

Université de Montréal

Le monologue humoristique:
du soliloque à la discussion

par
Geneviève Michaud

Département de littérature comparée
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littérature comparée

juillet 2004

© Geneviève Michaud, 2004



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le monologue humoristique :
du soliloque à la discussion

présenté par:
Geneviève Michaud

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Terry Cochran

président-rapporteur

Amaryll Chanady

directrice de recherche

Jacques Cardinal

membre du jury

mémoire accepté le: 9 décembre 2004

Résumé

Ce mémoire porte sur le monologue humoristique de spectacle, une forme d'expression artistique qui appartient à la fois à la littérature et aux arts de la scène. Les différentes caractéristiques relevées sur le plan formel, discursif et pragmatique tout au long de cette étude ont pour but de favoriser une communication dynamique entre le monologueur et les spectateurs.

Nous étudions les jeux stylistiques et linguistiques du monologue, les thématiques propres à ce discours, ainsi que l'importance du rire lors des représentations, puisque ces éléments servent à sensibiliser le public à son rôle de critique et à l'encourager à se forger sa propre opinion sur sa réalité.

Ce mémoire démontre, à l'aide d'exemples tirés de l'oeuvre d'Yvon Deschamps (Québec) et de Coco Legrand (Chili), que le monologue humoristique est, au-delà du divertissement, un outil permettant de mieux comprendre une société et de faire une critique saine de certains de ses aspects.

Mots clés : art engagé, Chili, comique, critique, humour, monologueur, Québec, XXe siècle.

Summary

Humoristique monologues are part of both the literary field and the live performance arts. This dual heritage allows the stand up comic to use a variety of means to create his full effect. Different formal, discursive and pragmatic characteristics shown in this study all serve one purpous, which is to create a dynamic scheme of communication between the stand-up comic and his public.

This study analyzes stylistic, linguistic and thematical aspects of the monologue's discourse, along with the importance of laughter in the performance to show that these features invite the viewers to criticize their reality and realize the power they have over it.

Using examples from the work of Yvon Deschamps (Quebec) and Coco Legrand (Chile), this essay explains how the entertainment aspect of humoristic monologues makes way for a better comprehension of society by giving the public the oportunity to make an healthy critique of it.

Key words: Chile, comic, critic, humour, humoristic monologue, Quebec, XXth century.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I: Le monologue humoristique en tant que genre	4
1.1 Le champ littéraire	5
1.2 Le monologue comme forme	7
1.3 Le point de vue	10
1.4 La performance devant public	12
1.5 Les enjeux de l'oralité	14
1.6 Un genre théâtralisé	18
1.7 Un récit bref	24
1.8 Un texte d'idées	26
Chapitre II: Humour, ironie et réflexions	29
2.1 Le rire social	30
2.2 Le rire du damné	36
2.3 Le rire cathartique	38
2.4 L'ambiguïté ironique	40
2.5 L'ironiste et ses complices	47
2.6 L'ironie socratique	50
Chapitre III: L'engagement social du monologue de spectacle	54
3.1 Subjectivité et objectivité dans le monologue engagé	55
3.2 Expérience personnelle et vécu collectif	61
3.3 Emploi pronominal: inclusion et exclusion	65
3.4 Cadre local et portée universelle	68
3.5 Action salutaire	73
Chapitre IV: Yvon Deschamps et Coco Legrand face à la modernité	76
4.1 Yvon Deschamps: succès et angoisses	78

4.2 Le Québec moderne: nouvelles valeurs, nouveau style de vie	82
4.3 Mass média: la difficulté de communiquer	84
4.4 Coco Legrand: optimisme et nostalgie	97
4.5 Le Chili et la dictature: répression sociale et expansion industrielle	103
4.6 La télévision: un nouveau dieu	104
4.7 Bilan	109
Conclusion	112
Bibliographie	115

Introduction

Le monologue humoristique de spectacle se situe à la croisée de différents genres. Tout d'abord, il appartient à la fois au domaine de l'écrit et de l'oral. Il s'intègre aux arts de la scène sans se résumer à une dimension purement artistique. De plus, malgré l'aspect comique qui le caractérise, il ne se limite pas à un divertissement. Et, même s'il se présente comme un monologue, il vise à établir un dialogue avec le public. Toutes ces caractéristiques, antithétiques à première vue, font problème et méritent d'être décortiquées puisqu'en elles réside la spécificité du monologue et, par le fait même, son intérêt.

Étant donné la nature multiple du sujet de ce travail, ce dernier se situe en marge des études strictement littéraires. Notre démarche s'inscrit dans la lignée des études culturelles qui, par une approche plus globale, permettent d'étudier un phénomène dans l'ensemble de ses manifestations, qu'elles soient stylistiques, discursives ou sociales. Cette discipline préconise une interaction des divers champs théoriques propres aux sciences humaines permettant, dans le cas du monologue, de replacer son discours dans son contexte d'émission et d'analyser son impact sur les récepteurs.

L'analyse qui suit abordera le monologue humoristique de spectacle sous un angle permettant de réconcilier ses composantes apparemment disjointes. Il s'agira d'évaluer dans quelle mesure, par quels procédés et dans quels buts le monologue agit sur le spectateur. Ce travail postule que les éléments énumérés ci-haut trouvent leur unité dans

le fait qu'ils travaillent tous dans la même direction pour provoquer une réaction chez le public.

Pour vérifier cette hypothèse, la forme du monologue sera étudiée dans un premier temps, pour mettre en évidence la difficulté de sa catégorisation tant parmi les genres littéraires que non-littéraires ou para-littéraires. L'identification de caractéristiques formelles sera effectuée grâce à la collation de différents genres et du monologue. Ceci sera fait dans le but de mieux circonscrire le sujet en permettant d'établir une définition précise, en plus de démontrer la nécessité de la présence d'un auditoire déjà au niveau de la structure du discours. Dans un second temps, le fond du monologue sera abordé par le biais de deux de ses caractéristiques principales: le rire et l'ironie. Une optique littéraire et philosophique sera privilégiée, mettant en évidence l'importance d'une participation active des spectateurs, ainsi que d'un consensus social. Troisièmement, le monologue sera analysé dans sa dimension sociale, qui assure la cohérence du message véhiculé et qui permet d'instaurer un lien de complicité entre le monologue et son public.

Après avoir vu grâce à quels procédés le monologue humoristique agit sur un auditoire donné, il s'agira de comprendre dans quel but le monologue désire le toucher. De manière plus pragmatique, la question est de comprendre à quoi le monologue peut servir dans la collectivité, étant donné que son rôle de divertissement n'est pas le seul à avoir été identifié. Les données recueillies dans les trois premières parties de ce travail tendent à indiquer que le monologue humoristique permet d'aborder des questions polémiques et, en agissant sur les spectateurs, leur permet d'appivoiser une réalité nouvelle qui peut s'avérer problématique ou du moins déstabilisante. L'étude du traitement de la modernité dans les monologues au caractère social marqué est un exemple probant de ce rôle qui favorise le bon fonctionnement social, à une époque où

les changements surviennent à un rythme sans cesse croissant et où la capacité d'adaptation des individus est mise à l'épreuve. Deux études de cas seront effectuées pour explorer cette voie. La première se basera sur le travail d'Yvon Deschamps dans le contexte québécois des années soixante-dix et quatre-vingt, soit la période suivant la Révolution tranquille pendant laquelle les acquis de la modernité se sont solidifiés et ses contrecoups se sont faits sentir. Le second cas retenu est celui du monologueur chilien Coco Legrand, dont la production des années quatre-vingts sera étudiée, soit la période pinochetiste sous laquelle le pays a connu une industrialisation et une modernisation rapides, ainsi que l'instabilité sociale qui s'y rattache.

Chapitre 1 : Le monologue humoristique en tant que genre

L'inclusion du monologue humoristique dans la typologie des genres littéraires ne va pas de soi. Si son appartenance à la sphère artistique ne peut être remise en cause, sa filiation à la littérature demande à être démontrée puisque les monologuistes sont d'abord perçus comme des artistes de la scène et non comme des auteurs, bien qu'ils soient le plus souvent, du moins en partie, les créateurs de leurs textes.

Le travail des monologuistes se constitue en tout premier lieu par l'écriture. Ainsi, les textes humoristiques qu'ils produisent, bien qu'ils soient créés en vue d'une performance scénique, sont d'abord élaborés et fixés par l'écrit. Ainsi, la problématique du champ littéraire sera abordée en premier lieu, pour ensuite s'intéresser à la forme du monologue dans la tradition littéraire. Dans un troisième temps, la question des instances narratives sera étudiée. Le monologue humoristique se dissocie partiellement de la tradition orale, puisqu'il est conçu par l'écriture et non par la parole, ce qui n'empêche pas une parenté avec des genres réputés oraux, comme le conte et la chanson, puisqu'il nécessite la présence d'un public. Le monologue se rapproche également du poème, par son style, notamment dans la tradition du monologue lyrique. Le théâtre, et principalement la comédie, constitue un point de comparaison central au niveau du jeu scénique et du traitement de l'humour, puisque le monologue lui emprunte de nombreux procédés. Il partage certains aspects, sur le plan de la structure, avec la nouvelle et, sur le plan du contenu, avec le manifeste, la fable et la chronique journalistique.

Le monologue semble ainsi se constituer comme une forme hybride au carrefour de plusieurs genres de discours, littéraires et non littéraires, sans pour autant être

réductible à aucun d'entre eux. Le survol de ces similitudes et dissemblances a pour but réel de mieux définir les différentes caractéristiques qui constituent le genre du monologue humoristique.

Le champ littéraire

Il est judicieux de s'interroger sur la nature du littéraire, dans l'apparente unité de son concept, avant de chercher à le morceler par une étude des genres réputés littéraires. Bien que l'existence de la littérature ne soit pas à mettre en doute, les limites de la matière qui la compose sont difficiles sinon impossibles à définir. Le recensement des formes de discours lui appartenant est une entreprise utopique à une époque où le cloisonnement des genres a fait place depuis longtemps au mélange et à l'interaction, et où la recherche esthétique, qui n'est d'ailleurs pas le seul fait de la littérature, passe par la transgression des règles. Tzvetan Todorov souligne le péril de chercher à établir une telle distinction en s'interrogeant en ces termes :

« [...] qui oserait trancher aujourd'hui entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, face à la variété irréductible des écrits qu'on a tendance à lui rattacher, dans des perspectives infiniment différentes? »¹

Dans une optique structurale, Todorov propose comme hypothèse de travail de remplacer cette dichotomie par une catégorisation des différents types de discours, puisque certains genres réputés littéraires ont une parenté plus directe avec des types de

¹ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p.13.

discours « non littéraires » que d'autres « littéraires ». ² Ainsi, l'intérêt de ce travail ne réside pas dans une catégorisation de type littéraire/non littéraire, mais plutôt dans une mise en évidence de la filiation du monologue humoristique avec d'autres types de discours, ce qui facilitera la saisie des contours de notre objet.

Puisque certains de ces discours sont reconnus à l'intérieur d'une institution (universitaire) comme littéraires, ils ont l'avantage de s'être érigés en convention, fournissant pour le lecteur des « horizons d'attente » et pour les auteurs, des « modèles d'écriture ». ³ Ceci permet d'une part de faciliter leur approche, dans une perspective historique, puisqu'ils sont codifiés. Les genres de discours doivent être pris comme des pôles d'attraction davantage que comme des catégories figées et fermées desquelles sont exclus ou inclus certains textes, puisque cette conception est devenue obsolète dans la littérature contemporaine, qui a connu l'éclatement des formes littéraires et, de manière plus générale, discursives. D'autre part, ces conventions, en dépit de leur instabilité, causée par les transgressions effectuées par les auteurs cherchant à réinventer les modèles et à déjouer l'attente du public, sont significatives au sens où une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie. ⁴ L'engouement d'une société pour un genre de discours, comme le monologue humoristique, par exemple, s'insère dans un système de choix sociaux et culturels, ce qui confirme que la catégorisation des genres de discours est arbitraire sans être aléatoire. En dépit de ces remarques préliminaires, l'adjectif « littéraire » sera employé dans ce travail dans son sens généralement accepté, faute de mieux.

² *Ibid.*, p.25.

³ *Ibid.*, p.50.

Le monologue comme forme

Il semble logique de débiter la revue des genres de discours en évaluant, en premier lieu, la parenté du monologue humoristique avec les autres types de monologue employés dans la littérature, ne serait-ce qu'à cause de l'homonymie. Le monologue, par sa définition étymologique, est un discours à un seul locuteur, s'opposant ainsi au dialogue et à la discussion (de plus de deux interlocuteurs).

Selon J.-C. Aubailly⁵, le monologue dramatique était, dès le XVe siècle, une pratique populaire, qui consistait en une performance à un seul acteur, donnée dans la rue, d'un monologue comique ou burlesque qui décrivait un type donné, par exemple, le soldat fanfaron ou l'amoureux. Cette peinture de genre est restreinte par la suite pour se réduire, au XVIIIe siècle, à la tragédie, où les personnages principaux (de la noblesse selon l'exigence du genre), déclament des monologues intérieurs, dans un style solennel et très littéraire. Cette mode sera reprise au XIXe siècle dans le drame romantique.

Le monologue intérieur n'est toutefois pas apparu au XVIIIe siècle, puisque déjà dans le *Tristan et Yseult* de Thomas, le procédé est employé pour effectuer une introspection dans la psychologie des personnages. Le monologue intérieur fût fréquemment employé dans les romans héroïco-galants avec de plus en plus de raffinement et il obtint ses lettres de noblesse avec *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. Le monologue intérieur peut être pensé par un personnage de roman ou dit à voix haute, comme dans un aparté au théâtre, mais dans les deux cas, il s'agit d'une réflexion personnelle matérialisée, d'un « pensée verbalisée », selon l'expression

⁴ *Ibid.*, p.51.

de Pierre Larthomas⁶. Il s'agit le plus souvent d'une technique d'écriture qui s'insère à l'intérieur d'un genre et qui peut, soit produire une pause dans le déroulement de l'action, soit, au contraire, servir de moteur à l'action en déclenchant des événements. Toutefois, cette « technique » peut constituer l'œuvre entière, comme c'est le cas de certaines pièces de théâtre de Samuel Beckett, notamment *Krapp's last tape*, composée d'un long soliloque, médiatisé par l'emploi d'un magnétophone.⁷ Peut importe sa fonction dans la narration, le but recherché est sensiblement le même : « [...] le dénominateur commun de cette structure est la descente dans une psychologie, dans l'univers intérieur »⁸. Si le monologue humoristique permet effectivement de pénétrer dans une psychologie, son intérêt ne réside pas dans l'exploration d'une conscience troublée par des pulsions contraires, mais plutôt dans la mise en évidence d'une expérience commune sous un éclairage subjectif, comme le démontre avec justesse Yvan Lacoursière⁹. Le monologue humoristique se rapproche par son contenu du soliloque moderne qui, selon Jauss¹⁰, est caractérisé par la priorité accordée à l'événement sur le savoir de l'auteur. Cette similitude n'en est une qu'en apparence parce que, bien qu'il soit vrai que l'auteur n'intervienne presque jamais dans la narration, assumée par le narrateur-personnage unique, cette absence de commentaires directs est démentie par l'usage de l'ironie, fréquemment perceptible à travers une

⁵ Cité dans Elisabeth A. Howe, *Stages of self: the dramatic monologues of Laforgue, Valéry & Mallarmé*, Athens, Ohio University Press, 1990, pp.51-52.

⁶ Cité dans *Ibid.*, p.22.

⁷ Marie-Jeanne Durry, "Le monologue intérieur dans *La Princesse de Clèves*", dans *La littérature narrative d'imagination (actes de colloque de Strasbourg du 23-25 avril 1959)*, Paris, PUF, 1961, p.93.

⁸ *Ibid.*, p.88.

⁹ Yvan Lacoursière, *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*, Québec, thèse doctorale à l'Université Laval, 1995.

¹⁰ Cité dans Marie-Jeanne Durry, *Op. Cit.*, p.95.

apparente naïveté ou candeur du personnage. Le savoir de l'auteur transparait ainsi à travers les propos du protagoniste, à la manière d'un Flaubert en quelque sorte.

Cette ironie même crée la distance qui existe entre l'auteur et le narrateur du monologue humoristique. Ce procédé est abondamment employé en poésie dans le monologue dramatique :

The dramatic monologue is spoken by a persona who is not a poet; and the setting up of distance between author and speaker on the one hand, reader and speaker on the other, prevents the reader from identifying with the speaker –as often happens in a lyric poem- or from assuming the author and speaker are one.¹¹

L'attribution du « je » dans le monologue dramatique peut être compliquée à cause de l'idée générale, soit l'horizon d'attente, que se fait le lectorat de la poésie : c'est-à-dire comme un genre où l'auteur (le poète) livre ses propres sentiments, ses expériences, sans autre transformations qu'esthétiques. Dans le cas du monologue humoristique, l'identification du narrateur à l'auteur est découragée, d'une part, par l'emploi d'artifices propres à l'acteur de théâtre, comme l'accent, le vocabulaire, les costumes, la mise en scène, etc. Mais d'autre part, elle est renforcée par l'emploi d'un « je » ambigu qui désigne parfois un personnage très théâtralisé à l'aide des moyens cités ci-haut et, à d'autres moments, un personnage d'humoriste sans intermédiaire visible. L'ouverture d'un spectacle donne souvent lieu à ce deuxième genre de « je », comme c'est le cas dans ce monologue d'Yvon Deschamps :

¹¹ Elisabeth A. Howe, *Op. Cit.*, p.2.

Y a un autre affaire que je voulais vous demander parce que ça fait longtemps que j'ai pas fait de spectacles. Là, y a ben des gens qui m'demandent, y m'disent : « Comment ça s'fait que vous r'venez sur scène après huit ans d'absence? » Ben, premièrement, faut j'gagne ma vie. Han? Bon. Pis deuxièmement, les spectacles, c'est la façon la plus agréable que j'ai trouvée de gagner ma vie parce que la troisième raison, c'est que j'aimerais pas être obligé de travailler.¹²

Il est évident que même lorsque l'humoriste utilise son prénom véritable et qu'il s'adresse de manière apparemment directe au public, il s'agit toujours d'un « je » construit qui ne peut être assimilable à l'auteur.

Le point de vue

Ce « je » ressemble à celui d'un essai, où l'auteur se présente mais avec le recul de la réflexion à travers une construction dont il est en partie le sujet. La définition de l'essai élaborée par Dora Ulloa Rojas met en relief cette caractéristique : « El ensayo como género deja entrever la personalidad del autor, preocupado de informar al lector sus impresiones frente al mundo que lo rodea con estilo libre »¹³. Il s'agit d'un discours qui, par sa forme moins codifiée, apparaît plus subjectif. Ce « je » qui énonce un point de vue est semblable à celui du monologuiste qui par contre met une distance en se plaçant derrière un personnage, qui agit comme une nouvelle instance de médiation, mais se présente sous le même nom de « je ».

¹² Yvon Deschamps, *Tout Deschamps: trente ans de monologues et de chansons*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p.461.

¹³ Dora Ulloa Rojas, *El ensayo como género literario*, Santiago, Tesis para optar al Título de Profesor de Estado a la Universidad de Chile, 1955, p.11.

Le « je » du monologue se distingue non seulement de celui de l'essai mais à plus forte raison, de celui de l'autobiographie. Il ne répond en rien au pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune, selon lequel l'auteur s'engage auprès de son lecteur à ce qu'il y ait identité entre l'auteur et le narrateur et entre le narrateur et le personnage principal. Cette entente n'est jamais donnée de façon explicite dans le cas du monologue humoristique et pour cause ! Toutefois, les monologuistes tendent à donner leur point de vue sur des choses qu'ils connaissent, voir qu'ils ont vécues, ou du moins qu'ils présentent comme tel, par soucis de vraisemblance. Ainsi, les textes se présentent fréquemment sous forme d'anecdotes, de tranches de vie, ce qui facilite d'une part l'identification du public au récit et d'autre part, l'identification de l'auteur au personnage autodiégétique. Cette illusion très littéraire croît à mesure que la popularité d'un auteur de monologue grandit et que ses types de personnages lui sont associés.

Le monologuiste se construit un personnage qui le représente sur scène. Dans ce sens, la promotion d'un spectacle ou d'un recueil est parfois trompeuse, puisqu'elle confond l'auteur et le personnage sous une même appellation. Par exemple, on annonce le recueil *Tout Deschamps* et l'on présente Pierre Légaré ou Jerry Seinfeld comme s'ils allaient se livrer en tant que personne au public. Et non seulement le public mais les critiques également peuvent être dupes de cette apparente coïncidence des identités, comme ce fût le cas pour le monologue « L'intolérance » d'Yvon Deschamps, qui a soulevé un tollé de protestations lors de son interprétation en 1972 dans l'assistance et dans les médias. L'humoriste avait été accusé de racisme, alors qu'un acteur interprétant un rôle moralement répréhensible ou un auteur mettant en scène ce genre de personnage sont rarement blâmés sur le plan personnel. Le monologuiste, malgré le

fait que son art ressemble beaucoup à celui du théâtre, court le même risque qu'un essayiste, malgré la superposition d'un personnage. Ceci s'explique en partie par la forme du monologue qui n'expose de façon explicite qu'un seul point de vue. Ainsi, comme il n'y a pas d'autre personnage pour exprimer des opinions contraires et entamer un dialogue, la position de l'humoriste est plus difficile à établir et son discours peut sembler monologique... Alors qu'en fait, le dialogue devrait s'établir avec le public. C'est d'ailleurs ce qui fait la richesse du monologue humoristique : une incertitude induite par le principe d'indécidabilité qui force le récepteur (lecteur, auditeur ou spectateur) à se questionner et à réfléchir, puisque tout n'est pas donné au premier niveau.

La performance devant public

Le monologue humoristique implique nécessairement une participation active de la part du public, ne serait-ce que parce qu'il suscite le rire. Le rire, puisqu'il est présent dans quasi toutes les sphères de la société actuelle, peut apparaître anodin. Pourtant, il remplit une fonction de base dans le comportement de l'être humain en tant que marqueur d'opposition : il permet de défier le sérieux du monde officiel. Jesús Martín-Barbero le souligne, reprenant l'idée énoncée dans *La culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance* :

La risa popular es, según Bajtin, « una victoria sobre el miedo »,
ya que nace justamente de tornar risible, todo lo que da miedo,

especialmente lo sagrado –del poder, de la moral, etc.–, que es de donde procede la censura más fuerte : la interior.¹⁴

Le rire est un exutoire qui permet une certaine relativisation des forces qui régissent le monde. Il n'est donc pas une réaction passive mais un travail actif. De plus, les rires ont également une fonction esthétique puisqu'ils induisent le rythme de la narration, imposant des moments de pause. Ce fonctionnement est le même que dans les *sitcoms*, où les rires de l'assistance ou pré-enregistrés sont une composante du genre.

Ensuite, le monologue est « un genre à mi-chemin entre le conte et l'essai, qui raconte et moralise, tout en provoquant le rire »¹⁵ : il ne se contente pas de divertir, il fait réfléchir. L'ambiguïté du message livré, sous le couvert de la blague, oblige un travail de la part du public, comme il a déjà été mentionné. Le récepteur doit d'abord déchiffrer le message et ensuite il est invité à le critiquer. De ce point de vue, le *stand-up comic* qui s'incorpore aisément à la culture de masse, défie le principe d'atrophie de l'activité du spectateur.¹⁶ Le monologue va au delà de la répétition d'une simple formule acceptée par le consensus social pour prendre le public par surprise, ce qui offre le double avantage de provoquer le rire et de susciter la réflexion.

Finalement, la participation des spectateurs, par leurs rires, leurs applaudissements, voir leurs commentaires, est un élément constitutif du genre du monologue humoristique. Comme le souligne Micheline Cambron, « la présence d'un public paraît non pas superflue mais essentielle : il est l'instance réceptrice du message

¹⁴ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998, pp.88-89.

¹⁵ Micheline Cambron, *Une société, un récit: discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p.102.

¹⁶ Jesús Martín-Barbero, *Op. Cit.*, p.54.

simultanément émis et perçu, ici et maintenant»¹⁷. Les monologues sont des « événements uniques » qui n'ont pas d'existence si personne n'y assiste. En ce sens, ils appartiennent à la sphère de l'oralité, comme la chanson et le théâtre.

Les enjeux de l'oralité

Au dire de Mailhot et Montpetit, «le monologue fait (ou cherche) un pont entre l'oral et l'écrit, le peuple et ses interprètes»¹⁸. Il ne fait aucun doute que le monologue prend toute sa signification lorsqu'il est récité et non lorsqu'il est lu, bien que de nombreux humoristes aient publié des recueils. Comme le conte ou le poème, il prend entièrement son sens à travers une performance orale.

Le conte comme le monologue dépendent en partie de l'habileté du « conteur » qui ajoute une intonation particulière, des onomatopées et des gestes, qui ne sont pas présents dans le récit écrit. Dans le cas du conte, cela s'explique aisément par le fait qu'une même histoire, appartenant au folklore, peut être reprise par diverses personnes, qui personnalisent le récit par leur interprétation. En caricaturant, il pourrait être dit qu'il n'y a pas de mauvais contes, il n'y a que de mauvais conteurs. C'est tout le contraire pour le monologue puisqu'il est toujours effectué sur scène par le même « conteur » qui, par la force des choses, finit par être associé à son texte à un point tel que c'est justement ses idiosyncrasies qui deviennent nécessaires à la récitation. Ainsi, si dans le conte et le monologue la présence d'un acteur est essentielle, elle ne l'est pas pour les mêmes raisons.

¹⁷ Micheline Cambron, *Op. Cit.*, pp.102-103.

¹⁸ Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Leméac, 1980, p.209.

La structure du monologue est fréquemment similaire à celle du conte, constitué de courtes histoires, parfois moralisatrices, avec, dans le meilleur des cas, une finale marquée par un temps fort. Le conte met fréquemment en scène des anti-héros qui, présentés dans la situation initiale comme des personnages de la vie de tous les jours, sont confrontés à des événements plus grands que nature, merveilleux ou fantastiques. Le monologue privilégie également les anti-héros comme personnages, puisqu'ils sont plus susceptibles d'être ridicules et qu'ils constituent un bon matériau pour l'ironie. De plus, les deux genres, puisqu'ils impliquent nécessairement un travail de mémorisation, peuvent comporter des éléments de répétition, dans les descriptions ou dans le rappel d'une succession d'événements, qui peuvent se constituer en leitmotiv. Cette caractéristique rapproche également le monologue de l'épopée qui, pour les mêmes raisons, emploie cette stratégie d'écriture. Ceci est particulièrement évident dans les combats de la *Chanson de Roland*. À l'intérieur d'un monologue, la répétition a également l'avantage de produire un effet comique, soit à cause de l'insistance dont fait preuve le narrateur en accordant une importance démesurée à quelque chose de trivial, comme une description, soit à cause d'une récapitulation superflue au bon entendement du récit : l'exagération devient amusante. La répétition utilisée comme effet de style peut également dégénérer en farce par des inversions grotesques ou absurdes. Le monologue d'Yvon Deschamps intitulé « Le positif » en fournit un bon exemple. Le personnage rentre chez lui après un long séjour en prison, puis à l'hôpital, il pose le papier où était inscrite son ancienne adresse et part à la recherche de sa femme :

Fa qu'en revenant dans salle à dîner, j'vois un papier sua table.
J'le prends, c'tait mon adresse. J'le r'mets là, mais y en avait un

autre à côté. J’le prends, c’tait écrit : « Pendant que tu étais en prison, il a fallu que je travaille pour nourrir les enfants. Je suis tombée en amour avec mon patron. Adieu. » Je r’mets l’papier sua table, j’en r’venais pas. Ma femme m’aurait laissé? Y m’semble que ça s’peut pas. Pour moé, j’ai mal lu. Je r’prends l’papier, c’tait mon adresse. J’le remets à, j’prends l’autre : « Je suis tombée en amour avec mon patron. Adieu. » Plus j’lisais, moins j’en croyais mes oreilles. Je r’mets l’papier là, j’m r’mets à marcher dans pièce. Y m’semble que ça s’peut pas! Je r’viens sua table, je r’prends l’papier. Non, c’tait pas mon adresse. « .ueidA. nortap nom ceva ruoma ne eébmot sius eJ” Je comprenais rien, j’tais toute à l’envers. Je r’tourne le papier : « Je suis tombée en amour avec mon patron. Adieu. »¹⁹

Ici, l’insistance du personnage et la répétition des gestes rendent comique la scène tragique en même temps qu’ils expriment le trouble que ressent le mari délaissé.

La recherche d’effets de style est présente dans tous les textes réputés littéraires. Mais c’est dans la poésie que s’emploient de la façon la plus systématique les figures de style, puisque la dimension esthétique y est centrale. Parler de poésie pour situer et circonscrire le monologue se justifie sur deux plans qui se rejoignent finalement. Premièrement, la poésie prend tout son sens lorsqu’elle est récitée, bien que cette dimension soit souvent occultée dans les études littéraires classiques, qui s’intéressent davantage au texte qu’à son contexte de lecture. Ainsi, le poème, comme le conte dont il a été question ci-haut, gagne à être dit plutôt que simplement lu. Deuxièmement, cette primauté de l’acte élocutoire vient en bonne partie du fait que la voix permet de mieux faire sentir le rythme, soit la métrique, et les jeux phonétiques, comme

¹⁹ Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.216.

l'allitération, l'assonance, la rime, pour ne nommer qu'elles. Certains monologuistes vont au-delà des simples jeux de mots pour s'attarder, dans des textes plus « écrits », à des jeux de sonorités. Marc Favreau avec son personnage de Sol en est un excellent exemple, grâce à son travail sur la langue : les mots déformés puis reformés deviennent polysémiques provoquant à la fois des images recherchées et des effets sonores travaillés. Ses monologues-poèmes, parfois en vers, ont un rythme induit par le son des mots, ce que certains poètes ne parviennent pas à accomplir.

Cette musicalité des mots est évidemment cherchée dans les textes de chanson. Cette dernière exploite certaines figures de style qui s'harmonisent à un thème instrumental. Ce constat n'apporte guère plus à l'analyse du monologue si ce n'est qu'il permet d'introduire le genre du monologue chanté, très populaire au Québec dans les années soixante et soixante-dix, à travers lequel se sont notamment illustrés Clémence Desrochers, Yvon Deschamps et Claude Léveillé. Ce type de monologue s'inscrit de façon plus large dans la tradition des chansonniers français et dans la catégorie des spectacles de variétés. La proximité des genres du monologue et de la chanson est rendue évidente par la présentation de *L'Ossidchô* à Montréal en 1968.

La comparaison de la chanson et du monologue devient intéressante en ce que les deux genres sont des discours performatifs. De ce fait, leur approche ne peut être faite sur le plan strictement textuel. Selon Cambron,

puisque la chanson est performance, l'analyser en termes de contenu, comme un énoncé hors de toute situation communicative, ne fait guère de sens. D'autant plus [qu'] une chanson n'est jamais un phénomène isolé, mais elle est

imbriquée dans la continuité d'un spectacle, d'un disque ou encore du murmure radiophonique ou télévisuel.²⁰

Le monologue s'insère également dans l'ensemble plus vaste d'un spectacle, d'un recueil, ou d'un enregistrement audio ou audiovisuel. De plus, comme il a été mentionné préalablement, le monologue nécessite une situation de communication où émetteur et récepteur(s) se légitiment mutuellement. De fait, ce genre de rapport implique une compréhension régie par l'« immédiateté » et la « proximité ».²¹ Le monologue doit donc être compris comme un discours qui agit, en même temps qu'il se dit, sur un public. Et l'effet produit sur ce public est d'autant plus fort que, comme le fait remarquer Cambron, il est conscient de son rôle et se sent choisi.²² D'une part, à cause du caractère éphémère de la performance à laquelle il a eu le privilège d'assister, et, d'autre part, par le jeu de l'identification qui fait que le spectateur se sent directement visé, grâce à ses compétences culturelles, par le contenu du monologue qui s'adresse à lui et à personne d'autre. Cela n'empêche pas pour autant certains monologues d'avoir une portée plus vaste, voir universelle.

Un genre théâtralisé

Au nombre des discours qui connaissent leur plein épanouissement dans une performance orale, le théâtre occupe une place centrale. Étant donné l'ampleur du sujet, il semblait justifier de l'étudier isolément, même s'il comporte de nombreuses ressemblances avec les genres cités plus tôt. D'un point de vue technique, le théâtre

²⁰ Micheline Cambron, *Op. Cit.*, p.53.

²¹ *Idem*

²² *Ibid.*, p.102.

utilise les mêmes outils que les autres arts de la scène : il implique un texte, une interprétation, un(des) acteur(s), une scène, une mise en scène (scénographie, chorégraphie), un accompagnement musical, un jeu d'éclairage, un décor et, bien sûr, un public. L'appareil de soutien qui encadre la performance d'un humoriste est identique à celui d'une représentation théâtrale. Et, de la même façon, chaque représentation constitue un événement unique puisqu'elle requiert la présence d'un public.

Le terme de « représentation », qui est passé dans le langage courant, n'est pas sans signification dans la théorie littéraire. Selon Bertolt Brecht,

El « Teatro » consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno.²³

Cette définition fort générale reprend la conception aristotélicienne présentée dans la *Poétique*, selon laquelle l'œuvre dramatique est imitation de l'action, et ce, aussi bien dans la tragédie que dans la comédie. Dans cette dernière, la notion d'imagination prend toutefois des formes diverses. En plus d'imiter l'action, c'est-à-dire de représenter la vie, comme le font les genres nobles en vue de susciter la crainte et/ou la compassion, les genres comiques imitent ou singent dans le but précis d'amuser et de faire rire, par la parodie ou la moquerie, par exemple. Ces pratiques imitatives, lorsqu'elles ont comme point de départ un texte sont appelées hypertextuelles par Gérard Genette²⁴ et peuvent être répertoriées ainsi :

²³ Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. Horacio Néstor Casal, 1963, p.15.

²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.36.

Régime Relation	Ludique [amusement ou exercice distrayant]	Satirique [intension agressive ou moqueuse]	Sérieux
Transformation	Parodie [transformation sémantique minimale]	Travestissement [transposition stylistique à fonction dégradante]	Transposition [réécriture, reprise]
Imitation	Pastiche [imitation d'un style sans fonction satyrique]	Charge [pastiche satyrique ou caricature]	forgerie

L'étude de Genette porte exclusivement sur la réécriture de textes, ce qui ne concerne pas, ou très rarement, le travail des monologuistes. Ici, ces pratiques, qui sont en fait des méthodes employées pour reprendre un texte préexistant et en produire un second, seront envisagées dans l'optique plus vaste de la reprise de discours, un procédé fréquemment utilisé dans les genres comiques, comme la comédie et la farce, auquel le monologue peut s'identifier en partie. Le monologue s'attache de préférence aux pratiques de régime satyrique et ludique. La parodie est employée lorsqu'un personnage cite un discours sérieux, par exemple officiel, dans un contexte qui en déforme le sens. La citation peut également subir de légères transformations qui modifient sa signification, comme c'est le cas de l'exemple suivant. Dans le monologue « L'argent », le personnage, qui soutient que « y a pas inque ça dans vie, l'argent! », dit :

Ça s'peut pas parce que chez nous, on en a jamais eu. Ça nous as-tu empêchés d'faire queque chose? Ça nous a jamais empêchés de rien faire.²⁵

La construction gramaticale malhabile du personnage est une variation qui change complètement le sens de la phrase qu'il a, sans doute, entendu son père répéter plusieurs fois. Une transformation semblable mais chargée négativement est un travestissement. En voici un exemple, tiré du monologue « Le bill 22 », où le personnage « vante » les mérites de Pierre Elliott Trudeau :

[...] avec un chef comme qu'ils ont qui est lui-même premier minisse, un homme qui est instruit pis toute; un homme qui est lui-même bilingue dans les deux langues maternelles parce qu'y est v'nu au monde mélangé de père et de mère et qu'y s'est marié avec la seconde pour être sûr que ses enfants puissent s'amuser avec les deux; un homme qui n'a jamais eu besoin de ses deux faces pour parler au monde [...]²⁶

L'humoriste reprend les formules toutes faites des discours politiques et de la presse en les transformant pour les rendre péjoratives.

Pour ce qui est des pratiques qui fonctionnent avec une relation d'imitation en régime ludique, l'exemple le plus commun, bien qu'il soit discutable, réside dans l'interprétation d'une chanson par un humoriste-imitateur. Marc Dupré imitant Céline Dion en est un exemple. Par contre, l'art de ce pastiche réside dans l'imitation de la voix plus que dans celui des paroles, il est donc à un autre niveau. Il est toutefois possible que l'imitateur change les paroles de la chanson, ou qu'il interprète les paroles

²⁵ Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.31.

d'un artiste en imitant la voix d'un deuxième avec la mélodie (à la manière de) d'un troisième. Et il est évident qu'il s'agit ici d'une démonstration d'habileté et non d'une attaque à teneur satyrique. Pour ce qui est de la charge, elle est fréquemment utilisée, dans les monologues plus acerbes, pour critiquer et ridiculiser un genre de discours, de préférence monologique. Dans « L'histoire sainte/La création », Deschamps emploie ce procédé :

Le bon Dieu dit : « Chut! Les enfants, regardez le ciel, regardez les étoiles, regardez la lune, le soleil, regardez les arbres, regardez, regardez les animaux, les roches et les ruisseaux, la terre et les eaux. Regardez, j'ai faite ça pour vous. Ne suis-je pas infiniment bon? » Ève à dit : « Vous êtes infiniment pas pire, franchement vous travaillez ben! » Le bon Dieu dit : « Les enfants, regardez le paradis terrestre. J'ai créé ça pour vous. Je vous l'donne. Vous pouvez faire toute c'que vous voulez avec, toute! Mais touchez pas à mes pommes.» Adam dit : «Pourquoi? » Le bon Dieu dit : « Parce que. »²⁷

Il s'agit d'un pastiche satyrique qui reprend, avec beaucoup de liberté, le genre biblique, pour attaquer le message qu'il véhicule. Les pratiques hypertextuelles, ou hyperdiscursives dans le cas présent, peuvent ainsi servir à la composition des monologues humoristiques.

²⁶ *Ibid.*, p.183.

²⁷ *Ibid.*, p.226.

Un survol des différents champs de la comédie, au moyen de l'échelle de la comédie élaborée par Alan Reynolds Thompson²⁸, permettra d'identifier d'autres éléments propres aux discours humoristiques :

Farsa

Comedia

- 6)comedia de ideas o sátira
- 5)incongruencia de los personajes
- 4)ingenio verbal
- 3)estratagemas del argumento
- 2)infortunios del argumento
- 1)obsenidad

Les monologuistes peuvent tour à tour exploiter des éléments de la farce et de la comédie, qui ne sont pas, de toute façon, des genres incompatibles. Les monologuistes ont habituellement des registres déterminés qui visent un public précis, ce qui n'empêche nullement les emprunts à l'extérieur de ces derniers. Les deux premiers éléments sont utilisés pour l'humour obscène et le comique de gestes (de tarte à la crème). Le troisième est peu utilisé parce qu'il requiert la participation de plusieurs personnages. Le quatrième élément, qui concerne principalement les jeux de mots, comme les épigrammes, et le cinquième, qui consiste en ce que le personnage dise ou fasse quelque chose de contraire à sa nature ou à son apparence, permettent d'étayer une comédie d'idées. Cette dernière constitue la forme générale la plus achevée du monologue humoristique et de la comédie.

²⁸ Cité dans Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual: cine, teatro y televisión*, México,

Un récit bref

Le monologue comporte des caractéristiques qui n'ont pas encore été abordées dans cette analyse. Une comparaison avec la nouvelle permettra de mettre en lumière quelques-unes d'entre elles. La nouvelle, qui constitue un autre genre bref, peut mettre en scène des situations vraisemblables, possibles ou extraordinaires (par exemple fantastiques). Elle a le devoir de créer rapidement un environnement, une ambiance auquel doit adhérer le lecteur. La nouvelle, dû en partie à sa brièveté, doit être efficace dans ces procédés énonciatifs et répond ainsi au principe d'économie, sans pour autant sacrifier les effets de style. En ceci, le monologue peut lui être comparé, puisqu'il peut se constituer comme une courte histoire, avec relativement peu de personnages, qui se développe rapidement pour permettre au lecteur/auditeur/spectateur d'entrer le plus tôt possible dans sa fiction. Cela est particulièrement important en spectacle, où la participation du public est essentielle dès les premiers instants et ne peut pas souffrir le retard d'une trop longue introduction. La nouvelle, comme le conte d'ailleurs, se termine fréquemment sur un temps fort, que ce soit une finale en coup de poing, comme dans beaucoup de nouvelles de Maupassant, une finale en queue de poisson, comme dans certaines nouvelles humoristiques, ou une interrogation ou une incertitude, comme dans de nombreuses nouvelles fantastiques d'Edgar Allan Poe. Le monologue emploie ces procédés pour clore une série de blagues par une dernière qui dépasse toutes les autres, produisant ainsi un crescendo, ou par une phrase qui conclut de manière inattendue un raisonnement habituellement absurde ou fantaisiste. Il a été dit que la chanson ne pouvait être étudiée isolément. Cela s'applique également à la

nouvelle qui, comme le monologue, est mise en relation avec d'autres récits indépendants et autonomes à première vue, mais qui constituent, à travers la composition d'un recueil, un tout, une unité stylistique, thématique ou idéologique.

Le genre de la fable répond à cette exigence de l'unité idéologique. La construction de la fable, à l'exemple de celles de LaFontaine et d'Ésope, est orientée vers une sentence morale : elle a un caractère exemplaire. Elle est action, pour reprendre la terminologie de Todorov, c'est-à-dire qu'elle est constituée d'une suite de changements qui forment un tout, suivant la logique de l'auteur :

L'auteur de la fable, écrit Lessing, peut interrompre l'action où il lui plaît, dès qu'il a touché son but (Ziel); il ne s'inquiète pas de l'intérêt que nous prenions au sort des personnages qui lui ont servi pour cette action.²⁹

Ceci peut être appliqué également au monologue mais dans une certaine mesure seulement. En effet, le monologue crée un personnage qui lui permet d'exprimer un point de vue et, en ce sens, il a une fonction subordonnée au projet d'écriture de l'auteur. Le personnage a une fonction didactique. Toutefois, il peut arriver que le personnage soit à ce point développé et complet qu'il devienne, à l'image d'un héros de roman, doté d'une vie propre et que sa logique personnelle supplante celle de l'auteur. Ce fût le cas du personnage de l'ouvrier dans le monologue « Les Unions qu'ossa donne? » d'Yvon Deschamps. Ce personnage, né en 1968, est devenu un archétype qui a dépassé le seul propos de la syndicalisation face à l'exploitation patronale. Il est le protagoniste de « La Saint-Jean » en 1968-69, « La noce de la fille du Boss » en 1970-

²⁹ Tzvetan Todorov, *Op. Cit.*, p.35.

70, « La sexualité », « Histoire du Canada », « C'est pas juste » tous trois en 1972, et finalement « La mort du Boss » en 1973-74. Dans ce dernier, le personnage meurt, mettant ainsi fin à une série de monologues qui ont touché à la politique, à la vie de couple, à la paternité, à l'histoire et, bien entendu, à l'exploitation des travailleurs. Yvon Deschamps explique cette fin inattendue en ces termes : « *La mort du Boss*, c'était une façon de me libérer du personnage du gars de la "shop" et de son "p'tit" afin de pouvoir passer à autre chose. »³⁰ Il est aisé de voir que le personnage a acquis une ampleur qui dictait au monologue sa logique « romanesque », puisque celui-ci a dû tuer celui-là pour s'en débarrasser.

Un texte d'idées

Le monologue humoristique est un texte d'idées : comme la fable, il véhicule un message et expose un point de vue. Il peut, dans cette optique, se rapprocher du manifeste par sa forme et/ou son contenu. Les prises de positions idéologiques sur des questions politiques ou sociales ne sont pas rares, c'est en fait ce qui singularise le monologue humoristique des autres numéros de variétés.³¹ Si le but premier de ce genre de discours est de faire réfléchir, il peut employer les techniques de la rhétorique, conçues d'abord et avant tout pour convaincre. Le monologue peut avoir recours aux différents procédés rhétoriques utilisés dans les genres délibératif, judiciaire et épideictique, comme le serment, la citation, l'*exemplum*, l'*imago*, l'*argumenta*, l'*enthymème* et la topique, pour reprendre la terminologie de Roland Barthes³². Ces

³⁰ Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.192.

³¹ Micheline Cambron, *Op. Cit.*, p.103.

³² Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique: aide-mémoire », dans *Œuvres complètes*, tome III 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, pp.527-601.

moyens de persuasion peuvent être employés de deux façons distinctes. La première consiste à mettre en évidence ces procédés, c'est-à-dire à exhiber la structure de l'argumentation pour la mettre à distance; ce serait le cas d'un discours de politicien parodié, par exemple. La deuxième manière de faire utilise les arguments de façon « traditionnelle » pour construire un raisonnement qui se veut logique mais dont le manque de justesse démontre la mauvaise foi ou la naïveté du rhéteur. Ainsi, l'argumentation peut se baser sur de fausses prémisses ou faire des erreurs de logique, par exemple établissant des liens de cause à effet qui n'ont pas lieu d'être. Ce genre de raisonnement constitue une sorte de preuve par l'absurde de la part du monologiste, en plus de créer un effet comique grâce à la mise en scène d'un personnage naïf ou obtus.

Il a été question du manifeste comme point de comparaison avec le monologue sur le plan des idées véhiculées mais un parallèle pourrait également être établi avec la chronique journalistique ou l'éditorial. Toutefois, ces écrits portent habituellement sur des sujets d'actualité, ce qui n'est pas le cas des monologues humoristiques :

[...] ils ne renvoient à l'actualité que de façon accessoire, puisque ce sont plutôt les comportements sociaux qui sont pastichés, c'est-à-dire, dans un même mouvement, reproduits et critiqués. Cela fait que les textes conservent un certain charme bien des années après leur création, le contexte auquel ils font référence ne se transformant que lentement.³³

Cela assure aux monologues publiés une certaine pérennité et s'explique en partie par une exigence très pratique : un monologiste peut produire un même spectacle pendant une année entière, si ce dernier a suffisamment de succès. Les références à des

événements précis, datés, ne rejoignent pas le public avec la même force à mesure que le temps s'écoule, ainsi, cela exige, de la part de l'humoriste, un renouvellement continu du matériel.

La comparaison du monologue humoristique avec différents genres de discours a permis de relever ses éléments constitutifs sur le plan formel, thématique en plus de faire ressortir certains enjeux propres à son expression scénique. On ne peut donc pas concevoir le monologue sous un angle strictement littéraire, ni uniquement sous sa forme écrite. En faisant une récapitulation des éléments rencontrés au fil de cette étude, nous pourrions proposer cette définition : le monologue humoristique est un discours relativement bref et concis, performé par un seul acteur, exprimant des prises de positions sur des questions sociales, politiques ou autres, dans un registre comique dans le but d'une interaction avec le public. Cette définition du monologue se doit de rester large, à cause de la très grande diversité de style des humoristes qui le pratiquent, et ouvert, puisqu'il s'agit d'un genre en constante évolution, notamment à cause de son rapport étroit avec le public.

Les mécanismes employés pour impliquer le spectateur dans le récit ne sont pas que formels. Ce sont les liens qu'entretient le monologue avec le public à l'intérieur du discours qui retiendront notre attention dans le chapitre suivant.

³³ Micheline Cambron, *Op. Cit.*, p.106.

Chapitre 2: Humour, ironie et réflexions

Le monologue humoristique, est-il nécessaire de le souligner, est constitué de deux éléments essentiels: c'est un discours performé par un seul locuteur et contenant de l'humour. Cette définition simplifiée implique néanmoins un troisième élément qui n'est pas donné de façon explicite. En effet, un personnage qui monologue sur un mode comique le fait au détriment de quelqu'un (ou de quelque chose) et, de préférence, avec la complicité d'un auditeur. Ce dernier peut également être l'objet de la farce. En l'absence de récepteur, un monologuiste qui se moquerait de lui-même en se parlant à lui-même ne ferait rien d'autre qu'une introspection sur le ton de la plaisanterie. Il a été dit, au chapitre précédent, que le monologue humoristique a nécessairement besoin d'un public pour prendre tout son sens. «Cet aspect collectif ressort quand on le distingue du soliloque qui se retourne sur son auteur: le premier s'adresse à un public, *communique déjà*»¹, remarque Lacoursière. De manière générale, faire de l'humour requiert un auditoire puisqu'il s'agit d'une activité sociale, ce que nous tenterons d'expliquer à la lumière de l'essai d'Henri Bergson sur le rire. D'entrée de jeu, distinguons l'humour du comique, puisque les deux termes seront employés dans cette étude. Le comique désigne, de façon générale, ce qui est amusant et provoque le rire. Il s'adresse exclusivement à l'intelligence, alors que l'humour est compris par un mélange d'esprit et de sympathie (*wit and love*). L'humour, issu de la tradition anglo-saxonne, décrit un type particulier de réflexion mi-amère fait sur ton léger qui invite à rire ou sourire:

¹Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.2.

Siempre el humorismo se diferenciará de lo cómico en que, mientras la comicidad y el chiste ingenioso tienden a dirigirse al entendimiento, el humor, de sensibilidad más acusada, se centra en el sentimiento y se encamina más bien hacia la emoción. De ahí que definan al humor tanto la compasión como la risa, la ternura o el llanto, en perfecta simultaneidad y armonía.²

Comme le monologue humoristique combine l'humour et le comique pour provoquer différents effets, cette analyse se penchera tour à tour sur chacun de ces phénomènes.

Dans un premier temps, les conditions permettant l'apparition du comique et son expression par le rire seront abordées. Il ne s'agit pas ici d'identifier la nature du comique, cette question ayant déjà été traitée de façon brillante par plusieurs grands penseurs, comme Kant, Freud et Schopenhauer, dans des optiques variées menant à un nombre impressionnant d'hypothèses. C'est la manifestation du phénomène plus que sa source qui retiendra notre attention dans ce chapitre. Dans un deuxième temps, les implications du surgissement du rire seront étudiées: le rire instaure un rapport de force apparent, et cela sert la travail du monologue. Finalement, le cas de l'ironie sera analysé, puisqu'il constitue un exemple d'humour exacerbé fréquemment employé dans le monologue.

Le rire social

Le rire est une faculté humaine et il est généralement accepté que ce qui le provoque est également le propre de l'être humain. Selon Bergson, il n'y a pas de

² José Antonio Pérez-Rioja, *El humorismo*, Barcelona, Ed. Salvat, 1942, «coll. Surco», p.19.

comique à l'extérieur de ce qui appartient à la sphère humaine.³ Qui plus est, le rire n'est pas le fait d'un être isolé. Il s'agit d'un acte collectif qui sous-entend une certaine complicité: «Il semble que le rire ait besoin d'un écho. [...] Notre rire est toujours le rire d'un groupe.»⁴ De manière synthétique, Bergson postule que le ridicule qui provoque le comique vient d'une mécanisation ou d'une automatisation dans la sphère du vivant, dans la nature.

L'effet comique serait ainsi provoqué par une incongruité, celle que provoque l'entrée d'un élément qui n'a pas sa place dans un monde régi par des lois qui lui sont étrangères. Ives Delage, en réponse à la conception bergsonienne, souligne que «pour qu'une chose soit comique, [...] il faut qu'entre l'effet et la cause il y ait désharmonie.»⁵ Ces deux exemples de définitions du comique reposent sur le même constat: le rire est suscité par un élément inattendu qui rompt avec l'ordre «normal» des choses. Pour que l'événement soit une surprise, il doit s'ignorer. Ainsi, «le comique est *inconscient*»⁶, et donc, involontaire. L'objet comique ne s'attend pas à l'être: il est une victime de son infortune et c'est ce qui, bizarrement, entraîne l'hilarité des témoins. Cette réaction peu charitable ne peut se produire que si l'événement est interprété directement par l'intelligence. Toujours selon Bergson, le comique va de pair avec une insensibilité relative: «L'indifférence est son milieu naturel. [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du coeur.»⁷

³Henri Bergson, *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1940, «coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine», p.2.

⁴*Ibid.*, pp.4-5.

⁵Cité dans *Ibid.*, p.155.

⁶*Ibid.*, p.13.

⁷*Ibid.*, pp.3-4.

La personne qui est témoin d'un fait comique ne doit pas s'en émouvoir pour pouvoir en rire; l'auteur involontaire du comique, quant à lui, ne peut que difficilement rester indifférent au rire d'autrui qui démasque son ridicule. Le rire, dans ces circonstances, porte à conséquence:

[La société] fait planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutée. Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale.

De là le caractère équivoque du comique. Il n'appartient ni tout à fait à l'art, ni tout à fait à la vie.⁸

De ce point de vue, le rire agit comme un mécanisme de contrôle social qui réprime certains comportements, attitudes ou discours qui sortent des normes établies par une société donnée. De cette affirmation découlent deux constats. D'une part, un lien étroit existe entre ce qui provoque le rire et les fondements et principes d'une société. Cela explique pourquoi il est si difficile de comprendre l'humour d'une autre culture et, par conséquent, d'exporter des produits culturels au contenu humoristique. D'autre part, puisqu'«il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement»⁹, le rire peut devenir une arme, servant, le plus souvent, d'appareil répressif au niveau social et de moyen d'émancipation dans la sphère artistique. Le monologue joue sur les deux tableaux pour critiquer les travers de sa société: il peut, par exemple, mettre en scène un personnage qui rit des avancées

⁸*Ibid.*, p.103.

⁹*Ibid.*, p.104.

féministes et le présenter de façon à ce que le public rit de lui et condamne ses propos.¹⁰ Le rire social conservateur est transformé en rire «progressiste» par le biais d'une mise en scène théâtrale.

Pour que le public soit réceptif et accepte de se livrer au jeu du monologue et d'y participer activement, l'artiste doit s'assurer de l'insensibilité relative de l'auditoire. Pour ce faire, Bergson suggère deux procédés qu'il associe à la comédie, mais qui peuvent également s'appliquer au monologue: «Le premier consiste à *isoler*, au milieu de l'âme du personnage, le sentiment qu'on lui prête, et à en faire pour ainsi dire un état parasite doué d'une existence indépendante.»¹¹ Poussée à l'extrême, cette façon de faire peut mener à la personnification du sentiment. Dans le monologue «Le bonheur», présenté en 1968-1969 par Deschamps, le protagoniste est obnubilé par son désir de trouver le bonheur au point de ne plus le chercher en lui-même mais bien à l'extérieur, dans son environnement quotidien. Il affirme l'avoir aperçu dans la rue:

Mais la dernière fois que j'ai vu le bonheur, y était assez mal amanché, y était presque pas r'connaisable. C'tait effrayant! J'sais pas c'qui y était arrivé. Ben moé j'prenais une marche avec le p'tit après la messe, avant d'aller s'bercer, pis là l'bonheur a passé, comme de coutume, mais y était avec un gars pis une fille. Pis le gars qui était avec la fille, je l'sais pas, y était malade dans tête, queque chose, un moment donné y accroche la fille, FACLAW! Y a colle su un mur de briques. Moé j'ai dit au p'tit: «R'tiens-moé, y va la battre là lui!» Ben non, c'tait pas ça. Y arrive: flachte flouchte flinche, y s'met à te l'embrasser en plein sua rue, c'tait effrayant! Flachte flouche, ça r'volait partout! On

¹⁰Ce mécanisme d'inversion opère notamment dans les monologues «La libération de la femme», «Les filles», «Le mariage», publiés dans Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, pp.158-164, 383-385, 388-391.

riait comme des fous, on était plein d'monde, nous autres on riait, on riait! Le gars pis la fille nous voyaient pas. Ben, y pouvaient pas nous voir parce que le gars pis la fille étaient su l'bord du mur: flachte flouche, pis l'bonheur était ici, pis nous autres on était l'aut' côté, fa qu'y nous voyaient pas. Mais moé j'ai dit au p'tit: «R'garde, r'garde! C'est ça l'bonheur.» Ben lui non plus y l'a pas vu: y est trop p'tit. Mais moé j'ai ri tellement fort que le bonheur m'a r'marqué. Y m'a r'marqué! Mais y m'a faite un air là han, tellement mauvais, un gros bonheur noir, que j'me sus dit dans moé-même: «Chus mieux d'pas y parler...» J'ai dit au p'tit: «Viens-t'en, on va aller s'bercer.»¹²

Ce passage est intéressant puisqu'il développe la division entre le personnage et son aspiration la plus profonde au point d'en faire une entité autonome. Cette exagération n'a pourtant pas un effet burlesque, puisque le ton du monologue est plutôt triste: malgré le titre, le bonheur brille pas son absence. Ainsi, la personnification du bonheur vient assurer avec beaucoup de force que le personnage n'attire pas (outré mesure) la sympathie du public et ne soit pas pris au sérieux. Dans ce cas particulier, il semble que la forme comique fasse rire alors que le fond humoristique fait pleurer.

L'extrait est également significatif parce qu'il met en scène le rire. Il y a tout d'abord un rire collectif et, par extension, social, qui souligne l'étrangeté du comportement du couple au sein de la société québécoise de la fin des années soixante et qui marque une distance, peut-être désapprobatrice mais plus certainement envieuse. Ensuite, le protagoniste rit «tellement fort» qu'il se produit une rupture: le bonheur le remarque et il devient évident qu'ils ne se rencontreront jamais... Cette coupure est à

¹¹Henri Bergson, *Op. Cit.*, p.107.

¹²Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.42.

mettre en parallèle avec l'aventure de Goliadkine dans *Le Double* de Fédor Dostoïevski ainsi qu'avec la conversion du héros en juge pénitent dans *La Chute* d'Albert Camus. Dans ces deux derniers exemples, le rire déclenche l'aventure *en provoquant* chez les personnages qui en sont victimes un profond sentiment de malaise, voir de terreur. Dans le cas du «Bonheur», le rire *est provoqué* par un sentiment similaire: cela a pour conséquence de faire avorter le projet du personnage et l'action qui aurait pu s'en suivre. La rupture s'effectue mais elle est stérile. Le personnage est en quelque sorte sa propre victime. Le spectateur est dès lors invité à se laisser guider par le rire du personnage, qui apparaît inconscient, plutôt que sur l'action qui est vouée à l'échec. En cela réside la seconde proposition de Bergson pour éviter d'attirer la pitié et favoriser le rire dans la comédie: «au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes»¹³.

L'intérêt premier de ces mécanismes de distanciation est d'autoriser le rire de l'assistance. Puisque, selon Bergson, le rire est une forme de punition, il apparaît d'autant plus nécessaire que le verdict soit prononcé par un juré «objectif». Cette conception du rire implique nécessairement un rapport de supériorité. Thomas Hobbes identifie dans le rire un sentiment brusque de triomphe, naissant de la conception de sa propre supériorité.¹⁴ Par exemple, on se moquera d'une personne naïve parce qu'on comprend ce qu'elle ignore. Une connivence lie les rieurs entre eux et, dans le cas du monologue, unit les spectateurs et le monologueur (qui transparaît derrière son personnage), ce qu'a souligné Micheline Cambron¹⁵.

¹³Henri Bergson, *Op. Cit.*, p.109.

¹⁴Cité dans Marcos Victoria, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1941, «coll. Biblioteca Filosofica», p.33.

¹⁵Micheline Cambron, *Op. Cit.*, p.109.

Le rire du damné

Cette supériorité est toutefois factice ou du moins précaire. Charles Baudelaire, dans un essai intitulé «De l'essence du rire», tend à montrer que la supériorité du rieur est illusoire. Selon le poète, la sagesse annihile l'envie et le besoin de rire: «le rire est généralement l'apanage des fous, et [il] implique toujours plus ou moins d'ignorance et de faiblesse.»¹⁶ Dans la littérature médiévale, le fou est représenté par un personnage qui se rit de tout et qui parle de façon incompréhensible, ce qui pouvait apparaître plaisant aux yeux des personnes de haut rang, comme c'est le cas dans les différentes *Folies Tristan*. Le rôle du fou à la cour a ensuite été pris en charge par le fou du roi, un bouffon professionnel chargé de divertir la noblesse.

Une des origines possibles de l'idée du rire comme déchéance dans la culture occidentale se trouve dans le dogme chrétien. À ce sujet, Baudelaire note: «Le Sage par excellence, le Verbe incarné, n'a jamais ri. Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas.»¹⁷ C'est d'ailleurs la controverse au centre de l'intrigue du roman *Le nom de la rose* d'Umberto Eco. «Le rire, humain, est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale»¹⁸, ajoute le poète. Le rire, comme les pleurs, seraient apparus après qu'Adam et Ève furent chassés du paradis terrestre. Cette image a des échos dans le passage du «Bonheur» cité ci-haut et surtout dans le roman *La Chute*, dans lequel la symbolique chrétienne est omniprésente.

¹⁶Charles Baudelaire, «De l'essence du rire» dans *Oeuvres complètes*, tome II *Curiosités esthétiques*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1965, p.363.

¹⁷*Ibid.*, p.362.

¹⁸*Ibid.*, p.363.

La réflexion de Baudelaire prend comme point de départ la maxime «Le Sage ne rit qu'en tremblant»¹⁹, qu'il attribue à un auteur chrétien avec les implications que nous venons d'aborder. Cela incite le poète à l'interpréter en ce sens: «Le Sage y regarde de bien près avant de se permettre de rire, comme s'il devait lui en rester je ne sais quel malaise et quelle inquiétude, et, en second lieu, le comique disparaît au point de vue de la science et la puissance absolues.»²⁰ Ainsi, le Sage se méfie du rire, associé à la déchéance de l'Homme. De façon plus concrète, et en reprenant la conception bergsonienne, le Sage, conscient de sa faiblesse relative, est réticent à humilier, puisqu'il sait qu'il n'est pas non plus à l'abri du rire.

En résumé, le rire provient de l'idée que se fait l'Homme de sa propre supériorité, supériorité dont il a acquis la certitude face aux animaux et à la nature (dans le cas du grotesque).²¹ Par contre, le rire est un symptôme de sa faiblesse face à l'Être absolu: «C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.»²² Paradoxalement, personne n'est mieux placé que le Sage (qui ne rit point) pour sentir l'ampleur de cette contradiction.

Cette intuition permet peut-être, non pas au Sage, mais bien aux sages de prendre conscience de la relativité de leur existence et ainsi de prendre suffisamment de recul par rapport à eux-mêmes pour devenir l'objet de leur propre rire:

Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit philosophe, un homme qui ait acquis, par

¹⁹*Ibid.*, p.361.

²⁰*Ibid.*, p.363.

²¹*Ibid.*, p.375.

²²*Ibid.*, p.370.

habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé au phénomène de son *moi*.²³

Cette faculté, acquise par l'expérience, qui permet de prendre une distance face à soi est à la base de tout travail scientifique et surtout de toute réflexion philosophique. Dans la vie quotidienne, cette attitude permet l'exercice apparemment banal de se remettre en question, c'est-à-dire de se prendre comme objet de sa critique.

Le monologueur travaille en ce sens dès qu'il représente une société, avec ses coutumes, sa *doxa* et ses préjugés, de façon à ce que ses membres en rient *au point de se reconnaître*.²⁴ Par la force des choses, «l'homme qui tombe» en vient à rire de lui-même, d'abord par inadvertance, puis, à mesure que le tableau se précise, de manière consciente et volontaire. Même si le processus est inversé (le philosophe se dédouble d'abord, pour ensuite se moquer de lui-même, alors que le spectateur rit d'une situation jusqu'au moment où il s'y reconnaît, ce qui le pousse à se dédoubler), le résultat est sensiblement le même. Si le philosophe acquiert cette capacité par la force de l'habitude, il ne devrait pas en être autrement pour le spectateur qui se laisse guider par le monologueur.

Le rire cathartique

Le dédoublement et la relativité du moi à travers le rire autorise un renversement des perspectives. Par exemple, le spectateur d'un monologue humoristique peut se rendre compte que la satire qui le fait rire le vise plus ou moins directement, s'il adopte

²³*Idem*

²⁴Cette généralisation peut sembler hâtive. Elle ne rend effectivement pas compte de l'entière de la production faite dans le domaine. Cependant, comme le souligne Micheline Cambron, l'intérêt porté par les monologueurs à leur société permet de les singulariser des artistes de variétés. L'analyse subséquente s'intéressera donc au cas «idéal» du monologue à contenu social (et/ou culturel), qui décrit une situation

le comportement raillé. Cette situation est loin d'être stérile puisqu'elle engendre la réflexion. Le spectateur peut choisir ou non de continuer de rire de lui-même, mais la prise de conscience, le dédoublement, est chose faite. Il est intéressant de réintroduire ici un des postulats de la théorie bakhtinienne selon lequel le rire (carnavalesque) permet le renversement de l'ordre établi. Dans le cas qui nous intéresse, c'est en quelque sorte l'arroseur arrosé. De sa position de force, le rieur est détrôné puisqu'il est l'objet du rire et, en choisissant de rire de lui-même, il recommence le cycle. Le rire carnavalesque est de fait dynamique. Il permet, de plus, de rapprocher les contraires, comme le sacré et le trivial, le beau et le laid, la vie et la mort, la supériorité et la faiblesse. Ces rapprochements permettent de diminuer les tensions qui existent entre ces pôles dichotomiques et servent d'exutoire. Herbert Spencer, dans un essai sur la physiologie du rire, voit le rire comme une soupape d'échappement de tensions qui permet une décharge d'énergie nerveuse.²⁵ Le rire, dans ces circonstances, est un défoulement libérateur.

Le monologuiste provoque une réaction active et purificatrice chez son public et dépasse ainsi son mandat premier qui consiste à divertir l'assistance. Le phénomène étudié ici n'est pas sans rappeler la catharsis aristotélicienne. Aristote écrit à propos de la tragédie que «c'est une imitation faite par des personnages [...] et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.»²⁶ Il s'agit de la seule occurrence du mot *katharsis* dans les fragments de *La Poétique* qui nous sont parvenus et, puisque Aristote n'explique pas véritablement son fonctionnement, le

familière au monologuiste et au public et à laquelle ce dernier peut s'identifier ou, du moins, par laquelle il se sent concerné.

²⁵Cité dans Marcos Victoria, *Op. Cit.*, p.23.

²⁶Aristote, *Poétique* (IVe siècle av. J.-C.), traduction de Michel Magnien, Paris, Livres de Poche, 1990, «coll. Classiques», 1449b 28.

concept reste vague. L'expression est traditionnellement interprétée dans le sens où la tragédie purge les passions des spectateurs qui les ressentent en les voyant représentées sur scène. Le monologue, quant à lui, purgerait les tensions. L'analogie n'est pas parfaite, néanmoins notons que les «tensions» qui sont ressenties par l'auditoire au moment de rire sont mises à distance par ce rire justement et sont en quelques sortes sublimées. Le résultat est similaire: le spectateur est délivré de certaines pressions sociales qui s'exerçaient sur lui jusqu'au moment où, par le rire, il remet en question leur autorité. Selon Peter Handke, dans le monologue, «l'essentiel est de rompre avec le discours *imposé*, la rhétorique du pouvoir»²⁷. Le monologue contient un affranchissement potentiel du public face aux contraintes sociales, politiques, religieuses et à la *doxa*. À ce sujet, Coco Legrand note que «el chiste es un acto de legitima defensa. La risa ahuyenta el miedo, se burla de la mentira y del poder»²⁸. L'affranchissement est possible lorsque la relativisation et la mise à distance des discours énoncés dans le monologue mènent à une évaluation lucide.

L'ambiguïté ironique

Le monologue possède la structure double du théâtre, oscillant entre l'être et le paraître, étant un art de la scène et donc de l'artifice. Il joue également sur deux autres tableaux, le comique et le sérieux, puisqu'il divertit d'une part, et évalue d'autre part. Cette ambivalence n'est pas sans rappeler le fonctionnement de l'ironie qui se situe dans une zone floue. Les rapports entre le monologue et l'ironie sont nombreux tant au niveau structurel que fonctionnel. L'analyse mettra en évidence certains éléments constitutifs du

²⁷Cité dans Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.358.

monologue à travers une étude des principes régissant l'ironie. Ce détour méthodologique se justifie non seulement par l'existence de nombreuses similitudes dans leur mode de fonctionnement respectif mais aussi à cause de l'emploi fréquent de la tonalité ironique dans les monologues.

La fonction évaluative de l'ironie permet de comparer un objet à une norme. De ce rapport peut être tiré un constat de louange ou de blâme, ce qui fait dire à Philippe Hamon que l'ironie est «un discours épideictique complexe»²⁹. La constitution du monologue est analogue. En effet, la même fonction est observable dans ce dernier où, par exemple, une mentalité individuelle est confrontée à la *doxa*, ou à un jugement collectif. Dans la majorité des cas, un seul des deux discours est énoncé: lorsque le monologue rapporte un discours en le parodiant fortement, son pendant émerge de lui-même dans l'esprit des spectateurs, qui ont tendance à palier le déséquilibre créé par son absence. Ainsi, la contrepartie du discours bien qu'elle ne soit pas énoncée explicitement est présente de façon latente dans l'imaginaire collectif.

Dans une optique formaliste, Beda Allemann définit l'ironie littéraire «comme un mode de discours (*eine Redeweise*) dans lequel une différence existe entre ce qu'on dit littéralement (*dem wörtlich Gesagten*) et ce qu'on veut vraiment dire (*dem eigentlich Gemeinten*)»³⁰. Il y a un sous-entendu (qui ne se limite pas à la simple antiphrase) dans l'énoncé ironique. Ce dernier est porteur de plus d'un message à la fois: il est pluriel. Ainsi, le concept de polyphonie, défini par Bakhtine dans le cadre de son étude de la prose romanesque, s'applique à l'énoncé ironique. L'expression de voix diverses

²⁸Coco Legrand, *Más allá del humor: una entrevista conmigo mismo*, Santiago, Sexto Sol & Teatro Circus OK, 2002, p.63.

²⁹Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p.30.

s'effectue à l'aide de différents langages: «le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent.»³¹ Le plurilinguisme, présent dans le monologue comme dans le roman, permet d'exprimer des idées qui se rencontrent, s'écoutent et se répondent, en un mot, qui dialogisent. Ainsi, un énoncé pris en charge par un personnage et contenant *son* discours exprimé dans *son* langage, peut également contenir une expression ou un mot que l'individu rapporte sans le prendre en charge, même si rien n'indique le changement de voix. Un locuteur peut rapporter des paroles sans se solidariser avec elles: «Cela signifie que les mots ne sont pas les siens si on les comprend de manière directe, mais qu'ils sont les siens quand ils sont transmis avec ironie, de manière démonstrative etc., autrement dit, perçus à la distance qui convient.»³² Cela représente une partie du travail que fait l'humoriste en créant un personnage. D'une part, un personnage peut «assommer» l'auditoire avec un discours pour qu'il réagisse en recréant un second discours qui apparaît en creux. Dans ce cas, c'est l'humoriste qui ironise puisque le personnage est réellement convaincu. Un extrait du monologue «La Manipulation» illustre ce procédé:

[... j'essaie de faire du recrutement des gens de bonne foi et de bonne volonté comme moi, qui croient qu'il est temps que nous revenions à un ordre social plus juste, plus vrai, plus moral, c'est-à-dire un ordre social où les gens qui réussissent réussissent et où les gens qui ne réussissent pas ne réussissent pas, et où l'on voit bien la différence entre les deux. Nous vivons dans un

³⁰Beda Allemann, «De l'ironie en tant que principe littéraire», dans *Poétique*, no 36, novembre 1978, p.388.

³¹Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, «coll. tel», p.90.

³²*Ibid.*, p.119.

régime social mélangé où les gens qui réussissent paient pour ceux qui ne réussissent pas. Donc, on ne sait plus très bien qui a réussi.³³

Dans le deuxième cas possible, c'est le personnage lui-même qui ironise (consciemment ou à son insu) en s'appropriant des langages, des idées et/ou des discours qui ne sont pas les siens. Si le personnage ironise volontairement, il choisit de mettre à distance les propos qu'il rapporte, comme c'est le cas de ce personnage qui explique les nouvelles tendances politiques de son pays: «No te presenta como socialista renovado, ¡huevoón! Tienes que presentarte como socialista light o socialista diet.»³⁴ Le personnage juxtapose des expressions à la mode dont on bombarde le consommateur. Il les reprend hors de leur contexte pour marquer la distance existante entre le sens littéral de sa phrase et l'intention sous-jacente, qui est de montrer que ces concepts sont en réalité vides de sens. Dans le cas où l'ironie est involontaire, le type du personnage naïf est fréquemment utilisé. Ce dernier reprend, de façon malhabile, un discours entendu, soit en faisant une erreur dans la citation, soit en le citant mal à-propos. Ce décalage³⁵ offre la distance nécessaire à l'émergence de l'ironie. Le monologue «Les dangers» en offre un exemple. Terrifié après la lecture d'un article, le personnage raconte:

Eille, j'shakais d'même, j'shakais tellement en d'sour du lit,
mon lit brassais d'même! Pis moé j'loue un salon double
fourni dans une maison d'chambres. Mon lit brassait

³³Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.347.

³⁴Coco Legrand, *¿Qué se teje?*, Santiago, Circus OK, 1995, 100min..

³⁵Ce terme est employé par Catherine Kerbrat-Orecchioni qui affirme qu'«il arrive souvent que l'on perçoive intuitivement comme ironiques des séquences qui ne comportent pas d'antiphrase caractérisée, mais simplement un décalage sémantique dont l'ampleur peut varier considérablement», dans «L'ironie comme trope», *Poétique*, no 41, février 1980, p.119.

tellement, la logeuse est v'nue voir si j'avais pas introduit une femme dans son intérieur. J'ai dit: «Voyons, logeuse, jamais j'introduirais une femme dans son intérieur!»³⁶

Cette situation se distingue de l'ironie de l'auteur (le premier cas cité) en ce que le personnage ne maîtrise pas ce qu'il dit: il est une victime innocente de lui-même. Dans l'exemple de «La Manipulation», le personnage exprime clairement ses idées mais ces dernières sont ridiculisées par le narrateur/auteur.

La distance face aux discours énoncés dont parle Bakhtine est une composante essentielle de l'aire de jeu (*spielraum*), défini par Allemann. Ce jeu est «structuré selon une opposition, c'est-à-dire construit à partir d'une tension entre le message littéral et le message vrai»³⁷. Cette affirmation souligne les subtilités de l'ironie en élargissant ses possibilités. En effet, l'ironie ne se limite pas à une simple inversion binaire. Sans nécessairement vouloir faire entendre le contraire de ce qu'il dit, l'ironiste peut porter différents jugements sur différents segments de sa phrase ou de son énoncé et ainsi tenir des propos plus nuancés pour qui peut le comprendre. L'image de l'aire de jeu met en évidence la latitude dont disposent l'ironiste et surtout ses auditeurs quant à la signification du message émis. Selon Hamon, l'ironie moderne «laisse [...] flotter indéfiniment ses signifiés»³⁸. Ainsi, l'ironie apparaît comme un phénomène qui, loin d'être figé, est constamment en mouvement, en déséquilibre. L'art de l'ironiste est de conserver une balance instable entre le message littéral et la pure satire, ce qui n'est possible que dans l'ambivalence, l'indécision et la transition. Le principe d'indécidabilité y est pour beaucoup: «[...] l'ironie ne se justifie que dans la mesure où elle reste au

³⁶Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.374.

³⁷Beda Alleman, *Op. Cit.*, p.396.

moins partiellement ambiguë»³⁹. Pour cette raison, l'ironie ne doit pas s'afficher pour rester dans le flou qui lui donne son pouvoir. Allemann remarque à juste titre que «le degré de l'effet ironique obtenu par un texte est inversement proportionnel à la dépense de signaux nécessitée par l'obtention de cet effet»⁴⁰.

Il est essentiel que le ou les sens vrais ne soient pas affirmés avec le même degré de certitude que le sens littéral pour que l'énoncé conserve son dynamisme. Dès lors, l'ironie parvient à permuter des rapports et contester des raisonnements, en y soulignant les failles, bien au-delà de l'inversion sémantique. Hamon y voit «un fait de “modulation scalaire” plus que de mode d'opposition»⁴¹. Il eût été étonnant que l'ironie, qui fait des discours monologiques une cible de prédilection, tienne le même genre de langage en se bornant à une dichotomie du type : si ce n'est pas A, alors c'est non-A.

Les institutions au pouvoir, leurs représentants, leurs discours sont sources d'ironie. Hamon identifie une quadruple thématique⁴² à l'ironie: la mécanisation des rapports sociaux, à travers leurs institutions et leurs représentants; la mécanisation du langage, avec ses clichés, ses stéréotypes notamment par l'intertextualité et l'interdiscursivité; la mécanisation de la pensée, avec ses déductions et ses chaînes de raisonnements; et, finalement, la machine elle-même, comme les horaires, les règlements techniques et les modes d'emploi. Cette thématique est très proche de la formule clef de Bergson «*du mécanique plaqué sur du vivant*»⁴³. François Boullant précise:

³⁸Philippe Hamon, *Op. Cit.*, p.59.

³⁹Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Op. Cit.*, p.109.

⁴⁰Beda Allemann, *Op. Cit.*, p.393.

⁴¹Philippe Hamon, *Op. Cit.*, p.29.

⁴²*Ibid.*, pp.66-68.

⁴³Henri Bergson, *Op. Cit.*, p.29.

En soi, le mécanisme n'est pas risible; il le devient lorsqu'il prétend se substituer à du vivant. [...] L'imagination ne fait jamais que *suggérer* le mécanisme, qu'en lire l'image en surimpression sur le vivant. L'ordre mécanique et l'ordre du vivant n'interféreront jamais véritablement.⁴⁴

La rigidité de certains mouvements humains et l'automatisme de certains comportements provoquent le rire.

La raideur et la régularité, impliquées dans la thématique de la mécanisation, s'incarnent dans la notion de règle.⁴⁵ Cette dernière, pour être applicable, jouit d'une certaine légitimité, voir d'autorité. L'ironie est un puissant véhicule de critique envers les discours dogmatiques, qui manquent de souplesse de raisonnement, et les tenants de l'autorité en général. Puisque cette entreprise peut s'avérer hasardeuse, il est parfois plus prudent de l'effectuer à mot couvert, ou encore, de s'aménager une porte de sortie pour se rétracter en cas de besoin. L'ironie le permet puisque rien n'est dit littéralement et que la compréhension du message vrai dépend de l'interprétation de l'auditeur. Catherine Kerbrat-Orecchioni se penche sur la fonction diplomatique de l'ironie:

Parallèlement, le trope [ironique] permettrait dans certains cas (usage d'«euphémismes de bienséance», recours à la représentation allégorique) de déjouer certaines censures morales ou politiques, et de «faire passer» des vérités

⁴⁴François Boullant, *Henri Bergson Le Rire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, «coll. Parcours philosophie», pp.62-63

⁴⁵Philippe Hamon, *Op. Cit.*, p.66.

proprement indicibles: il est en effet des choses «qui ne se disent pas» -du moins directement.⁴⁶

L'ironie permet de tenir des propos transgressifs sans avoir à les *dire*. Plusieurs signifiés sont attribuables à chaque signifiant et un locuteur habile tire profit de cette situation: «le principal intérêt de ce trope réside donc dans le brouillage sémantique et l'incertitude interprétative qu'il institue»⁴⁷. Ainsi, l'ironiste laisse planer un doute quant à la véritable signification de son énoncé, qui n'est compris que par ses complices.

L'ironiste et ses complices

La complicité des interlocuteurs est nécessaire à l'ironie puisque le message livré n'est rien en soi (ou est faux). À propos de l'ironie littéraire, Hamon note que «la coopération dynamique qu'elle instaure avec le lecteur (repérer des signaux, chercher des sens possibles, rétablir des sous-entendus, reconstituer des «contraires», etc.) est aussi l'essence même de l'acte littéraire.»⁴⁸ Ce trait est également constitutif du monologue humoristique, qui nécessite, à ce niveau également, la participation du public. La complicité est d'ailleurs un prérequis au rire: seul l'initié (par opposition à l'étranger) peut comprendre et rire.

Comme il a été dit ci-haut, le monologue invite les spectateurs à effectuer un travail de réflexion qui se manifeste en premier lieu par le rire. Le public est invité à interpréter les paroles du monologuiste pour ensuite se faire sa propre idée du sujet abordé. Pour que son interprétation soit juste, il doit avoir une idée préconçue de

⁴⁶Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Op. Cit.*, p.125.

⁴⁷*Ibid.*, p.127.

⁴⁸Philippe Hamon, *Op. Cit.*, p.41.

l'intention sous-jacente aux propos tenus dans le numéro. Il se crée une idée du monologuiste derrière le personnage, basée sur des entrevues, des spectacles antérieurs ou les numéros précédents. Cette activité, qui permet au spectateur d'entrer dans le cercle des initiés, est nécessaire pour que l'humour soit compris et que le rire soit communicatif. Dans le champ de l'ironie littéraire, cela produit un «renversement des mondes» enfin, dans la mesure où l'auteur (absent) est un produit fabriqué par le lecteur qui construit, à partir du texte qu'il lit, une image de cet auteur, lecteur qui est donc le véritable auteur du texte»⁴⁹. Cette opération mentale donne sa véritable signification au texte et peut dès lors être qualifiée d'écriture.

La transmission d'un message ironique ne se fait pas sans risque d'erreur d'interprétation. Puisque les signes qui mettent l'ironie en évidence se dérobent souvent, l'auditoire doit se fier à divers repères extradiscursifs:

Constamment, ce qu'il y a d'ironique dans un texte ne ressort qu'à partir du *contexte*, au sens le plus large de ce terme encore peu éclairci, et, bien entendu, sans qu'il y ait renvoi à ce contexte par le moyen de signaux (perceptibles). L'arrière-plan ironique de ce qui est dit littéralement est toujours déjà donné et compris sous forme de présumé (*vorausgesetzt*): sinon, ce qui est dit littéralement serait compris comme littéral et non pas comme ironique.⁵⁰

Le décodage de l'ironie exige un *calcul interprétatif*⁵¹ qui tient compte de plusieurs facteurs souvent externes à l'énoncé. Mais, avant même de chercher à en saisir le(s)

⁴⁹*Idem*

⁵⁰Beda Allemann, *Op. Cit.*, pp.390-391.

⁵¹Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Op. Cit.*, p.117.

sens, le récepteur doit détecter la présence de la tonalité ironique. Cette aptitude s'explique difficilement. Allemann y voit quelque chose d'insaisissable, un *je-ne-sais-quoi*:

Cela voudrait dire que, comme pour toutes les qualités artistiques en général, le phénomène spécial de l'ironie répond à une espèce de flair, une précompréhension toujours déjà présente chez le récepteur, une sorte de sixième sens, *sensus communis*, mais qu'aucun argument rationnel ne peut le montrer.⁵²

À cette précompréhension instinctive s'ajoutera une compréhension intellectuelle. L'initié, pour être de connivence avec l'ironiste, doit partager avec lui un certain «bagage social». Cette appellation est approximative parce que la notion, ici encore, est difficile à cerner. Kerbrat-Orecchioni tente d'en préciser les fondements. Selon elle, la détermination du sens global d'un énoncé ironique dépend des compétences linguistiques et paralinguistiques que partagent l'émetteur et le récepteur, de leurs compétences culturelles et idéologiques communes et de leurs connaissances des «règles conversationnelles» (d'après la terminologie de Grice).⁵³ Ces compétences sont difficiles à nommer puisqu'elles sont acquises par l'expérience, sans travail conscient, et qu'elles ne s'enseignent pas vraiment. L'étranger, au sens où Baudelaire l'emploie, prend ici tout son sens: il est exclu du cercle d'initiés unis par cette connaissance commune. Même à l'intérieur d'un groupe, le risque de malentendus est élevé, et ce, même si le discours est encadré par les jalons pourtant évidents d'un spectacle d'humour, ce que fait remarquer

⁵²Beda Allemann, *Op. Cit.*, p.395.

⁵³Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Op. Cit.*, p.116.

Lacoursière à propos de la réception d'un monologue sur le féminisme performé en 1973:

On accueille les propos d'Yvon Deschamps avec autant de sérieux que ceux des politiciens, des idéologues. On ne distingue pas l'aspect théâtral, la dimension fictive du personnage présenté par le monologueur. Malgré l'avancement des techniques de communication, les gens confondent encore fiction et réalité, ironie et sérieux.⁵⁴

Dans ce cas particulier, le sixième sens dont parle Allemann n'a pas opéré empêchant la communication d'être efficace. Le brouillage sémantique était apparemment trop obscur pour permettre un décodage efficace du public.

L'ironie socratique

Sur le plan historique, l'ironie a été considérée d'un point de vue philosophique plus que littéraire, ce qui a amené les penseurs à la concevoir «comme une espèce déterminée de disposition et attitude intellectuelles propre à un type d'homme déterminé»⁵⁵. Cette manière spécifique d'appréhender le monde peut favoriser l'apprentissage, comme le fait l'ironie socratique. Est-ce trop s'avancer que de tenter un rapprochement entre le travail de certains monologueurs et la méthode de l'accouchement philosophique développée par Socrate?

Le monologue, en particulier si l'ironie teinte son discours, demande au spectateur d'écouter le sens premier du message, pour ensuite juger de sa pertinence et de sa

⁵⁴Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.233.

⁵⁵Beda Allemann, *Op. Cit.*, p.386.

crédibilité. Une fois perçu comme humoristique (ou ironique), ce message devra être décodé pour que le spectateur détermine ses sens réels possibles, qu'il doit par la suite évaluer. Le spectateur devient ironiste à son tour en substituant un système de valeurs qu'il juge préférable à celui qui lui était présenté d'emblée, mais critiqué par une mise à distance. C'est donc l'auditeur qui propose une valeur de remplacement à la situation décrite dans le monologue. Si la communication est réussie et que la production de sens est fructueuse, le monologiste parvient à faire *accoucher* le public non pas de la Vérité, mais bien d'une vérité autre, toute relative soit-elle. Dans le meilleur des cas, le monologue parvient à confronter le public avec ses contradictions et ses préjugés. Le texte «La fierté d'être québécois» est structuré par les contradictions internes de l'identité québécoise identifiées par l'humoriste. En voici un extrait:

Ce qui r'vient à dire qu'un vrai Québécois, c't'un communisse de coeur, c't'un sôcialisse d'esprit pis c't'un capitalisse de poche.

Un vrai Québécois, c'est un être ARTICULÉ qui sait qu'y veut pis qui a pas peur d'le dire. Vous l'avez vu aux dernières élections provinciales, mesdames et messieurs. Le vrai Québécois, y a-tu eu peur de voter pour le PQ? Y a pas eu peur. Pis vous l'avez vu aux dernières élections fédérales aussi. Le vrai Québécois, y a-tu eu peur de voter pour les libéraux? Y a pas eu peur. Le vrai Québécois vote pour les libéraux au fédéral et pour le PQ au provincial parce que le vrai Québécois sait qu'est-ce qu'y veut. Pis qu'est-ce qu'y veut, c't'un Québec indépendant dans un Canada fort.⁵⁶

⁵⁶Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.256.

Ce texte ne favorise pas une orientation politique au détriment d'une autre, il ne fait que présenter une réalité de manière à provoquer un questionnement chez les personnes qui y participent. Le but du monologue n'est pas d'imposer sa vérité; au contraire, il permet de relativiser les points de vue et de proposer d'autres avenues.

Toutes ces observations démontrent bien que le monologue, le rire qu'il produit et les méthodes employées pour le provoquer ne sont pas strictement frivoles et légers. Le monologue est une sorte de thérapie par le rire qui permet, en premier lieu, de délivrer le public de certaines tensions inhérentes à l'existence humaine et à la vie en société. Le rire tente de résoudre certaines contradictions philosophiques ou, du moins, d'apaiser l'angoisse qui en découle. En le suscitant, le monologue exerce en quelque sorte une cure psychanalytique collective. Le rire initie de plus un travail actif de réflexion, qu'alimente la complexité de l'énoncé ironique. En l'employant, le monologue invite le public à sortir de sa passivité et l'oblige à effectuer un décodage, puis un travail de questionnement et, ultérieurement, une prise de position. Le monologue ressort sous un nouveau jour: il consiste en un divertissement sain qui sert de moteur à une réflexion critique, qui se permet de remettre en question des certitudes, des discours hégémoniques, des croyances, quitte à transgresser des tabous. Ainsi, le monologue agit comme un funambule qui se balance entre la comédie et la critique sociale.

Dans le processus cognitif résumé au paragraphe précédent, le questionnement est sans doute l'étape la plus importante. S'il est vrai, après une succession de crises du savoir, que le relativisme est bel et bien une composante de notre mode de pensée actuel, le monologue ressort comme un genre éminemment (post)moderne. À l'époque du vidéo-clip et dans une société du divertissement, il est impératif, pour se faire

entendre, de présenter ses idées de façon plaisante pour qu'elles soient assimilables sans effort. Le monologue tire sa force de cet horizon d'attente mais met en échec la présumée léthargie du public. Il établit, par le biais de l'humour, une communication apparemment légère, mais dont les implications et les fondements sont sérieux. Le contenu d'un monologue humoristique à caractère social est le résultat d'une longue et scrupuleuse observation de ladite société. De ce travail attentif, le monologue tire la pertinence de son propos et la justesse de sa forme.

Chapitre 3: L'engagement social du monologue de spectacle

Les procédés employés dans le monologue pour établir une situation communicationnelle dynamique qui ont été abordés jusqu'ici se situaient à l'intérieur du texte. Ces considérations concernent en premier lieu la forme du discours, qui revêt une importance primordiale lors de la réception du message. Ceci dit, l'ironie et l'humour ont également une influence sur le contenu du message, en le rendant équivoque, par exemple. Nonobstant, les bases de l'interaction souhaitée ne reposent pas exclusivement sur le texte prononcé par le monologue et écouté par le spectateur. Comme il a été souligné précédemment à propos du comique et de sa réception, la dimension sociale ne doit pas être sous-estimée. Cette dernière procure le sentiment de complicité nécessaire afin que le locuteur se sente appelé par le discours et ait envie de participer à l'échange. Que l'on parle de compétences partagées, de sensibilité culturelle, d'appartenance sociale ou de narcissisme collectif, le discours du monologue touche une corde sensible qui décuple la force des mécanismes intratextuels.

Le monologue est un art qui parle de la collectivité et s'adresse à elle dans un même mouvement. Le message qu'il contient vise à la fois la tête et le cœur des récepteurs, ce qui maximise son impact. Dans un premier temps, la part de subjectivité et d'objectivité qui entre dans la réception du monologue retiendra notre attention. Ces deux accès à la cognition entretiennent des liens étroits: déjà la rhétorique ancienne reconnaissait l'importance du *logos* et du *pathos* dans le processus de formation d'un jugement critique. Ensuite, le thème de la sensibilité culturelle sera abordé. La condensation d'expériences de vie communes à un collectif nourrit les textes de

monologues en favorisant le sentiment d'appartenance. Finalement, l'imbrication du monologue dans son milieu et sa portée universelle seront envisagées.

Subjectivité et objectivité: le monologue engagé

Le monologue permet d'aborder un sujet polémique avec un angle déstabilisant qui remet en question les assises de nos croyances. Le travail du monologuiste est une forme d'art engagé. La recherche artistique est le moteur qui alimente la critique et l'orienté. Alonzo Leblanc soutient

[qu']à la base de la démarche artistique, il y a souvent une forme de révolte, c'est-à-dire de refus du monde tel qu'il est et la volonté de refaire ce monde d'une autre façon (dessin, sculpture, danse, théâtre, poésie et monologue).

Le monologuiste, avec ses mots, refait le monde à sa façon, propose une autre vision du monde.¹

Le monologuiste ne peut se laisser endormir par les discours bien-pensants. Il ne se satisfait jamais de la situation telle qu'elle est et met son art au service de la conscientisation de ses concitoyens. Le projet est ambitieux puisqu'il consiste, non pas à proposer directement une nouvelle vision du monde, comme le suggère Leblanc, mais plutôt à fournir aux spectateurs les outils nécessaires afin qu'ils se donnent eux-mêmes une autre vision du monde. La critique offre un éventail de possibilités, de valeurs de remplacement sans imposer une vision. C'est en représentant un monde déformé, dont les travers ont été soulignés, ne serait-ce qu'en les concentrant à l'intérieur d'un texte,

que le monologue provoque et incite le public à se faire sa propre image et à refaire le monde. «Le monologue ne fait qu'amorcer la réflexion, la nourrir. Le point de vue reste subjectif. Le jugement d'ordre intellectuel viendra cependant compléter le cheminement»², souligne Lacoursière. Ainsi, le monologue porte un regard empreint de subjectivité sur la réalité qui l'entoure pour analyser ses différentes composantes et y prélever les éléments qui lui semblent significatifs. L'humoriste bâtit son monologue à partir de ces parcelles de réalité qu'il agence de manière à susciter chez son public le même étonnement qui a d'abord motivé sa propre remise en question, en espérant que l'exercice critique suivra. Ainsi, lorsqu'un monologue est réussi, «le spectateur capte le message, le réajuste et le rectifie. Il ne reste pas *passif* face à un processus dynamique amorcé par le créateur.»³ Le point de vue subjectif dont parle Lacoursière dans l'avant dernière citation est celui du monologue, puisque le public n'intervient que dans un deuxième temps, en réaction à ce qui est proposé par le point de vue de l'humoriste. Ce constat va dans le sens des observations antérieures, puisque les spectateurs ont comme réflexe premier de réagir par le rire et que ce dernier a besoin d'une «anesthésie momentanée du coeur»⁴ pour être exprimé: le comique s'adresse à l'intellect pur, débarrassé de tout affect. Pour ce qui est de la compréhension de l'ironie, dont il a également été question au chapitre précédent, c'est l'intellect qui est encore une fois sollicité au détriment du sens moral. La propension assez répandue à associer et parfois confondre cynisme et ironie vient en partie de ce fait. Comme l'a noté Milan Kundera, le

¹Cité par Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.15.

²*Ibid.*, p.12.

³*Ibid.*, p.345.

⁴Henri Bergson, *Op. Cit.*, p.4.

genre ironique s'épanouit là «où le jugement moral est suspendu»⁵. Alors que l'attitude cynique vise à défier la morale et à s'opposer à ses préceptes, le monologue qui recourt à l'ironie porte un regard distancié sur la réalité sans pour cela se rendre immoral et il demande au spectateur d'analyser les idées présentés rationnellement sans pour cela les inciter à la désobéissance morale. Paradoxalement, l'ironie nécessite une certaine sensibilité culturelle pour être perçue, mais une insensibilité toute cérébrale pour être appréciée. La particularité de l'humour est de réconcilier ces contraires en faisant appel à l'esprit pour être compris et provoquer le rire et à la sensibilité puisqu'il s'adresse aussi à l'intelligence du coeur. Si le point de vue est détaché, qu'il est le résultat d'un travail froidement analytique, l'impulsion qui le motive est nettement plus émotive, comme le souligne Deschamps: «je ne peux rire et faire rire que des choses qui me touchent»⁶. Le monologue, qu'il soit ironique ou comique, n'est jamais le fruit de l'indifférence: «[le monologue] éprouve le désir de changer les situations de la vie et la conscience qu'on en a.»⁷ La prise de conscience est un élément clé de l'oeuvre du monologue puisqu'il s'agit à la fois de l'origine et de la fin du monologue. Coco Legrand souligne l'importance, dans son travail, de la conscientisation de l'individu noyé dans la masse:

Yo trato de sacudir un poco a la gente para que se den cuenta de lo que están haciendo. Yo no invento nada, solamente digo lo que veo. [...] yo creo que es mucho más importante preocuparse de uno, ¡si es uno el que paga los impuestos, el que sale a votar cuando se lo piden, es uno el que construye! Entonces yo creo

⁵Cité par Philippe Hamon, *Op. Cit.*, p.128.

⁶Cité par Yves Leclerc, «Un bon boss qui a fait faillite et qui est devenu Yvon Deschamps», dans *La Presse*, 11 décembre 1969, p.14.

⁷Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.14.

que la gente tiene que tener conciencia de todo eso, darse cuenta que ellos son los importantes.⁸

La conscientisation du public est le mandat de plusieurs institutions gouvernementales, comme les télévisions d'état, les campagnes publicitaires de sensibilisation et d'information, ainsi que non-gouvernementales, comme les groupes lobbystes. Ce travail, dont la pertinence n'est que rarement mise en doute, a toutefois une marge de manoeuvre assez restreinte si l'on considère le genre d'arguments habituellement mis de l'avant et reconnus comme valides, comme les statistiques, par exemple. Le rationalisme a progressivement évincé le travail critique teinté de subjectivité de la sphère des études sérieuses, qui ne reconnaît que les vérités objectives, tant dans le monde universitaire que dans les médias d'information. Dans les bulletins de nouvelles radiophoniques et télévisés, les commentaires à caractères éditoriaux (qui se présentent comme tel) sur des sujets d'actualité, qui touchent de très près la population, se font rares, comme si le rôle des médias se limitait à livrer de l'information sans la critiquer. Au dire de Jean-René Dufort, animateur d'*Infoman* sur les ondes de Radio Canada, son émission humoristique, qui offre une critique frisant l'absurde de l'actualité, n'aurait pas sa raison d'être si les journaux télévisés faisaient leur travail. En entrevue, les concepteurs des *Guignols*, la populaire revue satyrique française présentée sur Canal+, tiennent des propos similaires: leur succès prouve bien que les caricatures qu'ils font avec leurs marionnettes comblent un manque, celui de l'absence de commentaires critiques face aux sujets d'actualité. Trop souvent, les faits sont présentés comme s'ils étaient épurés de toute opinion ne laissant, dans le cas des journaux télévisés, que l'image qui devient une tenante incontestable de la Vérité. Cette apparente intégrité est

⁸Cité par Patricia Politzer, «Las penas del Coco», dans *Clan*, no 32, septembre 1982, p.11.

illusoire puisque la seule sélection de ces images constitue en soi une opinion. Bien avant l'avènement de la télévision, Baudelaire affirmait que «pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais un point de vue qui ouvre le plus d'horizons»⁹. Ainsi, les faits, tout comme les idées, doivent avoir leur place sur la scène médiatique et ils ont tout avantage à se côtoyer pour assurer au public un accès complet à l'information au sens large. Le seul danger réside dans l'éventualité d'une confusion entre les uns et les autres.

Le monologueur, qu'il aborde des thèmes d'actualité ou des sujets moins ponctuels, peut se permettre de porter des jugements plus sévères et moins nuancés puisqu'il est dégagé, par le biais de l'humour, de toute prétention à l'objectivité, et donc au sérieux: «Si el discurso crítico se tolera más a través de las burlas que a través de las veras es precisamente porque sus consecuencias cómicas son mucho más insignificantes que cualquiera de sus expresiones trágicas.»¹⁰ Les propos du monologueur échappent à une certaine censure intellectuelle, sans nécessairement être à l'abri de toute censure sociale ou politique. L'humoriste Coco Legrand explique: «Mi trabajo es puntillista, hago una descripción, actúo lo que estoy diciendo, relato grandezas y debilidades del pueblo. La gran gracia del humor es el resquicio legal para poder decir en serio lo que nadie aceptaría.»¹¹ Il nuance toutefois cette affirmation dans une autre entrevue, après avoir abordé la question de la religion au Chili:

⁹Charles Baudelaire, «À quoi bon la critique?», dans *Op. Cit.*, p.82.

¹⁰Jesús G. Maestro, «La risa y el teatro de la modernidad», dans *Quimera*, no 232-233, juillet-août 2003, p.30.

¹¹Cité par María de los Angeles Covarrubias Claro, «Voto por la risa», dans *El Mercurio*, Santiago, 5 décembre 1999, p.E-10.

Hay temas que no se pueden tocar en este país. Sobre todo si te interesa hacer un humor comercial, un humor que no entregue problemas sino que entrega y que cumpla con un servicio concreto que es hacer que la gente lo goce, lo compre y chao.¹²

Commercial ou non, le monologue de spectacle doit remplir des salles et, pour se faire, il est essentiel de respecter certaines sensibilités du public. Le constat de Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit apparaît quelque peu idéaliste à cet égard: «L'auteur de monologue jouit de l'impunité quasi absolue qui était celle des fous du roi de la sottie médiévale. Il peut tout dire: on n'entend, on ne voit que ce que l'on veut.»¹³ Le spectateur est effectivement libre de toute interprétation mais cela peut jouer dans les deux sens. De plus, cela n'empêche pas qu'en deçà de la latitude théoriquement illimitée dont disposent les monologuistes, se trouvent bien souvent certaines contraintes économiques.

Même si le monologue ne peut se permettre n'importe quelle pitrerie, cela ne lui donne pas l'autorité nécessaire pour que son travail critique soit apprécié. Toutefois, il existe un certain nombre de monologuistes qui se sont retrouvés *de facto* les tenants de vérités reconnues. À ce chapitre, l'Italie a été le théâtre d'un événement cocasse. En 2003, l'humoriste Beppe Grillo a été tenu de comparaître devant la garde des Finances italienne en rapport au scandale financier de la compagnie d'agroalimentaire Parmalat à titre de «première personne à avoir mis en évidence le scandale». Il avait souligné les piètres résultats financiers de la multinationale en lui prédisant la banqueroute lors d'un spectacle à Gênes quelques années plus tôt. Questionné sur la véracité des propos tenus

¹²Cité par Marcelo Soto, «En este país hay temas que no se pueden tocar», dans *Qué pasa*, no 1209, 11 juin 1994, p.6.

par les humoristes, Grillo répond: «Je ne sais pas. Cela devrait être à la télévision, aux journaux de dire ces trucs-là, pas à un comique. [...] J'ai laissé aux enquêteurs mes monologues sur Fiat et Telecom Italia... et je leur ai dit: "comme ça, vous prendrez de l'avance".»¹⁴ Au Québec, Yvon Deschamps était, à une certaine époque, comparé à Michel Chartrand: «[Deschamps] devient le pendant des personnages publics sur la scène artistique. Comme les premiers tribuns populaires d'avant la Révolution tranquille, il se donne un rôle de vulgarisateur»¹⁵. Il apparaît abusif de discréditer toute démarche critique sous prétexte qu'elle est teintée d'humour. Jesús G. Maestro note que «los límites de la risa son los límites de nuestro conocimiento y de nuestra capacidad crítica. [...] Paralelamente, donde hay risa hay también libertad.»¹⁶ Le travail du monologue permet aux auditeurs de se prévaloir du droit d'évaluer et de critiquer des situations qui les concernent, tout en exerçant leur droit fondamental à la liberté de pensée.

Expérience personnelle et vécu collectif

Puisque le propos du monologue est pris en charge par un personnage seul sur scène, il se limite, au premier niveau, à une expérience personnelle, ce qui rend le monologue à la fois juge et parti. Pourtant, si l'on admet que la portée du monologue n'est pas strictement subjective, force est de constater que ce dernier ne se limite pas non

¹³Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Éd. Leméac, 1980, p.33.

¹⁴Cité par Claudine Renaud, «Beppe Grillo ou la face comique du scandale Parmalat», dans *Le Devoir*, 9 février 2004, p. B1.

¹⁵Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.226.

¹⁶Jesús G. Maestro, *Op. Cit.*, p.31.

plus à un regard individuel. Il s'agit d'une approche dynamique qui, sous les couverts d'une subjectivité toute personnelle, va bien au-delà:

L'expression des spécificités passe par un rassemblement, une prise de conscience collective qui rejoint chaque individu: c'est là un des moments importants du monologue. L'artiste s'inscrit donc dans sa collectivité et entreprend une oeuvre de reconstruction comique [...].¹⁷

Un monologue efficace se positionne comme un témoin actif d'une époque, d'une culture, d'une situation socio-économique ou politique. Lacoursière remarque à juste titre que «l'auteur devient *catalyseur artistique* des énergies sociales, politiques et économiques»¹⁸. Comme le monologue est un genre bref et qu'il puise sa matière dans le vaste terreau des expériences humaines, l'auteur est confronté à la difficulté de sélectionner et d'agencer de façon économique des éléments significatifs qui n'ont pas *a priori* d'unité ni de cohérence, si ce n'est leur appartenance à un même bassin d'expériences communes. Le choix et l'organisation de ces fragments de vie sont orientés par le dessein de l'auteur. Le monologue, sous cet angle, ressemblerait à une sorte d'autobiographie collective, où la logique des agencements ne répondrait pas aux exigences narratives de la chronique. Philippe Lejeune note que

c'est la chronique qui règle tous nos rapports avec autrui, de la vie sentimentale aux accomplissements sociaux, et qui finit par prétendre régler tous nos rapports avec nous-mêmes. Nous ne sommes constitués comme sujets que par ce rapport à autrui, et

¹⁷Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.8.

¹⁸*Ibid.*, p.355.

il est naturel que la chronologie, base de notre histoire, tienne une place capitale dans le récit de vie.¹⁹

L'oeuvre de la plupart des monologuistes se présente en effet comme une série de petites histoires ou anecdotes au développement linéaire, tout en ayant une structure se rapprochant davantage de la dialectique ou, à travers une démonstration par l'absurde, de l'aporie. En prenant l'exemple de Jean-Paul Sartre et *Les Mots*, Lejeune note que «jusque dans l'ordre chronologique, c'est finalement le *sens* qui organise le récit.»²⁰ Le monologue de Deschamps sur l'«Histoire canadienne» illustre bien cet aspect, puisque la chronologie du récit historique est d'abord subordonnée à la linéarité de la lecture d'un livre d'histoire, linéarité qui est à son tour placée au service d'un message politique clair:

Ah oui, [les Anglais] sont r'venus à page 76 parce qu'eux autres, y l'avaient le p'tit livre. Y ont r'gardé ça. Quand y ont vu qu'à page 75 Frontenac s'en allait pis que c'est Montcalm qui l'remplaçait, y ont dit: «C't'une bonne affaire de r'venir à page 76 parce que Montcalm, ça doit pas être un énarvé lui, han?» Qu'y soyent arrivés à page 76, ça m'dérange pas, c'est d'eux affaires. Mais où c'que j'trouve qu'y ont été très traîtres, c'est qu'y se sont organisés pour arriver jusse dans le bas d'la page. Jusse avant de tourner la page. Ça c'est grave!²¹

Ainsi, le naturel de l'ordre chronologique n'est qu'une feinte: il permet de présenter un raisonnement sous les couverts d'un récit anecdotique, qui ne s'éloigne pas du quotidien, c'est-à-dire du modèle de rapports à autrui identifié par Lejeune.

¹⁹Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, «coll. Points», p.198.

²⁰*Ibid.*, p.200.

²¹Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.138.

Le monologue est indissociable de la réalité dans laquelle il prend forme puisqu'il s'en inspire, la représente et, en même temps, la fait évoluer, ne serait-ce qu'à travers l'image que les gens se font d'elle. L'analyse de la démarche autobiographique de Sartre faite par Lejeune se révèle, une fois de plus, intéressante:

Il n'est pas un savant qui étudie un objet. Lui-même et les méthodes qu'il emploie sont le produit de la société qu'il étudie: sa recherche doit donc effectuer une sorte d'aller-retour permanent. Pour dissiper les effets de l'idéologie dominante, il faut «un passage de l'enquête par la singularité de l'enquêteur».²²

Cette description convient à merveille au travail du monologuiste qui prend sa société comme objet d'étude et, du même coup, lui-même et son travail, qui font partie de cette société. Le monologuiste se présente à la fois comme un témoin et un acteur dans son milieu. Il tente de rendre simultanément des éléments de sa propre vie (un monologuiste est un «raconteur bien ordonné qui commence par soi-même»²³, dira Jean-V. Dufresne) et de celle de tous. Lacoursière décrit ce pot-pourri d'expériences fragmentées en ces termes:

Il faut souligner l'aspect de *condensation* inhérent au monologue de spectacle. Il permet de se placer dans un décor, au coeur d'un environnement humain. Toute une vie semble se retrouver en quelques minutes. Le monologue peut se voir comme une vie sans verbiage, sans artifice autre que celui de laisser s'exprimer à haute voix les profondeurs que la vie sociale réprime. Le monologue ne présente pas d'unité

²²Philippe Lejeune, *Op. Cit.*, p.202

²³Cité par Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Op. Cit.*, p.14.

comme les oeuvres littéraires en général. Il présente des «gestes brisés», retrace un «drame en miettes». La seule unité réside dans le narrateur.²⁴

Le narrateur récupère et condense des expériences qui s'incarnent dans un personnage type. L'unité du narrateur vient du fait qu'il résume une multiplicité inhérente à chaque individu qui s'exprime de façon parcellaire. Cette unité c'est le *sens* dont parle Lejeune, ce sens qui permet au récit de vie d'un peuple d'être structuré.

Emploi pronominal: inclusion et exclusion

C'est peut-être du côté de ce sens que doit être cherché la source du fort sentiment de consensus qui unit le monologue et son public. Cambron souscrit aux idées de Robert Escarpit sur le pouvoir unificateur de ce qu'il nomme la *communauté des évidences*, soit une série d'idées, de valeurs, de réalités qui sont acceptées et reconnues sans explication ni discussion par les membres d'une collectivité.²⁵ Le monologue exploite ces *évidences*, ce qui a pour effet de conforter les membres du collectif dans l'idée de leur importance, puisque personne d'autre qu'eux ne peut saisir toutes les nuances de ce qui est dit et surtout non dit. Cambron remarque que

Ce qui caractérise le succès, en deçà de tout effet de mode, c'est la conviction d'une frange importante du public qu'une oeuvre lui est *destinée*, conviction qui s'appuie justement sur la communauté des évidences. La notion de succès nous ramène indirectement au récit commun puisque le caractère modélisateur de ce récit, particulièrement dans sa dimension

²⁴Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.21.

hégémonique, le place d'emblée au centre de toute communauté d'évidences. Le récit commun établit ainsi une médiation entre le public et l'oeuvre, médiation à travers laquelle le public se sent choisi. Que cette conviction ressortisse d'un certain narcissisme, il ne faut pas en douter. Mais pour flatter ce narcissisme, il n'est pas nécessaire que l'oeuvre se présente comme un miroir glorifiant, il suffit que soit suscité le sentiment diffus de notre importance: nous sommes le public choisi.²⁶

L'analyse de Cambron porte sur la situation québécoise de la fin des années soixante et de la première moitié des années soixante-dix. Toutefois, ce besoin de reconnaissance et d'identification, ainsi que l'assouvissement d'un narcissisme primaire semblent communs à plusieurs sociétés ayant connu ou subissant toujours une forme d'impérialisme culturel. Cette soif de se sentir élu semble particulièrement vive à l'intérieur de cultures mineures, pour reprendre l'idée de littérature mineure développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, puisque la majeure partie de la production artistique qui se fait dans la même langue, se réfère à une communauté des évidences qui les exclue. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'âge d'or du monologue au Québec coïncide avec la période d'affirmation identitaire que sont les années soixante.

L'identification, même à un modèle négatif (comme dans le cas de l'antihéros), est accentuée par l'emploi du «je». Ce «je» rejoint nécessairement un «nous» qui transcende l'immédiateté. Il décrit une expérience de vie qui comprend des expériences multiples que partage le collectif à qui il s'adresse. L'analyse de Cambron²⁷ des monologues de Deschamps est une fois de plus révélatrice. Selon elle, le «je» ne s'oppose pas au «tu»;

²⁵Micheline Cambron, *Op. Cit.*, p.101.

²⁶*Ibid.*, pp.101-102.

²⁷*Ibid.*, pp. 108-109.

au contraire, il tend vers un «nous» de complicité et/ou d'identification implicite. Le «tu» remplit deux fonctions distinctes. Il sert, d'une part, à interpeller l'auditoire qui se trouve inclus dans la confiance. D'autre part, il désigne le «je» ou le «nous», selon un usage québécois. Le «tu» ne signifie pas l'Autre, l'étranger, l'extérieur; au contraire, il instaure une connivence en prenant le spectateur à témoin. C'est au «il» que s'oppose le «je», puisque celui-là désigne le groupe d'*exclus*, de qui, à première vue, celui-ci se moque. Ces deux figures antithétiques s'excluent mutuellement au niveau de l'histoire. Le «tu» (désignant le public) a une fonction unificatrice puisqu'il permet de lier, à un second niveau, les spectateurs et le monologuiste. Le «spectateur-sage», dont il a été question au chapitre précédent, se reconnaît à la fois dans le «tu» qui s'adresse directement à lui et dans la figure du «il», qui représente une entité globale étrangère qui constitue néanmoins une partie intégrante de sa réalité. En résumé,

Autrui, c'est à la fois le «ils», opposé au «je et au «nous», qui renvoie à ce que les sociologues nomment l'«*out-group*», les autres dans leur étrangeté; ou, de façon radicalement différente, c'est le prolongement du sujet, le complément vers lequel on tend comme vers soi-même.²⁸

Cet usage spécifique des pronoms n'est pas innocent. Il favorise, d'une part, la cohésion du public, défini par un même «tu» ou «vous», et son identification (ou sa solidarité) au personnage présenté. D'autre part, il représente une réalité linguistique généralisée qui dépasse le cadre de la situation décrite par Deschamps. Sous le régime militaire du Général Pinochet, Legrand se sent poussé à accorder une valeur semblable aux pronoms:

²⁸*Ibid.*, p.109.

Lo que sí me comenzó a faltar durante esa época fueron el tú y el otro. Ese tú que con amor se convierte en el nosotros. Ahí puse toda mi voluntad.

En el yo y en el yo plural me di cuenta de que podíamos encontrar la convivencia perdida.²⁹

La désignation pronominale reflète de façon symbolique les rapports sociaux, et elle revêt une importance capitale lorsque ces derniers sont potentiellement insatisfaisants ou conflictuels.

Cadre local et portée universelle

Dans le cadre d'une étude intitulée *La Culture du pauvre*, le sociologue Richard Hoggart relève, à l'intérieur des milieux populaires, cette même propension sémantique à diviser et exclure pour mieux s'identifier:

Cette façon de distinguer le «nous» du «ils», Hoggart en trouve le signe dans le langage commun, dans l'emploi essentiellement disjonctif du «nous» et du «ils» de même que dans le refus de tout mode de distinction au profit d'une plus grande conformité, signe de l'intégration au groupe.³⁰

Ainsi, cet aspect des monologues de Deschamps trouve des échos à l'extérieur de la société québécoise. Le fort sentiment d'appartenance à un groupe (familial, social, professionnel), qui est mis en évidence par l'emploi pronominal spécifique décrit ci-haut, est un élément important de la démarche identitaire personnelle et également

²⁹Coco Legrand, *Op. Cit.*, p.63.

³⁰Micheline Cambron, *Op. Cit.*, p.110.

nationale: la désignation de l'autre facilite la définition de soi. Ce phénomène a été recensé dans des études post-coloniales portant notamment sur les littératures antillaises.

Le monologue, comme cette étude a tenté jusqu'ici de le démontrer, est profondément ancré dans la réalité qui lui a donné naissance et qui l'abreuve de sa substance. Mailhot et Montpetit expliquent: «Le monologue est représentatif d'une époque et d'une expression, et c'est à travers les thèmes traités et la langue employée que nous pouvons en découvrir la véritable configuration.»³¹ En ce sens, le monologue est très typé: il est éminemment local. C'est d'ailleurs un pré requis au bon fonctionnement de tous les mécanismes mis en place pour favoriser la participation de l'auditoire. Le choix du langage employé est significatif à cet égard. La langue est un trait culturel important qui facilite le rapprochement, la communion. C'est également un vecteur idéologique: «via le langage, véhicule social, le monologuiste s'approprie le discours social et lui imprime ses émotions, ses connotations intimes»³².

Au Québec et au Chili, la langue est investie par les locuteurs qui l'ont enrichie de nombreux mots et expressions. Le français québécois tout comme le castillan chilien s'écartent de la norme académique, déterminée respectivement par l'Académie française et la Real Academia, pour prendre une couleur locale. Il est essentiel de tirer partie de cette singularité pour marquer son appartenance au groupe culturel. La récurrence de l'expression *huevón* dans les monologues de Legrand parle d'elle-même. Ce mot est dérivé de *huevo*, signifiant «œuf» mais également «couille» en langage familier, et signifie, à un premier niveau, un «couillon». Selon un usage spécifiquement chilien, *huevón* est aussi employé de façon très large pour désigner toute personne de sexe

³¹Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Op. Cit.*, p.8.

³²Yvan Lacoursière. *Op. Cit.*, p.16.

masculin sans connotation péjorative: un ami, un type, un homme, etc. Legrand ponctue littéralement ses monologues de cette expression et ses dérivés, tel *huevona* (une personne de sexe féminin), *huevonaje* (tout le monde, tout le groupe), *hueva* (une chose, quelle qu'elle soit), *huevonar* ou *huevear* (verbe pouvant désigner n'importe quelle action ou état).³³ Ces expressions, dont les nuances sont difficiles à cerner pour un étranger, font partie de la communauté des évidences et resserrent les liens qui unissent l'émetteur et les récepteurs. Le travail de Deschamps sur la langue a fait couler beaucoup d'encre, puisqu'il s'est attaché à mettre en évidence plusieurs traits distinctifs du parler québécois à une époque où la qualité du français au Québec était au centre de débats autour de la question de l'identité nationale. Sans doute à cause de son succès, non seulement des expressions du langage quotidien entrent dans ses monologues mais, par un revirement de situation amusant, des expressions caricaturales inventées par l'humoriste entrent dans le vocabulaire des Québécois: «Rapidement, des expressions comme “qu'ossa donne?”, “une job steady pis un bon boss”, “tomber malade d'urgence”, deviennent à la mode, et Deschamps trouve des émules partout, même chez les syndicalistes et les politiciens!»³⁴ Ces jeux linguistiques satisfont un désir d'appropriation de la langue. Les besoins bien souvent conflictuels de reconnaissance auprès des modèles européens et d'affirmation d'une identité américaine sont communs à la culture chilienne et québécoise et ces revendications culturelles passent notamment par la langue, porteuse de bien des aspirations. André Belleau remarque qu'«il faut que

³³Pour une liste plus complète des différents usages et expressions se rapportant à cette famille de mots, voir John Brennan et Alvaro Taboada, *How to survive in the Chilean jungle 2: an English lexicon of Chilean slang & Spanish sayings*, Santiago, J. C. Sáez, 2003.

³⁴Micheline Cambron, *Op. Cit.*, p.105.

certains événements arrivent dans le langage avant d'arriver dans la réalité.»³⁵ Cela légitimise le volet engagé de l'oeuvre du monologue: il faut parler pour changer les choses.

Le monologue est un genre aux fortes résonances locales. Mais cela ne lui interdit pas toute prétention à l'universel. Comme souvent, le particulier rejoint l'universel justement dans sa recherche de singularisation, il suffit de penser à Michel Tremblay dont l'oeuvre a été traduite dans des dizaines de langues. Les travaux de Hoggart prouvent que les réflexes linguistiques d'un ouvrier de Saint-Henri trouvent des échos ailleurs dans le monde et dans d'autres langues. Outre les mécanismes langagiers et les rapports qu'entretiennent les individus entre eux, qui correspondent à des structures transcendant les particularismes culturels, certains thèmes privilégiés par les monologues répondent à des questionnements fondamentalement humains. Mailhot observe chez Deschamps une tendance répandue chez plusieurs monologues:

La mort, la solitude, la pauvreté, la peur, la lâcheté, l'identité, la liberté, sont des figures insaisissables qui viennent hanter la prose du monologue. Il veille à les situer précisément au confluent de l'observation et de la réflexion, du singulier et de l'universel.³⁶

Ces sujets, bien que dépourvus de contenu comique, sont des sujets fréquemment exploités à cause de leur potentiel humoristique. Soulignant cette tendance dans le monologue québécois, Mailhot et Montpetit notent que «c'est peut-être comme ça qu'on

³⁵André Belleau, «Indépendance du langage et langage de l'indépendance», dans *Liberté*, vol. 26, no 3, juin 1984, p.35.

³⁶Laurent Mailhot, «Yvon Deschamps, écrivain», dans *Emblématiques de l'époque du joutil*, sous la direction d'André Gervais, Montréal, Lanctôt éd., 2000, p.153.

est universel. *Notre douleur voit grand.*»³⁷ À travers «La Peur» (1975), «Les Dangers» (1981-1982) et «La Peur» (1981-1982), Yvon Deschamps exorcise différentes angoisses de l'homme moderne: «Il rejoint ainsi un thème cher à la plupart des monologuistes. Les peurs restent toujours profondément enfouies dans l'humanité commune»³⁸. Le spectacle *¡Al diablo con todo!*, présenté par Coco Legrand et élaboré en 1993 avec la collaboration du dramaturge Fernando Josseu, est un autre exemple révélateur de l'universalité des thèmes abordés à travers le monologue. À cette époque, la politique au Chili connaissait un consensus démocratique qui rapprochait la droite et la gauche, cependant que la situation économique était stable. Après les déchirements des vingt-cinq dernières années, le pays semblait avoir retrouvé une certaine harmonie. Ces moments de relative unité idéologique furent les plus difficiles de la carrière de l'humoriste au niveau de la création: de quoi parler dans ces conditions? La réponse fut trouvée par Josseu: «¡Hablemos de la maldad!, sí de la maldad, porque jamás pasa de moda...»³⁹ Le café concert *¡Al diablo con todo!* qui naquît de ce concept est entièrement construit autour d'un personnage qui n'est nul autre que le diable et qui remet sa démission en affirmant qu'il ne peut plus rivaliser avec les hommes, qui sont aujourd'hui les maîtres incontestables du mal. Ce spectacle eut un succès retentissant qui lui permit de rester à l'affiche pendant cinq années, confirmant ainsi la pérennité de ce sujet et l'ampleur de sa portée.

³⁷Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Op. Cit.*, pp.26-27.

³⁸Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.217.

³⁹Coco Legrand, *Más allá del humor, Op. Cit.*, p.128.

Action salutaire

Le monologue s'intéresse aux individus, à ce qui les touche, à ce qui les définit, à ce qui les concerne. Les préoccupations des hommes, au-delà des différences culturelles, sociales, idéologiques, sont étonnamment semblables. Derrière certains dispositifs visant à favoriser la reconnaissance et l'identification du public en insistant sur le caractère local du monologue, tant dans la forme du monologue que par son propos, le fond du message prend racine dans ce qu'il y a de plus universel dans l'expérience humaine. Ce constat semble contredire les observations précédentes mais il n'en est rien: si le monologue s'inspire d'abord et avant tout d'expériences représentatives de sa collectivité et donc culturellement marquées, il peut choisir d'y exploiter des thèmes unissant les hommes de toutes les sociétés, rejoignant ainsi l'expérience humaine dans ce qu'elle comporte de plus englobant.

C'est à la lumière de ces observations qu'il faut tenter de comprendre les choix parfois rebutants des monologues en ce qui a trait aux sujets. La mort, la vieillesse, la pauvreté émotive et matérielle, l'exploitation n'ont rien de bien réjouissants *a priori*. De la même façon, les sujets polémiques, tel l'avortement, certaines questions politiques ou, plus récemment, la mondialisation, sont rarement frivoles. Il serait plus facile de faire rire le public en privilégiant des thèmes qui ne dérangent pas autant et qui ne font pas aussi directement référence à des situations parfois pénibles. Toutefois, ce sont les sujets épineux qui permettent les débats d'idées les plus intéressants: le consensus, comme l'a souligné Legrand, n'est pas matière à monologue humoristique. Le monologue cherche à brasser des idées, à conscientiser ses semblables, ce qui explique sa détermination à toucher des questions sérieuses et délicates. La fonction cathartique du

rire dont il a été question dans le chapitre précédent fournit un second élément de réponse: bien qu'il soit éprouvant d'aborder des sujets douloureux, le «dialogue» qui s'installe entre le monologue et son public, par le biais de l'humour, permet de purger des abcès en abordant crûment des réalités douloureuses. Il est rassurant de pouvoir parler de la mort en se sentant moins vulnérable derrière des rires qui servent en quelque sorte de bouclier émotif. Il n'est jamais question de se moquer de situations tragiques, mais plutôt de les dédramatiser pour les envisager avec un regard plus lucide.

Le monologue permet de renverser les perspectives, ce qui facilite la saisie d'un sujet. À la manière du rire carnavalesque défini par Bakhtine, le monologue favorise la proximité des êtres avec certaines notions qui apparaissent étrangères, éloignées ou simplement trop grandes pour être abordées. C'est notamment le cas de la (post) modernité, qui entraîne, dans sa foulée, la société de consommation, les nouvelles technologies et la mondialisation, et qui est représentée comme un phénomène à l'étendue immense et à la progression inexorable. Le concept de modernité semble chapeauter pratiquement toutes les sphères de l'existence contemporaine, ce qui le rend d'autant plus difficile à circonscrire, à comprendre et surtout à critiquer. Le prochain chapitre approfondira, à travers une étude de textes, le traitement de la modernité dans l'oeuvre de deux monologuistes.

Les caractéristiques inhérentes au monologue lui permettent d'établir un rapport particulier avec les individus composant son public. Le rire que le monologue provoque consolide son pouvoir d'action auprès des spectateurs. Le rire neutralise le sujet et le rabaisse à un niveau qui en facilite la saisie. Ainsi, les fonctions de divertissement et de conscientisation sont inextricablement liées et agissent ensemble dans le but de générer

des discussions et de susciter des débats. En jouant avec des idées et des réalités problématiques, le monologue permet au spectateur de se les approprier: le facteur d'éloignement, voire de crainte, qui peut s'en dégager à l'origine est ainsi neutralisé. Les différents processus mis en marche dans le monologue sont garants d'une manière de penser libre et saine au sein d'une collectivité. L'auteur et journaliste d'origine hongroise Pablo Urbanyi abonde en ce sens: «podemos diagnosticar la salud mental de un país de acuerdo a la cantidad de revistas de humor que tiene.»⁴⁰ Le pouvoir de la critique humoristique comporte des bienfaits sociaux indéniables.

⁴⁰Cité par Amanda Mars Checa, «Entre la risa y la ironía: conversaciones sobre el humor», dans *Quimera*, no 232-233, juillet-août 2003, p.68.

Chapitre 4: Yvon Deschamps et Coco Legrand face à la modernité

Cette dernière partie d'analyse vise à vérifier les observations antérieures en les confrontant à des exemples précis. La fonction cathartique d'assainissement des mentalités décelée dans le monologue humoristique sera illustrée par le travail de deux maîtres du genre: Yvon Deschamps et Alejandro González Legrand, dit Coco Legrand. Ces deux humoristes se sont attachés à décrire des situations qui touchent leurs compatriotes. La pérennité de leurs succès respectifs (ils ont tous les deux plus de trente ans de carrière derrière eux) permet de suivre l'évolution des mentalités, des préoccupations et des revendications de leur société à travers les années. Il ne s'agit pas ici de faire une analyse exhaustive du discours tenu par les humoristes à travers un recensement des thèmes abordés.¹ Cette démonstration vise plutôt à mettre en relief, à l'intérieur de quelques monologues, les procédés actifs pour toucher les spectateurs et ainsi assurer un travail de conscientisation, tel qu'il a été décrit dans les pages précédentes. Un souci de cohérence dans la comparaison nous a poussée à nous intéresser à un thème unique, celui des médias de communication, lors d'une période marquée par les changements amenés par la modernité.

La société québécoise, qui accusait un certain retard à ce chapitre au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, s'est vu projetée, au cours des années soixante, dans une modernisation accélérée de ses institutions et, du même coup, dans sa façon de percevoir ses rapports avec elles. La Révolution tranquille s'était préparée tout au long des années cinquante, mais les effets visibles de cette transformation sont apparus au

cours de la décennie suivante. Et les remises en question inévitablement liées au bilan de cette évolution se sont faites sentir au cours des années soixante-dix et quatre-vingt. C'est à ce moment que le rôle de Deschamps nous intéresse, puisqu'il canalise les critiques, les doutes et les peurs des hommes et des femmes de sa génération face aux nouveaux représentants du pouvoir, que sont les grandes entreprises et les médias. Les discours critiques face à la société québécoise moderne ont, pour ainsi dire, été concentrés à cette époque, dû à la rapidité des changements et à l'enthousiasme des Québécois face à ces derniers.

Le cas chilien est intéressant pour des raisons différentes. Au début des années soixante-dix, le Chili accusait un retard au plan de l'industrialisation et de la modernisation de l'État, comme la plupart des pays d'Amérique du Sud dits en voie de développement. Le gouvernement de Salvador Allende proposait un nouveau modèle de gouvernement (socialiste élu) qui souhaitait éviter les pièges du capitalisme libéral lié à la société moderne et industrialisée. Toutefois, le coup d'État du Général Pinochet a mis fin abruptement à cette possibilité en imposant un régime de droite, tant au niveau économique que social, qui a entraîné une industrialisation rapide et une modernisation de l'économie, à défaut d'une modernisation étatique et sociale. Ce virage forcé n'a connu à l'époque que peu d'opposition, à cause de son caractère dictatorial et, aujourd'hui encore, quatorze ans après la fin du régime, le bilan historique de cette période ne fait toujours pas consensus. Les propos (le plus souvent apolitiques) tenus par Legrand revêtent une importance particulière pour comprendre comment s'est vécue

¹Pour une analyse discursive des monologues d'Yvon Deschamps, consulter Yvon Laplante, *Étude du discours humoristique du monologue Yvon Deschamps de 1968 à 1984*, Montréal, Mémoire en communication, Université du Québec à Montréal, 1994.

cette période et comment les bouleversements sociaux dont elle a été le théâtre ont été ressentis et intériorisés.

Yvon Deschamps: succès et angoisses

Yvon Deschamps est sans conteste l'humoriste le plus populaire, le plus respecté et le plus aimé du Québec. Depuis sa première apparition en ouvrier de la *shop* en 1968 dans *L'Osstidcho*, il n'a cessé de battre des records de vente de disques, d'entrées en salle et de nombre de représentations consécutives. Sa formation de comédien lui a, semble-t-il, servi à créer des personnages touchants qui parlent aux spectateurs et son enfance dans le quartier modeste de St-Henri lui a permis de rester près des gens, de les écouter et de les comprendre.

Sa popularité vient certainement du fait que les Québécois se reconnaissent dans les propos tenus dans ses monologues et jugent positivement la critique faite par l'humoriste de leur société. L'oeuvre de Deschamps apparaît ainsi légitime puisqu'elle a été entérinée par un nombre record de Québécois, démontrant la justesse de ses observations, puisées directement dans son quotidien et celui des spectateurs. Conséquemment, sa popularité prouve l'influence indéniable qu'il a eu sur sa société. L'engouement dont il a été l'objet depuis ses débuts se chiffre de façon spectaculaire. En 1970, il est l'un des seuls Canadiens à avoir vendu plus de 60 000 microsillons en une seule année. En 1972, les disques *Les unions*, *Le petit Jésus* et *Le bonheur* se sont tous vendus à plus de 50 000 exemplaires et *Câble TV*, à lui seul, s'est vendu à plus de 75 000 exemplaires. La même année, plus de 135 000 spectateurs ont assisté au spectacle intitulé *On va s'en sortir*. En une seule année, il donnait plus de 300 représentations. Les cinq semaines de spectacles présentés à guichet fermé à la Place des Arts, qui se sont

prolongées par une autre semaine au Théâtre Saint-Denis, étaient du jamais vu, même chez les artistes de la chanson. Son importance sur la scène culturelle québécoise ne fait aucun doute.

Son rôle d'«amuseur-moraliste»² occupe une place privilégiée au sein de la culture québécoise. En effet, l'humour est, depuis longtemps, une forme artistique reconnue avec des institutions (festival, école, musée, etc.), un discours critique et une industrie plus que rentable. L'humour, au Québec, c'est quelque chose de sérieux. François Parenteau affirme que

si l'on veut comprendre l'évolution du Québec et les différentes phases qu'il a connues en observant une discipline artistique précise, c'est dans l'humour qu'on trouve le corpus le plus riche, les exemples les plus frappants et ayant le plus de résonance auprès du peuple québécois.³

Il y a effectivement une longue tradition d'humour qui s'est exprimée à travers le théâtre burlesque, puis dans les cabarets, dans les revues (spectacles de variétés), pour finalement en arriver au monologue humoristique de spectacle, qui a été consacré dans la formule du *one-man show*. Selon l'analyse de Mailhot et Montpetit, «le monologue est la forme la plus ancienne et la plus moderne du théâtre québécois»⁴. Lacoursière abonde en ce sens:

Puisqu'il représente un trait aussi important de la dramaturgie québécoise et à cause de son succès auprès du grand public, le

²René Homier-Roy, «Yvon Deschamps: jusqu'où faut-il aller?», dans *La Presse*, 10 février 1972, p. C7.

³Préface de Robert Aird, *L'histoire de l'humour au Québec: de 1945 à nos jours*, Montréal, Vlb éditeur, 2004, p.7.

monologue devient un véhicule précieux de l'âme populaire. Il se révèle comme miroir des gens d'une génération.⁵

Yvon Deschamps, comme Marc Favreau, dit Sol, et Clémence Desrochers, n'ont pas eu peur de franchir la mince ligne qui sépare le tragique du comique dans l'existence humaine, offrant ainsi un reflet plus complet et plus vrai à ceux qui osent se regarder dans le miroir qui leur est tendu. C'est sans doute parce qu'il n'est ni vide ni puéril que le rire a tant de succès au Québec, ce qu'affirme Hélène Fecteau:

Le rire pourrait n'être que la conséquence de la caricature de maladresses superficielles. Mais, au Québec, le monologue ouvre des plaies, cherche à rejoindre des valeurs profondes. Nos bêtises, nos oppressions, notre esclavage et notre aliénation, sont impitoyablement mis en évidence.⁶

Les Québécois ont-ils une tendance masochiste qui les pousse à s'auto flageller dans la bonne humeur ou ressentent-ils tout simplement le besoin d'exorciser par le rire tout ce qui les brime? Une chose est certaine, Deschamps exploite ce créneau qui lui a toujours été profitable:

C'est comme ça que je veux mon rire. Profondément ambigu. J'aime le rire jaune parce que ce n'est pas un rire d'inconscience. [...] Et chaque fois que tu touches à un tabou, t'obtiens un rire jaune. Il y a des gens qui sortent profondément choqués de mes

⁴Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Op. Cit.*, p.15.

⁵Yvan Lacoursière, *Op. Cit.*, p.345.

⁶Hélène Fecteau, «Sommes-nous drôles ou angoissés?», dans *Châtelaine*, vol. 16, no 12, décembre 1975, p.76.

spectacles. Ils n'ont même pas ri jaune. Ce sont des gens qui n'ont pas le courage de se voir en face.⁷

Le rire de Deschamps est communicatif mais il est d'abord réflexif: il se moque d'abord de lui-même pour inviter les spectateurs à effectuer un examen de conscience.⁸ Le problème est de savoir si l'auditoire a bien capté le message. «Quossâ donne de faire rire le monde si le monde rit pas pour les bonnes raisons?»⁹, demande l'humoriste en proie aux scrupules. L'ambiguïté que cultive Deschamps donne lieu à de nombreux malentendus, ce qui prouve bien que chacun retire ce qu'il veut bien entendre dans ses monologues. Il remarque que

le public réagit à deux niveaux: collectivement et individuellement. Il y a une espèce de phénomène qui est bien drôle; la collectivité québécoise revendique le fait qu'il y a juste elle qui peut comprendre, mais ça se situe aussi au niveau de l'individu. Il y a toujours quelqu'un dans la salle qui est sûr d'être le seul à avoir vraiment compris -le gars d'à côté, lui, il n'a pas compris- et il viendra me le dire après.¹⁰

Deschamps n'a jamais la certitude d'être correctement compris, ni même de générer un début de réflexion, mais cela ne l'empêche pas de poursuivre son travail de sensibilisation depuis plus de trente-cinq ans.

⁷Cité par Michel Sabourin, «Libération», dans *Québec Presse*, 17 juin 1973, p.24.

⁸Cité par s.a., «Yvon Deschamps», dans *Information médicale et paramédicale*, 18 juin 1974, p.43.

⁹Cité par Martia Dassylva, «Yvon Deschamps est inquiet: rit-on de lui ou de ce qu'il raconte?», dans *La Presse*, 5 juin 1969, p.20.

Le Québec moderne: nouvelles valeurs, nouveau style de vie

Yvon Deschamps devient, dès ses débuts de monologiste, le représentant de la classe ouvrière montréalaise exploitée et aliénée à travers son personnage du gars de la *shop*. Les rapports qu'il entretient avec son *boss*, son *p'tit* et son entourage sont caractéristiques (et caricaturés) d'une certaine réalité socio-économique. Des Québécois de tous les milieux se sont toutefois reconnus dans la soumission et l'impuissance du personnage, qui représentait la situation du «nègre blanc d'Amérique», pour reprendre l'expression de Pierre Vallières. Le Québécois était soumis, jusqu'à la Révolution tranquille, à l'Église catholique, à la bourgeoisie d'affaire anglophone et à un gouvernement qui représentait peu ou mal ses intérêts. C'est d'abord et avant tout de cette réalité dont parle Deschamps dans la première partie de sa carrière, en puisant abondamment dans le vaste répertoire de ses souvenirs d'enfance. Avec le monologue «La mort du Boss», en 1973, Deschamps effectue une coupure dans son oeuvre en tuant son personnage d'ouvrier. Les préoccupations des Québécois avaient changé et l'humoriste se voyait confiné à un personnage qui limitait sa production et l'empêchait de s'adapter à la nouvelle réalité: «Miroir méticuleusement réfléchi de la réalité québécoise, Deschamps traduit une réalité, rien de plus. Que change cette réalité, il changera aussi l'image qu'il porte en lui de l'homme québécois.»¹¹

Depuis la fin de la guerre, la société de consommation s'est progressivement imposée, notamment à cause de la conversion de l'industrie de guerre en industrie domestique. Au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, le Québec voit son tissu social se transformer alors que la classe moyenne prend de plus en plus de place. La

¹⁰Cité par Jane Champagne, «Yvon Deschamps», dans *Le compositeur canadien*, mars 1974, p.5.

société de loisirs semble un rêve réalisable surtout grâce aux médias de communication de masse qui en font la promotion. Robert Aird dresse ainsi le portrait de la société québécoise à cette époque:

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le Québec assiste, comme le reste de l'Occident, à la montée de la classe moyenne, que la hausse de ses revenus, surtout après 1960, fait entrer dans la société de consommation. À défaut de s'accomplir dans l'exercice de leur profession, de nombreux travailleurs, résignés à ne jamais accéder à la propriété des moyens de production, croient manifester leur liberté par la consommation. On assiste à une transformation du marché où les produits se multiplient à un rythme jamais vu. Tout le système des valeurs de cette classe moyenne semble alors se construire autour de la consommation de biens, de services et de loisirs.¹²

Ainsi, les moyens de production sont passés des mains de l'élite anglophone à celle d'une entité beaucoup trop grande pour avoir un visage, celle des entreprises multinationales ou transnationales. Les travailleurs sont tout aussi impuissants en tant que producteurs mais ils ont la rassurante certitude d'exercer leur liberté de consommateurs. Cette illusion est accentuée, si elle n'est pas créée de toute pièce, par les médias de masse. En effet, le progrès des télécommunications encourage la surconsommation à travers la publicité et en véhiculant des modèles irréalistes, comme l'*American dream*. Avec la télévision payante, Aird note que

¹¹Jean-V. Dufresne, *Yvon Deschamps*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1971, «coll. studio», p.32.

¹²Robert Aird, *Op. Cit.*, p.95.

l'Occident est bien entré dans l'ère de la société du spectacle. Comme Deschamps le dit si bien: «On veut pas l'sawoère qu'osse qu'est arrivé: on veut le woèrel!» Déjà en 1970 Deschamps observait que la télévision amenait les gens à vouloir du spectacle plutôt que la véritable information.¹³

De plus, avec la télévision, les auditeurs sont en contact avec une quantité toujours croissante d'informations, qu'ils doivent trier, évaluer, comparer, ce qui est d'autant plus difficile lorsque l'artifice prime sur le contenu. De nouvelles préoccupations, comme les problèmes environnementaux, commencent à inquiéter l'opinion publique. La notion de progrès est critiquée à mesure où l'on s'aperçoit que les promesses de la société de loisirs tardent à s'accomplir. Yvon Deschamps, en porte-parole de son époque, a touché à tous ces thèmes, mais ce sont les monologues traitant des médias de communication qui retiendront notre attention dans l'analyse qui suit.

Mass média: la difficulté de communiquer

Plusieurs éléments tirés des monologues «C'est extraordinaire», «La honte» et «Câble TV» sont à mettre en parallèle avec le contexte socio-historique esquissé ci-haut. À l'aide d'exemples tirés de ces trois textes, les méthodes employées par Deschamps pour stimuler la réflexion chez les spectateurs seront mises en évidence. Nous retiendrons trois manières distinctes d'argumenter, visant la conscientisation de l'auditoire.

¹³*Ibid.*, p.80.

Le discours de Deschamps sur les moyens de communication de masse s'attache dans un premier temps à identifier les incohérences et les absurdités qui surgissent de ce nouveau modèle de rapports à l'information et, par extension, au monde. En effet, les innovations technologiques dans le domaine des télécommunications ont influencé l'opinion publique face à ces dernières. Ainsi, on ne parle plus de télévision mais de «câble TV», prononcée à l'anglaise, nettement supérieure en terme de qualité d'émissions, de programmation, de réseaux d'informations. Le personnage, qui a gagné un essai gratuit du câble pendant trois semaines, explique:

Non mais quand t'as jamais vu mieux, Télé-Métropole c'est pas pire. Mais quand t'as vu des bons programmes pis que tu r'viens à Télé-Métropole... [...] Non, le plusse pire à s'rhabituer quand t'as eu l'câble pis que tu l'as perdu, c'est pas les programmes. Le plusse pire à s'rhabituer c'est les nouvelles. Parce qu'aux États, y a tellement des bonnes nouvelles là! Ah, c'est varié comme nouvelles, jamais deux meurtres faites pareils, 49-50 accidents par jour, les tremblements d'terre, les feux, c't'assez l'fun de voir ça! Quand tu vois ces nouvelles-là pendant trois semaines pis après tu r'viens à nos nouvelles à nous autres, on dirait qu'les gars qui écrivent nos nouvelles ont pas d'imagination.¹⁴

À la lumière de cet extrait, il est évident que le protagoniste ne comprend pas réellement comment fonctionne cette nouvelle technologie et qu'il se laisse aisément berner par ses artifices: les nouvelles, selon lui, dépendent du talent des scripteurs plus que des événements. Il y a certainement un clin d'oeil de l'auteur derrière cette affirmation, puisque le traitement de l'information influence effectivement le contenu des bulletins

de nouvelles. Ce genre de double critique est fréquente chez Deschamps qui, loin de condamner de façon unilatérale, préfère montrer les facettes multiples d'une réalité pour éviter d'avoir un discours monologique. La valorisation des nouveaux avantages que procure la télévision payante est évidemment suspecte à cause de l'enthousiasme inconditionnel du personnage. Le discours positiviste qui décrit les nouvelles possibilités technologiques comme faisant partie d'un élan inexorable vers le mieux est mis à distance par l'ironie du monologue. Dans «C'est extraordinaire», un monologue présenté en 1968 et 1969, les avantages que trouve le personnage aux avancées technologiques sont systématiquement contrebalancés par des «détails» négatifs d'importance:

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'téléphône en couleurs... Tiens, tu prends inque la télévision. Non j'prendrai pas la télévision, m'as prendre le téléphône. Parce que ça coûte moins cher... Si tu prends le téléphône, aujourd'hui ça coûte presque pus rien téléphôner longue distance... la nuit pis le dimanche. Si tu téléphônes le jour, faut qu'tu payes pour!¹⁵

Le fait qu'il parle de téléphone couleur illustre bien qu'il reprend des propos entendus sans y réfléchir et surtout sans les critiquer. Cette erreur traduit également son excitation. Le personnage reprend le discours publicitaire du consommateur comblé qui s'émerveille de l'amélioration de sa qualité de vie sans remettre en question le fait qu'une portion importante de la population (dont il fait partie) n'a pas les moyens d'accéder à

¹⁴Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.81.

tout ce luxe. Le manque de logique de certaines compagnies visant exclusivement le profit, aux dépens du bon sens, est mis en évidence alors que le personnage vante la quasi gratuité des appels la nuit. Deschamps illustre le décalage entre les promesses et les résultats concrets des innovations dans le domaine des télécommunications. Dans cet autre extrait de «C'est extraordinaire», l'ironie porte justement sur cette incohérence, que le personnage naïf ne relève pas:

Tu prends inque la télévision, tu sais qu'un gars qui r'garde la télévision, y reste chez eux pis y sait toute qu'osse qui s'passe dans l'monde. Eille, un gars qui s'assit d'vant la télévision vers six heures et quart six heures et vingt pis qui se r'lève à minuit et d'mi une heure moins vingt-cinq, eille c'est pus le même gars! Eille sa vie est changée à c'gars-là: y sait toute! Y sait toute, toute! Y sait toutes les nouvelles cigarettes qui sortent, les nouveaux chars, y sait combien qu'ça coûte pour aller à Miami en train, en étobus, en avion, y sait combien qu'ça coûte pour aller dans l'Afrique, dans l'Japon, y sait combien qu'ça coûte pour aller dans l'Europe... Ben pour tout suite, y peut pas y aller. Mais un jour ça peut servir, ça!¹⁶

Les informations reçues sont inutiles et relèvent uniquement de la publicité: si sa vie en est changée d'une quelconque manière, c'est qu'il a maintenant l'occasion de découvrir à quel point il est exclu du «progrès».

L'illusion de prestige est une autre absurdité à laquelle s'attaque le monologueur. Après s'être fait *déploguer*, le personnage affirme avoir retrouvé une vie presque normale: «Presque! Parce que quand t'as eu l'câbe pis tu l'perds, c't'une drop sôcial

¹⁵*Ibid.*, p.27.

terrible!»¹⁷ La société de consommation valorise la propriété: il y a ceux qui ont et ceux qui n'ont pas. Rappelons que le personnage n'a jamais véritablement possédé le câble puisqu'il lui était offert pour un temps limité. Néanmoins, le personnage est diminué lorsqu'il perd un acquis: «[...] il a été pendant ces trois semaines, consommateur privilégié, Québécois émancipé aussi, car de son petit ghetto il était branché sur les trois plus grands réseaux de télévision dans le monde.»¹⁸ Le câble est un symbole de l'homme nouveau, moderne et informé qui participe à la marche du progrès. La naïveté du personnage fait sourire mais son exclamation met en évidence la valorisation excessive des biens matériels dans la société. Le renversement des priorités du personnage est un autre élément significatif dans ce monologue. Le personnage est en fait le même ouvrier de la *shop* des premiers monologues de Deschamps mais il a sensiblement évolué, puisqu'il considère la possibilité d'arriver en retard au travail. Lui qui était prêt à tout (littéralement) pour satisfaire son employeur préfère soudainement faire passer son câble avant son travail. Après que l'animateur eut assuré que l'émission suivante était encore meilleure que la précédente, il se dit: «Chus pas pour manquer ça, crime! Quand même j'arriverais en r'tard à shop, le boss va comprendre. Le premier matin que t'as l'câbe, c't'un événement ça! Lui quand y l'a eu, y a été une semaine sans v'nir travailler!»¹⁹ Dès qu'il accède un tant soit peu à la liberté, celle du consommateur, l'ouvrier aliéné et résigné change d'attitude. Jean-V. Dufresne note cette évolution en ces termes: «Le petit ouvrier de la shoppe fait place, graduellement, à n'importe qui, ou si l'on veut, au

¹⁶*Idem*

¹⁷*Ibid.*, p.81.

¹⁸Jean-V. Dufresne, *Op. Cit.*, p.60.

¹⁹Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.80.

consommateur, nouveau dénominateur commun de *l'affluent society*.»²⁰ Cette métamorphose pourrait être positive mais elle est de trop courte durée pour avoir un effet réellement salutaire. Ainsi, après avoir passé trois semaines devant le téléviseur sans aller travailler, la période d'essai est terminée et il n'a plus un sous pour conserver ses nouveaux privilèges. L'aventure se termine en queue de poisson et l'ironie met en évidence l'incohérence des choix faits par le consommateur non averti. L'enthousiasme débordant du personnage, son utilisation outrancière du câble, ses commentaires irréfléchis sur la qualité de ce qu'il écoute et la valeur qu'il attribue à ce média dénoncent par le biais de la caricature le manque de logique de certaines attitudes face aux nouvelles technologies.

Un autre moyen employé par Deschamps pour sensibiliser le public consiste à mettre à nu les mécanismes à l'oeuvre derrière ce qui semble inéluctable. En effet, pour contrer l'apathie du public, qui peut se sentir impuissant devant une réalité qui s'apparente à une fatalité, Deschamps propose de déconstruire certains mécanismes pour en exhiber les rouages. Sur le thème des médias de communication, il s'intéresse à ce qui se cache derrière ce que Guy Debord a appelé la société de spectacle. Deschamps met en relief les éléments qui contribuent à donner à l'image toute sa force, voir sa primauté.

Le personnage, toujours dans «Câble TV», est d'abord victime du marketing bien rodé de la télévision états-unienne. En consommateur mal informé, il prend au pied de la lettre toutes les techniques de vente qu'il entend:

²⁰Jean-V. Dufresne, *Op. Cit.*, p.60.

Le gars à télévision me r'garde en pleine face, y dit: «Don't move! Stay with us 'cause at eight o'clock, we have a very good show with so and so.» [...] Ça fait que j'm'ai mis à r'garder ça pis c'est là que j'm'ai faite pogner. Oui, parce qu'aux États, la télévision ça marche pas comme icitte pantoute. Pantoute! Icitte la télévision, pour dire franchement, y font ça un peu n'importe comment, han! Y essayent de varier, t'sais: y mettent un programme, y t'en mettent un pas bon, un pire, un moins bon, t'sais, y varient. Mais aux États c'est pas ça! [...] 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!²¹

Le personnage naïf ne critique pas l'information qu'il reçoit et il est ainsi entraîné dans une sorte d'esclavage qui l'empêche de quitter son écran des yeux, de peur de manquer le meilleur. Deschamps montre, par le biais de l'exagération, la dépendance que tentent de créer les grandes chaînes télévisées. Malgré le discours négatif que porte le personnage sur la télévision québécoise, sa transparence et l'absence de technique de vente qui fait entrave à la libre pensée des spectateurs sont valorisées.

Le protagoniste passe trois semaines complètes à écouter les chaînes américaines et ce en dépit de cette confiance: «Pis moé, en anglais, j'r'garde pas tellement souvent t'sais. Pas parce que j'parle pas l'anglais, t'sais, parce que l'anglais je l'parle très bien. JE L'PARLE TRÈS BIEN! Mais je l'comprends pas.»²² L'ironie, en plus de reprendre un vieux complexe linguistique québécois, affirme l'importance de l'image. Deschamps présente un miroir grossissant du cercle vicieux dans lequel sont plongés les

²¹Yvon Deschamps, *Op. Cit.*, p.80.

télespectateurs: l'artifice valorisé par la société de spectacle, crée un besoin de sensations fortes qui est contenté partiellement par la télévision en direct. Toutefois, à force de voir des images toujours plus «vraies», c'est-à-dire plus crues, le spectateur est insensibilisé et les médias, pour tenter de lui procurer des sensations fortes, tombent dans le sensationnalisme. C'est le cheminement qui est illustré à gros trait dans le monologue «Câble TV». Ainsi, le personnage vante la guerre en direct du mardi à six heures, celle du jeudi à huit heures et demie et celle «du dimanche matin à neuf heures avant la messe»²³. Il s'impatiente lorsque l'animateur explique les circonstances d'un événement: «On veut pas l'sawoère qu'osse qu'est arrivé: ON VEUT L'WOÈRE! On s'est pas acheté une télévision pour rien! Si on avait voulu l'savoir, on avait inque à écouter la radio, y l'disent toute dans l'radio.»²⁴ L'image prime sur toutes autres considérations, y compris celle de comprendre les événements. À force de voir des atrocités, le personnage devient de plus en plus cynique. À propos d'un accident de voiture à New York ayant fait 31 morts et 16 blessés, le personnage raconte:

Y arrive au coin d'la 42^e la lumière était rouge. Ça fait qu'y met les brakes: pas d'brakes! C'tait noir de monde qui traversait la rue. Ça faite FLACK ATA BLANG! Ben la télévision est arrivée en r'tard, à les a vus jusse r'tomber, bong!... Ah! Je l'ai rie toute la fin d'semaine celle-là! Là je r'grettais de pas avoir la couleur, crime!²⁵

²²*Ibid.*, p.79.

²³*Ibid.*, pp.85-86.

²⁴*Ibid.*, p.82.

²⁵*Ibid.*, p.84.

La cruauté de ses commentaires est une hyperbole de l'insensibilisation dont sont victimes les téléspectateurs. Au lieu d'être touché par la misère et le malheur des autres, le protagoniste en vient à considérer tout ce qu'il voit comme de la fiction, comme des images détachées du contexte humain. Cette anesthésie de sentiments autorise les médias à toujours plus de sensationnalisme, pour continuer de provoquer des réactions chez le public. C'est ce que dénonce Deschamps à travers une apologie faite par son personnage sur la rapidité des médias: ils arrivent avant que l'incendie ne se déclare, ou avant que la police ne soit informée d'un braquage de banque, pour avoir les meilleures images possibles. Il s'agit d'un spectacle où la vie humaine n'a plus aucune valeur, elle n'est même pas un critère. Le personnage ne tarit pas d'éloges sur la guerre en direct: «C't'intéressant parce que tu vois comment qu'le monde vit là-bas, pis toute ça. Ben, tu vois plusse comment c'qui meurent, mais quand même... Non mais des fois, tu pognes des p'tits bouts d'vie, t'sais, un gars qui court pis boum! Entécas.»²⁶ La dénonciation de la guerre au Viêt-nam (la première guerre ayant eu une couverture médiatique télévisuelle importante) est également flagrante dans ce monologue joué en 1970 et 1971.

Le monologue, en montrant les engrenages de ce cercle vicieux, sensibilise le spectateur: il n'est pas à la merci de la culture américaine dès qu'il prend conscience que ses choix de consommateur ont un impact sur les rapports qu'il entretient avec les médias et éventuellement sur ce que les médias présentent.

Le contexte d'expansion des télécommunications touche également la radio, qui doit se repositionner face à ses nouveaux concurrents. Le monologue «La honte» se

²⁶*Ibid.*, p.87.

moque des lignes ouvertes pour en venir à décrier une situation préoccupante: celle de l'incommunicabilité. Dans ce cas précis, Deschamps ajoute une troisième dimension à son argumentation. Par le biais de la radio, qui n'est qu'un prétexte, l'humoriste touche une corde sensible au Québec en abordant le problème de la langue et de l'identité. C'est en rejoignant la sensibilité des spectateurs qu'il tente de faire passer des messages.

Le titre du monologue parle de lui-même: pour les Québécois, l'expression et la communication sont parfois une source de honte. Le personnage, d'entrée de jeu, affirme s'être débarrassé de la gêne qui l'empêchait d'entrer en contact avec les autres:

J'tais tellement gêné, j'parlais pas à parsonne. J'tais gêné gênant là, t'sais? Gêné bête. Ben t'es mal en maudit! Tu peux pas toffer toute ta vie d'même! J'tais rendu assez gêné, non seulement j'parlais pus à parsonne, j'écoutais même pus quand l'monde me parlait. [...] j'tais rendu j'écoutais pus la radio, je r'gardais pus la télévision, j'lisais pus l'journal.²⁷

Le malaise du personnage est tracé par un portrait caricatural où même les appareils électroniques sont intimidants, puisqu'ils symbolisent l'omniprésence des communications dans la vie moderne. Sa gêne le coupe du monde qui l'entoure jusqu'à ce qu'il s'en débarrasse... pour se mettre à avoir honte! Cette honte est affirmée, décrite et dénoncée, mais jamais le personnage ne parvient à en identifier les causes précises. Son discours se fait évasif, imprécis et incohérent lorsqu'il tente de *communiquer* ses angoisses:

²⁷*Ibid.*, p.62.

J'ai honte, mais j'ai raison d'avoir honte parce que c't'écoeurant qu'osse qui s'passe icitte, O.K.? C't'écoeurant qu'osse qu'y s'passe dans province de Québec, han? Moé, j'ai mon maudit voyage là-d'dans, han! Depuis quelques années, n'importe qui qu'y a des oreilles pour voir, des yeux pour entendre y peut pas faire autrement que de s'apercevoir que c't'écoeurant icitte. N'importe qui devrait avoir honte.²⁸

Ce plaidoyer, qui n'a rien de convaincant puisqu'il n'a aucune substance, prend le public à témoin. Il démontre l'aliénation du personnage qui se révolte contre quelque chose qu'il n'a même pas les moyens de nommer. Une femme qui participe à une ligne ouverte parvient à identifier une cause à la honte qu'elle ressent elle aussi:

Oubliez jamais que l'problème du Canadien français , qu'osse que c'est? Y a pas d'vocabulaire! Je l'sais, j'ai faite toute les magasins pour en trouver un. Y en a pas! Y a pas d'vocabulaire à Montréal, imaginez-vous dins campagnes! Tandis que les Français de France, oubliez-pas qu'y a des Français en France qui parlent le français universel depuis huit neuf cents ans! Oubliez-le pas... Sans arrêt!... Le Canadien français, y est pas capable de parler pendant deux minutes, y est trop gêné pour ça! Le Français y peut parler pendant des heures, des jours, des semaines, des années si on l'arrête pas. Y écoute jamais, mais y parle par exemple! Y est capable de parler!²⁹

L'humoriste ironise en faisant se confondre des concepts avec des biens de consommation dans la bouche de la dame qui tente d'acheter du vocabulaire. La Canadienne française reprend les complexes linguistiques du colonisé par rapport à la

²⁸*Ibid.*, p.63.

France. L'admiration portée aux Français est toutefois nuancée par les dernières lignes plus péjoratives qui laissent entendre que la communication entre ces derniers n'est peut-être pas plus efficace, puisqu'ils ne s'écoutent pas parler. De plus, la dame indique que c'est la gêne qui empêche le Canadien français de parler plus de deux minutes et non son manque de vocabulaire. Toutefois, sa gêne viendrait en partie de son manque de vocabulaire. L'humoriste met en évidence la circularité d'un raisonnement sans fondement réel. Au sentiment d'infériorité ressenti en français s'ajoute celui de ne pas maîtriser l'anglais. La même dame déclare cette fois: «Même aux États-Unis, pour vot' information, des p'tits gars de trois quatre ans, ça va même pas à l'école, ça parle anglais! On est tellement niaiseux nous autres, rendus à 35 ans, on baragouine encore father, mother, strawberry, I love you.»³⁰ De ce point de vue, le Québécois ne maîtrise aucune langue et est donc voué à ne pas établir de communications fructueuses.

La difficulté de s'exprimer est illustrée par l'abondance des onomatopées, la manque de rigueur de l'argumentation et la faiblesse des arguments (quand il y en a); le sentiment d'infériorité l'est par l'hypercorrection, qui s'entend dans des liaisons erronées. Pendant la même émission radiophonique, une autre dame s'indigne:

JE SUIS T'À BOUTTE! J'ai z'honte d'être canadienne-française, laissez-moé vous l'dire. J'ai z'honte d'être canadienne-français pis c'est simple, m'as vous l'expliquer pourquoi, hein! J'ai z'honte, hein! D'être canadienne-française, hein! J'vas vous expliquer tout ça toute suite... Moi monsieur, j'ai z'honte d'être canadienne-française... parce qu'euuh... euh... euh... ben parce qu'euuh... on dirait, on dirait, qu'euuh... euh... euh... On l'a dit...

²⁹*Ibid.*, p.65.

³⁰*Idem*

euh... On dirait que les Canadiens Français y nous font z'honte. Y nous font z'honte parce que c'est simple, hein! C'est simple, euh... euh... les Canadiens français, y nous font z'honte parce qu'y sont pas capables de s'exprimer!³¹

Ce discours vide n'a pas pour but de ridiculiser l'état de la langue française au Québec, ni le manque d'idées, ni même les lignes ouvertes. L'humoriste joue avec la *doxa*, les préjugés collectifs et le discours social pour faire s'entrechoquer les contradictions et stimuler le débat. L'importance de la collectivité est d'ailleurs renforcée par la transition du «j'ai z'honte» en un «y nous font z'honte». La radio ne constitue qu'un cadre pour arriver à un thème beaucoup moins trivial. Néanmoins, ce choix est significatif, comme le remarque Dufresne:

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, ou 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 disposition.³²

À l'ère des communications massives, il semble que l'isolement de l'individu se fasse plus cruellement sentir. Dans «La télévision», l'idée, positive à première vue, selon laquelle un homme peut rester chez lui, seul, et entrer en contact avec le monde entier est lancée. On la retrouve aussi dans «Câble TV», où le personnage est progressivement poussé à ne plus considérer les personnes qu'il voit sur l'écran comme des êtres humains. Dans «La honte», le personnage exerce sa liberté en ouvrant la radio et, seul chez lui, il

³¹*Ibid.*, p.64.

³²Jean-V. Dufresne, *Op. Cit.*, p.58.

se précipite sous son lit pour l'écouter. Ces caricatures de réclusion, d'isolement, de déshumanisation visent à sensibiliser les spectateurs aux dangers qui pourraient guetter des individus submergés par la sursaturation des moyens de communication et incertains de leur premier vecteur de communication, la langue.

Coco Legrand: optimisme et nostalgie

L'humoriste Alejandro González Legrand est sans conteste le plus grand humoriste du Chili. Connu de tous, d'Iquique à Puerto Varas, et estimé comme artiste à vocation de sociologue, Coco Legrand n'a cessé d'accroître sa popularité depuis sa participation au prestigieux Festival internacional de la canción de Viña del Mar en 1972. L'artiste s'est fait le porte-parole de sa génération:

Soy de la generación de los años setenta, esa generación castrada de mi país. Digo generación castrada porque pagamos de nuestra juventud los errores de políticos ineptos que nos impusieron una guerra fraticida que hasta el día de hoy nos causa problemas y confusión en nuestro país.³³

Le lien entre l'humour et la liberté, dont il a été question précédemment, trouve dans ce contexte une résonance particulièrement forte. L'humoriste affirme: «Lo humano y lo social me interesan, no las ideologías ni la militancia. Durante el régimen militar mi objetivo era hacer reír e ironizar con sutileza. Yo sentía el agradecimiento de mi pueblo por los momentos de humor que les daba.»³⁴ Le travail du monologue prend une orientation particulière en fournissant une voie à l'autodétermination: le rire peut se

³³Coco Legrand, *¿Qué se teje?*, Op. Cit.

transformer en outil de résistance. Selon Legrand, «hacer reír no es como preparar un café instantáneo. Muchos creen que basta con contar chistes, pero la palabra humor tiene una estrecha relación con el término humano, por eso creo que la risa es un estado del alma, una forma de enfrentar la vida.»³⁵ L'oeuvre du comique se propose comme un moyen d'aborder le monde et de faire face aux embûches qu'il réserve. Tout comme Deschamps, il se fait témoin et acteur de son époque, offrant l'opportunité aux Chiliens de se regarder à travers sa vision affûtée et de se questionner sur leurs choix de société. Legrand est très axé sur les comparaisons et la plupart de ses monologues, construits sur un mode binaire, sont teintés de nostalgie.

Coco Legrand est presque exclusivement connu sous son pseudonyme. L'humoriste a créé un personnage de scène qui l'a éclipsé et qui donne des entrevues, qui a écrit un livre et qui fait de la télévision. Ce personnage est un cas intéressant de brouillage identitaire. Il n'est pas rare que le public se méprenne et attribue à l'artiste le discours d'un de ses personnages en l'absence d'appareil scénique pour souligner que l'homme sur scène est un acteur interprétant un rôle. Mais quand est-il d'un personnage qui agit exactement comme un humoriste même en dehors de la scène? Coco est un nom d'artiste d'abord et avant tout. Son personnage le plus commun est celui d'un Chilien de la classe moyenne qui a vieilli tout au long de la carrière de l'humoriste et qui se questionne sur les changements qui sont survenus dans sa société. Ce personnage s'appelle aussi, par défaut, Coco Legrand. Il interprète également d'autres personnages tel Lolo Palanca, un adolescent *hippie* des années soixante-dix, et Cuesco Cabrera, un ingénieur commercial *yuppie* à l'époque de la *Plata Dulce*. La carrière de Legrand est un

³⁴Coco Legrand , *Más allá del humor, Op. Cit.*, p.83.

succès commercial sans précédent au pays. En trente ans de carrière, il a présenté près d'une dizaine de spectacles: *Humor al contado* (1978), *Ría, por la recesión o la fuerza* (1980), *Tu te lamentas, ¿de qué te lamentas?* (1981), *Con la camiseta puesta* (1986), *No vote por mí* (1988), *La década de un Coco* (1990), *¿Qué se teje?* (1992), *¡Al Diablo con todo!* (1995), *Hasta aquí no más llegamos* (2001). Au courant des années quatre-vingt, il adopte la formule du café-concert où monologues, pièces dramatiques, musique et danse se côtoient. En 1993, le président Eduardo Frey Ruiz-Tagle a honoré l'humoriste de sa présence lors de l'ouverture du spectacle *¡Al Diablo con todo!*. Cet appui, aussi inhabituel que significatif, marquait l'importance de son oeuvre dans la culture chilienne. Ce spectacle, présenté pendant cinq années consécutives, a établi un nouveau record au sein de la colonie artistique. En 2000, Legrand fut le récipiendaire du prix de la fin du siècle, la *gaviota de oro*, qui pour la première fois fut attribué à un artiste national. La même année, la Federación de centros de padres, après un sondage effectué auprès de 150 000 familles, lui a offert la distinction maximale pour son travail qui «a través de muchos años de humor agudo e inteligente ha mirado muy profundamente a la sociedad chilena, con un sentido crítico, pero a la vez positivo y de categoría».³⁶ Pour la présente étude, ce prix est peut-être plus significatif que le premier puisqu'il fait foi de sa popularité auprès de la population. Il faut souligner que Legrand a également oeuvré à la télévision, en plus de faire de la scène, ce qui a contribué à faire connaître ses textes auprès d'un plus vaste public, étant donné le prix relativement élevé des entrées de spectacles pour une grande partie de la population. Ceci dit, le développement marqué

³⁵Cité par Juan Paulo Roldan, «No existen las fórmulas», dans *El Mercurio*, Valparaíso, 27 février 2003, p.32.

³⁶Coco Legrand, *Más allá del humor*, *Op. Cit.*, p.110.

de la classe moyenne au Chili au courant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix n'est sans doute pas étranger au succès en salle de Legrand.

Legrand a grandement contribué à faire évoluer le genre du monologue qui, jusque dans les années soixante au Chili, se limitait à une série de blagues visant certains types de personnages comme l'alcoolique, l'homosexuel, la belle-mère, etc.³⁷ Legrand souligne que ce genre de blagues faciles et limitées avait fait son temps:

Desde ese punto de vista, el *Lolo Palance* y el *Cuesco Cabrera* fueron un aporte al humor nacional, pues hablaban de otras cosas. De verdades de nuestra sociedad. [...] Y bueno... hoy se está trabajando con un propósito distinto. No solamente para entretener, sino con el propósito de que la persona también saque sus propias conclusiones del espectáculo que se le presenta.³⁸

Dès ses débuts, son style était à contre-courant puisque plusieurs comiques ont délaissé, dans les années soixante-dix, l'humour engagé, plus intellectuel et plus risqué. Malgré plusieurs différences dans le contexte de l'exercice de leur art, l'impact culturel d'un Coco Legrand sur sa société est comparable à celui de Deschamps. Le travail de Legrand est d'ailleurs similaire à celui de Deschamps en ce qu'il vise une meilleure compréhension de la société dans laquelle il vit à travers les peintures loufoques faites de ses semblables. Le professeur Luis A. Riveros, recteur de la Universidad de Chile, le décrit en ces termes: «Un verdadero comunicador: eso es Coco Legrand. De los tantos que hoy nos hacen falta, de los que miran más allá de la simple descripción y tratan de

³⁷Nelson Avila, «Voto por la risa», dans *El Mercurio*, 5 décembre 1999, p.E10.

³⁸Cité par Jorge Abasolo Aravena, *Sin censura...: una conversación a fondo con revelantes figuras del quehacer nacional*, Santiago, ed. Tiempo Nuevo, 1995, p.73.

reconstruir su ideario de aspiraciones y sentimientos.»³⁹ L'humoriste s'attache à décrire les grandeurs et faiblesses de l'être humain en plus d'être un témoin de l'évolution du peuple chilien.⁴⁰ Il reconnaît les limites de son art tout en espérant qu'il sera un jour valorisé et qu'il contribuera dans la mesure du possible à améliorer la situation de son peuple: «[...] sé que algún día el humor aportará al diseño de un proyecto más lleno de justicia y más humano para mi pueblo.»⁴¹ Son engagement social est affirmé et le rôle de son oeuvre est de chercher à faire la lumière sur certains mensonges et hypocrisies sociales ou politiques. Son travail n'a pas, comme dans le cas de Deschamps d'ailleurs, la prétention de fournir des réponses: il suffit de poser les problèmes pour inviter les spectateurs à effectuer leur bout de chemin. Fernando Josseu, coauteur de *¡Al Diablo con todo!*, souligne les limites du spectacle: «Nosotros planteamos los problemas, las soluciones las deben dar los políticos.»⁴² Et qui de mieux placer pour faire pression sur le gouvernement que la population mobilisée?

Au Chili, l'humour est une composante centrale de la vie en collectivité. Les Chiliens ont un sens de l'humour qui leur est propre et qui s'exprime dans la vie quotidienne, dans la langue et dans les arts. Que les monologues se produisent dans les paseos de la capitale, sur la Plaza de Armas, sur la scène du Festival de Viña del Mar, ou dans le tout nouveau théâtre Circus Ok, construit à la fine pointe de la technologie par Legrand pour accueillir ses spectacles, leur participation à la vie culturelle ne peut être niée. Avant l'arrivée de Legrand, les Manolo González et Jorge Romero avaient déjà donné au monologue ses lettres de noblesse. Malgré cela, il s'agit

³⁹Préface de Coco Legrand, *Más allá del humor*, Op. Cit., p.12.

⁴⁰Patricio Martinez, «Estoy inchando por ser menos carajo», dans *Los Tiempos*, no 20, août 1993, p.46.

⁴¹Coco Legrand, *Más allá del humor*, Op. Cit., p.128.

⁴²Cité par s.a., «Fernando Josseu: el poder detrás del diablo», dans *La Segunda*, 6 mai 1996, p.43.

d'une forme artistique qui n'a suscité, jusqu'à maintenant, que peu d'intérêt chez les chercheurs. Ainsi, il y a une industrie humoristique mais pas d'institutions pour l'encadrer, la soutenir. Il n'y a ni prix réservé aux comiques, ni événement dédié exclusivement à ce genre de performance. De la même façon, il y a un discours humoristique mais pas encore de métadiscours. Il semble que le monologue de scène soit passé inaperçu entre les études littéraires et les écoles de théâtre. Le corpus littéraire s'est, depuis une dizaine d'années au Chili, ouvert à de nouvelles avenues moins conventionnelles, comme la chanson, par exemple. Des études, des anthologies et des recueils de caricatures graphiques ont été publiés ces dernières années, offrant plus de visibilité à une forme d'expression sacro-sainte au Chili, ainsi qu'une perspective théorique sur le sujet. Il s'agit d'une amorce dans le domaine des études sur l'humour et il est à parier que le monologue de spectacle suivra éventuellement la même voie et ne sera plus boudé par les universitaires, à mesure que ces derniers se distancieront des quinze années de dictature conservatrice qui affectèrent évidemment l'enseignement. Le cas de Legrand se situe en marge d'un oubli académique et institutionnel complet, puisque son succès et sa popularité l'ont transformé en mythe. Coco Legrand est reconnu comme une personnalité publique importante du pays et il jouit d'une certaine reconnaissance à ce titre. L'humoriste a enregistré certains de ces spectacles sur bande audio et audiovisuelle, ce qui leur assure une durée matérielle. Ces documents serviront ici de bibliographie primaire, puisqu'aucune publication de textes n'a été autorisée jusqu'à maintenant. Bien que les ouvrages critiques et les articles spécialisés à son sujet soient inexistantes - à tel point que Legrand à lui-même publié un livre pour expliquer son oeuvre-, nombre d'articles de journaux et de périodiques ont été publiés. Ils seront utilisés à titre de sources secondaires. Étant donné l'insuffisance de sa bibliographie

théorique, l'analyse proposée ici-bas vise en quelque sorte à poser les premiers jalons de l'étude de l'oeuvre de Legrand en incorporant quelques-uns de ses monologues à notre corpus.

Le Chili et la dictature: répression sociale et expansion industrielle

Les années de l'Unidad popular avec le Président Salvador Allende ont connu de nombreuses et vigoureuses réorganisations des moyens de production. La nationalisation du cuivre, de terres arables et de certaines usines, accompagnée de manifestations, protestations et sabotages de la droite, a déstabilisé l'économie du pays. Le 11 septembre 1973, lorsque l'armée bombarde la Moneda et que le Général Pinochet exige la démission du président élu, le pays prend un nouveau virage, tout aussi brusque et plus violent que celui amené par l'élection de 1970. Le Chili s'ouvre aux investissements étrangers en prônant une économie libérale de marché. L'économie se développe à un rythme rapide et, même si le boom économique (*Plata Dulce*) des années quatre-vingt fait de nombreux laissés-pour-compte, une classe moyenne importante émerge et se fortifie. Les biens de luxe, comme la télévision et la voiture, deviennent des signes d'appartenance à cette classe qui a les moyens de profiter des possibilités offertes par la société de consommation. Si ces biens furent disponibles rapidement sur les marchés chiliens, les mentalités qui influencent leur utilisation ne changèrent pas aussi rapidement. L'État chilien est demeuré très conservateur et la population a gardé une mentalité plutôt traditionnelle. Des valeurs comme l'individualisme, le cynisme et le matérialisme, qui sont présentes dans plusieurs sociétés modernes industrialisées, n'ont pas remplacé le système de valeurs au centre duquel se retrouve la famille. Ainsi, le

modèle occidental de la modernité ne s'applique pas sans d'importantes modifications à la réalité chilienne.

Ceci ne veut pas dire que la société chilienne est demeurée la même au cours de ce processus d'industrialisation et de modernisation. Bien au contraire, d'importants changements se sont produits créant de l'insécurité, générant des questionnements, mais aussi apportant de nouvelles promesses et autorisant de nouveaux espoirs. Le passage du personnage de Lolo Palanca, avec ses idéaux tout droit sortis de la Révolution des fleurs, au personnage du Cuesco Cabrera, un ingénieur profitant de la compétitivité de l'économie libérale, est significatif. Alejandro Güillier note que ces deux personnages «representaron cambios culturales que se generaron en el país, y anunciaban procesos nuevos que estaban ocurriendo en la sociedad criolla»⁴³. De nouvelles ambitions, donc, conséquemment à l'apparition de nouvelles possibilités, tant technologiques que financières, sont le lot d'une partie de la population.

La télévision: un nouveau dieu

En se faisant le témoin de sa génération, Legrand n'a pu éviter le sujet des nouvelles technologies. Plusieurs monologues abordent ce thème dans le cadre d'un portrait général des changements amenés par la société de consommation. Dans cette optique, les médias de communication sont associés d'une part à la publicité et d'autre part à la perte de contact avec le réel, au profit du virtuel. L'analyse qui suit tentera de dégager une structure d'argumentation omniprésente dans les monologues de Legrand

⁴³Cité par s.a., «Coco Legrand lanza libro autobiográfico», dans *Unoticias al Día*, Universidad de Chile, 26 novembre 2002, p.1.

qui s'articule sur un mode binaire, opposant la société d'avant (le coup d'État) à la société actuelle, dite moderne.

Dans son dernier spectacle, *Hasta aquí no más llegamos*, Legrand entre en scène déguisé en virus informatique. Il exécute un long monologue sur les nouvelles phobies apparues avec l'informatique et surtout l'internet. Il énonce d'un trait tous les nouveaux avantages que procure le web. Il souligne avec ironie comment le Chilien est fier de pouvoir entrer en communication et d'échanger avec des Américains, des Anglais, des Espagnols, des Allemands sur un pied d'égalité, alors qu'il ne reconnaît plus son voisin. Ce monologue exprime avec humour une inquiétude que l'humoriste confie en entrevue:

Estamos sumidos en un universo virtual, creemos ciegamente en la tecnología, dejando de lado lo que existe, lo real. Estamos orgullosos de habernos convertido en ciudadanos del mundo a través de Internet, pero somos extranjeros en nuestra propia casa: no sabemos qué pasa con nuestros hijos, si ya están fumando marihuana, si ya están autodestruyendose. No sabemos lo que realmente está pasando.⁴⁴

L'espace qui se creuse entre la réalité dans laquelle vivent les gens et le monde virtuel dans lequel ils passent une bonne partie de leurs temps libres provoque un décalage qui n'existait pas auparavant. Les liens qui unissaient les membres de la communauté chilienne sont affaiblis alors que d'autres relations se créent sur une toile plus vaste qui dépasse le cadre géographique du voisinage et de la famille. Cette citation met en évidence que l'arrivée de la cybertechnologie dans la vie de nombreux Chiliens n'a pas

fait que simplifier leur existence, même si elle crée une proximité virtuelle permettant d'avoir accès à des informations provenant du monde entier en restant chez soi. La cyberculture est également porteuse de nouvelles menaces et donc de nouvelles craintes. Il y a, dans le portrait que fait le personnage de Legrand dans ses monologues, deux entités distinctes. D'un côté, il y a la nouveauté, décrite avec admiration et enthousiasme à cause des promesses qu'elle apporte. L'apport de ces innovations technologiques au bien-être des Chiliens est ensuite évalué et les conclusions qui sont tirées remettent ces changements en perspective: si on y gagne quelque chose, on y perd également autre chose. À ce moment, le second argument, celui de la tradition, est évoqué pour contrebalancer l'excitation de départ. Dans un discours teinté de nostalgie, Legrand, à travers son personnage, rappelle la vie d'avant, l'époque de son enfance. Il se remémore les valeurs d'antan, la vie familiale d'alors et, malgré certaines pointes d'ironie, ces portraits ne sont jamais dépourvus d'une grande tendresse. Ce sont des plaidoyers en faveur de la mémoire qui émeuvent et encouragent le public à demeurer critique face à l'évolution qui n'est pas nécessairement synonyme de progrès...

Le spectacle *La Decada de un Coco*⁴⁵ est entièrement construit sur ce modèle de comparaison binaire. Il relate, comme son titre le laisse deviner, les changements survenus au cours de la décennie quatre-vingt au sein de la société chilienne. Les téléphones cellulaires, les téléavertisseurs, les avions, la publicité, les chirurgies esthétiques, tout y passe. Les conséquences de ces innovations entrées dans la vie des Chiliens de façon massive au cours de cette période, sont évaluées à l'aune des

⁴⁴Cité par Omar Sarras, «Coco Legrand: preguntas y respuestas», dans *Tierramérica*, 11 novembre 2003, p.2.

décennies antérieures, que Legrand idéalise parfois à outrance de façon volontairement ironique. Legrand met en parallèle deux systèmes de valeurs pour les confronter et inviter le public à tirer ses propres conclusions.

Un des monologues du spectacle intitulé *¿Qué se teje?* est également dédié au thème des transformations liées à la technologie. Il y est question, entre autres, de la télévision. Lors de ce monologue, Legrand entre en scène vêtu d'un déguisement d'*araña rincón*⁴⁶ et son personnage tente de sensibiliser ses semblables aux nouvelles réalités qui les attendent dans les foyers chiliens en métamorphose. L'araignée explique l'importance nouvelle qu'a pris la télévision à l'intérieur de la vie quotidienne de Chiliens:

La televisión, por ejemplo, al parecer es un nuevo dios del siglo XX. Los seres humanos la siguen ardiente y el televisor viene a ser algo como... como el crucifijo para los Católicos. Los seres humanos los dejen en los lugares más íntimos de sus hogares y se hechan reverente frente a este imagen divina.⁴⁷

Il s'agit encore une fois d'un parallèle implicite entre les anciennes habitudes, coutumes et croyances et les nouvelles. L'Église catholique a très longtemps eu beaucoup de pouvoir au Chili et elle continue d'exercer une grande influence encore aujourd'hui dans la vie sociale et même sur la scène politique. Toutefois, il semble que la pratique de la religion par les fidèles ait grandement diminué au cours des dernières décennies. Legrand remarque que la confiance aveugle et l'abandon crédule qui étaient autrefois

⁴⁵Coco Legrand, *La Decada de un Coco*, Circus OK, 70min.

⁴⁶Espèce d'araignée de petite taille dont la pique peut être mortelle vivant dans les maisons dans la région centrale du Chili.

⁴⁷Coco Legrand, *¿Qué se teje?*, *Op. Cit.*

pratiqués envers la religion, se tournent maintenant vers l'image, devenue la tenante de vérités incontestables. Loin de se dresser en fervent défenseur de la religion catholique, Legrand se fait l'apôtre du libre arbitre, encourageant ses concitoyens au discernement, plutôt qu'à l'obéissance aveugle. Toutefois, le monologueiste semble penser qu'entre deux esclavages, il faut choisir le moindre, ce que laisse entendre l'extrait suivant. Poursuivant la comparaison, l'araignée ajoute:

Debo contarles que no es un dios de amor. La televisión no es un dios de amor, compañeras arañas, porque no te dice que te arrepientas de tus pecados, ni te muestra ni lo bueno ni lo malo. Sólo te sugiere con cuantitos huevones cuanta mierda debes que comprar.⁴⁸

Le monologueiste décrit une réalité qui nous est bien familière: la télévision se met trop souvent au service de la publicité et la seule valeur qu'elle semble dès lors défendre est celle de la consommation. Si, de façon imagée, le Chilien vénère toujours une idole, a-t-il gagné en se tournant vers un culte qui n'a plus rien de moral? Le parallèle effectué avec la religion est particulièrement fort puisque l'Église a fait l'objet de nombreuses critiques et a essuyé de nombreux scandales ces dernières années qui ont tôt fait d'amener la population à se questionner sur le bien fondé des modèles véhiculés par son entremise. Cette opposition a d'abord et avant tout pour but de stimuler la réflexion et de l'orienter sur la qualité et la valeur de ce qui est présenté à la télévision. Ce monologue vise à rendre le public plus critique face aux messages qui lui sont présentés par les

⁴⁸*Idem*

médias. Le monologue se poursuit avec une description négative du contenu de la programmation de certaines chaînes:

Y como si ese fuese poco, te dan noticieros llenos de violencia, mentiras políticas, y estafas estatales que parecen ser alimentos de las masas contemporáneas. [...] Querrían que exagere compañeras arañas pero ¡lo ví con mis propios ojos! Incluso seres humanos pagar de su propio bolsillo por tener un telecable para ver *Bonanza*, ¡huevón!⁴⁹

Le personnage se rit des choix de certains consommateurs. Il critique également l'uniformisation de la culture: la société contemporaine est une société de masse qui s'alimente de mensonges et d'artifices. Le sensationnalisme des médias d'informations est dénoncé par Legrand, comme il l'est par Deschamps dans «Câble TV». Leurs griefs se rejoignent dans ce que la télévision présente un contenu qui abrutit les spectateurs en limitant leurs choix.

Bilan

Il n'est pas étonnant que ces deux humoristes abordent des questions similaires puisque leurs vocations respectives se rejoignent. Deschamps et Legrand se dédient à une meilleure compréhension de leur univers et tentent de faire partager leurs découvertes en donnant aux spectateurs des pistes de réflexion. Le thème des nouvelles technologies et des médias de communication est révélateur puisqu'il se positionne au confluent de plusieurs bouleversements survenus dans le monde moderne. En effet, non seulement les nouvelles technologies ont-elles un impact direct sur la vie quotidienne

des gens, mais elles permettent aussi de véhiculer des images, des idées et des modèles associés à la modernité et qui affectent la réalité de tous. Leur impact se situe donc à deux niveaux.

Les moyens employés pour mettre en évidence certains aspects de ces changements visent à démontrer qu'ils ne sont pas inéluctables et que la modernité n'est pas une fatalité. Ce travail est d'autant plus nécessaire que, si un citoyen avant la Deuxième Guerre mondiale se sentait impuissant à changer les choses à l'intérieur de sa nation, un participant à la mondialisation se sent d'autant plus minuscule dans un univers global. Les humoristes étudiés dans ce chapitre ont compris que des choix doivent être faits au quotidien pour éviter une uniformisation culturelle et, qu'à la base de toute décision, il y doit y avoir une réflexion. Ainsi, le monologueur peut mettre en évidence par l'ironie des inconséquences inhérentes au nouveau système proposé; il peut déconstruire des chaînes causales pour démontrer qu'elle ne sont pas inévitables; il peut émouvoir pour toucher autant le coeur que l'esprit de son public; il peut également effectuer des parallèles sur un mode binaire pour comparer le nouveau modèle avec l'ancien. Ces démonstrations sur le mode humoristique visent un seul et même but, celui de stimuler le jugement critique des spectateurs. En ceci consiste le travail de l'humoriste, comme l'explique Legrand au cours d'un spectacle:

¿Por qué no disfruto de mis hijos? ¿Por qué no salgo como
ustedes un domingo a disfrutar con mi mujer que aún es jóven?
¿Por qué mierda tengo que estar siempre yo frente a ustedes?
¿Por qué? ¿Qué me manda a desarrollar ideas, a formular

⁴⁹*Idem*

preguntas, a crear caricaturas? ¿Y con qué derecho lo hago? No lo sé... Es porque soy un cómico, señor.⁵⁰

⁵⁰Coco Legrand, *No vote por mi*, Santiago, Chil Mex, 1989, 90min.

Conclusion

Au terme de cette étude, il n'est pas trop hardi de conclure que les différents éléments qui constituent le monologue humoristique en font un genre répondant parfaitement aux exigences de la conscientisation des masses. Au niveau formel, les monologues de spectacle sont conçus en prévision de leur représentation scénique. La construction des textes, le rythme, les répétitions, le vocabulaire, les images visent à rendre l'écoute des monologues agréable et efficace. Les liens qu'entretient le monologue avec la tradition orale des conteurs ont pour effet de favoriser une certaine proximité entre l'humoriste et son public. De plus, la concision de sa forme, l'économie de ses moyens ainsi que la condensation de son propos en font un genre efficace qui exploite les temps forts, ce qui a pour effet d'alimenter l'intérêt des spectateurs et d'entretenir leur attention. Tout comme pour une pièce de théâtre, le monologue est construit en fonction d'un public, sans lequel la performance de l'humoriste ne fait plus sens.

Le contenu du monologue est présenté dans un style comique: le but du monologuiste est avant tout de provoquer le rire de l'assistance. Le rire a une composante sociale importante, comme l'explique Henri Bergson. Le rire implique un collectif, et par le fait même, des inclus et des exclus. La relation particulière qui existe entre l'humoriste et son public est renforcée par la connivence qui les autorise à rire ensemble. Le rire est un mécanisme du contrôle social qui réprime des comportements sortant des normes établies; dès lors, il est associé à un sentiment de supériorité. Le monologuiste utilise ce sentiment pour le recanaliser à travers l'ironie: dans le meilleur des cas, le rieur se rend compte qu'il rit aussi de lui-même. Ce renversement a pour but

de déstabiliser le spectateur et de le pousser à se remettre en question. Le rire carnavalesque a comme caractéristique d'opérer des renversements, en abaissant ce qui est élevé, en désacralisant ce qui est sacré et inversement. Le monologue, en provoquant ce type de rire, met en mouvement des entités apparemment statiques et provoque des rapprochements inattendus. L'ironie, quant à elle, favorise les revirements de situation et les changements de perspectives, en jouant sur l'ambivalence des signifiants et en cultivant l'indécidabilité quant aux signifiés. Le monologuiste récupère ces procédés dans le but d'inciter le public à effectuer un travail de décodage, puisque le sens des énoncés n'est pas donné de façon explicite. Le monologuiste encourage la participation active de l'auditoire. Il lui fournit des pistes de réflexion en grossissant certains travers de sa société. Le monologue engagé sert d'amorce à la conscientisation: il se constitue en plaidoyer pour la sensibilisation en soulevant des questions et non en discours monologique au caractère dogmatique qui fournit des réponses.

Le monologue est le fruit d'une observation minutieuse de la société qu'il décrit. L'humoriste demeure très près des gens qu'il caricature, ce qui assure l'adhésion du groupe à ses paroles en plus de satisfaire un besoin de reconnaissance narcissique qui flatte le spectateur qui se sent choisi. Pour toutes ces raisons, le monologue est ancré dans la réalité de son milieu et cette appartenance s'exprime tant dans la langue que dans les personnages et les thèmes qu'il aborde. La tendance marquée des monologuistes à s'intéresser aux questions existentielles, telles la vie, la mort, la liberté, l'oppression, confère à certains monologues humoristiques une portée universelle. Le monologue offre l'opportunité, à qui sait l'exploiter, d'aborder des thèmes sérieux, voir tragiques, sans tomber dans le pathétique. Ainsi, le rire sert de rempart à un débordement émotif ou simplement à la peur et à l'angoisse associées à ces sujets dans d'autres circonstances.

Le monologue a, dans ce cas, une fonction cathartique: il permet de vivre des émotions sans risque véritable. Du même coup, il permet d'envisager des problèmes de façon plus rationnelle. Grâce à la proximité que procure le rire carnavalesque, certaines situations difficiles d'abord peuvent être envisagées sous un nouveau jour. Les exemples analysés ont mis en évidence des mécanismes d'appropriation de la réalité. Cela peut être fait en identifiant des incohérences et des absurdités dans le discours social, en déconstruisant des liens de cause à effet bancals, en soulignant les éléments qui touchent et émeuvent pour rejoindre à la fois la coeur et l'esprit, ou en comparant deux modèles pour les évaluer à la lumière l'un de l'autre et en faire ressortir les différences et ressemblances. Tout ceci ayant pour but de permettre aux spectateurs, individuellement et collectivement, d'avoir une attitude critique active face à leur environnement en constante mutation.

Étant donné que le monologue est étroitement lié au contexte socio-historique, il serait pertinent d'évaluer sa place au sein du discours social. Robert Aird a démontré le lien existant entre le genre d'humour fait par les monologuistes et la conjoncture historique. Dans le même ordre d'idées, il serait intéressant de replacer le monologue dans le discours social dans lequel il s'inscrit. Une étude en diachronie permettrait d'identifier ce qui singularise les propos tenus par les monologuistes par rapport aux autres discours émis dans la sphère artistique et culturelle. Ceci servirait à évaluer la justesse de notre intuition qu'il existe un certain nombre de thèmes typiques au monologue humoristique qui se prêtent mieux au traitement via l'humour, que celui proposé par d'autres formes artistiques, et qui transcendent les époques, les modes et les milieux.

Bibliographie primaire

DESCHAMPS, Yvon, *Tout Deschamps: Trente ans de monologues et de chansons*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, «coll. Humour».

LEGRAND, Coco, *La Decada de un Coco*, Circus Ok, 70min.

_____, *No vote por mi*, Santiago, Chil Mex, 1989, 90min.

_____, *¿Qué se teje?*, Santiago, Circus OK, 1995, 100min.

Bibliographie secondaire

Monographies, thèses et actes de colloque:

ABASOLO ARAVENA, Jorge, *Sin censura...: una conversación a fondo con revelantes figuras del quehacer nacional*, Santiago, ed. Tiempo Nuevo, 1995.

AIRD, Robert, *L'histoire de l'humour au Québec: de 1945 à nos jours*, Montréal, Vlb éditeur, 2004.

ARISTOTE, *Poétique* (IVe siècle av. J.-C.), traduction de Michel Magnien, Paris, Livres de Poche, 1990, «coll. Classiques».

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, «coll. Tel».

BARTHES, Roland, «L'Ancienne rhétorique: aide-mémoire», dans *Œuvres Complètes*, tome III 1968-1971, Paris, Seuil, 2002.

BAUDELAIRE, Charles, «De l'essence du rire» dans *Oeuvres complètes*, tome II *Curiosités esthétiques*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1965.

BERGSON, Henri, *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1940, «coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine».

BOULLANT, François, *Henri Bergson Le Rire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, «coll. Parcours philosophie».

BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. Horacio Néstor Casal, 1963, «coll. de Ensayos Los tiempos nuevos».

- BRENNAN, John et Alvaro Taboada, *How to survive in the Chilean jungle 2: an English lexicon of Chilean slang & Spanish sayings*, Santiago, J. C. Sáez, 2003.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit: Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, «coll. Essais littéraires».
- DUFRESNE, Jean-V., *Yvon Deschamps*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1971, «coll. Studio».
- DURRY, Marie-Jeanne, «Le monologue intérieur dans *La princesse de Clèves*, dans *La littérature narrative d'imagination (actes du colloque de Strasbourg du 22 au 25 avril 1959)*, Paris, PUF, 1961.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, «coll. Poétique».
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
- HOWE, Elisabeth A., *Stages of self: the dramatic monologues of Laforgue, Valéry & Mallarmé*, Athens, Ohio University Press, 1990.
- LACOURSIÈRE, Yvan, *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*, Québec, thèse doctorale à l'Université Laval, 1995.
- LAPLANTE, Yvon, *Étude du discours humoristique du monologue Yvon Deschamps de 1968 à 1984*, Montréal, Mémoire en communication, Université du Québec à Montréal, 1994.
- LEGRAND, Coco, *Más allá del humor: una entrevista conmigo mismo*, Santiago, Sexto Sol & Teatro Circus OK, 2002.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, «coll. Points».
- MAILHOT, Laurent, «Yvon Deschamps, écrivain», dans *Emblématiques de l'époque du joutil*, sous la direction d'André Gervais, Montréal, Lanctôt éd., 2000.
- MAILHOT, Laurent et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Éd. Leméac, 1980.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *El humorismo*, Barcelona, Ed. Salvat, 1942, «coll. Surco».
- ROJOS, Dora Ulloa, *El ensayo como género literario*, Santiago, Tesis profesoral a la Universidad de Chile, 1955.

TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, «coll. Poétique».

VICTORIA, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1941, «coll. Biblioteca Filosófica».

WRIGHT, Edward A., *Para comprender el teatro actual: cine, teatro y televisión*, México, Fondo de cultura económica, 1962, «coll. Popular».

Articles de quotidiens, de périodiques et de revues spécialisées:

ALLEMANN, Beda, «De l'ironie en tant que principe littéraire», dans *Poétique*, no 36, novembre 1978.

AVILA, Nelson, «Voto por la risa», dans *El Mercurio*, 5 décembre 1999.

BELLEAU, André, «Indépendance du langage et langage de l'indépendance», dans *Liberté*, vol. 26, no 3, juin 1984.

CHAMPAGNE, Jane, «Yvon Deschamps», dans *Le compositeur canadien*, mars 1974.

«Coco Legrand lanza libro autobiográfico», s.a., dans *Unoticias al Día*, Universidad de Chile, 26 novembre 2002.

COVARRUBIAS CLARO, María de los Angeles, «Voto por la risa», dans *El Mercurio*, Santiago, 5 décembre 1999.

DASSYLVA, Martia, «Yvon Deschamps est inquiet: rit-on de lui ou de ce qu'il raconte?», dans *La Presse*, 5 juin 1969.

FECTEAU, Hélène, «Sommes-nous drôles ou angoissés?», dans *Châtelaine*, vol. 16, no 12, décembre 1975.

«Fernando Josseau: el poder detrás del diablo», s.a., dans *La Segunda*, 6 mai 1996.

HOMIER-ROY, René, «Yvon Deschamps: jusqu'où faut-il aller?», dans *La Presse*, 10 février 1972.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «L'ironie comme trope», *Poétique*, no 41, février 1980.

LECLERC, Yves, «Un bon boss qui a fait faillite et qui est devenu Yvon Deschamps», dans *La Presse*, 11 décembre 1969.

MAESTRO, Jesús G., «La risa y el teatro de la modernidad», dans *Quimera*, no 232-233, juillet-août 2003.

MARS CHECA, Amanda, «Entre la risa y la ironía: conversaciones sobre el humor», dans *Quimera*, no 232-233, juillet-août 2003.

MARTINEZ, Patricio, «Estoy inchando por ser menos carajo», dans *Los Tiempos*, no 20, août 1993.

POLITZER, Patricia, «Las penas del Coco», dans *Clan*, no 32, septembre 1982.

RENAUD, Claudine, «Beppe Grillo ou la face comique du scandale Parmalat», dans *Le Devoir*, 9 février 2004.

ROLDAN, Juan Paulo, «No existen las fórmulas», dans *El Mercurio*, Valparaíso, 27 février 2003.

SABOURIN, Michel, «Libération», dans *Québec Presse*, 17 juin 1973.

SARRAS, Omar, «Coco Legrand: preguntas y respuestas», dans *Tierramérica*, 11 novembre 2003.

SOTO, Marcelo, «En este país hay temas que no se pueden tocar», dans *Qué pasa*, no 1209, 11 juin 1994.

«Yvon Deschamps», s.a., dans *Information médicale et paramédicale*, 18 juin 1974.