

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THÉÂTRALITÉ DU DÉSIR ET DE L'ALIÉNATION DANS L'ŒUVRE DE FRANÇOIS  
ARCHAMBAULT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MATHILDE LAVIGNE

NOVEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Anne Éline Cliche, directrice de ce mémoire et professeure en Études littéraires à l'UQAM, pour son dévouement, son indispensable implication, ses précieux commentaires, qui m'ont toujours encouragée à persévérer.

Merci à François Archambault pour son théâtre extraordinairement décapant. Merci à cet auteur inspirant, un des rares à encore faire partie de la résistance.

Un merci spécial à mon homme Philippe qui a toujours cru en moi sans jamais douter. Sa force et son amour me poussent à foncer, à me dépasser, sans baisser les bras. Il est un modèle de travail et de courage.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LES JEUX DE MASQUES.....	7
1. La parole du déni.....	7
2. Les personnages.....	20
3. Le rapport à l'objet.....	36
CHAPITRE II	
LE RYTHME ET LA STRUCTURE.....	46
1. Répétitions et scansion.....	46
2. Intertextualité.....	61
3. La dimension critique.....	79
CONCLUSION.....	90
BIBLIOGRAPHIE.....	94

## LISTE DES SIGLES

- SL*    *La société des Loisirs*
- CS*    *Cul sec*
- G*    *Les gagnants*
- 15S*    *15 secondes*
- NP*    *La nostalgie du paradis*
- AB*    *Adieu beauté, la comédie des horreurs*
- NB*    *Les nuits blanches*

## RÉSUMÉ

Nous nous intéresserons ici particulièrement au théâtre de François Archambault en nous attardant à quatre de ses pièces : *La société des loisirs* (2003), *Cul sec* (1996), *15 secondes* (1998) et *Les gagnants* (1996-2002). Ces pièces traitent d'une génération désemparée, perdue, sans foi. Une critique de la société actuelle se donne ici à entendre dans la violence du langage, le cynisme et l'humour noir. Le réalisme qui se dégage du théâtre d'Archambault s'inspire aussi d'autres médias comme la télévision, le cinéma, en mettant en scène de brefs tableaux, en exploitant un minimalisme dans le jeu, les gestes, l'action, et s'impose à travers les dialogues où règnent l'anodin, les décors et objets triviaux du quotidien. À ces éléments concrets s'ajoute la prégnance de discours culturels très contemporains (marqués par les impératifs de jouissance). Ce réalisme intègre cependant les jeux avec l'espace-temps (hors-temps, hors-lieux) et met en scène des personnages caricaturaux qui cherchent à se valoriser par les objets qu'ils possèdent ou veulent posséder, cachent leurs malaises par une parole superficielle et apparemment vide trahissant leur misère et la difficile reconnaissance d'un désir non-dit.

Dans ce mémoire, nous explorerons la théâtralité et l'anti-théâtralité. L'aliénation à l'image de soi dans le regard de l'autre, les jeux de camouflage et de dévoilement des désirs, les dispositifs d'écriture et de jeu tels que l'inadéquation entre geste et parole, les jeux de masques, la dualité des personnages, l'intertextualité, les scansions des tableaux, le rapport temps-espace mis en scène par Archambault participent d'une poétique qui lui est propre et permettent de lever le voile sur une société contemporaine malade, une génération en mal de vivre, obsédée par la consommation à outrance, plongée dans une vie préprogrammée où il n'y a plus de place pour les véritables désirs, où tout n'est qu'apparence, mensonge et superficialité. Les dispositifs de la parole et les effets théâtraux produits par Archambault témoignent d'un grand *Malaise dans la culture*, d'une recherche vaine du bonheur.

Mots clés : théâtre, François Archambault, théâtralité, réalisme, désir, déni, Freud.

## INTRODUCTION

Il existe aujourd'hui plusieurs courants de théâtre concomitants. Le théâtre canadien français puis québécois a au cours des années subi plusieurs mutations, de multiples ruptures, de nombreuses transformations. À la fin du 18<sup>e</sup> siècle, le théâtre de garnison redonne naissance au théâtre francophone à la suite de la Conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre en 1759. Les troupes françaises jouent des pièces tantôt dans leur langue, tantôt en anglais; vainqueurs et vaincus cherchent à se divertir tout en établissant une bonne entente entre les camps<sup>1</sup>. Entre 1759 et 1840, une bonne partie du théâtre se fait au sein des collèges classiques et traite essentiellement de religion; les étudiants, sous la direction d'hommes d'église, mettent en scène des textes bibliques. Le théâtre professionnel de la fin du 18<sup>e</sup> siècle est uniquement joué en anglais par les Britanniques et plus tard par les Américains. Le théâtre populaire prend place de 1900 à 1940, il regroupe le mélodrame, le burlesque et le vaudeville, il est en quelque sorte l'ancêtre du théâtre de variété. La crise économique des années 1930 contribue à la montée en force du style burlesque. La troupe des Compagnons de Saint-Laurent, troupe majeure au Québec dans les années 1940, se donne pour but de divertir le public tout en transmettant la foi chrétienne. Peu à peu son répertoire théâtral s'élargit et l'aspect religieux est relégué au second plan. Vient ensuite le théâtre d'avant-garde des années 1950 qui cherche à redéfinir le théâtre en tant qu'acte créateur et le théâtre révolutionnaire et féministe de Jean-Pierre Ronfard, Robert Gravel et Pol Pelletier entre 1965 et 1980, c'est le début d'un théâtre contestataire à l'égard des institutions, l'avènement des créations collectives, de l'improvisation. Finalement, s'installe le théâtre multidisciplinaire qui débute dans les années 1980 et se poursuit encore aujourd'hui<sup>2</sup>.

Le rejet des pièces des répertoires français et étrangers ainsi que la création de nouvelles œuvres théâtrales québécoises se produisent à partir des années 1940 avec le théâtre national

---

<sup>1</sup> M. Greffard et J-G Sabourin, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, coll. Express, 2010, p. 17-18.

<sup>2</sup> Ce résumé historique est tiré de : M. Greffard et J-G Sabourin, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, coll. Express, 2010, 121p.

de Gratien Gélinas, notamment avec sa pièce *Tit-Coq* parue en 1948<sup>3</sup>. Gélinas cherche à abolir les formes du théâtre populaire, à réunir les publics en fondant son théâtre sur une émotion commune et rassembleuse sans pour autant émettre une réelle critique sociale. Il n'en reste pas moins le premier à se pencher sur la question de l'identité québécoise. Sa dramaturgie fait place à celle de Michel Tremblay à la fin des années 1960. Déjà la prise de position de Tremblay se trouve être plus affirmée, il donne la parole aux exclus de la société, les homosexuels, les femmes, les fous. Son théâtre rompt avec la tradition théâtrale canadienne-française et élitiste. Pour plusieurs, le vrai théâtre québécois a commencé en 1968, avec *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. Cet auteur culte est le premier à écrire le théâtre dans un langage populaire québécois. Il apporte incontestablement un renouveau à la dramaturgie québécoise en alliant plusieurs formes théâtrales: théâtre populaire, réalisme, avant-garde (langue et esthétique scénique), tragédie grecque (chœurs). Vient ensuite la montée en force des créations collectives de 1970 et plus récemment, à partir de 1980, des spectacles plus éclatés de Robert Lepage (*La trilogie des dragons*, *Lipsync*), créateur influencé par les multimédias travaillant la polysémie des objets, Gilles Maheu (*Le dortoir*, *L'homme rouge*) qui met l'accent sur la danse, Denis Marleau (*Les Ubs*, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*) qui valorise le corps, la parole en tant qu'outil technique et plus tard la micro projection d'images. Chez ces derniers artistes, l'exploitation des corps, de la scénographie, des nouvelles technologies et le mélange des styles artistiques ont renouvelé le théâtre en reléguant, pour certains, le texte au second plan. Pour Yves Jubinville, cette exploitation des corps comme moteur d'images signifiantes peut parfaitement se comparer à la langue de Tremblay; ce dernier, en travaillant la langue, a lui aussi su faire surgir un théâtre d'images<sup>4</sup>. Selon Josette Féral, la quête nationaliste au sein du théâtre des années 1960 à 1970 entrave la création au niveau de la mise en scène. Ces années de recherche identitaire et linguistique mettent un frein à l'éclatement de la mise en scène, reléguant le

---

<sup>3</sup> Jean-Cléo Godin, «Saisons et répertoire. Le cas du Théâtre de l'Arcade», in Beauchamp et David (sous la dir.). *Théâtres québécois et canadiens-français au 20<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, PUQ, 2003, p. 267.

<sup>4</sup> Dominique Lafon citant Yves Jubinville, «La langue à dire du théâtre québécois» in Beauchamp, Hélène et Gilbert David (sous la dir.). *Théâtres québécois et canadiens-français au 20<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*. Sainte-Foy, Québec: Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 194.

côté plus artistique à l'arrière-plan<sup>5</sup>. Le théâtre de Lepage, Marleau, Maheu prend une autre direction, se concentre justement sur le théâtre d'Art sans pour autant défendre quelque engagement social ou politique que ce soit. Il semble que le théâtre des dernières années tente un certain retour aux sources, aux textes plus critiques, sans nier la révolution artistique apportée par ses prédécesseurs. Cependant le grandiose de la mise en scène ne prime pas; François Archambault et François Létourneau, jeunes dramaturges contemporains, préfèrent un jeu empreint de crudité, de simplicité, plutôt qu'une esthétique flamboyante de la scénographie : «Peu importe la forme de la mise en scène, il faut qu'elle soit au service du texte<sup>6</sup>».

Nous remarquons en effet que quelques jeunes auteurs des années 2000 proposent le retour à un théâtre plus réaliste, en mettant en scène des moments de la vie quotidienne, des instants croqués dans l'intimité des personnages. Le texte reprend de son importance, sa place «se trouve réaffirmée<sup>7</sup>» comme le croient Jean-Pierre Ryngaert<sup>8</sup> et Jean-Pierre Sarrazac<sup>9</sup>. Les revendications sociales, le combat pour une langue québécoise, thèmes très présents dans les créations des années 1970, reviennent chez des auteurs contemporains, comme François Archambault (*La société des loisirs, Cul sec*), François Létourneau (*Cheech, Stampede*), Fanny Britt (*Couche avec moi c'est l'hiver, Hôtel Pacifique*), Catherine-Anne Toupin (*L'envie, À présent*), Jean-Marc Dalpé (*Lucky Lady, Trick or treat, Le Chien*), mais de façon plus détournée, plus camouflée. Le théâtre actuel n'est pas aussi manifestement militant que celui des années 1970, mais il est engagé en ce qu'il

<sup>5</sup> Josette Féral, «La mise en scène au Québec : ruptures ou mutations?» in Beauchamp, Hélène et Gilbert David (sous la dir.). *Théâtres québécois et canadiens-français au 20<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*. Sainte-Foy (Québec): Presses de l'université du Québec, 2003, p. 19.

<sup>6</sup> Christian Saint-Pierre citant François Létourneau, «Jeu réaliste : le point de vue des auteurs», *Jeu*, No 129, déc. 2008, p. 157.

<sup>7</sup> Josette Féral, *ibid.*, p. 12.

<sup>8</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris: Nathan, 2003, 202 p.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Sarrazac, (sous la dir.), «Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche», *Études Théâtrales*, no 22, 2001, 151 p.

cherche à dépeindre la misère sexuelle d'une société individualiste, superficielle axée sur la consommation et le succès, dominée par la solitude et le vide intérieur.

Alors que le théâtre des années 1970 luttait pour un changement, dénonçait activement l'état des choses, le théâtre des années 2000 apparaît plus défaitiste : il constate la misère humaine, dépeint une génération désengagée, endormie pour laquelle il y a peu d'espoir. Les pièces de François Archambault traitent d'une génération désemparée, perdue, sans foi. Une critique de la société actuelle se donne ici à entendre dans la violence du langage, le cynisme et l'humour noir. Les personnages, les relations qu'ils entretiennent, leur langage factuel et cinglant, par son caractère cru, vulgaire, traduisant la fausseté et l'inauthenticité de la société actuelle, appartiennent au registre du réalisme qui ne met pas de côté une certaine poésie, un sens de l'absurde. Le réalisme qui se dégage du théâtre d'Archambault s'inspire aussi d'autres médias comme la télévision, le cinéma, en mettant en scène de brefs tableaux, en exploitant un minimalisme dans le jeu, les gestes, l'action, et s'impose à travers les dialogues où règnent l'anodin, les décors et objets triviaux du quotidien. À ces éléments concrets s'ajoute la prégnance de discours culturels très contemporains (marqués par les impératifs de jouissance). Ce réalisme intègre cependant les jeux avec l'espace-temps (hors-temps, hors-lieux) et met en scène des personnages caricaturaux qui cherchent à se valoriser par les objets qu'ils possèdent ou veulent posséder, cachent leurs malaises par une parole superficielle et apparemment vide trahissant leur misère et la difficile reconnaissance d'un désir non-dit.

La théâtralité chez François Archambault est d'abord une théâtralité de la parole, ce qui implique un travail sur l'énonciation. Elle présente une spécificité quant au cadrage du désir, de l'idéal, de l'aliénation. La théâtralité a pour effet de hausser la parole au registre du symptôme. La notion de théâtralité a fait l'objet de nombreux travaux tels ceux d'Anne Larue (1996), de Roland Barthes (1964), de Michel Corvin (2003) et de Josette Féral (1988). Roland Barthes perçoit la théâtralité comme étant «une épaisseur de signes», il la définit comme étant le «théâtre moins le texte<sup>10</sup>». Anne Larue apporte quelques nuances, soulève quelques questionnements. Si la théâtralité est le «théâtre moins le texte», alors qu'en est-il

---

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Coll. «Points», no 127, Paris: Seuil, 1964, p. 258.

de la théâtralité d'un texte, qu'il soit dramaturgique ou même romanesque? Elle en vient à situer la théâtralité à une espèce de carrefour entre le texte et l'image : «la théâtralité est donc le moment où tout se fige, le moment où le récit s'arrête pour donner à voir, pour faire tableau<sup>11</sup>». La définition de Michel Corvin semble abonder dans le même sens. Seulement les termes sont différents, il parle plutôt d'intersection entre le visible et l'invisible, entre les images et les mots. Josette Féral apporte une dimension de la théâtralité qui rejoint bien celle qui se dégage des textes d'Archambault. Pour elle, c'est le cadre cernant une situation qui crée la théâtralité. Féral insiste sur le dispositif qui permet de cadrer l'acte, lui donnant du coup sa valeur. Tout acte quotidien, banal, peut donc participer d'une certaine théâtralité, selon le point de vue (cadrage, isolement, mise en évidence) qui fonde, dans leur action, le rapport entre le regardant et le regardé :

La théâtralité ainsi perçue serait non seulement l'émergence d'une brisure dans l'espace, d'un clivage dans le réel pour que puisse y surgir une altérité; mais la constitution même de cet espace par le regard du spectateur, [...] l'autre devient acteur soit parce qu'il manifeste qu'il est en représentation [...], soit parce que le simple regard que le spectateur porte sur lui le transforme en acteur, fût-ce malgré lui, et l'inscrit dans la théâtralité<sup>12</sup>.

La mise en scène du spectaculaire, l'intention affirmée de théâtre ou la création, par le regard du spectateur, d'un espace autre sont autant d'exemples de création d'un «espace clivé» rendant possible l'émergence d'une théâtralité.

C'est l'univers théâtral de François Archambault que nous explorerons en portant une attention particulière à la parole et à la théâtralité du désir et de l'aliénation dans quatre de ses pièces : *La société des loisirs* (2003), *15 secondes* (1998), *Cul sec* (1996) et *Les gagnants* (1996-2002). La poétique propre d'Archambault aborde une théâtralité hors norme, évite tout effet théâtral spectaculaire. Les travaux énoncés plus hauts contribueront à pousser notre réflexion sur la théâtralité ou l'anti-théâtralité d'Archambault. C'est cette anti-théâtralité qui rend sa dramaturgie si théâtrale. La définition de la théâtralité par Féral permet de décrire le travail d'Archambault. Chez Archambault cette théâtralité se réalise sur deux niveaux. Son

---

<sup>11</sup> Larue, Anne (sous la dir.). 1996. *Théâtralité et genres littéraires*. Coll. «Hors série Colloques II». Poitiers: Publications de la Licorne, p. 15.

<sup>12</sup> Josette Féral, «La théâtralité», *Poétique*, no 75, 1988, p. 350-351.

théâtre de l'anodin a justement pour effet d'arracher cet anodin à l'invisibilité; mais plus profondément, le travail opéré sur les paroles et les gestes, le jeu constant sur l'inadéquation (entre les mots et les actes, entre le ton et l'action, etc.) a pour effet de porter la parole au registre du symptôme dont le déni et la dénégation, le mensonge sincère, l'impuissance à dire, deviennent les traits marquants d'un désir qui ne peut s'avouer.

Le théâtre c'est la mise en action de la parole. Un travail sur la parole et l'énonciation s'impose. Dans la préface au *Essais critiques*, la réflexion de Roland Barthes tourne autour de la notion d'énonciation, il constate à quel point la forme détermine la transmission du dire: «L'originalité est donc le prix dont il faut payer l'espoir d'être accueilli (et non pas seulement compris) de qui vous lit<sup>13</sup>.» Le point de vue psychanalytique sur l'énonciation de Freud apporte une autre dimension à l'acte d'énonciation, Barthes s'en est d'ailleurs inspiré. Dans son *Interprétation du rêve*<sup>14</sup>, Freud insiste sur l'importance du mot constitutif de la figurabilité. C'est en pratiquant l'«écoute flottante» des énoncés du sujet pour entendre les articulations, butées, silences, lapsus, qui sont les marques de son énonciation, qu'il a pu reconnaître au symptôme son statut de parole. Notre lecture du théâtre d'Archambault s'inscrit entre autres dans une perspective psychanalytique de l'énonciation, puisque ce théâtre joue avec une parole marquée par les désirs déniés, empreinte de contradictions, fondée sur les apparences et assujettie au regard de l'autre. Deux plans seront explorés : les jeux de masques, et la structure de répétition. Le premier volet portera sur l'analyse de la parole, le rapport à l'objet, les personnages. Le second se concentrera sur la forme structurelle : les répétitions, les scansion, les silences, les ruptures de rythme, les hors-temps et les hors-lieux, le rapport aux spectateurs, la forme en boucle, le réalisme, l'intertextualité, la dimension critique. La parole met en scène un jeu constant entre camouflage et dévoilement des désirs créant ainsi une poétique théâtrale propre à l'œuvre d'Archambault.

<sup>13</sup> Roland Barthes, «Préface» in *Essais critiques*, p. 9-18, Paris : Seuil. Coll. «Tel Quel», 1964, p. 13.

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, P.U.F., 2010, 756 p.

## CHAPITRE I

### LES JEUX DE MASQUES

#### 1. La parole du déni

Comment fonctionne le théâtre d'Archambault? Qu'est-ce qui le rend intéressant, unique? Comment l'exploitation d'une anti-théâtralité peut-elle devenir si théâtrale? Comment se manifeste cette théâtralité singulière? Quelle réflexion permet-elle? Archambault ne joue avec aucun effet de spectaculaire, au contraire. Il n'exploite pas de décors grandioses, de costumes flamboyants, d'effets visuels recherchés, ne met pas en scène une épopée chevaleresque. L'action est plutôt accessoire au déroulement de l'histoire, les personnages ne vivent rien qui sorte de l'ordinaire. Ces derniers sont plutôt des silhouettes que des personnages psychologiques. Ils correspondent à une couleur, à un genre, appartiennent davantage au monde de la caricature que de la psychologie. Effectivement, nous ne connaissons rien de leur passé, de leur drame, ils sont saisis dans un moment bien précis, spontané, n'existent que dans cet intervalle de temps que dure la pièce. Ils sont très souvent propulsés dans un quotidien désarmant de banalité qui n'offre au premier abord rien de spécial, ils bavardent, discutent, échangent, un verre à la main, assis sur le divan du salon. Rien d'extraordinaire n'est apparemment montré et pourtant le spectateur ou le lecteur est captivé et emporté dans un univers singulier. C'est la mise en scène de ces mots apparemment vides, creux, l'exploitation de cette parole anodine, triviale, qui produit une théâtralité propre à Archambault. Ces scènes tirées du quotidien pourraient très bien être vouées à l'oubli; seulement, elles sont montrées, cadrées, regardées par un public, et du coup cet anodin devient théâtral et porteur d'un sens insoupçonné. Au théâtre, c'est la parole qui est en jeu. Particulièrement dans le théâtre d'Archambault, la parole est le principal matériau qui permet la théâtralisation d'un quotidien des plus ordinaires. Différentes modalités de la parole sont présentes et témoignent un mal à dire. Par moments, on remarque certaines exagérations, une surabondance de mots dans des situations où le silence est de mise, ou au

contraire des creux, une absence de parole, de nombreuses répétitions, des marques d'ironie, des mensonges, de frappantes inadéquations entre parole, geste et ton.

Dès la première scène de la pièce *La société des loisirs*, nous sommes plongés dans un monde factice fondé sur les apparences. Les personnages de Marie-Pierre et Pierre-Marc «flottent dans un faisceau de lumière» et «donnent l'impression d'être un couple uni et harmonieux» (SL, 9). L'ambiance suggère le mensonge, l'hypocrisie quant au bonheur du couple. Marie-Pierre et Pierre-Marc n'ont de cesse de répéter qu'ils sont heureux, amoureux, mais l'atmosphère surréelle laisse croire le contraire. Le lecteur ou le spectateur nage entre le rêve et la réalité. Cette «scène 0» qui tient lieu de prologue et précède l'action principale de la pièce, une invitation à rompre qui en soi est déjà paradoxale, installe en partant le ton général de *La société des loisirs*. Des questions sont posées par une voix mystérieuse, venant d'on ne sait où, émanant d'on ne sait qui, les réponses du couple semblent préparées, calculées. Le couple s'échine à faire croire à son bonheur idyllique et à s'en convaincre lui-même, il multiplie les «on s'aime», les sourires, les caresses, mais le ton sonne faux. La surabondance de marques de bonheur donne une impression de représentation, les personnages semblent jouer un rôle, cette scène apparaît dans la pièce comme un moment de théâtre dans le théâtre. Les deux personnages principaux sont en partant campés dans leur rôle d'amoureux parfaits et tentent de «jouer» un bonheur. Par moments, un des personnages cherche à combler un malaise ou camoufler un mensonge par une mauvaise blague qui apparaît forcée. Chacun des personnages répète les paroles de l'autre, cette surenchère donne à la conversation un ton artificiel, incertain. Les réponses aux questions qu'on leur pose dévient bien souvent de la question. Lorsqu'on leur demande si cela se passe bien avec le petit, ils répondent qu'il a une bonne garderie. À la fin, ils usent d'un euphémisme révélateur en disant que leur enfant «pleure beaucoup» plutôt que d'avouer tout le découragement, le désintérêt et le manque de confiance évident qu'ils ressentent envers leur progéniture. Ils tentent désespérément de correspondre aux critères sociaux du bonheur, du couple et de la famille, en vain. Pierre-Marc et Marie-Pierre qui au début de la pièce se tiennent main dans la main dans une lumière excessive, voient petit à petit, au fil de la soirée, le masque se fissurer, le voile tomber pour révéler le vide qui les habite. Ils se retrouvent à la fin de la pièce, totalement éloignés l'un de l'autre, bien que physiquement côte à côte comme au tout

début, ils sont on ne peut plus déconnectés. «*Marie-Pierre est seule sur le divan. [...] Au bout d'un moment, Pierre-Marc entre se laisse choir à côté d'elle. Léger temps. Ils ne se regardent pas. (SL, 149)*»

Aucun contact visuel ou physique n'est établi entre les deux partenaires. Les corps sont lourds, las, inactifs. Le dialogue qui suit demeure très succinct et le ton est froid comme nous l'indique la didascalie «*froidement*» placée en début de réplique (SL, 149). Dès le départ, cette dé-liaison se fait pourtant sentir, malgré leurs efforts pour afficher une parfaite entente, une connexion sans faille. Cette amorce fondée sur une grossière mascarade s'avère révélatrice et annonce déjà la déconnexion finale des deux personnages.

La pièce est parsemée de nombreuses contradictions. Au théâtre, parole et action sont intrinsèquement liées, la première permet l'émergence de la seconde<sup>15</sup>. Chez Archambault, parole et action s'entrechoquent, constamment en inadéquation l'une avec l'autre. Si la théâtralité se trouve être au carrefour des mots et de l'image comme le laissent entendre Larue<sup>16</sup> et Corvin<sup>17</sup>, la théâtralité chez Archambault surgit en partie à travers cette dualité, ce conflit entre parole et geste et fait tableau. Le cadrage de cette parole anodine, quotidienne, mais conflictuelle, crée cet espace clivé qui selon Féral est nécessaire à l'apparition d'une théâtralité.

La théâtralité ne semble pas tenir à la nature de l'objet qu'elle investit : acteur, espace, objet, événement; elle n'est pas non plus du côté du simulacre, de l'illusion, du faux-semblant, de la fiction, puisque nous avons pu la repérer dans les situations du

<sup>15</sup> «Parler c'est agir», Michel Corvin, «Théâtralité», *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris: Bordas, 2008, p. 1538.

<sup>16</sup> «[...] la théâtralité est, dans le théâtre, tout ce qui n'est pas le texte, mais le système sémiotique du théâtre hors du théâtre. Si d'autre part la théâtralité, après transport métaphorique dans les autres genres littéraires, traduit une tentation d'évasion par rapport aux normes établies d'un genre, alors on peut la considérer comme un point de fascination qui réactive, au-delà du théâtre, une problématique du texte et de l'image [...] la théâtralité est donc le moment où tout se fige, le moment où le récit s'arrête pour donner à voir, pour faire tableau», Anne Larue (sous la dir.), 1996, *Théâtralité et genres littéraires*. Coll. «Hors série Colloques II». Poitiers: Publications de la Licorne, p.14-15.

<sup>17</sup> «Le théâtral se situe dans le sensible, à l'intersection du visible (les images) et de l'invisible (les mots); le théâtre est une vaste métaphore du visible», Michel Corvin, «Théâtralité», *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, *op.cit.* p. 1538.

quotidien. Plus qu'une propriété dont il serait possible d'analyser les caractéristiques, elle semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction<sup>18</sup>.

Les quatre personnages de *La société des loisirs* ne cessent d'affirmer une chose tout en faisant le contraire. L'alcool est un exemple flagrant de ce jeu de masques constant entre le dire et l'agir. Marie-Pierre et Pierre-Marc disent, un verre de vin à la main, ne plus consommer d'alcool. Marie-Pierre finit par consentir à ne prendre qu'un verre : «On peut peut-être prendre un petit verre pour vous accompagner. Qu'est-ce que tu en penses Pierre-Marc? (SL, 46)», ce à quoi Pierre-Marc répond : «Peut-être, oui. Mais on va prendre juste un verre, OK? (SL, 46)» La didascalie qui suit nous apprend qu'une bouteille a été vidée et qu'une deuxième est entamée (SL, 47). Un peu plus loin, une autre nous informe que Pierre-Marc «cale son verre de vin (SL, 48)». À un autre moment dans la pièce, alors que la conversation tourne autour de cet arrêt de consommation d'alcool, les deux hommes «ont chacun un verre de vin (SL, 65)». À la question de Marc-Antoine : «Vous buvez pas pantoute? (SL, 65)», Pierre-Marc répond : «Non. C'est fini. (SL, 65)» tout en prenant une gorgée de vin. Finalement, cette supposée abstinence fait place à une saoulerie comme nous l'indique la didascalie suivante : «On a trop bu et il n'y a plus aucune inhibition. (SL, 111)» Le même jeu s'opère pour la cigarette. La deuxième scène de la pièce débute sur : «On a arrêté de fumer. (SL, 17)», pourtant les deux personnages fument tout au long de cette scène. D'ailleurs, la trame majeure de la pièce est elle-même une contradiction entre l'acte et la parole. Marie-Pierre et Pierre-Marc, aspirant à un nouveau mode de vie supposément plus sain, cherchent à rompre leur amitié avec Marc-Antoine qui, depuis sa séparation, collectionne les aventures, laisse libre cours à ses désirs. Cette aspiration à rompre est en fait une autre façon d'écraser, d'étouffer les désirs qui assaillent le couple. Le nouveau mode de vie libertin et festif de Marc-Antoine confronte le couple dans son désir sexuel. Marie-Pierre et Pierre-Marc disent vouloir rompre les liens avec Marc-Antoine, pourtant ils l'invitent à souper, préparent un rôti de bœuf, en viennent même à jouer au strip-poker, à se baigner nus en sa compagnie. Quand Pierre-Marc s'absente pour ranger la vaisselle à la cuisine avec

<sup>18</sup> Josette Féral, «La théâtralité», *Poétique*, no 75, 1988, p. 350.

Anne-Marie, Marie-Pierre et Marc-Antoine se rapprochent, se draguent, partagent leurs fantasmes. Marie-Pierre impute même l'intention de rompre à son mari «qui devient straight, straight, straight (SL, 81-86)», alors qu'elle semble au début de la pièce en être l'instigatrice. C'est elle qui prend en main le déroulement des opérations : «Je peux commencer, mais je trouve ça important que tu lui parles aussi. Pour que ça soit clair qu'on est deux là-dedans! (SL, 23)»; Pierre-Marc ne veut pas prendre part à la conversation, il propose de montrer physiquement son accord en tenant le bras de Marie-Pierre. Lorsqu'au contraire les deux hommes se retrouvent seul à seul, ils conviennent de rester secrètement amis, ils planifient même un voyage de chasse (SL, 68-69). La contradiction entre paroles et actes est à son comble lorsque, du désir de rompre exprimé au départ, on passe finalement aux rapports sexuels.

Les jeux de masques se décèlent aussi dans les nombreuses contradictions entre la parole et le ton. À plusieurs occasions, les différents personnages de l'œuvre d'Archambault expriment, sur un ton joyeux, léger, tout à fait anodin, de grandes douleurs, un grand vide existentiel. La parole s'avère être fréquemment en inadéquation avec le ton. Dans la pièce *La nostalgie du paradis*, l'exemple est flagrant. Marguerite, mère du marié venue assister au mariage de son fils et de sa bru Judith, entame un monologue de trois pages «avec une grande légèreté. Elle est heureuse d'être là.» (NP, 127), nous indique la didascalie. Elle commence en disant : «Je me suis levée ce matin avec le goût de mourir.» (NP, 127) Elle lève son verre aux mariés, à l'amour. Son discours est empreint d'une grande tristesse, d'une fatalité, de profondes blessures, de vide existentiel, mais son ton reste joyeux, optimiste du début à la fin. Elle parle de son désir de mourir, le sourire aux lèvres. Le contraste fait grincer des dents. Cette dualité au sein des personnages se retrouve aussi dans les pièces sur lesquelles nous travaillons, mais de façon plus subtile, détournée.

Par moments, sans qu'il s'agisse d'une concrète inadéquation, la parole suspend l'action. On parle pour ne pas avoir à agir. Dans la scène 2 de *La société des loisirs*, Pierre-Marc et Marie-Pierre discutent pendant un long moment pour savoir s'ils devraient ou non faire l'amour, maintenant ou plus tard.

PIERRE-MARC. Voudrais-tu qu'on fasse l'amour?

MARIE-PIERRE. Là, là? Maintenant?

PIERRE-MARC. Ah? Tu veux le faire maintenant?

MARIE-PIERRE. Pas toi?

PIERRE-MARC. Je sais pas trop, là.

MARIE-PIERRE. Tu préfères attendre?

PIERRE-MARC. Ouin. Je sais pas. Peut-être. Je me disais qu'on pourrait peut-être le faire plus tard... (SL, 24-25)

Une question répond à la précédente, aucun ne veut se commettre, se lancer, prendre position, affirmer ses vrais désirs. Chacun remet entre les mains de l'autre la décision de dire ce qu'il y aurait à dire. La surabondance de parole dénote en fait une totale absence de désir, le couple tente d'exprimer son désir et pourtant le ton est vide de chaleur ou de toute excitation charnelle. On se questionne plutôt que de passer à l'acte, on use de raison plutôt que de laisser parler le corps. Le même jeu survient lorsque le couple s'interroge : faire l'amour à deux ou à trois. Après plusieurs tergiversations, le couple convient froidement de remettre ses ébats à plus tard et en privé. Chacun cherche à paraître ouvert, enthousiaste, pourtant la scène témoigne d'un immense malaise, d'une maladroite retenue. À peine exprimés, les désirs sont bafoués, vite les personnages retournent dans leur routine, dans la stabilité de leur quotidien exempt de passion.

*La société des loisirs* et *Cul sec* peuvent s'apparenter l'une à l'autre. *Cul sec* met en scène des jeunes d'une autre génération. Trois gars, trois filles d'une vingtaine d'années, issus d'un milieu aisé, se défoncent dans l'alcool, la drogue, le sexe. Le désir de mort guide leur vie, ces jeunes n'ayant plus aucun idéal, plus aucun engagement politique, aucune foi ni morale. La seule règle qui prévaut dans cette malsaine défonce : ne pas tomber en amour. Les jeux de masques semblent moins présents que dans *La société des loisirs*, les six jeunes étant totalement coupés de toute émotion, dominés par un vide intérieur si grand que très petite est la place occupée par quelque désir que ce soit. Le seul vrai désir semble être d'oublier : oublier le boulot, en abusant de drogue, d'alcool, de sexe, oublier l'ennui en évitant de justesse un accident de voiture volontairement provoqué, oublier d'aimer en comptabilisant le sexe comme on calcule les points d'une gageure de hockey. En effet, pour

qu'il y ait jeu de masques, il doit y avoir dualité au sein des personnages. Or dans *Cul sec*, les personnages ne sont pas tiraillés entre les désirs conformes aux valeurs véhiculées par la société et leurs réels désirs, ils consomment plutôt à outrance tout corps disponible dans une absence totale de désir. Seule la parole des personnages de Josée et de Michel vient par moments se heurter à leurs actions. Michel, en couple depuis trois ans, apparemment heureux avec Sophie, dit avoir «quelque chose de spécial» avec elle. Quand son ami lui demande s'il l'a déjà trompée, Michel s'offusque : «Ben non. Tu le sais ben que c'est pas mon genre. (CS, 17)» Pourtant lorsqu'il se retrouve seul avec Mélanie, il ment, lui assure qu'il n'a pas d'amie. Il finit par avouer qu'il est effectivement en relation avec une fille, mais qu'il n'y a plus rien entre eux : «Je sais pus vraiment ce qui nous tient ensemble. (CS, 49)» Cette réplique contredit une précédente alors qu'il s'adresse à ses amis Serge et Éric : «On le sait qu'on a une raison de s'aimer. (CS, 15)» Michel, qui au préalable refusait d'imaginer tout rapport sexuel avec une autre fille que sa conjointe, fait montre devant Mélanie d'une totale ouverture sur cette question : «Ça fait longtemps que je pense à la tromper. J'attendais juste la bonne opportunité dans le fond. (CS, 50)» Son discours change brusquement, plus rien de spécial n'existe entre lui et Sophie.

MICHEL. Je te l'ai dit, c'est pu rien moi pis elle. C'est comme si c'était fini depuis longtemps. Sophie, c'est plus comme ma sœur, maintenant. De toute façon, c'est elle qui m'aime. Moi, j'ai jamais vraiment trippé. (CS, 50)

Un changement d'interlocuteur a provoqué un retournement du discours, les effets désinhibants de l'alcool aidant. Michel accepte les règles du jeu imposé par Mélanie : du sexe sans engagement, juste «un trip de cul (CS, 50)». Michel se laisse aller aux joies de l'adultère, alors que cette attitude ne correspond pas à l'image qu'il a de lui-même, il accepte les règles de Mélanie et pourtant il tombe en amour. Son discours cherche tantôt à correspondre aux normes sociales du couple et de la fidélité, tantôt à se conformer à la façon de vivre de ses amis, à une liberté sexuelle débridée exempte de tout sentiment amoureux. Dans les deux cas, il échoue, sa parole et ses gestes entrent en contradiction. Il agit à l'encontre de sa vision de l'idéal du moi inculqué par la société, idéal véhiculé par sa parole, en laissant libre cours à son désir pour Mélanie, mais il ne réussit pas plus à se conformer à la vision de l'idéal imposé par son groupe d'amis, puisqu'il commet le terrible impair d'associer sexualité et amour. Les paroles de Josée s'avèrent elles aussi en inadéquation avec

ses actions. Elle affirme vouloir «baiser» coûte que coûte, peu importe le partenaire : «De toute façon, moi, en autant que je baise... (CS, 57)» Elle s'échine à déployer une fausse désinvolture, alors qu'elle est amoureuse d'Éric et ne désire que lui. Finalement, elle ne réussit pas à se conformer aux règles de la bande et refuse le partenaire sexuel qui lui est imposé. Ces jeux de masques révèlent tantôt un désir de sexualité libérée, ou non conventionnelle comme dans *La société des loisirs*, tantôt un désir d'amour tout simplement.

Dans un long monologue de *Cul sec*, le personnage de Nancy se livre. Nancy raconte des bribes de son enfance, sa mère abandonnée et à la recherche d'amour, sa solitude qu'elle comble déjà à treize ans par l'alcool, la drogue. Elle dévoile ce drame sur un ton totalement indifférent tout en «sniffant son PAM». Elle révèle sa propre histoire en parlant d'elle à la troisième personne : «une pauvre p'tite fille». Par moment, elle s'interrompt et «rit un peu (CS, 46)». Des didascalies qui désamorcent l'émotion par un discours intime à la troisième personne accentuent l'effet de détachement. Le ton désinvolte de Nancy et son besoin effréné d'endormir tout sentiment à l'aide de la drogue dévoile un immense vide intérieur. À la fin de la pièce, dans un «*happy end immoral*<sup>19</sup>» comme le décrit Archambault lui-même, Éric propose à Nancy de changer de partenaire sexuel et ainsi de permettre à Serge de s'amuser un peu. Après avoir dit à Josée : «Serge m'intéresse pas pantoute. (CS, 55)», elle accepte néanmoins la proposition d'Éric : «Sûrement oui...Si ça y tente, ben sûr. (CS, 79)» À en croire ses mots, Nancy est tout à fait encline à avoir une relation sexuelle avec Serge après avoir partagé cette intimité avec Éric quelques minutes plus tôt, mais le ton semble, lui, plus incertain. La didascalie qui précède nous le laisse présumer : «après une légère hésitation (CS, 79)» et les points de suspension qui suivent le confirment. Alors que les actions dévoilent les désirs enfouis de Josée et de Michel, seul le ton permet d'avoir accès au monde intérieur de Nancy qui est étouffé, écrasé.

La pièce *Les gagnants*, en quelque sorte ancêtre de *La société des loisirs*, expose divers tableaux illustrant d'un côté les perdants, de l'autre, les gagnants. Perdants et gagnants se confondent jusqu'à ce qu'on ne sache plus à quelle catégorie chacun appartient. Quelques oppositions notables entre paroles et gestes méritent ici aussi d'être relevées. Le personnage

<sup>19</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *Jeu* : revue théâtrale, numéro 78, 1996, p. 16.

d'Étienne se veut philosophe et marginal, il cherche par son discours à se différencier de la masse, de ses amis. Il n'est pourtant pas si différent. Il a un discours tout prêt qu'il ne cesse de ressortir quand le moment se présente, et dans lequel il détruit l'idée de mariage, de l'exclusivité sexuelle dans le couple.

ÉTIENNE. Moi je trouve ça quand même un peu anachronique de vouloir se marier. Dans le fond, c'est un peu barbare de vouloir s'approprier le corps pis la tête de quelqu'un pour le restant de son existence. Me semble qu'on est rendu plus loin que ça, en tant qu'être humain. On devrait pas avoir besoin de signer un contrat pour se convaincre qu'on est en amour... (G, 6-15-56)

Étienne scande haut et fort ces belles paroles, mais lorsque sa partenaire, Véronique, lui apprend avoir eu une aventure avec un autre homme, il planifie finalement de se marier. Lorsque Véronique lui avoue désirer un autre homme, il ne se fâche pas, il reste en apparence très calme. Il dit n'être pas jaloux ou du moins ne pas tenir à le «montrer» (G, 31). Ce calme apparent s'envole lorsqu'Étienne croit deviner à tort que l'amant en question n'est nul autre que son ami Sébastien. Étienne confronte physiquement et violemment son pseudo rival. Le pacifiste et ouvert Étienne devient violent et possessif. David éprouve quant à lui un sérieux problème érectile. Depuis son mariage, il ne réussit plus à faire l'amour avec sa femme, Mireille. Afin de ranimer le désir du couple, David a l'idée de filmer ses ébats sexuels avec sa femme afin de les visualiser ensuite et ainsi éprouver une excitation qui lui redonnerait un peu de vigueur. Mireille propose une solution plus simple : «Pourquoi on regarde pas des films pornos, comme tout le monde?» David s'insurge : «J'ai pas envie de bander parce que je regarde des étrangers baiser comme des sauvages. Je veux avoir une érection qui vient de toi! (G, 10)» En contrepartie, David entraîne Sébastien dans un bar de danseuses, solution paraît-il infaillible pour retrouver le désir. Chacun des personnages se fait le porte-étendard d'un beau discours sur l'amour, la sexualité, la fidélité, la liberté, ceux qui vantent la liberté sexuelle cherchent finalement un engagement plus concret, ceux qui prônent une relation exclusive aspirent en fait à d'autres désirs, d'autres corps. De son côté, le personnage de Mireille est prisonnier des apparences, il s'évertue à montrer toute l'étendue de son bonheur. La seule vérité qui vaille est celle que les autres perçoivent : «À quoi ça sert d'être heureuse si les autres pensent que je le suis pas? (G, 65)» Une didascalie teintée du commentaire de l'auteur nous instruit sur le ton général du personnage de Mireille : «*Mireille fait les cent pas et époussette le même objet sans arrêt, et se montre*

*encore plus joyeuse et dynamique qu'à l'habitude (mais est-ce possible, me direz-vous?) (G, 62)»* Dans un moment de stress ou d'insatisfaction, elle se montre plus heureuse qu'habituellement. Pendant que son mari attend que ses pilules agissent et lui procurent une érection artificielle, elle camoufle son insécurité face au désir vacillant de son mari derrière un sourire. Elle cherche par tous les moyens à déguiser ses réelles sensations. Son dynamisme naturel semble être emprunté, fabriqué. Elle prend ce ton joyeux comme elle revêt un masque, un masque de bonheur factice. Le commentaire de l'auteur dans la didascalie vient mettre l'accent sur l'effet plaqué de ce bonheur apparent. Le ton contribue à construire la façade d'apparat qui colore toute la pièce.

La pièce *15 secondes* prend une tangente quelque peu différente, plus positive, elle laisse du moins entrevoir une lueur d'espoir et de beauté. Claude et Mathieu sont deux frères partageant le même appartement. Le premier, désabusé, en colère contre le système et les baby-boomers, sans emploi, sans ambition, vit au crochet de son frère atteint de paralysie cérébrale, ayant manqué de 15 secondes d'oxygène à la naissance. Ce dernier, se déplaçant en fauteuil roulant, est pourtant le plus débrouillard, le plus autonome des deux frères, il travaille, lutte pour se tailler une place, vivre normalement. Claude, jaloux de son frère et en rivalité avec lui, a l'impression qu'il ne pourra jamais en faire assez pour susciter l'admiration, alors que Mathieu n'a qu'à marcher pour être applaudi. Néanmoins, un amour sans borne les lie l'un à l'autre. Lorsque Charlotte, la nouvelle amante de Claude, emménage, Mathieu fait un marché avec son frère. Il paye le loyer et ainsi s'octroie le droit de tenter de séduire la jeune femme. Dès l'ouverture de la pièce, la relation entre les deux frères est ambiguë. Ils se tiraillent, s'obstinent, s'insultent et pourtant beaucoup d'amour point à travers leurs gestes. Claude refuse d'aider son frère Mathieu à appeler une escorte, il le traite d'infirme, de lâche. Lorsque la réceptionniste est sur le point de raccrocher de façon cavalière, croyant avoir affaire à un mauvais plaisantin, Claude s'empare du combiné téléphonique et exige fougueusement réparation pour cette injustice. Claude ne veut pas aider son frère et pourtant il est prêt à le défendre à tout moment. Après une insulte verbale entre les frères s'ensuit inmanquablement une marque physique d'affection que nous dévoilent les didascalies. Un «*Va chier, man! (15S, 27-80)*» est inévitablement accompagné par les didascalies suivantes : «*Ils se donnent la main. (15S, 27)*», «*Claude prend Mathieu*

*par le cou.* (15S, 80)» Claude fréquente depuis peu Charlotte, et très vite il déchant. Il la traite d'«épaisse (15S, 36)», dit d'elle qu'elle ne «comprend rien» et qu'elle le «fait chier (15S, 34)». Il continue néanmoins à la fréquenter, fait même très souvent l'amour avec elle au dire de son frère. Lorsqu'elle lui propose de faire l'amour avec elle, il répond : «Non, non. Non, non, non, non. Ça me tente pas du tout, non.», tout en «l'enlaçant et l'embrassant (15S, 43)». Les paroles de Claude cherchent à s'exprimer avec un certain détachement, il insulte, rejette, alors qu'il aime ou désire.

Ces nombreux jeux de masques dévoilent la présence de conflits intérieurs, d'une dualité au sein des personnages. Les actes des personnages détectés en grande partie grâce aux didascalies constituent l'expression de désirs sous-jacents. La parole camoufle, dissimule, ment, l'action dévoile. Cette dé-liaison entre la parole et le corps des personnages crée un effet théâtral très fort qui, sous le couvert d'une comédie, met en scène une véritable tragédie qui illustre bien la complexité des rapports humains, la dualité des sentiments et des désirs. L'effet est comique, absurde, et offre une cinglante critique sociale en jouant avec les conventions et les limites de la moralité. Les conflits qui s'opèrent en chacun des personnages les poussant à agir dans un sens opposé à leurs discours proviennent d'un combat entre conformité et désir. Les personnages se trouvent être tiraillés entre d'inavouables désirs et les désirs préconisés par la société. Les premiers ne correspondant pas aux seconds, les sujets cherchent à nier ces désirs conflictuels. Ceux-ci ressurgissent néanmoins à travers les actes des personnages, actes que la parole tente de dénier. La forme négative permet l'expression de certaines choses, de certains désirs : «La loi formelle, qui suggère la faculté inférieure de désirer et toute pulsion, sous le couvert de les nier dit NON! et, dès lors, affirme désir et pulsion<sup>20</sup>.» Ce concept de la négation a été abordé par Sigmund Freud dans son essai *La dé(négation)*<sup>21</sup> paru en 1925. Dans sa manière de traiter ses patients,

---

<sup>20</sup> Angèle Kremer-Marietti, «Épilogue théorique. La symbolicité à la base de la symbolisation» *Symbolicité*, Paris : PUF. Coll. «Croisées», 1982, p. 213.

<sup>21</sup> Texte de Sigmund Freud *La dé(négation)* se trouvant dans Angèle Kremer-Marietti, «Épilogue théorique. La symbolicité à la base de la symbolisation» *Symbolicité*, Paris : PUF. Coll. «Croisées», 1982, p. 225-229.

Freud porte une attention particulière aux mots, il constate que les mots sont liés au corps, que la parole fait symptôme. Même les mensonges factuels peuvent être vecteurs de vérité. Ainsi il arrive que la négation et l'affirmation ne soient pas si éloignées l'une de l'autre, et même s'il y a négation le contenu de la pensée arrive à s'énoncer. Dans la dénégation, le contexte permet d'entendre ce que le sujet ne veut pas penser qu'il pense :

«Ce n'est pas ma mère.» Nous notons : donc, c'est sa mère. Nous prenons la liberté d'interpréter abstraction faite de la négation et en ne retenant que le contenu de l'idée. C'est comme si le patient avait dit : «En effet, j'ai pensé que cette personne était ma mère, mais je n'aime pas faire valoir cette idée<sup>22</sup>.»

Nier revient donc parfois à pouvoir nommer un désir qu'on ne peut reconnaître : «La dénégation est une manière de prendre connaissance du refoulé, déjà une suppression, mais assurément pas une acceptation du refoulé<sup>23</sup>.» La négation permet de nommer, de reconnaître ce qui est refoulé sans pour autant l'admettre. Plusieurs années plus tard, en 1954, lors d'un séminaire sur les écrits de Freud, le philosophe Jean Hyppolite, invité par Jacques Lacan, formule son commentaire sur la dénégation (*Verneinung*) de Freud en soulignant que le plaisir de nier provient du refoulement, de la disparition ou du moins de l'apparente disparition de désirs libidinaux rejetés par le moi<sup>24</sup>. Le sujet cherche à introjecter, à mettre en lui ce qui est bon et à rejeter ce qui est mauvais, étranger au moi. La négation est le résultat de ce rejet. Lorsque certains désirs entrent en conflit avec la figure de l'idéal du sujet, idéal souvent issu des normes sociales, culturelles, différents mécanismes de défense peuvent s'enclencher, notamment le déni. Les personnages d'Archambault évoluent dans un déni constant de leurs désirs, assujettis qu'ils sont au regard de l'autre et aux dictats culturels. Chez Archambault, la parole est contredite par les actes et le ton, et c'est la mise en scène de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>24</sup> Jean Hyppolite, «Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud», dans Jacques Lacan, *Écrits*, Paris : Seuil, 1996, p. 886.

ce déni qui produit une théâtralité propre à notre auteur. Comme le dit Michel Corvin, la théâtralité est à la fois «une marque, un manque et un masque<sup>25</sup>».

---

<sup>25</sup> Michel Corvin, «Théâtralité». In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris: Bordas, 2008, p. 1539.

## 2. Les personnages

Avant même la première scène de *La société des loisirs*, à la page de présentation des personnages, nous remarquons que tous les noms propres des personnages sont des noms composés : Marie-Pierre, Pierre-Marc, Marc-Antoine et Anne-Marie. Chacun des prénoms est recouqué par un autre. La répétition des prénoms sert à établir des liens entre les personnages formant une boucle allant de l'un à l'autre ce qui annonce peut-être les échanges de couples qui surviendront plus tard dans la pièce. Surtout, ce jeu des doubles installe dès le départ la dualité des personnages, une dualité entre conformisme et désir. Le même jeu se retrouve dans la pièce *Le jour de la fête de Martin*. Dans cette pièce, deux personnages se prénommant Martin se confrontent, l'un est issu d'un milieu familial aisé, il est comblé par l'amour de ses parents, par la richesse matérielle, il reçoit même une voiture en guise de cadeau d'anniversaire, alors que l'autre est un itinérant, pauvre, seul, démuné, qui se voit contraint de menacer la famille de l'autre Martin afin d'obtenir un repas d'anniversaire. Les Martin représentent deux facettes d'un même personnage, deux choix de vie différents, deux pans de la société. Celui qui possède le plus n'est peut-être pas celui que l'on croit. Nous pouvons observer ce jeu des doubles à divers niveaux. En plus de se retrouver à l'intérieur même des personnages de *La société des loisirs*, la dualité oppose aussi les deux couples entre eux. Effectivement, les personnages viennent par paires, leur description n'est pas personnelle, le couple forme une entité. Marie-Pierre et Pierre-Marc sont présentés dans la fiche descriptive des personnages comme étant le «couple marié», alors que Marc-Antoine et Anne-Marie sont des «amis de cul». La relation amoureuse conventionnelle se heurte à une vision du couple sans attache, présentée comme sexuellement libre. Les premiers sont dans la retenue, la contrainte, ils s'empêchent de boire, de fumer, de s'éclater sexuellement, alors que les seconds s'adonnent à tous les plaisirs, ils s'enivrent, se droguent occasionnellement, ont une sexualité débridée et polygame, laissent libre cours à leurs apparents désirs ou plutôt à leurs désirs proclamés. Le mode de vie de Marc-Antoine et d'Anne-Marie axé sur la jouissance non limitée provoque, confronte celui de Pierre-Marc et Marie-Pierre qui tentent au contraire d'étouffer tout excès.

Marie-Pierre et Pierre-Marc se définissent essentiellement par le couple, ils se désignent par le «on» qui renvoie ici aux deux partenaires à la fois. Une voix provenant d'on ne sait où

pose des questions à nos deux personnages en début de pièce, elle leur demande s'ils sont heureux, leur réponse n'est pas personnelle, elle est collective : «Ah oui! On est heureux.», «On s'aime encore. (SL, 9)» Quand il est demandé au couple combien d'enfants il aimerait avoir, Pierre-Marc répond : «Personnellement, on aurait aimé ça en avoir trois. (SL, 10)» Le «on» remplace ici le «je» implicite dans le mot «personnellement». Pierre-Marc s'éclipse totalement, sa personnalité, son identité propre se fond dans celle du couple, il s'oublie comme sujet. Chacun des partenaires s'exprime au «on», cherchant ainsi à revêtir les apparences d'un couple harmonieux, uni, parfaitement fusionné. Pourtant Marie-Pierre et Pierre-Marc forment un couple on ne peut plus délié. Face aux autres, ils vantent leur complicité sexuelle, leur amour, le bonheur de leur vie commune : «On est heureux. [...] On vient même de faire l'amour! (SL, 44)» Par contre, lorsqu'ils se retrouvent seuls, il devient évident que leur vie sexuelle est sur son déclin : «Si on le faisait plus souvent, ça m'aiderait à être meilleur, j'imagine», «Si c'était meilleur, peut-être qu'on le ferait plus souvent. (SL, 31)» Le cycle est sans fin, l'incapacité de se rejoindre, évidente et fatale. Marie-Pierre rabroue constamment son mari. Et devant leurs invités, elle le fait aussi, mais sous le couvert de l'ironie et du cynisme, comme nous l'indiquent les didascalies. Lorsqu'elle se retrouve seule avec son conjoint dans la chambre de leur enfant, tous deux croient être à l'abri des oreilles, mais le moniteur nous transmet leurs paroles. Celles-ci sont alors dépourvues de retenue, de délicatesse, Marie-Pierre traite Pierre-Marc de «niaiseux» et l'assène d'un violent «Va chier! (SL, 64)» Après s'être démenés à bâtir l'image d'un monde artificiel dans lequel leur couple serait sainement épanoui, Marie-Pierre et Pierre-Marc voient leur tromperie dévoilée, la vérité éclate : «De toute façon, on en a pratiquement pas de vie sexuelle. (SL, 129)»

Les relations parentales s'avèrent tout autant disloquées que les relations amoureuses. Le travail, la carrière importe davantage que l'éducation de son propre enfant, tout ce qui compte c'est de conserver un «beau niveau de vie (SL, 36)». Marie-Pierre et Pierre-Marc ont fait un enfant parce que cela correspond à leur vision d'une famille normale : «Une famille normale, normalement c'est trois. (SL, 10)» Après en avoir eu un, ils ont limité leurs ambitions à deux enfants et puis finalement, à un enfant biologique et à un enfant adopté, s'évitant ainsi les difficultés des soins que nécessite un nourrisson. Lorsque Marie-Pierre

dévoile qu'elle est enceinte, bousculant ainsi le plan de vie établi par le couple, un avortement s'impose.

PIERRE-MARC. On peut pas le garder : tu le sais, on est supposé adopter une p'tite Chinoise! [...] Tu le sais que c'est pas le temps de contredire ton boss! Tu viens de finir ton congé de maternité! [...] Pis, là, en plus, avec la petite Chinoise qu'on va adopter. Tu sais comme moi qu'elle est pas donnée, la petite Chinoise. (SL, 33-35-37)

S'occuper d'un enfant se résume à le «torcher (SL, 35)». L'avortement est synonyme de «niaiserie (SL, 36)». Le seul inconvénient qu'il occasionne : s'absenter du bureau. Faire des enfants c'est bien beau, mais pas à n'importe quel prix! Afin de pouvoir poursuivre sa carrière et ainsi ne pas avoir à amoindrir ses revenus en s'octroyant un congé de maternité, le couple voit l'adoption comme étant la solution idéale. En plus de permettre de conserver liberté et argent, l'adoption d'une Chinoise propage une image de grande capacité d'aide humanitaire.

PIERRE-MARC. Vois-tu, on a toujours rêvé de faire du bénévolat. On aurait envie d'en faire, mais malheureusement on a pas le temps. Ça fait qu'on s'est dit : si on est pas capables d'aller faire du bénévolat, eh bien, amenons le bénévolat à la maison... (SL, 77)

On fait des enfants parce que c'est ce que la société préconise, on se fait avorter afin de conserver un bon salaire, on adopte parce que c'est perçu comme un acte généreux, altruiste. Les relations s'achètent, se négocient. Elles ne se fondent sur rien de sincère, de profond. Nous remarquons d'ailleurs que le bébé reste caché, il n'a pas de nom propre, il est désigné par différentes appellations impersonnelles et détachées: le petit, l'enfant, le bébé, le kid. Aucun contact profond et réel n'est établi entre les parents et l'enfant, celui-ci ne fait que pleurer, les personnages répètent d'ailleurs sans cesse : «Il pleure beaucoup. (SL, 14-95)» Aucun sentiment d'amour ne semble entrer en ligne de compte dans la relation parent-enfant, seules les contraintes, la rancune, l'agressivité, l'impuissance, la culpabilité et même la haine ressortent des paroles des personnages.

PIERRE-MARC. Quand il fait des crises, je capote, je veux disparaître, je sais pas quoi faire, j'ai envie de le lancer contre le mur...Je peux pas le lancer contre le mur. C'est mon enfant. Je suis supposé l'aimer. (SL, 50)

Les deux couples sentent l'obligation sociale d'aimer leur enfant. En vérité, l'amour ne transparaît nulle part. Il est même question dans la pièce de violence physique envers le bébé; perdre le contrôle et maltraiter l'enfant semble normal.

MARC-ANTOINE. Je lui ai donné quelques claques dans la face! Il arrêtait pas de brailler! Il me tombait sur les nerfs...En plus on s'était chicanés, moi pis Roxanne! J'ai comme perdu la carte, je pense. (SL, 93)

[...]

PIERRE-MARC. Ça se peut perdre le contrôle! Je veux dire quand il est trois heures du matin pis qu'il faut que tu te lèves le lendemain à cinq heures, je peux dire que ça se peut perdre le contrôle! (SL, 95)

Au cours de cette discussion sur la violence faite à l'enfant, chacun des personnages finit par confesser avoir déjà «brassé» le bébé. Le «brassage de bébé» s'avère commun et répandu (SL, 104). Le lien maternel se révèle être absent, défectueux. Lorsque Marc-Antoine parle de la plus grande facilité d'aimer un enfant s'il vient de soi, Marie-Pierre reste sceptique : «Ah. Vois-tu, je suis pas sûre de ça, moi. (SL, 78)» Au contraire, Marie-Pierre ne semble pas très liée à son enfant. Elle ne lui accorde que peu d'attention, ne le perçoit que comme un petit être geignard dépourvu d'ambition et de talent.

PIERRE-MARC. Je vois pas le petit faire de la musique. Tu le vois, toi, faire de la musique?

MARIE-PIERRE. Non, non.

PIERRE-MARC. Je penserais pas qu'il fasse de la musique.

MARIE-PIERRE. Il pleure beaucoup. (SL, 14)

Marie-Pierre et son mari ont pourtant une foi totale en le talent musical de leur petite Chinoise à venir. À travers ce détachement, cette marchandisation, cette agressivité dans la relation parent-enfant, une immense violence dans la filiation se fait sentir. Les relations parentales, fausses, mensongères, atrophiées, morcelées sont le reflet de la dualité et même du néant qui habitent les personnages.

L'action est parsemée de temps morts, de silences empreints de malaise. Lorsqu'enfin, par les effets désinhibants de l'alcool, la conversation est lancée, celle-ci demeure futile,

creuse, tous prennent la parole, mais personne n'écoute les autres. Marie-Pierre discute coupe de cheveux, Pierre-Marc parle finance. Ces sujets de conversation alloués respectivement à la femme et à l'homme abondent dans le sens des clichés véhiculés par société.

PIERRE-MARC. Y a des gens qui sont pauvres, même si ils ont de l'argent. Ça arrive de plus en plus.

ANNE-MARIE. Oui. Ça doit. Je sais pas.

MARIE-PIERRE. J'aime ça tes cheveux. Ça te fait bien.

ANNE-MARIE. Merci. (SL, 87)

Ce dialogue de sourds, ce jeu de double discours parallèles se poursuit sur plusieurs pages. Ni Pierre-Marc, ni Marie-Pierre ne tient compte des paroles de l'autre et les commentaires d'Anne-Marie ne sont qu'accessoires. Les femmes parlent esthétique, beauté physique, les hommes, assumant leur rôle de pourvoyeurs, s'intéressent davantage au travail, aux placements financiers. Ces clichés renvoient chacun à sa représentation sociale, à la tentative de conformité des personnages. Les relations interpersonnelles et amicales sont présentées comme étant superficielles, anodines, sans profondeur. Les personnages n'ont bien souvent rien à se dire. Marie-Pierre et Pierre-Marc rivalisent pour prendre la parole, assaillent Anne-Marie, chacun cherchant à attirer son attention. Elle est source de désir, incarne le plaisir interdit. Déjà le triangle amoureux s'installe. La vision du couple construite par ce montage reflète elle aussi un manque de profondeur, illustre une relation qui demeure en surface : «Si on est pas des amis, si on se connaît pas pantoute, mais qu'on baise ensemble, je sais pas ce qu'on peut être...à part un couple! (SL, 124)» Si le couple n'est fondé que sur le fait que les parties «baisent ensemble», sachant que la vie sexuelle de Marie-Pierre et Pierre-Marc est pratiquement inexistante, que reste-il de leur couple? Les relations amicales sont rompues, hypocrites, les relations amoureuses, fausses et vouées à la disparition, à l'anéantissement. De son côté, Marc-Antoine refuse l'idée même de couple. Quand il ne joue pas au père, il «part sur la go (SL, 44)». Sa paternité est un lieu de théâtre, de jeu. Lorsqu'il n'endosse pas ce rôle de père, il se saoule, se drogue, déambule dans un monde halluciné, collectionne les relations à «jeter après usage». Dans les deux cas, que ce

soit le jeu de la paternité ou l'enivrement par l'alcool, les drogues et le sexe, il s'enferme dans un monde artificiel, illusoire autour duquel rien de vrai ne gravite.

Les personnages de *Cul sec* évoluent eux aussi dans un monde artificiel. Ils cherchent à endormir le mal de leur existence : «Quand je bois, ça me fait pus mal. (CS, 26)» À un niveau strictement physique, Serge boit pour ne plus ressentir la douleur émanant de sa jambe blessée. À un niveau plus profond, les personnages de *Cul sec* boivent, se droguent pour oublier l'ennui de leur vie : «*Ils calent leur verre. Ils regardent longuement et silencieusement la télévision. On peut sentir une légère baisse d'énergie. Presqu'un [sic] moment de vide existentiel. (CS, 22)*» Ils se déresponsabilisent en endormant leur sens. Dans une grande tirade, Éric fait l'apologie de la vodka.

ÉRIC. Ta vie devient comme une vue, pis toi t'es comme le personnage principal, mais tu peux rien décider de ce que tu vas faire, parce qu'y a quelqu'un d'autre qui a décidé pour toi comment toute allait se passer. (CS, 19-20)

À l'aide de moyens artificiels comme l'alcool ou la drogue, les personnages de *Cul sec* cherchent à se bâtir un monde fictif, un lieu de théâtre où tout n'est qu'un jeu, un monde dans lequel on peut jouer avec la mort sans conséquence fâcheuse, dans une totale déresponsabilisation. Après un accident de voiture grave, Serge minimise l'évènement, sa blessure à la jambe est qualifiée de «niaiserie (CS, 13)». De plus, il rejette toute part de responsabilité, la faute incombe à l'objet qui s'est mis en travers de son chemin : «le lampadaire est rentré dans mon char (CS, 14)». Éric se met constamment en position de danger sur l'autoroute et évite l'impact de justesse, question de flirter avec la mort. Nancy, elle, se «câlince» de sa santé (CS, 45). Tous ne font que déambuler aveuglément dans le «merveilleux royaume du plaisir (CS, 18)», recherchant les émotions fortes et rejetant, déniaient toutes répercussions ennuyeuses. Ils s'adonnent aux plaisirs de la séduction qu'ils considèrent comme un jeu : «Le cul [...] c'est une game... (CS, 42)» Rien n'a d'importance : «Fourrer! C'est rien ça, crisse! Ça veut rien dire, câlice! (CS, 76)» Ils font de leur propre vie un lieu de théâtre, un monde trafiqué, déguisé, qui ne requiert aucune implication et dans lequel le jeu est roi.

Deux grandes figures de personnages s'affrontent. D'un côté, il y a Michel et Josée qui aspirent à l'amour et qui, malgré les efforts déployés pour se fondre au groupe, pour adhérer

aux règles du jeu, sont incapables de détachement. De l'autre côté, se dressent les quatre autres personnages, Serge, Éric, Nancy, Mélanie qui, eux, semblent totalement brisés, déconnectés d'eux-mêmes, ils consomment le plaisir à outrance, utilisent l'autre comme un objet, agissent dans une absence totale de sentiment. Josée, bien qu'incapable de se comporter comme le reste de la bande, tente par tous les moyens d'afficher le détachement de rigueur. Le regard de l'autre a une grande importance.

JOSÉE. T'sais, vas pas penser que je trippe trop fort sur Éric, non plus. Je suis pas une quétaine, quand même. Je veux dire, c'est pas parce que j'ai envie de coucher avec lui à soir que je suis en amour! (CS, 56)

Josée essaie d'avoir l'air détaché, mais ses paroles la trahissent. Josée affirme ici clairement son amour pour Éric, bien qu'elle désire le cacher aux autres. La peur de paraître différente des autres, la pousse à mentir, à nier ses sentiments. Cette idée de monde trafiqué par le jeu se retrouve de façon encore plus concrète dans *La nostalgie du paradis*. Les personnages se déguisent, endossent un rôle, Judith et Philippe se marient dans un univers fabriqué de toutes pièces, ils créent un lieu de théâtre dans lequel chaque personnage est costumé. Dans la page de présentation des personnages, les costumes sont aussi décrits.

JUDITH, la nouvelle mariée, en sous-vêtements, en vêtements de notre époque, puis en princesse médiévale.

PHILIPPE, le nouveau marié, en sous-vêtements, en vêtements de notre époque, puis en chevalier. (NP, 6)

Il en est ainsi pour tous les personnages de la pièce. Le décor aussi se voit transformé, le toit d'un édifice en plein cœur de la ville devient un lieu de mariage médiéval :

*Les invités et les nouveaux mariés sont déguisés en personnages médiévaux, mais ils porteront, par exemple, une paire de souliers de notre époque, une montre, des lunettes... Pour la réception, on retrouvera sur la terrasse, des chaises en plastique et des chaises pliantes de camping, des lanternes multicolores pour le soir, un lit à baldaquin et un gros dragon gonflable. Les anachronismes sont les bienvenus. Comme si on avait chiffonné le temps. (NP, 7)*

La personnalité des personnages est empruntée, ils revêtent une seconde peau, un masque qui camoufle leur personne réelle, cherchent à créer une romance de conte de fée parce que la vérité recèle certaines histoires qui sont loin de la perfection amoureuse des

légendes. La Judith adultère enfle les apparences de la pure et jolie princesse moyenâgeuse, le timide Philippe devient un valeureux chevalier, la mère folle et suicidaire s'empare de la figure de la bonne fée, la sœur déprimée et sombre emprunte l'allure d'un ange.

Que ce soit de cette façon concrète ou sous des couverts plus subtils, cette idée du déguisement, du faux-semblant, de la domination du monde des apparences se retrouve bien souvent dans les pièces d'Archambault. Dans *Les gagnants*, le jeu semble peut-être plus discret, mais il n'en demeure pas moins évocateur. Les toutes premières scènes installent immédiatement le ton. La pièce débute avec l'entrée en scène du personnage de Sylvio, gérant d'un magasin à grande surface. Il jouera en quelque sorte le rôle de maître de cérémonie. La plupart du temps en dehors de l'action principale, il se fait le porte-parole d'un discours sur la réussite, sur l'importance d'un leader dans une entreprise, dans la société en général. Il s'inclut lui-même dans la catégorie des gagnants, de ceux qui ont réussi alors que son emploi peu glorieux ne le hisse pas bien haut dans la pyramide sociale. Il ne s'estime pas moins un grand meneur. Il «*apparaît dans un faisceau de lumière (G, 4)*» tout comme le couple de *La société des loisirs*. Pourtant ici, la lumière ne cherche pas à mettre en valeur l'harmonie factice d'un couple en déclin, mais à mettre de l'avant le paradoxe du «*petit gérant de grand magasin (G, 4)*» qui se prend pour un «*éléphant (G, 35)*». S'ensuit une scène de festivité, des amis sont réunis pour une réception de mariage. Encore une fois, un univers de fausseté nous est présenté : «*On sent derrière les sourires un peu crispés, de la fatigue et de l'impatience. (G, 4)*» Tout le monde est poli, félicite les mariés, complimente le choix du traiteur, vante la beauté de la cérémonie, mais le tout sonne faux. Sébastien est déprimé et ne prend pas part à la conversation, Étienne ne croit pas au mariage et ne manque pas une occasion de le scander bien haut, Véronique tente d'éviter les malaises en rattrapant les maladresses de son compagnon. Les amitiés sont hypocrites, fabriquées. Lorsque les deux filles se retrouvent seules, elles médisent de Sébastien, jusqu'à ce que celui-ci se rapproche, alors elles «*cessent subitement de parler (G, 7)*». Les garçons se retrouvant alors sans Sébastien, c'est à leur tour d'en dire du mal : «*Je suis pus capable de le voir, ça bouffe mes énergies. (G, 7)*» Un autre tableau nous est offert un peu plus loin dans la pièce, les mêmes amis se réunissent pour un souper amical. La didascalie qui précède la scène qui va suivre en dit beaucoup sur ce monde d'apparence.

*Rituel de poignées de main et d'embrassades sur les joues, avec tout ce qu'il peut y avoir de faussement chaleureux. [...]Éclairage songé pour être chaleureux. (G, 50)*

Tous s'évertuent à étaler une gentillesse et une amitié profonde qui sont davantage fondées sur la représentation, la façade que sur la vérité des sentiments. Il faut jouer cette fausseté d'où surgit la théâtralisation typique d'Archambault, une théâtralité qui s'appuie sur la mise en scène d'un univers fondé sur les apparences, dans tout ce qu'il a de faux et de réel à la fois, l'idée est de «*recréer le réel dans ce qu'il a d'étrange et de poétique (NP, 7)*» L'accent est mis sur la chaleur de l'éclairage, sur les échanges sociaux afin de donner à voir l'indifférence qui règne entre chacun des confrères. Les rapports amicaux manquent sans contredit de sincère affection, ils trouvent plutôt leurs assises sur le mensonge et la superficialité. Les personnages cherchent alors à contrer cette lacune en exhibant une fausse sympathie et un enthousiasme fabriqué grâce au jeu de la surenchère. Quand Véronique comprend «*qu'on vit peut-être dans un mensonge (G, 51)*», elle ne croit pas si bien dire. Effectivement, les personnages des *Gagnants* gravitent dans un monde effrontément vil et mensonger. Lorsque Sébastien, éternel célibataire sans emploi, se trouve finalement une compagne, Étienne, qui l'encourageait vivement à garder espoir, tente alors de séduire sa nouvelle conquête. Il rabaisse Sébastien ainsi que sa propre amoureuse afin d'attirer Caroline dans son lit. Ne réussissant pas à récolter l'aventure sexuelle espérée, il envoie le bonjour à Sébastien par l'entremise de l'amante et retourne sagement auprès de sa compagne Véronique qu'il demande en mariage. Cette dernière, après avoir vécu une relation sexuelle adultère, dit voir son couple reprendre vie, alors qu'Étienne, son amoureux, cherche à séduire une autre femme. Les rapports sont hypocrites, court-circuités. Chacun reste enfermé dans son propre monde, atomisé, ne parvenant pas à rejoindre l'autre. Les conversations sont futiles ou exemptes de tout engagement émotif comme si chaque parole était filtrée, déconnectée du corps. Le désir doit répondre à des impératifs : «*J'ai pas le goût d'avoir personne d'autre dans ma tête [...] C'est toi que je veux désirer. (G, 11)*» La voix de la raison «*veut désirer*» et pourtant le corps ne répond pas à la demande, David reste impuissant. La dualité fait encore une fois son œuvre : les désirs espérés raturent les réels désirs.

Trois grandes figures de couple sont mises en relation. D'un côté, il y a David et Mireille, couple conventionnel, marié, fidèle, mais sexuellement déficient et aspirant à

représenter le couple idéal. De leur côté, Véronique et Étienne forment un couple plus libre, faisant preuve d'une supposée ouverture sexuelle, mais ils ne sont pas moins désunis que leurs amis David et Mireille. Les seuls qui semblent vraiment heureux, amoureux, sexuellement épanouis sont ceux qui nient être un couple. Sébastien et Caroline ne cherchent à partager que du bon temps momentané. L'aventure d'un soir se prolonge néanmoins, les sentiments se renforcent, mais la peur des apparences prend le dessus et Caroline recule, craignant de décevoir son entourage en s'exhibant au bras d'un homme discret, maladroit et sans envergure. Pourtant cet homme apparaît comme étant le seul un tant soit peu vrai. Il ne joue pas de jeu, n'essaie pas de camoufler ses peurs, ses désirs, il répond sans masque, sans détour, il est ancré dans le dire vrai. Ce sont les mensonges, les faux-semblants qui permettent pourtant l'accès au fabuleux monde des gagnants et de la réussite.

Tout ce travail déployé par les différents personnages afin d'édifier une façade qui corresponde à l'image qu'ils veulent renvoyer d'eux-mêmes manifeste l'importance accordée au regard de l'autre. Quand Sébastien se questionne sur la nécessité de porter une cravate en entrevue, il réalise bien que «l'apparence ça compte (G, 40)». Caroline, elle, ne sait plus différencier ses propres désirs de ceux des autres, elle confond : «On dirait que plus on se fait désirer, plus on se met à désirer les autres. (G, 57)» Mireille, quant à elle, s'inquiète de la reconnaissance de son bonheur :

MIREILLE. Ça sert à rien, David! Tout le monde le sait que je veux un bébé. Y m'en faut un, sinon les gens vont croire que je suis malheureuse.

DAVID. Mais, crisse, t'es pas malheureuse!

MIREILLE. À quoi ça sert d'être heureuse si les autres pensent que je le suis pas?

DAVID. Écoute. Si t'es heureuse pis que tu le montres, les gens vont finir par s'en rendre compte. Qu'est-ce que t'en penses? (G, 65)

Elle fait preuve d'une totale dépendance à l'égard du regard de l'autre. Si l'autre ne reconnaît pas son bonheur, cela revient pour elle à être malheureuse. Mireille se comporte ici comme le fou qui se prenait pour un grain de blé et qui une fois guéri prend tout de même peur à la vue d'une poule, car il suppose que celle-ci ne sait pas qu'il n'est pas un grain de

blé<sup>26</sup>. C'est l'autre qui le définit. C'est par son regard que le «je» existe. Mais ce temps de l'aliénation, qui est premier, ne peut perdurer sans la mort du sujet. Dans cette aliénation, l'apparence extérieure perçue par l'autre s'avère plus importante que le réel bien-être intérieur. Sébastien n'a pas confiance en lui, son ami David lui conseille de remédier à ce problème en modifiant son corps : «Tu devrais prendre des stéroïdes [...] pour être bien dans ta peau quand t'es tout nu. (G, 34)» Il suffit de correspondre aux critères esthétiques de beauté pour instantanément retrouver l'estime de soi. Le corps devient en quelque sorte l'objet de l'autre, sa chose et le sujet se voit désapproprié de lui-même, il n'est plus qu'une enveloppe modelée par l'autre, pour l'autre.

Dans *15 secondes*, le monde des apparences prend une tournure particulière en mettant en scène un homme atteint de paralysie cérébrale. Mathieu est tout à fait normal. Comme tout le monde il mange, dort, travaille, pleure, rit, mais il vit avec la contrainte d'un corps brisé. Lors d'une soirée amicale, Claude, Mathieu et Charlotte se plaisent à imaginer un personnage fictif qui réussirait à se débarrasser de son handicap lorsqu'il joue au théâtre. Le délire tourne autour d'un comédien atteint de paralysie cérébrale qui retrouverait ses entières facultés motrices alors qu'il joue le rôle d'un homme normal ou d'un super héros.

CHARLOTTE. Au fond, y est pas plus libre quand y est sur la scène, parce qu'y est prisonnier d'un rôle. Ça le fait mourir, parce qu'y sait très bien que tout ce qu'y vit sur la scène, c'est pas vrai, que c'est juste du théâtre... mais en même temps c'est juste là, sur la scène, qu'y peut s'approcher un peu de ce que pourrait être sa vie si y était normal... (15S, 65)

Le paradoxe est tragique. La vie normale se passe au théâtre, elle est donc nécessairement jeu, fabulation et fausseté. La liberté n'est possible que sous le joug d'un rôle. Mathieu réalise que c'est la société qui fait de lui un handicapé : «Ce qui me fait chier, c'est les autres. (15S, 51)» C'est le regard posé par l'autre qui installe la différence. Mathieu, lui, ne se sent pas plus différent que chacun des individus entre eux. Tout le monde n'est-il pas prisonnier du rôle qu'il doit jouer dans la société? Lui est prisonnier de son corps, d'autres sont prisonniers du rôle qui leur est imposé ou qu'ils s'imposent eux-mêmes. Le

<sup>26</sup> Anne Éline Cliche, «Le fou et l'ange ou cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation», p. 239-249, in Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (sous la dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002.

personnage de Charlotte sent elle-même un constant combat entre celle que la société attend d'elle et celle qu'elle a toujours rêvé d'être.

CHARLOTTE. On dirait que la personne qui écrit pis celle qui travaille pour une agence de publicité, c'est pas la même. C'est comme si j'avais dans moi deux facettes complètement opposées. Oui, c'est ça : y a la fille que j'ai toujours voulu être, pis celle que je suis dans la réalité de tous les jours...Pis on dirait que plus le temps passe, moins j'arrive à être la fille que je veux être. L'autre prend de plus en plus de place. (15S, 50)

Charlotte se trouve être tiraillée entre ses désirs profonds et l'idéal auquel elle se doit d'adhérer. Cette façon d'illustrer un conflit entre réalité et idéal peut se rapporter à celle exprimée par Freud mettant en relation le moi idéal et l'idéal du moi<sup>27</sup>. Le moi idéal est cet être qui serait comblant pour l'Autre. Ce moi idéal tend à une parfaite adéquation au désir de la mère, pousse le sujet à retourner vers la satisfaction maternelle originare. Au contraire, l'idéal du moi vise le devenir et propulse vers l'avant. Il répond à la fonction paternelle qui fait obstacle à l'adéquation entre l'enfant et la mère<sup>28</sup>. Charlotte n'arrive pas à se libérer de la vision rêvée d'elle-même et, d'un autre côté, elle cherche à correspondre à une image, à se conformer aux attentes sociales, à entrer dans le moule suggéré par la société. Ses désirs entrent en conflit avec cet idéal, peu à peu, ils s'estompent jusqu'à n'être plus qu'un vague rêve enfoui. L'appel à la conformité (moi idéal) emprisonne Charlotte dans un rôle, de la même façon que le handicap prive d'une certaine liberté : «Tout le monde a son handicap. (15S, 51)»

La mise en scène de deux frères, chacun atteint d'un handicap singulier, offre aussi un jeu de double intéressant. Mathieu, un paralytique cérébral, fonctionne quasi-parfaitement en

<sup>27</sup> «Si le moi idéal représente pour Freud le moi réel, «réel» en tant qu'il n'est préoccupé que de ses propres satisfactions, l'idéal du moi apparaît comme une formation substitutive nécessité par l'abandon sous l'influence des critiques parentales et du monde extérieur de certaines prétentions de ce moi idéal. L'idéal du moi représente alors ce que le moi cherche à atteindre pour retrouver les satisfactions narcissiques perdues», Roland Chemama et Bernard Vandermersh, «Idéal du moi-moi idéal» in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse in extenso, 2009, p. 259.

<sup>28</sup> «Ceci nous amène à la naissance de l'idéal du moi, car derrière lui se cache la première et la plus importante identification de l'individu : l'identification au père de la préhistoire personnelle», Sigmund Freud, «Le moi et le sur-moi (idéal du moi)» in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1987, p. 243.

société, il est autonome, alors que Claude, jeune homme en santé, vit au crochet de son frère et de la société. Il est sans emploi, sans ambition. Paradoxalement, c'est le frère handicapé qui est le plus autonome des deux (15S, 59). Cette contradiction remet en perspective l'importance des apparences. Néanmoins, *15 secondes* nous plonge dans un monde publicisé dans lequel «*perception is reality* (15S, 44)». Charlotte, créatrice de publicité, constate à quel point c'est l'esthétique d'un produit qui est achetée et non pas le produit lui-même. Le consommateur, manipulé par le discours, choisit une enveloppe, un contenant plutôt qu'un contenu : «En payant 2,99\$ pour son paquet de saucisses Hygrade, le client achète surtout l'image pis la chanson du produit. [...] Le reste, c'est du remplissage... (15S, 44-45)» Les relations humaines se règlent elles aussi sur cette loi de la perception, Charlotte choisit Claude pour son enveloppe corporelle alors qu'elle communique davantage avec l'esprit de Mathieu. Encore une fois, les personnages d'Archambault nous sont présentés comme des prisonniers de l'image.

Être prisonnier de l'image c'est aussi aspirer à une conformité. Ce désir de conformité est poussé à l'extrême dans la pièce *Adieu beauté, la comédie des horreurs*. Les critères de beauté se voient à la fin de la pièce renversés par les médias, par l'univers de la mode, ce qui est beau devient laid et vice versa. Pour comble d'ironie, c'est un crapaud qui nous raconte l'histoire. À la manière d'un maître du jeu, il se questionne sur la beauté, sur les raisons de sa propre laideur, remet en question l'existence de Dieu. Ce personnage surréaliste nous plonge dans un monde caricatural des plus absurdes. Tous les personnages d'Archambault sont caricaturaux, mais à un niveau différent. Le crapaud d'*Adieu beauté, la comédie des horreurs* et le gérant de magasin à grande surface des *Gagnants* offrent une autre perspective à la pièce de théâtre qui se déroule sous nos yeux, ils outrepassent le niveau de réalisme pour rire du théâtre, se moquer de la société, poser un regard extérieur sur l'action qui se produit. La plupart des autres personnages adhèrent à un univers plus réaliste bien qu'ils ne prennent vie que momentanément, sans bagage psychologique, sans marque du passé; ils ne s'expriment qu'à travers une exagération, une amplification qui ne manque pas de contribuer au comique des pièces d'Archambault. La mise en scène d'un hideux crapaud qui parle et sautille sert à pointer du doigt l'absurdité des autres personnages de l'histoire et celle de notre société trafiquée par le déguisement et l'apparence. L'exploitation de personnages

ancrés dans le paraître, aux prises avec une dualité omniprésente, entretenant des relations vides, mensongères, contribue à enrichir la théâtralité typique d'Archambault qui joue avec le besoin du regard de l'autre dans une totale aliénation à l'image de soi.

Archambault dépeint habilement des individus dépossédés d'eux-mêmes, aspirant constamment à l'assentiment des autres. Freud et Lacan se sont tous deux penchés sur la question du sujet et de son rapport à l'autre. Lacan a introduit la notion d'aliénation pour reprendre ce que Freud définit comme dépendance à l'Autre primordial ou comme détresse originaire. Le stade du miroir élaboré par Lacan s'avère «formateur dans la fonction du Je». Le moi constitutif du sujet vient en grande partie de l'Autre. C'est le regard de l'Autre qui détermine la naissance du sujet. Le moi est une projection, une image dont la consistance soutient le sujet « [...] pris au leurre de l'identification spatiale [...] et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante<sup>29</sup>». Ce lien indissociable entre moi et l'Autre est des plus apparents dans l'œuvre d'Archambault. Ce grand Autre incarné dans *La société des loisirs* par la voix qui pose dans la toute première scène des questions au couple formé par Marie-Pierre et Pierre-Marc se détecte la plupart du temps à travers la parole des différents personnages. Cet Autre ne revêt pas la figure d'un personnage en particulier, n'endosse pas un rôle bien précis, il transparaît pourtant à chaque instant à travers les paroles, les gestes des personnages, leur souci des apparences, leur désir d'être conforme à certaines normes, leur besoin incessant de plaire et d'être aimés en cherchant à tout prix à correspondre à ce que chacun attend d'eux. Un certain consensus sur les valeurs forme ce grand Autre; ce dernier ne dicte pas directement une conduite à adopter, il est néanmoins présent en chacun des personnages d'Archambault, tous aspirant à une parfaite adéquation avec cet Autre. Cette aliénation à l'image de soi, cette dépendance au regard de l'Autre entraîne nécessairement une contrainte dans l'exécution des désirs, nos désirs propres ne pouvant être en parfait accord ni répondre à chaque instant à la demande de l'autre. Dans *L'avenir d'une illusion*, Freud écrit que la culture implique un renoncement aux pulsions qui est nécessaire à la vie en société. Le surmoi culturel, ce grand Autre en nous, cette figure de l'idéal qui guide les personnages d'Archambault et les brime dans leurs désirs en installant une morale

---

<sup>29</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 97.

contraignante, est indispensable à la survie de l'espèce humaine<sup>30</sup>. Si le sujet est un être social, il est par nécessairement un être contraint par la morale de l'Autre. C'est cette morale sexuelle civilisée qui est mère des névroses et de la sublimation. Dans *Psychologie des foules et analyses du moi*, Freud traite de l'influence de la foule sur le sujet. Le sujet subit une certaine contagion par la foule, il peut même en oublier son intérêt personnel et se laisser emporter par l'affect collectif : «Il est évident que là se manifeste quelque chose comme une compulsion à égaler les autres, à rester en harmonie avec le plus grand nombre<sup>31</sup>.» Le sujet cherche à se fondre à la foule, à la majorité; de la même façon, les personnages de Josée et Michel de *Cul sec* tentent de consommer des corps sans attachement émotif comme le font leurs amis; et ceux de Marie-Pierre et Pierre-Marc de *La société des loisirs* aspirent à adhérer parfaitement au moule du couple marié conventionnel, tout comme David et Mireille des *Gagnants*. Dans *Psychologie des foules et analyses du moi*, il est souvent question d'un meneur, d'un chef exerçant une totale influence sur le groupe qu'il dirige. Freud met en parallèle le meneur, le «père originaire» et l'idéal de la foule. Au même titre qu'un meneur, l'idéal de la foule, cet Autre dont nous parlions plus haut, domine le moi du sujet<sup>32</sup>. Dans son appartenance à une société, le sujet sera conforté dans cet assujettissement à l'Autre et peut donc chercher à tout prix à correspondre aux codes que la masse impose en se pliant à une contraignante conformité. Chez Archambault, pratiquement tous les personnages sont aliénés par leur image et ne se définissent que par le regard de l'autre. Sans l'autre, ils n'existent pas, ne ressentent pas. L'important réside dans l'image que les autres se font d'eux et non pas dans la reconnaissance de leurs désirs. Mireille ne peut être heureuse que si les autres le croient, Nancy consent à avoir un rapport sexuel avec un homme qu'elle ne désire pas afin de faire partie de la bande, Marie-Pierre et Pierre-Marc affichent un bonheur et un

---

<sup>30</sup> «Il est vrai, la nature ne nous demande pas de restreindre nos instincts, elle leur laisse toute liberté, mais elle a sa manière, et particulièrement efficace, de nous restreindre [...] À la vérité, la tâche principale de la civilisation, sa raison d'être essentielle est de nous protéger contre la nature.», Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, PUF, 1971, p. 22.

<sup>31</sup> Sigmund Freud, «Psychologie des foules» in *Essais de psychanalyse*, Payot : Paris, 1987, p. 143.

<sup>32</sup> «Dans la vie psychique de l'individu pris isolément, l'Autre intervient très régulièrement en tant que modèle, soutien et adversaire, et de ce fait la psychologie individuelle est aussi, d'emblée et simultanément, une psychologie sociale, en ce sens élargi mais parfaitement justifié.», *Ibid.*, p. 123.

épanouissement sexuel qui sont en vérité absents de leur vie de couple afin de sauver les apparences. Tous les personnages d'Archambault aspirent à une reconnaissance maladroite par l'autre, ils sont aliénés à leur image, cherchent compulsivement à adhérer aux valeurs et aux désirs promulgués par l'Autre, tant et si bien qu'ils vont jusqu'à disparaître comme sujets.

### 3. Le rapport à l'objet

L'importance accordée au monde des apparences se prolonge jusqu'au décor et aux objets matériels mis en valeur par les personnages. Au départ, dans *La société des loisirs*, seul l'éclairage fait office de décor, il suggère le mensonge, l'hypocrisie. Les personnages flottent dans une lumière surréelle. Ensuite, le décor est plus concrètement planté comme nous l'indique la didascalie.

*Quelque chose qui évoque une salle de séjour. Ou un salon. Une table basse, deux divans. Un piano à queue. C'est bien décoré. C'est presque trop beau pour être vrai. Des portes ou des ouvertures qui mènent aux chambres, à la cuisine et à la salle à manger. Il y a, sur un des meubles, un moniteur pour entendre ce que le bébé fait dans son lit. (SL, 15)*

Le caractère mirobolant du décor (un décor «trop beau pour être vrai», la présence d'un piano à queue) installe dès le début de la pièce un climat artificiel. L'immense piano, élément principal du décor, cadeau de Pierre-Marc à sa douce moitié qui ne sait pas en jouer, mais qui rêve depuis toujours d'en posséder un, se fait le représentant matériel de l'hypocrisie et du mensonge qui planent tout au long de la pièce. Ce symbole de richesse matérielle et artistique dénote une grande absurdité et une profonde contradiction. Personne ne s'en sert, personne n'en joue : «J'avais oublié que ça pouvait faire de la musique, cette grande affaire-là! (SL, 111)» Le majestueux instrument tient plutôt le rôle de cachette des vices et désirs, on y dissimule les cigarettes, l'alcool dont on ne fait supposément plus usage. «Marie-Pierre se dirige vers le piano. Elle soulève le couvercle du piano et en sort un paquet de cigarettes, un briquet et un cendrier. (SL, 18)» À la fin, alors que la façade d'apparat si méticuleusement bâtie s'est effondrée et que les vérités ont éclaté, les qualités de camouflage du piano se voient elles aussi détrônées, l'alcool qui y était dissimulé a été complètement bu : «Le piano, c'est une très mauvaise cachette. [...] C'était plutôt prévisible comme cachette. (SL, 150)»

Lorsque Marie-Pierre et Pierre-Marc s'apprêtent à faire l'amour, c'est sur les notes du piano qu'ils s'installent, le noir se fait et «un joli petit morceau de piano (SL, 30)» se fait entendre, laissant présumer l'accouplement, la jouissance. De la même façon, quand les ébats à trois sont en train de s'accomplir dans une des chambres et que les halètements

sexuels sont transmis par le moniteur, l'amoureux éconduit se met à pianoter, plutôt lentement au début, pour s'emballer petit à petit dans un rythme plus effréné.

*Machinalement, il se met à jouer une mélodie plutôt simpliste comme «en roulant ma boule». Il commence avec un rythme assez lent, puis s'emporte au fur et à mesure pour jouer son petit morceau de plus en plus vite et de plus en plus fort. (SL, 135)*

Cet emballement musical suggère probablement l'orgasme des partenaires. Un crescendo dans l'ardeur et le rythme de la musique peut être associée à la montée de l'excitation et de la jouissance jusqu'à l'orgasme final. Le piano se fait ici le témoin, l'écho des ébats sexuels. En plus de servir à proprement parler de lieu de dissimulation de l'alcool et des cigarettes, plaisirs de bouche substitués, le piano devient, à un niveau figuré, l'emblème des désirs réprimés au nom du conformisme.

De plus, au cours de la pièce, grâce aux paroles échangées entre les personnages, nous détectons rapidement l'importance accordée aux objets matériels. Le couple vit dans une maison de banlieue, entourée d'une haute haie de cèdres, avec piscine dans le jardin, cinéma maison au sous-sol. Pierre-Marc se dit heureux de son «beau niveau de vie», niveau de vie essentiellement basé sur la valeur des possessions du couple. Le couple ne veut surtout pas mettre en péril ce niveau de vie par la venue d'un nouveau-né inattendu, un avortement s'impose : «Tu sais on a besoin de nos deux salaires. On a un beau niveau de vie, là! On a un beau niveau de vie, je trouve. Je pense qu'on l'aime notre niveau de vie, non? (SL, 36)» Marie-Pierre finit par éclater, elle a tout pour être heureuse et pourtant : «J'ai pas de raison d'être malheureuse, j'ai tout ce que je veux! (SL, 112)» Après l'énumération de tous ses acquis matériels (le mari, l'enfant, la maison, la cafetière, le micro-ondes, le lit king, le voyage à Cuba, le piano), elle conclut : «Qu'est-ce que je pourrais ben vouloir de plus, hein? (SL, 112)» C'est à ce moment-là que surgit l'idée du ménage à trois. Tous ces objets matériels servent vraisemblablement de substituts aux désirs déniés.

La possession d'objets matériels s'étend jusque dans les rapports humains. D'ailleurs le contact avec le bébé se fait grâce à un moniteur qui transmet les pleurs d'une pièce à l'autre. Plutôt que de s'occuper du bébé lorsque les pleurs leur parviennent, les parents, afin d'avoir la paix, éteignent le moniteur : «Non. Il a personne qui va y aller. Il est parti. On a pas le choix. Faut qu'il se rende au bout de sa crise, c'est tout! [...] Bon, ben...Je pense que je vais

fermer le moniteur, finalement. (SL, 72-74)» Il suffit de débrancher l'objet pour briser le contact avec l'autre. Même les relations entre les individus, entre parent et enfant ne sont possibles que par objets interposés, et encore, les relations restent fragmentaires, superficielles. L'enfant apparaît comme une entrave au bonheur : «On essaye de passer une soirée agréable, là! T'es pas pour passer ton temps avec le petit dans les bras. (SL, 72)» Quand on leur demande si tout va bien avec le nouveau-né, le couple répond qu'il a une bonne garderie (SL, 11). Les enfants sont des objets au même titre que la piscine, le cinéma maison, et quand cela devient trop prenant, on les fait éduquer par les autres. À la question sur les raisons de l'adoption d'une petite Chinoise, le couple répond que «c'est cute» et «comme il fallait faire un choix, on a choisi ça (SL, 12-13)». La petite Chinoise désignée par le pronom «ça» est reléguée au rang des objets matériels, elle ne sert qu'à conforter le couple dans son sentiment de générosité, de bonne conscience sociale et à éviter «de se remettre dans le trouble», «d'endurer les crises de la première année» et de «torcher» un jeune bébé (SL, 33-35). L'autre est présenté comme un objet au service du sujet, et le seul lien possible entre le sujet et les autres s'établit grâce aux objets matériels. Le même jeu s'opère dans les relations amicales. Afin de rompre leur amitié avec Marc-Antoine, le couple offre à celui-ci un cadeau d'adieu. La didascalie indique que le cadeau est «un très grand laminé (trop grand?) (SL, 53)» d'une photo des deux couples d'amis. Marc-Antoine y apparaît au bras de son ancienne femme Roxane. Cadeau de «rupture» bien paradoxal qui représente tous les anciens liens. La référence au passé, aux deux couples unis sert à conforter Pierre-Marc et Marie-Pierre dans leur stabilité et dans l'anéantissement de leurs désirs. En disant ces mots : «Je commencerai pas à échanger mes amis, comme de la marchandise, contre un bon souper! (SL, 121)», Marc-Antoine décrit exactement l'amitié telle que apparaît depuis le début de la pièce : une chose qui se marchande. L'objet s'interpose aussi dans les relations sexuelles. Marc-Antoine aime faire porter des perruques à ses partenaires sexuelles : «Pour que tu puisses avoir l'impression de baiser une autre fille. (SL, 84)» D'une part le désir de jouissance est camouflé par un monde d'objets, d'apparence, d'autre part, la jouissance se rejoint aussi par l'apparence. Le désir de rapports sexuels avec des partenaires sexuels autres que son mari ou sa femme est dénié, on se sert de la perruque pour accéder à ce désir. Même les relations sexuelles se marchandent. Lorsqu'il est question d'un ménage à trois, les quatre personnages se lancent alors dans une interminable négociation. Chacun défend sa position,

veut être maître de choisir comment se déroulera l'expérience, qui participera et comment. Les sujets deviennent les objets d'une véritable transaction (SL, 113-134). Les relations filiales, amicales ou sexuelles sont régies par un monde de l'image où l'objet matériel est roi. Quand un malaise s'installe, que tous cherchent quoi dire pour alimenter une conversation vide, on sort un jeu : «*Long temps. On ne sait plus quoi se dire. Hey! On devrait jouer à un jeu de société! (SL, 99)*» Encore une fois, c'est l'objet trivial qui pallie les relations lacunaires. Il établit le contact avec l'autre tout en dressant une façade de superficialité et d'apparence qui constitue le réel de la relation.

Dès la deuxième scène de la pièce *15 secondes* s'installe cette même vision marchande des relations humaines. Le personnage de Mathieu appelle une agence d'escorte afin qu'on lui envoie une prostituée. Une société malade, individualiste est mise rapidement en scène, il faut payer pour une sexualité, pour entrer en contact avec l'autre. À la blague, Mathieu avoue attirer les femmes grâce à son argent : «*L'argent, c'est le secret de mon succès auprès des femmes! (15S, 25)*» La farce est empreinte de vérité étant donné que la seule façon que Mathieu a trouvée pour avoir un contact avec des femmes c'est en les payant. Claude aussi se voit pris dans ce système de marchandisation des relations bien que dans son cas, cela soit fait de façon plus détournée, moins directe. Après quelques rendez-vous avec Charlotte, il se rend compte que leur relation ne pourra pas se poursuivre : «*Je suis pas capable de suivre son train de vie. [...] A l'aime les restaurants chics pas mal, la p'tit maudite. (SL, 25-26)*» Du sexe en échange d'un bon repas. L'argent semble être la seule recette pour entrer en relation avec l'autre. L'enjeu de toute la pièce repose sur un accord marchand entre les frères, de l'argent contre une relation amoureuse. Mathieu paie le loyer, Claude lui laisse le droit de séduire sa compagne en contrepartie.

CLAUDE. C'est de la merde, Mathieu. Hey, tu vas la cruiser pendant le jour, pis le soir a va venir se coucher dans mon lit...Ça pas d'ostie de bon sens, ça! [...]

MATHIEU. O.K. je paye ton loyer pour les trois prochains mois si tu le fais. (15S, 39)

En plus, le seul baiser que Mathieu reçoit de Charlotte est le résultat d'une négociation. Celle-ci l'embrasse afin d'acheter la paix avec son ancien conjoint. Quinze secondes d'un tendre baiser et Richard, l'amant détrôné, assure qu'il abandonne la partie.

RICHARD. Je te demande pas grand-chose. Juste une preuve de ton amour pour lui. Un p'tit bec de rien du tout. Comme ça, dans ma tête, je vas avoir l'image que ça prend pour que je puisse arrêter de t'aimer. [...]

CHARLOTTE. Tu me promets qu'après je te revois pus? [...]

RICHARD. O.K. Promis. (15S, 57-58)

Encore une fois, le geste d'amour est associé à un marchandage. Les personnages négocient, jouent à l'amour, jouent avec l'amour. Leurs relations sont à l'image de la société dans laquelle ils vivent. La publicité est partout, elle dicte les vies, influence les perceptions. Charlotte travaille dans une maison de publicité, elle réalise à quel point la perception fait office de réalité. Claude s'insurge contre cette mise en valeur de l'image, de ce commerce par l'image.

CLAUDE. Hey! Une annonce c'est ben plus dangereux que n'importe quoi! Tu sais-tu combien de fois par semaine ça passe, un message publicitaire? On est bombardés, man! Pis ce bombardement-là, y s'attaque à l'inconscient collectif! C'est quoi, tu penses, l'image que la société a des jeunes, hein? C'est l'image qu'on lui renvoie dans les annonces de jeans pis de bière, tu sauras! (15S, 25)

Pour vendre des jeans ou de la bière, on vend du sexe, du plaisir, de l'oisiveté, pour vendre une voiture, on vend la liberté, l'évasion, la sérénité (15S, 16-17). Notre société capitaliste est régie par un système de consommation dans lequel tout s'achète, tout se vend, tout n'est qu'image et négociation marchande, même les relations humaines.

Un peu comme dans la société des loisirs la description du décor de *Cul sec* est assez significative quant aux valeurs matérialistes des personnages.

*Dans un appartement neuf, décoré de façon très moderne, sans chaleur. Le mobilier du salon est en noir et blanc. Par terre traînent quelques bouteilles vides; sur la table, des cendriers pleins. Des objets comme des pochettes de disques compacts, des revues ou même des vêtements peuvent être éparpillés dans la pièce. Il y a un désordre qui ne doit en aucun moment gêner les personnages. Quand l'éclairage se fait sur le décor, une musique techno-pop, genre house-music, joue à tue-tête. (CS, 11)*

L'appartement richement décoré, à la dernière mode, mais impersonnel correspond bien à la personnalité de son hôte. L'esprit mercantile de Serge se détecte très bien dans ce décor choisi, à l'image d'un salon de magazine. La réussite financière de Serge est impeccablement

exposée et son mode de vie festif et désinvolte transparaît dans le désordre qui habille la pièce. La froideur qui se ressent à travers la perfection plastique de la décoration dénote l'artificialité du monde dans lequel Serge et ses compagnons évoluent. Les objets matériels ont une si grande importance, que leur incombe la responsabilité des événements fâcheux. Lorsque Serge raconte son accident de voiture, il blâme la fragilité de sa voiture plutôt que son manque d'attention, sa fatigue et son ébriété.

SERGE. Ça m'apprendra d'avoir acheté une *Volks*. C'est faite en papier d'aluminium ces chars-là! De la vraie scrap, crisse! Mais c'est la dernière fois que je me fais fourrer par les vendeurs de chars européens! Là, je me suis acheté une américaine. C'est plus solide, pis ça tient mieux la route. Au moins, les chars américains, c'est conçu pour notre mode de vie, sacrament! (CS, 14)

Quand l'objet matériel se brise, on le remplace, on en achète un autre. Il en est de même avec les relations entre individus. Les personnages de *Cul sec* collectionnent les relations vides, éphémères, à «jeter après usage». Ils accumulent les aventures sexuelles, les comptabilisent sur un tableau. Effectivement, en faisant le tour de l'appartement, Michel découvre un « [...] miroir sur lequel il y a, marqués au rouge à lèvres, les noms d'Éric et de Serge suivis de plusieurs barres rouges. (CS, 15)» Lorsqu'il demande à son ami Serge ce que cela représente, ce dernier répond : «C'est le nombre de fois qu'on a fourré, Éric pis moi. On est à égalité, crisse. Douze à douze. (CS, 15)» Les êtres deviennent une liste d'objets acquis, utilisés, hors d'usage après trois consommations : «Quand t'as fourré trois fois la même fille, ben les baisés supplémentaires que tu fais avec elle peuvent pas être rentrés dans le tableau. Faut que t'en fourres une autre! (CS, 17)» L'autre n'est qu'un objet consommable de plus, au même titre qu'une voiture ou la décoration d'un appartement. La réduction du sujet à un objet est à son comble lorsqu'Éric et Serge se lancent dans de savants calculs afin d'évaluer combien de «baisés supplémentaires» sont nécessaires à Michel pour récolter le même nombre de points que ses deux compagnons.

SERGE. Attends...Y est à trois, pis nous autres à douze. Ça veut dire neuf filles pour nous rejoindre. Mmmm, pas facile, pas facile! Ou ben si t'aime mieux, Michel, tu peux fourrer trois fois trois filles pour nous rejoindre. Mais pour nous dépasser, faudrait que tu passes trois fois quatre filles différentes! (CS, 22)

Aucun échange vrai n'a lieu entre les hommes et les femmes, l'autre n'est qu'un corps à utiliser pour sa propre satisfaction, sans plaisir, sans désir, pour seule fin d'accumuler des

points dans un tableau et ainsi de remporter les honneurs du vainqueur. Le sexe est présenté comme une denrée calculable, comptabilisable. Sa valeur marchande est concrètement exposée lorsque Serge apprend à Michel que le perdant du concours doit payer les services d'une prostituée au gagnant.

MICHEL. Qu'est-ce qu'y gagne celui qui score le plus?

SERGE. Y se mérite le titre d'employé du mois. Le perdant est obligé de lui payer une soirée avec une pute. [...] avec une pute mon gars c'est différent. Ce qui compte, c'est rien que ton plaisir à toi. Y a pas de niaisage. Je veux dire, la pute a veut juste ton cash. A s'attend pas à ce que t'a fasses jouir. Est entièrement dévouée. C'est tout un trip. [...] Comme moi, la première fois, j'étais tellement excité que je suis venu tout'suite.[...] Mais astheure je me contrôle mieux. Je m'arrange pour en avoir pour mon argent. (CS, 16)

La relation sexuelle avec une prostituée est décrite comme le summum du plaisir, elle ne nécessite aucune implication de la part du client, l'homme n'a qu'à recevoir sans rien donner hormis son argent. Les relations les plus convoitées sont celles qui se marchandent et se vivent à sens unique, avec détachement. Le sexe a une valeur monnayable comme tout objet matériel. Vers la fin du premier acte, alors que nos trois comparses s'appêtent à partir à la recherche de jeunes demoiselles avec lesquelles passer la nuit, la séduction est présentée par nos trois comparses comme un fruit dans lequel on croque, une chasse à courre, une partie de hockey. La femme est réduite à n'être qu'une «pitoune juteuse (CS, 29)», un animal à chasser, des points pour un pool de hockey.

ÉRIC. Je déclare officiellement que la chasse est ouverte! (*Éric s'empare de la canne de Serge et monte sur le fauteuil. Il manipule la canne comme un micro*) Eh bien, chers amateurs de sport, on vous rappelle que ce soir se dispute la dernière rencontre du mois. C'est bientôt que tout va se décider. On sait que Serge et Éric sont à égalité, et que Michel, qui effectue un retour au jeu remarqué, semble loin derrière nos deux favoris!

*Éric tend la canne vers Serge.*

SERGE. Tout à fait, Éric. Personnellement, je pense ben être en mesure de scorer plusieurs beaux points ce soir, en dépit de ma blessure. Y a rien pour m'arrêter, comme qu'on dit. (CS, 29)

Les relations avec l'autre, en plus d'être diminuées et vides, s'établissent par objets interposés. La sexualité se vit à travers une vidéocassette pornographique, autre exemple de

monnayage du sexe. Éric paye pour avoir accès à la sexualité plus grande que nature des films pornographiques qui elle-même est offerte grâce à la performance sexuelle rémunérée de ses acteurs. Et c'est grâce à sa «généreuse contribution» qu'Éric permet à ses amis d'avoir accès à une culture sexuelle, à un univers imagé permettant la découverte de nouveaux «positionnements sexuels (CS, 28)». La pornographie cinématographique est selon lui l'ultime façon de vivre sa sexualité: «Des gars qui s'imaginent qu'y sont toi, pis des filles qui rêvent que c'est toi qui les fourres! Câlince! Si c'est pas ça le summum du cul, je me demande qu'est-ce ça peut être, ostie! (CS, 26)» Cette vision de la sexualité se répercute sur la manière de percevoir l'autre. Les hommes parlent des femmes en ne mentionnant que leur enveloppe corporelle et leur organe génital. Rencontrer une nouvelle femme se résume à explorer «une nouvelle peau, des nouvelles boules, un nouveau cul, une nouvelle touffe, une nouvelle plotte (CS, 27)». Les femmes agissent de la même façon en réduisant l'homme à la grosseur de son pénis. Pendant quelques pages, les personnages de Josée et de Nancy discutent de l'importance de la grosseur de l'appareil génital de l'homme en faisant totalement abstraction de la personne.

JOSÉE. Franchement, la grosseur, c'est pas ce qui est le plus important.

NANCY. Ben je me demande ben ce qui pourrait être plus important que ça? (CS, 42)

Tout rapport avec l'autre est ramené au sexe et le sexe n'est qu'une valeur marchande de plus, l'autre, un objet dont on doit s'emparer. Un peu plus loin dans son argumentation, Josée compare le choix d'un partenaire sexuel avec celui d'un vêtement.

JOSÉE. Pis c'est tellement plus facile de se laisser aller dans ce temps-là : quand c'est celui que t'as choisi qui te monte dessus. Tu te sens plus libre, mieux dans ta peau. C'est comme quand tu t'habilles le matin. Des fois ce que tu veux mettre est au linge sale. Tu mets d'autres choses, une robe, un pantalon, mais y a rien à faire, ça vaut pas la jupe que tu voulais mettre... (CS, 55)

Les personnages de *Cul sec* rabaisent constamment les rapports à l'autre, les relations sexuelles particulièrement, à une futilité matérielle. Mettre sur le même pied le partenaire sexuel et la jupe préférée illustre bien le sens des relations avec l'autre. Josée parle ici d'être «mieux dans sa peau», aucun élément de son argumentation ne s'appuie pourtant sur un mieux-être profond, intérieur, tout n'est basé que sur l'apparence extérieure telle la beauté

d'un vêtement. À la toute fin de la pièce, alors que Josée refuse le partenaire sexuel qui lui est assigné, Éric propose généreusement de partager sa partenaire d'un soir, Nancy, avec son ami Serge : «T'as fourni la boisson, l'appartement pis les lits. C'est juste normal que tu puisses en profiter un peu toi aussi. (CS, 79)» Nancy est ici la victime consentante d'un troc, d'un échange : un peu de boisson et un lieu de festività contre la consommation d'un corps, l'utilisation sexuelle d'un être humain. L'objectivation de soi et de l'autre est ici concrètement exposée. Le sujet est réduit par l'autre et par lui-même au statut d'objet, les relations ne se basent que sur un accord marchand, l'autre ne vaut pas plus qu'une bonne rasade de vodka ou une liasse de billets de banque. Cela montre à quel point notre société capitaliste est régie par un système de consommation dans lequel l'individu atomisé, disloqué, centré sur son individualité, est si déconnecté de ses désirs qu'il préfère les ensevelir sous un amoncellement d'objets matériels.

Bien que la pièce *Les gagnants* mette davantage l'accent sur les relations mensongères et le monde des apparences, certains éléments se rapportent tout de même à cet hypermatérialisme de la société. Les personnages de Mireille et de David ne semblent parvenir à se rejoindre sexuellement que par l'entremise d'une caméra, et encore, le succès de l'entreprise demeure douteux. Ils ont finalement recours à la médication afin de réveiller la virilité de David. Le sexe ne devient possible que grâce à la technologie, à la médecine. Finalement, le couple devra se tourner vers l'insémination artificielle afin de réussir à se reproduire.

MIREILLE. Y a moyen d'avoir de la semence qui vient d'un homme aux yeux bleu (*sic.*) pis aux cheveux bruns. Comme toi. Comme ça, y a pas de mauvaise surprise, je veux dire, on est certains de pas se retrouver avec un bébé blond ou ben roux. Tout le monde va croire qui vient de toi. C'est le fun, non? [...] Je suis sûre qu'on va être capable de trouver du sperme qui a ta couleur de cheveux. (G, 64)

On magasine un bébé dans une banque de sperme comme on se procure n'importe quel objet matériel. L'ironie et le cynisme sont ici à leur comble. L'humour noir produit par ces paroles est constitutif de ce théâtre. Sébastien, pour sa part, n'ayant pas la chance d'avoir une compagne, se voit conseiller par ses amis de passer une annonce dans le journal ou de s'inscrire sur un site internet de rencontre. Les bébés s'achètent dans des éprouvettes et il est même possible de dénicher du sperme de «diplômé universitaire (G, 87)»; les relations

amoureuses se trouvent dans les journaux ou se vivent virtuellement. Ces façons d'entrer en contact avec l'autre ou de se créer une famille apparaissent comme artificielles, transactionnelles. Le bonheur est présenté comme un bien matériel de plus à acquérir. La réussite professionnelle et l'argent qu'elle procure forment la base de toute la pièce. Lorsque Sébastien tente de se suicider, tous se rejoignent à son chevet; afin de contrer le malaise qui s'installe, les personnages s'entretiennent sur le dernier Salon de l'habitation visité.

MIREILLE. Hey! Êtes-vous allés au salon de l'habitation, finalement? Y a des maudites belles idées pour les salles de bains [...] pis pour les cuisines aussi, c'était bien. Y avait tellement des belles choses pour les cuisines. Beau, pratique, pas trop cher... (G, 83)

Personne ne s'enquiert de l'état de santé de Sébastien, des raisons de son mal de vivre, on préfère discuter meubles et décoration. Lorsque Sébastien veut rendre à David l'argent qu'il lui devait, ce dernier refuse.

DAVID. Non, non, non. Garde-le, C'est important que tu repartes fort. Garde ça pis gâte-toi un peu.

MIREILLE. Oui. Prends soin de toi. Va au restaurant. Au cinéma. Achète-toi du linge. Des disques compacts. Un DVD. Y a des DVD en spécial en ce moment chez...merde, je m'en souviens pus. (G, 86)

Il semble que l'argent suffise à retrouver le moral, l'envie de vivre. Comme dans *La société des loisirs*, une belle maison et un bon travail (G, 64) sont présentés comme la clé du bonheur. Pourtant, il apparaît évident que tous ces objets matériels ne servent qu'à camoufler un drame plus grand, des désirs enfouis ou même méconnus. Archambault nous dépeint une société malade, une génération en mal de vivre, qui se console dans la consommation à outrance, se voile la face sous un amoncellement d'objets matériels, cherche à se valoriser par cette richesse matérielle. Cette jeunesse en total désamour de soi et des autres s'encombre de superficialité pour oublier le vide de sa propre existence. L'effet de cette mise en scène est assez puissant. La cruauté ne laisse pas intact le spectateur qui devient ici le témoin amusé, mais amer de cette «société».

## CHAPITRE II

### LE RYTHME ET LA STRUCTURE

#### 1. Répétitions et scansion

Jusqu'à présent nous avons travaillé la parole, les personnages, les décors mis en place par Archambault, mais qu'en est-il de la structure? Dans sa préface aux *Essais critiques*, Roland Barthes aborde la question de la forme et son importance dans la transmission signifiante. Il présente l'auteur comme le producteur de «présomptions de sens, de formes<sup>33</sup>», mais le dernier mot revient à celui qui interprète. Selon Barthes, le sens passe bien sûr par l'énonciation, et ce qu'il suscite dépend énormément de sa forme<sup>34</sup>. Barthes offre l'exemple judicieux d'une lettre de condoléances écrite à un ami en deuil. Le succinct message exprimé par l'unique mot «condoléances» qui est fidèle à ce qu'il y a à exprimer ne permet pas de manifester pleinement l'empathie et la peine partagée, une certaine froideur se dégage de cette brièveté et le réconfort escompté ne risque pas d'opérer ses bienfaits. Pour faire entendre ce que le message ne fait que dire, il faut aller au-delà du «mot juste» contrairement à l'idée reçue<sup>35</sup>. La forme, l'invention sont de la première importance. Barthes

---

<sup>33</sup> «Ce qui est donné à qui se relit, ce n'est pas un sens, mais une infidélité ou plutôt : le sens d'une infidélité. Ce sens, il faut toujours y revenir, c'est que l'écriture n'est jamais qu'un langage, un système formel (quelque vérité qui l'anime); à un certain moment (qui est peut-être celui de nos crises profondes, sans autre rapport avec ce que nous disons que d'en changer le rythme), ce langage peut toujours être parlé par un autre langage; écrire (tout au long du temps), c'est chercher à découvrir *le plus grand langage*, celui qui est la forme de tous les autres.», Roland Barthes, «Préface» in *Essais critiques*, Paris : seuil, coll. «Tel quel», 1964, p. 9.

<sup>34</sup> «[...] la morale exige de lui [l'écrivain] une fidélité aux contenus, alors qu'il ne connaît qu'une fidélité aux formes», *Ibid.*, p. 11.

<sup>35</sup> «[...] le message que je veux faire parvenir à cet ami, et qui est ma compassion même, pourrait en somme se réduire à un simple mot : Condoléances. Cependant la fin même de la communication s'y oppose, car se serait là un message froid, et par conséquent inversé, puisque ce que je veux communiquer, c'est la chaleur de ma compassion. J'en conclus que pour redresser mon

conclut à la nécessité d'un message «redressé» par certaines variations, par l'exploitation d'une originalité : «cette originalité est [...] le fondement de la littérature; car c'est seulement en me soumettant à sa loi que j'ai chance de communiquer avec exactitude ce que je veux dire [...] si je veux être moins *faux*, il faut que je sois le plus *original*, ou, si l'on préfère, le plus *indirect*<sup>36</sup>». C'est l'indirect, la forme, le détour qui permettent la transmission de ce qui s'éprouve. En nous inspirant de la description des pouvoirs de l'énonciation, nous devons de poser un regard particulier sur la forme, la structure, le rythme, les scansion présentes dans les textes d'Archambault. Ces butées, silences, répétitions permettent justement au non-dit de se faire entendre<sup>37</sup>. C'est une dynamique particulière à l'écriture d'Archambault qui s'installe à travers les nombreuses répétitions présentes dans les pièces du dramaturge : retours de mots, mais aussi de temps morts. Le «message» qui se fait entendre ou plutôt la théâtralité qui en ressort va justement au-delà des énoncés qui d'ailleurs sont souvent anodins, mais contribuent à la mise en place d'une écriture «indirecte», pour reprendre le terme de Barthes, de laquelle émerge le sens.

La scène 0 de *La société des loisirs*, dans laquelle le couple ressasse les poncifs de la vie idéale, impose dès le départ un rythme particulier. Les phrases sont courtes, les répétitions, nombreuses. Pierre-Marc et Marie-Pierre cherchent constamment à renchérir et à souligner les propos de l'autre en reprenant ses paroles. La pièce débute par les mots de Marie-Pierre qui scande un «on est heureux»; puis Pierre-Marc renchérit : «on est très heureux (*SL*, 9)». Le même jeu se reproduit plus loin dans le texte à l'arrivée de Marc-Antoine. Le fameux «on s'aime (*SL*, 9, 10, 50)» répété tantôt par Marie-Pierre, tantôt par Pierre-Marc, revient sept fois dans la pièce. Les répétitions viennent appuyer systématiquement tout ce qui a trait au bonheur, à l'harmonie du couple ou à la joie suscitée par la parentalité. Les deux personnages répètent deux ou trois fois que l'accouchement a été un «beau moment», que les filles de la garderie «ont le tour», qu'ils donnent en tant que parents du «*quality time*» à leur

---

message (c'est-à-dire en somme pour qu'il soit exact), il faut non seulement que je le varie, mais encore que cette variation soit originale et comme inventée.», *Ibid.*, p. 12.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>37</sup> « [...] seule la forme permet d'échapper à la dérision des sentiments, parce qu'elle est la technique même qui a pour fin de comprendre et de dominer le théâtre du langage», *Ibid.*, p. 13.

enfant, que le fait d'avoir un deuxième enfant «ça peut juste être un plus (*SL*, 11-12)». Un «c'est super» surgit à quelques endroits dans la pièce, toujours lorsqu'au contraire c'est loin d'être «super (*SL*, 44, 149, 151)». Ce désir d'afficher une relation amoureuse se retrouve aussi à trois reprises dans le significatif «on est deux (*SL*, 23)». Un peu plus loin, Pierre-Marc se questionne compulsivement, il craint d'avoir «l'air d'être malheureux (*SL*, 27)», mettant ainsi concrètement l'accent sur l'importance d'arborer un parfait bonheur, même illusoire. Archambault exploite extensivement les répétitions : parfois plusieurs mots ou groupes de mots reviennent à l'intérieur d'une réplique ou dans quelques répliques qui suivent, créant un effet d'accrochage qui empêche l'avancée des personnages et amplifie l'impression de fausseté; d'autres fois, certaines phrases clés ressurgissent sporadiquement à l'intérieur de la pièce, traçant les grandes lignes en jeu. Il est question par exemple à quatre reprises de «cette robe-là (*SL*, 20, 23, 43, 86)», robe chic et seyante revêtue par Marie-Pierre. La robe dérange, suscite le désir des hommes. Pierre-Marc est tout d'abord dérouteré par la robe, il s'inquiète de l'interprétation que son ami Marc-Antoine pourrait en faire.

PIERRE-MARC. C'est cette robe-là que tu vas porter?

MARIE-PIERRE. Oui, pourquoi?

PIERRE-MARC. Tu trouves pas que ça fait joyeux?

[...]

PIERRE-MARC. T'es habillée comme si on fêtait quelque chose! T'as l'air d'être contente de savoir qu'on le verra pu. (*SL*, 20)

Plutôt que de trouver attirante sa femme revêtue d'une jolie robe, il ne se soucie que de ce que l'autre peut en déduire. Réalisant plus tard que sa femme porte cette robe dans l'espoir de lui inspirer un certain désir, c'est du moins ce qu'elle prétend, il s'efforce de répondre à l'attente, mais sans grand entrain.

MARIE-PIERRE. Si tu veux savoir, c'est pas pour lui que j'ai mis cette robe-là. C'est pour toi.

[...]

PIERRE-MARC. Tu voulais qu'on fasse l'amour? (*SL*, 23)

Plutôt que de passer à l'action, de longs pourparlers s'engagent entre Marie-Pierre et Pierre-Marc, chacun questionnant l'autre sur son envie de faire l'amour. Tous ces mots, ces questions, ces hésitations dissimulent une vérité évidente: l'absence de désir.

PIERRE-MARC. Voudrais-tu qu'on fasse l'amour?

MARIE-PIERRE. Là, là? Maintenant?

PIERRE-MARC. Ah? Tu veux le faire maintenant?

MARIE-PIERRE. Pas toi?

PIERRE-MARC. Je sais pas trop, là.

MARIE-PIERRE. Tu préfères attendre?

PIERRE-MARC. Oui. Je sais pas. Peut-être. Je me disais qu'on pourrait le faire plus tard. (SL, 24, 25)

Le couple finit par s'exécuter, mais le résultat est décevant.

PIERRE-MARC. Je m'excuse. Ç'a été un peu rapide.

MARIE-PIERRE. Ça va. On était pressés.

*Un temps*

PIERRE-MARC. *pour lui-même*, Si on le faisait plus souvent, ça aiderait à être meilleur, j'imagine.

MARIE-PIERRE. *pour elle-même, comme une réflexion*, Si c'était meilleur, peut-être qu'on le ferait plus souvent. (SL, 31)

Le fossé est creusé, le couple, complètement délié. Chacun est pris dans ses propres réflexions, coupé de l'autre. «Cette robe-là» n'a selon toute apparence pas eu l'effet escompté. Marc-Antoine remarque tout de suite l'inspirante robe : «Je suis certain que cette robe-là peut inspirer du bon cul. (SL, 86)» La robe semble servir de véhicule aux désirs cachés, elle laisse présager la fin de la soirée. Marie-Pierre laissera Pierre-Marc de côté au profit de Marc-Antoine. La jeune femme affirme vouloir rompre l'amitié avec Marc-Antoine, mais elle revêt «cette robe-là» qui exprime d'elle-même un désir qu'elle n'ose s'avouer. La robe devient un appel à une jouissance autre, un désir inconnu, mais elle ne manifeste vraisemblablement pas un réel désir de séduire. Elle n'est qu'un représentant de

plus de la dislocation du couple qui tente tant bien que mal d'agir selon les normes dictées par l'autre : une femme se doit de séduire son homme, celui-ci a le devoir de répondre.

Une des trames principales du théâtre d'Archambault réside dans l'incapacité des personnages à entrer dans le monde adulte, leur impuissance à assumer, à reconnaître leur désir ou encore à répondre aux impératifs, aux choses auxquelles ils prétendaient croire ou vouloir. Certaines répétitions accentuent l'effet d'enfoncement, l'incapacité de choisir entre ce qu'ils veulent, ce qu'ils croient vouloir et ce qu'ils devraient vouloir. La fameuse phrase «J'ai pas été capable (*SL*, 78, 131, 132, 153, 155)» revient à trois endroits clés : l'avortement, le ménage à trois, le meurtre de toute la famille. Lorsque dans l'éventualité d'avoir un enfant trisomique la question de l'avortement est soulevée, Pierre-Marc dit : « Pis le faire avorter si il est pas normal? Je pense pas qu'on serait capables de faire ça? (*SL*, 78)», alors qu'il semble au début de la pièce en être tout à fait capable pour conserver son niveau de vie. À la fin de la pièce, Marie-Pierre annonce à son mari ne pas être allée se faire avorter.

MARIE-PIERRE. J'ai pas été me faire avorter.

PIERRE-MARC. Tu t'es pas fait avorter? Comment ça, tu/

MARIE-PIERRE. J'ai pas été capable. Tu dois être capable de comprendre ça. J'AI PAS ÉTÉ CAPABLE! (*SL*, 155)

Le reproche est on ne peut plus clair. Nos deux personnages sont prisonniers de leur impuissance à faire des choix parce qu'ils sont incapables de nommer, de reconnaître leurs réels désirs. Le même jeu s'opère alors que les deux couples envisagent une expérience sexuelle à trois partenaires. Alors que Marie-Pierre et Anne-Marie sont prêtes à s'y engager, Pierre-Marc fige.

MARIE-PIERRE. Qu'est-ce que t'attends?

PIERRE-MARC. Je serai pas capable. (*SL*, 132)

À la toute fin, alors que Pierre-Marc affirme n'être «plus capable de continuer (*SL*, 152)» et propose à Marie-Pierre de les tuer, elle, lui et leur fils le lendemain matin, il se désiste. Fidèle au poste, Marie-Pierre attend une «délivrance» qui ne vient pas. Tuer sa

famille est de l'ordre ici du fantasme et fort heureusement l'incapacité à agir de Pierre-Marc le maintient ici dans la réalité.

MARIE-PIERRE. Qu'est-ce qui se passe?

PIERRE-MARC. Rien.

MARIE-PIERRE. Il est 9 heures et demie.

PIERRE-MARC. Je sais. J'ai changé d'idée.

MARIE-PIERRE. Pourquoi faire?

PIERRE-MARC. Je serai pas capable.

[...]

MARIE-PIERRE. Fuck! Comment ça se fait que t'es pas capable de rien faire, hein?

(*SL*, 154)

L'ironie est à son comble dans cette réplique de Marie-Pierre qui met sur le même plan l'incapacité de vivre une expérience sexuelle quelque peu marginale et celle de tuer. Les répétitions tentent d'exprimer la force du désir de vivre, d'aimer, mais aussi toute la difficulté à le réaliser. C'est un désir d'autre chose, de changement, un appel à exulter qui va à l'encontre de la vie de famille rangée choisie par les protagonistes qui est ici mis en scène dans les nombreuses répétitions.

Quand Pierre-Marc, de retour de la baignade, se retrouve seul avec Anne-Marie, celle-ci s'interroge sur les sensations éprouvées lors d'un accouplement dans l'eau. Cette dernière conclut que «ça doit être *space* (*SL*, 107, 108, 109)». Pierre-Marc, visiblement déboussolé devant un tel discours (il bégaie, rit nerveusement, blague maladroitement), confirme en reprenant exactement les mêmes mots, en réutilisant la même expression : «ça doit être *space*». L'expression typiquement jeune paraît quelque peu inappropriée dans la bouche du trentenaire. Les répétitions servent ici à contrer un malaise. En empruntant les paroles d'Anne-Marie, Pierre-Marc tente de correspondre, d'adhérer à la vision de l'autre. En usant des mêmes mots que la jeune délurée, il s'assure une image d'homme émancipé, libre, sexuellement ouvert. Pourtant l'effet répétitif envoie le signal contraire. Les personnages,

toujours aux prises avec leur quête de reconnaissance, cherchent constamment à être en parfaite adéquation avec l'autre, à correspondre à l'image que l'autre attend d'eux.

Les répétitions se remarquent aussi à travers les nombreux silences, les temps, les malaises tels un signe du vide intérieur des personnages. L'action est rythmée par ces temps morts, ces malaises. Les didascalies installent de fortes tensions : «*Autre temps. C'est si long et inconfortable que Pierre-Marc se sent obligé de relancer la discussion (SL, 75)*», «*Léger temps. On se regarde, un peu figés, sans rien dire. Pierre-Marc cale son verre de vin (SL, 48)*», «*Malaise (SL, 91)*». À un moment, alors que la conversation tourne autour d'un aveu de violence envers le bébé, le sujet délicat crée déjà un grand sentiment d'inconfort, une didascalie vient accentuer le malaise : «*Marc-Antoine est pris d'un fou rire (SL, 93)*». Un peu plus loin, après ces aveux de violence, après avoir déclaré vouloir rompre l'amitié à cause d'«un manque d'affinités (SL, 98)», la tension doit devenir palpable : «*Long temps. On ne sait plus trop quoi se dire (SL, 99)*». C'est alors qu'on propose de jouer à un jeu de société. Quand l'embarras est à son comble, que le monde des apparences et des perfections factices commence à s'effriter, les personnages s'empressent de camoufler la fissure par une activité détournée. Cette mise en scène du refoulement et du déni est tout à fait représentative de l'univers créé par Archambault. Plutôt que de reconnaître le malaise et de nommer le réel sentiment, les personnages dénie l'un et l'autre et cherchent à les enfouir, à les camoufler par diverses paroles ou par des gestes déviés. On ne laisse éclater aucun sentiment trop fort, lorsque le malaise monte, on change de sujet, on boit une gorgée d'alcool, on rit, on joue au strip-poker. Nous avons déjà convoqué le concept de dénégation pour décrire le théâtre d'Archambault<sup>38</sup>. Les personnages mis en scène par Archambault ressentent le «refoulé», le donnent à voir sans pour autant le reconnaître, ni l'assumer. Ces sujets divisés usent alors de plusieurs ruses afin de détourner, d'ensevelir le problème dans un déni de leur misère. Tous les temps morts de la pièce se font les représentants du vide intérieur des personnages. Ceux-ci poursuivent cependant l'édification de leur monde artificiel, superficiel. La pièce est entièrement construite suivant cette structure répétitive; l'action se tisse à travers ces nombreuses récurrences, autant au niveau des mots que des silences et des temps morts.

---

<sup>38</sup> Voir p. 21-22 de ce mémoire.

D'autres répétitions advenant vers la fin de la pièce, alors que tout éclate, montrent le désir de maîtrise : «Je veux baiser! Je veux te baiser! Je veux juste te baiser, c'est tout! Pourquoi j'aurais pas le droit de te baiser, moi aussi, hein? (SL, 147)» Une violence se ressent dans cette série de répétitions. Pierre-Marc est complètement dépassé à ce moment-là, envahi par un besoin pressant de reconnaissance. Lorsque l'idée du ménage à trois surgit, Pierre-Marc est tiraillé, divisé, il reste incapable de nommer, de reconnaître son désir, d'autant plus que sa peur d'enfreindre les règles dictées par ses valeurs et celles de la société le contraignent constamment. Aliéné à l'image de soi dans le regard de l'autre, ses paroles butent, se répètent, traduisant son incapacité à choisir.

PIERRE-MARC. C'est sûr que ça me tente. Ça me tente. Ça me tente. Ça me tente. C'est sûr que ça me tente. Mais je pense qu'il faut que ça te tente avant que ça me tente...

On va le faire tout de suite. Si tu veux qu'on le fasse tout de suite, on va le faire tout de suite. (SL, 114-115)

Il cherche même à remettre entre les mains de sa femme la décision. Les répétitions expriment le combat qui s'opère en Pierre-Marc. Son discours se heurte à son impuissance. Marie-Pierre, aidée par les effets désinhibants de l'alcool, laisse aussi tomber la façade des apparences, de la bonne conduite et explose : «Oui! Oui, oui, oui! J'aimerais ça oui! [...] Une baise avec une *énergie animale!* Comme si j'étais une pute! [...] J'aime ça être humiliée. (SL, 127-128)» En souhaitant se soumettre aux désirs de l'autre, elle aussi se détache d'elle-même et s'en remet à l'autre. Ainsi aucun des personnages ne tient les rênes de sa propre vie, de ses désirs, ils demeurent tous aliénés au regard de l'autre, dépossédés d'eux-mêmes. Les répétitions ne font que montrer constamment cet enfoncement dans une impuissance stagnante, de plus en plus destructrice.

En plus d'être marquée par les répétitions et les silences, la pièce est ponctuée par les pleurs du bébé. Dès la première scène, les pleurs nous parviennent à travers le moniteur laissé sur un des meubles du salon : «*effectivement, on entend bien clairement le bébé qui pleure (SL, 15)*». Au cours de la soirée, des pleurs de diverses intensités viennent rythmer l'action comme nous l'indiquent les nombreuses didascalies ; «*le bébé se met à pleurer (SL, 54)*», «*on entend, provenant du moniteur, les pleurs du bébé (SL, 57)*», «*dans le moniteur, le*

*petit respire fortement (SL, 70)», «on entend le petit qui fait une nouvelle crise (SL, 71)», «pause. L'enfant pleure toujours (SL, 72)», «il ferme le moniteur. On entend encore les pleurs du bébé qui proviennent de la chambre, mais c'est beaucoup moins agressant (SL, 74)», «on dirait que le bébé commence à se calmer (SL, 78)». À la toute fin, il n'y a plus aucun son, le bébé se tait : «silence. Pas de bébé qui pleure (SL, 153)». Les cris du bébé viennent amplifier la tension présente tout au long de la pièce. Les personnages, assujettis au regard de l'autre, inaptes à choisir, ont suivi la vague sociale en empruntant un mode de vie traditionnel : le mariage, la famille. Les cris du bébé rappellent sans cesse leur insatisfaction dans ce choix de vie qui correspond aux attentes des autres. Finalement, l'enfant fait silence alors que les deux personnages sont submergés par le vide de leur existence. La mise en scène des pleurs du bébé illustre aussi concrètement cette demande d'amour, de reconnaissance par l'autre. Marie-Pierre et Pierre-Marc, incapables de passer à l'âge adulte sur le plan de la prise en charge de leurs propres désirs, sont en concurrence avec leur bébé qui, lui, ne peut qu'être dans l'appel d'amour. Les parents sont à l'image de cet enfant qui pleure constamment, dans une demande perpétuelle d'attention et de reconnaissance qui ne vient pas.*

Dans *Cul sec*, ce n'est pas la pression de se soumettre à l'image d'une famille conventionnelle qui transparaît à travers les nombreuses scansion, mais plutôt une consommation à outrance, une fuite en avant rythmée par l'incessant «Cul sec!» *Cul sec* n'exploite pas aussi intensément le jeu des répétitions que *La société des loisirs*, elle pratique néanmoins la redondance et l'insistance autant au niveau de la parole et du son que du geste. Des actions reviennent tout au long de la pièce comme un cérémonial. Les personnages remplissent, lèvent, vident leur verre : «Serge verse un peu de vodka dans les trois verres (CS, 18)», «levant son verre (CS, 18)», «les trois calent leur verre (CS, 19)», «il verse de la vodka dans les trois verres (CS, 19)», «ils lèvent leur verre et le terminent d'un trait (CS, 21)», «Serge remplit les verres (CS, 21)», «ils boivent. Un temps (CS, 21)», «Éric verse trois verres de vodka. Ils boivent (CS, 28)», «quand Éric a terminé sa tournée, ils lèvent tous leur verre [...] ils boivent d'un trait (CS, 59)», et ainsi de suite. Le premier et le troisième acte sont martelés par ces beuveries. Seul le deuxième acte en est exempt, l'alcool manquant. Sans alcool, «on ne sait décidément pas quoi faire pour passer le temps» (CS, 40). Les

personnages se retrouvent d'ailleurs complètement dépourvus, piégés, ils ne savent pas quoi faire, ne sont que dans l'interminable attente de la poursuite du rituel : verser, lever, boire. L'un après l'autre ou en parfait unisson, les personnages lancent ce soi-disant joyeux refrain «Cul sec!», s'enfonçant davantage chaque fois dans l'autodestruction.

La destruction s'effectue par la surconsommation non seulement de l'alcool, mais aussi du sexe. En effet, le texte d'Archambault est rythmé par différents bruits se rapportant à l'accouplement : craquements de lit, gémissements, cris de jouissance. Au début de la pièce, c'est le film pornographique qui transmet «*une musique cheap supposément érotique et les gémissements d'un couple (CS, 20)*». Ensuite, la fiction fait place à la réalité, des cris de jouissance proviennent des deux chambres dans lesquelles deux couples nouvellement formés consomment sans retenue leur récente rencontre. À la fin, les cris émanant de la bande sonore du film et ceux issus de Serge et Nancy fusionnent : «*On entend les ébats amoureux de Serge et Nancy. Éric prend la télécommande et monte le son de la télévision. Les cris de jouissance de Serge et Nancy se confondent à ceux de la vidéo. (CS, 81)*» Que ce soit au rythme des «cul sec» ou des cris de jouissance, la structure du texte emprisonne les personnages dans une roue, dans une boucle. Archambault écrit à propos de sa pièce :

Le défi était de présenter des personnages qui fuient toute forme de réflexion. D'où l'impossibilité de les faire évoluer, ou plutôt la nécessité de les faire stagner pendant toute la durée de la pièce. Il fallait donc maintenir l'intérêt des spectateurs, malgré le manque d'action dramatique<sup>39</sup>.

C'est en quelque sorte dans l'enfoncement, la stagnation, dans l'absence d'action dramatique, comme l'écrit Archambault, que la théâtralité prend paradoxalement naissance. Il ne se passe rien, tout se répète inlassablement, les personnages redisent les mêmes paroles, refont les mêmes gestes et pourtant un sens profond ressort de cette morne insistance, l'intérêt des spectateurs est maintenu. Selon Féral : «le théâtre n'est possible que parce que la théâtralité existe et que le théâtre la convoque<sup>40</sup>». Les répétitions mises en place par Archambault traduisent l'impuissance des sujets à rejoindre leur propre existence.

<sup>39</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *Jeu* : revue théâtrale, numéro 78, 1996, p. 14.

<sup>40</sup> Josette Féral, «La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, numéro 75, 1988, p. 352.

L'emprisonnement dans une boucle traduit l'incapacité d'accéder à une réflexion qui permettrait l'entrée du sujet dans la connaissance de ses désirs déniés et méconnus.

Contrairement aux deux pièces précédemment abordées, dont une grande partie de l'action est continue, avec une unité de lieu et de temps, la pièce *Les gagnants* est pour sa part divisée en plusieurs tableaux, et certains d'entre eux reviennent à quelques reprises au cours de l'histoire. Comme l'explique Archambault, il a travaillé *Les gagnants* à la manière d'un musicien, en cherchant à «écrire des variations sur un même thème<sup>41</sup>». Le thème exploré est décrit par l'auteur comme une «compétition qui engendre un processus de sélection qui semble naturel et par lequel s'organise une distinction hiérarchique entre gagnants et perdants<sup>42</sup>». Par trois fois, *Les gagnants* met en scène un moment d'intimité entre Mireille et David : ils essaient vainement de faire l'amour. Dans chacun de ces tableaux, le rapprochement échoue pathétiquement, mais pour parer au désir défectueux les jeunes mariés répètent inlassablement un «je t'aime» inmanquablement suivi d'un «moi aussi (G, 12, 45)». De la même façon que Marie-Pierre et Pierre-Marc dans *La société des loisirs* usent de leur répétitif et froid «on s'aime», le couple formé par Mireille et David scande son amour afin d'oublier l'absence de désir qui les unit. La même scène se répète, légèrement tronquée, différente : c'est tantôt l'utilisation d'une caméra qui sert à relancer le désir de Mireille et David, tantôt l'absorption de médicament, mais dans tous les cas la scène se termine par un échec. Cette misère sexuelle est au cœur des pièces d'Archambault et dit bien l'impuissance à faire coïncider le désir avec le discours. Toutes ces répétitions ne servent en fait qu'à cacher aux sujets eux-mêmes le manque d'amour et de désir qui les habitent mettant en scène une théâtralité du refoulement et du déni au nom d'un impératif extérieur.

Le même jeu se remarque dans la pièce *15 secondes*. Le «je t'aime» est toutefois remplacé par un «va chier man», le «moi aussi» par un «toi aussi man (15S, 27, 64, 80)», les mots sont différents, mais l'effet reste le même. Toutefois, un réel amour se fait sentir entre les deux frères, alors que dans *La société des loisirs* et *Les gagnants*, les mots sont vides et cherchent à maintenir en place l'édification d'un bonheur apparent. Ces deux très courtes

<sup>41</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *op. cit.*, p. 15.

<sup>42</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *op. cit.*, p. 15.

répliques des deux frères reviennent à plusieurs reprises. Le début de la pièce, ou plus précisément l'entrée en scène des deux frères, commence par ces mots et la pièce prend fin de la même façon, formant ainsi une espèce de boucle; le temps avance, mais l'amour fraternel est toujours là.

Les longs monologues d'Étienne sur le sens de la vie, de l'amour viennent aussi rythmer *Les gagnants* à plusieurs reprises. Il ressort à trois occasions son fameux discours sur l'anachronisme du mariage.

ÉTIENNE. Moi je trouve ça quand même un peu anachronique de vouloir se marier. Dans le fond, c'est un peu barbare de vouloir s'approprier le corps pis la tête de quelqu'un pour le restant de son existence. Me semble qu'on est rendu plus loin que ça, en tant qu'être humain. On devrait pas avoir besoin de signer un contrat pour se convaincre qu'on est en amour... (G, 6-15-56)

Telle une ritournelle, ce discours revient intégralement, mot pour mot, installant une stagnation dans le dialogue, dans la pensée des personnages. Ce jeu des répétitions se remarque aussi dans l'apparition multipliée de gazouillis d'oiseaux. Lorsque Sébastien et Caroline partagent un moment de bonheur, le soleil luit et «*les oiseaux se mettent à chanter plus fort (G, 22, 39)*». Leur chant vient avec ironie constamment marquer les moments d'amour entre ces deux personnages, que ce soit après leur première rencontre ou après une nuit d'amour. Lorsque Sébastien réalise que Caroline ne restera pas chez lui éternellement étant donné qu'elle se cherche un appartement, il déclare qu'à son départ il apprivoisera des oiseaux pour contrer la solitude : «*je pense que quand tu vas partir, je vais m'acheter un chat, ou ben un chien, ou ben des oiseaux...ça pourrait être bien des oiseaux qui chantent (G, 62)*». Un peu plus loin, alors que Caroline a trouvé un appartement et se décide à quitter Sébastien, elle lui offre une cage d'oiseaux comme cadeau de séparation : «*elle revient dans la pièce avec une cage d'oiseaux. [...] Comment tu la trouves? C'est-tu à ton goût? Comme ça tu vas pouvoir avoir tes oiseaux (G, 75)*». Elle, absente, les oiseaux ne chanteront plus, à moins que Sébastien ne les garde dans une cage. Le chant des oiseaux vient ponctuer sporadiquement les moments heureux de la pièce, jusqu'à la séparation, jouant ainsi avec les clichés amoureux des contes populaires. Que ce soit au niveau des tableaux qui se répètent, des monologues itératifs d'Étienne ou des joyeux chants d'oiseaux, un certain mouvement ressort de ces répétitions. Ce mouvement est loin d'être une avancée, au contraire, il traduit

une certaine torpeur, une inertie, une stagnation à l'image de l'enfoncement des personnages dans le néant de leur existence créant un effet comique, mais aussi une lourdeur.

Une forme de répétition plus subtile peut être remarquée dans la pièce *15 secondes*. À plusieurs reprises, le personnage de Charlotte, publiciste, raconte ou décrit l'art de la publicité. Parler publicité lui permet d'établir le contact avec l'autre. Au début de la pièce, elle discute avec son ami Richard d'un article sur les tomates modifiées génétiquement (15S, 13). Un peu plus loin, alors qu'elle fait la connaissance de Claude, elle résume une publicité télévisée qu'elle a elle-même conceptualisée qui vante les bienfaits de posséder une voiture *Golf* (15S, 16). Plus tard, en compagnie de Mathieu, elle se lance dans une discussion aux dimensions quasi-philosophiques sur ce qui a trait aux saucisses *Hygrade* (15S, 44). Ces moments publicitaires n'affectent en rien le déroulement de l'histoire, ils viennent cependant mettre en suspens l'action de la pièce. Ils servent à nous ramener constamment dans l'univers de consommation qui est celui des personnages. De plus, la parole vide crée un effet humoristique tout en cadrant le reste. La répétition a ainsi une fonction de cadrage.

La théâtralité consiste ainsi autant à situer la chose ou l'autre là où la théâtralité peut advenir dans cet espace autre, par cet effet de cadrage où j'inscris celui, où ce, que je regarde [...], qu'à transformer l'événement en signes (un simple fait divers devient spectacle)<sup>43</sup>.

Du cadrage surgit la théâtralité, laquelle permet l'émergence du sens. Chez Archambault, ce jeu des retours et des répétitions organise la structure de la pièce; la parole vide des personnages qui cherchent désespérément à dire l'anodin pour masquer l'indicible est mise à nu. Cette théâtralité de la parole vide, de la parole qui masque met en scène une demande de reconnaissance qui ne vient pas. Les sujets se refusent de renoncer à remettre en l'autre la garantie de leur vérité. Les nombreuses répétitions révèlent l'impasse du désir qui, lui, exige que le manque soit reconnu comme condition du devenir.

Plus l'action progresse, plus la demande refait surface. Lorsque Pierre-Marc revoit Anne-Marie, il éclate et ne cesse de répéter compulsivement «je veux te baiser (SL, 147)». Au début les apparences de bonheur s'affichent, les désirs sont mis sous couvert, finalement

---

<sup>43</sup> Josette Féral, *op.cit.*, p. 351.

l'aliénation de Pierre-Marc prend le dessus et il ne voit de salut que dans sa libération dont la réalisation inopinée est signifiante.

PIERRE-MARC. Je veux qu'elle meure dans un accident, avec le petit [...] Je serais détruit. J'aurais le droit de tout faire sans me sentir coupable. Je vivrais une vie bordélique. Les gens s'en foutraient [...] J'aurais le droit de me foutre de tout. J'aurais le droit de tout détruire, d'être enragé, d'être con! Je serais vivant! Ouin, c'est ça : je serais vivant (*SL*, 143).

Ce fantasme de Pierre-Marc traduit un désir de se libérer des contraintes en endossant le rôle de victime. Son fantasme le ramène en enfance. Il s'agit manifestement d'un contre-discours que le «ouin, c'est ça» indique. Une part de Pierre-Marc réclame, l'autre abdique. Cette réplique révèle bien la division des personnages d'Archambault. Tout se passe dans le registre de la demande, les personnages aspirent à une jouissance, mais leur aliénation les rend incapables de trouver seuls la voie. Le personnage de Pierre-Marc se sent déjà mort tant il annihile ses désirs, poussé qu'il est par un sentiment de culpabilité provoqué par sa volonté de satisfaire aux demandes des autres. Son sentiment de culpabilité l'entraîne dans une vision où il en serait libéré. Il semble que pour Pierre-Marc, aussi paradoxal que cela puisse paraître, seule la mort des membres de sa famille puisse lui redonner l'impression d'être vivant et supprimer son sentiment de culpabilité. Submergé par une douleur sans nom, il serait libre, croit-il, d'agir comme bon lui semble sans se soucier du regard des autres, car sa douleur lui donnerait tous les droits. Libéré de toute culpabilité, il se sentirait enfin délié des chaînes de la bienséance. Les répétitions du théâtre d'Archambault cadrent l'aliénation des sujets qui ne peuvent prendre la décision de leur vie. Restés au stade de la demande infantile, ils réclament l'absolution pour leur inadéquation aux discours qu'ils vénèrent.

Pierre-Marc, être misérable, complètement effacé, soumis à sa femme, soumis aux autres, aux discours de sa classe, éclate. Son désir méconnu est insatisfait, l'agressivité monte en lui, entraînant un sentiment de culpabilité tel qu'il en vient à envisager de tuer sa femme et son enfant avec le fusil de chasse de son ami Marc-Antoine afin de se punir et ainsi de ressentir un certain soulagement : «Demain matin, à 9 heures, je me tire une balle. Si tu veux je m'occupe de toi. (*SL*, 152)» Finalement, il ne se passe rien, Pierre-Marc ne fait rien, le couple reste là, face au public, néantisé. Le dévoilement du vide intérieur des personnages passe par une violence non pas déchaînée et fouguese, mais plutôt indifférente, qui traduit

la mort intérieure des personnages. Marie-Pierre est d'ailleurs à ce moment-là en train de manger un pot de nourriture pour bébé, comme l'indique la didascalie (SL, 149), incarnant à quel point ces adultes sont restés au stade de la demande infantile. La dernière phrase de Marie-Pierre : «bon ben...je vais aller travailler» est dite «sans vie (SL, 156)» comme l'indique la didascalie qui la précède. Même dans un corps «sans vie», elle s'exprime encore, poursuit sa routine. Tant que les personnages imaginent la mort, ils sont vivants. Tant qu'il y a la parole, il y a la vie. L'explosion des personnages fait choc, mais le calme final, le vide qui plane à la toute fin de la pièce fait montre d'une inaptitude, voire d'un renoncement à sortir de cette situation. Finalement, bien que toujours vivants au sens propre du terme, les personnages, incapables d'accéder à leurs désirs, abandonnant tout combat, ressemblent plutôt à des corps morts. Il en est de même pour les personnages de *Cul sec* qui, au début comme à la fin, fixent l'écran de télévision, face au public, sans réel contact, absorbés par le film pornographique ou bien faisant de leur propre vie un film pornographique, dans le cas de Serge et Nancy. La boucle est bouclée, le circuit, fermé. C'est la domination du vide qui se lit à travers l'étalement et la stagnation.

## 2. Intertextualité

Dans l'œuvre de François Archambault, la présence d'intertextes se retrouve à divers niveaux et vient enrichir son propos. Selon les travaux de Mikhaïl Bakhtine, d'où est issue cette notion, le roman se bâtit sur un «plurilinguisme social concret».

Le roman ne se bâtit ni sur des dissensions abstraitement sémantiques, ni sur des collisions simplement suscitées par le sujet, mais sur un plurilinguisme social concret. Voilà pourquoi cette plénitude des points de vue incarnés à laquelle aspire le roman, n'est pas la plénitude logique, systématique, purement sémantique des points de vue possibles. Non! C'est la plénitude historique et concrète des langages socio-idéologiques, entrés en action mutuelle à une époque donnée, appartenant à une entité en évolution, unique et contradictoire. Sur le fond dialogique des autres langages de l'époque, et en interaction dialogique directe avec eux, chaque langage prend (dans des dialogues directs) une résonance différente de celle qu'il aurait en lui-même si l'on peut dire (s'il n'était pas relaté aux autres). C'est seulement dans l'ensemble du plurilinguisme d'une époque que les langages isolés, leur rôle et leur vraie signification historique, peuvent se révéler totalement, comme le sens définitif, dernier, de la réplique isolé d'un dialogue se révèle seulement lorsque ce dialogue est terminé, que tout a été dit, c'est-à-dire dans le contexte d'une conversation complète et achevée<sup>44</sup>.

La notion de dialogisme de Bakhtine a permis de créer le concept d'intertextualité qui, lui, apparaît vers la fin des années soixante dans l'avant-gardiste revue littéraire *Tel Quel*, laquelle regroupait plusieurs écrivains et critiques littéraires tels Julia Kristeva, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette autour de Philippe Sollers. Selon Bakhtine, la présence d'autrui se retrouve dans tout discours que ce soit au niveau du langage ou de la forme. Les mots nous viennent de l'Autre et chaque discours est traversé par une pluralité de voix. C'est Julia Kristeva qui, inspirée par le dialogisme de Bakhtine, donne naissance à la notion d'intertextualité à proprement parler. Le texte est alors reconnu comme un lieu d'interaction entre plusieurs textes<sup>45</sup>. Quelques années plus tard, Barthes institutionnalise le concept d'intertextualité selon lequel tout texte est un «tissu» d'autres textes<sup>46</sup>. Genette reprend la notion d'intertextualité proposée par Kristeva et Barthes tout en introduisant un

---

<sup>44</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 223.

<sup>45</sup> Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémianalyse*, Paris, Seuil, 1978, 318p.

<sup>46</sup> Roland Barthes, «Texte (théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

«déplacement dans la théorie littéraire<sup>47</sup>». Il divise ce qu'il nomme «transtextualité», qui est la transcendance du texte et non pas son immanence, en cinq catégories : l'intertextualité (citation, plagiat), le paratexte (titre, sous-titre, préface), la métatextualité (commentaires), l'architextualité (mentions) et l'hypertextualité. C'est cette dernière catégorie qui attire essentiellement son attention. L'hypertextualité c'est la relation reliant un texte à un texte antérieur, lequel a subi une opération de transformation qui sert une «poétique des formes littéraires<sup>48</sup>». Si, comme le mentionne Bakhtine, le discours ne prend tout son sens que dans son contexte social, le message se révèle entièrement parce qu'il est lié à chacun de nous et interpelle ce nous collectif.

*Si la tendance se maintient* d'Archambault est un exemple parfait de pièce de théâtre spontanée, qui trouve son sens à un moment bien précis tout en révélant un grand pan de notre histoire. Elle a été écrite durant la campagne référendaire de 1995. Elle s'inscrit dans un contexte social particulier : la pièce a été jouée entre le 19 et le 30 octobre 1995, la dernière se produisant le soir même du dévoilement du vote sur la souveraineté du Québec. Cette pièce ne sera peut-être plus jamais jouée, elle n'aura du moins plus jamais le même sens. Dans les dernières paroles de *Si la tendance se maintient*, l'auteur met en parallèle la peur de dire oui à un pays souverain et celle d'avouer son amour à une fille : «Juste parce que j'ai peur. Oui. Juste parce que j'ai peur de me faire dire NON. (STM, 63)» Ces mots prononcés à l'aube du grand verdict devaient résonner différemment à l'oreille des spectateurs de l'époque qu'à celle de ceux d'aujourd'hui, alors que l'histoire est tracée et que la peur l'a emporté. L'intertextualité c'est aussi la trace de l'appartenance d'un texte à un peuple, à une histoire, à une culture. Elle se fait le témoin d'une époque et modifie la lecture que l'on peut faire d'un texte.

Selon Kristeva, qui a fait connaître Bakhtine et sa notion de dialogisme, un texte contient une multitude de textes, mais aussi de contextes sociaux, historiques, qui font eux aussi office de textes. Cette manière de percevoir le texte lui donne un sens instable,

---

<sup>47</sup> Sophie Rabau, «L'intertextualité». *Textes choisis & présentés par Sophie Rabau*, GF Flammarion, 2002, p. 68.

<sup>48</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 7-14.

variable, pluriel, d'où sa richesse interprétative. Dans le théâtre d'Archambault, certains éléments d'intertexte se repèrent facilement, d'autres se devinent, se détectent à travers les dialogues préfabriqués et l'idéal publicitaire constamment mis de l'avant. Dans *La nostalgie du paradis*, la présence de la *Genèse* est frappante. De prime abord, le titre laisse déjà présumer une allusion biblique au paradis perdu d'Adam et Ève. La lecture de la première scène confirme nos attentes. Au début de la pièce, les personnages de Philippe et Judith sont seuls, sur la terrasse d'un immeuble qui surplombe la ville, la vue est splendide au dire des amoureux, ils sont nus, sans pudeur, viennent de faire l'amour. Selon la légende biblique, Adam et Ève étaient nus, parfaitement heureux, n'avaient aucune notion du bien et du mal jusqu'à ce qu'ils goûtent au fruit défendu. Soumise à la tentation de savoir, Ève cueille le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal et l'offre à Adam qui le mange. Tous deux sont alors chassés du paradis pour leur désobéissance et jetés sur la terre avec ses maux et ses souffrances. La même image se retrouve dans la pièce d'Archambault. Philippe et Judith, en costume d'Adam et Ève, vivent le parfait amour. Les premiers mots de Philippe : «ostie que je t'aime», bien que de nos jours empruntés au langage populaire, offrent un clin d'œil au vocabulaire eucharistique, l'hostie représentant dans les cérémonies chrétiennes le corps du Christ. Après l'amour, Judith, notre Ève contemporaine, «fouille dans son sac à main et en sort une orange. [...] Elle épluche l'orange avec beaucoup d'attention. [...] Elle lui donne un quartier de l'orange, puis se met à manger les autres quartiers (NP, 9, 10, 11)». Ces didascalies ne manquent pas de nous rappeler le texte ici parodié. Les protagonistes se rhabillent finalement, redescendent sur terre et devront faire face aux douloureuses vérités. Ils gravitent dans une société profane où plus rien n'est sacré. Philippe et Judith se marient non pas à l'église comme le veut la tradition, mais sur le toit d'un édifice, ils n'échangent pas des promesses, mais récitent sans conviction d'insignifiants poèmes appris par cœur, leur union est scellée par un prêtre défroqué déguisé en moine, la coutumière marche nuptiale de Mendelsohn est troquée par une singulière composition à la guitare électrique sur le thème de «c'est beau l'amour», la traditionnelle cérémonie est remplacée par une multitude de rituels ridicules, on dépose des roses sur les mariés allongés sur un lit à baldaquin, on leur lie les poignets. La parole a perdu sa fonction performative, elle n'a plus rien de sacrée. À la fin de la pièce, de la même façon qu'Adam et Ève accèdent au savoir, prennent conscience de l'existence du bien et du mal, Judith et Philippe, eux,

prennent connaissance de leurs trahisons mutuelles. En effet, sous leurs serments d'amour se cachent quelques douloureux mensonges.

PHILIPPE. J'ai failli te tromper. J'ai passé proche.

[...]

JUDITH. T'as couché avec?

PHILIPPE. Pas vraiment. On était tout nus. J'étais dessus tout nu.

[...]

JUDITH. Je t'avais dit que je t'avais trompé une fois. Juste une fois. Mais c'est pas vrai. C'est arrivé plus souvent.

PHILIPPE. Plus souvent?

JUDITH. Mais j'ai pu le goût de recommencer. C'est comme toi. J'ai compris. C'est toi que je veux.

PHILIPPE. C'est arrivé combien de fois?

JUDITH. Trois-quatre fois. (*NP*, 153-158)

Les masques tombent et c'est là qu'une histoire vraie, ancrée dans l'honnêteté, peut s'amorcer. Après le dévoilement des trahisons, les deux amoureux décident de continuer, de s'aimer, sans rien se promettre d'autre que d'essayer, «de toute faire pour que ça marche» (*NP*, 160).

Au lieu de perdre leur virginité, comme c'était le cas anciennement, les conjoints perdent l'image idyllique qu'ils se sont faite de leurs parents, de leur jeunesse, de leur amour mutuel même. Ils ont soif d'un sacré perdu<sup>49</sup>.

L'intertextualité permet ici d'ajouter une épaisseur de sens à l'œuvre dramaturgique d'Archambault. Le lien avec la religion chrétienne a ici une fonction identitaire. Les racines religieuses sont d'une importance capitale dans l'évolution et l'appartenance d'un peuple, dans la compréhension de son histoire. Par le passé, la religion a occupé une place

---

<sup>49</sup> François Archambault, «Chercheur de sens : rencontre avec Archambault», propos recueillis par Anne Quirion, *Présence magazine*, vol.9, numéro 69, 2000, p. 12-14.

prépondérante au sein du peuple québécois. La dramaturgie d'Archambault s'inscrit dans un Québec moderne qui a perdu la foi, pour lequel le sacré n'existe plus, c'est du moins le sens produit par la pièce. C'est justement cette «soif d'un sacré perdu» qui est mis en scène à travers cet intertexte biblique. Anciennement aux prises avec un sentiment religieux aliénant, le sujet issu de la société moderne n'est plus qu'aliéné à son image dans le regard de l'autre. Les personnages d'Archambault, ayant perdu toute dimension sacrée, tout idéal, s'enfoncent dans un monde artificiel, mensonger régi par l'image et la représentation. Cet intertexte de la *Genèse* vient appuyer et accentuer la théâtralisation du déni et de l'aliénation. Dans sa pièce, le dramaturge questionne justement l'importance du sacré et des traditions : «un mariage sans la dimension sacrée, c'est comme un gros show sans substance<sup>50</sup>». On mise sur l'image, on fait l'étalage de sentiment amoureux, on troque le sacré par un profane tape à l'œil afin de camoufler le manque de profondeur et les mensonges secrètement gardés.

La pièce *15 secondes* exploite aussi les références intertextuelles, bien qu'elles soient d'un tout autre ordre et introduites de manière tout à fait différente. À la page précédant la première scène, une citation des *Nuits blanches* de Dostoïevski est insérée, faisant office de préambule : « Mais qui sait? Peut-être que tout mon amour était une illusion des sens, de l'imagination, peut-être même qu'il a débuté par une gaminerie, par des sottises... (*15S*, 12)» Les deux œuvres, *15 secondes* et *Les nuits blanches*, peuvent présenter quelques similitudes. Elles mettent toutes deux en scène une jeune femme prise entre deux hommes, devant choisir entre deux amours. Mathieu, tout comme le narrateur de l'histoire de Dostoïevski, se sent à l'écart de la société à cause de sa différence. Le premier doit gérer un handicap physique, le second (le personnage Dostoïevskien), un handicap social. La rêverie et la solitude du narrateur des *Nuits blanches* le maintiennent en dehors de la vie sociale, des rapports humains. Il se décrit comme un être étrange : «Le rêveur, s'il faut le définir en détail, n'est pas un homme, mais, savez-vous? Une espèce de créature du genre neutre. (*NB*, 49)» Il se compare même à un escargot, à un chat hérissé (*NB*, 51). Le Mathieu de *15 secondes* et le rêveur des *Nuits blanches* aspirent tous deux à aimer et à être aimés, leurs différences rendent malheureusement le contact avec les femmes difficile. Dans les deux œuvres, la

---

<sup>50</sup> François Archambault, «Chercheur de sens: rencontre avec François Archambault», *op. cit.*, p. 14.

jeune femme mise en scène semble pencher pour ses anciennes amours plutôt que de risquer la nouveauté. La question du temps occupe aussi une place particulière dans les deux histoires. Dans *15 secondes*, le handicap de Mathieu est dû à un manque d'oxygène d'une quinzaine de secondes. En plus, au cours de l'histoire, il reçoit un baiser de la femme qu'il aime, ce baiser dure «un p'tit quinze secondes (15S, 58)». Quelques secondes peuvent être cause de malheur ou de bonheur. Dans *Les nuits blanches*, le rêveur n'espère qu'une minute, une nuit, quelques heures en compagnie de sa douce Nastenka et les heures passées sans elle, lui apparaissent interminables. Finalement, une minute de félicité, une minute durant laquelle il a cru à son bonheur n'est que très peu dans une vie entière : «O mon Dieu! une minute entière de félicité! Mais n'est-ce pas assez pour toute une vie d'homme?... (NB, 111)» Dans la pièce d'Archambault, l'intertextualité joue à un autre niveau. Le personnage de Charlotte parle de sa propre lecture des *Nuits blanches* de Dostoïevski, de la façon dont ce roman la transporte dans un autre univers, une autre époque, lui donne accès à une autre part d'elle-même. Elle en vient à faire un parallèle entre sa vie réelle et sa vie rêvée, la fille qu'elle est vraiment et celle qu'elle aurait voulu être. C'est à travers cet intertexte des *Nuits blanches* que l'idéal prend son appui. En exprimant ce qu'elle a ressenti à la lecture du roman de Dostoïevski, Charlotte utilise une image particulière : les étoiles.

Tu sais, les étoiles, quand on les regarde, dans le ciel, y en a qui sont éteintes. La lumière prend tellement de temps à se rendre à nous que l'étoile a eu le temps de mourir. Ben, quand je lisais le roman de Dostoïevski, j'avais un peu le même feeling que quand je regarde le ciel, la nuit. Dans le fond, un roman, c'est comme la lumière d'une étoile. C'est la lumière d'une autre époque; lire un livre, c'est lire la lumière qui se dégage d'une âme qui a vécu à une autre époque (15S, 49).

Le texte russe débute d'ailleurs avec la même image : «C'était une nuit merveilleuse [...] Le ciel était si étoilé, un ciel si lumineux, qu'à lever les yeux vers lui on devait malgré soi se demander : se peut-il que sous un pareil ciel vivent des hommes irrités et capricieux? (NB, 28)» Les étoiles sont présentées comme les témoins d'une époque, d'une certaine humanité. Elles permettent — métaphore du roman? — de percevoir au-delà du temps, de recevoir les traces d'une lumière, d'une vie aujourd'hui disparue. De son côté, Roland Barthes écrit que les textes passés se détectent forcément dans les textes plus actuels, ressuscitant toute une culture, une histoire passée et présente.

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues<sup>51</sup>.

Le roman de Dostoïevski nous en apprend sur le personnage qui y fait allusion. Charlotte a un certain statut social, possède en effet une certaine culture des lettres, une certaine éducation. Elle adhère en même temps aux fantasmes des publicités qu'elle invente en tant que publiciste et qui entrent dans la pièce comme des références sociales populaires. Ces intertextes caractérisent les deux versants du personnage qui oscille entre rejoindre le moi idéal ou l'idéal du moi<sup>52</sup>. *Les nuits blanches* donne accès aux désirs profonds, aux rêves, à ce que la jeune femme aimerait être, alors que la publicité la maintient dans le monde de l'image, de l'apparence, dans le moi idéal qu'on lui a dicté. Charlotte balance constamment entre l'être et le paraître, que ce soit dans son travail ou dans sa vie intime. Elle rêve d'une vie d'écrivaine, mais reste ancrée dans sa réalité de publiciste, réalité qui mise sur les apparences. Elle hésite entre deux objets amoureux : Claude ou Mathieu. Le premier, révolté, passif, amer, paumé, sans ambition, n'a rien en commun avec elle, femme travaillante, optimiste, positive. Pourtant, il l'emporte sur Mathieu, l'handicapé, physiquement désavantagé, avec qui elle partage, échange, communique. La séparation, l'apparente disjonction entre les deux intertextes culturels, Dostoïevski et la publicité, est tout à fait représentative de l'univers créé par Archambault qui cherche constamment à souligner la division des sujets, ce qu'ils pourraient être et leur incapacité d'y parvenir, assujettis qu'ils sont à ce qu'on attend d'eux. Ou plus simplement, les deux intertextes mettent en parallèle l'idéal imposé auquel il faut se conformer et le devenir responsable dont les balises restent, pour les personnages, inconnues.

---

<sup>51</sup> Roland Barthes, «Texte (théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*, *op.cit.*

<sup>52</sup> «Si le moi idéal représente pour Freud le moi réel, *réel* en tant qu'il n'est préoccupé que de ses propres satisfactions, l'idéal du moi apparaît comme formation substitutive nécessitée par l'abandon sous l'influence des critiques parentales et du monde extérieur de certaines prétentions de ce moi idéal», Roland Chemama, Bernard Vandermersh, «Idéal du moi-moi idéal», *Dictionnaire de la psychologie*, Larousse in extenso, 2009, p. 259.

Cette double référence, à des textes littéraires et au discours publicitaire, fait appel à l'imaginaire collectif. Dans *La société des loisirs*, il est question d'une annonce de shampoing hypersexualisée : «L'autre fois, j'ai vu une annonce de shampoing antipelliculaire pis ça m'a donné le goût de baiser. (SL, 84)» La ruse publicitaire qui joue du fantasme agit sur les personnages d'Archambault, les mettant ainsi sur le même plan que les personnages de la publicité, ce qui accentue leur aliénation à l'image. Le monde de la publicité occupe une importante place dans cette dramaturgie. Dans *15 secondes*, pièce qui analyse la fonction de la publicité sur le sujet, Claude mentionne une annonce de jeans et de bière qui présente des jeunes oisifs sur une île déserte.

C'est quoi, tu penses, l'image que la société a de ses jeunes, hein? C'est l'image qu'on lui renvoie dans les annonces de jeans pis de bières, tu sauras! Pis cette annonce-là, a donne l'impression que nous autres, les jeunes, on passe notre vie à se pogner le beigne, à niaiser, à fourrer, pis à boire de la bière sur une île déserte (15S, 25).

Le personnage se révolte contre cette image des jeunes propagée par la publicité. Par le fait même, il cherche à critiquer celle qui en est la créatrice : sa nouvelle amie, Charlotte. Pourtant, Claude correspond totalement à la description qu'on y fait de la jeunesse, lui-même étant dépendant de l'aide sociale; ne cherchant aucun moyen de s'en sortir, il s'enfonce dans une inactivité végétative, il est passé maître dans l'art du «pognage de cul (15S, 31)». La faute ne lui incombe pas : s'il est sans emploi ce ne peut être qu'à cause du système d'éducation, des baby-boomers.

[...] je perds mon temps à attendre mon chèque de BS. Tu sais, c'est un gaspillage épouvantable. À cause des baby-boomers, ce qui pourrait relancer le Québec est en train de moisir sur les tablettes. [...] Notre génération, on a vécu l'espèce de relâchement qu'y a eu au niveau du système d'éducation (15S, 30).

Le personnage de Claude se retrouve exactement sur le même plan que les jeunes décrits dans les publicités de bière bien qu'il cherche à le nier. Dans la même pièce, il est aussi question d'une publicité de voiture qui dénigre le système de transport en commun. Pendant près de deux pages, Charlotte, créatrice de la dite publicité, décrit précisément, lors d'un rendez-vous galant, le concept publicitaire qui met l'accent sur l'individualisme, l'indépendance absolue que procure l'achat d'une voiture. Elle devient même l'actrice de sa propre publicité en employant le «je» tout au long de sa description.

Je suis pognée dans un autobus pis j'men vas à un rendez-vous important. Mais le chauffeur est méga-téteux pis y prend une série de détours, tellement qu'un moment donné, je regarde par la fenêtre pis je sais pus où je suis [...]. À côté, y a une vieille bonne femme, genre ben ratatinée. A me fait un sourire avec ses dents jaunes pis pourries. [...] T'as pas eu le temps de voir que c'était une annonce de char, pis là, paf! T'as la Golf rouge qui vient crever l'écran! (15S, 16-17)

Charlotte adhère totalement à sa publicité, elle trouve le concept génial. Après l'exhaustif portrait publicitaire qu'elle dresse, Claude lui propose de faire l'amour. La mise en valeur du produit se retrouve au même niveau que le soi-disant désir. Un peu plus loin dans la pièce, Charlotte explique l'importance de la perception sur la vente d'un produit, elle emploie l'exemple de la saucisse Hygrade. Elle parle du logo, du slogan, de la chanson associée au produit.

[...] la plupart des gens voient tout de suite dans leur tête l'emballage des saucisses ou bien y entendent la chanson de la publicité [...]. En payant 2,99\$ pour son paquet de saucisses Hygrade, le client achète surtout l'image pis la chanson du produit. (15S, 44)

Trouvant leur référence dans l'imaginaire collectif, les publicités mises en scène par Archambault ont une fonction identitaire, elles créent une connivence avec le public, le plongeant dans l'univers ironique de l'auteur. Les spectateurs ainsi convoqués entendent à un deuxième niveau ce qui se joue sur scène. L'univers de la publicité associe l'anodin à un désir plus grand. Pour vendre de la bière ou des jeans, on vend la jeunesse, l'oisiveté, le sexe; pour vendre une voiture, on prône l'indépendance absolue. En jouant avec l'image, les publicités mises en scène dans *15 secondes* permettent une ouverture sur la pensée des personnages qui commentent et analysent les publicités. En effet, ceux-ci sont apparemment lucides devant ces diverses publicités. Claude pose un regard critique sur l'annonce de bière inventée par son amie et s'offusque de l'image négative de la jeunesse qui est renvoyée à la société. Charlotte, elle, s'emballe dans une enthousiaste description de publicité de voiture qui pose l'autre comme un empêchement, une entrave au bonheur. La voiture véhicule ici l'image de la puissance individualiste, la protection absolue face au monde extérieur. Nous avons vu que les personnages d'Archambault boivent pour oublier le vide de leur existence, baisent pour contrer l'ennui, s'encombrent d'objets pour se convaincre de leur bonheur, tout ça afin d'éviter de faire face à leurs réels désirs; de la même façon, la publicité met à un niveau égal le produit de consommation et un désir plus grand. L'exploitation de ces

nombreuses publicités installent les personnages dans un monde de consommation régi par l'image, mais illustrent aussi à quel point le sujet, de plus en plus individualiste, reste néanmoins aliéné au regard de l'autre. L'autre dicte le désir, pose les balises de la norme, définit le sujet et le positionne par rapport au reste de la société. La publicité met en scène un fantasme violent à peine voilé qui contribue à la théâtralisation du déni et de l'aliénation. La publicité tout comme les personnages d'Archambault misent sur l'image, la perception de l'autre. Comme pour la saucisse Hygrade, laquelle est vendue grâce à son enveloppe, le personnage de Mathieu, lui, est prisonnier d'une «enveloppe» qui trafique la perception que les autres ont de lui : «Ce qui me fait chier, c'est les autres. Tout le monde me regarde comme si je venais d'une autre planète, juste parce que ma différence est plus voyante. (15S, 51)» Effectivement, il a de la difficulté à entrer en relation avec une femme, que ce soit avec une amoureuse potentielle ou une prostituée. Lorsque Charlotte fait la connaissance du jeune homme, elle est mal à l'aise, bafouille, rit maladroitement, tente de lui parler normalement, mais y parvient difficilement. Elle ne sait comment réagir face à son handicap. Mathieu est surtout victime de l'image qu'il renvoie. Dans une société axée sur l'image, l'exploitation d'éléments d'intertexte tournant autour de la publicité est une stratégie de plus utilisée par Archambault pour théâtraliser le refoulement et critiquer par le fait même la superficialité et la misère psychique qui nous entourent. Les personnages sont à l'image des publicités qu'ils défendent ou critiquent, ils misent autant sur l'image qu'ils renvoient qu'ils sont vides intérieurement. Archambault dit lui-même s'être inspiré de la logique publicitaire pour écrire sa pièce *Cul sec*.

En fait, je me suis appliqué à construire un univers qui respecte la logique des campagnes publicitaires qui sont adressées aux jeunes («Je veux ma liberté», «Tasse-toi mon oncle», etc.) et des émissions vidéo-débilantes (du genre *Bouge de là* à MusiquePlus), qui alimentent leur imaginaire<sup>53</sup>.

Tout leur mode de vie est construit comme la publicité. Le bonheur est montré avec débordement pour mieux cacher le manque de profondeur des relations, l'absence de désir. On met de l'avant l'image du «produit» pour en oublier les failles.

---

<sup>53</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *op.cit.*, p. 13.

Chez Archambault, le discours convenu constitue un intertexte important. En plus de l'insertion concrète d'extraits de romans ou d'allusions à telle ou telle œuvre ou encore les références publicitaires, ses pièces présentent des personnages divisés qui se cachent derrière le rempart des paroles toutes faites, évitant ainsi la rencontre avec le désir; le désir de se libérer sexuellement, mais surtout le désir d'être reconnu, le désir de s'arracher à la norme, de s'affranchir des désirs dictés par les autres. *La société des loisirs* multiplie ce genre d'intertexte qu'est le discours convenu. L'adoption d'une petite Chinoise, alors que cette pratique devient de plus en plus à la mode, l'argent et le travail sont au cœur de toutes les discussions. Pierre-Marc s'embourbe d'ailleurs dans de vastes explications de finance et d'économie. Ce qui compte le plus : son beau niveau de vie. Pendant que l'homme parle finance, les femmes discutent coupe de cheveux et chirurgie plastique. Pour les personnages des *Gagnants*, seuls le travail et les relations de couple entraînent la réussite sociale. Sébastien, le mouton noir, le perdant, le parasite se trouve être effectivement sans emploi et célibataire. Il est la honte de ses parents et amis. Le langage de la société de consommation résonne dans chaque parole. Les personnages de *Cul sec*, jeunes désabusés qui ne croient plus en rien, sauf à l'argent, méprisent les pauvres et, pour eux, la supériorité sociale ne réside que dans la possession matérielle, l'avoir monétaire : «L'argent, ça tombe pas du ciel! [...] Y a du monde qui naissent pour rester niaisieux. Y auront beau forcer tant qu'y voudront, y vont rester inférieurs. (CS, 65)» Le personnage de Serge ne cesse d'ailleurs de se soucier de la blancheur impeccable de son tapis blanc valant cinq cents dollars. Dans cette pièce où Dieu est mort, il n'y a place à aucune rédemption, aucune punition, les «méchants» s'en tirent à bon compte. Archambault fait lui-même le parallèle entre *Cul sec* et la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett : «Il y a autant d'inactions, sauf que dans *Cul sec* personne n'attend Godot<sup>54</sup>.» Pour combler certains vides, on sort des paroles toutes faites. Dans *La société des loisirs*, après le repas, selon les convenances, les invités complimentent l'hôtesse, alors que cette dernière joue de modestie.

ANNE-MARIE. En tout cas, c'était délicieux.

MARC-ANTOINE. Oui, il était très réussi, ton roast-beef.

<sup>54</sup> Archambault, François. «Ma façon de marcher», in «Dramaturgie : nouveaux horizons». *Jeu*, no 78, mars 1996, p. 7-32.

MARIE-PIERRE. Il était trop sec.

PIERRE-MARC. Non, non. Il était parfait, ton roast-beef. (*SL*, 74)

Les personnages usent de formules convenues, préétablies, en se conformant à la politesse d'usage, au discours courant. Meublant ainsi la conversation par des banalités, ils prennent des nouvelles, reformulent constamment les réponses au «comment ça va?».

PIERRE-MARC. En tout cas. Toi t'as l'air en super forme.

MARC-ANTOINE. Oui, oui. Je peux dire que moi ça va bien.

PIERRE-MARC. Je suis ben ben content pour toi! (*SL*, 67)

Ces mots qui n'engagent personne et qui n'ont qu'une pure fonction phatique, pour reprendre le terme de Jakobson<sup>55</sup>, sont le reflet de toute une société, une société prisonnière des conventions, des apparences. Ces discours préfabriqués et collectivement endossés, tout comme le discours publicitaire, circulent entre des sujets qui semblent n'avoir rien à se dire. Les personnages parlent, revendiquent, mais leurs paroles sont des voiles déposés sur leur néant. Comme les femmes de Michel Tremblay qui prennent soudainement la parole sur les planches des théâtres québécois des années 1970, mais «demeurent muettes, incapables de formuler leurs revendications propres dans un langage qui soit le leur<sup>56</sup>», les personnages d'Archambault parlent, mais ne disent rien, inaptes qu'ils sont à nommer leur désir. L'anodin mis en scène par Archambault se trouve être au service d'un réalisme de l'impuissance psychique. Un grand nombre de textes ou de discours antérieurs se retrouve dans le langage quotidien. À quelques moments, *La société des loisirs* traite d'anciennes croyances populaires que tout le monde connaît pour les avoir déjà entendues. Anne-Marie affirme qu'après un premier bébé braillard, le deuxième ne peut qu'être un ange. Lors de la pause baignade, elle se questionne sur la pensée populaire qui veut que faire l'amour dans l'eau entraîne une succion qui empêche les deux partenaires de se détacher l'un de l'autre. Elle compare cette croyance à celle qui veut que la masturbation rende sourd ou fasse pousser des

<sup>55</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.

<sup>56</sup> Lucie Robert citée par Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*, Boréal, 1997, p. 79.

poils dans la main. Toutes ces superstitions composent une trame intertextuelle populaire. Barthes voit d'ailleurs l'intertextualité comme «un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets<sup>57</sup>». La mise en scène de ces discours préfabriqués, en plus de nous situer dans le temps et l'espace, à une époque précise, au sein d'une société donnée, permet le surgissement d'une théâtralité de l'anodin et du vide qui en fait est une théâtralité du refoulement. Les personnages du dramaturge usent de formules toutes faites pour éviter d'être confrontés à leur néant. L'anodin sert à nier le réel du désir et du sujet qui lui, reste refoulé et méconnu. Pour ces personnages, mieux vaut rester dans la demande et la revendication que de se livrer à l'exigence du désir. Ils se cachent donc derrière une parole vide, un discours convenu qui sert de façade aux désirs déniés.

La culture d'une époque et d'une génération se retrouve à un autre niveau dans les références à des films ou des magazines. Dans *La société des loisirs*, lorsque Marie-Pierre envisage la possibilité de vivre une expérience sexuelle à trois partenaires, elle appuie son argumentation sur un article paru dans le magazine *Clin d'œil*.

PIERRE-MARC, *qui n'en revient pas*. Tu veux vraiment qu'on le fasse à trois?

MARIE-PIERRE. Ben. J'ai eu le temps d'y penser depuis qu'on en a parlé, pis je veux dire...c'est peut-être moins gros qu'on pense, là...même dans le Clin d'œil de ce mois-ci y a un article là-dessus. Pis ça a l'air d'être quelque chose qui se peut, là... (*SL*, 29)

Ce magazine se dit être le «premier magazine de mode au Québec». La revue, typiquement féminine, offre des conseils de beauté, renseigne sur les nouvelles tendances vestimentaires, informe sur la coupe de cheveux à adopter ou la sandale en vogue pour l'été. Organiser sa vie de couple et renouveler la nature de ses rapports sexuels en se rapportant à un magazine de mode dans lequel tout n'est qu'apparence, superficialité, beauté plastique témoigne d'une certaine misère sexuelle. La référence à *Clin d'œil* n'est donc pas anodine ni vide de sens. Un autre exemple intéressant survient lorsque Marc-Antoine compare le fils de Marie-Pierre et de Pierre-Marc à Damien.

<sup>57</sup> Roland Barthes, «Texte (théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*, op.cit., 1973.

MARC-ANTOINE. [...] Il est pas normal cet enfant-là!

ANNE-MARIE. Tu penses qu'il est mongol?

MARC-ANTOINE. Il me fait penser à Damien.

ANNE-MARIE. Damien?

MARC-ANTOINE. T'as pas vu ce film-là? Le diable qui se réincarne dans la peau d'un bébé?

ANNE-MARIE. Je dois être trop jeune. (SL, 59)

Damien est un personnage d'un film des années 1970, le bébé aux allures angéliques se révèle être démoniaque; l'orphelin, adopté par un couple dont le bébé est mort à la naissance, n'est nul autre que le fils du diable. La référence au film culte<sup>58</sup> de 1976 rejoint particulièrement la génération de notre auteur et de ses personnages, hormis Anne-Marie, celle-ci étant beaucoup plus jeune que les autres. Cette référence ne renvoie pour elle à aucune image. Les éléments d'intertexte sont ici les témoins d'une certaine époque, d'une certaine culture.

Dans *Adieu beauté, la comédie des horreurs*, nombreux sont les éléments se rapportant à différents magazines, films, chansons. Jolicœur et Champoux, défendant les droits des personnes esthétiquement défavorisées, espèrent en kidnappant la reine de beauté du concours annuel de Laval faire la une du *Journal de Montréal* : «Je sais pas si ça remplace nécessairement un talk-show, mais si t'es chanceuse, t'as des bonnes chances de faire la première page du *Journal de Montréal*, demain. (AB, 14)» Un article paraît effectivement dans le journal : «C'est nous autres, Jolicœur! Réalises-tu, on est dans le *Journal de Montréal*! On passe à l'histoire! (AB, 19)» Le choix de ce journal populaire, davantage perçu comme un journal à potins plutôt qu'une source sûre de renseignements, donne le ton ironique emprunté par notre auteur et dresse un profil plutôt ridicule des deux agresseurs. Un peu plus loin, au cours de la pièce, d'autres articles relatant l'événement et offrant un portrait de la criminelle (son enfance, ses amours) paraissent dans les magazines *Écho-vedettes* et *Elle Québec*. La référence ajoute à l'absurdité de la situation. L'acte terroriste, le rapt

<sup>58</sup> *La Malédiction (The Omen)*, film américano-britannique réalisé par Richard Donner, 1976.

sanglant devient une campagne médiatique autour d'une nouvelle personnalité connue et une propagande de la tendance beauté de l'année.

VOYER. La revue *Elle Québec* te déclare personnalité de l'année.

[...]

VOYER. Pis en plus, regarde-moi ça, juste là : dans les tendances pour l'année prochaine. Tiens-toi bien, ça va être un choc! C'est écrit ici, noir sur blanc, que dorénavant : «ce qui est beau, c'est d'être pas beau!» (AB, 70-71)

L'intertexte alimente ici l'humour noir d'Archambault. L'absurdité est d'autant plus grande, *Elle Québec* étant un magazine de mode très connu au Québec. Ceux qui cherchaient à renverser le monde de la mode, qui dénonçaient l'industrie de l'esthétisme, qui se révoltaient contre l'aberration des critères de beauté deviennent pour comble d'ironie la référence numéro un en matière de mode dans un magazine populaire. En plus de jouer avec le nom de journaux quotidiens ou de magazines de mode, *Adieu beauté* multiplie les allusions cinématographiques, les extraits de chansons traditionnelles, les noms de personnalités connues. En cherchant à complimenter et à rassurer Jolicœur, Champoux la compare à E.T., le gentil mais hideux extraterrestre de Spielberg.

CHAMPOUX. T'étais ben pas belle, mais t'avais du charisme. Comment je pourrais te faire comprendre...T'étais un peu comme...comme E.T.! Tu te souviens du film E.T.? T'sais y était pas beau tout suite, E.T., mais y avait quelque chose de magique. Une présence rayonnante, c'est ça...Ben t'étais pareille! (AB, 32)

Le film américain<sup>59</sup> est une référence universelle. À d'autres endroits de la pièce, il est question de différentes vedettes américaines, icônes de beauté, Marilynne Monroe, Elvis Presley.

VOYER. Passer de l'ultime beauté à la laideur extrême, c'est du beau drame, ça...Ça me fait penser à Elvis Presley. Jeune homme c'était un beau p'tit garçon athlétique dans un uniforme d'armée, pis plus tard c'est devenu une espèce de gros bedonnant drogué en costume de clown. Pis ç'a marché, son affaire! Parce que c'était touchant! Pis c'est ça que le monde veut de nos jours mon petit gars : du touchant! Peut-être que c'est le destin de Hélène de devenir une genre d'Elvis

<sup>59</sup> *E.T. l'extra-terrestre (E.T. the Extra-Terrestrial)*, film de science-fiction américain de Steven Spielberg, 1982.

Presley au féminin! Ouin, ça ferait un bon titre pour un livre en plus : *Comme Elvis, la queen n'est plus!* (AB, 54)

*Adieu beauté* est une pièce humoristique, mais très critique, qui cherche à mettre en scène l'industrie de l'esthétisme, de la beauté artificielle hollywoodienne. Les intertextes renvoyant à l'univers du cinéma et de l'apparence viennent ajouter à l'argumentation critique qui se dégage de la pièce d'Archambault. Plusieurs chansons sont aussi insérées, des chansons traditionnelles françaises telles que *Ne pleure pas Jeannette*, *Le petit prince*. À la toute fin, Miss Laval utilise une citation extraite d'une célèbre chanson de Boris Vian : «Fais-moi mal...Envoie-moi au ciel! (AB, 63)» Elle recrée même pour nous sa performance de scène du concours de personnalité en récitant la fable de Lafontaine *La cigale et la fourmi*. Tout comme dans *15 secondes* où la publicité occupe une grande place, certaines allusions publicitaires se retrouvent aussi dans *Adieu beauté*. Il est question du mystère de la *Caramilk* : «C'est la femme qui est à l'intérieur qui me séduit le plus! C'est le caramel de ta *Caramilk* que j'aime aussi! (AB, 66)» Le personnage de Voyer parle aussi de *Vision Mondiale*, un organisme de charité international : «Pis si vous vous inquiétez concernant votre apparence, dites-vous que vous serez pas plus dégueulasse à regarder que les p'tits nègres avec des mouches sur la bouche de *Vision Mondiale*. (AB, 25-26)» Une didascalie fait mention des pharmacies Jean-Coutu : «*Champoux est face à Miss Laval. Il tient un sac de la pharmacie Jean-Coutu.* (AB, 26)» Il est en plus question de faits historiques; par exemple, la crise du verglas de 1998 et le premier ministre Lucien Bouchard sont évoqués.

Si ça se passe bien, l'émission de nouvelles est prête à vous accorder un p'tit deux minutes par jour, juste pour que vous nous fassiez un bilan de l'état de santé de Hélène, pis que vous nous parliez de vos revendications. Un peu comme Lucien pendant la crise du verglas. (AB, 25)

Que ce soit sur le plan artistique, publicitaire, télévisuel, l'intertextualité inscrit les corps et les personnages dans une culture précise, datée et signifiante qui devient elle aussi un personnage du théâtre d'Archambault.

Archambault est un auteur de son temps qui écrit pour des lecteurs, des spectateurs de son époque. Le discours mis en scène éclaire et analyse à sa manière la société actuelle, en offrant une vision très cinglante et critique de celle-ci. Le dramaturge allie comédie et

tragédie; il qualifie lui-même sa pièce *Cul sec* de «tragico-ironique<sup>60</sup>». Les éléments intertextuels choisis par Archambault participent de cette ironie, en plaçant son spectateur dans un certain espace-temps, ils établissent avec lui une connivence qui fait appel à un imaginaire commun, collectif, qui résonne souvent avec humour.

Comme l'a montré Barthes en institutionnalisant la notion d'intertextualité dans son article paru en 1973 dans l'*Encyclopaedia Universalis*, «passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui<sup>61</sup>». Ce «langage antérieur» comme intertexte s'associe parfaitement au théâtre, cet art mettant justement en jeu la parole. Le théâtre d'Archambault jongle parfaitement avec ce langage social par moments très caricatural. À un premier niveau, nous avons affaire à un théâtre du quotidien, à un second niveau, ce quotidien sert de rempart aux désirs déniés et souvent méconnus, à un troisième niveau, c'est toute une critique de la société qui nous est offerte à travers ces personnages caricaturaux.

La théâtralité selon Féral n'existe pas de façon immanente, elle surgit grâce et par celui qui fait et celui qui regarde.

La théâtralité apparaît donc en son point de départ comme une opération cognitive, voire fantasmatique. [...] Elle permet au sujet qui fait, comme à celui qui regarde, le passage de l'ici à l'ailleurs. C'est-à-dire que la théâtralité n'a pas de manifestations physiques obligées : elle n'a pas de propriétés qualitatives qui permettraient de la repérer à coup sûr. Elle n'est pas un donné empirique. Elle est une *mise en place du sujet* par rapport au monde et par rapport à son imaginaire<sup>62</sup>.

De ce point de vue, la mise en scène de situations issues du quotidien, le jeu de paroles toutes faites maniant l'imaginaire, l'identité culturelle du spectateur, l'inclut par le fait même dans le cadre théâtral, et donnent une valeur fictive à l'anodin et une théâtralité à ce qui ne l'était préalablement pas. Il est intéressant de noter que très peu d'intertextes se remarquent

<sup>60</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *op. cit.*, p. 15.

<sup>61</sup> Roland Barthes, «Texte (théorie de)», *Encyclopaedia Universalis*, *op.cit.*, 1973.

<sup>62</sup> Josette Féral, «La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, numéro 75, 1988, p. 351.

dans la pièce *Cul sec*, peut-être parce qu'elle dépeint une génération perdue, sans culture, sans passé, sans avenir, des jeunes déjà morts, des jeunes sans Histoire. Comme nous avons pu le voir chez des penseurs tels que Barthes, Bakhtine, Kristeva, l'intertextualité peut prendre différentes formes; toujours est-il que dans tout texte s'inscrit d'autres textes, mais aussi un discours social. «Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini— que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie<sup>63</sup>.»

---

<sup>63</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.28-29.

### 3. La dimension critique

Nous nous sommes jusqu'à maintenant attardée davantage à décrire le théâtre d'Archambault, sa parole, ses personnages, ses décors, son intertextualité, ses jeux de répétitions et de scansion. Nous avons tenté de cerner la théâtralité propre à cette œuvre, sa forme, son cadrage. Le dramaturge écrit lui-même dans un article traitant de sa démarche artistique paru dans la revue *Jeu* : «Ce qui me préoccupe, ce n'est pas tellement ce que j'ai à dire d'un sujet précis, mais plutôt comment je peux explorer ce sujet de façon dynamique<sup>64</sup>.» C'est ce «comment» qui a attiré notre attention tout au long de notre analyse. L'organisation des textes d'Archambault est très riche. Nous ne pouvons néanmoins passer sous silence toute la dimension sociale et critique qui se dégage de cette dramaturgie. Comme le dramaturge le dit lui-même : «je suis là pour questionner ma société et ses choix<sup>65</sup>». Archambault exploite à la fois un réalisme particulier et un grand sens de l'absurde. C'est en mariant réalisme et absurde que notre auteur fait réagir : «En mettant en relief les comportements absurdes de mes contemporains (et les miens aussi, bien sûr) j'espère donner à réfléchir aux gens venus assister au spectacle<sup>66</sup>.» Il ne cherche pas à mettre en scène une belle pièce, de belles phrases, et ne s'attend pas à ce qu'on dise : «Mon dieu, comme c'est bien écrit<sup>67</sup>», ironise-t-il dans son article de la revue *Jeu*. Archambault travaille plutôt une théâtralité du vide existentiel, il met en scène une parole tantôt banale, tantôt violente, mais toujours marquée par la difficile adéquation au réel des sujets qui la profèrent. Son théâtre cherche à révéler la fonction de la parole dans la société, les échanges entre les membres d'un ensemble. «Je crois que chacun des choix, chacun des gestes que nous faisons, transforme la société dans laquelle nous vivons. Si je n'y croyais pas un peu, je ne serais pas, maintenant, devant mon ordinateur, en train d'écrire<sup>68</sup>...»

---

<sup>64</sup> Archambault, François. «Ma façon de marcher», in «Dramaturgie : nouveaux horizons». *Jeu*, no 78, mars 1996, p. 12.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.17.

Les personnages d'Archambault appartiennent à son époque et à sa génération : matérialistes, individualistes. Ils s'entourent d'objets, se vantent de la position sociale que leur procure leur travail, ils se cramponnent désespérément à ce factice succès qui ne fait que les enfoncer davantage dans un monde artificiel, aliéné, axé sur l'«autosatisfaction immédiate» dans lequel règnent une misère sexuelle et une détresse psychique.

C'est un peu en réaction contre ce qui s'est écrit au Québec que j'ai imaginé les personnages de *Cul sec*. La dramaturgie québécoise est remplie de personnages de victimes et, sur nos scènes, on entend très souvent le discours des perdants, des laissés-pour-compte de notre société. Cette attitude victimisante reflète bien notre refus, en tant que peuple, de passer à l'âge adulte, à l'âge de la responsabilité. Il me semble qu'à l'heure de la mondialisation le Québec ne peut plus se considérer comme un peuple opprimé<sup>69</sup>.

Plutôt que de donner la parole aux pauvres, aux faibles, aux victimes comme l'ont fait ses prédécesseurs, Archambault représente une autre classe sociale, met en scène des mieux nantis, mais qui n'ont rien à dire et qui sont aliénés. En cela il montre encore, malgré tout, un peuple «opprimé». Le dramaturge représente des soi-disant gagnants, pourtant c'est le portrait de l'aliéné universel qui y est représenté. Le dramaturge parle de «notre refus en tant que peuple de passer à l'âge adulte». C'est justement cette stagnation au stade infantile qui est illustrée par les personnages de *Cul sec*, incapables qu'ils sont de reconnaître leur désir, consommant à outrance, courant ainsi maladivement après une liberté supposée sans limite. Ces êtres qui semblent tout posséder se révèlent en fait dépossédés. En mettant en scène des jeunes qui ont tout pour réussir et être heureux, mais qui s'enlisent dans une autodestruction et une déresponsabilisation dévastatrice, c'est le portrait d'un Québec infantile que l'auteur dresse, le portrait d'une petite société qui rejette la faute sur les autres plutôt que d'accéder enfin à l'âge adulte. Le dramaturge fait même un lien avec ce «refus de passer à l'âge adulte» et la peur du peuple québécois de se détacher de la mère, en l'occurrence du Canada, et de former son propre pays : « [...] si le Québec n'est pas encore un pays, nous en sommes entièrement responsables [...] cela ne peut plus être la faute des autres<sup>70</sup> ». Archambault joue constamment avec la notion de perdants et de gagnants. Par exemple, le personnage de

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 13.

Sébastien dans *Les gagnants*, le perdant par excellence, n'est pas un personnage auquel le spectateur s'attache, il ne suscite pas de pitié ou de compassion, sa mollesse et son manque d'ambition horripilent, mais il sert la cause des «gagnants» en les confortant dans leurs choix de vie. Ces choix ne sont en fait qu'une tentative d'adéquation au discours apparemment dominant.

Notre auteur entretient un lien particulier avec le spectateur, il sème le doute entre jeu et réalité sans pour autant mettre de côté un travail de mise en scène. Dans son article de la revue *Jeu* dans lequel il décrit sa démarche artistique, le dramaturge s'exprime sur la réception de son théâtre.

J'essaie, le plus souvent possible, d'écrire ce que je pourrais appeler de l'humour pas drôle. Je veux bien faire rire, mais j'aime que ça fasse mal en même temps. Je ne veux pas que tout le monde rie, unanimement. Pour qu'il se passe quelque chose dans la salle, il doit y avoir une certaine tension entre ceux qui trouvent ça drôle et ceux que ça ne fait pas rire du tout. C'est la force de cette tension qui détermine le degré de pertinence de la question posée par la pièce. Si tout le monde rit en même temps, j'ai un peu raté mon coup. Cela veut dire que je ne raconte que des évidences<sup>71</sup>.

L'implication du public apparaît primordiale au surgissement du sens de la pièce. C'est en semant le doute entre la comédie et le drame, entre la réalité et la fiction, entre le naturel et le jeu qu'un trouble s'installe offrant une dimension dramatique, une profondeur théâtrale. Lors d'une table ronde sur le réalisme à laquelle Archambault est convié, les invités s'interrogent sur la pertinence du réalisme au théâtre, sur la forme et le sens produits par ce genre de théâtre. Le metteur en scène André Brassard se questionne sur le fait que le réalisme serait peut-être dû à une absence de mise en scène. Selon lui, le théâtre doit être une transposition, une stylisation du réel afin de transcender la réalité et permettre le surgissement d'une certaine théâtralité. Archambault, lui, insiste sur la division de la salle en deux. Le réalisme d'Archambault reste toujours une illusion de réel bien que par moments, la ligne soit mince entre réel et fiction, en particulier dans *15 secondes*.

L'auteur rappelle que, dans la pièce, il voulait tenter de déstabiliser le spectateur en montrant une scène où l'on rit du handicap du personnage : le jeune homme devait étendre du beurre d'arachide sur du pain. Or, pour Dave, ce geste banal ne l'était pas du

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 16.

tout, mais devenait au contraire très compliqué. Dans la salle, des spectateurs riaient, mais pas tous. (C'est d'ailleurs ce qui m'intéresse au théâtre, confie Archambault : ce partage de la salle en deux. On se prononce par ses réactions et on est jugé par ses pairs<sup>72</sup>.)

L'auteur implique son spectateur et cherche constamment à le déstabiliser, à le provoquer, à le choquer, à créer des malaises. Son humour cynique porte très bien à cela. Il fait rire la moitié de la salle alors que l'autre moitié grince des dents. Nous avons affaire ici à deux effets de réception, une même situation entraîne deux réactions différentes. Le sens reçu ainsi que la fonction critique semblent dépendre de cette tension dans l'assistance, «parce que ce n'est pas ma propre opinion qui m'intéresse, mais plutôt celle du spectateur<sup>73</sup>», commente Archambault.

Selon Féral, un acte quotidien devient théâtral lorsqu'il est cadré et donc montré. Le théâtre d'Archambault joue avec ce principe simple de différentes manières. En plus de présenter la banalité du quotidien sur scène et de produire ainsi le surgissement de la théâtralité de certaines situations triviales, le théâtre d'Archambault, en jouant avec les limites de la morale, étend le cadre théâtral jusqu'au spectateur. Ce dernier est vu par tous à travers la scène qui expose ce qu'on ne veut pas voir. Le spectateur fait partie intégrante de la théâtralité d'Archambault. Peut-être pouvons-nous parler d'une théâtralité des limites. En mettant en scène un handicapé joué par un vrai handicapé, le dramaturge injecte du réel dans la fiction. Cette stratégie frôle la perversion. Selon Louise Vigeant, une des invités de Michel Vaïs, «la première convention au théâtre [consiste] à accepter un réel qui n'est pas réel en avant de soi<sup>74</sup>». Archambault, lui, préfère défier les règles tacites du théâtre, son théâtre vise l'horizon d'attente du public. Le réalisme peut rassurer le spectateur, le conforter dans ce qu'il connaît, dans sa réalité de tous les jours. Au contraire, la façon qu'a Archambault de jouer avec les éléments de la réalité en les insérant dans la fiction offre une déviation du théâtre qui sollicite l'ambivalence chez le spectateur et lui fait perdre ses repères.

---

<sup>72</sup> Michel Vaïs, «Questions sur le réalisme», in «Les entrées libre de *Jeu*», *Jeu*, no 85, 1997, p. 51.

<sup>73</sup> François Archambault, «ma façon de marcher», *op.cit.*, p. 12.

<sup>74</sup> Louise Vigeant, propos recueillis par Michel Vaïs, «Question sur le réalisme», *op.cit.*, p. 44.

Dans *15 secondes*, Archambault crée en effet quelques remous en choisissant de montrer sur scène un personnage handicapé joué par un réel handicapé. Après avoir un peu ri des maladresses du personnage handicapé, le public se voit totalement déstabilisé lorsque le comédien vient saluer à la fin du spectacle réalisant du coup que réalité et fiction coïncident.

Pendant une heure quarante-cinq, nous parlons, avec cette pièce, de la douleur d'être handicapé. Or, une fois le spectacle terminé, Dave ne peut pas abandonner totalement son personnage. [...] Pierre Lebeau et Guy Nadon peuvent retirer leur nez de Cyrano; Dave, lui, retourne dans le monde avec la même démarche que son personnage<sup>75</sup>.

Cette volonté de confondre réel et fiction est une manière de jouer avec les limites du théâtre et de la représentation. Cette perversion du théâtre est une agression qui vise le spectateur, celui-ci est arraché à la scène du théâtre par cet effet de réel. Du point de vue d'Archambault, le réel est plus grand que la fiction et suffit à faire surgir magie et théâtralité : «La réalité était plus forte que ce qu'il aurait pu inventer<sup>76</sup>.» Lors de la table ronde sur le réalisme animée par Michel Vaïs, la plupart des participants témoignent de leurs critiques et de leurs réserves à l'égard du registre réaliste. La majorité perçoit le réalisme comme une forme de théâtre sans ressort, sans poésie, sans imagination. Archambault, dans un autre article de la revue *Jeu*, commente cette table ronde et apporte quelques nuances plus personnelles. Contrairement à ses confrères, il croit que le théâtre réaliste stimule davantage l'imagination du spectateur que les spectacles éclatés, délirants, qui offrent au public cette «imagination déjà mâchée». Dans son article, le dramaturge se moque de ce qu'il considère comme un rejet mal analysé voire un snobisme.

Pendant qu'on discute ferme, un papillon vole autour des invités avant d'aller se brûler les ailes sur l'ampoule d'une lampe sur pied. Charmante ironie de la vie réelle, qui aurait sûrement été saluée par la critique si elle avait été présentée sur scène : «Quelle trouvaille : le papillon se brûlant les ailes sur la lumière pendant que les personnages discutent du réalisme au théâtre suggère subtilement que la volonté de se rapprocher le plus près possible du réalisme parfait ne pourra que tuer le théâtre.» La réalité est magique. Je dirais même qu'elle est théâtrale<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> François Archambault, «Le jeu de la vérité», *Jeu*, no 85, 1997, p. 74.

<sup>76</sup> François Archambault, propos recueillis par Michel Vaïs, «Question sur le réalisme», *op. cit.*, p. 51.

<sup>77</sup> François Archambault, «Le jeu de la vérité», *op. cit.*, p. 73.

Cette remarque d'Archambault éclaire sur son désir de saisir sur le vif des fragments de réel sans les travestir voire sans les transposer. Sa théâtralité surgit de cette mince ligne entre réalité et fiction. Poussé à l'extrême, le réalisme d'Archambault contient tout le caractère absurde que peut avoir une société. Cette façon particulière à Archambault de se jouer de la prise de la fiction sur le réel permet une critique de l'univers contemporain, mais aussi, propose une façon de réformer le théâtre. Ce qu'il appelle réalisme le rapproche de son public pour mieux le provoquer en lui offrant un ironique miroir de lui-même, mais aussi un savoir sur l'absurde qu'il contient.

Une anecdote intéressante est rapportée par Archambault lors de cette même table ronde sur le réalisme. Dans une des scènes *15 secondes*, le personnage de Mathieu, joué par Dave Richer, tartine une tranche de pain de beurre d'arachide. La maladresse du comédien rend la scène plutôt comique. Un jour, l'acteur handicapé arrive en répétition après avoir répété cette scène. Il n'éprouve plus de difficulté à beurrer sa tartine, le gag tombe à plat, plus personne ne rit. Le metteur en scène lui demande alors de jouer le handicap<sup>78</sup>. Un handicapé joue à être handicapé. Le naturel et le jeu se confondent parfaitement et c'est ce qui crée un malaise dans le public. La ligne est très mince entre fiction et réalité. Archambault se détache de cette façon du cadre conventionnel du théâtre. Le dramaturge joue avec les réactions, les émotions du public; l'implication de celui-ci prend une autre dimension, son écoute devient plus active. La critique devient d'autant plus acerbe qu'elle inclut les spectateurs. Ceux-ci ne font pas qu'assister à une représentation dressant le portrait de certains individus, cette théâtralité des limites les propulse eux aussi dans cet univers absurde et troublant qu'est la réalité. Dans le cas de *15 secondes*, les spectateurs suivaient deux histoires parallèles, nous rapporte Archambault : la vie du personnage fictif de Mathieu et celle du comédien Dave. La confusion entre réel et fiction accentuait l'intensité, la puissance dramatique de la pièce<sup>79</sup>. En injectant cet effet de réel dans la fiction, Archambault trompe le spectateur et cherche à créer chaque soir une expérience théâtrale unique et fébrile. Par exemple, lorsqu'un comédien a un trou de mémoire au théâtre, ou un malaise physique comme cela a été le cas d'Alain Zouvi

---

<sup>78</sup> François Archambault, propos recueillis par Michel Vaïs, «Question sur le réalisme», *op.cit.*, p. 51.

<sup>79</sup> François Archambault, «Le jeu de la vérité», *op.cit.*, p. 74-75.

qui a dû interrompre momentanément sa prestation lors d'une représentation du *Malade imaginaire* de Molière, du coup, le spectateur est mis sur la corde raide, il ne sait plus comment réagir : l'ironie malaise du malade imaginaire fait-il partie d'une mise en scène ingénieuse ou le spectateur a-t-il affaire ici à une brèche dans le réel? Cette histoire n'est pas sans nous rappeler celle de Molière lui-même qui, pris d'un réel malaise lors de la représentation de sa pièce *Le malade imaginaire*, finit la pièce avec peine et meurt des suites de fluxion et de quinte de toux, souffrances que partage son personnage. C'est un peu cette recherche de danger qu'Archambault provoque à travers son écriture et ses tactiques quelque peu perverses. Il piège le spectateur et le met «en danger» en même temps que le comédien.

Le théâtre d'Archambault aime à jouer avec plusieurs limites, celles de la fiction et de la quotidienneté, de l'indécence et de la moralité. Si l'on se réfère à la notion de cadrage de Josette Féral, on se rappelle que la théâtralité est constituée «à la fois d'un cadre limitatif et d'un cadre transgressif<sup>80</sup>», elle est à la fois liberté et interdit, autorisation et infraction. Elle transgresse parfois certaines limites sans jamais outrepasser complètement le cadre : «il est possible de malmener ce code, de surprendre le public, de le choquer, de repousser les limites du cadre; mais il n'est pas possible de tout y accomplir<sup>81</sup>». Ce théâtre qui surfe sur la ligne de partage entre réalité et fiction, moralité et indécence, rire et tragédie, vérité et mensonge accentue la dualité des personnages, les rend plus riches, plus complexes et ô combien intéressants à interpréter pour les comédiens et à jauger, à analyser pour le lecteur ou le spectateur. C'est cette tension exercée par la transgression des limites qui est porteuse de sens et qui nous en apprend sur la nature humaine. La structure, le cadre théâtral choisi par Archambault, le partage provoqué de la salle en deux donne une force à sa critique sociale. Le dramaturge n'impose pas une façon de voir la société, il ne prend pas position à travers un personnage principal, ne cherche pas à promouvoir sa propre opinion, il pose un «véritable regard» sur les choses, comme il l'écrit lui-même dans un article de la revue *Jeu*. «En fait, tout mon travail d'auteur consiste à faire semblant de ne pas exister. Laisser toute la place aux personnages et chercher à créer des scènes déstabilisantes, afin d'éviter à tout prix

---

<sup>80</sup> Féral, *op.cit.*, p. 357.

<sup>81</sup> Féral, *op.cit.*, p. 357.

une écoute confortablement passive<sup>82</sup>.» Il est tous ses personnages à la fois et n'essaie pas de défendre un personnage en particulier ou une pensée. Il propose un tableau cinglant de la société, au spectateur de faire le reste.

Archambault puise toute sa théâtralité dans ce jeu de réalisme et de quotidien réinventé : «la réalité est magique. Je dirais même qu'elle est théâtrale. Shakespeare ne disait-il pas «*world is a stage*»<sup>83</sup>?», écrit Archambault. Bien qu'imprégné d'éléments hyperréalistes, le théâtre d'Archambault est bien plus que la réalité, il offre une vision illusoire de celle-ci, un effet de réel renfermant une panoplie de sens et de possibilités.

Bien que l'univers que j'ai créé semble réaliste et qu'il s'inspire de faits réels, je ne considère pas *Cul sec* comme une pièce uniquement réaliste. Les personnages de *Cul sec* n'existent pas dans la vraie vie. Ils sont inspirés de comportements et de mentalités que j'ai pu observer ou fantasmer, mais le produit fini (les personnages) ressemble peu aux modèles. Mon but, en écrivant ce texte, n'était pas de décrire la vie comme elle était, mais comme elle pouvait être. Ce que je voulais faire ressembler à ce dont Kundera parle quand il élabore l'idée des possibilités dans son essai, *l'Art du roman*. Me poser, comme lui, la question suivante : «Quelles sont les possibilités de l'homme dans le piège qu'est devenu le monde<sup>84</sup>?»

Dave Richer, bien que porteur des mêmes douleurs, des mêmes désirs que son personnage Mathieu, interprète tout de même un rôle, raconte une histoire qui n'est pas la sienne. Tout comme les personnages de *Cul sec* qui, bien qu'inspirés d'une réelle jeunesse désabusée, ne représentent qu'une partie, une vision restreinte de la réalité. Le simple fait de montrer sur scène ces personnages réduits à leur quotidien les hissent à un niveau théâtral.

[Le spectateur] a transformé en fiction ce qu'il pensait relever du quotidien; il a sémiotisé de l'espace, déplacé des signes qu'il peut à présent lire différemment, faisant surgir le simulacre sur les corps des performateurs et l'illusion là où il ne l'attendait pas, très proche de lui<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *op. cit.*, p. 13.

<sup>83</sup> François Archambault, «Le jeu de la vérité», *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>84</sup> François Archambault, «Ma façon de marcher», *op. cit.*, p. 13.

<sup>85</sup> Josette Féral, *op. cit.*, p. 350.

Cette forme de théâtre offre des similitudes avec l'art télévisuel ou cinématographique. Néanmoins, comme le suggère Archambault, c'est en mettant le réel et le théâtre constamment en rapport que «le théâtre arrive à se distinguer avantageusement du cinéma et de la télévision, parce qu'il devient vivant, imparfait et imprévisible... comme la réalité<sup>86</sup>».

Le réalisme d'Archambault ne serait-il pas un réalisme du désir en panne? L'exploitation d'un quotidien banal ne sert ici en fait qu'à dire la misère d'un désir insu. Le réalisme d'Archambault exploite des situations toutes simples qui illustrent constamment le combat entre les désirs dictés par l'autre, par la «normalité» et l'angoisse de s'affranchir de cette aliénation, de se libérer du carcan social, et l'incapacité d'y parvenir, faute de connaître son désir. Les nombreuses répétitions et scansion que nous avons pu observer plongent le lecteur ou le spectateur dans une espèce de cycle par lequel l'impasse se révèle. Christian Guay dans sa critique de *Cul sec* nomme ce mouvement «la tragédie du cul de sac<sup>87</sup>». Les personnages n'évoluent pas, ils sont pris dans une tragique stagnation. La forme et la structure de l'écriture dramaturgique d'Archambault jonglent constamment avec un jeu de camouflage et de dévoilement. Ce qui est montré c'est l'inaccessibilité au désir, à sa reconnaissance, ce qui ne peut advenir est donné à entendre sans être clairement révélé. Ce jeu est savamment tissé à travers les répétitions, les scansion, les silences, les longs monologues entrecoupés de répliques très courtes et rapides. Le réalisme qui se dégage de l'œuvre d'Archambault emprisonne ses personnages dans un carcan monotone et sans vie, dans une banalité ennuyeuse; néanmoins cette platitude n'est pas l'effet de ce théâtre. Parce qu'il est réduit à l'extrême, le réalisme est un événement pour le spectateur. De ce théâtre de l'absurde se dégage une critique sociale acerbe et sans merci. Après avoir assisté à la pièce *Cul sec* en 1996, Diane Godin écrit dans un article de la revue *Jeu*,

[...] cette pièce d'un réalisme exacerbé [...] semble exclure, à première vue, tout discours critique de la part de l'auteur. Pourtant, c'est bel et bien à un théâtre de l'absurde que nous avons affaire, malgré la poussée réaliste qui caractérise la pièce, ou à cause d'elle, justement<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> François Archambault, «Le jeu de la vérité», *op.cit.*, p. 75.

<sup>87</sup> Christian Guay, «Compte-rendu *Cul sec*», *Jeu* : revue théâtrale, no 76, 1995, p. 182.

<sup>88</sup> Diane Godin, «La laideur, le bruit et la fureur», *Jeu*, no 78, 1996, p.78.

Nous pourrions nuancer. Le théâtre d'Archambault n'est pas issu du théâtre de l'absurde à proprement parler au même titre que peut l'être la dramaturgie d'Ionesco. L'auteur de *La société des loisirs* exploite un absurde qui est au service du sens, soit l'impasse du désir. «Pour Archambault, le réalisme était le meilleur moyen pour énoncer la flagrante absurdité du réel<sup>89</sup>» résume Christian Saint-Pierre. Selon Godin, la pièce va bien au-delà du simple portrait d'une génération, elle présente «des anti-héros par excellence, c'est-à-dire des êtres qui sont devenus de véritables produits de la tendance idéologique ou publicitaire, et dont l'existence, si elle se maintient, carbure à vide<sup>90</sup>». C'est une critique de la montée de l'individualisme qui est ici mis en branle par Archambault. L'individu devient une valeur marchande, un objet vide, sans âme, conditionné par le monde de la publicité. Après avoir assisté à la présentation de la pièce *Cul sec*, Diane Godin s'interroge sur l'émergence d'une nouvelle forme de réalisme.

Peut-on vraisemblablement parler de l'émergence d'un «nouveau» réalisme dans la dramaturgie québécoise ? La question, si elle mérite d'être lancée, appellerait une analyse qui dépasse le cadre de cet article. Chose certaine, les influences se sont diversifiées et ont engagé certains auteurs vers la recherche de nouvelles voies : exploitation de l'image, du fait divers, de la violence, de la déroute idéologique et morale, contamination des genres, aridité du langage, réalisme grossissant et emblématique, etc. Serait-ce l'écho d'une certaine américanité qui montre l'envers du rêve, cette esthétique de la laideur, du bruit et de la fureur<sup>91</sup>?

La plume cruelle d'Archambault exploite en effet un réalisme poussé à l'extrême, basculant par moments dans l'univers de l'absurde, qui révèle une société alarmante, autodestructrice, axée sur la consommation, dans laquelle gravitent des personnages petits, superficiels. Bien que noir, le portrait esquissé par Archambault est loin d'être moralisateur. Il se contente de montrer, de suggérer : «J'ai la volonté de faire un théâtre "social", un théâtre qui tienne de l'observation, mais en évitant le didactisme<sup>92</sup>». Une grande violence du langage se dégage de cette œuvre. La langue est violente de par son caractère cru, vulgaire, cinglant comme l'étaient concrètement les personnages de *Cul sec* en usant de nombreux sacres, de

<sup>89</sup> Christian Saint-Pierre, «Jeu réaliste : le point de vue des auteurs», *Jeu*, no 129, 2008, p. 155.

<sup>90</sup> Diane Godin, *op.cit.*, p. 77.

<sup>91</sup> Diane Godin, *op.cit.*, p. 77.

<sup>92</sup> Christian Saint-Pierre, *op.cit.*, p. 156.

multiples insultes, d'attaques constantes. La violence du langage se ressent aussi à un autre niveau à travers la non-reconnaissance de l'autre.

Comme nous l'avons montré, ce théâtre est un théâtre de la parole. Les personnages cherchent désespérément une reconnaissance qui ne vient pas, la parole ne faisant que tenter de rejoindre un désir pourtant toujours voilé par un discours commun, entendu, reçu. Les uns parlent, les autres n'écoutent pas. Chacun aspire à intégrer le discours de l'autre, à être en parfaite adéquation avec l'autre dans une satirique «quête de tendresse<sup>93</sup>», comme la nomme Hervé Guay qui dresse un portrait du théâtre de 1995 à 2005. Cette demande de reconnaissance n'obtient pas de réponse, d'où la violence du langage. Les mots eux-mêmes n'ont souvent rien d'agressif, mais la demande inassouvie, l'appel sans réponse révèlent une violence sourde. Celle-ci se retrouve surtout dans la souffrance qui s'ignore. Les personnages souffrent sans le savoir, désirent sans connaître l'objet de ce désir, impuissants qu'ils sont à accéder à la connaissance et à l'indépendance.

---

<sup>93</sup> Hervé Guay, «Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires : portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005», *Jeu : revue de théâtre*, n° 120, (3) 2006, p. 101.

## CONCLUSION

Le théâtre de François Archambault peut déboussoler les spectateurs non avertis de l'absence d'évolution dramatique. Quelques personnages affalés sur un divan «discutent». Il n'y a pas de mystère, de sens trouble à déduire. À première vue, la dramaturgie d'Archambault n'use d'aucune forme de «cryptage» quelle qu'elle soit.<sup>94</sup> Selon Lucie Robert, le spectateur ou le lecteur doit se prêter au jeu du décryptage s'il veut saisir le message de certaines pièces contemporaines, s'il veut que le sens se révèle. «Techniquement, le cryptage suggère l'inscription d'un code dans un autre. Il s'agit donc d'un procédé de codage qui a pour but de masquer à l'œil non informé ou moins attentif le sens même du message<sup>95</sup>.»

Le théâtre de Normand Chaurette, par exemple, manie remarquablement bien ce jeu de cryptage en entremêlant les temps dramatiques, en mettant en scène des répliques décousues, inachevées, répétées, entrecoupées, en exploitant un statisme dans l'évolution dramatique qui frôle même parfois la «dissolution progressive<sup>96</sup>», pour reprendre le terme de Lucie Robert. Certains critiques qualifient son œuvre d'hermétique, ce qui n'est pas pour gêner Chaurette.

Ayant perçu le malaise du public face aux œuvres de Normand Chaurette, certains critiques ont prétendu que ses textes ne se situaient pas dans le champ des attentes du public, qu'ils étaient trop hermétiques pour que celui-ci en saisisse le sens. Normand Chaurette n'en est pas ébranlé : «Hermétique? Ça ne me gêne pas du tout. Je crois beaucoup dans l'art hermétique. [...] Bien sûr, au théâtre, on aime rejoindre le plus de monde possible, mais pas à n'importe quelle condition<sup>97</sup>.»

Archambault emprunte une tout autre voie. Il cherche d'abord et avant tout à faire un théâtre cru, à mettre en scène une parole vide qui trouvera dans le cadrage sa force de vérité.

---

<sup>94</sup> C'est à Lucie Robert qu'est emprunté ici le terme de cryptage : «Cryptes et révélations», *Voix et images*, vol. 27, no 2, (80) 2002.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 353

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>97</sup> Carrie Loffree, «Normand Chaurette : pour mieux saisir l'insaisissable», *Nuit blanche, le magazine du livre*, no 55, 1994, p. 60.

Son théâtre n'est pas un théâtre d'idées ni de concepts, mais le code n'en est pourtant pas absent, c'est celui du réalisme à la limite du trivial qui met à nu les impasses sexuelles et verbales... la métaphore n'en est donc pas exclue. «Donc, quand les personnages se mettent à exister, si j'ai le choix entre mon concept de départ et ce que je considère être la vérité du personnage, je préfère aller vers cette vérité<sup>98</sup>.» Alors que les personnages du *Petit Köchel*, vêtus de noir, immobiles, dans un décor vide, symboliquement épuré, alignent des mots d'un ton monocorde, ceux de *Cul sec* ou de *La société des loisirs* proviennent d'un univers banal, évoluent dans un décor issu du quotidien, un salon, une cuisine, empruntent une parole reçue. «C'est important pour moi d'écrire des histoires qui signifient quelque chose, qui ont un sens métaphorique, mais, aussi, un sens au premier niveau, sur le plancher des vaches<sup>99</sup>...»

Au premier coup d'œil, le théâtre de Chaurette impose, par son côté sombre, mystérieux, un travail de déchiffrement. Il n'est pas donné autrement que dans une opacité. En offrant un tout autre pan de l'univers théâtral, en proposant un théâtre «sur le plancher des vaches», Archambault soulève implicitement un questionnement sur l'art en général. Néanmoins, son théâtre n'en reste pas moins doté d'épaisseurs de sens comme nous l'avons pu voir tout au long de notre analyse, avec ses jeux de masques, l'intertextualité, la structure. Chez Chaurette comme chez Archambault, les personnages ne font rien, restent statiques, n'évoluent pas, sont prisonniers d'une roue infernale. C'est la parole qui prime. C'est par la parole, souvent répétitive, carburant à vide, que le sens émerge. Les personnages de Chaurette, bien droits, statiques, tragiques contrastent, pourtant avec ceux d'Archambault qui accumulent les petits gestes anodins, les tics; ils fument, boivent, mangent, s'embrassent, font du ménage. Les premiers concentrent toute l'attention sur la parole, évitent la diversion, la distraction, que ce soit par de simples gestes ou d'émotives intonations; les seconds, au contraire, voilent une parole vide par de nombreux gestes, mouvements anodins, activités banales et c'est de cette tentative de camouflage que surgit tout le sens; il y a donc présence d'un certain code. Sans que l'on puisse associer directement le théâtre d'Archambault à cette

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>99</sup> François Archambault, propos recueillis par Christian Saint-Pierre, «Jeu réaliste : le point de vue des auteurs», *Jeu : revue de théâtre*, no 129, (4) 2008, p. 156.

notion de cryptage, il n'en n'est pas moins un jeu de masques qui permet quelques révélations sur la misère humaine.

Bien souvent, les critiques s'entendent pour préférer la lecture des pièces de Chaurette plutôt que leur représentation, soulève Lucie Robert : «Pour cette raison, l'appel au décryptage, il y a souvent un plus grand plaisir à lire une pièce de Chaurette qu'à la voir, quel que soit par ailleurs le talent de la mise en scène<sup>100</sup>.» Pour Archambault, c'est cependant la mise en scène qui permet le surgissement de sens, l'auteur jouant constamment avec l'inadéquation entre geste et parole, entre ton et action. À la lecture, les didascalies nous informent de ce jeu des contradictions, mais le jeu des comédiens ajoute à l'effet de sens, à l'impact et à l'appréciation de toute l'ironie et de l'humour noir mis en scène.

Peut-être toute dramaturgie contient-elle à différents niveaux sa part de code et de révélation. Pour l'homme de théâtre Paul Lefebvre, le théâtre est bien plus que cela, bien plus qu'un jeu de codage : «Car une dramaturgie, ce n'est pas tant un ensemble de codes et de procédés, c'est un pacte tacite qui lie les artistes de théâtre et la collectivité dont ils font partie<sup>101</sup>», conclut-il dans son compte rendu sur l'évolution du théâtre québécois depuis 1981. À la suite de la défaite référendaire de 1980, la collectivité s'est vue en effet ébranlée, divisée, et le théâtre s'est déployé dans plus d'une voie. Il existe aujourd'hui plusieurs courants dramaturgiques. Avant 1980, le théâtre était plus national, engagé, il se voyait teinté par un projet collectif unificateur qu'était l'aspiration à l'indépendance, la différence du Québec et de la culture québécoise. Après la défaite référendaire, les espoirs ayant été déçus, le théâtre est devenu plus intime, plus centré sur lui-même, c'est apparemment la fin du projet collectif unificateur. L'écriture dramaturgique se tourne alors vers l'individu, l'auteur, le créateur et donne la parole aux femmes, aux homosexuels. Une vague de théâtre homosexuel apparaît d'ailleurs après 1980 avec des auteurs comme Michel-Marc Bouchard, René-Daniel Dubois, Normand Chaurette, qui réintroduisent les thèmes de l'amour, de la filiation. Une nouvelle forme d'engagement prend naissance au sein de la dramaturgie

---

<sup>100</sup> Lucie Robert, *op. cit.*, p. 354.

<sup>101</sup> Paul Lefebvre, «Le théâtre des métamorphoses, évolution du théâtre québécois depuis les états généraux de 1981», *Conseil québécois du théâtre*, 2007, p. 35.

québécoise. Yvan Bienvenue, par exemple, allie la poésie de la langue à son caractère cru, vulgaire, afin de dépeindre et de dénoncer à sa façon la violence de notre société. François Caron et Daniel Danis créent de nouveaux mots, réinventent la langue québécoise lui conférant une poésie particulière, nouvelle. Des metteurs en scènes comme Robert Lepage, Gilles Maheu, Denis Marleau vont quant à eux mettre davantage l'accent sur le corps, le mouvement, l'image que sur la langue. Les nouveaux auteurs des années 2000 tels Fanny Britt, François Létourneaux, Catherine-Anne Toupin, Jennifer Tremblay, François Archambault transportent tous ces courants concomitants, évoluent à leur manière à travers cette dramaturgie lourde d'histoire et de passé, ces jeunes auteurs dressent le portrait d'une humanité petite et misérable en redonnant au texte toute son importance, aux mots toute leur puissance. Archambault, à sa manière singulière, offre une cinglante critique de la société en alliant le rire et la tragédie à une poésie de l'absurde et de l'ironie. C'est à travers une parole apparemment insignifiante et vide que toute la douleur, l'aliénation de ses personnages et la misère de notre société atomisée se font entendre.

## BIBLIOGRAPHIE

### a) Corpus primaire étudié

Archambault, François. 2003. *La société des loisirs* (théâtre). Montréal: Dramaturges Éditeurs, 156 p.

\_\_\_\_\_. 1998. *15 secondes* (théâtre). Montréal: Leméac, 79 p.

\_\_\_\_\_. 1996. *Cul sec* (théâtre). Montréal: Leméac, 81 p.

\_\_\_\_\_. (1996) 2002. *Les gagnants* (théâtre). Montréal: texte manuscrit disponible sur [www.adelinc.qc.ca](http://www.adelinc.qc.ca), 86 p.

### Corpus secondaire

Archambault, François. 2007. *Les frères Laforêt* (théâtre). Montréal : Dramaturges Éditeurs, 97 p.

\_\_\_\_\_. 2000. *La nostalgie du paradis* (théâtre). Montréal : Dramaturges Éditeurs, 161 p.

\_\_\_\_\_. 2000. *Code 99* (théâtre). Montréal : Dramaturges Éditeurs, 196 p.

\_\_\_\_\_ et Marie-Hélène Thibault. 2000. *C'est devenu gros* (théâtre). Montréal : texte manuscrit disponible sur [www.adelinc.qc.ca](http://www.adelinc.qc.ca), 104 p.

\_\_\_\_\_. 1998. *Adieu beauté, la comédie des horreurs* (théâtre). Montréal : texte manuscrit disponible sur [www.adelinc.qc.ca](http://www.adelinc.qc.ca), 71 p.

\_\_\_\_\_. 1997. *La montagne* (théâtre poétique). Montréal : texte manuscrit disponible sur [www.adelinc.qc.ca](http://www.adelinc.qc.ca), 46 p.

\_\_\_\_\_. 1996. *Le souper va être froid* (théâtre). Montréal : texte manuscrit disponible sur [www.adelin.qc.ca](http://www.adelin.qc.ca), 61 p.

\_\_\_\_\_. 1995. *Si la tendance se maintient (chronique référendaire)* (théâtre). Montréal : texte manuscrit disponible sur [www.adelin.qc.ca](http://www.adelin.qc.ca), 64 p.

\_\_\_\_\_. 1992. *Le jour de la fête de Martin* (théâtre). Montréal : texte manuscrit disponible sur [www.adelin.qc.ca](http://www.adelin.qc.ca), 24 p.

\_\_\_\_\_. (1992) 2002. *Le lieu commun (show de toilettes)* (théâtre). Montréal : texte manuscrit disponible sur [www.adelin.qc.ca](http://www.adelin.qc.ca), 54 p.

**b) Corpus théorique**

**Études, critiques, entretiens**

Archambault, François. 1996. «Ma façon de marcher». *Jeu : Dramaturgie : nouveaux horizons*, no 78 (mars), p. 7-32.

\_\_\_\_\_. 1997. «Le jeu de la vérité». *Jeu*, numéro 85, p. 74.

\_\_\_\_\_. 2000. «chercheur de sens : rencontre avec François Archambault». Propos recueillis par Anne Quirion. *Présence magazine*. vol. 9, numéro 69, p. 12-14.

Bouchard, Jacqueline. 2003. «La menace des faibles». *Spirale*, no 191 (juillet-août), p.57-58.

Godin, Diane. 1996. «François Archambault : une biopsie sociale». *Jeu : Dramaturgie : nouveaux horizons*, no 78 (mars), p. 73-103.

Guay, Christian. 1995. «Spectacles : critiques *Cul sec*». *Jeu*, no 76 (sept.), p. 181-183.

Jubenville, Yves. 1996. «Percer le voile du temps qui passe». *Spirale*, no 147 (mars-avril), p. 30.

Lévesque, Solange. 1997. «Des amours qui tiennent promesse». *Jeu*, no 84 (sept.), p. 8-11.

Plourde, Élisabeth. 2003. «Portrait au vitriol». *Jeu*, no 108 (sept.), p. 25-28.

Quirion, Anne. 2000. «Chercheur de sens : rencontre avec François Archambault». *Présence magazine*, vol. 9, no 69 (oct.), p. 12-14.

Richard, Hélène. 1996. «Espaces Sacrés *Les Gagnants*». *Jeu*, no 79 (juin), p. 130-133.

Saint-Pierre, Christian. 2008. «Jeu réaliste : le point de vue des auteurs». *Jeu*, no 129 (déc.), p. 153-158.

**Dramaturgie**

Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Coll. «Points », no 127. Paris: Seuil, 275 p.

\_\_\_\_\_.

Beauchamp, Hélène et Gilbert David. 2003. *Théâtres québécois et canadiens-français au 20<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*. Sainte-Foy (Québec): Presses de l'université du Québec, 436 p.

Bovet, Jeanne. 2007. «Du plurilinguisme comme fiction identitaire : À la rencontre de l'intime». *Études françaises*, vol. 43, no 1, p. 43-62.

- Charbonnier, Anne-Marie. 1998. *Esthétique du théâtre moderne*. Paris : Armand Colin, Masson, 95 p.
- Corvin, Michel. 2008. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas. 1583p.
- David, Gilbert. *Le théâtre au Québec. Approche historique et socio-esthétique de l'institution théâtrale de 1880 à de nos jours*, tapuscrit inédit, 79 p.
- Féral, Josette. 1988. «La théâtralité». *Poétique*, no 75, p. 347-361.
- \_\_\_\_\_, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker (dir. publ.). 1985. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Coll. « Brèches ». Lasalle (Québec) : Éditions Hurtubise HMH, 271 p.
- Gauvin, Lise. 2000. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 254 p.
- Godin, Jean-Cléo et Laurent Mailhot. (1980) 1988. *Théâtre québécois II*. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 420 p.
- Greffard, Madeleine et Jean-Guy Sabourin. 2010. *Le théâtre Québécois*. Coll. «Express». Montréal: Boréal, 121 p.
- Guay, Hervé. 2006. «Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires : portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005». *Jeu : revue de théâtre*, numéro 120, 35 p.
- Jubinville, Yves. 2007. «Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines». *Études françaises*, vol. 43, no 1, p. 101-119.
- Larose, Karim. 2007. «Aux marges sales de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968)». *Études françaises*, vol. 43, no 1, p. 9-28.
- Larrue, Jean-Marc. 1994. «L'image dans tous ses états». *Tangence*, no 46, p. 7-19.
- Larue, Anne (dir. publ.). 1996. *Théâtralité et genres littéraires*. Coll. « Hors série Colloques II ». Poitiers: Publications de la Licorne, 334 p.
- Lefebvre, Paul. 2007. *Le théâtre des métamorphoses. Évolutions du théâtre québécois depuis les États généraux de 1981*. Conseil québécois du théâtre (oct.), 35 p.
- Lesage, Marie-Christine. 2008. «Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec». *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, no 2, p.169-184.

- Loffree, Carrie. 1994. «Normand Chaurette : pour mieux saisir l'insaisissable». *Nuit Blanche, le magazine du livre*. Numéro 55, 5 p.
- Mercier, Andrée. (69) 1998. «Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre?». *Voix et Images*, vol. 23, no 3, p. 461-480.
- Pavlovic, Diane. 1990. «Le théâtre québécois et l'américanité». *Études françaises*, vol. 26, no 2, p. 41-48.
- Robert, Lucie. (51) 1992. «Demain l'an 2000». *Voix et Images*, vol. 17, no 3, p. 555-560.
- \_\_\_\_\_. 1990. «L'américanité de la dramaturgie québécoise». *Études françaises*, vol. 26, no 2, p. 61-64.
- \_\_\_\_\_. 2002. «Cryptes et révélations». *Voix et images*. Vol. 27. Numéro 2, 9 p.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 2003. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Nathan, 202 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir. publ.). 2001. «Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche». *Études Théâtrales*, no 22, 151 p.
- \_\_\_\_\_. 1997. «L'invention de la théâtralité ». *Esprit*, no 1, p. 60-73.
- Siméon, Jean-Pierre. 2007. *Quel théâtre pour aujourd'hui?* (essais). Dijon-Questigny: Les Solitaires Intempestifs, 90 p.
- Vaïs, Michel. 1997. «Questions sur le réalisme», *Jeu : Les entrées libre de Jeu*, no 85, p. 42-52.

### **Psychanalyse**

- Chemama, Roland et Bernard Vandermersh. 2009. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse in extenso, 602 p.
- Cliche, Anne Éline, «Le fou et l'ange ou cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation». p.239-249. in Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (sous la dir.), *Les lieux imaginaires*. Montréal. Liber, 2002.
- Freud, Sigmund. 2010. *L'interprétation du rêve*. Paris: P.U.F., 756 p.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Cinq psychanalyses*. Paris: P.U.F. 666 p.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Malaise dans la culture*. Paris: P.U.F., 106 p.
- \_\_\_\_\_. 1971. *L'avenir d'une illusion*. Paris: P.U.F., 100 p.

- \_\_\_\_\_. 1978. *Abrégé de psychanalyse*. Paris: P.U.F., 84 p.
- \_\_\_\_\_. 1987. «Au-delà du principe de plaisir». Chap. in *Essai de psychanalyse*, p. 41-112. Paris : Payot.
- \_\_\_\_\_. 1987. «L'idéal du moi et le moi idéal». Chap. in *Essai de psychanalyse*, p. 240-252. Paris : Payot.
- \_\_\_\_\_. 1987. «Psychologie des foules». Chap. in *Essai de psychanalyse*, p. 240-252. Paris : Payot.

\_\_\_\_\_. 1978. «Pulsion et destin des pulsions». Chap. in *Métapsychologie*, p.14-30. Paris : Gallimard.

Kremer-Marietti, Angèle. 1982. «Épilogue théorique. La symbolicité à la base de la symbolisation». *Symblocité*. Paris : PUF. Coll. «croisées», 232 p.

Lacan, Jacques. 1966. *Écrit*. Seuil, 923 p.

### **Théorie de l'énonciation**

Ambroise, Bruno. 2008. *Qu'est-ce qu'un acte de parole?* Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 128 p.

Barthes, Roland. 1964. «Préface» in *Essais critiques*, p. 9-18. Paris : Seuil. Coll. «tel Quel».

Benveniste, Émile. 1976. «L'appareil formel de l'énonciation». Chap. in *Problèmes de linguistique générale*, p. 79-88. Paris : Gallimard.

\_\_\_\_\_. (1966) 1970. *Problèmes de langage par Émile Benveniste et autres*. Paris : Gallimard, 217 p.

Danon, Boileau, Laurent. 1987. *Le sujet de l'énonciation : psychanalyse et linguistique*. Paris : Ophrys, 134 p.

\_\_\_\_\_. 1987. *Énonciation et référence*. Gap : Ophrys, 70 p.

Groussier, Marie-Line et Claude Rivière. 2008. *De la notion à l'énonciation et retour*. Paris : Ophrys, 176 p.

Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit.

Kristeva, Julia. 1973. *Le sujet en procès, Artaud : Acte du colloque de Cerisy-La-Salle*. Publications du centre culturel de Cerisy-La-Salle, Coll. «10/18», 306p.

Ngalasso-Mwatha, Musanji. 2008. *Linguistique et poétique : L'énonciation littéraire francophone*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 266 p.

### **Intertextualité**

Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 488 p.

Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Seuil, 105 p.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 558 p.

Rabau, Sophie. 2002. *«L'intertextualité» textes choisis & présentés par Sophie Rabau*. GF Flammarion, 254 p.