sans nous rappeler le chœur :

Dans le théâtre grec antique, on faisait parler un chœur qui réagissait à l'action. Spectateur privilégié, le chœur constituait en quelque sorte un personnage collectif anonyme qui commentait l'action, interrogeait les personnages, les approuvait ou les plaignait. On dit qu'il incarnait la « voix du peuple ». Le chœur est donc un groupe de personnages parlant tous ensemble et faisant une espèce de mise au point. Ce procédé, comme la narration, aide le spectateur à mieux saisir la réalité des personnages et permet, en attirant l'attention sur certains de ses aspects, de réfléchir aux valeurs qu'ils véhiculent.⁸⁶

D'une certaine manière (puisque'ils n'assument pas toutes les fonctions ci-haut décrites), les spectateurs font office de chœur qui réagit au discours du monologuant, de « personnage collectif anonyme » qui répond au personnage principal en adoptant le ton idoine.

L'exemple tiré du monologue « C'est la vie (Le monologue à répondre) » montre un spectateur—personnage qui *répond* au monologuant. À d'autres occasions, les spectateurs, simples figurants dont les répliques sont sonores et visuelles (rires, applaudissements, huées, protestations, sorties, gestes et mimiques traduisant le plaisir, l'approbation, le désaccord, voire le dégoût, etc.) plutôt que verbales, prennent part une

⁸⁵ Y. Deschamps, « C'est la vie (Le monologue à répondre) », dans *Tout Deschamps*, p. 293. L'auteur souligne.

⁸⁶ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p. 158.

fois de plus à une communication, moins évidente peut-être, mais non moins effective. Il s'agit alors d'un personnage collectif qui, par la prédominance de l'écoute sur la réponse, joue le rôle de confident. Ce type de personnage récepteur se retrouve d'ailleurs dans plusieurs des pièces du théâtre classique, lesquelles trahissent toutefois une forte tendance à oublier la présence de ce confident (tendance qui ne se retrouve pas dans les monologues d'Yvon Deschamps) : « Nous avons signalé la faculté d'absence du confident ; le héros peut à volonté oublier l'existence de son entourage, et agir ou parler comme s'il était seul. Ainsi devient possible le monologue devant le confident⁸⁷ ». Repoussant encore plus les limites du monologisme, le recours, chez Deschamps, à l'apostrophe par le monologuant affiche la nette intention de s'adresser directement à un personnage à l'oreille attentive :

Y a un affaire que ça fait longtemps que j'veux en parler à quelqu'un, mais comme que j'ai pas trouvé parsonne, m'as vous en parler à vous autres. C'est comme qui dirait que... j'ai une crotte su l'cœur... En faite, j'ai un gros gros gros problème dans ma vie, c'est ma femme. Est épaisse.⁸⁸

Plusieurs monologues sont imprégnés de cette volonté du monologuant de se confier, de parler à quelqu'un d'autre qu'à lui-même, d'élargir les frontières de son monologue afin de se sentir moins seul peut-être. Parfois même, le personnage semble privilégier plus cette volonté de communiquer que le message en tant que tel ; ou, encore, le monologuant semble profiter d'une occasion de communiquer pour transmettre un message, un « bloc » d'informations sur sa vie (fictive, bien entendu) :

Eille, j'vous ai-tu dit que le p'tit allait à maternelle ? J'vous ai-tu dit qu'y y allait déjà presque pus ? Ah, c'est ça que j'vas vous dire. Le p'tit y a commencé sa maternelle, y a commencé ça au mois d'septembre. Quand y a commencé, y y allait trois jours par semaine, deux heures par jour. Et pis rendu au mois d'décembre, y allait pus inque le mardi pis le jeudi, de deux heures à deux heures et dix. Ah oui, y sont pus capables de l'toffer plusse que ça. C'te p'tit-là, y va peut-être perde toute son année !⁸⁹

Un personnage extrascénique (joué par les spectateurs), peu importe la pièce de théâtre, rompt déjà avec une tradition bien ancrée où la scène constitue habituellement la chasse gardée des personnages. Se détournant, en quelque sorte, d'une certaine « tradition » dramaturgique du fait qu'ils sont autarciques par rapport à toute pièce de

⁸⁷ J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, p. 255.

⁸⁸ Y. Deschamps, « Ma femme », dans *Tout Deschamps*, p. [167].

⁸⁹ Y. Deschamps, « C'est pas juste », dans *Tout Deschamps*, p. [147].

théâtre, les monologues d'Yvon Deschamps interrogent la signification du monologisme et en élargissent les frontières en autorisant la possibilité de personnages récepteurs directs scéniques et même extrascéniques.

3. Les dangers de certains types de schémas.

Nous avons identifié les triples composantes des pôles d'énonciation et de réception, puis nous avons relevé certains exemples permettant de mieux comprendre les subtilités et les variantes du processus communicationnel. Dans les monologues d'Yvon Deschamps, le bon déroulement de ce processus se trouve parfois affecté par certaines situations problématiques telles le « décrochage » (lorsque l'acteur cesse momentanément d'interpréter son personnage ou lorsqu'il ponctue son monologue d'apartés, par exemple) et la confusion des trois niveaux d'émission par le spectateur.

3.1 Lorsque l'acteur « décroche » de son personnage.

Il arrive que le personnage s'efface volontairement ou accidentellement. Cette situation entraîne par conséquent le récepteur aux frontières de la fiction : une telle interruption de l'interprétation montre alors l'acteur « dépouillé » de son personnage, de son identité fictive. Le nombre d'instances émettrices se trouve alors réduit à deux : le personnage fictif disparaît et laisse, seul sur scène, l'acteur sous lequel se cache l'auteur.

Dans « C'est la vie (Le monologue à répondre) », le spectateur est d'abord interpellé par l'acteur : « À chaque fois que dans l'monologue j'dis : " Ça s'peut-tu ? ", vous répondez : " C't'effrayant ! " [...] Là, à chaque fois que j'vas dire : " Qu'est-ce que vous voulez ? ", vous répondez : " C'est la vie ! " [...] Attention, ça commence pour vrai. Attention ...⁹⁰ » Cette invitation à la vigilance introduit un passage radical à la fiction : « Eille ! Moé j'avais jamais r'marqué qu'y avait autant d'inflation. J'pensais que c'tait ma femme qui gaspillait⁹¹ ». Un peu plus loin, l'acteur décroche volontairement de son personnage pour faire remarquer aux spectateurs—acteurs qu'ils ont mal joué leur personnage :

Non non, y a pas de « C'est la vie ! » là, commencez pas à improviser !
Ça fait cinq minutes que c'est dans l'show-business pis ça improvise.
J'ai dit : « Qu'est-ce que tu veux ? » J'ai pas dit : « Qu'est-ce que vous voulez ? » Là j'viens de l'dire par exemple... Y a une gang de fixeux en

⁹⁰ Y. Deschamps, « C'est la vie (Le monologue à répondre) », dans *Tout Deschamps*, p. 291.
L'auteur souligne.

⁹¹ *Idem.*

avant qui suit pas pantoute. J'comprends qu'en haut y suivent pas : sont occupés. Mais vous autres !⁹²

Puis, on réinstalle la fiction : l'histoire racontée reprend son cours. Les quelques autres interventions directes de Deschamps—acteur se font plus discrètes, plus rapides, opérant un va-et-vient serré entre fiction et réalité (souvent en deux phrases) : « Très bien, très bien... ça suit bien. Là j'dis : " Qu'est-ce qu'on peut faire pour le sortir ? "⁹³ »

Ce monologue incontournable de Deschamps présente un décrochage volontaire destiné à mettre en évidence le processus communicationnel autant que le phénomène théâtral. L'ostentation du mince fossé séparant la fiction et la réalité de même que l'oscillation ludique entre ces deux niveaux forcent le spectateur à prendre conscience que les allégations du personnage ne sont pas nécessairement cautionnées par l'acteur et l'auteur. Cette distanciation aide le spectateur à repérer les choix esthétiques régissant le monologue, à « utiliser son jugement critique, [à] résister à l'illusion théâtrale et [à] détecter les procédés de la représentation⁹⁴ ». Le spectateur, en tant qu'instance réceptrice d'un processus communicationnel complexe, parvient alors à décoder le message : « En somme, et c'est ici la leçon de BRECHT, il n'y aura véritable communication de la scène vers la salle que lorsque le travail théâtral sera capable de se montrer comme effet artistique en vue de la détection d'un effet idéologique⁹⁵ ».

3.2 Lorsque le récepteur confond les trois facettes de l'émetteur.

Bien que ce ne soit pas le cas dans « C'est la vie (Le monologue à répondre) », auteur, acteur et personnage se confondent la plupart du temps. Yvon Deschamps est à la fois auteur et acteur : comme le personnage qu'il incarne lui ressemble habituellement, le spectateur oublie souvent de résister à la tentante illusion théâtrale qui lui fait croire que Deschamps endosse les points de vue de son personnage (le monologuant)⁹⁶. La distance entre fiction et réalité devient alors infime, voire imperceptible. Cette difficulté du récepteur à décoder le message met en péril la communication. L'interprétation déficiente du message par le récepteur explique les remontrances jadis adressées à Yvon Deschamps :

⁹² *Ibid.*, p. 293.

⁹³ *Idem.* L'auteur souligne.

⁹⁴ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 98.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁶ « Les gens, aujourd'hui, ne se posent plus de questions. Il [*sic*] savent bien qu'il y a un personnage, et qu'il y a moi. Mais ils ne sont jamais certain [*sic*] lequel c'est » (J.-V. Dufresne, *Yvon Deschamps*, p. 76).

Dans *les Unions, qu'ossa donne*, il se fit prendre, un soir. Trois solides armoires qui venaient d'écouter le monologue l'interpellent après le spectacle : « T'as raison, Deschamps, les unions, ça vaut pas de la m... » Et l'un d'ajouter : « Mais c'est pas la vraie vie, ton affaire, des employés dociles comme ça, y s'en fait plus aujourd'hui ». ⁹⁷

Lorsqu'on lui demande s'il a été confronté à des réactions négatives venant de l'auditoire féminin, Yvon Deschamps répond :

Oui. La libération de la femme, c'est parfois décourageant. En 1973, le personnage était tellement énorme, tellement épais, que je pensais bien me faire comprendre. Mais non, on me prenait toujours au pied de la lettre. Les filles me criaient des noms pendant que les gars restaient là, fiers et contents. J'imagine que je l'ai mal écrit ! En fait, il peut arriver que le spectateur ne fasse pas la distinction entre le théâtre et le sermon. Dans un sermon, on indique clairement ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Mais, dans mes monologues, je ne fais que mettre en scène un personnage avec certains préjugés, parfois énormes. Et moi, j'espère que les spectateurs verront l'absurdité du personnage. ⁹⁸

Bref, l'impunité dont a bénéficié et dont bénéficie toujours Yvon Deschamps reste subordonnée à la distinction des trois facettes de l'émetteur, à la perception d'un travail esthétique, artistique.

« Le monologue n'est nullement une " communication interpersonnelle tronquée ", un dialogue *moins* quelque chose. Il est un discours spécifique, une forme de communication " intrapersonnelle " qui a ses particularités syntaxiques : actant-sujet implicite, excroissance du prédicat, etc. ⁹⁹ » Tout discours, quelle qu'en soit sa forme, ne peut être formulé dans le vide. Il y a nécessairement un récepteur, fut-il l'émetteur lui-même ou fut-il silencieux. Condamner la portée communicationnelle du discours monologique en invoquant l'argument réducteur d'une absence de réciprocité porte préjudice à un type de communication singulier, mais non moins réel. Le monologue est convention, pacte théâtral, invraisemblance désirée et la passivité du spectateur, récepteur, se termine aux frontières mêmes de sa mutité, car il écoute, décode, réagit, réorganise le message :

⁹⁷ J.-V. Dufresne, *Yvon Deschamps*, p. 46.

⁹⁸ N. Barsalou, P. Boissonnault, J. Fiset et C. Gendron (propos recueillis par), « Yvon Deschamps : monologuiste », dans *Québec français*, n° 49, p. 35.

⁹⁹ L. Mailhot et D.-M. Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, p. 31.

Si chez Antonin Artaud le spectateur n'est pas qualifié explicitement de créateur, il est par contre appelé à être un participant, ce qui revient au même. « Le spectateur viendra au théâtre non plus tellement pour voir, mais pour participer » (1961 : t. II, p. 15) ; « il doit savoir qu'il s'offre à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu » (p. 22).¹⁰⁰

Certains monologues ou extraits de monologues d'Yvon Deschamps reposent, comme nous l'avons vu, sur la participation verbale du spectateur. Deschamps va jusqu'à impliquer le récepteur dans la fiction en lui attribuant un rôle, en lui donnant l'occasion de devenir personnage. Le spectateur expérimente les différentes strates communicationnelles et participe à la fiction.

De toutes les définitions du monologue avancées, celle de Jacques Scherer semble être la seule à englober toutes les manifestations protéiformes du monologue, qu'il soit centripète ou centrifuge : « Le monologue est une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux¹⁰¹ ». On pense alors aux personnages scéniques (musiciens) et aux personnages extrascéniques (le confident joué par le spectateur). Dans les deux cas, le monologuant s'adresse directement à son récepteur, que ce dernier demeure silencieux ou non :

Il y a deux sortes de monologues, explique *Deschamps*. Il y a le monologue direct, à sens unique, le monologue de quelqu'un qui parle au public ; je joue un personnage, le petit homme, raconte une histoire, parle de mes problèmes. La plupart de ces monologues, comme *les Unions*, sont rythmiques, il y a de la musique à l'arrière-plan. Le second genre est le dialogue dans les deux sens ; je provoque le public pour le faire réagir, comme dans *la Libération de la femme*, *le Bonheur* et *le Fœtus*. Le public réagit à deux niveaux : collectivement et individuellement.¹⁰²

Parler de « confident » nous renvoie à cette influence que semble avoir eue la dramaturgie classique sur le monologiste¹⁰³. Cette empreinte ne surprend guère lorsque

¹⁰⁰ I. Perelli-Contos, « De "l'art" du spectateur », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, p. 42.

¹⁰¹ J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, p. 256.

¹⁰² Jane Champagne, « Yvon Deschamps. Jane Champagne rencontre un phénomène québécois, monologiste, parolier, grand comique et super-vedette », dans *Le compositeur canadien*, mars 1974, p. 5 (cf. *Yvon Deschamps. Dossier de presse 1969-1985*). L'auteure souligne.

¹⁰³ Plusieurs influences, qui dépassent cette notion de confident, sont à soupçonner. Fridolin, incontournable personnage des revues de Gratien Gélinas, esquisse d'une certaine façon les futurs personnages de Deschamps, notamment par la prédominance de l'apostrophe dans son discours

l'on sait que l'acteur Yvon Deschamps a d'abord joué des personnages dont Corneille, Racine — et non Deschamps lui-même — étaient les auteurs : « Il fera ses débuts en 1958 dans *Andromaque*, jouant Pylade, au Théâtre Universitaire Canadien¹⁰⁴ ». Si cette influence classique, on l'a vu, ne le quittera jamais tout à fait, la volonté de mettre en scène des personnages qui nous ressemblent ne fléchira en aucun temps, au grand bonheur du public et au grand succès du monologueur.

monologique ainsi que par de nombreuses similarités thématiques et formelles. De plus, la popularité du « stand-up comic » américain, accentuée par l'arrivée de la télévision, n'est pas étrangère aux monologues de Deschamps. Une telle étude pourrait s'avérer pertinente et intéressante.

¹⁰⁴ J.-V. Dufresne, *Yvon Deschamps*, p. 73.

Chapitre II

La communication et la notion d'équipe

« Si les acteurs veulent réellement capter et retenir l'attention d'un grand public, ils devront faire tous leurs efforts pour maintenir entre eux un échange continu de sentiments, de pensées et d'actions, dont le contenu intérieur devra intéresser les spectateurs. Je vous recommande particulièrement d'y faire très attention, car cette question de " rester en contact " est d'une importance capitale. »

(Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, p. 178)

L'étude du procès de communication s'est vue renouvelée notamment grâce aux recherches menées par l'école de Palo-Alto. Comme approche de la communication humaine, la pragmatique s'intéresse aux comportements et aux éléments d'expression qui ont une valeur communicative.

Alors que le schéma de Roman Jakobson propose une communication basée sur l'alternance des émissions (c'est-à-dire un échange de type télégraphique), la théorie de la nouvelle communication montre qu'elle s'établit plutôt selon un mode orchestral où les participants sont *à la fois* (et non tour à tour) émetteurs et récepteurs :

Ce modèle de la communication n'est pas fondé sur l'image du télégraphe ou du ping-pong — un émetteur envoie un message à un récepteur qui devient à son tour un émetteur, etc. —, mais sur la métaphore de l'orchestre. La communication est conçue comme un système à multiples canaux auquel l'acteur social participe à tout instant, qu'il le veuille ou non : par ses gestes, son regard, son silence, sinon son absence...¹⁰⁵

De tous les chercheurs et penseurs de cette théorie de la nouvelle communication, un seul retiendra notre attention au cours du présent chapitre : Erving Goffman. L'étude des interactions amène Goffman à parler d'une « mise en scène de la vie quotidienne » (d'où le

¹⁰⁵ Bateson et alii, *La nouvelle communication*, p. 7. D'ailleurs, Roland Barthes considère que le théâtre est une « machine cybernétique » qui engendre une « polyphonie informationnelle » (R. Barthes, *Essais critiques*, p. 258-259).

titre d'un de ses ouvrages) : « Celui-ci [Goffman] se propose de démonter la " rhétorique générale " qu'est la vie quotidienne en considérant le comportement social de tout individu comme celui d'un acteur en scène. Comme au théâtre, il faut que nos gestes " fassent vrais " [sic]¹⁰⁶ ».

La notion d'équipe, que nous définirons dans quelques instants, nous permettra d'analyser sous un angle différent les monologues d'Yvon Deschamps. Les traits dialogiques d'un discours que l'on croirait pourtant monologique nous apparaîtront avec une évidence accrue. Mais d'abord, définissons succinctement les principales notions qui nous seront utiles.

1. La notion d'équipe selon Erving Goffman.

Par « équipe », Erving Goffman entend un certain nombre de personnes dont la réunion repose sur une efficace et nécessaire collaboration afin de mettre en scène une représentation :

Une équipe peut donc se définir comme un ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien d'une définition donnée de la situation. C'est un groupe qui est en relation, non pas avec une structure ou une organisation sociale, mais plutôt avec une interaction ou une série d'interactions dans laquelle on maintient la définition adéquate de la situation. Pour qu'une représentation ait de l'effet, il est important, on l'a vu, que l'on cache et que l'on tienne secrètes l'ampleur et la nature de la coopération qui permet cette représentation.¹⁰⁷

L'équipe repose notamment sur quatre aspects fondamentaux : les membres de cette équipe de représentation, la coopération dramaturgique entre ces membres, la volonté d'éviter les « fausses » notes (en d'autres mots, le maintien de la définition de la situation) et, enfin, le directeur de la représentation.

1.1 Les membres d'une équipe de représentation.

Le « membre » de l'équipe de représentation est l'équivalent goffmanien d'« acteur » au théâtre ; ces deux termes sont d'ailleurs employés indifféremment par l'auteur. Le rôle du membre consiste essentiellement à donner une représentation individuelle, tantôt semblable à celle des autres acteurs (d'où un effet d'unité), tantôt différente mais en accord

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁷ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 102.

avec l'esprit de la représentation (d'où un effet de complémentarité). Mais encore faut-il que l'acteur ait conscience de l'importance de s'investir sérieusement dans la représentation : « Le but d'un acteur est, on l'a vu, de maintenir une définition particulière de la situation, qu'il affirme en quelque sorte être la réalité¹⁰⁸ ».

Le choix des équipiers repose, on le comprend, sur la confiance et la capacité à jouer le « rôle » efficacement afin que le bon déroulement de la représentation n'en souffre pas : « Il est évident que, si des acteurs se préoccupent de maintenir une ligne de conduite, ils choisiront comme équipiers des gens à qui ils peuvent se fier pour jouer correctement un rôle¹⁰⁹ ».

L'acteur peut adresser sa représentation à un public *réel*, *imaginer* la présence d'un public ou encore *être* son propre public. Nous devinons d'ores et déjà que, chez Yvon Deschamps, les monologues qui présentent de forts traits dialogiques correspondent généralement à une représentation devant un public réel, tandis que les monologues (ou plutôt les extraits de monologues) introspectifs fournissent de rares mais bons exemples d'autoreprésentation.

1.2 La coopération dramaturgique entre les membres.

Qu'elles soient identiques (symétriques) ou complémentaires, les représentations individuelles vont de pair avec un partenariat nécessaire au bon fonctionnement de l'équipe et à la qualité de la représentation globale : « Du fait qu'ils sont membres d'une même équipe, les gens se trouvent placés dans une étroite relation d'interdépendance mutuelle. [...] Chaque équipier est obligé de compter sur la bonne conduite de ses partenaires qui, à leur tour, sont obligés de lui faire confiance. Il en résulte nécessairement un lien de dépendance réciproque qui unit les équipiers les uns aux autres¹¹⁰ ».

1.3 Éviter les « fausses notes » (maintenir la définition de la situation).

Cette coopération entre membres d'une même équipe de représentation a un but : maintenir la définition de la situation. L'atteinte de cet objectif implique le respect public de certaines normes prédéfinies par l'équipe. En privé, l'observation rigoureuse de ces conventions n'est plus nécessaire : les acteurs, en « coulisses », sont alors libres de discuter de la représentation à donner.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

Les membres de l'équipe de représentation peuvent malgré tout bafouer, volontairement ou involontairement, les consignes en vigueur. L'acteur qui, accidentellement, met en péril la définition de la situation provoque alors de « fausses notes ». L'atteinte volontaire à la définition de la situation se perçoit quant à elle comme une trahison.

1.4 Le directeur de la représentation et son rôle.

Des membres de l'équipe se distingue souvent un acteur, lequel « a le droit de diriger et contrôler la progression de l'action dramatique¹¹¹ ». Ce chef d'équipe, ce directeur de la représentation fait figure de metteur en scène. Il doit, la plupart du temps, s'acquitter de deux fonctions :

1) réorienter (parfois à l'aide de sanctions) le jeu de tout équipier qui va à l'encontre de la représentation, ou, dans le cas contraire, « encourager la manifestation de sentiments convenables¹¹² », et

2) s'occuper de la distribution des rôles et pointer du doigt les traits psychologiques, physiques, comportementaux, etc. qui assureront le crédit et l'efficacité de chacun de rôle — et, en bout de ligne, de la représentation.

Tributaire de ces fonctions, le directeur de la représentation peut se voir respecté, marginalisé ou écarté ; il se distingue des autres membres de l'équipe, lesquels adoptent généralement envers lui un comportement différent de celui qu'ils adoptent entre équipiers. Quant aux spectateurs de la représentation, ils attribuent au directeur la presque entière responsabilité par rapport à la représentation.

2. La notion d'équipe appliquée au schéma de la communication.

La mise en parallèle de la notion d'équipe goffmanienne et des composantes inhérentes au schéma de la communication au théâtre nous permettra de jeter un éclairage nouveau sur les distinctions (portant surtout sur la question des instances d'émission et de réception) mises au jour lors de notre premier chapitre.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 96.

¹¹² *Ibid.*, p. 98.

2.1 L'émetteur et le récepteur.

Qu'ils fassent ou non partie de la même équipe de représentation, l'émetteur et le récepteur sont tous deux acteurs. Notons ici que le récepteur ne se caractérise plus par cette passivité jakobsonnienne : le récepteur est aussi une instance émettrice — et ce, simultanément :

On commence alors à abandonner graduellement l'idée d'un récepteur passif au profit de celle « d'un auditoire extrêmement actif, extrêmement sélectif et manipulant le message plutôt qu'étant manipulé par lui — bref, un partenaire de plein droit dans le processus de la communication » (Schramm, 1992 : 77). C'est justement cette prise en considération de l'activité du récepteur, longtemps sous-estimée, qui est à l'origine de changements des plus importants dans la théorie générale de la communication et, par ricochet, dans celle du théâtre.¹¹³

Évidemment, si l'on regarde le procès de communication dans sa plus large manifestation, les acteurs de la scène et les acteurs de la salle font partie d'une même équipe de représentation régie par les conventions liées notamment à la dimension spatio-temporelle permettant l'acte théâtral. Nous pouvons toutefois établir une distinction *interne* (c'est-à-dire intrafictionnelle) entre deux situations de communication : l'émetteur et le récepteur en tant que membres d'une même équipe et en tant que membres d'équipes différentes.

2.1.1 Membres d'une même équipe.

Nous avons constaté, lors du précédent chapitre, que le schéma de la communication de type télégraphique appliqué aux monologues d'Yvon Deschamps permet de distinguer quatre catégories de récepteurs : le personnage comme double de soi ou comme instance supérieure, le personnage absent, le personnage scénique et le personnage extrascénique (c'est-à-dire le personnage joué par les spectateurs). Les deux premières catégories étant très peu présentes dans le corpus à l'étude, nous nous concentrerons sur le cas des musiciens et des spectateurs et verrons s'ils ont un rôle à jouer en tant que membres de l'équipe du monologuant.

Les musiciens font-ils partie de la même équipe de représentation que le monologuant ? Plusieurs exemples nous permettent de répondre par l'affirmative. S'ils ne parlent pas, les musiciens jouent et accompagnent le monologuant dans sa représentation.

¹¹³ I. Perelli-Contos, « De " l'art " du spectateur », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, p. 44.

Lorsque le personnage principal des monologues d'Yvon Deschamps chante, les musiciens — en tant que coéquipiers — jouent leur rôle : ils participent de cette façon à la représentation en cours et contribuent à en maintenir la qualité. Dans « Le temps de l'amour », un chœur donne la réplique au monologuant. Grâce à cette collaboration, la représentation souhaitée peut se dérouler en suivant une parfaite mécanique ; les répliques s'enchaînent comme convenu et la définition de la situation de l'équipe (face à l'équipe des spectateurs) s'en trouve préservée :

(Chœur :) C'est l'temps de l'amourrr
 (Lui :) Viens-t-en, mon beau bébé
 (Chœur :) C'est l'temps de s'aimer
 (Lui :) Là le p'tit vient de s'coucher, on va pouvoir en profiter
 (Chœur :) C'est le temps de l'amourrr
 (Lui :) Viens-t-en, bébé, monte en haut, on va s'aimer¹¹⁴

Redondante ou complémentaire par rapport à la représentation du monologuant, la représentation des musiciens maintient la définition de la situation :

Y sont branleux avec leur référendum ! J'me demande qu'osse qu'y attendent, franchement ! Y a-tu des vrais Québécois dans salle ?... Ah, là je l'sais pourquoi qu'y attendent : y en a à peu près 10 su 1000. Y sont mieux d'attendre encore un peu. Sont pas si fous qu'ça... Non, mais y a-tu des vrais Québécois dans salle ? ÉTES-VOUS FIERES D'ÊTRE QUÉBÉCOIS ? Moé aussi !

On est fiers, on est fiers
 On est fiers d'être Québécois
 On est fiers, on est fiers
 Pis en plusse, on sait pourquoi¹¹⁵

La plupart du temps, les musiciens jouent sans failles leur rôle en tant que coéquipiers de l'équipe scénique. Leur performance, constante, juste et appropriée, se fond dans un mariage réussi des performances individuelles des membres de l'équipe scénique (les musiciens et le monologuant). Il arrive toutefois que les musiciens ne se plient plus aux exigences de leur rôle. Mutins, ils créent une fausse note évidente aux yeux des spectateurs :

(Chœur :)
 T'es pas libre d'être ou de pas être
 T'es même pas libre de ben paraître
 T'es pas libre d'être mou ou violent [...]

¹¹⁴ Y. Deschamps, « Le temps de l'amour », dans *Tout Deschamps*, p. 118. L'auteur souligne.

¹¹⁵ Y. Deschamps, « La fierté d'être Québécois », dans *Tout Deschamps*, p. 254. L'auteur souligne.

T'es pas si libre que tu le crois.
 Tu parles de casseux de veillée, toé. Chus libre, je l'sais qu'chus libre.
CHUS LIBRE ! [...] Eille, les musiciens, voulez-vous ben m'dire c'que
 vous faites là ? Voulez-vous ben r'tourner à vos places. Qu'osse que
 vous faites ?
 (*Un musicien :*) « On fait qu'osse qu'on veut, comme qu'on veut,
 quand qu'on veut. »¹¹⁶

La réaction du monologuant traduit le manque d'harmonie qui affecte momentanément la représentation : « Tu parles de casseux de veillée, toé. » Les musiciens « cassent » non seulement la veillée, mais la représentation mise en scène par l'équipe. En tant que coéquipier, le monologuant s'interroge sur le changement fortuit de rôle des autres membres de son équipe : « Eille, les musiciens, voulez-vous ben m'dire c'que vous faites là ? [...] Qu'osse que vous faites ? » Le rappel à l'ordre lancé par le monologuant laisse croire que ce dernier assume les fonctions de directeur de la représentation¹¹⁷ : « Voulez-vous ben r'tourner à vos places ».

La chanson « Les fesses »¹¹⁸ met elle aussi en évidence une collaboration intrafictionnelle chancelante par moments, destinée au fond à exacerber, par son côté ludique, la dimension humoristique de cette chanson :

— Bon. Là, ca va faire. Cinq minutes c'est l'fun, mais le monde est
 écœuré des fesses, je l'sens. Enlevez-vous ça de d'dans tête, on en parle
 pus.
 (*Chœur :*) Envoye donc !
 — On en a assez dit, on en a assez vu ! Si c'tait d'moé on en parlerait
 pus ! Là, j'commence à en avoir plein...
 (*Chœur :*) Les fesses, les fesses, les fesses...¹¹⁹

Bien qu'apparemment ébranlée, une collaboration tacite semble être évoquée par cette courte réflexion du chanteur : « Si c'tait d'moé ». Le pouvoir décisionnel appartient plus à l'équipe qu'au soliste. Malgré tout, ce dernier ne se gêne pas pour livrer impudiquement certains commentaires qui satisfont le « voyeurisme » du spectateur (et, par là, lui procurent un plaisir manifeste), puisqu'ils sont prononcées devant lui plutôt qu'en coulisses.

¹¹⁶ Y. Deschamps, « La liberté », dans *Tout Deschamps*, p. [178]. L'auteur souligne.

¹¹⁷ Nous aurons l'occasion de revenir sur ces fonctions dans quelques instants.

¹¹⁸ Cette chanson n'a pas paru dans le recueil *Monologues*, bien qu'elle date de cette période. Les paroles ne peuvent être consultées que dans *Tout Deschamps*.

¹¹⁹ Y. Deschamps, « Les fesses », dans *Tout Deschamps*, p. 124. L'auteur souligne.

— Bon, une affaire de réglée. Ah oui, parce qu'eux autres, faut que j'leur en parle au moins une fois par jour sans ça y sont pas contents. T'sais comment c'que c'est, des musiciens...
(Chœur :) Les fesses, les fesses, les fesses...
 — Vous allez pas r'commencer ça !
(Chœur :) Les fesses, les fesses, les fesses...
 — Vous vous tannez pas des fois ?
(Chœur :) Nooon !
 — Où c'qu'on s'en va ?
(Chœur :) Dans les fesses !¹²⁰

Bref, les musiciens — par leur accompagnement musical (qui pallie à leur mutité) ou par leurs répliques sporadiques — forment, avec le monologuant, une équipe de représentation scénique dont la performance se déroule généralement sans heurts. Les « fausses notes » occasionnellement causées par les musiciens rappellent que le monologuant n'est pas seul. Le discours apparemment monologique d'Yvon Deschamps repose sur un « orchestre » d'émissions, certaines se révélant plus proéminentes que d'autres :

Que les membres d'une équipe donnent des représentations individuelles identiques ou qu'ils donnent des représentations différentes mais accordées les unes aux autres et complémentaires, dans chaque cas se produit une impression d'équipe que l'on peut sans inconvénient traiter comme un fait en soi, c'est-à-dire comme un troisième niveau de réalité situé entre la représentation individuelle d'une part et l'interaction globale de tous les participants d'autre part.¹²¹

L'équipe monologiste-musiciens est fréquente, mais souvent discrète. On oublie parfois que le monologiste n'est pas seul : il forme une équipe avec les musiciens, lesquels se révèlent davantage lorsqu'ils prennent la parole¹²². Cependant, il ne faut pas oublier que cette association entre le monologiste et les musiciens ne caractérise que certains des monologues d'Yvon Deschamps : la première année (1968), les monologues ne trouvent de prolongement dans aucune chanson et, de plus, les textes ne comportent aucune didascalie susceptible de trahir la présence de coéquipiers musiciens. À ce constat, nous devons toutefois ajouter un bémol, puisque le monologue « Les unions, quossa donne ? » s'est inscrit dans le cadre d'un spectacle où la musique était présente (*l'Osstidcho*), ce qui nous fait croire que le monologue s'est développé sur un « fond »

¹²⁰ *Ibid.*, p. [123]. L'auteur souligne.

¹²¹ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 81.

¹²² « Quand on examine une routine dont la présentation demande une équipe de plusieurs acteurs, on constate souvent qu'un membre de l'équipe est mis en vedette, au premier rang, au centre de l'attention » (E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 98).

musical. Cette possibilité que les musiciens aient formé une équipe avec le monologueur dépasse toutefois le cadre du texte tel qu'il nous est présenté dans les recueils *Monologues et Tout Deschamps*.

Comme nous venons de le constater, le monologueur s'associe parfois aux musiciens, lesquels deviennent des partenaires scéniques, c'est-à-dire des coéquipiers utiles en vue de donner une représentation bien définie. À l'occasion, le monologueur va également former une équipe de représentation avec les spectateurs, qui deviennent alors des coéquipiers extrascéniques. À cause de son côté inopiné, le partenariat entre les spectateurs et le monologueur n'est possible et convenu qu'après une entente sur le fonctionnement de la représentation officielle. Le monologueur convie préalablement les spectateurs à collaborer avec lui pour le prochain monologue, à devenir ses coéquipiers durant la prochaine représentation.

À la lumière des travaux d'Erving Goffman concernant la notion d'équipe, nous comprenons que la partie introductive de « C'est la vie (Le monologue à répondre) » explique avec rigueur tout ce que les nouveaux équipiers devront savoir afin de bien jouer leur rôle.

1) Le monologueur explique d'abord ce que sera la représentation : « On va faire un affaire qu'on a jamais faite ! On va faire un monologue à répondre¹²³ ».

2) Le moment de cette représentation est ensuite précisé et justifié en vertu de certaines stratégies communicatives :

Et pis ça va être le dernier monologue d'la soirée. Et c'est pas pour rien que c'est l'dernier, c'est parce qu'à un moment donné j'ai dit : « Qu'est-ce que l'monde se rappelle le plus après un spectacle ? » Probablement le dernier monologue d'la soirée, han ? Fa que j'ai dit dans moé-même : « La prochaine fois, le dernier j'vas faire un monologue à répondre. Comme ça, c'est l'monde qui vont l'faire. Si y est pas bon, ça s'ra leur faute. » T'sais, y est p'tit, mais y est pas fou !¹²⁴

Notons que le monologueur fait porter à ses nouveaux coéquipiers le lourd fardeau qu'est la responsabilité de donner une représentation de qualité.

¹²³ Y. Deschamps, « C'est la vie (Le monologue à répondre) », dans *Tout Deschamps*, p. [290].

¹²⁴ *Idem*.

3) S'ensuivent les explications concernant le déroulement de ce type de représentation particulier ; le monologueur initie ses coéquipiers au fonctionnement du monologue à répondre : « J'vas vous expliquer un peu comment ça marche. Un monologue à répondre, c'est un peu comme une chanson à répondre, mais c'est pas pareil du tout. Non. C'qui est pareil, c'est que si vous êtes bons dans les chansons à répondre, vous êtes bons dans les monologues à répondre¹²⁵ ».

4) Le monologueur fait répéter ses équipiers une première fois en recourant à la technique connue de la chanson à répondre :

On va en faire une, ça va nous réchauffer. J'chante une phrase, vous chantez la même phrase. Après, j'chante un refrain de quatre phrases. Comptez-les et pis vous répétez inque la dernière phrase. On va taper dans nos mains ! En haut, en haut on va taper dans nos mains. Voulez-vous libérer les mains, s'il vous plaît ? C'est pas pour rien qu'y s'assoient en haut : aussitôt qu'on éteint les lumières, fling-flang... ATTENTION ! On chante : [...].¹²⁶

Même si nous en parlerons plus longuement dans quelques instants, remarquons que le monologueur dirige l'équipe de représentation.

5) Ce premier exercice de réchauffement conduit à un exercice plus près de la représentation officielle :

La grosse différence entre le monologue à répondre et la chanson à répondre c'est que le monologue à répondre, ON COMPREND ! Mais on répond pas c'qu'on a compris. À chaque fois que dans l'monologue j'dis : « Ça s'peut-tu ? », vous répondez : « C't'effrayant ! » [...] Ça s'peut-tu ? « C't'effrayant ! » [...] Là, à chaque fois que j'vas dire : « Qu'est-ce que vous voulez ? », vous répondez : « C'est la vie ! » [...] Qu'est-ce que vous voulez ? « C'est la vie ! »¹²⁷

6) Les exercices étant terminés, le monologueur annonce le début de la « vraie » représentation : « Attention, ça commence pour vrai. Attention...¹²⁸ »

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.* L'auteur souligne.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 291. L'auteur souligne. Les enregistrements qui témoignent de la prestation de ce monologue (incluant son introduction ici commentée) montrent qu'une partie de l'exercice va plus loin : les spectateurs, futurs personnages, doivent adapter le ton de leur réplique au ton de la réplique du monologueur.

¹²⁸ *Idem.*

7) Toute l'équipe de représentation (le monologuiste et les spectateurs / acteurs) met en branle le monologue à répondre ; au seuil du prochain microcosme fictif qu'instaurera la mise en scène du « vrai » monologue à répondre, chacun se met alors dans la peau de son personnage : « Eille ! Moé j'avais jamais r'marqué qu'y avait autant d'inflation. J'pensais que c'tait ma femme qui gaspillait¹²⁹ », et ainsi de suite.

L'officialité de la représentation enclenche une modification du comportement des acteurs — modification que la théorie d'Erving Goffman nous permet de mieux comprendre. Cette « césure » comportementale accentue la frontière entre la « scène » et les « coulisses ». En effet, la « vraie » représentation se déroule sur « scène » (« région antérieure », selon la terminologie goffmanienne), tandis que tous les exercices et discussions préparatoires ont lieu en « coulisses » (« région postérieure », selon la même terminologie¹³⁰) :

C'est là que l'équipe peut faire ses répétitions et éliminer les expressions choquantes alors qu'il n'y a pas de public pour en être offensé ; c'est là qu'on peut éduquer les membres défaillants de l'équipe, ceux qui sont incapables de s'exprimer, ou bien les éliminer de la représentation. C'est là que l'acteur peut se détendre, qu'il peut abandonner sa façade, cesser de réciter un rôle, et dépouiller son personnage.¹³¹

Ici toutefois, région antérieure et région postérieure se partagent un seul et unique endroit : salle et scène ne proposent plus la traditionnelle et conventionnelle distinction destinée à « exclure », d'une certaine manière, les spectateurs de la représentation dramaturgique. Il en résulte, par conséquent, une modification du statut des territoires qui convertit l'« intrusion » que cause l'implication communicationnelle du spectateur en une collaboration possible, voire souhaitable.

À qui la représentation de l'équipe monologuiste-spectateurs / acteurs s'adresse-t-elle si les spectateurs habituels joignent les rangs de l'équipe de représentation ? Il semble que ce monologue à répondre soit autoadressé : les membres de l'équipe sont à la fois acteurs et spectateurs de leur propre représentation. Autre hypothèse plausible : la représentation dite « officielle » ne serait officielle qu'afin de se démarquer des autres répétitions par son importance quantitative, qualitative et protocolaire. Nous pourrions dans ce cas considérer

129 *Idem.*

130 La terminologie d'Erving Goffman concernant la « région antérieure » et la « région postérieure » sera convertie, pour les fins de notre analyse, en un langage plus théâtral : nous parlerons donc, respectivement, de « scène » et de « coulisses ».

131 E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 110.

que la « vraie » représentation n'a pas lieu, qu'il s'agit plutôt d'une « générale » et que, de ce fait, les acteurs demeurent toujours, en quelque sorte, dans les coulisses. Cette hypothèse a l'avantage de mettre l'accent sur la dimension métathéâtrale¹³² des monologues d'Yvon Deschamps.

Une certaine familiarité se développe entre les coéquipiers, surtout lorsqu'une collaboration toute spéciale et imminente se manifeste. Cette caractéristique, qui fournit d'ailleurs un indice supplémentaire de dialogisme au cœur du discours monologique d'Yvon Deschamps, fut observée et expliquée par Erving Goffman. Ce dernier souligne en effet que la formation d'une équipe autorise un droit de familiarité, familiarité qui s'exercera bien entendu en coulisses afin de ne pas nuire à la représentation officielle. La partie introductive du monologue « Je suis comique / On va s'en sortir » illustre une manifestation évidente de fraternisation¹³³ qui s'amorce entre les spectateurs et le monologue :

Bonsoir madame. Ça va bien ? La gardienne était en r'tard ? C'est pas grave. Non non. Oh, y manque encore un peu d'monde, han ? Ah ben c'est pas grave, on va placoter un peu, on commencera t'à l'heure. Euh, connaissez-tu Vos Voisins ? Non ? Alors la salle, j'vous présente Vos Voisins. Vos Voisins, j'vous présente la salle. O. K., c't'assez, non non non, exagérez pas ! Oh ! C't'assez là. Exagérez pas ! Non, ça peut leur monter à tête ! Après c'est moé qui va avoir d'la misère avec. Ouan, très heureux d'vous voir. Y en manque encore. C'est d'vot' gang, ça ? Ben correct.¹³⁴

Nous sentons ici que les spectateurs et le monologue forment en quelque sorte une équipe dont l'unité se pressent déjà à la lecture du titre : le « on » inclusif désigne tous les membres de cette grande équipe, y compris le monologue. Dans d'autres monologues toutefois, le monologue et les spectateurs font partie d'équipes différentes, ce que nous nous proposons d'approfondir à l'instant.

132 « [L]e travail théâtral devient une activité autoréflexive et ludique : il mélange allégrement l'énoncé (le texte à dire, le spectacle à faire) à l'énonciation (la réflexion sur le dire). Cette pratique témoigne d'une attitude métacritique sur le théâtre et enrichit la pratique contemporaine (exercices pour acteurs dans les spectacles de VITEZ, du Living Theatre, de la Schaubühne, etc.) » (P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 204. L'auteur souligne.).

133 Une telle fraternisation, lorsque le monologue ne fait pas partie de l'équipe des spectateurs, constitue plutôt ce que Goffman nomme un échange confirmatif, un rituel d'accès (cf. la classe des salutations dans E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. II : Les relations en public*, p. 82 et suivantes).

134 Y. Deschamps, « Je suis comique / On va s'en sortir », dans *Tout Deschamps*, p. [104].

2.1.2 Membres d'équipes différentes.

Nous venons de voir que le monologuiste forme une équipe tantôt avec ses musiciens, tantôt avec les spectateurs. L'étude de certains autres monologues nous montre cependant que, souvent, le monologuiste forme une équipe différente de celle des musiciens ou des spectateurs.

La lecture du monologue « La fierté d'être Québécois » nous fait prendre connaissance d'un des rares cas (voire le seul) où les musiciens ne font pas partie de la même équipe que le monologuant. Il faut comprendre qu'il s'agit ici d'équipes *intrafictionnelles* différentes, car les musiciens / acteurs sont évidemment (mais de manière implicite) les coéquipiers de Deschamps / acteur :

(Les musiciens, chantant :) Lève ton verre avec nous...

(Lui :) ARRÊTEZ ÇA ! Fatiguants ! Laissez-moé parler un peu ! Pour moé, c'est pas des vrais, ces tabarnouches-là ! Non, avez-vous r'marqué qu'y essayent de m'empêcher d'parler ? Pour moé, c'est pas des vrais pantoute... Eille, les lunettes ! Les lunettes, eille ! Lève-toé ! Comment tu t'appelles, toé ?

(Fred Henke, accent anglais :) Je m'appelle Fred Henke. Et euh, je joue la clavier, la saxophone et le guitare.

(Lui :) Le guitare too, han ? Ben j'vas t'dire queque chose, Fred Henke : depuis le fameux 15 novembre, c'est nous autres qui runnent.¹³⁵

Les confrontations entre l'équipe polyadique des spectateurs et l'équipe monadique du monologuant sont beaucoup plus fréquentes. Nous avons vu, au chapitre précédent, que les spectateurs peuvent être perçus comme des confidents. Chez Erving Goffman, le confident constitue l'un des rôles possibles que peuvent jouer les membres d'une équipe : « Les confidents sont des personnes à qui l'acteur avoue ses fautes, en expliquant de son plein gré pourquoi l'impression donnée pendant une représentation n'était rien de plus qu'une impression. En général, les confidents sont placés à l'extérieur et ne participent que par procuration à l'activité des régions postérieure et antérieure¹³⁶ ». Comme nous le savons, le monologuant avoue non seulement ses fautes, mais également, d'une manière plus générale, ses pensées secrètes, ses réflexions, ses sentiments, tout ce qui, en réalité, se trouve généralement confiné aux coulisses (région postérieure). Grâce aux notions théoriques explicitées plus haut, nous pouvons donc définir le monologue comme le dévoilement volontaire des coulisses, de la région postérieure de l'« âme » du personnage.

¹³⁵ Y. Deschamps, « La fierté d'être Québécois », dans *Tout Deschamps*, p. 255. L'auteur souligne.

¹³⁶ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 153.

Les spectateurs, jouant alors leur rôle de confidents, recueillent les propos illicites du monologuant en tant que personnage de l'autre équipe.

Plusieurs exemples illustrent cette rencontre d'équipes différentes où l'adversité, par l'action de se confier, se trouve réduite. Les chansons constituent une excellente occasion, pour les spectateurs, confidents, d'accéder aux coulisses de l'autre équipe de représentation :

J'en peux pus de m'faire répéter
 Que p't-être ben qu'un jour ça va s'arranger
 Chus pus capable d'attendre
 Chus pus capable d'espérer
 J'en peux pus, si ça continue
 J'vas tout casser, tant pis pour moé
 J'ai pus d'raisons, j'ai pus d'espoir
 J'veux pus rien savoir¹³⁷

Dans le monologue « La mort du boss », les spectateurs recueillent, toujours à titre de confidents, les réflexions du monologuant sur la mort — des réflexions qui sont teintées par le bouleversement, la surprise et l'interrogation :

Le boss est mort. Me semble que ça s'peut pas. J'le crois pas encore...
 Le boss est mort. C'est hier que c'est arrivé. C'est effrayant des fois
 comme que la mort frappe vite. Des fois, à frappe tellement vite, on a
 pas l'temps d'la voir v'nir. Jamais on aurait cru que l'boss pouvait
 mourir vite de même. C'est pas des farces, deux minutes avant
 d'mourir y était encore en vie !¹³⁸

Ces propos, le monologuant ne devrait les confier qu'aux membres de son équipe, si l'on en croit Goffman. Or, comme il forme une équipe monadique, le monologuant semble se rapprocher de l'autre équipe afin de réduire l'écart entre leur représentation respective et, de cette manière, trouver une oreille attentive, un complice autorisé à connaître les « revers » de la représentation du monologuant.

L'accès aux coulisses de l'équipe du monologuant ne semble possible, en somme, qu'à deux occasions : lorsque le monologuant livre ses pensées et ses sentiments, ou (si ce n'est pas le cas) lorsque le monologuiste chargé d'interpréter le monologuant se dévoile explicitement.

¹³⁷ Y. Deschamps, « J'en peux plus », dans *Tout Deschamps*, p. 97.

¹³⁸ Y. Deschamps, « La mort du boss », dans *Tout Deschamps*, p. [193].

L'écart entre l'équipe des spectateurs et l'équipe du monologue se démarque davantage dans d'autres monologues, dont « La manipulation ». D'emblée, le titre annonce l'« objectif » premier que se sont fixé les trois monologuants : convaincre les membres de l'équipe adverse.

L'originalité pragmatique de ce monologue résulte du fait que le monologue devient le « délateur » de sa propre équipe, c'est-à-dire qu'il trahit les rôles (les trois rôles) qu'il compte endosser en livrant de l'information « destructive » (destinée à ébranler la définition de la représentation), ce que Goffman nous aide à mieux comprendre : « Le délateur est un individu qui fait semblant, devant les acteurs, d'être membre de leur équipe, qui est autorisée [*sic*] à se rendre dans les coulisses et à se procurer de l'information destructive, et qui alors, ouvertement ou secrètement, trahit le spectacle au bénéfice du public¹³⁹ ».

Dans « La manipulation », le monologue est un délateur par rapport aux musiciens (si nous considérons qu'ils font partie de la même équipe ici), ou par rapport à lui-même (si nous le croyons membre d'une équipe monadique) : dérisoire et humoristique, ce dernier cas entend maintenir une distance perceptible entre le monologue et le monologue, entre la région postérieure et la région antérieure. Nous sommes donc une fois de plus témoins des préoccupations métathéâtrales d'Yvon Deschamps.

La délation consiste ici à prévenir les spectateurs que trois personnages tenteront successivement de les convaincre, chacun de ces personnages étant soucieux de maintenir la définition de la situation et d'assurer le succès de la mise en scène :

Bon ben là, y faut faire attention, les trois fous y s'en viennent ! Alors là, j'veus avertis d'avance : le premier gars, c'est un gars d'extrême droite ; le deuxième gars, c'est un gars flyé et le troisième gars, c'est un gars d'extrême gauche. Pis y vont vous dire des bêtises, mais accueillez-les chaleureusement. Mesdames et messieurs, attention, v'là l'premier !¹⁴⁰

Ironiquement, le délateur encourage les membres de l'autre équipe à maintenir leur façade malgré la connaissance toute récente d'informations destructives à propos des personnages à venir.

¹³⁹ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 141.

¹⁴⁰ Y. Deschamps, « La manipulation », dans *Tout Deschamps*, p. [345].

Le même type de personnage se retrouve dans « Le positif », sans volonté de délation cette fois. Le « positif », Roger Lalumière de son vrai nom, affronte les spectateurs et tente de les convaincre de la validité de sa philosophie optimiste :

Je suis Roger Lalumière et si je suis ce que je suis, c'est que je ne suis plus. Non, je ne suis plus. Avant, je suivais. Non, je ne suis plus et non seulement je ne suis plus ce que j'étais, mais je suis tellement devenu ce que je suis depuis que je ne suis plus, que je suis maintenant un exemple à suivre. Oui, ça m'est arrivé tranquillement au cours d'expériences, de découvertes qui m'ont amené à tout comprendre. [...] Afin de bien vous faire comprendre la profondeur de cet exposé, j'aimerais vous raconter une expérience personnelle que je n'ai pas vécue personnellement.¹⁴¹

Face aux membres de l'autre équipe (les spectateurs), Roger Lalumière recourt à la complicité, aux exemples et au partage de ses expériences afin de maintenir aux yeux de l'autre équipe une image convaincante. Les spectateurs, de leur côté, assistent à la « représentation » de Roger Lalumière.

2.2 La coopération dramaturgique.

La qualité de la mise en scène assurée par les équipes de représentation ne saurait être dissociée de la coopération dramaturgique. Sans concertation ni collaboration, les acteurs ne peuvent unir leurs efforts et assurer le succès de leurs stratégies communicatives. L'équipe se nourrit à même la confiance mutuelle et l'interdépendance de ses membres : « Chaque équipier est obligé de compter sur la bonne conduite de ses partenaires qui, à leur tour, sont obligés de lui faire confiance. Il en résulte nécessairement un lien de dépendance réciproque qui unit les équipiers les uns aux autres¹⁴² ». La coopération est à ce point importante qu'elle constitue, rappelons-nous, l'un des éléments essentiels de la définition d'une équipe de représentation : l'équipe n'est pas qu'un groupe de personnes, mais bien des personnes qui collaborent, qui interagissent — bref, qui communiquent entre elles.

Cette communication « endogame » rayonne ensuite vers l'autre équipe en passant, autant que possible, par le « filtre » implicite de l'unanimité et de la loyauté. Les équipes confrontent leur mise en scène. Sans le vouloir consciemment, les spectateurs, par la

¹⁴¹ Y. Deschamps, « Le positif », dans *Tout Deschamps*, p. [210].

¹⁴² E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 83.

redondance ou la complémentarité de leurs comportements en réaction à la mise en scène de l'équipe du monologuant, forment une équipe :

L'étude des organisations concrètes montre en fait souvent que le reste des participants forment en quelque sorte eux-mêmes une équipe dans les différentes représentations qu'ils donnent en réponse à la démonstration de l'équipe qui leur fait face. Chaque équipe jouant son rôle pour l'autre, on peut alors parler d'interaction dramatique plutôt que de simple action dramatique et considérer cette interaction comme une sorte de dialogue et d'échange entre deux équipes plutôt que comme le concert d'autant de voix qu'il y a de participants.¹⁴³

La coopération dramaturgique se retrouve aux trois niveaux de chacun des pôles d'émission et de réception mis en valeur par le modèle de communication télégraphique. Il y a collaboration entre acteurs, entre personnages et entre auteur et spectateurs (lecteurs).

2.2.1 Collaboration entre :

2.2.1.1 Acteurs.

Nous avons vu que les acteurs des monologues d'Yvon Deschamps sont le monologuiste, les musiciens et les spectateurs. La collaboration entre ces acteurs se trouve bien entendu subordonnée à la nature des équipes formées.

Premier cas : les musiciens collaborent avec le monologuiste en tant que coéquipiers. Ils participent avec lui au maintien d'une définition de la situation et, s'ils brisent parfois l'unité et l'esprit d'équipe, ils ont tôt fait de se rallier au monologuiste pour ainsi poursuivre la mise en scène telle qu'elle était souhaitée. Les spectateurs, de leur côté, collaborent ensemble en harmonisant leurs réactions à la mise en scène de l'équipe scénique. Exemples : « La liberté¹⁴⁴ » et « La nature¹⁴⁵ ».

Deuxième cas : le monologuiste constitue à lui seul une équipe. Le monologuiste formant ici une équipe monadique, il est dans ce cas difficile de parler de collaboration entre acteurs. Suggérons peut-être les termes plus appropriés d'autoconcertation, de discipline et de confiance en soi. La collaboration entre spectateurs ne diffère guère de

¹⁴³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁴ Y. Deschamps, « La liberté », dans *Tout Deschamps*, p. [178]-180.

¹⁴⁵ Y. Deschamps, « La nature », dans *Tout Deschamps*, p. [207]-209.

celle décrite plus haut. Exemples : « Le fœtus¹⁴⁶ », « Les unions, qu'ossa donne ?¹⁴⁷ », « La Saint-Jean¹⁴⁸ ».

Troisième cas : le monologuiste (avec ou sans musiciens) forme une équipe avec les spectateurs. De loin la plus intéressante, cette réunion d'acteurs inusitée entraîne concertation, répétitions et direction de la mise en scène (assumée et assurée par le monologuiste). Exemple : « C'est la vie (Le monologue à répondre)¹⁴⁹ ».

2.2.1.2 *Personnages.*

La collaboration entre personnages ressemble à la collaboration entre acteurs, mais la première se situe au niveau de la fiction, tandis que la seconde a cours au niveau de la réalité. Afin de ne pas nous répéter, disons simplement que la coopération entre les personnages se manifeste de trois manières : les musiciens collaborent avec le monologuant (ils se présentent devant l'équipe des spectateurs), le monologuant se présente seul face à l'équipe des spectateurs (lesquels jouent souvent le rôle de confidents) ou encore le monologuant fait des spectateurs ses partenaires de représentation.

2.2.1.3 *Auteur et spectateurs.*

Auteur et spectateurs collaborent ensemble à l'achèvement de l'art. Sans le spectateur, Yvon Deschamps ne peut « terminer » ses monologues ; de même, sans l'auteur, les spectateurs et les lecteurs ne peuvent ni jouer leur rôle, ni décoder, ni réagir — bref, ils ne peuvent être spectateurs ni lecteurs. La collaboration entre Yvon Deschamps et ses spectateurs permet aux monologues d'exister.

2.2.2 *La question du pacte théâtral.*

Mise en évidence grâce aux outils théoriques d'Erving Goffman, cette collaboration (laquelle survient au niveau le plus externe de l'œuvre) ouvre une fenêtre sur la question importante du pacte théâtral. Dominique Maingueneau souligne la relation sororale entre « convention » et « coopération » :

Les lois du discours sont [...] modulées : le public, sachant à quel genre il va avoir affaire, structure ses attentes en conséquence. On retrouve ici

146 Y. Deschamps, « Le fœtus », dans *Tout Deschamps*, p. [59]-61.

147 Y. Deschamps, « Les unions, qu'ossa donne ? », dans *Tout Deschamps*, p. [13]-16.

148 Y. Deschamps, « La Saint-Jean », dans *Tout Deschamps*, p. [20]-23.

149 Y. Deschamps, « C'est la vie (Le monologue à répondre) », dans *Tout Deschamps*, p. [290]-296.

la notion de « convention tacite », appliquée à l'exercice de la parole. Ce n'est qu'une traduction immédiate du principe de coopération : les attentes du public dérivent d'un contrat tacite, celui qu'a passé l'auteur avec lui en produisant une comédie de boulevard, un roman policier ou un pamphlet.¹⁵⁰

C'est en vertu d'un tel pacte théâtral entre les spectateurs et l'auteur que le monologue survit. En effet, le discours monologique, « invraisemblable » et « paradoxal », devient une « invraisemblance acceptée ». Puisque « le monologue révèle l'artificialité théâtrale et les conventions de jeu¹⁵¹ », nous devinons que Deschamps y trouve un véhicule privilégié lui permettant de manifester encore plus sensiblement ses intentions métathéâtrales.

2.3 Le directeur de la représentation.

Nous avons vu plus haut que certains membres d'une équipe se distinguent souvent des autres en raison de l'importance de leur rôle ou de leur fonction au sein de l'équipe. Le directeur de la représentation offre un exemple de ce dernier type de « prééminence ». Erving Goffman souligne que la mise en scène de l'équipe dramaturgique repose souvent sur un « metteur en scène » :

Dans beaucoup de représentations, il faut s'acquitter de deux importantes fonctions qui sont, le plus souvent, remplies par le directeur de l'équipe, si celle-ci en a un. Tout d'abord, on peut confier au directeur le soin de ramener sur des positions correctes tout membre de l'équipe dont la représentation s'écarte de la ligne adoptée. [...] On peut aussi confier au directeur la tâche de distribuer les rôles dans la représentation et de définir la façade personnelle que requiert chaque rôle.¹⁵²

Comme le suggère son titre, le directeur de la représentation dirige la représentation, veille à son bon déroulement et s'assure que ses coéquipiers participent au maintien de la définition de la situation. Bien entendu, de telles fonctions ne s'assument, on le comprend, qu'en coulisses : toute concertation, tout effort et tout réajustement ne sauraient outrepasser la frontière invisible entre les régions postérieure et antérieure sans ternir la représentation, sans créer certaines « fausses notes » (pour réutiliser la terminologie goffmanienne).

¹⁵⁰ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, p. 122.

¹⁵¹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 216.

¹⁵² E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 97.

2.3.1 Yvon Deschamps ou le personnage ?

Nous sentons que les monologues et les coéquipiers de Deschamps sont, la plupart du temps, dirigés par ce dernier. Mais Yvon Deschamps est-il réellement « metteur en scène » ? La question, pertinente, a trouvé une réponse lors du premier chapitre basé sur le modèle télégraphique de la communication. C'est en tant qu'*acteur* que Deschamps assume les fonctions de directeur de la mise en scène. D'ailleurs, Erving Goffman explique bien que le directeur, malgré les fonctions qui le « marginalisent », n'en demeure pas moins un membre à part entière de l'équipe dramaturgique, c'est-à-dire un acteur qui aura lui aussi un rôle à jouer au cours de la représentation qui se déroulera dans la région antérieure.

Le monologuant, en tant que personnage, ne peut assumer les fonctions de direction et de supervision puisqu'il constitue un produit, ou plutôt une image fabriquée par l'acteur : le travail de mise en scène revient à l'acteur.

2.3.2 Metteur en scène du spectateur coéquipier.

De toutes les équipes possibles chez Yvon Deschamps, celle qui compte parmi ses membres les spectateurs demeure la plus intéressante. « C'est la vie (Le monologue à répondre) » montre Deschamps / acteur en tant que metteur en scène du spectateur coéquipier.

« C'est la vie (Le monologue à répondre) » s'ouvre sur les coulisses où le directeur assume ses fonctions de metteur en scène d'une représentation dramaturgique imminente : « À chaque fois que dans l' monologue j'dis : " Ça s'peut-tu ? ", vous répondez : "C't'effrayant !" ¹⁵³ » Il indique clairement à ses coéquipiers (les spectateurs) les répliques qu'ils doivent prononcer, le ton sur lequel ils doivent les prononcer et l'endroit précis où ils doivent les prononcer. C'est donc sous un mode impératif que se déroulent les préliminaires de la future représentation.

Chez Deschamps, certaines remontrances laissent transparaître une plus ou moins grande inquiétude quant au bon déroulement de la représentation dramaturgique : « Arrêtez ça ! Si vous répétez pas c'que j'dis, on va avoir l'air fin dans les prochaines 20 minutes ! J'veux toutes vos noms à porte t'à l'heure ¹⁵⁴ ». Lorsque la représentation se

¹⁵³ Y. Deschamps, « C'est la vie (Le monologue à répondre) », dans *Tout Deschamps*, p. 291.

¹⁵⁴ *Idem.*

déroule d'une manière satisfaisante, le directeur interrompt subrepticement la fiction pour transmettre son contentement : « Très bien, très bien... ça suit bien¹⁵⁵ ». À ce sujet, Erving Goffman explique que le souci d'une bonne mise en scène autorise le directeur à sanctionner (positivement ou négativement) ses coéquipiers. Dans les monologues de Deschamps, l'émergence de ces sanctions hors des coulisses catalyse les effets humoristiques et, de surcroît, met en évidence un processus pragmatique-énonciatif bipolaire extérieur au monologuant comme à l'acteur.

Dans « L'ouverture », premier texte du recueil *Six ans d'monologues*, les mêmes ajustements et réflexions propres aux coulisses se retrouvent, annonçant en quelque sorte la participation active du spectateur dans certains monologues à venir. Cette « introduction » métathéâtrale¹⁵⁶ affiche d'emblée le rôle qu'auront à jouer tant le monologuiste que les spectateurs. Deschamps / acteur est le directeur d'une équipe de représentation qu'il forme avec ses musiciens ; mais pour quelques instants — sorte de transgression ludique, humoristique et métadiscursive — il s'assure de la mise en scène de l'autre équipe (celle des spectateurs), comme si les deux équipes n'avaient en fait rien à se prouver :

On va faire un autre affaire. Nous autres, not' show, on l'a répété très bien, on l'sais toute. Pas d'danger qu'on s'trompe ! Mais vous autres, je l'sais pas. Des fois, ça peut faire des trous dans l'pestaclé parce que vous savez pas trop quoi faire. Alors on va répéter vos bouttes à vous autres. Non non, ça s'ra pas très difficile ! Votre participation, ça s'limite à deux trois affaires.¹⁵⁷

Confirmant notre hypothèse, Deschamps / acteur affirme clairement ici que les spectateurs participent ; il énumère d'ailleurs par la suite les principales manifestations de ces instances communicationnelles : les applaudissements, les rires et le « standing ovation ».

Il est à noter que l'attitude quelque peu pédagogique de Deschamps / acteur correspond à l'un des rôles de spécialiste décrits par Erving Goffman, soit celui

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 293.

¹⁵⁶ « Une tendance marquée de la pratique scénique contemporaine est de ne pas séparer le processus de travail préparatoire (sur le texte, le personnage, la gestualité) et produit fini : ainsi la mise en scène présentée au public doit rendre compte non seulement du texte à mettre en scène, mais de l'attitude et de la modalité des créateurs face au texte et au jeu. Ainsi la mise en scène ne se contente pas de raconter une histoire, elle réfléchit (sur) le théâtre et propose sa réflexion sur le théâtre en l'intégrant, plus ou moins organiquement, à la représentation » (P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 204).

¹⁵⁷ Y. Deschamps, « L'ouverture », dans *Tout Deschamps*, p. [203].

d'« éducateur » : « Les gens qui prennent ce rôle ont la tâche compliquée d'enseigner à l'acteur comment donner de lui-même une impression avantageuse, en même temps qu'ils jouent le rôle du public futur et sanctionnent par des punitions les conséquences des maladresses¹⁵⁸ ». Pour ce faire, Deschamps / acteur s'immisce pendant quelques instants dans les coulisses de l'équipe des spectateurs, lorsque ces derniers ne font pas partie de sa propre équipe.

Grâce à la théorie goffmanienne, les interactions entre la scène et la salle — en tant que processus complexes et protéiformes de communication — profitent d'un éclairage nouveau qui fait sortir de l'ombre un partenariat auquel le modèle télégraphique initial ne rend guère justice. Les spectateurs, les musiciens et le monologueur constituent non seulement les actants de la communication, mais également les acteurs d'une représentation déterminée. Tantôt en coopération, tantôt en confrontation, les équipes dramaturgiques chez Deschamps n'ont rien de perméable : elles se renouvellent, se transforment, se modifient d'un monologue à l'autre, expérimentant ainsi diverses possibilités communicationnelles.

L'accès autorisé, toléré ou inopiné aux coulisses de l'autre équipe trahit souvent un désir d'afficher l'artificialité de la théâtralité. Le monologueur rappelle de cette manière que le spectateur se trouve au théâtre et s'assure, de surcroît, que le travail esthétique, symbolique et stratégique qu'il impose à son discours de même qu'à sa mise en scène seront « perçus », c'est-à-dire détectés ; cette distanciation évite aux spectateurs de *comprendre* au pied de la lettre les propos du monologueur.

¹⁵⁸ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. I : La présentation de soi*, p. 153.

Chapitre III

Deux procédés littéraires : l'antiphrase et l'hyperbole

La parole nous a été donnée pour déguiser notre pensée.

(Talleyrand)

L'étude attentive des différentes strates communicationnelles et des diverses formes d'équipes — si elle se présente comme l'avenue la plus évidente — n'est pas l'unique façon de mettre à jour les traits dialogiques du discours monologique. Une analyse pragmatique des procédés littéraires peut en effet s'avérer pertinente.

Les procédés littéraires se rattachent à la fonction esthétique (ou poétique, selon la terminologie jakobsonnienne) de la communication. Ils opèrent à titre de filtres d'où les mots, les expressions, les phrases, voire le texte entier ressortent quantitativement ou qualitativement modifiés :

L'étude des figures n'est pas une fin en soi. Elle permet de mieux comprendre le sens et la forme des énoncés, de déceler certains codages et travestissements conventionnels de l'expression. Elle compense l'étroitesse vétilleuse de ses visées par l'étendue pluridisciplinaire de ses champs d'application : la rhétorique, la poésie, la littérature, mais aussi l'étymologie, la grammaire, la psychologie du langage, la communication.¹⁵⁹

Il importe donc de retenir que les figures de style « métamorphosent » l'énoncé et que la compréhension de ce travail « codé » nécessite un « décodage » de la part du récepteur. Cette importante tâche, Suhamy en résume l'essence dans un constat amusant et fort juste : « il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut que le public en ait aussi¹⁶⁰ ».

¹⁵⁹ H. Suhamy, *Les figures de style*, p. 123.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 116.

Patrick Bacry, auteur de l'ouvrage *Les figures de style*, est conscient de l'importance du destinataire ; il définit d'ailleurs les figures de style comme « tous les tours, tous les moyens qui, d'un discours, d'un texte à un autre, peuvent être mis en œuvre pour produire un effet particulier sur celui à qui l'on s'adresse (lecteur, auditeur, interlocuteur)¹⁶¹ ». Un peu plus loin, l'auteur insiste sur le rôle actif et essentiel du récepteur : « Si l'on se place maintenant du point de vue de *celui à qui s'adresse le discours*, il est sûr qu'une figure n'a de raison d'être que si ce dernier peut y être sensible, la *percevoir*¹⁶² ». Dans *Figures et jeux de mots*, Richard Arcand explique lui aussi que les « feintes du discours » présupposent « la capacité du récepteur à percevoir la signification implicite (figurée) d'une phrase derrière sa signification explicite (littérale)¹⁶³ ».

Les chapitres précédents ont mis l'accent sur la participation active du spectateur malgré le discours « monologique » d'Yvon Deschamps. Nous verrons, au cours de ce dernier chapitre, que la nécessité de décoder des énoncés modifiés par certains procédés littéraires implique, d'une part, l'indubitable présence d'une instance réceptrice et, d'autre part, l'impossible passivité de cette même instance réceptrice (décodage). Deux procédés littéraires seront observés : l'antiphrase et l'hyperbole. Nous tenterons de mieux comprendre ces deux types de modifications subies par le discours monologique d'Yvon Deschamps selon une perspective encore une fois pragmatique. Mais d'abord, définissons les deux figures de style à l'étude.

1. L'antiphrase.

1.1 Définition.

L'antiphrase est tantôt considérée par certains comme une figure quantitative¹⁶⁴, tantôt comme une figure de pensée¹⁶⁵, tantôt comme une figure du contenu sémantique¹⁶⁶, tantôt encore comme une figure d'ironie¹⁶⁷. Mais elle joue un rôle à propos duquel tous les théoriciens s'accordent : dire le contraire de ce que l'on veut dire. L'antiphrase est en effet le « mode d'expression consistant à utiliser un mot, un groupe de

¹⁶¹ P. Bacry, *Les figures de style*, p. 8.

¹⁶² *Ibid.*, p. 18. L'auteur souligne.

¹⁶³ R. Arcand, *Figures et jeux de mots*, p. [78].

¹⁶⁴ C. Klein-Lataud, *Précis des figures de style*.

¹⁶⁵ H. Suhamy, *Les figures de style* et J.-J. Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*.

¹⁶⁶ P. Bacry, *Les figures du style*.

¹⁶⁷ R. Arcand, *Figures et jeux de mots*.

mots voire toute une phrase, dans un sens contraire à celui qui est normalement (au sens strict ou hors du contexte) le sien¹⁶⁸ ».

Schématiquement, Jean Kokelberg semble considérer l'antiphrase comme un mode d'expression au même niveau que l'ironie : l'ironie n'englobe pas l'antiphrase. Pourtant, sa propre définition de l'ironie laisse entendre le contraire : « [L'ironie est un] mode d'expression indirect qui consiste à voiler dans une antiphrase des propos dont l'intention réelle est railleuse ou perfide. (Le plus souvent, on feint d'applaudir à ce que, en réalité, on déplore.) C'est souvent le contexte qui permet le décodage de l'énoncé¹⁶⁹ ». Christine Klein-Lataud considère que l'« antiphrase est un des procédés favoris de l'ironie, mais ne s'identifie pas avec elle parce qu'elle est plus spécifique¹⁷⁰ », un point de vue que partage aussi Henri Suhamy : « L'ironie la plus élémentaire et qui donne l'impulsion à toutes les autres formes consiste à faire semblant de louer ce qu'on veut blâmer, à exprimer ses intentions par **antiphrases**, en disant l'inverse de ce qu'on veut laisser entendre¹⁷¹ ». Plus succinctement, Patrick Bacry souligne lui aussi que l'antiphrase est la « figure préférée de l'ironie¹⁷² ». On s'entend donc majoritairement sur le côté « englobant » de l'ironie par rapport à l'antiphrase. Cette nuance met en relief la relation entre les deux termes malgré leur distinction.

1.2 L'antiphrase dans les monologues d'Yvon Deschamps.

« J'utilise toujours la même technique [...] : je dis toujours le contraire de ce que je veux prouver¹⁷³ », explique Yvon Deschamps. Les exemples de constructions antiphrastiques dans le discours monologique de Deschamps sont nombreux ; ils apparaissent toutefois plus dans la macrostructure que dans la microstructure des monologues. En effet, si les manifestations protéiformes de l'antiphrase se retrouvent essentiellement, à en croire les quelques définitions citées plus haut, au niveau des mots, des locutions, des expressions et des phrases, elles affectent plus largement le discours monologique d'Yvon Deschamps : les phrases et même plus souvent les monologues en entier sont antiphrastiques. Il faut donc voir les monologues de Deschamps comme une longue « phrase » antiphrastique sur un sujet déterminé. La concaténation des « micro- »

¹⁶⁸ J. Kokelberg, *Les techniques du style*, p. 131.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷⁰ C. Klein-Lataud, *Précis des figures de style*, p. 99.

¹⁷¹ H. Suhamy, *Les figures de style*, p. 115. L'auteur souligne.

¹⁷² P. Bacry, *Les figures de style*, p. 221. L'auteur souligne.

¹⁷³ A. Béliveau, « Yvon Deschamps trahi par son personnage », dans *La Presse*, 11 janvier 1973 (cf. C. Pelletier, *Yvon Deschamps. Dossier de presse*).

phrases permet de construire l'antiphrase : en ce sens, l'étude d'une de ces phrases au détriment des autres, c'est-à-dire une recherche réductrice de la signification réelle, ne peut, au fond, aboutir qu'à un résultat erroné ou incomplet.

« L'intolérance » constitue un exemple intéressant de message transmis de manière antiphrastique. Le monologuant annonce d'emblée que l'intolérance est responsable des maux de la société :

N'importe quoi vous pouvez penser qui est écœurant qui est arrivé dans l'monde depuis que l'monde est monde, ça toujours été l'intolérance. Toute ! C'est toute l'intolérance qui est responsable de t'ça. Que ce soye n'importe quoi. Les guerres, les révolutions, les dgénocides, n'importe quoi qu'vous pouvez penser. N'importe quoi, les massacres, toute ! C'est toute l'intolérance.¹⁷⁴

Or, la lecture (ou l'écoute) plus avancée du monologue nous confronte à des comportements et à des réflexions en faveur de l'intolérance ; le monologuant multiplie exemples et attitudes intolérantes qu'il endosse inconsciemment :

C'est vrai : l'intolérance, c'est pas tolérable ! Quand tu y penses comme y faut, moé... (*Un musicien fait du bruit avec un instrument.*) On t'dérange pas toujours, han là ? Chus après parler, ça t'fait rien ? Y a pas dû entendre. Non non, c'est pas d'sa faute. Ben non crime, vous l'avez pas vu comme y faut ? Comment veux-tu entendre queque chose avec un paquet d'cheveux sués oreilles de même ? Au moins si y les lavait des fois, t'sais... Non, mais moé c'est pas d'ma faute, les cheveux longs, j'tolère pas ça. Longs comme moé, c'est parfait. Comme ça, c't'écœurant ! Non, c'est vrai, c'est pas propre, r'gardez ça crime ! Ça fait pas propre. Pis en plusse de t'ça, ça fait tapette. Moé si y a un affaire que j'peux pas tolérer, c'est les tapettes.¹⁷⁵

Après s'être déclaré contre l'intolérance, le monologuant poursuit avec la liste impudique de ses propres intolérances : il ne tolère pas les cheveux longs pour les hommes, les homosexuels, les personnes de race noire et les Juifs.

Bref, le monologuant dénonce l'intolérance, alors que ses comportements et ses propos sont eux-mêmes intolérants. L'antiphrase — qui consiste, comme nous l'avons vu, à dire le contraire de ce que l'on pense vraiment — se manifeste ici doublement. D'une part, du point de vue fictionnel, le monologuant se dit contre l'intolérance, mais cette affirmation introductive est contraire à l'ensemble de ses agissements et de ses opinions.

¹⁷⁴ Y. Deschamps, « L'intolérance », dans *Tout Deschamps*, p. [112].

¹⁷⁵ *Idem.* L'auteur souligne.

D'autre part, du point de vue extrafictionnel, il nous faut comprendre qu'Yvon Deschamps dénonce l'intolérance à travers un monologue dont le personnage central offre une illustration efficace de l'intolérance : en d'autres mots, Deschamps traduit son refus de l'intolérance par l'ostentation de l'intolérance et de ses applications concrètes. L'auteur nous fait d'ailleurs un clin d'œil en conclusion (avant de la déformer par la suite) : « Ben c'est ça l'intolérance, mon cher monsieur¹⁷⁶ ».

Autre exemple de monologue antiphastique : « La libération de la femme ». Yvon Deschamps construit ce monologue sensiblement de la même manière, à la différence qu'il n'y a aucune antiphrase au niveau fictionnel : le monologuant dit être contre la libération de la femme et tous ses propos, exemples et évocations illustrent, démontrent son point de vue. L'introduction du monologue est à cet effet univoque :

Seriez-vous-tu pour... LA LIBÉRATION D'LA FEMME ? Oui ? Est-ce qu'il y a-t-il des femmes icitte qui sont pour les mouvements d'libération d'la femme ? Oui ? Ben sacrez vot' camp tout suite, j'veux pas vous voir icitte ! Bande d'épaisses ! Envoyez, flyez, clairez la place ! Envoye, claire la place, envoye ! Vous voulez pas vous en aller ? Ben vous allez vous faire parler en tabarnouche par exemple ! Ça s'peut-tu qu'en 1973, y aye encore des épaisses de même ? Des femmes qui sont pour les mouvements d'libération d'la femme !¹⁷⁷

Le monologuant développe par la suite son point de vue à l'aide de multiples arguments destinés à discréditer le mouvement de libération de la femme et, du même coup, à justifier les attitudes « machistes », pour conclure ainsi :

Ben mesdames messieurs, posez-vous la question sérieusement. Posez-vous-la sérieusement, la question : « Où c'est qu'y s'raient les femmes, si c'était pas de toués efforts que nous autres, les hommes, on fait pour pas faire les affaires pour qu'à puissent les faire ? Où c'qu'y s'raient les femmes si c'était pas de toués efforts que nous autres, les hommes, on fait pour les t'nir où c'qu'y sont, han ? » Posez-vous la question sérieusement parce que moé, j'm'la pose.¹⁷⁸

Et, à l'instar de « L'intolérance », se glisse un clin d'œil qui avoue à sa façon le caractère antiphastique de tout le monologue : « Ça fait 15 ans qu'la bonne femme est dans cuisine, ça fait 15 ans qu'à chiâle pis y a des grands bouttes, j'aimerais ça qu'à s'libère un peu¹⁷⁹ ».

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁷ Y. Deschamps, « La libération de la femme », dans *Tout Deschamps*, p. [158]. L'auteur souligne.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

Encore une fois donc, le monologue « dit » le contraire de ce qu'Yvon Deschamps pense en réalité.

La libération de la femme se trouve ici justifiée, légitimée par la négative. « La force de l'antiphrase dérive d'une affirmation implicite¹⁸⁰ », ce qu'illustrent « L'intolérance », « La libération de la femme », mais aussi « La violence ». Le personnage principal de ce dernier monologue affirme clairement être contre la violence ; il défend son point de vue à l'aide de plusieurs exemples tirés de son expérience personnelle. Le spectateur reconnaît ces manifestations de la violence, mais n'adhère pas entièrement au comportement du monologuant, qui dénote souvent une naïveté désolante :

On marchait toués deux. Tout à coup : BANG ! Y m'sacre un coup d'pied dans l'derrière. Eille ! J'me r'tourne... J'y allais icitte. Fa que j'm'ai dit : « Pour moé, y a pas faite exprès. » Fa que j'me sus escusé. Je r'pars à marcher. À peu près 20 pieds plus loin, BANG ! Y m'en sacre un autre. Eille ! Là j'commençais à avoir le feu où y frappait, han ! J'y dis : « Avez-vous faite exprès ? » Y dit : « Oui. » J'y dis : « C'est-tu pour vrai ça ou si c'est pour rire ? » Y dit : « C'est pour vrai. » Fa qu'j'y dis : « Une chance c'est pas pour rire, parce que c'est pas drôle ! »¹⁸¹

Yvon Deschamps opère par la suite un renversement : le monologuant, qui s'affiche clairement contre la violence, approuve plus loin la violence conjugale. Deschamps met dans la bouche de son personnage le discours et les arguments clichés des hommes en faveur d'un tel comportement :

« Pis ? C'est sa femme ! C'te gars-là y paye le loyer, y l'habille, y a fait vivre, y a des droits quand même ! Si à l'aime pas ça, à inque à sacrer son camp, est pas obligée d'rester là. » J'veux ben croire qu'à six enfants, qu'à travaille pas, mais quand on veut, on peut. J'dis à ma femme : « Pour moé, si à reste, c'est parce qu'à l'haït pas ça. Tu connais pas la vie, mais nous autres les hommes, on connaît ça. J'peux t'dire que la plupart des femmes aiment ça une p'tite claque de temps en temps, un p'tit coup d'pied. Ça les sécurise, ça tient l'ménage en place et pis y filent mieux. »¹⁸²

Yvon Deschamps, par ce monologue percutant dont le contenu s'apparente beaucoup à celui de « L'intolérance », fait prendre conscience au spectateur de ses attitudes souvent paradoxales. Plusieurs indices nous permettent de relever ce travail antiphrastique : le

¹⁸⁰ B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, p. 57.

¹⁸¹ Y. Deschamps, « La violence », dans *Tout Deschamps*, p. [267]. L'auteur souligne.

¹⁸² *Ibid.*, p. 274.

caractère outrancier du discours du personnage, l'ingérence des mimiques de l'acteur à travers celles du personnage (comme source de contradiction), certaines marques de ponctuation (points de suspension, d'exclamation et d'interrogation), certaines fluctuations dans l'intonation qui commandent un renversement sémantique et certains apartés doivent être perçus comme des outils de dénonciation qui ne sont pas monopolisés par « La violence ».

Le même type de construction antiphrastique se cache derrière « L'honnêteté / Ma blonde ». Deschamps dénonce la malhonnêteté en mettant en vedette l'objet même de sa dénonciation implicite. Comme ce fut le cas dans le monologue « La violence », les propos du personnage principal font basculer la thèse initiale : une démesure manifeste teinte la relation de ses attitudes malhonnêtes. Le travail antiphrastique s'opère doublement : plus que par les actes et les comportements contradictoires par rapport à la « déclaration » initiale du monologuant, c'est par un discours lui-même caricatural que l'antiphrase se fraie un chemin vers une couche sémantique plus profonde.

Dans tous ces cas, exemples parmi d'autres de monologues antiphrastiques, le spectateur doit aller plus loin que ce qui semble être, *en apparence*, valorisé. Nous constaterons bientôt la nécessité pour le lecteur ou le spectateur de décoder le message, c'est-à-dire de dépasser l'explicite afin d'atteindre l'implicite, berceau du véritable message et des réelles intentions communicationnelles.

2. L'hyperbole.

2.1 Définition.

« Figure de mentir¹⁸³ », figure quantitative¹⁸⁴, figure de mise en valeur¹⁸⁵, figure du contenu sémantique¹⁸⁶, figure d'intensité¹⁸⁷ ou figure intensive¹⁸⁸ : l'hyperbole est « classée » sous plusieurs appellations majoritairement synonymes. Il ressort de ces « étiquettes » une idée de quantité sur laquelle s'entendent les définitions : « Procédé emphatique, c'est-à-dire tendant à grandir, à magnifier, l'*hyperbole* est la figure majeure de l'exagération et de l'*emphase*, pour magnifier comme pour rabaisser. Certains auteurs

183 B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*.

184 C. Klein-Lataud, *Précis des figures de style*.

185 H. Suhamy, *Les figures de style*.

186 P. Bacry, *Les figures de style*.

187 J.-J. Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*.

188 R. Arcand, *Figures et jeux de mots*.

proposent les synonymes de *superlation* ou d'*auxèse*¹⁸⁹ ». L'hyperbole peut en réalité exagérer le « meilleur » comme le « pire ».

2.2 L'hyperbole dans les monologues d'Yvon Deschamps.

Les constructions hyperboliques affectent aussi bien la microstructure que la macrostructure des monologues d'Yvon Deschamps. Le repérage des exemples les plus révélateurs fait apparaître des redondances. La forte propension à magnifier l'autorité patronale nous frappe dès les premiers monologues. En parlant de son « bon boss », le monologuant exagère les qualités de son patron ; la perception de cette exagération n'est toutefois possible qu'en tenant compte du contexte. En effet, l'inventaire (bien que non exhaustif) des propos et des actes du patron par le monologuant suffit à faire comprendre que les qualificatifs sont emphatiques :

Fa que moé, me sus t'en allé m'engager à shop. J'ai dit : « La job que vous annoncez, c'tu une job steady ça ? » Y ont dit : « Oui. » Ah ben j'ai dit : « Vous, vous d'vez être un bon boss ! » Eille, j'm'étais pas trompé. J'aurais voulu trouver un boss plus smatte que ça, j'aurais jamais été capable. Une fois, ma femme était tombée malade d'urgence. Ça fait que la pital a téléphoné, y était deux heures et quart, c'est l'boss qui a répond, y vient m'voir, y dit : « Ta femme est tombée malade d'urgence, y l'ont rentrée... » Y dit : « Voyons donc, énarve-toé pas avec ça ! Fais comme si de rien n'était, continue ton ouvrage. Si y a queque chose, j'te l'dirai. » C'est pas n'importe quel boss qui aurait faite ça !¹⁹⁰

Le titre du monologue « C'est extraordinaire » contient en germe toute la dimension superlative des propos du monologuant. De surcroît, l'hyperbole se trouve accrue par la répétition du mot « extraordinaire ». La vie d'aujourd'hui (sujet superlativisé) ne nous apparaît pas aussi extraordinaire que le monologuant le croit :

Non, mais c'est vrai, c't'extraordinaire, aujourd'hui, t'sais ! Ça paraît pas, mais c'est extraordinaire ! C'est extraordinaire parce que avant, c'tait pas comme ça. Aujourd'hui, c'est pus pareil. C'est vrai, c'est extraordinaire ! Ça, c't'à cause de toutes les inventions qu'y sortent. Eille, aujourd'hui un gars là, aujourd'hui, y a toute ! Un gars ? Y a la télévision, y a l'téléphone en couleurs... Tiens, tu prends inque la télévision. Non j'prendrai pas la télévision, m'as prendre le téléphone. Parce que ça coûte moins cher... Si tu prends le téléphone, aujourd'hui ça coûte presque pus rien téléphoner longue distance... la nuit pis l'dimanche. Si tu téléphones le jour, faut qu'tu payes pour ! Ça coûte tellement pas cher

¹⁸⁹ J.-J. Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, p. 64. L'auteur souligne.

¹⁹⁰ Y. Deschamps, « Les unions, qu'ossa donne ? », dans *Tout Deschamps*, p. [13].

que j'me d'mande comment que l'Bell fait pour faire d'argent ! Mais après toute, si y sont là, c'est parce qu'y sont plus fins qu'nous autres...¹⁹¹

La dernière phrase traduit un revirement dans l'orientation de l'hyperbole : à l'apologie de Bell répond la dévalorisation du monologuant. Cette allusion à un fort complexe d'infériorité se retrouve dans presque tous les monologues. Le « boss », les hommes d'affaires et les Américains sont, quant à eux, exagérément vantés.

La « survalorisation » des Américains est exposée de façon magistrale dans le monologue « Cable TV ». Le monologuant, devant le choix incomparable que lui offre le « câble », tombe rapidement sous le charme des « Américains » dont la suprématie se traduit même à travers les tragédies :

Ben moé j'ai parti à rire quand j'ai entendu ça. Quatre-vingt-six morts dans trois jours ! Qu'osse vous voulez, le monde sort pas ! Aux États-Unis, dans une fin d'semaine de deux jours y en tuent sept huit cents. Dans une fin d'semaine de trois jours, y pètent le mille ! On a l'air épais avec nos 86 morts nous autres... Si y fallait qu'les Américains voyent nos nouvelles, y riraient d'nous autres, c'pas mêlant.¹⁹²

Le monologuant va même jusqu'à nous expliquer la tactique qui se cache derrière la programmation télévisuelle américaine. Leur secret repose sur l'hyperbole : « Ces tabarnouches-là, aux États, y mettent toutes les programmes en ordre. Y t'mettent le moins bon de bonne heure le matin, pis là y t'en mettent un meilleur, un meilleur, pis encore un meilleur, toujours un meilleur, toute la journée un meilleur. Entécas, c'est ça qu'y t'disent à chaque demi-heure !¹⁹³ » Notons qu'une approche thématique approfondie des monologues d'Yvon Deschamps — qui dépasse nos objectifs ici — gagnerait à évaluer toute la portée de l'utilisation de l'hyperbole.

Si les Américains sont magnifiés par le monologuant, il faut voir à quel point les autres « races » sont dénigrées ; la xénophobie se construit en effet autour d'un noyau hyperbolique formé de clichés, de défauts et d'insultes. À cela se greffent les railleries pour les personnes handicapées ou obèses, comme c'est le cas de Charlotte :

Elle habitait dans un deuxième
Ça m'fait rire rien qu'à y penser

¹⁹¹ Y. Deschamps, « C'est extraordinaire », dans *Tout Deschamps*, p. [27].

¹⁹² Y. Deschamps, « Cable TV », dans *Tout Deschamps*, p. 82.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 80.

On s'disait : « Pour que l'plancher tienne
 Y doivent avoir des beams d'acier »
 C'tait la plus grosse de toute la rue
 La plus grosse que j'ai jamais vue
 La plus pesante, la plus pâlotte
 La plus collante, la grosse Charlotte¹⁹⁴

Enfin, il est intéressant de remarquer que l'hyperbole complète souvent l'antiphrase. L'exagération peut être un moyen d'assurer la perception de l'antiphrase, comme l'explique Bernard Dupriez : « Quand on voit que l'antiphrase n'est pas reconnue par l'interlocuteur, on la souligne, pour accentuer l'in vraisemblance¹⁹⁵ ». Ainsi, dans « L'intolérance », le comportement et les réflexions « hyperboliquement » intolérants du monologuant renforcent davantage les effets de la démonstration antiphrastique.

3. L'utilisation de l'antiphrase et de l'hyperbole dans les monologues : un paradoxe.

3.1 Le monologue exprime une parole intérieure et vraie.

La conception traditionnelle du monologue souligne l'absence d'un allocutaire, voire même parfois d'un récepteur. Le monologuant, seul sur la scène, confronté à lui-même, peut alors se permettre de parler sincèrement. Son discours n'a pas à s'alourdir de mensonges, de détours et d'apparences trompeuses. Soustrait du regard et du jugement d'autres personnages scéniques, le monologuant se livre en toute simplicité, en toute vérité :

Le procédé est très souvent employé par Michel Tremblay, qui s'en sert pour faire connaître les désirs et les frustrations intimes de ses personnages, réalités qu'ils sont très souvent incapables de formuler clairement devant les autres. Les monologues jouent en quelque sorte le rôle d'auto-descriptions. Ils ont une très forte charge émotive et sont l'occasion de découvrir les motivations profondes des personnages.¹⁹⁶

Les auteurs de *L'univers du théâtre* mettent eux aussi en relief cette particularité du monologue de « donner accès à la pensée d'une " personne " disposant de la liberté d'expression que lui confère le fait d'être seule¹⁹⁷ ». Jacques Scherer considère d'ailleurs que « l'apport du monologue réside, non dans le sentiment qu'il exprime, mais dans le fait

194 Y. Deschamps, « La grosse Charlotte », dans *Tout Deschamps*, p. 52.

195 B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, p. 57.

196 L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p. 156.

197 G. Girard et alii, *L'univers du théâtre*, p. 41.

qu'il révèle¹⁹⁸ » (révélation d'une information, des sentiments cachés, des pensées secrètes, etc.) :

La fonction essentielle du monologue est de permettre l'expression lyrique d'un sentiment. En échappant à ses interlocuteurs, le personnage échappe à la nécessité de dissimuler ou à celle de respecter certaines bienséances, et il peut dire les élans de son cœur. Le monologue permet au dramaturge, non seulement de faire connaître les sentiments de son héros — facilité qui lui offre tout dialogue — mais de les chanter.¹⁹⁹

3.2 L'antiphrase et l'hyperbole visent quelqu'un d'autre.

L'impudicité permise par une solitude scénique *corvenue* devrait en quelque sorte être accompagnée d'un discours aussi dépouillé que possible de mensonges et d'artifices calculés, pour ainsi faire place à une spontanéité révélant davantage la vraie nature du personnage. La révélation que permet le monologue fait tomber le « masque » du monologuant, met à jour sa face cachée, lève le voile sur la « région antérieure » de ses sentiments, assurant ainsi la transmission plus directe du message. Or, les monologues de Deschamps mettent en scène un personnage qui se livre peu et sans recourir à certaines échappatoires : digressions, figures de style, mensonges, silences, censures, etc. Deschamps veut-il ici traduire la difficile révélation de l'« intérieur » ou plutôt un refus de faire tomber le masque ? Peut-être au fond y a-t-il des deux.

Chose certaine, il est « logiquement » inutile de se mentir à soi-même. Un monologuant qui truffe son discours d'artifices pose un sérieux bémol sur sa solitude : ces artifices signalent au fond que le monologuant se *sait* en présence d'autres personnes — cas moins fréquent de monologue, mais cas néanmoins sensible à l'analyse de Jacques Scherer, lequel, rappelons-nous, attribue au concept de « monologue » une définition plus large que d'autres, certes, mais indubitablement plus juste : « Le monologue est une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux²⁰⁰ ». Pour paraphraser Scherer, nous pouvons dire que le monologuant de Deschamps, puisqu'il n'échappe pas tout à fait à ses interlocuteurs (spectateurs qui participent, parlent, rient, réagissent ou tout simplement prêtent l'oreille), dissimule sa parole intérieure sous les « tactiques médiatiques » que sont les figures de style. Voilà pourquoi nous pouvons dire que

198 J. Scherer, *La dramaturgique classique en France*, p. 245.

199 *Ibid.*, p. 246.

200 *Ibid.*, p. 256.

l'antiphrase et l'hyperbole visent quelqu'un d'autre. Elles confirment chacune à leur manière que le discours monologique de Deschamps, dans son « architecture » même, épouse une forme dialogique, révèle le souhait ou, le cas échéant, la conscience (chez l'émetteur) d'un récepteur. C'est pour quelqu'un d'autre que le monologuant fait en sorte que son discours produise plus d'impression, que ses propos soient mis en relief, que certaines informations se gonflent d'une façon méliorative ou péjorative sous l'emploi de l'hyperbole, que ses phrases doivent être comprises comme le contraire de sa pensée. Et l'antiphrase n'est-elle pas ce « procédé général qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut exprimer, *afin de frapper l'auditoire*²⁰¹ » ? Ne repose-t-elle pas sur la complicité entre l'émetteur et le récepteur ?

4. La distorsion du message entre l'émetteur et le récepteur.

Un émetteur transmet un message à un récepteur. Le processus, apparemment simple, comporte toutefois sa part de risques. Il faut en effet admettre que rares sont les transmissions qui s'effectuent sans heurts ; de la même façon, rares sont aussi les messages qui, une fois reçus, reflètent fidèlement leur version originale. Au théâtre et dans les œuvres de fiction en général, les éventuelles distorsions du message lors du transfert se trouvent bien entendu accrues par la multiplication des pôles d'émission et de réception. Conséquence : le message est parfois mal compris.

L'hyperbole constitue en quelque sorte un « filtre communicationnel » d'où le message ressort amplifié ; de la même manière, l'antiphrase constitue un autre type de filtre communicationnel d'où le message ressort cette fois inversé. L'hyperbole et l'antiphrase imposent toutes deux une distorsion au message latent. Cette distorsion engendre cependant certaines complications au niveau de la compréhension.

Yvon Deschamps est conscient que ses monologues peuvent être mal compris par certains. Il avoue d'ailleurs que certains spectateurs l'ont personnellement réprimandé ou félicité alors qu'il aurait dû en être autrement. Le monologue « L'intolérance », qui exploite magistralement l'antiphrase, est à l'origine de bien des malentendus, comme l'explique longuement Deschamps :

[J]e suis l'intolérance personnifiée. Ce qui arrive, c'est que les gens dans la salle ne savent pas comment le prendre, ils en ont assez, ils commencent à m'engueuler, il y en a qui quittent la salle, il y a même eu une chicane. Je fais ça pour prouver ma thèse, je rends tout le monde

²⁰¹ J.-J. Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, p. [61]. Nous soulignons.

intolérant. [...] La Ligue des Droits de l'Homme voulait me poursuivre pour anti-sémitisme [*sic*] ; mais après, leurs avocats ont écouté l'enregistrement plusieurs fois, et ils m'ont envoyé une lettre de félicitations ; ils ont compris que je n'étais pas raciste mais que l'*Intolérance* était bien une [*sic*] plaidoyer contre le racisme.²⁰²

Le monologue « La libération de la femme », avec ses réflexions faussement désapprobatrices, a choqué plus d'une spectatrice. Pourtant, les blâmes se firent moins nombreux que les rires, car les militantes féministes ont su percevoir le véritable message du monologue antiphrastrique.

Henri Suhamy explique que l'ironie (dont l'antiphrase est l'un des procédés) peut être mal interprétée si la connivence entre l'émetteur et le récepteur est insuffisante :

L'ironie ressemble à l'hypocrisie, notion qui évoque le théâtre, mais tandis que l'hypocrite veut tromper son monde, l'ironiste veut le détromper. Il arrive que l'un et l'autre échouent dans leur entreprise, par manque de connivence avec le public : l'ironiste est pris au sérieux alors qu'il plaisante, tandis que l'hypocrite se fait démasquer, soit par maladresse ou par manque de persévérance dans la composition de son rôle, soit, plus souvent, parce que le système de valeurs sur lequel il s'appuie n'est pas partagé par son auditoire [...].²⁰³

Alors qu'il « plaisante », alors qu'il veut « détromper », Yvon Deschamps est parfois (et malheureusement) « pris au sérieux ». Conséquence : lorsqu'elle ne saisit pas la réelle signification du discours antiphrastrique ou hyperbolique, l'instance réceptrice met en péril la communication. « [I]l n'y aura véritable communication de la scène vers la salle que lorsque le travail théâtral sera capable de se montrer comme effet artistique en vue de la détection d'un effet idéologique²⁰⁴ », souligne Patrice Pavis à propos du théâtre brechtien ; de la même manière, une véritable communication de la scène vers la salle ne peut être possible que si le travail esthétique d'Yvon Deschamps (tout particulièrement les figures de style) est perçu comme effet artistique afin de faciliter la compréhension du message « caché ».

Dans son introduction au recueil *Monologues*, Alain Pontaut résume les principaux « malentendus » engendrés par une compréhension « anémique » des multiples couches sémantiques du discours monologique d'Yvon Deschamps :

²⁰² Jane Champagne, « Yvon Deschamps », dans *Le compositeur canadien*, mars 1974, p. 5 (cf. C. Pelletier, *Yvon Deschamps. Dossier de presse*).

²⁰³ H. Suhamy, *Les figures de style*, p. 116.

²⁰⁴ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 62.

C'est déroutés par cette synthèse dans le miroir, par la force donnée par l'interprète aux propos et aux attitudes du personnage, par ce deuxième degré de la caricature brutalement offert au premier degré, que certains ont eu la savoureuse idiotie de penser Deschamps misogyne parce que son personnage décrétait la femme « subalterne », anti-sémite [*sic*] parce qu'il criait en scène : « Maudits Juifs sales ! », détracteur du syndicalisme, esclave satisfait ou faciste larvé, et pourquoi pas, tant qu'on y est, à ce point accablé lui-même par la mort du boss que, comme un chien sans maître, il ne pourrait plus, vidé de ce lui-même qu'emplissait le boss, que mourir à son tour !²⁰⁵

Misogynes, antisémites, détracteurs du syndicalisme, esclaves satisfaits, facistes larvés et aliénés, les *personnages* de Deschamps le sont indubitablement — souvent même avec une outrance insupportable ; mais auteur, acteur et personnage se distinguent l'un de l'autre. Pour Yvon Deschamps, l'ostentation souvent hyperbolique de personnages qu'il condamne en réalité ne recherche aucunement l'adhésion du spectateur (ou du lecteur), mais plutôt une confrontation dont la violence et l'exagération sont destinées à susciter la désapprobation chez le récepteur. Bref, Deschamps met en scène des personnages, des comportements et des réflexions qu'il méprise pour nous amener nous aussi à les mépriser. Le spectateur qui acquiesce à chacune des allégations des personnages n'a donc rien compris...

5. La nécessité d'un décodage du vrai message par le récepteur.

La nécessité d'un décodage du vrai message par le récepteur s'impose ; il nous est apparu évident plus haut qu'en l'absence de décodage, le spectateur ne peut comprendre le sens implicite du monologue, d'où certains *malentendus*. Bernard Dupriez, dans l'introduction de son dictionnaire, souligne les conséquences des figures de style sur le processus pragmatique-énonciatif : « [Les figures] sont là dans tous les problèmes de la communication, langagière ou autre, publique ou intime ; elles font le joint entre l'inconscient enraciné dans le corps propre, dans le milieu familial et social, avec ses pulsions, ses intentions, ses souvenirs, et la phrase exprimée, structure " de surface ", située et concrète, geste visible, trace laissée²⁰⁶ ».

Malgré les risques qu'elles entraînent au niveau de la bonne transmission et de la bonne compréhension du message, les figures de style que sont l'antiphrase et l'hyperbole ne doivent pas être perçues pour autant comme une complication volontaire et

²⁰⁵ A. Pontaut, « Pour un portrait d'Yvon Deschamps », dans Y. Deschamps, *Monologues*, p. 14.

²⁰⁶ B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, p. 9.

impertinente de la communication. La nécessité de décoder le message implicite de chacun des monologues d'Yvon Deschamps accroît la participation intellectuelle du spectateur et du lecteur. L'étymologie même du mot « ironie » annonce la part active que devra prendre le récepteur de tout discours antiphrastique : « Le mot " ironie " vient du grec *eirôneia* qui signifie " interrogation ". Le destinataire d'un propos ironique doit en effet s'interroger sur ce qu'on a voulu lui dire²⁰⁷ », d'une façon dissimulée.

Le savoir encyclopédique du récepteur, c'est-à-dire sa connaissance personnelle et pragmatique du monde, joue un rôle considérable dans l'élucidation des interrogations suscitées par l'antiphrase (ou plus largement par l'ironie) :

L'interprétation d'un message par le récepteur suppose la conjonction de plusieurs compétences : (1) la *compétence linguistique*, celle qui tient à la connaissance de la langue (les structures de phrases, le vocabulaire, la ponctuation, les figures du discours, etc.) et qui demande la prise en compte du contexte et de la situation ; (2) la *compétence non linguistique* qui tient : (a) au *contenu du message* ; (b) aux *connaissances encyclopédiques et aux références socio-culturelles*, c'est-à-dire, en gros, les connaissances qu'il a déjà du monde et les allusions mythologiques, historiques, littéraires, artistiques, etc.²⁰⁸

En ayant recours à ses compétences, le récepteur peut comprendre le véritable message dont la perception se trouve compliquée par le travail qu'imposent les figures de style, ce qui permet à Richard Arcand de dire (au sujet de l'antiphrase, dans ce cas-ci) que « [g]énéralement, l'emploi d'un élément dans un sens contraire à ce qu'il a l'habitude de signifier n'empêche pas le récepteur d'en saisir la portée réelle ; celui-ci, en effet, peut s'appuyer sur la situation de communication ou sur le contexte²⁰⁹ ».

Les compétences du récepteur constituent donc des outils importants et utiles au décodage de l'énonciation. D'autres outils sont également mis à la disposition de l'instance réceptrice. L'hyperbole, lorsqu'elle complète l'antiphrase, accroît les chances de perception du travail stylistique : l'antiphrase, mariée à l'exagération, se détecte plus facilement. Si le récepteur prend trop au sérieux les propos du monologuant pour saisir le travestissement antiphrastique, l'hyperbole, quant à elle, désamorce la plupart du temps cette interprétation « au premier degré ». La conjonction de ces deux figures de style explique en quelque sorte l'impunité dont jouit Yvon Deschamps en tant qu'auteur de propos provocants :

207 J.-J. Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, p. [61].

208 R. Arcand, *Figures et jeux de mots*, p. 339. L'auteur souligne.

209 *Ibid.*, p. 86.

« Pour décrire l'aliénation de la femme, Deschamps utilise le comique par l'absurde, prenant l'exact contre-pied de ce qu'il veut démontrer, jusqu'à l'énorme, jusqu'à l'agressivité²¹⁰ ».

Le décrochage de l'acteur ou les mimiques contradictoires de ce dernier — ce dont nous prive le texte en fait — rappellent à leur manière que le véritable message se cache derrière les apparences trompeuses d'un discours travesti. Le spectateur qui voit Yvon Deschamps pouffer de rire soudainement et s'efforcer de se concentrer à nouveau sur le rôle à jouer comprend que l'acteur n'endosse pas nécessairement le point de vue du personnage qu'il doit interpréter. Cette soudaine brèche dans la fiction survient tantôt parce que l'acteur « supporte » difficilement l'énormité ou la gravité de sa démonstration hyperbolique ou antiphastique, tantôt parce qu'il souhaite mettre en évidence la fiction et le travail stylistique qui la régit. Les mimiques, gestes et regards contradictoires de l'acteur trahissent efficacement la forte influence de l'antiphrase et de l'hyperbole sur le discours du monologuant. L'aspect digital du texte se trouve alors contredit par l'aspect analogique d'un sourire ou d'un clin d'œil complices, par exemple : « Ce qui fait la spécificité du discours théâtral, c'est la nature particulière de son énonciation, le jeu modalisant que la scène peut lui imprimer. Le *dire* peut toujours être mis à distance par le geste du montrer. Cette distanciation — brechtienne ou non — nous force à réfléchir sur l'énoncé, sur sa production et sur le rapport des deux²¹¹ ».

Les figures de style se rattachent au procès de la communication par leur fonction esthétique (ou poétique). L'antiphrase et l'hyperbole, tout spécialement, agissent sur le discours monologique d'Yvon Deschamps à titre de filtres : filtre « inverseur » dans le premier cas et filtre « catalyseur » dans le second.

Nous avons constaté, au cours de ce dernier chapitre, que la nécessité de décoder des énoncés modifiés par certains procédés littéraires implique bel et bien, d'une part, l'indubitable présence d'une instance réceptrice et, d'autre part, l'impossible passivité de cette même instance réceptrice (décodage). En effet, l'énonciation soigneusement codée appelle le récepteur et la participation de ce dernier au décodage de l'énoncé. Le rire du récepteur signifie au fond que le décodage a porté fruit.

²¹⁰ Gisèle Tremblay, « Yvon Deschamps. Requiem pour un guignol », *Le Devoir*, 18 octobre 1973, p. 16 (cf. C. Pelletier, *Yvon Deschamps. Dossier de presse*).

²¹¹ P. Pavis, *Voix et images de la scène*, p. 41. L'auteur souligne.

La stylisation du discours pourrait-elle ne s'adresser *qu'à* l'énonciateur de ce discours ? Il est difficile de croire à un travail esthétique purement « égocentrique ». Les figures de style, par leur présence dans le discours monologique, prouvent à leur manière que le locuteur scénique, s'il n'a pas nécessairement d'allocutaires « linguistiques » (c'est-à-dire qui répondent par des énoncés verbaux), ne s'adresse pas moins à des récepteurs actifs (décodage) pour autant.

L'hypothèse de ce dernier chapitre — à savoir que l'antiphrase et l'hyperbole requièrent un récepteur à l'oreille attentive et sollicitent sa participation, du moins intellectuelle, afin de décoder le véritable message des monologues — aurait pu recueillir des preuves plus faciles et sûrement plus évidentes grâce à l'analyse de l'apostrophe, figure qui consiste à s'adresser à autrui (auditoire, lecteur ou tiers). Prouver encore une fois qu'il y a bel et bien communication grâce à l'antiphrase et l'hyperbole offrait toutefois un défi plus stimulant.

Conclusion

Dialogue et monologue n'existent jamais sous une forme absolue ; bien plus, la transition entre les deux est très floue et l'on a avantage à distinguer plusieurs degrés de dialogisme et de monologisme sur une même échelle continue [...].

(Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 89)

Nous avons étudié, lors du premier chapitre, la transmission de l'information (processus pragmatico-énonciatif) et les problèmes pouvant nuire à cette même transmission. Le schéma de la communication au théâtre tel que présenté par Anne Ubersfeld et Catherine Kerbrat-Orecchioni fut un outil précieux lors de la distinction des instances émettrices et réceptrices du discours monologique d'Yvon Deschamps. Nous avons pu constater que l'information véhiculée par les monologues de Deschamps s'adressait parfois au personnage / spectateur (personnage extrascénique) — catégorie de récepteurs intrafictionnels la plupart du temps absente des ouvrages de référence traitant du discours monologique dans ses manifestations usuelles.

Que ce personnage / spectateur, chez Deschamps, ne prenne la parole que dans quelques monologues ne signifie pas nécessairement qu'il n'est pas personnage pour autant lors de certains autres monologues. Rappelons-nous en effet que la mutité d'un personnage ne témoigne en rien de sa passivité. Le contenu intrafictionnel du discours monologique ne se voit pas toujours contraint de sauter quelques strates communicationnelles afin de dénicher une oreille extrafictionnelle ; dans certains monologues de Deschamps, les propos du monologuant s'adressent bel et bien à un confident collectif *interprété* par les spectateurs : conscients de leur rôle et de l'aspect ludique qui s'y rattache, ces derniers adoptent des comportements, des réactions et des mimiques qui diffèrent la plupart du temps des comportements, des réactions et des mimiques qu'ils adopteraient en tant que simples *spectateurs*.

Cependant, ce plaisir qu'ont les spectateurs à « jouer le jeu » se trouve parfois terni par certaines déficiences communicationnelles. Deux problèmes de transmission furent notamment relevés. D'une part, l'arrêt (volontaire ou non) de l'interprétation du personnage par l'acteur met en relief la théâtralité et la stylisation qui baignent les monologues de Deschamps. D'autre part, la confusion des trois instances émettrices par le spectateur perturbe le décodage sémantique et engendre certains malentendus quant à la responsabilité de Deschamps / auteur ou acteur par rapport aux propos et opinions avancés par son personnage.

Le chapitre suivant a levé le voile sur un mode de transmission orchestral plutôt que télégraphique. Le « partenariat pragmatique » dont font preuve les différentes instances émettrices et réceptrices (identifiées au premier chapitre) du discours monologique d'Yvon Deschamps fut mis en lumière grâce à la notion d'« équipe » d'Erving Goffman. Ici aussi, certains problèmes de transmission furent décelés : fausses notes, délation et mauvaise compréhension nous apparurent être les causes principales des mésententes communicationnelles entre les différentes équipes pragmatiques.

Abolition des frontières entre deux territoires traditionnellement distincts (scène et salle), ingérence impudique du regard dans les coulisses de l'autre équipe, autoviolation du monologue (par la pénétration autorisée de ses réserves) et autoviolation du monologuant (par l'étalage, c'est-à-dire le dévoilement volontaire de ses pensées et de ses réflexions) : la notion d'équipe d'Erving Goffman et les concepts qui gravitent autour d'elle nous ont permis de mieux comprendre les diverses manifestations pragmatiques des monologues d'Yvon Deschamps, tout en mettant en relief d'une façon originale et efficace les traits dialogiques de ce discours monologique.

Enfin, le dernier chapitre a démontré que le « travail esthétique » qu'impose Yvon Deschamps à son discours monologique introduit maints traits dialogiques qui ajoutent une fois de plus un bémol aux réticences de Georges Mounin quant à la portée communicationnelle restreinte du monologue (réticences qui, à notre avis, découlent de la généralisation et de l'imprécision des définitions du monologue). Les problèmes de transmission, sous ce point de vue, nous ont semblé naître principalement d'un décodage partiel ou tout simplement absent d'une information travestie par l'antiphrase et par l'hyperbole.

L'instance réceptrice est au fond appelée à surmonter ces « épreuves ludiques » que sont l'antiphrase et l'hyperbole, à déchiffrer ces « bruits » communicationnels, à enjamber

ces « obstacles » volontaires qui laissent entendre que la communication théâtrale propre au discours monologique d'Yvon Deschamps n'est pas gratuite.

Le discours monologique d'Yvon Deschamps : une volonté de communiquer.

Émetteur, récepteur, partage et convention : toute communication, même monologique, se tourne nécessairement vers un destinataire, avant tout extrafictionnel (spectateur ou lecteur). Le discours *monologique* d'Yvon Deschamps pousse cet indispensable échange jusque dans l'univers intrafictionnel : le spectateur devient un personnage qui s'exprime à travers certains gestes, mimiques, regards et bruits lorsqu'il ne prononce tout simplement pas quelques répliques. De ce partage selon un même code (convention) peut donc naître le sens.

Tout discours, quelle qu'en soit sa forme, ne peut être formulé dans le vide. Il y a nécessairement un récepteur, fut-il l'émetteur lui-même ou fut-il silencieux. Condamner la portée communicationnelle du monologue en invoquant l'argument réducteur d'une absence de réciprocité porte préjudice à un type de communication singulier, mais non moins réel. La passivité du spectateur, récepteur, se termine aux frontières de sa mutité : il écoute, décode, réagit, réorganise le message.

La pragmatique et tout spécialement les divers concepts approfondis par la théorie de la nouvelle communication nous permettent de constater que, malgré les apparences, discours monologique et communication ne se rejettent pas l'un l'autre, mais aussi que le discours monologique peut osciller entre une communication centripète et une communication centrifuge. Les monologues ne se ressemblent pas tous : seule une analyse pluridisciplinaire fera ressortir toute l'originalité et l'essence de chaque type de discours monologique.

La forme devient contenu : la communication comme message des monologues.

La présente analyse pragmatique du discours monologique d'Yvon Deschamps, qui se concentrait essentiellement et volontairement sur l'aspect formel des monologues compris entre 1968 et 1980, pourrait trouver un intéressant prolongement dans une étude thématique ciblée sur la communication. En effet, Deschamps compose fréquemment ses monologues autour de ce thème, tantôt explicitement, tantôt implicitement. La communication se présente sous de multiples aspects : communication entre les personnages de races différentes (« Nigger Black », « La violence (1969) »), communication « boiteuse » (« La honte »), communication entre les personnages de

langues différentes (« Histoire du Canada »), communication de masse (« Cable TV », « C'est extraordinaire »), communication au travail (« Les unions, qu'ossa donne ? »), mais surtout communication interpersonnelle (« La sexualité », « L'honnêteté / Ma blonde », « Les vieux », « La paternité », « La manipulation »).

Jean-V. Dufresne a relevé la récurrence significative de ce thème : « Ce qui fait mal dans *la Honte*, on ne sait si c'est la difficulté quasi-organique de pouvoir articuler une pensée et traduire une émotion, on bien la contradiction ridicule, effrayante, qui oppose cette infirmité de l'individu au luxe renversant des moyens de diffusion qu'une société moderne a mis à sa disposition²¹² ». Communication donc, mais communication parfois difficile : voilà ce qui peut résumer les monologues de Deschamps, tant en ce qui concerne leur forme qu'en ce qui a trait à leur contenu.

Initier ou familiariser le récepteur aux rouages du théâtre : métathéâtre ?

Yvon Deschamps implique le récepteur dans la fiction, lui attribue un rôle, lui donne l'occasion de devenir *personnage*. Le spectateur expérimente ainsi les différentes strates communicationnelles et participe à la fiction ; il forme tantôt une équipe avec le monologuant, tantôt une équipe différente, mais non moins confiante des propos du personnage scénique. Cette mise en évidence de la théâtralité initie et familiarise le récepteur aux rouages du théâtre, et accentue les distinctions entre personnage, acteur et auteur, de même qu'entre réalité et fiction.

Les préoccupations d'Yvon Deschamps quant à la communication, puisqu'elles se manifestent simultanément au niveau du signifiant et du signifié, peuvent bien entendu être considérées comme métathéâtrales. D'ailleurs, le théâtre se veut lui-même intrinsèquement théâtral :

Pour certains chercheurs, le théâtre constitue même l'art et le prototype de la communication humaine : « Ce qui est exclusivement spécifique du théâtre, c'est qu'il représente son objet, la communication humaine, *par la communication humaine* : au théâtre la communication (la communication des personnages) est alors représentée par la communication humaine elle-même, par la communication des acteurs » (OSOLSOBE, 1980 : 427).²¹³

²¹² J.-V. Dufresne, *Yvon Deschamps*, p. 58.

²¹³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 61. L'auteur souligne.

La métathéâtralité, dans les monologues d'Yvon Deschamps, s'offre donc à nous sous un visage kaléidoscopique : le théâtre se montre comme théâtre, la communication traite de la communication et s'affiche comme communication

Réflexions sur le monologue.

Le monologue constitue au fond une sorte de système ouvert²¹⁴ que les définitions, règle générale, maintiennent fictivement en homéostasie²¹⁵ : « fictivement », puisque pragmatiquement parlant, le système « monologue » est sorti de son état homéostatique. Malheureusement, les définitions mentionnent rarement que ce système se modifie au fur et à mesure que les années passent et que les différentes esthétiques théâtrales se confrontent.

« Formellement », deux types de monologues peuvent être identifiés : le monologue *inclus* dans une pièce de théâtre et le monologue *autarcique* (c'est-à-dire le monologue qui constitue une pièce de théâtre en lui-même). Patrice Pavis, dans sa définition initiale du monologue, spécifie bien qu'il s'agit d'une « tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique²¹⁶ ». Or, plus loin, dans sa typologie des monologues selon leur forme littéraire, Pavis inclut ultimement les pièces comme monologue « avec un seul personnage [...] ou constituée[s] d'une suite de très longues interventions²¹⁷ ». Peut-on, dans ce dernier cas, parler d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique, alors que cette tirade constitue *elle-même* ce contexte ? Il y a vraisemblablement une incohérence, voire un paradoxe, entre le début et la fin de la définition de Pavis. Voilà un exemple qui nous ramène à notre idée première : les définitions du monologue manquent de nuances, nuances qu'elles introduisent bien souvent plus loin dans leur explicitation, mais toujours succinctement. Pourtant, les cas de monologues autarciques sont très nombreux : nous voilà donc face à un corpus qui gagnera à être davantage considéré et étudié. L'étude des monologues autarciques nous amènerait à analyser le discours

²¹⁴ Un système est dit ouvert lorsqu'il autorise l'échange d'information, de matière ou d'énergie avec son milieu. Il en résulte alors une modification des composantes interne du système. Le monologue constitue un système ouvert, puisqu'il évolue. Son évolution se traduit à plusieurs niveaux : « expansion » générique, nuances terminologiques, etc. (cf. P. Watzlawick et alii, *Une logique de la communication*).

²¹⁵ Un système maintenu en homéostasie réagit aux perturbations internes ou externes de toute nature par une série de mécanismes régulateurs. L'homéostasie est donc une caractéristique nécessaire des systèmes ouverts d'interaction qui leur assure une identité et une permanence à travers le temps. Une homéostasie rigide peut cependant nuire aux qualités adaptatives d'un système ouvert (cf. P. Watzlawick et alii, *Une logique de la communication*).

²¹⁶ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, [1996], p. 216.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 217.

monologique théâtral dans une perspective générique et systémique : relations entre le monologue et la pièce de théâtre (autarcie ou inclusion), relations entre les monologues constituant un recueil ou un spectacle, interrogation sur la pertinence terminologique du mot « monologue », etc.

« Bien loin d'être une sorte d'aberration, une offense aux lois de la vraisemblance, le monologue est une forme constitutive de l'échange théâtral, partout présent, même sous la forme réduite de l'*aparté*²¹⁸ ». L'importance qualitative et quantitative du monologue appelle et même exige une étude approfondie qui palliera ou rassemblera les trop brèves analyses parues jusqu'à maintenant.

²¹⁸ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 21. L'auteure souligne.

Bibliographie

Œuvres étudiées :

DESCHAMPS, Yvon, *Monologues*, [Montréal], Leméac (coll. « Mon pays, mes chansons », n° 6), [1973], 236 p. [monologues de 1968 à 1973]

---, *Six ans d' monologues 1974-1980*, [Ottawa], Inédi (coll. « Les fins mots »), 1981, 226 p.

---, *Tout Deschamps. Trente ans de monologues et de chansons*, [Outremont], Lanctôt éditeur (coll. « Humour »), [1998], 542 p.

Ouvrages de référence :

ARCAND, Richard, *Figures et jeux de mots. Langue et style*, [Belœil], La Lignée, [1991], 356 p.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Odette Bellevue et Séverine Auffret, postface de Séverine Auffret, illustrations de Laurence Bériot, [Paris], Éditions Mille et une nuits (n° 145), [1997], 95 p.

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVIe siècle*, Paris, Éditions Honoré Champion (coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », XLI), 1976, 561 p.

BACRY, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin (coll. « Sujets »), [1992], 335 p.

BARSALOU, Nicole, BOISSONNAULT, Pierre, Fiset, Josée et Chantale GENDRON (propos recueillis par), « Yvon Deschamps monologuiste », dans *Québec français*, n° 49, mars 1983, p. 34-36.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, [Paris], Éditions du Seuil (coll. « Points », n° 127), [1964], 275 [1] p.

BATESON, G., BIRDWHISTELL, R., GOFFMAN, E., HALL, E. T., JACKSON, D., SCHEFLEN, A. SIGMAN, S. et P. WATZLAWICK, *La nouvelle communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, [Paris], Éditions du Seuil (coll. « Points Essais », n° 136), [1981], 372 p.

BRES, Jacques, *La narrativité*, [Louvain-la-Neuve], Duculot (coll. « Champs linguistiques »), [1994], 201 p.

- CHAINÉ, Henriette, *Le type du colonisé dans les monologues d'Yvon Deschamps*, mémoire de licence ès lettres, Québec, Université Laval, 1970, lxx, 32 f.
- DELAS, Daniel, *Roman Jakobson*, Paris, Bertrand-Lacoste (coll. « Référence »), [1993], 123 p.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, [Paris], Éditions du Seuil (coll. « Points », série « Essais »), [1972], 470 p.
- DUFRESNE, Jean-V., *Yvon Deschamps*, [Montréal], Les Presses de l'Université du Québec (coll. « Studio »), [1971], 92 p.
- DUMARSAIS-FONTANIER, *Les tropes I-II*, publiées avec une introduction de M. Gérard Genette, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1984, t. I : 360 p., t. II : 448 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, [Paris], 10 / 18, [1984], 540 p.
- GIRARD, Gilles, OUELLET, Réal, RIGAULT, Claude, *L'univers du théâtre*, [Paris], Presses Universitaires de France (coll. « Littératures modernes »), [1995], 243 p.
- GODIN, Jean-Cléo, « Le théâtre au Québec : vers une institution », dans GAUVIN, Lise et Jean-Marie KLINKENBERG, *Trajectoires. Littératures et institutions au Québec et en Belgique francophone*, [Bruxelles], Éditions Labor, 1985, 272 p. [v. p. 103-113]
- GODIN, Jean-Cléo, MAILHOT, Laurent, *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains*, nouvelle édition, présentation d'Alonzo Le Blanc, [Montréal], BQ, [1988], 366 p.
- - -, *Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles*, nouvelle édition, présentation d'Alonzo Le Blanc, [Montréal], BQ, [1988], 366 p.
- GOFFMAN, Erving, *Façons de parler*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- - -, *La mise en scène de la vie quotidienne, vol. I : La présentation de soi*, Les Éditions de Minuit, 1973.
- , *La mise en scène de la vie quotidienne, vol. II : Les relations en public*, Les Éditions de Minuit, 1973.
- GREFFARD, Madeleine, SABOURIN, Jean-Guy, *Le théâtre québécois*, [Montréal], Boréal (coll. « Boréal express », n° 18), [1997], 120 p.
- GUELLOUZ, Suzanne, *Le dialogue*, [Paris], PUF (coll. « Littératures modernes »), [1992], 291 p.
- HELBO, André, « Le théâtre : une communication en déni ? », dans *Études littéraires « Théâtre et théâtralité »*, vol. 13, n° 3, décembre 1980, Les Presses de l'Université Laval, p. 461-470.

- HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, [Toulouse Cedex], Éditions Milan (coll. « Les essentiels Milan »), [1996], 63 p.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit (coll. « Points », n° 17), [1963], 255 p.
- JARDON, Denise, *Du comique dans le littéraire*, [Bruxelles-Paris], De Boeck-Duculot, [1988], 304 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- , « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », dans *Pratiques*, n° 41, mars 1984, p. 46-62.
- KLEIN-LATAUD, Christine, *Précis des figures de style*, préface d'Alain Baudot, Toronto, Éditions du GREF (coll. « Traduire, Écrire, Lire », n° 2), 1991, xiii, 145 p.
- KOKELBERG, Jean, *Les techniques du style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, troisième édition, [Paris], Nathan (coll. « Nathan-Université », série « Études linguistiques et littéraires »), [1991], 255 p.
- LACOURSIERE, Yvan, *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*, thèse présentée à la Faculté des Études supérieures de L'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.), Faculté des lettres, Université Laval, Québec, avril 1995, 375 f.
- LAPLANTE, Yvon, *Étude du discours humoristique du monologueiste Yvon Deschamps de mille neuf cent soixante-huit à mille neuf cent quatre-vingt-quatre*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, [Montréal], Université du Québec à Montréal, février 1994, v, 143 f.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, [Paris], Presses Universitaires de France, [1980], 478 p.
- LAUNAY, Jean-Claude, *Yvon Deschamps. Sa langue, son humour, ses thèmes. Liens communautaires du peuple québécois : origine historique et langue*, thèse de maîtrise ès arts, Caen, Université de Caen, 1975, 120 f.
- LE BLANC, Alonzo, « Pièces à un personnage ou spectacles solos », dans *Québec français*, n° 49, mars 1983, p. 37-39.
- LECLERC-ADAM, Bénédicte, ADAM, Jean-Michel, « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », dans *Pratiques*, n° 59 (septembre 1988), p. 51-71.
- LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome V : 1970-1975*, Montréal, Fides, [1987], lxxxvii, 1133 p. [v. p. 560-563]

- MAILHOT, Laurent, « De la littérature orale au théâtre du monologue », dans *Québec français*, n° 49, mars 1983, p. 40-43.
- MAILHOT, Laurent, MONTPETIT, Doris-Michel, *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, [1980], 420 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, [Paris], Seuil (coll. « Mémo », n° 20), [1996], 93 p.
- , *Pragmatique pour le discours littéraire*, [Paris], Bordas, [1990], xi, 186 p.
- MOREAU, François, *L'image littéraire. Position du problème. Quelques définitions*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, [1982], 128 p.
- MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1971.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre. Thèmes et concepts de l'analyse théâtrale*, [Paris], Éditions sociales, [1980], 482 p.
- , *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, [Paris], Dunod (coll. « Lettres SUP »), [1996], xvii, 447 p.
- , « Études théâtrales », dans ANGENOT, Marc, BESSIÈRE, Jean, FOKKEMA, Douwe et Eva KUSHNER (sous la direction de), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, [Paris], PUF (coll. « Fondamental »), [1989], 395 p. [v. p. 95-107]
- , *L'analyse des spectacles*, [Paris], Nathan (coll. « Fac. », série « Arts du spectacle »), 1996, 319 p.
- , *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, PUL, 1985.
- PELLETIER, Claude (dépouillement et compilation par), Yvon Deschamps. *Dossier de presse 1969-1985*, [Sherbrooke], Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, 193 p.
- PERELLI-CONTOS, Irène, « De "l'art" du spectateur », dans HÉBERT, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène (sous la direction de), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, [Québec], Nuit Blanche éditeur (coll. « Littérature(s) », n° 9), 1997, 197 p.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, [Paris], DUNOD (coll. « Lettres Supérieures »), [1993], xi, 225 p.
- ROCHELEAU, Alain-Michel, *Théâtre et communication pragmatique : une nouvelle façon d'analyser le texte dramatique (application à Homme pour homme de Bertolt Brecht)*, thèse présentée à l'École des gradués de l'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.), Faculté des lettres, Université Laval, Québec, avril 1992, 434 f., liii.

- ROY, Irène, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (ph. D.), Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, décembre 1995.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1966.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur (an actor prepares)*, introduction de Jean Vilar, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, [1986], 271 p.
- SUBERVILLE, Jean, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, dixième édition, [Paris], Édition de l'École, [1967], 486 p.
- SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, troisième édition corrigée, [Paris], [Presses Universitaires de France] (coll. « Que sais-je ? », n° 1889), [1988], 127 p.
- TAMBA-MECZ, Irène, *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, [Paris], Presses Universitaires de France (coll. « Linguistique nouvelle »), [1981], 199 p.
- TODOROV, Tzvetan, « Les registres de la parole », dans *Journal de psychologie*, 1967, 3, p. 265-278.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, [Paris], Seuil (coll. « Mémo »), [1996], 87 p.
- - -, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, [1978], 309 p.
- - -, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Bélin (coll. « Lettres »), [1996], 318 p.
- - -, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Bélin (coll. « Lettres »), [1996], 217 p.
- VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, [Laval], Mondia (coll. « Synthèse »), [1989], 226 p.
- WATZLAVICK, P., BEAVIN, J. Helmick et Don D. JACKSON, *Une logique de la communication*, [Paris], Éditions du Seuil (coll. « Points Essais », n° 102), [1972], 280 p.