UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA *PERSONA* À LA QUÊTE DE L'EFFICACITÉ COMIQUE, SUIVI DE L'ESSAI SCÉNIQUE : *STAND-UP*|*SIT-DOWN*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
NADIA DESROCHES

MARS 2021

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.10-2015). 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

Ce travail n'aurait pu se réaliser sans l'aide de nombreuses personnes. J'aimerais tout d'abord remercier mes directrices Lucie Villeneuve et Francine Alepin, ainsi que mon tuteur Philippe Ducharme, pour leurs précieux conseils toujours bien avisés.

Je remercie également ma merveilleuse équipe qui m'a accompagnée durant le processus de création William Durbau et Mélanie Chouinard, mais aussi Suzanne Jacob pour leur soutien assidu. Merci aux concepteurs Cédric Delorme-Bouchard, Léa Pennel et Simon Gauthier pour leur temps et leur générosité ; merci également à Carlyne Poizeau, pour son aide avec la musique ; à Simon Deschamps, pour les photos ; à Anick Desroches, pour le graphisme des affiches ; à Timothée Vanier et à Andrew R. Olah pour leur aide avec la traduction de l'anglais. Un remerciement tout spécial à Thomas Lafontaine et Oliver Double si souvent cités dans ce mémoire d'avoir accepté de me rencontrer à maintes reprises.

Je ne pourrais terminer ces remerciements sans mentionner l'amour et le soutien essentiel de ma famille et de mes amis.

Un immense merci à tous ceux et celles que je n'ai pu nommer, mais qui ont contribué de près ou de loin au projet. Sans vous, cet ouvrage n'aurait pu être réalisé. Comme le disait Fred Pellerin : « Il faut tout un village pour éduquer » une chercheure.

DÉDICACE

Pour Émile et Flavie: osez toujours rêver. La persévérance sera toujours l'une des plus grandes qualités.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vii

LISTE DES TABLEAUX viii

RÉSUMÉ ix

ABSTRACT x

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I LES INFLUENCES DE LA PRATIQUE DU *STAND-UP* 4

1.1 La première composante du stand-up : la personnalité, d'un point de vue individuel et psychologique 8

1.1.1 Les liens entre les réactions et la personnalité 9
1.1.2 Les liens entre l'espace-temps et la personnalité 10
1.1.3 Le spectre de la *persona* comique 11
1.1.4 La relation entre le micromonde et la *persona* comique 19

1.2 Les différentes perceptions du temps présent : au théâtre, en performance et en *stand-up* 21

1.3 La communication directe avec le public : la troisième composante du *stand-up*, selon Double 24

1.3.1 La conception de l'espace : un facteur influençant la qualité de communication entre le public et le performeur 24
1.3.2 La confiance, une part importante de la présence afin de favoriser la communication directe avec le public 25

1.4 Le texte, un espace de réaction pour le public 29

CHAPITRE II L'ESSAI PIVOT : UNE METHODE DE DECOUVERTE DES TRAITS DE LA PERSONNALITÉ 34

2.1 Approches méthodologiques 34

2.2 Les outils pour la découvrir la personnalité 36

2.2.1 Les écritures de premier jet 36
2.2.2 Les stratégies de développement de l'écriture 37
2.2.3 Les écritures travaillées : construites par d'autres ou retouchées 40
2.2.4 La vidéo dans la reconnaissance des traits de la personnalité, dans la démarche créative de la *persona* comique et dans l'écriture de l'essai scénique $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$ 41

2.3 Point d'essai initial : l'analyse par théorisation ancrée des performances humoristiques pour cibler la *persona* comique 42

2.3.1 Premier pivot : l'analyse des vidéos du quotidien, révélateurs d'incongruités naturelles 49
2.3.2 Deuxième pivot : l'analyse des écrits personnels archivés non dédiés à la scène afin de révéler l'univers dans lequel baigne ma personnalité 52
2.3.3 Troisième pivot : l'écriture automatique pour cerner les thématiques de l'inconscient 53
2.3.4 Quatrième pivot : La réécriture des textes au temps présent 55
2.3.5 Cinquième pivot : l'écriture automatique dirigée pour développer ma vision du monde et révéler mes traits de personnalité 56
2.3.6 Sixième pivot : l'analyse par théorisation ancrée des archives personnelles écrites par l'entourage 59

CHAPITRE III L'ESSAI SCENIQUE $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$: DE LA PERSONNALITÉ DE L'HUMORISTE À LA CREATION DE LA *PERSONA* COMIQUE 65

3.1 Le regard extérieur dans le processus de création et de présentation 66

3.2 Sympathique 67

3.3 Fougueuse 71

3.4 Perdue 74

3.5 Sensible 79

3.6 Engagée 82

3.7 Optimiste 85

CONCLUSION 93

ANNEXE A TEXTE DE *STAND-UP|SIT-DOWN* 97

ANNEXE B RÉSUMÉS DES ATELIERS DONNÉS DANS LE CADRE DE L'*INTERNATIONAL SOCIETY FOR HUMOR STUDIES (ISHS)* 121

ANNEXE C COMMUNIQUÉ DE PRESSE DE *STAND-UP|SIT-DOWN* 124

ANNEXE D ANALYSE PAR THÉORISATION ANCRÉE DES ÉCRITS DE L'ENTOURAGE 126

ANNEXE E SCHÉMATISATION DE LA CONTEXTUALISATION DE LA PERFORMANCE STAND-UP EN LIEN AVEC LA RELATION ENTRE LES RÉACTIONS ET LES TRAITS DE LA PERSONNALITÉ DE SHAPIRO *ET AL.*, (2013) ET LA COMPOSANTE DE LA RELATION DIRECTE AVEC LE PUBLIC (DOUBLE, 2014) 130

BIBLIOGRAPHIE 132

LISTE DES FIGURES

Figure Page

1.1 « Le spectre de la *persona* comique » schématisée à partir de la théorie de "*The personality spectrum*" (Double, 2014, p.121) 12

1.2 « Le rapport entre le type de personnalité et la distance entre le public et le performeur » schématisée à partir des écrits de Double (2014, p.115;121)..... 13

2.1 Codification et catégorisation du texte *Consentement* (Desroches, 2016)..... 43

2.2 *Suls' Two Stage Model* (Suls, 1979 cité dans Ritchie, 2009)..... 50

2.3 Schématisation de la tempête d'idées sur la thématique des valeurs importantes..... 58

3.1 Transcription des écrits de l'entourage sur papillons adhésifs 127

3.2 Schématisation et mise en relation des écrits de l'entourage 128

3.3 Schématisation II et catégorisation des écrits de l'entourage..... 129

LISTE DES TABLEAUX

Tableau Page

1.1 « Procédés humoristiques » (Lafontaine, 2016)..... 30

1.2 « Effets humoristiques » (Lafontaine, 2016) 31

2.1 Comparatif des cooccurrences des catégories de chaque texte performé 44

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création explore le phénomène d'émergence de la *persona* comique chez l'humoriste pour la performance *stand-up.* L'intérêt de se pencher sur la pratique du *stand-up* réside dans la singularité et la récence de son étude. Ce mémoire témoigne également d'un effort pour étoffer dans la langue française le vocabulaire et la théorie à ce sujet.

Dans un premier temps, la chercheure dresse l'état des connaissances en la matière (provenant surtout de sources américaines et britanniques) en définissant les éléments qui entourent l'efficacité comique, les composantes essentielles du *stand-up* actuel et la *persona* comique.

Ensuite, dans le but de définir la *persona* comique, ce mémoire expose une nouvelle méthode, que l'auteure nomme « l'essai-pivot ». Celle-ci, fondée sur différents outils de création élaborés à partir du cadre théorique, s'inspire de l'essai-erreur. Cette méthode, qui s'apparente à l'autopoïétique, combine en des cercles heuristiques, les approches compréhensives et théoriques. L'analyse par théorisation ancrée des performances *stand-up* conduit la chercheure vers une succession d'essais-pivots et apporte de nouvelles connaissances sur le terrain du *stand-up*. Finalement, l'analyse par théorisation ancrée (Paillé, 1994) des écrits de l'entourage, révèle plus clairement ses traits de personnalité et leur rôle dans la création de la *persona* comique.

Dans son dernier chapitre, la créatrice remet en perspective l'apport de l'efficacité comique dans la performance *stand-up* en soulignant toute l'importance de la signature scénique de l'humoriste et présente une première version nuancée d'une *persona* comique en vue de l'essai scénique : *STAND-UP*|*SIT-DOWN,* présenté du 31 mai au 2 juin 2018, au Studio-d'essai Claude-Gauvreau de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Elle traite en détail les points clés des numéros qui introduisent sa *persona* comique, basée sur les traits de sa personnalité pour mettre en évidence les particularités des différents processus d'écriture et contextes de présentation.

Mots clés : Performance *stand-up*, personnalité, *persona* comique, efficacité comique, identité scénique.

ABSTRACT

This thesis-performance project explores the emergence of the comic persona for the stand-up comedians. The interest of examining the practice of stand-up comedy lies its relative novelty of its study in French; further, our approach is not restricted by an academic discipline, but in the performance process itself. This thesis also represents an effort to expand the vocabulary and theory on this subject in the French language.

First, the researcher reviews the state of knowledge in the field (mainly from American and British sources) by defining the elements that surround comic effectiveness, the essential components of the current stand-up, and the comic persona.

Then, in order to define the comic persona, this dissertation presents a new method, which the author calls "the pivotal-trial". This, based on various creative tools developed from the theoretical framework, is inspired by trial and error. This method, which is akin to creative autopoietics, combines in heuristic circles, comprehensive and theoretical approaches. The data analysis strategy (based on Grounded Theory; Paillé, 1994) of stand-up performances leads the researcher to a series of pivotal tests and brings new knowledge to the field of stand-up. Finally, the grounded theory analysis of the writings of the entourage, reveals more clearly their personality traits and their role in the creation of the comic persona.

In her last chapter, the author/writer/performer (i.e., the “thesis-performer”) puts into perspective the contribution of comic efficiency in stand-up performance by emphasizing the importance of the comedian's stage signature and presents a first nuanced version of a comic persona in view of the stage essay: *STAND-UP*|*SIT-DOWN*, presented from May 31st to June 2nd, 2018, at the Studio-essay room Claude-Gauvreau of the École supérieure de théâtre of UQAM. She discusses in detail the key points of the acts that introduce her comic persona, based on her personality traits to highlight the peculiarities of the different writing processes and presentation contexts.

Keywords: Stand-up performance, personality, comic persona, comic efficiency, stage identity.

INTRODUCTION

Détenant une formation d'humoriste et de comédienne, je me passionne pour la forme *stand-up* depuis plusieurs décennies. Je me questionne entre autres sur le phénomène qui entoure les humoristes œuvrant dans la comédie au théâtre, car si cette réalité est de plus en plus présente, l'inverse, à quelques exceptions près, est plutôt rare. Dans les rôles qu'ils incarnent au cinéma, les humoristes semblent souvent jouer leur propre rôle, celui qu'ils tiennent sur scène en tant que *stand-up comic*. Qu'est-ce qui motive ce choix ? J'en suis venue à penser qu'ils devaient posséder quelque chose d'unique, une sorte de « signature ». Cette signature, appelée *persona* comique, serait-elle le gage d'une efficacité comique tant dans l'écriture que dans la performance des numéros de *stand-up* ? Selon Double (2014) et Carter (2001), la quête de la *persona* comique peut durer plusieurs années avant d'être aboutie ou abandonnée. « Un comique ''efficace'' donne à rire, s'alimente en rires ''cannés'', et se mesure au ''riromètre'' », annonce Aird en citant Pagé (2008, p.40). L'efficacité comique est-elle le gage de la qualité de l'humoriste ? Et si oui, comment l'atteindre?

Ces questionnements m'ont menée aux études supérieures, à vouloir plonger dans une recherche sur les éléments qui entourent la performance *stand-up*, l'identité de l'humoriste et l'efficacité comique. Comme la pratique de l'humour est un sujet d'étude très récent au Québec, je me penche plus précisément sur les études faites aux États-Unis et en Angleterre, où la forme embryonnaire du *stand-up* a pris naissance, mon but étant de mieux le définir et de tenter de trouver ma propre « efficacité comique ».

Durant mon processus, un théoricien marque particulièrement mes recherches. Il s'agit d'Olivier Double qui dirige à la fois le programme dédié à la création de performance *stand-up* et à la fois le département de théâtre de l'Université de Kent à Canterbury en Angleterre. Il effectue plusieurs recherches et publie plusieurs articles pertinents à ce sujet, qui allient théâtre et humour. Il attire également mon attention en questionnant avec Tony Allen, père fondateur de la comédie alternative britannique, les différentes définitions du *stand-up*. Selon lui, outre le fait de faire rire, le *stand-up* repose sur trois éléments fondamentaux : la personnalité, le temps présent et la communication directe avec le public. La revue de la littérature pousse ensuite ma recherche sur ces éléments-clés : la mise en place des ressorts comiques, la transposition d'une personnalité comique réelle en une *persona* comique, les procédés stylistiques de l'écriture humoristique ainsi que les médiums et outils favorisant le développement de la *persona* comique chez l'humoriste, un élément souvent oublié dans la pratique du *stand-up*.

Dans le premier chapitre du mémoire, j'aborde le cadre théorique qui entoure mon sujet en tentant de me rapprocher le plus près possible des conditions actuelles de performance du *stand-up*. Il est donc question des différentes définitions attribuées au *stand-up*, de ses composantes et des éléments qui entourent la *persona* comique.

Le deuxième chapitre traite des outils développés à partir de notions et de réflexions issues du cadre théorique pour former la *persona* comique. Il présente également une méthode que j'ai nommée l'essai-pivot qui s'inspire de l'essai-erreur, une approche largement répandue depuis les débuts du *stand-up*, notamment utilisée dans le cadre des représentations music-hall au XIXe siècle (Double, 2014). Développé à partir de méthodologies hybrides, le cadre de ma méthodologie se situe au croisement d'un éventail d'approches (autopoïétique, heuristique, théorique et compréhensive) dans le but de contribuer à une quête plus consciente de la *persona* comique. Par des boucles itératives entre la théorie et la pratique, je me sers de mes apprentissages comme

autant de pivots potentiels à entraîner d'autres essais de création qui mèneront à une première version de ma *persona* comique. À partir d'archivage, d'observation et d'analyse de données recueillies via différents médiums, je façonne ma *persona* comique en vue de réaliser mon essai scénique.

Le troisième chapitre fait un retour sur la création en détaillant les différents outils de création employés pour les numéros de l'essai scénique $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$ élaboré à partir des traits de ma personnalité : sympathique, fougueuse, perdue, sensible, engagée et optimiste. Ces outils se divisent en trois grandes classes, tels que les écritures de premier jet, les stratégies de développement de l'écriture, les écritures travaillées et la vidéo. Chaque point de ce dernier chapitre soulève différents enjeux du contexte de la performance *stand-up*. $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$ est un essai scénique humoristique où la performance met à l'épreuve les effets de l'exagération d'un éventail de facettes de ma personnalité réelle afin de former les traits de ma *persona* comique.

CHAPITRE I

LES INFLUENCES DE LA PRATIQUE DU *STAND-UP*

Ce chapitre explore les différents aspects du *stand-up* dans le but de mieux comprendre sa pratique et d'alimenter des pistes de réflexion autour des concepts de la *persona* comique[1]. Il aborde dans un premier temps les différentes définitions du genre *stand-up* et de ses composantes essentielles : « la personnalité, le temps présent et la communication directe avec le public [notre traduction] (Double, 2014, p.19) ». Ce chapitre creusera également le concept de la personnalité, notamment par la perspective de la psychologie humaniste. Issue de cette pratique, la chercheuse Francine Shapiro [2] décrit la personnalité à travers ses ouvrages. Cet angle de traitement du sujet permet de poser un regard sur la personnalité de l'humoriste comme élément fondateur de la composition de la *persona* comique.

---

[1] La *persona* comique destinée au *stand-up* et la *persona* qui réfère au médium théâtral possèdent des propriétés différentes. La *persona* au théâtre renvoie à l'étymologie du mot grec : *prôposon*. Elle incite à regarder, puisqu'elle désigne le « masque théâtral ». Selon Ryngaert et Sermon, la *persona* « [...] est ce qui assure et stigmatise la césure entre la scène et le réel, ce par quoi il [le réel] échappe visiblement à la confusion avec l'individu, celui qui incarne, comme celui qui est censé représenter (2006, p. 111) ». Elle forme une sorte de barrière ou de limite entre la réalité et le jeu. La *persona* comique, dans le monde du *stand-up,* est à la fois une identité et une signature scénique. Le mémoire-création se verra tantôt rapprocher, tantôt éloigner les pôles du *stand-up* et du théâtre dans le but de comprendre les enjeux de la pratique de la performance *stand-up*.

[2] La Dre. Shapiro s'est vue décernée le prix *Sigmund Freud* en 2002 pour ses apports considérables dans l'avancement de la psychothérapie (https://cliniquemultisens.com/la-therapie-emdr/).

La définition et les particularités du *stand-up* : une forme d'expression de soi formée de trois composantes

Malgré une tradition bien établie depuis plusieurs décennies, l'humour représente un jeune champ d'études au Québec. Il n'y a que peu d'années qu'on s'intéresse réellement à la pratique du *stand-up*, c'est un sujet d'étude qui tend à ne pas être pris au sérieux tout comme le format *one-(wo)man-show*, « car on ne lui associe pas un processus complet de travail théâtral, mais on le limite à un récital de chant ou de variétés […] un numéro comique, un *sketch* ou un numéro d'acteur » (Pavis et Ubersfeld, 2006, p.235). Thomas Lafontaine en fait d'ailleurs le constat dans son mémoire, « Le *stand-up* comme espace de résistance et de transformation » :

> [L] e *stand-up* est davantage reconnu et étudié dans les recherches anglo-saxonnes que francophones. S'il fait ainsi l'objet d'un article dans la prestigieuse *Encyclopedia Britannica* ou encore dans l'*Oxford English Dictionary* depuis 1966, le médium artistique du *stand-up* ne figure toujours pas au sein des ouvrages de référence en français tels que les dictionnaires *Larousse*, *Petit Robert*, *Multidictionnaire* ou encore l'*Encyclopédia Universalis* et le lexique de l'Office québécois de la langue française (Lafontaine, 2016, p.5)[3].

Même si Kihm (2003, p. 8) avance que « le rire […] n'a que peu fait l'objet d'analyses théoriques permettant d'en distinguer précisément les formes ou les procédés (hormis les tentatives de Baudelaire et surtout de Bergson, bien évidemment) », Oliver Double apporte une vision originale à la définition du *stand-*

---

[3] Cette omission dans les dictionnaires provient probablement du fait qu'il s'agisse d'un mot anglais. J'en ai d'ailleurs fait la remarque à l'Office québécois de la langue française qui a ajouté le terme *stand-up* dans sa terminologie en 2019 (Office québécois de la langue française, 2019), cependant, il préfère à ce mot l'expression « monologue comique ». Le terme monologue comique correspond partiellement à la définition de *stand-up :*ce sont des personnes seules en scènes, qui parlent devant un auditoire, mais que fait-on des duos ou des trios de *stand-up* ?

up. Dans son plus récent ouvrage, il définit le *stand-up* comme une expression de soi et en retire trois composantes indispensables à la pratique du *stand-up* soit la personnalité, le temps présent et la communication directe avec le public (Double, 2014). Ainsi, il remet en perspective sa toute première définition (Double, 1997, p.4) qui abonde dans la même direction que celle de Aird :

> Debout, seul, devant un micro, sans personnage, celui que l'on appelle aussi *stand-up comic* doit capter rapidement l'attention du public distrait typique du cabaret en le faisant rire presque à coup sûr par une série de blagues. La prémisse de ces récits est donc plus courte que celle des monologues de Coutlée ou de Gélinas (Aird, 2008, p.33).

La difficulté du *stand-up* réside justement dans ce dépouillement d'artifices. Il peut se définir comme une forme de divertissement humoristique qui fait partie des arts de la performance. Et sa définition change d'une culture à l'autre (parfois défini comme un genre, parfois comme un type d'humour, parfois comme une forme d'écriture, un nom ou un adjectif (Lindberg et Stevenson, 2015). La définition du *stand-up* s'adapte aux époques. Voici quelques exemples tirés du *Oxford English Dictionary*, écrits respectivement en 1989 et 2020 : « Un comédien dont le numéro consiste à se tenir debout devant une audience et à dire une succession de jokes » [notre traduction] » (Simpson et Weiner, 1989) ; « Un type de comédie dans laquelle un amuseur (*entertainer*) se tenant typiquement seul debout sur scène, raconte des blagues ou des histoires amusantes directement à un public [notre traduction] »(Oxford University Press, 2020).À la lumière de ces définitions, le dénigrement du métier d'humoriste et du *stand-up* peut sembler inévitable.

Le *stand-up* est une forme d'expression de soi qui a pour but de révéler une version unique de la vérité pour l'humoriste qui laisse paraître son authenticité tout en faisant rire le public. L'importance de la confiance dans le potentiel comique de son numéro

est primordiale. Sa présence demeure au cœur des préoccupations de la performance *stand-up* :

> Une des raisons pour laquelle la plupart des humoristes ont peur de ne pas être aimés par le public est que le *stand-up* est une forme d'expression de soi. Si c'est l'identité propre qui est exprimée, alors c'est l'identité propre qui est rejetée […] comme le rejet personnel de quelqu'un qui refuse de te serrer la main. Plus l'expression de soi est authentique, plus les humoristes révèlent leur véritable identité sur scène, plus ce sera souffrant s'ils sont rejetés [notre traduction] (Double, 2014, p.114).

Durant l'enregistrement de son dernier spectacle solo, Louis-Josée Houde évoque la verticalité pour parler de la confiance que requiert la pratique de son métier. Cette verticalité témoigne de son appartenance au champ lexical du *stand-up* :« Faut être vertical, faut être debout, faut être droit, faut être fort ! Comme moi, en ce moment, de vous parler comme ça, pas facile. Ça a l'air simple de même, là, bottillons, chemisette, un instant… ! (*rires*) C'est plus compliqué que ça » (Lamoureux, 2015). Assumer son identité au quotidien constitue pour plusieurs individus un réel défi. Ça l'est d'autant plus pour l'humoriste dont la personnalité se rapproche de son « soi nu » (*naked self*), c'est-à-dire de son « être » authentique, non affecté par le processus de la performance. Une fois sur scène, il s'expose à une grande vulnérabilité, puisqu'il se présente tel qu'il est en plus de subir la pression de devoir faire rire le public.

La vérité de l'humoriste s'incorpore à la « voix » qu'il choisit d'emprunter pour travailler sa relation avec le public. Double remarque trois caractéristiques essentielles pour la pratique du *stand-up* outre le fait de provoquer le rire : 1) la personnalité, c'est-à-dire la *persona* comique présentée devant le public, qu'elle représente un personnage comique, une *persona* exagérée ou une version du performeur lui-même ; 2) la communication directe entre le public et le performeur,

caractérisée par une relation intense dans laquelle l'énergie circule constamment entre la scène et la salle, par le biais d'une conversation composée de blagues et de rires et parfois de réponses moins plaisantes ; 3) le temps présent, associé à l'« ici et maintenant », puisque l'humoriste a le devoir d'accuser et de prendre en compte les impondérables qui surviennent pendant son numéro. « Omettre de réagir à un *heckler*[4] à un verre qui tombe ou à une sonnerie de téléphone cellulaire révèle un signe de faiblesse pouvant entraîner chez le public une perte de confiance dans les capacités du performeur » [notre traduction] (Double, 2014, p. 20).

1.1 La première composante du stand-up : la personnalité, d'un point de vue individuel et psychologique

Chez Double, les termes personnalité et *persona* comique sont tous deux utilisés pour désigner la personnalité publique de l'humoriste. Cependant, je distingue pour les bienfaits de la recherche, les deux termes, car plus tard, le concept de la personnalité sera utilisé pour approcher la *persona* comique. Je considère donc, la personnalité comme l'identité réelle de l'humoriste et la *persona* comique, comme son identité scénique. L'approche psychologique cognitivo-comportementale semble la plus efficace pour comprendre la manifestation des traits de la personnalité, qui se forment au gré des contextes dans lesquels se positionne l'individu. Ils s'établissent avec la dimension nouvelle et singulière qu'apporte l'altérité. En psychologie, l'approche cognitivo-comportementale retrace les comportements réflexes adoptés par le patient lorsqu'il fait face à des situations particulières. Cette approche psychologique aide ce dernier à mieux s'adapter aux événements des circonstances actuelles en y répondant de façon plus saine et appropriée. Dans le cadre de la recherche-création, je cherche à savoir quels traits de ma personnalité seraient les plus appropriés pour former une

4([Traduction de Linguee] : Chahuteur) (Kutylowski, 2020)

persona comique unique qui réponde au contexte de performance *stand-up*. Les prochains points aborderont les liens entre les réactions et la personnalité et entre l'espace-temps et la personnalité.

1.1.1 Les liens entre les réactions et la personnalité

D'après Shapiro (2014), psychologue à l'approche cognitivo-comportementale qui a développé notamment la thérapie EMDR (*Eye Movement Desensitization & Reprocessing*) pour traiter les chocs post-traumatiques, les souvenirs influencent l'ensemble des traits de la personnalité. Les souvenirs non traités forment la base des réactions, des attitudes et des comportements négatifs. A contrario, les souvenirs traités constituent le fondement des réactions, des attitudes et des comportements adaptés et positifs. Shapiro explique que chaque ensemble de réactions habituelles d'un individu face à certaines situations constitue un trait de la personnalité. S'ajoutant aux facteurs génétiques, chaque trait de la personnalité repose sur un ensemble de réseaux de souvenirs qui régissent nos comportements et nos émotions. Ces réseaux de souvenirs, composés depuis la naissance, reflètent ce que nous étions, l'endroit où nous étions, ce qui se passait au moment de leur création. Cela explique que l'on puisse paraître différent d'un contexte à un autre. La variation des réactions peut être tributaire des lieux, en fonction des expériences qui s'y rattachent. Cela expliquerait que des situations similaires puissent se produire dans deux environnements différents en impliquant le même sujet et entraîner chez lui des réactions complètement différentes et donc impliquer des traits de personnalité différents. Il est donc possible d'adopter des attitudes complètement différentes à la maison et au travail. Les souvenirs d'enfance attachés à des environnements différents peuvent refaire surface à l'âge adulte dans différents contextes et créer des comportements différents chez le même individu. Shapiro et *al*. explicitent cette situation qui influence la composition des traits de la personnalité :

> En termes TAI, chaque trait de personnalité est une constellation de réactions habituelles ou systémiques qui surgissent dans certaines circonstances particulières. Chaque ensemble de réponses émerge de réseaux mnésiques qui sont stimulés par les situations actuelles. Chacun de ces réseaux se compose d'expériences antérieures stockées (Shapiro et *al*., 2013, p. 53).

Les souvenirs reliés à certains contextes expliqueraient qu'une expérience comme « mourir sur scène[5] » [notre traduction] (Double, 2014) puisse engendrer chez l'humoriste un traumatisme qui l'empêche d'y retourner ou puisse modifier ses comportements futurs lorsqu'il y retournera. Une expérience de scène traumatisante pourrait éveiller des traits de personnalité qui masquent les traits de la *persona* comique qu'autrement l'humoriste manifesterait. Par exemple, dans mon cas, le trait de ma *persona* comique « sympathique » tend à s'effacer pour être remplacé par le trait de personnalité anxieuse lorsque je vois que le public ne rit pas[6].

1.1.2 Les liens entre l'espace-temps et la personnalité

L'ensemble des réactions habituelles forme la personnalité, qui elle, est forgée à travers l'espace et le temps des souvenirs enregistrés dans les réseaux mnésiques. Le contexte actuel éveille constamment des croyances qui prennent racine dans les événements antérieurs, ce qui entraîne des réactions systématiques inconscientes. Cela explique pourquoi certaines personnes peuvent être très drôles avec leur entourage, tout en étant incapables de manifester ce sens de l'humour sur scène devant un public. Pour les mêmes raisons, côtoyer un humoriste dans un contexte *x* (p. ex. son quotidien) peut donner l'impression qu'il a trouvé sa *persona* comique. Néanmoins, le fait de se retrouver dans un contexte *y* (p. ex. se retrouver sur scène et

---

[5] La fin de la section 1.5.3 traite du sujet.

[6] L'annexe E montre une schématisation de la contextualisation de la performance *stand-up* en lien avec la relation entre les réactions et les traits de la personnalité de Shapiro (2014) et le concept d'altérité.

chercher la reconnaissance du public) peut provoquer chez lui un brusque changement d'attitudes et de réactions. Ces réactions ou attitudes vont parfois à l'encontre des traits de personnalité qu'il manifeste en contexte *x*. La phase de création du chapitre III explorera en outre une méthode pour transposer différents traits de la personnalité du contexte *x* au contexte *y* afin de former la *persona* comique. Quelques pistes de réflexion pourraient orienter la démarche à la lumière des découvertes faites sur la personnalité d'un point de vue psychologique et du point de vue envisagé par les praticiens du *stand-up*.

De fait, cibler des traits de ma personnalité qui seront exagérés ensuite pourrait contribuer à former ma *persona* comique, tel que le suggère Ritchie dans *Performing Live Comedy* (Ritchie, 2012). À l'inverse, je pourrais également atténuer les traits de personnages retrouvés dans l'analyse de mes performances théâtrales humoristiques. Ainsi, je pourrais composer une *persona* comique qui se rapproche de ma personnalité. Ce qui m'intéresse dans ce mémoire-création est de trouver les traits de ma personnalité les plus appropriés pour le contexte de la performance *stand-up.* Et donc, je pourrai ainsi observer les paramètres de l'espace-temps et de la personnalité de l'humoriste pour former le micromonde dans lequel baignera ma *persona* comique. Ce concept sera abordé prochainement (voir la section 1.3.4).

1.1.3 Le spectre de la *persona* comique

La *persona* comique est conçue chez Double comme un spectre (voir la figure 1.1 ci-dessous) visitant divers degrés de proximité entre la scène et la salle, le performeur et le public. Elle vacille entre un concentré de caractéristiques appartenant au personnage et l'amalgame plus nuancé de différentes attitudes intégrées au « soi nu ». Le personnage crée une certaine distance entre le public et le performeur ; le « soi nu » rapproche symboliquement la scène de la salle, invitant le public à croire que l'humoriste est la personne qu'il représente sur scène dans son quotidien. La persona

comique exagérée se trouve à mi-chemin entre ces deux concepts. Double affirme qu'« [i] l est tentant de percevoir les humoristes comme se classant dans deux catégories distinctes — les humoristes à personnages et ceux qui performent en tant qu'eux-mêmes » (2014, p. 124). Selon lui, la délimitation entre ces deux éléments est moins tranchée, elle forme plutôt un spectre continu d'approches, chacun des exemples se fondant subtilement dans le prochain.

> La clé pour comprendre la distinction entre la personne et la *persona* dans la comédie *stand-up* est la frontière entre la scène et le reste du monde. Certains performeurs adoptent une identité distincte lorsqu'ils croisent cette ligne, d'autres font des ajustements plus subtils [notre traduction] (Double, 2014, p. 141).

Double conçoit la *persona* comme une personnalité publique. À plusieurs égards, la personnalité présentée sur scène ou dans les talk-shows peut être différente de la personnalité réelle de l'humoriste dans son quotidien. La figure 1.1 schématise le « spectre de la personnalité » dont parle Double.

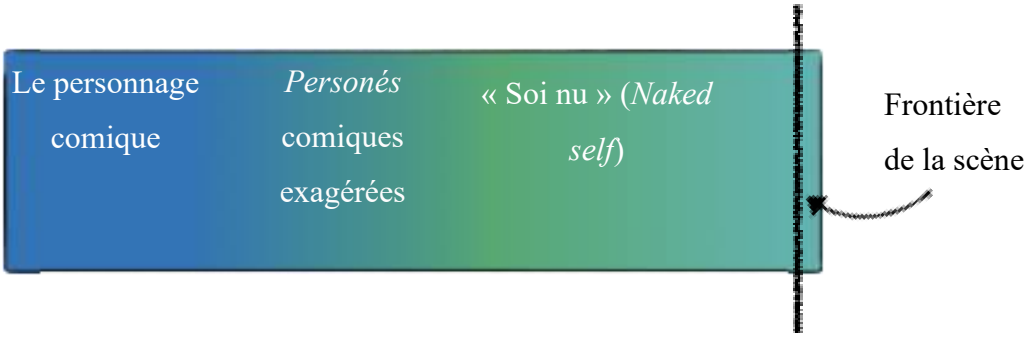


Figure 1.1 « Le spectre de la *persona* comique » schématisée à partir de la théorie de "*The personality spectrum*" (Double, 2014, p.121)

À partir de ce spectre et de la théorie des composantes du *stand-up* (Double, 2014), voici un autre diagramme (ci-après, la figure 1.2) qui illustre, à travers les différents

types de personnalité, le rapport de proximité entre l'humoriste et son public. Ce rapport varie en fonction de l'espace de jeu durant la performance. À l'extrémité gauche du spectre (voir la figure 1.1) se situent les humoristes à « personnage comique ». Le personnage peut amener un changement de nom, de tenue vestimentaire, de ton et de timbre vocal, de gestuelle et de choix de vocabulaire. Souvent, il peut même émettre une divergence d'opinions avec le point de vue de l'humoriste sur certains sujets. À cet effet, le personnage comique autorise une plus grande liberté d'expression sur certains sujets jugés délicats, car il crée une distance entre l'humoriste et le public. La figure 1.2 démontre cette relation en dessinant des

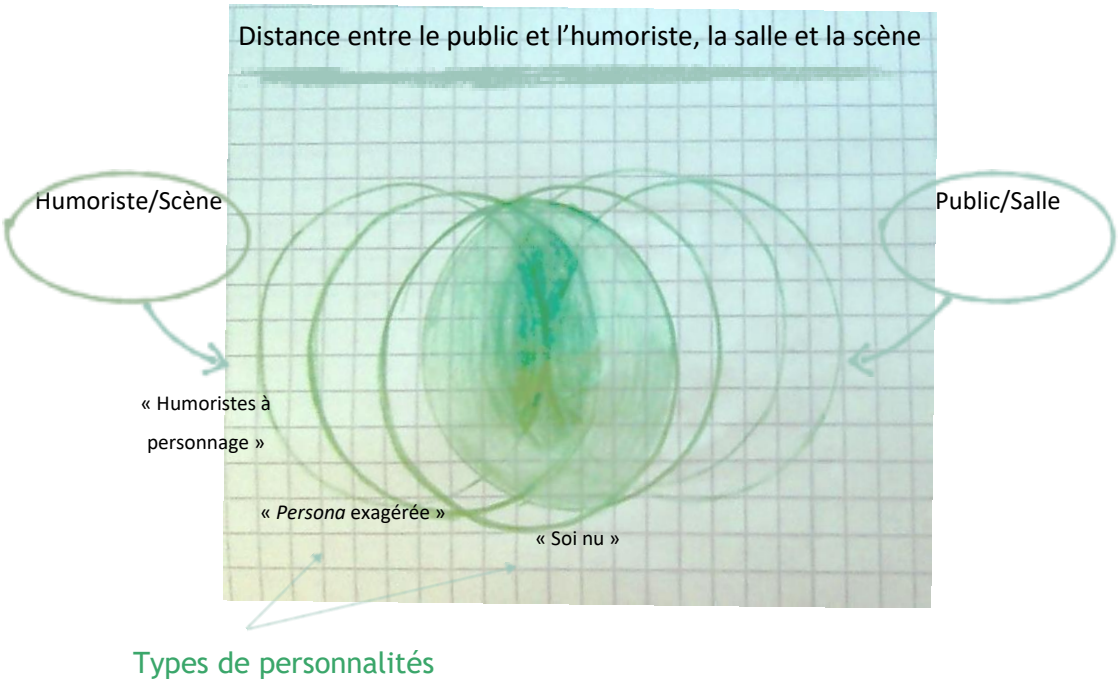


Figure 1.2 « Le rapport entre le type de personnalité et la distance entre le public et le performeur » schématisée à partir des écrits de Double (2014, p.115;121)

arcs de cercle « Humoriste » et « Public » qui s'appuient l'un sur l'autre.

L'humoriste et le public sont deux entités distinctes séparées par la frontière créée entre la scène et la salle. Le public perçoit le jeu de l'humoriste derrière ses propos et

comprend qu'il s'agit d'un personnage fictif. Murray, interviewé dans *Getting the joke* (Double, 2014, p.126), atteste que son personnage de scène, *Pub Landlord,* ne pourrait pas moins lui ressembler. Murray soutient que son personnage lui permet une liberté d'expression et lui donne la possibilité d'aborder des sujets variés sans craindre la réprobation du public. Il appelle cette liberté « la licence du fou » [notre traduction] (Double, 2014, p.126). Son personnage lui sert également de point de départ pour l'écriture et la mise en scène de ses numéros ; travailler en tant que lui-même sur scène lui fait perdre ses repères.

Silvi Tourigny, une humoriste québécoise, a également eu recours à un personnage lorsqu'elle manquait d'inspiration. À l'École nationale de l'humour, alors qu'elle a épuisé le potentiel comique de ses expériences personnelles, elle crée le personnage de Carole, devenu célèbre grâce à la diffusion de la websérie *Carole aide son prochain.* Il lui sert de niche pour obtenir une grande liberté d'expression en plus de puiser dans une source d'inspiration hors des expériences personnelles. Cependant, elle émet une réserve quant à son utilisation :

> Au début, je voyais Carole comme un cheval de Troie qui me permettait d'entrer dans le milieu. Elle m'a permis d'avoir une belle tablette de trophées. Mais il fallait descendre du cheval. J'avais peur de tomber dans un cercle vicieux où je n'aurais fait que Carole. Moi, avant, j'étais drôle en Silvi ! (Dupras et Deschamps, 2015, p. 114).

Le personnage peut donc représenter, pour certains humoristes, un couteau à double tranchant, comme ça a pu être le cas pour le personnage d'*Oncle Georges*, interprété par Daniel Lemire ou de Jean-François Mercier avec le personnage du *Gros cave.*

Plus à l'intérieur et à droite du spectre (voir la figure 1.1) se trouvent les *personas* comiques exagérées. Ce type de personnalité peut ou non porter un nom de scène et des vêtements excentriques différents de ceux de l'humoriste. Parfois même,

l'utilisation du nom de scène passe les feux de la rampe pour devenir permanente au quotidien, comme c'est le cas d'humoristes qui sont aussi comédiens, comme *Jim Carrey,* aux États-Unis ou *Dominique Michel*, au Québec. La *persona* comique exagérée provient d'une partie authentique du performeur et elle demeure, dans l'écriture comme dans la performance, connectée aux valeurs et au point de vue personnel de l'humoriste. Milton Jones approfondit ici le sujet de la définition de la *persona* comique chez les humoristes.

> Je pense que […] c'est une version amplifiée… c'est comme une partie d'eux-mêmes, c'est eux, mais en mode *show off* ou peu importe ce que c'est. Et je pense même que mon personnage est une partie de moi. Se sentant parfois un peu à l'écart des autres. Et donc, au lieu de tenter de me joindre au groupe, je vais accentuer le marginal en moi [notre traduction (Double, 2014, p. 130).

Ritchie, quant à lui, ajoute que « [l] a majorité des comédiens basent leur *persona* comique sur eux-mêmes et leurs propres expériences, mais en les surlignant – c'est-à-dire qu'ils accentuent certains aspects de leur vraie personnalité et de leur vie pendant qu'ils en jouent d'autres » [notre traduction] (Ritchie, 2012, p. 26).

Comme le démontre la figure 1.2*,* la *persona* comique exagérée se rapproche de la personnalité réelle du performeur, du « soi nu ». L'emploi de la *persona* comique exagérée génère un rapprochement dans le rapport « scène/salle » et « humoriste/public ». Les cercles entament un processus d'incorporation, l'espace entre la scène et la salle s'épaissit dans un dégradé pour former un petit espace commun. Dans ce contexte, les probabilités que le public confonde la *persona* comique exagérée avec la personnalité réelle de l'humoriste augmentent.

À l'autre extrémité du spectre (voir la figure 1.1) se situe le « soi nu » (*naked self*), c'est-à-dire la personne sur scène qui apparaît comme un être authentique, non affecté par le processus de la performance. David Marc le définit ainsi :

> Sans la protection d'un masque formel de théâtre narratif, sans chanson ou danse, ou n'importe quelle autre composante intermédiaire qui crée une distance entre le performeur et la performance, sans même posséder quelques traits physiques ou habiletés remarquables à offrir de façon gratuite, l'humoriste s'adresse au spectateur en tant que « soi nu », s'échappant au luxe d'une distinction claire entre l'art et la vie [notre traduction] (Double, 2014, p. 129 ; Marc, 1989, p. 13).

Dans son spectacle, *Les heures verticales*, Louis-Josée Houde rappelle à son public cette absence de distinction dont parle Marc (1989) :

> J'dis ça, parce que l'autre fois, on était au restaurant avec des amis pis bon, j'm'énarvais un peu dans le restaurant, j'faisais des p'tites farces. Pis là, là, y'a une madame qui arrête à notre table, pis a dit : « Mon Dieu, mais vous… vous là… vous êtes comme ça, aussi, dans la vraie vie !? » (Surpris) J'ai dit : « Non, sur scène, j'fais des plaisanteries, mais dans vraie vie, j'égorge des poules, pis j'chie dins boîtes à malle ». (Rires) Ça que j'fais ! (Lamoureux, 2015, 1:00)

En énonçant ceci, Houde, qui brise déjà le quatrième mur théâtral par l'usage du médium de la performance *stand-up*, affirme par son ironie qu'il est la même personne sur scène que hors scène. Double (2014) pousse cet aspect d'authenticité plus loin en soulignant que pour certains performeurs de *stand-up,* projeter leur « soi nu » sur scène leur procure davantage l'impression d'être eux-mêmes que lorsqu'ils quittent la scène. C'est le cas de l'humoriste Victoria Wood :

> J'ai toujours senti que la « vraie moi » était sur scène et que ce qui en restait en dehors de ça, échouait maladroitement pour suivre… que quand

> j'étais sur scène, c'était : parler honnêtement et communiquer avec les gens ce que j'avais de la difficulté à faire le reste du temps [notre traduction] (Brandwood, 2002 citée dans Double, 2014, p. 130)

Selon la figure 1.2, le cercle de l'humoriste se superpose presque entièrement à celui du public. Cela procure un lien de proximité étroite entre ceux-ci. La scène se rapproche de la salle, agrandissant l'espace partagé entre les cercles de l'humoriste et du public. Bien qu'il soit très près du naturel, le « soi nu » peut être édité et composé à partir de certains traits de la personnalité. Double aborde le sujet dans une entrevue avec Mark Lamarr :

> Tout comme il y a des éléments d'authenticité dans les *personas* exagérées, il y a également des éléments d'exagération chez les comédiens qui entrent sur scène sous l'apparence du « soi nu » […] Mark Lamarr parle aussi d'exagérer des traits négatifs : « Je ne pense pas vraiment en tant que *persona*, c'est une sorte de version de moi bruyante légèrement plus vindicative, et il y a vraiment peu de lignes que j'ai dites, que je ne défendrais pas… » [notre traduction] (Lamarr, cité dans une interview avec Double, 2014, p. 133)

Certains humoristes se campent et demeurent à un endroit précis sur le spectre continu de la personnalité, comme c'est le cas au Québec de Jean-François Mercier avec son personnage du Gros cave. Prisonnier du personnage qu'il a créé, il arrive parfois à s'en extirper pour créer des numéros comme Le conte de Noël. Ce dernier raconte la triste histoire de Martine, une femme trop aimante et généreuse, flouée le jour de Noël, par un itinérant qu'elle a aidé. Yvon Deschamps, quant à lui, a reçu sa renommée légendaire à partir d'un personnage ouvrier du quartier de Saint-Henri, où il a lui-même grandi. D'autres humoristes choisissent de sauter du coq-à-l'âne sur le spectre de la personnalité, adoptant tantôt certains personnages, tantôt une personnalité plus proche de la *persona* comique exagérée ou du « soi nu ». Dans son spectacle solo, *Dans le champ*, Claudine Mercier, d'un numéro à l'autre, passe du

personnage (p. ex. La petite fille) au « soi nu ». La personnalité n'est pas immuable, certains changent graduellement de type de personnalité au fil de leur carrière. C'est le cas de Cathy Gauthier (*Les grandes entrevues*, 2014) qui avoue que le personnage derrière lequel elle se cachait, Francine Roy, s'est peu à peu effacé. La perruque, les rembourrages et l'accent prononcé de la Beauce n'étaient plus, ce qui l'a amenée petit à petit à se présenter sur scène en portant la personnalité du « soi nu ». Gauthier a été mentorée par une humoriste québécoise de renom qui trouve son identité scénique entre la *persona* exagérée et le « soi nu », Aimée Sylvestre, mieux connue sous le nom de *Dominique Michel*, surnommée *Dodo*. Encouragée par cette dernière à dépouiller d'artifices inutiles sa personnalité, Gauthier démontre que le processus de création de sa *persona* comique peut avoir un caractère évolutif. Cela soutient l'énoncé de Double, illustré par la figure 1.1, selon lequel la personnalité peut évoluer sur un spectre continu.

Une frontière relativement perméable se situe entre le public et le performeur de *stand-up*, entre la scène et le cadre hors scène (Double, 2014). Bien que le *stand-up* tende généralement à s'en éloigner, il partage un point commun avec le théâtre contemporain : le performeur tente d'établir un contact avec le public par l'intrusion de sa propre voix à travers ses textes. Ce concept de l'« intrusion de l'auteur » (Ryngaert et Sermon, 2006) dans l'espace de parole soulève l'idée que l'analyse des textes d'un humoriste liés ou non au *stand-up* donnerait accès à des facettes de sa *persona* comique.

Ainsi, Double (2014) décrit la personnalité comme une composante fondamentale du *stand-up*. D'autres praticiens-chercheurs, tels que Allen et Ritchie, abondent d'ailleurs en ce sens. Selon Double, il est primordial que l'humoriste possède une personnalité unique, une sorte de signature scénique, une *persona* comique. Carter (2001) note également que la personnalité des humoristes a une fonction de commercialisation de certains produits, puisque plusieurs humoristes choisissent

d'associer leur nom à différentes images de marque ou à des fondations. Au Québec, la personnalité de l'humoriste porte aussi cette fonction. Martin Matte prête son nom à l'épicerie Maxi; Yvon Deschamps à la Fondation CHUM; Lise Dion à la marque des boulangeries Gadoua; *Dominique Michel* au lait; et Rosalie Vaillancourt aux publicités web de Boulevard Toyota.

1.1.4 La relation entre le micromonde et la *persona* comique

Le concept du micromonde développé par Chris Ritchie (2012) joue un rôle clé dans le développement de la *persona* comique. Il le définit ainsi :

> Le micromonde est le monde unique dans lequel l'humoriste vit pendant son temps sur scène. L'image de ce micromonde se forme graduellement à chaque blague en invitant le public à y pénétrer. Ce faisant, chaque blague de l'humoriste révèle plus d'information sur la façon dont il voit les choses, et, plus encore, comment il se sent par rapport à elles [notre traduction] (Ritchie, 2012, p. 38).

Le micromonde représente un univers dans lequel le public et la *persona* comique évoluent ensemble. En humour, quelle que soit la configuration scénographique, la relation de proximité entre le performeur et le spectateur crée l'espace. La scène ne représente pas une barrière physique, car le quatrième mur en humour n'existe pas. En humour, la relation est beaucoup plus complexe parce qu'elle se base sur une réciprocité entre le public et l'humoriste. Si le spectateur n'est pas confortable dans le micromonde proposé par le performeur, les probabilités sont grandes que le performeur ne le soit pas également.

Néanmoins, ce que soulève Ritchie comporte une part d'ambiguïté : une blague ne reflète pas nécessairement la *persona* comique de l'humoriste ou sa vision du monde. Chaque blague amène un mouvement d'action-réaction chez le public et le

performeur, certes, mais encore faut-il découvrir pourquoi certaines provoquent le rire et d'autres non. Comment certains humoristes, sans même respecter la structure amorce, prémisse, chute, arrivent-ils à faire rire le public ?

On sait qu'il n'y a pas que les blagues qui peuvent faire réagir le public : la gestuelle, l'intonation, la rythmique du phrasé, la posture peuvent également provoquer des réactions. Il y a également lieu de se questionner sur le rapport qu'entretient l'humoriste et le public dans son lien de causalité si le micromonde est déjà construit avant même leur rencontre.

Cela soulève un certain paradoxe si l'identité se bâtit au contact de l'altérité. Comment composer les blagues amenant le public à découvrir le micromonde de l'humoriste si l'identité autour de laquelle gravite ce micromonde s'élabore avec la participation du public ?

Sur ce point, Allen (2002) apporte une piste de solution que Double(2014) appuie par la suite en figurant la personnalité parmi les principaux éléments qui caractérisent le *stand-up.* Allen assimile la blague à un véhicule dont l'essence est l'attitude. L'attitude est, de la même façon que l'essence, divisée en deux phases durant l'action de combustion du moteur à gaz : la phase dormante et la phase consumée. Allen avance ainsi que l'« attitude forme le matériel » [notre traduction] (Allen, 2002, p. 38). De cette façon, la relation entre le spectateur et le performeur évolue dans le temps, puisque l'un et l'autre cherchent à se définir mutuellement en initiant un contact par l'entremise de blagues.

Le concept de micromonde de Ritchie situerait donc le temps et l'espace dans le contexte identitaire (une blague écrite en cohérence avec la palette d'attitudes développée pour la *persona* comique unique de l'humoriste), littéraire (cette même blague dans un deuxième temps écrite) et oral (la blague énoncée) de la performance.

Cela démontre l'importance capitale pour l'humoriste de développer son propre univers. Le temps présent se manifeste non seulement à travers les réactions immédiates de l'humoriste provoquées par le contexte de performance, mais aussi à travers le texte. Grâce à ces deux éléments, le travail de l'humoriste façonne ce micromonde dans lequel il invite le spectateur à entrer pour découvrir et apprécier sa *persona* comique.

1.2 Les différentes perceptions du temps présent : au théâtre, en performance et en *stand-up*

Le temps présent représente un paramètre important pour plusieurs disciplines, notamment en théâtre et en performance. Il est une des composantes essentielles du *stand-up.* La comparaison et la mise en relation des perceptions de la notion du temps dans chacun des champs disciplinaires me permettent de préciser sa définition et son utilité dans la représentation *stand-up.*

Selon Pavis, le temps au théâtre est divisé en deux : le temps scénique (TS) et le temps extrascénique (TD), également appelé temps dramatique. Le temps scénique représente le temps vécu par le spectateur tout au long de la représentation. Il est « [à] la fois celui de la représentation en train de se dérouler et celui du spectateur en train d'y assister » (Pavis, 2006, p. 349). Le temps peut être mesuré de façon scientifique, mais également de façon subjective et relative. Il peut être calculé en heures (*e.g.:* 20 h à 21 h 30) ou selon la perception du spectateur qui peut le ressentir comme s'il s'allongeait ou s'écourtait.

Lorsque l'humoriste offre une solide performance, le temps semble se dérober, la perception du temps s'accélère chez le spectateur. La perception du passage du temps

peut donc s'effectuer en fonction de la réception du spectateur face à l'œuvre présentée.

Celle-ci se déploie sur un vaste registre, allant de l'ennui à l'enthousiasme. Une nuance peut cependant être apportée à la proposition de Pavis : il est possible de ressentir de l'enthousiasme même lorsque la perception du temps s'étire. Dans le cas des spectacles d'humour absurde comme ceux de Jean-Thomas Jobin ou de Pierre Légaré ou une pièce de Samuel Beckett, l'intérêt du spectateur résiderait dans le plaisir esthétique que provoquent les longs silences entre les répliques ou dans l'étirement du texte créé par les répétitions multiples.

Contrairement au théâtre, dans le cas d'un spectacle d'humour, le spectateur ne s'engage pas dans une temporalité différente de celle du performeur. Au contraire, il pénètre dans l'univers unique de l'humoriste qui le fait voyager dans différents espaces-temps au moment de sa performance. Double explique ce procédé en citant Brecht :

> [L] es comiques attirent souvent l'attention sur leur propre processus, rendant leur public attentif à ce qu'ils font. Comme Bertolt Brecht disait : « ils montrent qu'ils montrent […] comme un magicien qui révèle ses trucs » [notre traduction] (Double, 2014, p. 326-327).

Le temps présent peut donc s'inscrire en tant que composante essentielle à la performance *stand-up*. Ici, Double l'associe au contexte de la performance :

> Le *stand-up* se produit dans le temps présent, dans l'« ici et maintenant ». Il tient compte de la situation de performance. Le *stand-up* comique a le devoir d'incorporer les événements imprévus tels qu'ils se produisent dans son numéro. Un échec à répondre à un *chahuteur*, à un verre échappé ou à une sonnerie de téléphone cellulaire est un signe de

> faiblesse qui mène le public vers une perte de confiance en la capacité du performeur [notre traduction] (Double, 2014 p.19-20).

Les trois composantes du *stand-up* sont intrinsèquement liées à la performance telle que définie par Schechner : « *Being »,* qui représente la personnalité*, « Doing »,* qui rappelle l'activité de communication directe avec le public et le « *Showing doing »,* qui s'associe au concept du temps présent. Plusieurs humoristes construisent leurs numéros à partir d'anecdotes, se définissant ainsi dans le temps. Ces anecdotes créent par le fait même des brèches dans l'imaginaire du spectateur. Ce dernier les relie à son propre réseau mnésique et peut ainsi avoir l'occasion de rire de la situation par ce que Wright (2006/2016) nomme le rire de reconnaissance (*recognized laugh*)[7]. La temporalité définie par l'humoriste à travers son texte crée un univers parallèle à celui du public tout en l'intégrant.

Le temps présent joue pour beaucoup dans l'abord de la communication directe avec le public. L'effet spontané qu'apporte le performeur en répondant directement à toute intervention durant sa performance favorise la communication directe avec son public et le rapproche ainsi de ce dernier. Il agit également dans le temps présent en s'adaptant aux conventions de la scénographie. La structure du texte par l'utilisation des différentes valeurs temporelles du temps présent[8] tient compte des réactions du public et favorise la communication directe avec ce dernier.

---

[7] Wright (2015) Discerne quatre types de rires associés à quatre types de comédies: Le rire de reconnaissance (*recognised laugh*), le rire viscéral (*visceral laugh*), le rire bizarre (*bizarre laugh*), le rire de surprise (*surprise laugh*). Ces quatre types de rires définissent des degrés d'engagement émotionnel de l'auditoire.

[8] Les sections 142 et 143 du *Bescherelle* :*L'art de conjuguer* (1998) présentent les différentes valeurs que peut prendre le temps présent. C'est un fait intéressant qui peut aider à l'actualisation d'une anecdote. Le présent mémoire optimise d'ailleurs les valeurs du temps présent pour faciliter la compréhension du lecteur. Ces éléments sont acquis après la présentation de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$, en 2018.

1.3 La communication directe avec le public : la troisième composante du *stand-up*, selon Double

On a vu plus haut que d'après Shapiro, chaque trait de la personnalité se compose d'un ensemble de réactions. Ces réactions parfois inconscientes se fondent sur un système complexe de croyances basé sur les expériences emmagasinées dans le réseau mnésique de chaque individu. En accordant cette théorie à celle de l'attitude de Allen (2002), il m'apparaît essentiel pour l'humoriste d'utiliser la gamme de réactions qui favorise la communication directe avec le public puisqu'elle constitue une composante fondamentale du *stand-up*. Double définit cette communication directe avec le public comme une « […] relation intense, avec une énergie qui circule constamment entre la scène et la salle. Ça ressemble à une conversation composée de blagues, des rires et parfois des réponses un peu moins plaisantes » [notre traduction] (2014, p.19). Le *stand-up* s'inscrivant avant tout comme un art performatif, il semble primordial de trouver comment cette énergie se déploie.

1.3.1 La conception de l'espace : un facteur influençant la qualité de communication entre le public et le performeur

Pavis, dans sa définition de la scénographie, ajoute que « la disposition relative du public et de l'aire de jeu influe sur la transmission et la réception du spectacle » (2006, p. 285). La façon dont les espaces scène et salle sont configurés influencerait la qualité de la communication directe avec le public. La configuration de la salle pourrait agir sur la participation du public dans le cadre d'une représentation en influençant les réactions du spectateur et de l'humoriste. En se regroupant autour ou devant l'humoriste, les spectateurs favorisent l'expressivité de leurs réactions. Ne craignant pas d'être identifiés séparément, ils sont plus enclins à rire (Wright, 2015). Je n'ai qu'à penser à la tenue d'événements d'humour pour les compagnies, où de la nourriture est servie sous la forme de buffet ou par des serveurs. Les spectateurs

peuvent se trouver éparpillés dans une grande salle où l'on sert un buffet. Ils font parfois dos à l'humoriste, ne le voient pas et ne l'entendent pas toujours. Le bruit des assiettes qui s'empilent, une fois vides, à la station de service, les allers-retours des serveurs suffisent à détourner leur attention de l'humoriste ou de certains qui possèdent un intérêt plus ou moins marqué pour l'humour, etc. L'humoriste doit alors concentrer ses énergies à capter l'attention d'une foule dispersée et, qui plus est, en mouvement.

1.3.2 La confiance, une part importante de la présence afin de favoriser la communication directe avec le public

Double explique la différence cruciale qui existe entre la présence de l'acteur et la présence de l'humoriste. Selon lui et John Harp, l'acteur est à la fois présent et absent pour le public. Sa présence due à l'incarnation de son personnage engendre en contrepartie une absence, car la personnalité de l'acteur est cachée par celle de son personnage. Ils qualifient la présence de l'humoriste comme étant plus près de celle des concurrents de concours d'hommes forts ou de Miss Univers, car ils se projettent eux-mêmes. Les participants, tout comme les humoristes, offrent une ou plusieurs facettes d'eux-mêmes tout en s'adaptant aux conventions de la performance qui implique le public (Double, 2014).

Féral amène plusieurs points importants au sujet de la notion de présence dans la performance qui est liée, selon elle, à des compétences de nature concrète :

> [E] lle implique avant tout un travail, une occupation et une gestion de l'espace et du temps […] La seule chose qui compte pour l'artiste est son être-là, présent sur scène dans sa totalité […] c'est lorsque le performeur a confiance en ce qu'il fait, et qu'il connaît son corps, sa voix et ce qui est unique en lui que surgit la présence. Pour Lepage, la présence émerge non quand l'acteur s'oublie dans la représentation, mais quand il « entre dans un terrain riche qu'il connaît et sur lequel il a un parfait contrôle, et où,

> quoi qu'il arrive, il va pouvoir trouver une réponse » […] La présence apparaît comme mise en lien direct avec l'être-là de l'acteur, avec les actions qu'il pose sur la scène. Elle est réactivité aux choses, à l'espace, au groupe, mais aussi au sens du risque et au danger que l'acteur prend volontiers (Féral, 2011, p. 134).

Dans cette perspective, la présence me rappelle le temps présent. Son « être-là », « présent », « réactif aux choses » évoque à la fois ce concept, mais aussi celui de la personnalité de Shapiro (2014). La confiance représente un aspect essentiel à la performance *stand-up* pour l'humoriste. Lors du colloque de *l'International Society for Humor Studies* (*ISHS*) donné en Estonie (2018), les professeurs en psychologie de la *Western Carolina University,* Tom Ford et Andrew R. Olah s'appuient sur cette définition de la confiance :

> La volonté d'une partie de se montrer vulnérable aux actions d'une autre partie basée sur l'espoir que l'autre posera une action particulière pour la personne qui fait confiance, indépendamment de sa capacité de superviser ou de contrôler cette autre partie […] Cette définition implique celle de Gambetta (1988), avec l'ajout critique de la vulnérabilité. Être vulnérable (Boss, 1978 ; Zand, 1972) implique la possibilité que quelque chose d'importance soit perdu. Se rendre vulnérable constitue une prise de risque. Comme telle, la confiance n'est pas de prendre un risque, mais de consentir à le prendre [notre traduction] (Mayer *et al.*, 1995, p. 712)[9].

L'acquisition de l'adhésion du public au micromonde comporte la mise à nu des failles de l'humoriste. La confiance en soi devient alors un enjeu important pour

[9] "The willingness of a party to be vulnerable to the actions of another party based on the expectation that the other will perform a particular action important to the trustor, irrespective of the ability to monitor or control that other party […] This definition parallels that of Gambetta (1988), with the critical addition of vulnerability. Being vulner- able (Boss, 1978; Zand, 1972) implies that there is something of importance to be lost. Making oneself vulnerable is taking risk. Trust is not taking risk per se, but rather it is a willingness to take risk"(Mayer *et al.*, 1995, p. 712).

calmer ses angoisses de performer. Avec un niveau de confiance optimal, l'humoriste peut assumer pleinement ses vulnérabilités devant le public. Un échange d'énergie fluide entre le spectateur et le performeur solidifie le lien de confiance. Le cas contraire peut lui faire générer une angoisse telle qu'elle peut lui enlever toute envie de monter sur scène à nouveau.

Ainsi, la confiance a une valeur intrinsèque dans la performance *stand-up.* Le performeur décide lui-même de prendre le risque d'exposer ses vulnérabilités au public. Quoi qu'il arrive, s'il veut continuer à se produire sur scène, il doit prendre ce risque à chaque représentation. La confiance ne saurait être envisageable dans la performance *stand-up* sans la présence du public : « […] le *stand-up* n'est ce qu'il est qu'à moitié, sans le public » [notre traduction] (Double, 2014, p.187). Ce n'est qu'en groupe que le réel pouvoir du spectateur peut intervenir. Double insiste sur ce point :

> Les humoristes doivent être capables de générer de l'énergie dans le public ou alors ils ne recevront aucune énergie en retour et il n'y aura rien pour alimenter leur performance. Mourir sur scène est une expérience débilitante, épuisante et singulière [notre traduction] (Double, 2014, p.188-189).

« Mourir sur scène » est une expression utilisée dans le cadre des performances *stand-up* pour désigner l'humoriste qui perd ses moyens devant le public. Cette situation peut être due, entre autres, à un défaut dans la mémorisation des textes, un problème récurrent, appréhendé même chez les plus excellents humoristes comme Martin Matte[10]. Le degré de stress véhiculé par la mobilité du texte *stand-up,* peut

[10] Dans le DVD *Comment devenir excellent,* Martin Matte se fait reprocher par son metteur en scène Alexis Martin, son manque de rigueur quant à la mémorisation de son texte. Martin Matte lui assure pourtant consacrer des journées entières à cette tâche. Pour ma part, il est beaucoup plus difficile pour moi d'apprendre mes propres textes que les textes d'un autre auteur de théâtre. Qu'est-ce qui explique ce phénomène ? Une hypothèse en lien avec cette difficulté est que le texte est constamment en mouvance. De plus, j'éprouve de la difficulté à mémoriser mes propres textes, parce que je n'arrive pas

influencer l'apprentissage du texte. Au fil des répétitions et des rodages, le texte s'affine, se rature, se réécrit, se reconstruit, s'améliore en fonction de l'ajout ou de la reformulation des blagues. Or si le texte bouge constamment, la *persona* comique peut être ébranlée par les difficultés de mémorisation. Par exemple, dans *Comment devenir excellent* (Paquin, 2007) lorsque le metteur en scène Alexis Martin fait remarquer à Martin Matte l'importance de savoir son texte, le côté « arrogant » tant apprécié du public de Matte disparaît. Son insécurité se manifeste par son attitude agacée qui dissimule son trait de *persona* comique principal. Manifester une telle insécurité sur scène pourrait briser le lien de confiance entre Matte et le spectateur, qui le croit arrogant. Le bris de cette relation de confiance pourrait se manifester par l'absence de rire chez le spectateur. Ce dernier pourrait même aller jusqu'à interrompre, insulter ou brusquer l'humoriste (Double, 2000; 2014). Un événement semblable pourrait aisément provoquer une crise de panique chez l'humoriste et causer un sentiment de terreur suffisant pour l'empêcher de remonter sur scène pour une durée indéterminée. Comme le contact avec l'autre aide à forger l'identité du performeur, l'humoriste devra tôt ou tard trouver le courage de faire face aux réactions du public s'il veut poursuivre sa carrière de *stand-up.* La communication directe avec le public et le temps présent sont presque indissociables dans le contexte de la performance *stand-up* et constituent également des éléments indispensables à la construction de la *persona* comique.

à me distancier de mon travail durant le travail de mémorisation. Chaque tentative de mémorisation par le biais de la lecture engendre la tentation de reformuler mes blagues. À ce sujet, Philippe Ducharme *PhD*., conseiller à l'UQÀM et scientifique de l'émission *Génial !* diffusée à Télé-Québec, me suggère personnellement la mémorisation par association d'idées incongrues afin de conserver une certaine distance par rapport au texte durant son apprentissage. L'exercice consiste à sélectionner un groupe de mots dans le texte et à les associer à une autre idée, plus ou moins saugrenue. Une suite d'idées saugrenues crée une nouvelle histoire à mémoriser, parallèlement au texte. L'effort d'associer mon texte à une nouvelle histoire incongrue m'éloigne de la tentation de reformuler le texte. Cet exercice me permet de mémoriser à 99% une page de texte en 20 minutes, comparativement à une lecture répétitive quotidienne des textes qui engendrait une mémorisation du texte tout au plus de 40%.

1.4 Le texte, un espace de réaction pour le public

Une grande importance est accordée à l'écriture du texte dans la pratique du *stand-up*. Bien écrit, le texte peut faciliter la communication directe avec le public tout en représentant la *persona* (Ryngaert et Sermon, 2006). Les procédés et les effets humoristiques peuvent également éveiller les réactions du spectateur. Thomas Lafontaine, dans son mémoire *Le stand-up comme espace de résistance et de transformation* (2016), bonifie le lexique des procédés et effets humoristiques apportés par Boily dans l'ouvrage *Les Cyniques : Le rire de la Révolution tranquille* (2013). À titre de référence, voici deux tableaux présentés dans son mémoire dans le cadre de sa maîtrise en études littéraires[11] :

Plusieurs conseils sont disponibles en ligne pour aider à la mémorisation du texte, il suffit de rechercher le terme « mnémotechnie » dans une barre de recherche sur les internets.

11 Les deux tableaux font référence aux cours de procédés humoristiques donnés par Boily à l'École nationale de l'humour (ÉNH). Lafontaine a séparé en catégories les effets humoristiques. J'ai adapté les tableaux, notamment en ajoutant les numéros 14 à 18, des nouveaux procédés trouvés dans le corps de texte de sa recherche.

Tableau 1.1 « Procédés humoristiques » (Lafontaine, 2016)

Procédés humoristiques	Définitions
1. Recadrage	Reformuler ou présenter un élément sous de nouvelles perspectives.
2. Comparaison	Exagérer la ressemblance de deux éléments à partir d'un ou de plusieurs points communs.
3. Exagération	Exagérer un fait par l'accumulation ou l'absurde.
4. Accumulation	Gag basé sur la répétition ou l'énumération d'un ou de plusieurs de ses éléments.
5. Triade	Briser l'énumération de trois éléments par un dernier surprenant.
6. Rieur aveugle	Omettre volontairement de divulguer une information.
7. Renversement	Fin contraire à celle qu'on avait laissé croire.
8. Arroseur arrosé	Abus d'un dominant sur un dominé qui se retourne contre lui.
9. Transposition	Mettre un élément donné dans un environnement contraire à sa nature.
10.Bissociation	Associer deux univers qui a priori n'ont aucun rapport pour en créer un troisième.
11.Incompatibilité logique	Éléments discordants rassemblés par une certaine logique.
12. Personnification	Donner des caractéristiques humaines à des objets ou à des animaux.
13. Jeu de mots	Utiliser un mot dans un autre sens que celui qu'on entend, sans le modifier ou le morceler.
13.[1] Calembour	Jeu de mots fondé sur la différence de sens entre des mots de prononciation identique ou rapprochée.
13.[2] Réification de l'abstrait	Prendre un fait, une réplique au pied de la lettre.
14. Transposition inversée	« [S]ouligne[r] l'aliénation du quotidien en présentant l'environnement "naturel" comme absurde et l'élément étranger comme allant de soi » (Lafontaine, 2016, p.101).
15. Subjectivation	« [R]efus[er] l'identité imposée […] en la remplaçant par d'autres identités […] [pour] offr[ir] ainsi une résistance aux normes sociales, mais aussi une possibilité de les transgresser » (Lafontaine, 2016, p.101)
16.Retournement des stigmates	« […] [R]evendiquer haut et fort non seulement des identités, mais également des insultes ou qualificatifs péjoratifs utilisés pour discriminer structurellement des groupes sociaux […] Ironique au départ, le procédé permet parfois de consolider et fédérer des identités sur le long terme » (Lafontaine, 2016, p.101).
17. Confirmation ironique	« […] [É]pouser une croyance problématique de façon totale, jusqu'à l'absurde […] Si le retournement des stigmates permet de désamorcer les insultes, la confirmation ironique a pour force de révéler les préjugés racistes, sexistes et homophobes […] à partir des pensées intérieures partagées par l'humoriste » (Lafontaine, 2016, p.102).
18. Maïeutique humoristique	« [Simuler] l'ignorance ou l'incompréhension — [en épousant] une croyance problématique jusqu'à un point d'incohérence ou de ridicule [à travers un dialogue mis en scène] » (Lafontaine, 2016, p.102).

À ces procédés s'entremêlent les effets humoristiques (voir le tableau 1.2) qui, comme Boily en fait l'analogie avec l'art culinaire (2013), agissent comme des épices en cuisine afin de rehausser les saveurs des aliments représentés par les procédés humoristiques. Lafontaine (2016) apporte quelques nuances de plus en classant les effets par types de figure et ajoute les jeux de volume et de ton.

Tableau 1.2 « Effets humoristiques » (Lafontaine, 2016)

	Effets humoristiques	Définitions
Figures de construction	1. Running gag	Utilisation répétée d'un gag ou de l'un de ses éléments
	2. Call back	Rappel d'un élément d'un gag précédent
	3. Riff	Expression consacrée qui revient de façon répétitive
	4. Surenchère	Ajouter un élément supplémentaire pour apporter le gag plus loin ou dans une autre direction
Figures d' amplification et d' atténuation	5. Jeux de volume	Réduire ou amplifier le volume de sa voix
	6. Jeux de ton (dynamisme)	Incarner des voix, dialoguer ses monologues
	7.1 Brisure de forme	Faire une digression stylistique dans son discours
	7.2 Niveaux de langue	Grossir la distorsion en exagérant les différents niveaux de langue
Figures de mots	8. Homonymie (assonances, allitérations)	Utilisation répétée d'un ton similaire
	9. Invention lexicale	Création ou déformation d'un mot
	10.1 Incompétence linguistique	Difficulté langagière exagérée
	10.2 Tautologie	Redondance voulue, pléonasme planifié
Autres effets	11. Décrochage	Cabotinage improvisé ou non suivant une déconcentration ou un trou de de mémoire.
	12. Clin d'œil	Accuser ses mauvais gags

Lafontaine (2016) mentionne les différentes possibilités de combiner les effets humoristiques et les procédés au sein de l'équation de la blague = prémisse+chute (*joke=set up+punchline*). Ce dernier bonifie également le tableau des procédés humoristiques de Boily en y ajoutant le recadrage, un procédé associé selon lui au mode de l'humour d'observation. Lafontaine décrit ce procédé comme nécessitant peu ou pas d'effets humoristiques. Le recadrage se caractérise par de longues prémisses qui transforment « le pacte humoristique entre l'humoriste et l'auditoire » (Lafontaine, 2016, p.100). En changeant la formule fermée et systématique de la prémisse et de la chute pour une structure plus ouverte, l'humoriste n'impose pas un rythme marqué par des silences pour indiquer au public les endroits où il peut/doit rire. Il laisse la liberté au spectateur de rire au moment désiré. Le recadrage est un procédé qui déconstruit la structure traditionnelle de la blague en faisant place à la personnalité de l'humoriste par le biais de son point de vue unique sur les choses. La définition de ce procédé rappelle la composante fondamentale de la *persona* comique pour le *stand-up,* en ce sens qu'elle présente la réalité sous une nouvelle perspective. Ce procédé pourrait en fait correspondre à l'application concrète de la définition du micromonde dans lequel baigne la *persona* comique de l'humoriste.

Outre les procédés, les adresses au public peuvent favoriser les réactions du public et faciliter la communication directe entre l'humoriste et le public. Le performeur peut s'adresser, à certaines sections de la salle ou même à un seul membre du public (ex. : seulement aux femmes, un seul spectateur, etc.). Cet ajout d'adresses stimule l'échange d'énergie entre la scène et la salle (Double, 2014).

Inversement, l'interaction avec le public pourrait influencer le texte et la façon dont la *persona* comique se manifeste à travers lui. En tenant compte des réactions du public, le *stand-up* rend la frontière entre la scène et la salle perméable, ce qui crée un espace propice à la spontanéité de ses propres réactions. Certains humoristes ont d'ailleurs atténué certains aspects de leur *persona* comique au contact du public : François

Bellefeuille a effacé un peu son personnage de scène pour apporter une touche plus personnelle à son deuxième spectacle, *Le plus fort au monde* (Vallet, 2018), Cathy Gauthier s'est assagie en devenant moins grossière (Gauthier, 2017, [09:49:00]). La modulation des *personas* comiques peut être due à plusieurs facteurs qui dépendent de chaque humoriste. En général, je dirais qu'ils ont tendance à la nuancer. Néanmoins, certains humoristes qui possèdent une *persona* comique plutôt placide (*deadpan*) peuvent vouloir la rendre plus expressive en exagérant ou créant de nouveaux traits pour celle-ci (Double, 2014).

Les réactions du performeur dans l'« ici et maintenant » révéleraient, une fois identifiées, les traits de sa personnalité qui pourraient former sa *persona* comique. Cette hypothèse a guidé la démarche de recherche-création afin de trouver les traits de ma personnalité qui ont mené vers le processus créatif de mes textes comiques, notamment, pour le numéro *Sympathique* de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$ (voir la section 3.1).

CHAPITRE II

L'ESSAI PIVOT : UNE METHODE DE DECOUVERTE DES TRAITS DE LA PERSONNALITÉ

Ce chapitre explore les façons d'employer des outils de collecte de données pour découvrir ma *persona* comique. Sans suivre un cheminement linéaire ou une chronologie spécifique, les différentes étapes et outils s'entrecroisent de façon itérative au fil de la recherche et du processus de création. Les hypothèses de recherche évoluent au fur et à mesure que les spéculations trouvent des réponses. De manière générale, la recherche des traits de la *persona* comique s'est modifiée pour devenir en priorité la recherche des traits de la personnalité. Je présente, dans un premier temps, les approches méthodologiques, pour ensuite aborder les outils utilisés dans le cadre de la recherche-création afin de les intégrer à la démarche d'essais pivots, méthode que j'ai moi-même créée en adoptant une approche autopoïétique.

2.1 Approches méthodologiques

Dans le cadre de ma recherche-création, je combine des approches méthodologiques compréhensives (Paillé et Mucchielli, 2003), théoriques, heuristiques et autopoïétiques en m'inspirant de l'essai-erreur. Double (2014) et Carter (2001) appréhendent l'essai-erreur comme la seule méthode d'échantillonnage pour évaluer la performance *stand-up* et trouver la *persona* comique. L'essai-erreur se base sur la pratique pour créer une rétroaction sur la performance *stand-up*:

> L'élément essentiel de l'essai-erreur veut dire que le stade final de la méthodologie du stand-up est de repenser au déroulement du numéro une fois que le spectacle est terminé. […] Les enregistrements permettent à l'humoriste d'analyser objectivement sa performance, de vérifier la formulation exacte d'une nouvelle blague, de remarquer les erreurs et de considérer différentes façons d'organiser son travail » [Notre traduction] (Double, 2014, p.442).

En m'inspirant de la méthode décrite par Double[12] et Carter, j'ai choisi de nommer ma méthode l'essai pivot. Le « pivot » désigne les moments où la combinaison « théorie/outil de création » génère un nouveau corpus en lien avec les résultats de l'« essai ». Le pivot représente le point d'arrêt où la création prend un nouveau tournant. Au lieu de l'essai-erreur, qui suggère une réinitialisation de la démarche à chaque « erreur », le pivot se sert du point d'échec pour penser autrement, trouver un autre chemin qui, même si incertain, peut mener vers l'objet de la recherche. Cette approche par « pivot », repose sur un mode plus constructif que l'essai-erreur. Il suggère de suivre un chemin réflexif organique qui s'adapte aux apprentissages amenés par les résultats. Pour cette raison, cette démarche se situe au croisement de l'heuristique et de l'autopoïétique. De plus, l'essai pivot se distingue de l'essai-erreur de Double (2014), en accordant une plus grande importance à la rétroaction sur le lien théorie-pratique. L'entrecroisement des approches se fait dans un ordre non linéaire. Par exemple, l'analyse par théorisation ancrée de mes propres textes de performances, dont traite plus concrètement les points 2.3 et 2.3.1, m'a menée à l'analyse de mes écrits personnels et de mes vidéos. L'autopoïétique m'amène vers une approche

[12] Double (2014) ne fait que répertorier cette méthode qu'il a recueillie par le biais de témoignages et d'entrevues auprès d'humoristes, il ne se prononce pas sur l'efficacité de cette démarche. Il explique d'ailleurs que l'essai-erreur peut durer plusieurs décennies pour l'humoriste qui souhaite trouver sa *persona* comique, si ce n'est avant qu'il n'abandonne et change de carrière. Dans son ouvrage *Getting the joke,* il aborde des exercices développés pour l'enseignant de *stand-up,* ce qui montre son ouverture à d'autres méthodes afin de découvrir la *persona* comique.

compréhensive qui donne fruit à des cercles heuristiques autant dans la création que dans la réflexion sur les concepts théoriques dont traite le chapitre I.

2.2 Les outils pour la découvrir la personnalité

Les outils répertoriés se séparent en trois grandes classes : l'écriture, les stratégies de développement de l'écriture et la vidéo. Certaines ressources se situent dans plusieurs classes à la fois, comme la performance théâtrale humoristique. Le volet écriture regroupe les écritures de premier jet et les écritures travaillées. La section des stratégies inclut la tempête d'idées (*brainstorming*) et la schématisation. Le volet vidéo, quant à lui, comprend les vidéos de la vie quotidienne et les vidéos de performance. La vidéo interviendra aussi dans l'essai scénique $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$. La façon dont ces ressources seront réutilisées pour appréhender le passage de ma personnalité vers ma *persona* comique sera décrite dans le troisième chapitre.

2.2.1 Les écritures de premier jet

Je regroupe ici trois types d'écritures de premier jet : les journaux intimes, le recueil de poésie, l'écriture automatique. Ces écrits permettent de collecter des données d'écriture produites de façon spontanée en n'opérant pas de censure ou de réécriture.

Les journaux intimes décrivent de façon exhaustive certains événements de ma vie et sont donc susceptibles de m'en apprendre plus sur ma personnalité. Pour ma part, je possède cinq journaux intimes (environ 100 à 150 pages de 5''x7''chacun) écrits depuis l'âge de 6 ans.

Le recueil de poésie recèle des écritures plus succinctes et plus imagées. Il couvre ma vie de façon plus globale en traitant, dans le même cahier, mon enfance, mon adolescence et mon passage à la vie adulte. En m'appuyant sur le journal intime et le

recueil de poésie, je souhaite confirmer certains traits de ma personnalité en me basant sur la récurrence des thématiques.

L'écriture automatique, née du mouvement surréaliste et élaborée par André Breton, vise à « éclairer la partie non révélée et pourtant révélatrice de notre être où toute beauté, tout amour, toute vertu que nous connaissons à peine luit d'une matière intense » (Fessaguet, 2011). Selon Breton, l'écriture automatique agit comme un matériau, un « minerai brut » dans l'inspiration poétique. C'est une écriture « sans sujet » qui fait apparaître « l'or de la pensée » :

> Dans le *Manifeste*, Breton donne sous forme de recette, le mode d'emploi de l'écriture automatique : « faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi un lieu aussi favorable que possible à la concentration de l'esprit lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux des autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère que ne demande qu'à s'extérioriser […] continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure » (Fessaguet, 2011, p.115).

Ce mode de création est envisagé dans la perspective de générer une certaine « crise identitaire stratégique », qui, comme la décrit Allen (2002, p.36), pourrait mener à une palette unique d'attitudes.

2.2.2 Les stratégies de développement de l'écriture

Parmi les stratégies de développement de l'écriture, deux méthodes sont utilisées : la tempête d'idées (*brainstorming*) et la schématisation, qui inclut la carte conceptuelle et la carte mentale.

Créée en 1940 par Alex F. Osborn, la tempête d'idées atténue la présence de l'ego dans la problématique de création et encourage le développement de la créativité. La tempête d'idées est une démarche associative d'idées qui adopte un jugement différé c'est-à-dire que les idées sont évaluées après leur verbalisation, ce qui empêche d'éliminer trop tôt de bonnes ou de mauvaises idées. Osburn utilise à l'origine le terme « *Think up* » (*penser plus ou plus loin*) pour désigner le processus qu'il développe, lequel sera connu plus tard sous le nom de tempête d'idées (*brainstorming*). La tempête d'idées est pour lui « une technique de conférence par laquelle un groupe essaie de trouver une solution à un problème spécifique en collectant les idées spontanées de ses membres ». Quelques règles établissent la façon dont se déroule une session de tempête d'idées : « 1) aucune critique sur les idées ; 2) sortir un maximum d'idées; 3) construire sur les idées des autres; 4) encourager les idées folles et exagérées » (S.A., 2004).

Même si je travaille principalement seule au début de l'écriture, je me sers de ces principes dans ma démarche pour encourager l'expression de soi, qui fait partie de la définition du *stand-up* (Double, 2014). La tempête d'idées me permet de créer rapidement des liens entre des anecdotes et les traits de ma personnalité afin de sortir des impasses auxquelles je suis confrontée dans le cadre de la recherche-création.

La schématisation est considérée comme une « théorie de la cognition et de la communication » qui « […] montre un lien étroit entre l'art et la science, la création et l'explication » (Estivals, 2002, p.6). Elle est un moyen d'organiser des idées et les connaissances de façons textuelles et graphiques en vue de les communiquer. Cette façon d'exprimer des idées permet de lier de façon organique certaines idées entre elles, non seulement dans le cadre de la création, mais également dans celui de la recherche. Par exemple, elle peut servir à visualiser de façon globale les éléments soulevés durant la tempête d'idées ou à soumettre certaines idées à l'exagération afin d'installer un effet de tremplin comique dans le récit. La schématisation peut

également servir à structurer l'écriture et à la catalyser, en distanciant le performeur de son texte, le chercheur de son ouvrage (voir les figures 1.1 et 1.2) Brecht écrit au sujet de la distanciation :

> Pratiquement, on peut procéder ainsi : on étudie un acte en recherchant les faits susceptibles d'intéresser le peintre de mœurs ou l'historien, on rédige une série de titres dans le langage des chercheurs et on joue ensuite les scènes en guise de commentaires à ces titres (Brecht, 1999, p.62).

La mise en scène par titres qu'évoque Brecht est exactement la façon dont j'ai procédé pour l'écriture de l'essai scénique $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$ (voir l'annexe A). Le schéma se fait sur support visuel, qu'il soit un tableau, du papier ou du carton. Il peut se composer de collages, de dessins et d'écritures (voir l'annexe D), comme certaines cartes conceptuelles et cartes mentales.

Développée par Novak, la carte conceptuelle tire ses origines des recherches menées par Ausubel en psychologie cognitive (Tardif, 2006; Paucard-Dupont & Marchand, 2014). Elle est utilisée pour résoudre des problèmes complexes sous forme graphique en représentant les connaissances et leurs relations. Selon Marc Couture, conseiller pédagogique en intégration des Technologies de l'information et de la communication (TIC) à l'Université de Sherbrooke, la carte conceptuelle s'avère être une façon de schématiser les concepts et les idées pour créer un cheminement dans la pensée à partir d'une idée centrale (du centre vers l'extérieur). La carte mentale, quant à elle, est développée selon un ordre hiérarchique (de haut en bas) (view-source:http://schematisation.espaceweb.usherbrooke.ca/).

2.2.3 Les écritures travaillées : construites par d'autres ou retouchées

Les écritures travaillées sont des écritures construites soit par réécriture (comme certaines de mes performances *stand-up*, soit parce qu'elles proviennent d'un autre auteur (les écrits de l'entourage). Par ailleurs, dans les cas où la connaissance de soi de l'humoriste n'est pas assez développée pour créer du matériel textuel qui représente son « soi nu », l'analyse des performances qui mettent en scène des personnages pourrait s'avérer aidante. Ces numéros racontent des anecdotes basées sur des expériences personnelles traitées de façon exagérée par l'amplification des faits, des réactions, des événements. L'analyse de la fiction ayant provoqué le rire du public amène tout de même une des composantes du *stand-up* soit la communication directe avec le public. Certaines réactions au public, qui font également partie des traits de personnages, pourraient être modulées dans le but de parvenir, tout comme Cathy Gauthier l'a fait de façon progressive, à une *persona* comique.

Depuis l'âge de 15 ans, mes performances de *stand-up* sont enregistrées pour la plupart en format vidéo, ce qui me permet d'annoter des détails qui ne sont pas mentionnés dans les didascalies et d'observer mes comportements en scène. Mes performances de *stand-up* sont des numéros écrits, créés et performés avec un désir de faire rire le public qui mettent en scène des personnages aux traits variés. L'approche spéculative me permet d'émettre l'hypothèse qu'en atténuant ces traits, il serait possible de parvenir progressivement à une *persona* comique qui se rapproche du « soi nu ».

La relation avec l'autre tient une place importante dans la performance *stand-up.* C'est pourquoi les écrits d'amis, de parents proches, de connaissances et de collègues de travail pourraient fort probablement contenir des données sur des façons d'agir avec les autres susceptibles de révéler des traits de ma personnalité. L'objectif est d'en répertorier les constances afin de mettre en lumière les principales

caractéristiques du performeur pour ensuite les exagérer légèrement pour la performance *stand-up.* Mes archives se composent de 86 cartes de souhaits, d'un cahier d'hommage (46 adresses à mon égard avec 80 pages écrites durant l'année 1996), des albums de finissants du camp de jour, du primaire, du secondaire, du collège et de l'université et des bulletins scolaires trimestriels du primaire et du secondaire.

2.2.4 La vidéo dans la reconnaissance des traits de la personnalité, dans la démarche créative de la *persona* comique et dans l'écriture de l'essai scénique *STAND-UP*|*SIT-DOWN*

Dans le cadre de ma recherche-création, j'archive entre 2015 et 2018 plusieurs centaines d'heures enregistrées qui proviennent de vidéos prises dans différents contextes. Les périodes de rencontre pédagogique, de sommeil, d'études ou de cours, des appels téléphoniques, des moments passés à la maison ou en famille, et des séances d'exercices forment un répertoire vidéo riche de données sur ma personnalité dont les traits pourront être exagérés au besoin pour constituer ma *persona* comique.

J'ai décidé de m'observer au quotidien dans l'optique de caractériser ma personnalité. L'idée d'utiliser la vidéo pour capter mon quotidien provient de la lecture du livre : *Brûler les planches, crever l'écran.* Dans cet ouvrage, Farcy et Prédal traitent de la notion d'*underplaying* développée par Baeque, présentée comme « cette forme d'effacement du jeu » (2001, p.117) qui rend les acteurs hollywoodiens si naturels[13].

[13] J'ai observé des similitudes entre l'*underplaying* et *le stand-up* abordé par l'humoriste Billy Connolly et plusieurs autres humoristes québécois (Martin Petit, Martin Matte, Louis-Josée Houde, entre autres), qui adoptent un ton conversationnel très naturel, malgré le côté incongru de ce qu'ils disent sur scène.

J'utilise la vidéo sous plusieurs formes et dans différents objectifs : en projection vidéo, pour créer une interaction avec le spectateur, en captation vidéo, pour la collecte de données sur la vie quotidienne, en visionnement vidéo, afin de faire un travail rétrospectif d'observation sur moi-même et pour noter les moments forts des répétitions, rodages et représentations devant le public. La vidéo me permet d'observer mes comportements habituels, de créer des textes et même de varier les médiums de communication durant la représentation.

2.3 Point d'essai initial : l'analyse par théorisation ancrée des performances humoristiques pour cibler la *persona* comique

La méthode d'analyse par théorisation ancrée de Paillé (1994) me permet de codifier, de catégoriser et de mettre en relation les codes que j'ai composés pour deux textes de *stand-up* écrits et performés devant le public : *Kevin* (2013) et *Consentement* (2016). La figure 2.1 présente un exemple de la codification détaillée des premières répliques du texte *Consentement*. J'ai utilisé la fonction commentaire dans *Word* pour annoter les codes en marge. La codification totalise 101 commentaires qui ont ensuite été regroupés en catégories. L'étape de la codification repose sur des questionnements adressés au corpus pour qualifier le propos d'ensemble par des mots ou par des expressions. Les questions de Paillé sont les suivantes : « Qu'est-ce qu'il y a ici ? Qu'est-ce que c'est ? De quoi il est question ? » (Paillé, 1994, p.154). Je me suis inspirée de sa démarche et j'ai recodé les codes existants pour former des catégories qui les englobent.

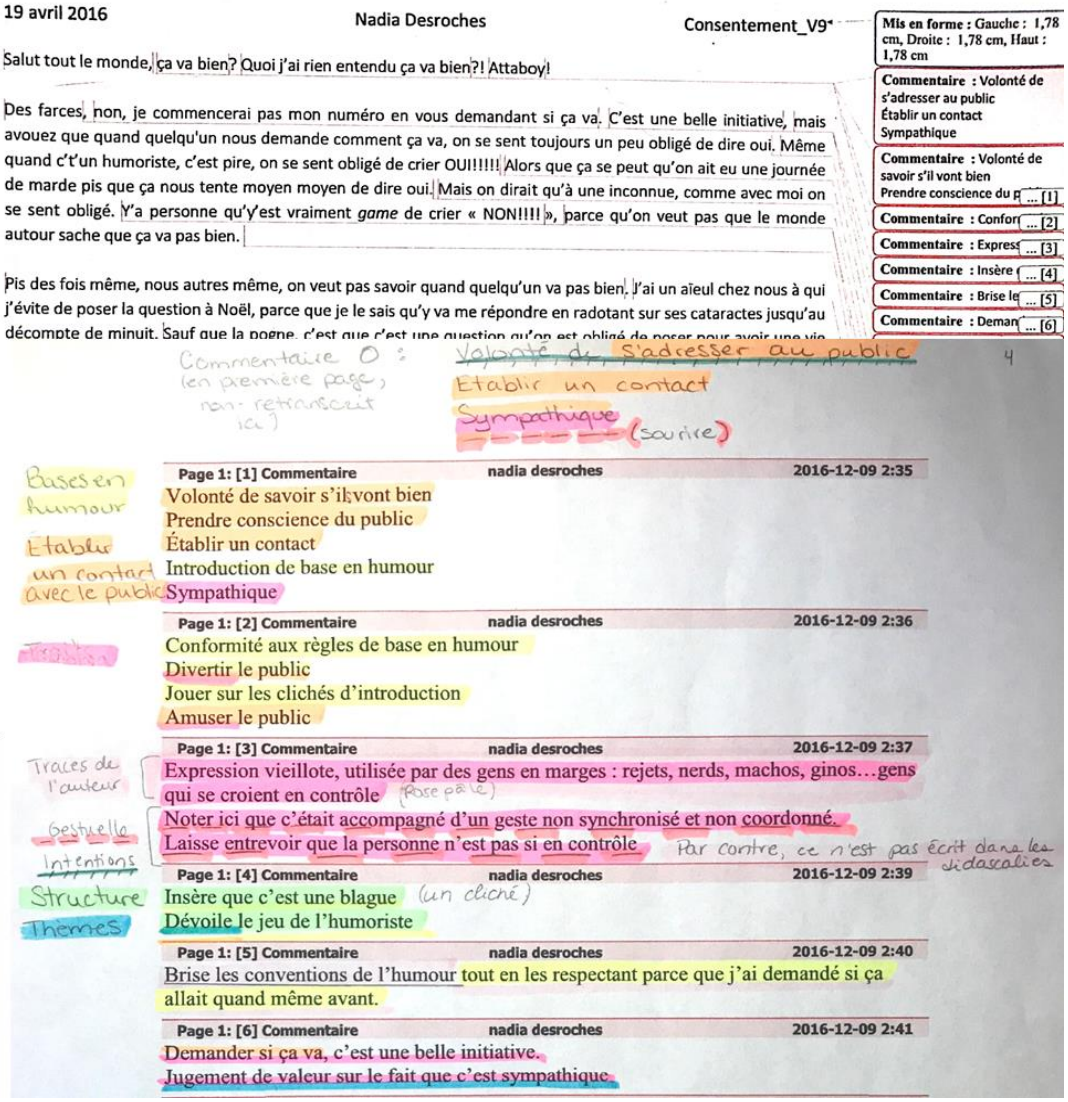


Figure 2.1 Codification et catégorisation du texte *Consentement* (Desroches, 2016)

Ensuite, j'ai fait une légende de couleurs à partir des catégories. J'ai surligné chaque code de la couleur que je croyais appropriée, me servant parfois de plusieurs couleurs pour le même commentaire. Paillé explique que « [l] a catégorie est beaucoup plus centrale que le code. […] Définir une catégorie […], c'est répondre d'avance à la

question “Qu’entends-tu par… ? ‘’ » (Paillé, 1994, p.164). Ci-dessous, le tableau 2.1 effectue un dénombrement des catégories retrouvées dans *Kevin* et *Consentement*.

Tableau 2.1 Comparatif des cooccurrences des catégories de chaque texte performé

Catégories	***Kevin***	***Consentement***	**Total**
La relation avec le public	178	222	400
Les thèmes	107	232	339
Les traits de personnalité	149	66	215
La structure	72	86	158
Les bases de l’humour	34	49	83
Les traces de l’auteur	23	54	77
Les intentions	38	22	60
La gestualité	18	5	23
Mise en scène/support technique	7	5	12

La relation avec le public est la première catégorie en importance. Elle renvoie à la composante de la communication directe avec le public de Double (2014) (voir la

section 1.5). Selon la légende de la figure 2.1, elle est de couleur orange. Sommairement, cette catégorie est souvent liée à d'autres couleurs, ce qui montre bien que la relation avec le public joue un rôle primordial dans la performance *stand-up*. Par exemple, dans la figure 2.1, elle est liée à la couleur rose (les traits de la *persona*) et jaune (les bases en humour). Les traits de la *persona* qui se bâtissent au contact de l'altérité s'envisageraient donc en tant qu'hypothèse fondée. Au même titre, les bases en humour, qui s'imbriquent dans la catégorie structure, sont des codes qui visent à améliorer la compréhension de certaines blagues. Elles servent à les bonifier en amenant différents effets et procédés typiques de l'écriture humoristique (voir les tableaux 1.1 et 1.2), favorisant ainsi la qualité de la relation avec le public. Par exemple, dans l'analyse de *Kevin*, l'exagération fréquente relève de la catégorie des bases de l'humour.

Puisque *Kevin* et *Consentement* ont connu plusieurs versions, ces numéros ont tous subi un travail de structure (catégorie en vert), qui vise autant la construction de la blague que du numéro. La structure est principalement définie par la façon dont les thèmes (catégorie en bleu) s'enchaînent ou se recoupent dans le texte. Elle peut être associée à ce que Ritchie appelle le style de l'humoriste : « la façon dont les choses sont faites » [notre traduction] (2012, p. 31). La structure tient également compte des modes rhétoriques, c'est-à-dire de la façon dont s'exprime la *persona* comique. À cet égard, le jeu de ton (Lafontaine 2016, p.45) est une figure modulaire qui ressemble à la figure rhétorique de la contamination narratoriale. Selon le site web Études littéraires (https://www.etudes-litteraires.com/vocabulaire-rhetorique.php), il s'agit d'une figure rhétorique par laquelle le narrateur adopte le langage du personnage. Elle est également appelée *act out* dans le jargon des humoristes ou polyphonie (Kaplan, 2013). L'anecdote quant à elle est une structure du récit qui s'adapte le plus à l'humoriste actuel (Bolens, 2015 ; Ritchie, 2012).

Les thèmes font partie de la deuxième catégorie qui obtient le plus de récurrences. Ils constituent les sujets principaux du numéro. Le thème peut être divisé en sous-thèmes qui sont eux-mêmes reliés au thème principal du *stand-up*. Les humoristes qui font des *one liners*, quant à eux, créent un enchaînement de blagues à courtes prémisses sur des sujets variés. Ces thèmes peuvent être de même famille ou non. Dans ce cas, chaque blague comporte un thème unique indépendant des autres. Dans le texte *Consentement,* le thème principal est le consentement. Pour ce qui est de *Kevin,* il traite du rejet amoureux. La façon d'aborder un sujet peut très certainement influencer la *persona* comique. Une personne qui parle toujours de ses échecs est plus encline à être considérée négative ou dépressive.

La couleur rose foncé de la figure 2.1 représente la catégorie des traits de personnalité. À l'aide des réactions positives du public, il serait envisageable de cibler les traits d'une *persona* unique qui faciliteraient la tâche de l'écriture. Toutefois, les données concernant les « traits de personnalités » des personnages en révèlent peu sur la *persona* comique bien qu'elles occupent la troisième place. En effet, le tableau compte 215 codes sur les traits de la *persona*, qui sont presque tous identiques. Outre les codes créés dans l'analyse tels que « bizarre » et « sympathique », la mention de « non-synchronicité » (ce qui veut dire un manque de coordination au niveau des mouvements)[14] est en lien avec la gestuelle maladroite de mes personnages dans ces deux numéros et renseigne un peu plus sur les « traits de personnalité » des personnages. Il est probable que l'analyse de la performance *stand-up* mettant en

[14] La non-synchronicité était voulue au moment de la représentation de *Consentement*. Malheureusement cette performance n'a pas été captée sur vidéo pour des raisons techniques. Cependant, les notes prises lors de la codification de ce numéro ont été faites peu de temps après la performance. Le souvenir de mes notes de mise en scène était frais à ma mémoire. Pour ce qui est de *Kevin*, toutes les maladresses et les signes d'inconfort sont observables sur la vidéo et certaines indications gestuelles comme « regard au sol, un pas », « petit sourire forcé » sont présentes dans le texte, ce qui permet de les codifier.

scène d'autres personnages pourrait en révéler davantage sur les composantes de ma *persona* comique, mais rien n'est moins certain.

Les traces de l'auteur (catégorie en rose très pâle) mettent en place une catégorie propre à tout auteur-créateur-interprète. Elles tiennent compte des décisions prises par l'auteur au cours des processus de création et de réécriture, mais également dans celui de l'interprétation. Les traces de l'auteur apparaissent dans le matériel textuel[15] et interviennent également dans les représentations. Par exemple, le 6 avril 2017, lors de la représentation de *Kevin,* j'ai dû improviser une réplique suite à un problème technique. J'ai fait l'ajout spontané de la réplique : « Dieu a raccroché plusieurs fois dans ma vie ». Cette réplique est conservée pour les présentations futures, car elle a décroché un rire au public, probablement parce qu'à ce moment, ma *persona* comique faisait preuve d'autodérision.

Les intentions (de couleur turquoise avec un motif strié) sont les réactions que l'humoriste désire susciter chez le spectateur. En général, la réaction la plus prisée est le rire. Il existe toutefois plusieurs types de rires : « Le rire mal informé est différent du rire gêné, le rire moqueur du rire devant sa propre fragilité » (Fournout, 1999). Les intentions transparaissent dans la façon de bouger, dans les mots utilisés, dans le volume et les inflexions vocales (*e.g. :* le ton). Le prochain point aborde la relation entre les intentions et la gestualité.

La gestualité (de couleur saumon au motif pointillé) est composée du langage corporel et s'imbrique dans la catégorie des traits de personnalité. Les actions, mimiques, mouvements, regards, postures, tensions physiques, jusqu'aux types de mouvements respiratoires (*e.g. :* saccadé, lent, rapide, etc.) sont des éléments de la

---

[15] Dans le cas de *STAND-UP*|*SIT-DOWN* (voir l'annexe A) les traces de l'auteur sont également dans la typographie du texte.

gestualité qui renseignent le public sur les composantes de la *persona* comique. En percevant le langage gestuel du performeur, le spectateur établit un contact avec ce dernier. La dynamique d'interaction entre le public et le performeur peut influencer inconsciemment la gestualité et les intentions du performeur. Double souligne d'ailleurs cet élément :

> La raison pour laquelle la plupart des humoristes craignent le rejet du public est que le *stand-up* est perçu comme une forme d'expression de soi. Si c'est soi-même qui est exprimé, alors c'est soi-même que le public rejette. [...] Plus l'expression de soi est authentique, plus l'humoriste révèle sa vraie nature sur scène, plus ce sera souffrant s'il est rejeté [notre traduction] Double, 2014, p.115.

Cette souffrance se traduit parfois par des réactions involontaires indépendamment des traits de personnalité préconisés de la *persona* comique. Par exemple, des tremblements causés par une nervosité réelle du performeur peuvent interférer dans la structure de la *persona* comique. La gestualité pourrait également être liée aux intentions, puisque la mimique laisse paraître les intentions.

La mise en scène (catégorie annotée en mauve qui ne se retrouve pas dans l'exemple de la figure 2,1, mais plus loin dans la codification) joue également le rôle d'assistance technique au numéro. Elle se compose de la totalité des éléments qui entourent l'humoriste afin de supporter la qualité de sa relation avec le public et la compréhension de son numéro. Les types de microphones, la mise en place de l'espace de la salle, les capacités concrètes des consoles de son et d'éclairage, les instruments de musique, les accessoires, les projecteurs vidéo, la présence d'une caméra pour enregistrer la performance ou d'un enregistreur numérique et même la possibilité de se pourvoir d'un œil extérieur pour retravailler le numéro, sont autant d'éléments à considérer dans cette catégorie.

Des suites de cette analyse, je me rends compte que celle-ci résulte d'un autre phénomène que celui de l'émergence de la *persona* comique : celui des composantes de la performance *stand-up.* J'ai donc arrêté l'analyse tout de suite après la première mise en relation des catégories pour changer de corpus. À la suite de cet « essai » intial, les résultats de l'analyse mènent au premier pivot : la captation vidéo pour ajouter des données sur ma personnalité afin de la transformer en une *persona* comique unique.

2.3.1 Premier pivot : l'analyse des vidéos du quotidien, révélateurs d'incongruités naturelles

Les vidéos de mon quotidien contribuent à détecter les réactions incongrues inconscientes. L'auto-observation me sert à composer ma *persona* comique à partir de ces réactions dans le but de m'approcher du « soi-nu ». La communauté de chercheurs de l'*ISHS* réfère souvent à la théorie de l'incongruité pour expliquer l'humour. L'incongruité peut se percevoir de plusieurs manières, comme le souligne Annie Gérin dans la revue *Artichaut* (2017). Le modèle de Suls (1972) (consulter la figure 2.2) amené par Graeme Ritchie (2009) montre comment déceler l'incongruité dans l'information. Ce dernier explique que l'incongruité provient d'un choc entre les attentes et le dénouement réel provoqué par l'ajout d'une nouvelle information dans le texte ou l'image. Une réaction habituelle qui dévie de la conformité pourrait déclencher un choc par rapport à une réaction naturelle anticipée.

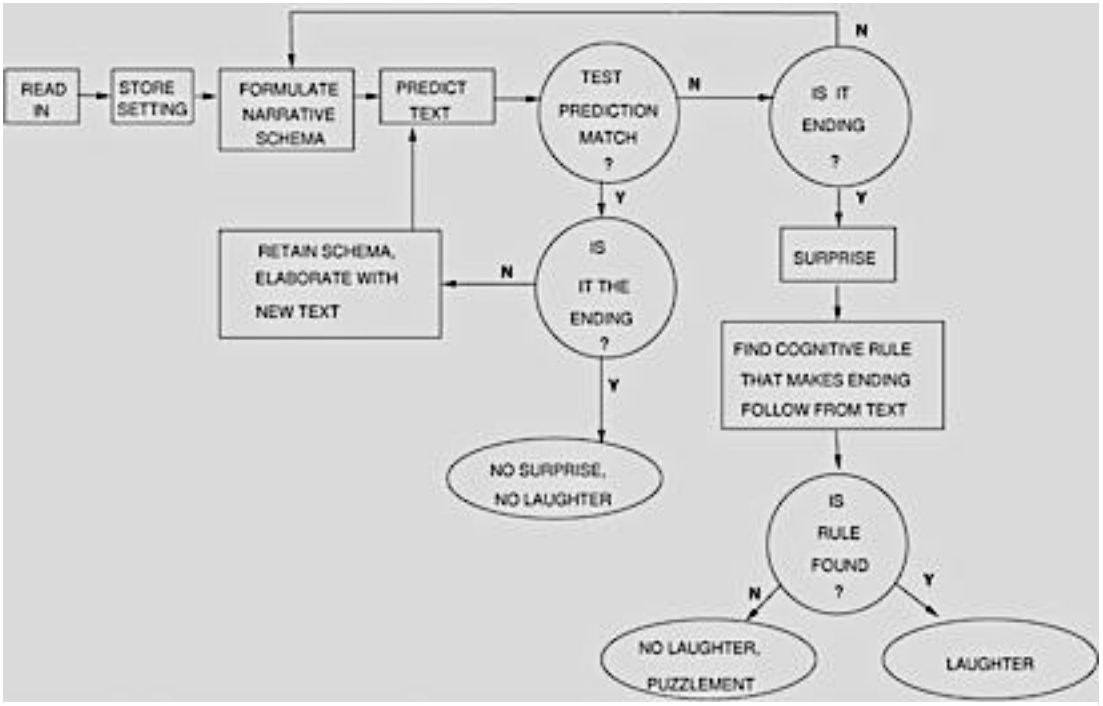


Figure 2.2 *Suls' Two Stage Model* (Suls, 1979 cité dans Ritchie, 2009)

Puisque chaque captation vidéo dure plusieurs heures, je procède par balayage accéléré pour faciliter le repérage des moments d'incongruité. À l'aide du logiciel de montage *Final Cut Pro*, je balaye les images en tenant compte du contraste entre la réalité observée et la prédiction (« *predict text* » et « *test prediction match* » (voir la figure 2.2)). Puis, je m'arrête sur toute image inattendue qui interrompt la suite narrative en s'éloignant de mes propres prédictions. J'ai synthétisé les extraits dans un montage vidéo que j'ai nommé *Attitude* (www.youtube.com/watch?v=vH_gxZu3IEU) [16].

[16] *Attitude* est d'ailleurs présenté à la fin de l'essai-scénique de *STAND-UP*|*SIT-DOWN* juste avant la période de discussion (Desroches, 2016).

Figure 2.3 Vidéo Attitude (Desroches, 2016) www.youtube.com/watch?v=vH_gxZu3IEU

Un exemple d'incongruité se trouve à 00:01:20 lorsqu'un changement dans mon attitude survient : je passe d'un état plutôt sérieux où j'étudie, à un état où je souris en me balançant. Cet extrait interrompt le fil narratif et de mes prédictions concernant la poursuite de mon travail. Aucune action (étirements, sortir du cadre pour prendre une pause ou de quoi grignoter) n'est posée comme je l'anticipais. Cette déviation de mes attentes quant à mon attitude provoque une interruption du balayage. En me penchant sur cet extrait vidéo, je m'aperçois qu'au lieu de travailler, je regarde une vidéo de la comédienne Isabelle Blais qui chante. Mes attentes changent alors : je me dis que l'écoute du morceau se fera jusqu'à la fin dans la joie. J'arrête le balayage à 1 min 34 s, lorsque mon compagnon (une nouvelle information, car je me pensais seule) intervient pour que je poursuive mes travaux. Une nouvelle rupture créée par mon changement brusque d'attitude contraste avec mes attentes de spectatrice et visiblement celles de mon compagnon : je deviens triste et me mets à pleurer. Étonné de ma tristesse, il tente de me consoler. Une réaction normale serait de retourner ensuite à mes études, car je me sens rassurée. C'est à ce moment que je

peux constater la croyance inconsciente qui fait jaillir mes réactions précédentes : je ne crois pas que mon travail mérite l'intérêt de mes pairs. Je l'explique à 00:01:48 : « Ça ne les intéresse pas […], c'est genre : "C'pas assez de l'élite", là, "C'est de l'humour, c'est genre, bleuah" »… Découragée du peu de pages écrites, l'arrêt de la séance d'écriture semble imminent. Pourtant, contre toute attente, la proposition d'un autre café suffit à me motiver dans la poursuite du travail, ce qui correspond à la résolution par la règle de Suls (1972, cité dans Ritchie, 2009) (voir la figure 2.2, la réponse à la question : « *Is the rule found?→Yes→Laughter* »). Je continue avec la promesse qu'après la séance de travail, je pourrai regarder la vidéo. De telles séquences indiquent l'incongruité d'une situation.

La difficulté majeure rencontrée pour analyser les vidéos réside dans le volume des données à visionner. Malgré l'utilisation du balayage accéléré des images, le visionnement nécessite plusieurs jours, voire des semaines. La multiplicité et l'hétérogénéité des codes entravent la catégorisation et par le fait même la définition des traits généraux de la personnalité. Je m'arrête donc pendant l'étape de la codification. L'hypothèse qui mène au deuxième pivot établit un lien entre la découverte de l'univers de l'humoriste et le micromonde (voir la section 1.2.4) dans lequel baigne sa *persona* comique.

2.3.2 Deuxième pivot : l'analyse des écrits personnels archivés non dédiés à la scène afin de révéler l'univers dans lequel baigne ma personnalité

La codification des journaux intimes et du recueil de poésie permet la catégorisation des thèmes qui forment mon micromonde. Ainsi mon micromonde me renseigne peut-être sur les traits de ma *persona* comique.

La codification offre les différentes thématiques du recueil de poésie :l'admiration devant la beauté et la fragilité de la nature, les liaisons amoureuses et la volonté pour moi de laisser libres les êtres chers. Par ailleurs, les sentiments d'abandon, d'injustice et de trahison sont des thèmes apparus très tôt dans mon répertoire, et ce, de façon récurrente. Le recueil de poésie et les journaux intimes répondent la plupart du temps à un besoin de défoulement et traduisent la tristesse ou la colère. C'est pourquoi cette analyse s'est arrêtée à l'étape de la codification puisque les tentatives de catégorisation demeurent infructueuses pour révéler mon univers. Paillé en explique les raisons : « […] le phénomène central a commencé à prendre forme […] Concrètement, cela signifie que la codification peut être abandonnée à mi-chemin de la recherche, voire avant dans certains cas » (Paillé, 1994, p. 158). Les codes créés sont gardés en « codes de réserve » (Paillé, 1994, p.158), ce qui signifie qu'ils sont écartés pour l'instant, mais peuvent être utiles éventuellement. Cette conclusion mène au troisième pivot : l'analyse d'un corpus de textes personnels pris dans différents contextes pour permettre un éventail de thèmes plus large afin de cibler et traduire mon univers. Pour ce faire, j'utilise l'écriture automatique.

2.3.3 Troisième pivot : l'écriture automatique pour cerner les thématiques de l'inconscient

La production régulière de textes multiplie les occasions d'obtenir différentes thématiques d'un jour à l'autre plutôt que de se pencher sur un seul et même sujet ou de rester dans le même état d'esprit. Des périodes quotidiennes de dix minutes d'écriture automatique contribuent à l'analyse thématique de données récentes. Les données recueillies par le biais de l'écriture automatique sont évaluées sur deux supports différents : le papier et la vidéo. La relecture devant la caméra offre une autre façon d'entrevoir le texte et même de cibler certains passages à conserver ou à réécrire. Lors de la relecture de l'écriture automatique, la prise de notes à même le

papier sur lequel se trouve l'écriture automatique permet de coder les thématiques importantes.

Une hypothèse me laisse envisager que de multiplier les occasions de montrer mon point de vue sur différentes thématiques me donnerait accès à la définition de mon univers. Cette précision de mon univers me mènerait ensuite à son exagération pour élaborer mon micromonde. Je croyais qu'ultimement, en définissant l'environnement de mon micromonde, j'arriverais à déduire les traits de ma *persona* comique qui y baignent. Cependant, les thématiques abordées de façon inconsciente n'engendrent pas la prise de position nécessaire au développement de mon micromonde (Ritchie, 2012). Des onze textes qui découlent des séances d'écriture automatique, certains abordent une prise de position sur des sujets variés, mais plus souvent, ils traitent de mes goûts ou des faits tirés d'un événement davantage que d'un point de vue établi.

Par ailleurs, l'écriture automatique favorise la liberté d'expression de ma personnalité. Cette liberté engendre des sauts de sujet qui peuvent sembler incongrus. Par exemple, dans un texte d'écriture automatique, j'écris : « Le sentiment du devoir accompli, je l'ai quand je fais ma job, je l'ai quand je fais jouir mon chum, quand je guide les aveugles, quand je souffle sur le doigt d'un enfant qui s'est fait mal en frappant son père » (Desroches, 2017)[17]. Cette écriture qui passe du coq à l'âne reflète un trait de personnalité trouvé plus tard dans la recherche : mon côté perdu. L'écriture automatique me permettra de confirmer la présence des traits de *persona* comique dans la personnalité, ainsi que la présence de la *persona* comique dans mes écritures automatiques (Ryngaert et Sermon, 2006)[18]. Mon côté perdu se reflète également

[17] Extrait d'écriture automatique du 10 août 2017.

[18] Par contre, je pourrai confirmer la présence des traits de ma personnalité dans les écritures automatiques seulement après avoir trouvé la définition des traits de la personnalité de Shapiro (trouvée le 11 février, 2018) et lorsque j'aurai atteint le sixième pivot de réflexion.

dans le processus de recherche et engendre dès lors un pivot qui concerne l'importance du temps présent dans les textes comiques.

Je remarque grâce à la vidéo que les textes automatiques auraient avantage à être réécrits au temps présent. Je m'appuie donc sur le temps présent pour espérer trouver les traces d'un potentiel comique. Paillé (1994) explique le changement dans la démarche :

> Étrangement, en analyse par théorisation ancrée, il arrive parfois que le plus difficile réside dans la détermination précise de l'objet d'étude [...]Contrairement au modèle hypothético-déductif, l'analyse par théorisation ancrée peut mener le chercheur dans des directions qui n'étaient pas prévisibles au début de la recherche (Paillé, 1994, p. 172).

Paillé (1994) ajoute que certaines catégories déjà existantes peuvent réapparaître en cours de processus et acquérir plus d'importance. La quête de l'efficacité comique, très présente au début de la recherche et de la création des textes, perd graduellement de son importance due à sa subjectivité relative. Elle laisse place à la poursuite d'un but moins anxiogène : découvrir comment la réécriture des textes au temps présent (une des composantes du *stand-up*) permet de faire émerger sa propre *persona* comique. Bien que la composante du temps présent se définisse autrement que par le seul accord du verbe, elle semble fondamentale pour la pratique du *stand-up* selon Double (2014).

2.3.4 Quatrième pivot : La réécriture des textes au temps présent

L'accord des textes au temps présent ajoute une propension nouvelle à provoquer le rire. Il apporte une impression de proximité entre l'interprète et celui qui regarde, ce qui rend l'action narrative plus vivante en éliminant le superflu. Toutefois l'écriture automatique ne révèle pas tout de suite de relations entre les thèmes et la *persona*

comique. Mon travail de relecture devant la caméra me permet par ailleurs d'observer un lien entre deux des composantes essentielles au *stand-up* énoncées par Double. L'utilisation du temps présent instaure un rapprochement avec le public et améliore ainsi la qualité de l'interaction entre le performeur et le spectateur[19]. Ce rapport de proximité créé par l'aspect direct de la communication au temps présent invite le spectateur à pénétrer avec plus d'assurance le micromonde de la *persona* comique de l'humoriste. L'utilisation du temps présent apporte un aspect de crédibilité même à la plus petite esquisse de soi-même, puisque l'énonciation et donc les réactions semblent immédiates dans le récit. Bien que l'usage du temps présent crée un rapport de proximité avec le lecteur et dynamise tout en simplifiant l'écriture, la mise en relation entre le temps présent et la *persona* comique n'apporte aucun renseignement significatif au niveau des traits de *la persona* comique. Ce constat m'amène au cinquième pivot de la démarche de création : l'écriture automatique dirigée.

2.3.5 Cinquième pivot : l'écriture automatique dirigée pour développer ma vision du monde et révéler mes traits de personnalité

Durant l'été 2017, moment où je commence la création de *STAND-UP*|*SIT-DOWN,* je me retrouve à nouveau devant une impasse : si ni l'analyse des écritures automatiques ni la réécriture ne me permettent d'émettre des conclusions par rapport à ma *persona* comique, quelles données m'aideront à y parvenir? À court d'idées, je décide de faire appel à Oliver Double dans une vidéoconférence. Ce dernier me conseille d'écrire sur des valeurs importantes pour moi. Souvent, me mentionne-t-il, ce qui a de la valeur stimule certaines facettes de notre personnalité. J'utilise alors deux stratégies de

[19] Le point de vue du spectateur s'adopte par le visionnement de la lecture du texte captée en vidéo qui engendre une prise de recul par rapport au travail de lecture. L'apport de l'accord du temps de verbe au présent à la relation de proximité avec le public dans la performance de Tig Notaro a également été souligné lors de la conférence de Patrice Oppliger, nommée *The Dark side of Stand-Up* : *Case Studies of Tig Notaro and Maria Bamford*, le mardi 25 juin, lors de l'édition 2019 du colloque de l'*International Society for Humor Studies (ISHS),* à Austin, au Texas.

développement de l'écriture, présentées ci-dessous dans la figure 2.3. La schématisation me sert à coucher sur papier une tempête d'idées sur les thèmes que je valorise[20]. Dans le but de demeurer le plus authentique possible, je reprends l'idée d'écriture automatique, mais en travaillant à partir de chacune des thématiques de la schématisation de la tempête d'idées (d'où l'appellation « écriture automatique dirigée ». Normalement, l'écriture automatique par sa définition est sans thèmes). L'écriture automatique dirigée contribue à l'élaboration de mon micromonde en orientant mon point de vue sur chaque thématique. Toutefois, les liens entre les composantes de ma personnalité et les thématiques que j'aborde parviennent difficilement à se tisser. Bien que selon Ritchie la *persona* comique baigne dans le micromonde, je remarque qu'à première vue étoffer celui-ci ne permet pas aux traits de la *persona* comique de se définir clairement comme certaines de mes hypothèses le suggéraient. Cependant, en lisant les écritures automatiques dirigées, j'arrive à cibler des passages qui semblent intéressants pour la création. Certains textes créés à partir de l'écriture automatique dirigée pourraient confirmer que l'authenticité du point de vue puisse entrer en cohérence avec certains traits de ma personnalité. Je m'inspire donc d'un autre conseil donné par Double durant notre discussion vidéo pour réorienter la recherche une sixième fois. Le dernier pivot s'inspire de la définition du trait de la personnalité (Shapiro, 2014) pour recueillir des informations sur ma personnalité par le regard extérieur des autres.

[20] Il est possible de remarquer dans la figure 2.3 des liens entre la théorie et la pratique qui se font instinctivement, malgré que ce que je cherche à faire ici est davantage de la création. Notamment, Morreall est l'auteur de *Laughing all the Way* (2016). En 2004 et 2005, il a été élu Président de l'*ISHS* et est connu du monde des affaires sous le nom de *Humorwork*s lorsqu'il donne des conférences aux entreprises sur l'humour et la créativité.

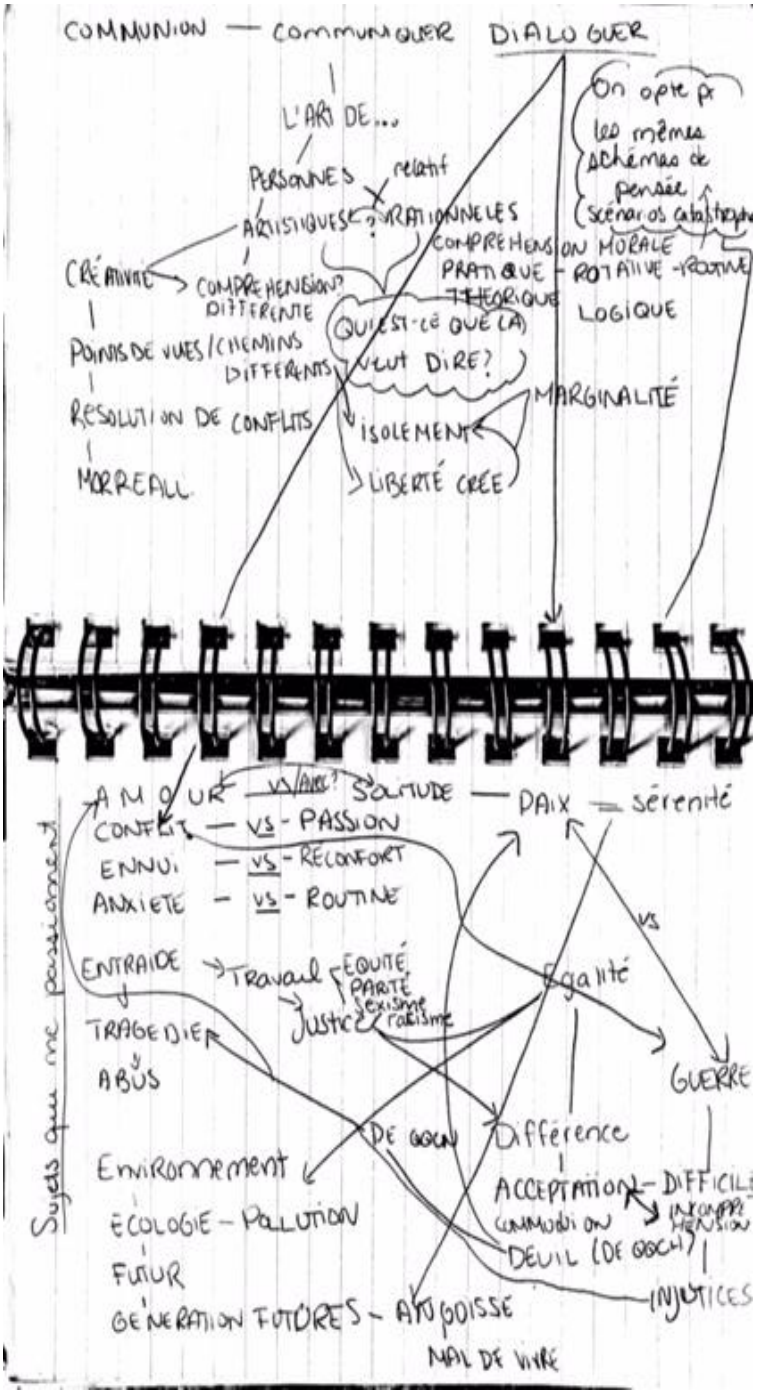


Figure 2.4 Schématisation de la tempête d'idées sur la thématique des valeurs importantes

2.3.6 Sixième pivot : l'analyse par théorisation ancrée des archives personnelles écrites par l'entourage

L'ensemble des écrits de l'entourage passe par les étapes de la codification et de la catégorisation (Paillé, 1994) afin de révéler les caractéristiques prépondérantes de ma personnalité. L'hypothèse que je propose trace des parallèles entre la personnalité et la *persona* comique et entre l'entourage et les spectateurs. La perspective de l'entourage sur l'humoriste permet d'introduire la dimension de l'altérité en représentation. À la différence des pivots précédents, ce sont les personnes de mon entourage qui représentent le regard des spectateurs plutôt que de tenir moi-même ce rôle. Ce pivot réoriente conséquemment la recherche vers la théorie de Shapiro au sujet du trait de la personnalité :

> Quand les psychologues parlent de « personnalité », ils parlent de nos réactions habituelles face aux autres et face aux événements. En plus des facteurs génétiques, chaque trait de la personnalité est fondé sur un ensemble de réseaux de souvenirs qui modèlent nos comportements et nos émotions (Shapiro, 2014, p. 41).

Travailler à partir des écrits de l'entourage alloue la possibilité d'observer à la fois leurs souvenirs de moi et de rassembler mes réactions habituelles sous des traits de personnalité. La codification des écrits est effectuée en transcrivant les affirmations de l'entourage à mon sujet sur des papillons adhésifs (*post its*) (voir l'annexe D, figure 3.1). Ces papillons adhésifs sont rassemblés au mur en colonnes de même famille pour l'étape de la catégorisation. J'y annote les époques durant lesquelles elles sont rédigées sont annotées. Elles sont ensuite transcrites dans des schémas et des cartes conceptuelles élaborés à partir du logiciel *Xmind* (2006). disponible en ligne. Les traits de la personnalité sont sélectionnés par rapport à leur récurrence. Les étapes de la codification et de la catégorisation des textes écrits par l'entourage mènent à la découverte d'une personnalité unique qui comporte mes principaux traits

de personnalité : sympathique, engagée, fougueuse, sensible, perdue, optimiste, drôle, et multitalentueuse.

Les traits de personnalité multitalentueuse et drôle sont découverts des suites du sixième pivot.Cependant, ils sont représentés autrement que par leur exploitation en tant que thèmes centraux et ne font pas l'objet de mes numéros, comme les titres en témoignent dans l'annexe A. Ces derniers éléments recueillis démontrent davantage l'importance d'une des composantes fondamentales du *stand-up* : « la relation avec le public » que les composantes directes d'une *persona* comique mature.

L'expression multitalentueuse renvoie à une énumération de compétences particulières et non à un regroupement de réactions spécifiques à une qualité, c'est pourquoi elle ne fait pas l'objet d'un numéro. Selon le dictionnaire du correcteur *Antidote* (2019), le talent relève d'un don, d'une capacité naturelle ou acquise, d'une certaine disposition à faire quelque chose dans un domaine particulier. Cette aptitude tient compte des actions posées dans les sphères littéraires, artistiques ou intellectuelles. J'ai tout même choisi d'intégrer cette dernière à l'essai scénique grâce aux chorégraphies improvisées entre les numéros, aux chansons accompagnées à la guitare (voir le numéro *Optimiste,* dans l'annexe A) et à l'ensemble du travail d'écriture et d'interprétation des numéros.

Ce qui est drôle dépend du regard de l'autre (Kaplan, 2013), et demeure la caractéristique du *stand-up*. Plus l'humoriste performera souvent devant le public, plus il y a de probabilités que son humour soit apprécié par les spectateurs. La qualité drôle s'est retrouvée dans un nombre suffisant d'écrits de l'entourage pour justifier sa légitimité dans mes traits de personnalité. Pourtant, elle ne fait pas partie des titres des numéros, elle n'est pas le thème central d'aucun numéro. Pourquoi ne pas l'aborder puisqu'elle fait partie de la comédie? Pendant la création, je suis restée

penaude pendant plusieurs semaines à essayer d'aborder la qualité drôle dans un numéro. Jusqu'à la découverte de cet extrait, tiré de l'ouvrage de Kaplan :

> Vous n'avez pas besoin de vous inquiéter à propos d'être drôle. Focalisez sur la comédie — une personne qui essaie tant bien que mal de surmonter une situation intenable en faisant de son mieux sans jamais perdre espoir. Quand le personnage perd espoir, c'est là qu'il y a du drame. Mais jusqu'à ce qu'il y arrive, il se comporte de façon étrange et crée de la comédie [notre traduction] (Kaplan, 2013, p.115).

Kaplan considère qu'il ne s'agit pas d'être drôle, mais de poser des actions incongrues pour résoudre un problème. L'humour réside dans l'interprétation d'une situation plutôt que dans un état d'être « drôle ». Laisser tomber la volonté de faire rire à tout prix[21] représente un défi de taille auquel tout humoriste devrait réfléchir dans sa pratique.

Suzanne Jacob, par des séances de manipulations physiques personnalisées individuelles, des exercices d'inhibition des réactions habituelles spécifiques à la Technique Alexander, favorise le lâcher-prise. Elle me fait réaliser, par sa pratique, que je peux prioriser la libération et la manifestation incongrue des traits de personnalité pour créer un effet de levier comique plutôt que de m'acharner sur le résultat d'être vue par le public comme une personne comique. Être drôle constituerait en soi le résultat de la manifestation d'un trait de personnalité. Avoir une compréhension approfondie de ma personnalité permettrait davantage de maximiser l'impact du comique d'une situation. Cette influence se diffuse dans tous les numéros de *STAND-UP*|*SIT-DOWN*.

[21] Ce sujet est traité dans (Villeneuve, 1990).

La recherche sur ma personnalité favorise la création consciente d'une *persona* comique unique. Ce chapitre montre comment l'intervention des données issues de l'écriture et de la vidéo peut servir au dévoilement de la personnalité. La captation vidéo et l'écriture automatique désignent un corpus de données actuelles ; les performances et l'ensemble des textes non dédiés à la scène (journaux intimes et poésie) représentent des données provenant de mon passé ; et les textes écrits par mon entourage symbolise à plus petite échelle la relation directe que je pourrais entretenir avec les spectateurs. Les postures prises par le performeur lors des étapes de réécriture, du visionnement de la vidéo et de l'analyse de la performance agissent en quelque sorte de la même façon. Multiplier les points de vue sur ma personnalité favorise la découverte de ses composantes. Les écrits de l'entourage pointent des caractéristiques de la personnalité en ciblant, entre autres, des réactions particulières. Ils permettent de me distancier de ma propre opinion en amenant une perspective, un regard différent, externe à moi-même. Ils agissent en guide et en complémentarité avec les autres données analysées et affirment les traits les plus forts de ma personnalité.

Ma recherche m'a permis de dégager les pivots les plus significatifs de mon processus de création : la réécriture des textes au temps présent (voir 2.3.4) et l'écriture automatique dirigée (2.3.5) à partir des archives personnelles écrites par l'entourage (2.3.6) qui orientent la création vers la relation avec l'autre".

La réécriture des textes au temps présent me fait remarquer l'importance non négligeable du côté direct dans l'écriture du *stand-up.* Son utilisation favorise le sentiment d'implication du spectateur dans les anecdotes racontées. Plus les phrases sont courtes, imagées, sans détour et inscrites dans l'immédiateté de la situation, plus le spectateur se sent investi et est enclin à réagir aux propos de l'humoriste. Par exemple, dans un des textes d'écriture automatique appelé *La différence*, je transforme l'extrait : « L'autre jour, j'étais dans le métro. Un gars n'arrêtait pas de me

fixer. À chaque fois que je le regardais, il était sur le point de me regarder. On était dans une *look battle* » en : « L'autre jour, j'suis dans le métro. Y'a un gars qui arrête pas de me fixer. Chaque fois que j'le r'garde, il r'garde ailleurs! C'tannant ça, les *look battles* »! Le temps présent m'offre la possibilité d'accélérer l'assimilation de l'information par le spectateur et lui permet de réagir plus rapidement. Ce rythme plus rapide entre parole et réaction contribue à la composante de la communication directe avec le public dont parle Double (2014).

L'écriture automatique dirigée permet quant à elle d'écrire à partir de valeurs importantes, ce qui permet d'éveiller les réactions naturelles de l'humoriste par rapport à son environnement. Comme le mentionne Shapiro précédemment (voir la section 1.2.1): « [...]chaque trait de personnalité est une constellation de réactions habituelles ou systémiques qui surgissent dans certaines circonstances particulières » (2013, p.53). Plus les réactions sont campées dans un engagement profond, plus elles définissent clairement les traits de la personnalité potentiels à la formation de ma *persona* comique, comme c'est le cas pour le trait de personnalité engagé (voir l'annexe A) qui engendre des réactions disproportionnées dans mes relations interpersonnelles avec des étrangers.

L'analyse par théorisation ancrée des écrits de l'entourage relève les caractéristiques les plus marquées de ma personnalité. Ces caractéristiques personnelles et uniques orientent la démarche de la tempête d'idées (voir les points 2.2.1 et 2.2.2) pour ensuite faire place à l'écriture automatique dirigée. Cette analyse révèle que la concentration sur la dimension de l'altérité (voir la catégorie de la relation avec le public dans la section 2.3) joue un rôle important dans le processus de création des textes autant que dans la quête de la *persona* comique en facilitant la création de matériel (Allen, 2002).

Dans le prochain chapitre, les outils contribueront à l'écriture de l'essai scénique de *STAND-UP*|*SIT-DOWN*. Je procéderai donc de manière systématique pour synthétiser le processus de création des numéros qui présentent les traits de personnalité trouvés dans ma recherche.

CHAPITRE III

L'ESSAI SCENIQUE $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$: DE LA PERSONNALITÉ DE L'HUMORISTE À LA CREATION DE LA *PERSONA* COMIQUE

Ce chapitre présente le passage des traits de la personnalité à la création des traits de la *persona* comique. Les traits de personnalité (sympathique, fougueuse, perdue, sensible, engagée, optimiste,) servent d'assise à l'écriture des numéros de l'essai scénique $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$[22].

Ce dernier se segmente en 6 numéros pour un total d'une trentaine de pages écrites en caractère 12 à interligne et demi. Chacun des numéros possède entre 5 et 12 versions avant d'être finalisé. L'ensemble des textes cumule par la suite 14 versions différentes, sans compter les modifications mineures apportées au choix des mots. Les derniers changements portés aux textes datent des représentations du 31 mai-1er et 2 juin 2018. À cet égard, chacun des numéros porte comme titre le trait de personnalité qui lui est propre et combine divers outils tirés du chapitre II. Le processus créatif de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$ se compose d'allers-retours entre des séances personnelles d'écriture et des lectures filmées, majoritairement devant Mélanie Chouinard et William Durbau. Leur regard extérieur me permet d'obtenir la

[22] Consulter l'annexe C pour voir le communiqué de presse de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$.

distance nécessaire par rapport à mon travail, puisque je suis à la fois autrice, créatrice et interprète de numéros élaborés à partir de ma propre personnalité.

3.1 Le regard extérieur dans le processus de création et de présentation

Le regard extérieur joue un rôle considérable et indispensable au cours de la création. Je le considère parfois comme une source de stress et de paralysie sur scène en fonction de sa provenance. Il reproduit sensiblement le sentiment de première impression sur le spectateur. Toutefois, il peut aussi agir avec bienveillance. Les principales personnes qui possèdent cette fonction sont les conseillers à l'écriture et à la mise en scène. Leur double rôle leur permet à la fois d'aider à développer ou à préciser des idées du texte et à la fois d'émettre des commentaires sur le jeu et la mise en scène de chacun des numéros. Mélanie Chouinard et William Durbau détiennent ce mandat à raison d'au moins 5 heures par semaine, et ce, durant les 9 mois qui précèdent la première représentation de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$. Chouinard, une amie d'enfance comédienne, metteuse en scène et dramaturge, permet de corroborer et de développer mes traits de personnalité. Durbau, au départ un collègue de travail, détient le regard relativement objectif du critique-dramaturge. Il intègre graduellement mon univers personnel pour m'aider à forger mon micromonde au cours des répétitions et des séances d'écriture. Au fil du temps, le lien de confiance fait évoluer son regard extérieur qui passe du statut de collègue de travail à celui d'ami-confident. Le regard extérieur de Chouinard et Durbau ressemble à celui du metteur en scène de création théâtrale à l'exception que leur attention se porte davantage vers le spectateur, en raison de la communication directe avec le public et du temps présent pour la performance *stand-up*. Il implique une flexibilité accrue au niveau du texte autant que dans l'interprétation du performeur, et ce, jusqu'aux dernières représentations.

Leur présence pertinente me fait gagner la confiance nécessaire pour affronter la réalité des rodages et des représentations. Un regard extérieur qui aide à la conscience corporelle m'offre aussi des bienfaits pour affronter les réalités du métier d'humoriste.

Par le biais de la technique Alexander, Suzanne Jacob (maître de technique Alexander) stimule ma proprioception et favorise la prise de distance entre mes perceptions et ce que je projette. Ses connaissances me permettent d'inhiber consciemment certains comportements habituels que j'ai durant mes performances *stand-up,* certaines pensées qui entravent une bonne posture et la projection vocale. Jacob, par son enseignement de la technique Alexander, m'aide à l'expression fluide des traits de ma personnalité à raison d'au moins 2 heures par semaine, durant les 3-4 mois qui précèdent les représentations de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$. Son regard extérieur, avec celui de Chouinard et Durbau, contribue à une mise en place, une mise en scène et une écriture qui épousent de façon naturelle et organique les numéros. Plusieurs personnes s'ajoutent à ces regards extérieurs en assistant à certains enchaînements et aux rodages, notamment les directrices de recherche, Lucie Villeneuve et Francine Alepin, et d'autres personnes, des amis et collègues de confiance. Intégrer progressivement de nouveaux regards extérieurs me permet de mieux envisager les réactions du public tout en préservant le plus possible le niveau de confiance dont j'ai besoin pour performer.

3.2 Sympathique

Sympathique est la traduction du texte *Likable*. Les archives vidéos d'une improvisation enregistrée lors de l'*open mic* de l'édition 2017 du colloque de l'*International Society for Humor Studies* (*ISHS*) permettent la retranscription, puis la traduction de l'anecdote en français pour sa première lecture en septembre 2017. Sympathique constitue le premier numéro de l'essai scénique du mémoire-création

STAND-UP|*SIT-DOWN*. Les deux contextes de représentation des numéros *Likable* et *Sympathique* attirent mon attention, car ils présentent chacun deux types de crises identitaires stratégiques avec deux publics aux bagages culturels différents.

Likable est le fruit d'une improvisation filmée durant un *open mic* (sans les regards externes que j'ai utilisés dans *STAND-UP*|*SIT-DOWN*. Je me place ainsi volontairement dans une situation qu'Allen (2002) appelle « la crise identitaire stratégique » des plus extrêmes. Ce faisant, je souhaite faire émerger certains traits de ma personnalité en faisant face aux réactions du public et ce, sans préparation. La vidéo me sert à répondre par la suite aux questions qu'Allen énonce au sujet du phénomène qui allie identité et altérité chez l'humoriste : « Qui deviennent-ils, une fois confrontés au public ? Quelle partie remodelée d'eux-mêmes nous montrent-ils ? Ce n'est pas une question complètement personnelle. Elle est distanciée par l'acte de la performance » (Allen, 2002, p. 36). En accord avec l'ouvrage d'Allen, je suggère qu'en m'appuyant sur l'interaction avec le public, certaines de mes réactions involontaires me rapprochent du « soi-nu ». Toutefois, cette méthode risque d'augmenter ma peur d'être rejetée, car je me présente en tant que moi-même (Double, 2014), sans préparation et dans une langue seconde : l'anglais.

Le cadre du colloque de l'*ISHS* présente comme public des chercheurs qui parlent l'anglais comme langue seconde puisqu'ils proviennent de partout à travers le monde et cherchent à se faire comprendre. M'ayant côtoyée toute la semaine, certains sont au fait de mes lacunes pour trouver certains mots, ce qui attire leur empathie face au malaise de m'exprimer dans une autre langue. Lorsque l'animatrice Annie Deschamps présente mon numéro, elle avise le spectateur que j'ignore ma performance imminente. Ce contexte d'entrée en scène me place déjà en position de vulnérabilité ce qui semble susciter chez les spectateurs une part d'admiration et de curiosité. Tout de suite, cet intérêt du spectateur appelle chez moi une certaine

confiance qui me donne le courage de performer. Ma gestuelle et mon interprétation répondent directement à la situation présente. Surprise et étonnée, lorsqu'on m'interpelle, je crache ma boisson, puis gravis sans souliers les quelques marches qui mènent sur scène (m'étant mise à mon aise en écoutant les numéros, je les avais enlevés, ce qui marque la spontanéité du moment). J'assure au public le caractère imprévu de la situation en prenant à témoin la responsable des bénévoles de l'événement. Je commence à raconter comment le fait d'être sympathique et de toujours dire « oui » m'a menée à un rendez-vous romantique impromptu avec un collègue actuaire. Ce faisant, je prends souvent des temps de pause pour choisir le mot approprié, ce qui marque la spontanéité du moment. Je demande aussi régulièrement au public comment se disent certains mots en anglais, ce qui ajoute à la vérité[23] de la situation en favorisant la communication directe et engendre leur rire. J'utilise des expressions simples, mais inusitées pour quelqu'un qui parle couramment la langue. Par exemple, je dis : « *one and a half piece* » au lieu d'utiliser le terme « *one room and a half* ». Je tiens compte du temps présent en terminant le numéro en étant soulagée que le « *heckler* »[24] ait quitté la salle. Les spectateurs

---

[23] Geneviève Schmidt, dans une entrevue avec Annabelle Richard pour Éklektik Média, sur le tapis rouge du film *Menteur,* relève un point important au sujet de la comédie, à propos des directions du réalisateur, Émile Gaudreault : « Émile est comme ça: dans la comédie ça prend une vérité, si y'a pas de vérité, on fait le clo-clown, pis le monde s'identifie pas » (*Menteur* - Tapis rouge, 2019).

La vérité est un critère que l'on retrouve énormément en comédie, selon les ouvrages de Kaplan et son concept de *active émotion* (2013, p.32). Double consacre à ce sujet un chapitre entier dans son livre *Getting the joke* (2014, p.160-186).

[24] Nom donné à une personne qui dérange soit par des sons ou des remarques en s'adressant à l'humoriste durant une performance. Il intervient ou interfère en commentant parfois de manière inaudible ou incompréhensible durant le numéro de l'humoriste. La traduction de ce terme est jusqu'à maintenant inconnue et je ne sais si la traduction proposée par linguee.com, chahuteur, est appropriée. Le *heckler* de cette soirée d'humour est nul autre que Christie Davis une sommité dans le domaine de la recherche en humour, qui n'en connaît que trop bien le rôle. Depuis le début du spectacle, il parle fort et intimide l'animatrice. Comme il était déplaisant, Annie Deschamps lui a dit : « *Shut up, you old drunk Irish man* »! Puisque Christie Davis était très bien connu par la communauté de chercheurs, ceux-ci sont restés placides (et ont peut-être même été choqués) à cette réplique qui se voulait à la fois une blague et à la fois une reprise de contrôle de la parole. Par contre, le fait que je reprenne la blague sans parler du fait qu'il soit vieux et saoul a pu faire rire le public et contribuer à les introduire de

comprennent que la présence de Davis (un membre senior de l'*ISHS*) m'avait intimidée, ce qui atteste une certaine fragilité qui peut favoriser leur attachement. L'aspect spontané de la performance rassemble tout le monde dans un même espace-temps, celui du moment présent, et favorise l'échange d'énergie entre le public et moi. Je crois qu'en me voyant, le public a d'abord été touché par le contexte de la représentation. Le fait d'être déjà dans un malaise et de raconter une anecdote où j'avoue avoir été mal à l'aise à cause de mon côté sympathique crée une exagération de la situation qui rend la situation cocasse.

D'un autre côté, les attentes du public de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$ sont différentes. Tout d'abord la majorité des gens s'attendaient à ce que je maîtrise le français étant donné que la représentation se situait dans une université francophone. Jouer avec les barrières de la langue était donc hors de question pour attirer leur empathie et accentuer mon côté sympathique. Toutefois, la préparation du texte était plus solide, le spectateur pouvait sentir et apprécier le travail de la performance. Le fait d'être bien préparée m'a permis d'exacerber mon côté éclaté dans l'interprétation du numéro. Avec les réécritures, j'ai eu la chance de conjuguer au présent les temps de verbes, ce qui a réduit considérablement le numéro et amené le spectateur à vivre avec moi l'immédiateté de la situation, ce qui était moins le cas dans la performance de *Likable,* qui racontait l'anecdote au passé. Par contre, dans *Likable,* la division entre la scène et la salle était imperceptible. Le spectateur se trouvait dans le même espace-temps que moi, devant la même situation que moi. Il pouvait se demander au même moment ce qu'il ferait s'il était confronté à performer un numéro de *stand-up*

---

façon confortable dans mon micromonde pour plusieurs raisons. D'abord, comme j'étais nouvelle à l'époque dans le regroupement, je ne connaissais pas le nom de Christie Davis. Ce qui peut sembler incongru. Puis, le fait que je dise que je suis contente qu'il soit parti peut également vouloir dire pour le spectateur que je suis soulagée que ce chercheur de renommée ne puisse pas évaluer ma performance.

sans préavis. Ce n'est pas le cas avec *Sympathique*, puisque le public savait que j'avais conscience d'être dans une situation de performance. Les contextes entraînent donc non seulement des textes différents, mais également des réactions différentes autant chez le spectateur que chez moi. Pour ces raisons, les manifestations du même trait de la personnalité divergent. La préparation du numéro *Sympathique* est plus longue, ce numéro provoque chez moi une anxiété de performer. Un mélange de doute et d'incertitude à l'approche des représentations teinte involontairement et contamine mon interaction avec les gens qui ont le rôle de regard extérieur. Les séances de technique Alexander aident à harmoniser le corps, le texte et le trait de personnalité que je cherche à laisser transparaître dans ce numéro. Jacob favorise l'ouverture du corps et de l'esprit et l'accès à un état de détente pour libérer consciemment mon côté sympathique de l'anxiété qui l'ensevelit. Ces manifestations sont liées à un schéma mental de croyances bien ancré. L'approche de Jacob a permis à la caractéristique de ressortir telle quelle, avec plus d'aisance, en faisant ressortir mon aspect dynamique, qui me rend sympathique, plutôt que de jouer sur un « double malaise ».

3.3 Fougueuse

Tirés des archives personnelles, les commentaires de l'entourage alimentent la tempête d'idées de *Fougueuse* du 13 novembre 2017 en y apportant deux idées de base tirées de leurs commentaires (« peur de rien [ou naïve ? !] » et « effarouchée ») qui créent des ramifications. Dans la première branche, deux citations à mon propos qui proviennent de mon entourage captent mon attention : « Elle n'a pas peur de dire ce qu'elle pense même si ça peut la rendre ridicule » et « Nounoune qui accepte parfaitement ça ». À partir de ces deux citations, je sonde mes expériences personnelles afin de dénicher dans mes journaux intimes des anecdotes en lien avec ces commentaires. Chouinard, Durbau et moi avons choisi « Monsieur Taxi et

Madame Inuite » pour écrire le texte de *Fougueuse* devant la caméra afin que je la retranscrive par la suite.

Un moment capté dans une autre répétition montre l'importance et la difficulté de reproduire l'instant présent. Je dis, au sujet du personnage du « Cowboy », qu'il mesure « 4 pieds et… 5, 6, 7 pieds 4 ». Cette reprise de lapsus engendre l'hilarité de Chouinard, nous décidons de l'intégrer dans le numéro. Cependant, en représentation, l'interprétation du lapsus ne provoque pas le rire du public. Une partie du problème repose probablement sur l'interaction avec le public. En rejouant le lapsus, Chouinard suggère de poser mon regard sur ma main pendant qu'elle gradue la grandeur du cowboy sur une échelle imaginaire. Cette erreur de langage est jouée comme une exagération, alors qu'elle s'avère être une reprise de l'information. Un lapsus doit probablement être interprété avec cette conscience du spectateur en incluant cette indication de jeu, issue des écrits brechtiens : « *Show that you are showing* ! » (Brecht, 1987 cité dans Double, 2014).

Toutefois, d'autres éléments que l'interprétation et l'interaction avec le public peuvent influencer la réception d'une blague. Ventis, Higbee et Murdock (2008) fournissent trois critères de réceptivité à l'humour : la sensibilité au métamessage, l'appréciation de l'humour, et la fréquence ou l'intensité de l'expression de ses propres émotions [25] . La sensibilité au métamessage représente la capacité à reconnaître l'humour. L'appréciation de l'humour suggère une prédisposition d'un individu à aimer l'humour[26]. L'intensité de l'expression suggère qu'une personne

---

[25] Cette information se trouve dans l'article *Using Humor in Systematic Desensitization to Reduce Fear*: « The Sense of humor Questionnaire yields three scores: metamessage sensitivity, or ability to recognize humor; liking of humor; and emotional expressiveness, or the tendency to express one's emotions (Svebak, 1974), Lefcourt and Martin (1986) reported stability coefficients over a 1-month interval of .78, .58, and .58, respectively for the three scales » (Ventis *et al.*, 2001, p. 245).

[26] Après une des représentations de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$, la mère d'un ami est venue me voir pour me dire qu'elle avait adoré $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$, bien qu'habituellement elle déteste les spectacles d'humour. Il

puisse reconnaître et apprécier l'humour sans le démontrer de façon visuelle (par un sourire) ou sonore (par le rire). Outre les critères pour évaluer la réceptivité à l'humour, l'humoriste peut également retarder volontairement le moment du rire pour clarifier son message.

> Pour éviter des écueils d'incompréhension, les trois humoristes privilégient de longues prémisses dans leur écriture. Ces prémisses comprennent tout au plus quelques gags (parfois aucun) et ont pour fonction de partager les référents nécessaires à la compréhension du *punchline.* Le rythme de leur écriture humoristique se fait ainsi plus lent et diverge d'un certain impératif pour les humoristes de *stand-up* de générer des rires à un rythme fréquent. Autrement dit, les humoristes s'offrent le droit -ou le luxe- de ne pas être drôle pendant un temps (Lafontaine, 2016, p. 100-101).

En traitant de l'impératif de faire rire constamment*,* Lafontaine m'inspire une problématique semblable au questionnement que j'adresse à Double au sujet de l'efficacité comique : comment définir l'efficacité comique [27] ? *Fougueuse,* tout comme *Sympathique,* comporte des explications qui servent à introduire le spectateur dans le micromonde de l'humoriste. Dans *Fougueuse,* la première page et quelques lignes sont dédiées à la présentation des « petites voix » dans ma tête, qui seront ensuite récupérées dans *Perdue.* Transformer une prémisse en allongeant l'introduction pourrait permettre au spectateur de mieux comprendre le contexte de la blague et d'apprécier autrement l'humour. En intégrant progressivement le

---

n'est pas impossible de changer l'attitude d'un spectateur vis-à-vis de soi. Cependant, il est probablement plus difficile de convaincre quelqu'un qui ne dispose pas d'une affection particulière pour les spectacles d'humour.

[27] Double, lors d'un entretien par vidéo-conférence, souligne la problématique de juger le niveau d'efficacité comique d'un numéro par le nombre de rires par minute (RPM) obtenus. Il souligne qu'un humoriste peut obtenir du succès, sans atteindre un objectif spécifique de rires par minute (RPM).

micromonde de l'humoriste, le spectateur pourrait s'attacher graduellement à l'humoriste tout en développant sa relation avec lui.

3.4 Perdue

Depuis le début de ma pratique dans le domaine du *stand-up,* un jeu de tensions dans l'écriture comique amène un certain stress dont la source demeure difficile à identifier. Plus que tout autre numéro, le processus créatif de *Perdue* met en lumière les difficultés de l'écriture du *stand-up.* Tout comme dans certains autres numéros, j'utilise la tempête d'idées pour passer du trait de la personnalité à celui de la *persona* comique. Dans ce cas-ci, deux schémas se sont formés à partir de deux séances de tempête d'idées, tirées des anecdotes des journaux intimes et des souvenirs personnels consignées dans un journal de bord. Cette façon de faire bifurquer les idées (en deux tempêtes d'idées) traduit précisément une ambivalence qui reflète bien mon côté perdu. Les principaux thèmes qui en découlent sont le manque de concentration et le manque de suite logique dans mes histoires, ce qui les rend décousues. L'illogisme dans l'enchaînement des idées peut être le résultat de l'impact de mon Trouble du déficit de l'attention avec hyperactivité (TDAH). Par ailleurs, il pourrait aussi s'agir d'un enjeu plus grand et inconscient qui tend à se manifester, la peur du rejet, qui est encore plus grande pour les femmes dans le milieu du *stand-up,* voire la combinaison de ces deux causes. Cet enjeu pourrait relever d'un inconscient collectif lié à la condition féminine.

Le premier jet d'écriture de *Perdue,* à l'approche de la première répétition, demeure inexistant, ce qui traduit un certain blocage. Par quoi serait-il causé ? La répétition filmée du 12 mars 2018 sert d'aide-mémoire au processus créatif de *Perdue*. Le processus créatif de *Perdue* outrepasse la peur répandue de parler en public en accentuant la peur du rejet (abordée par Double (2014) qui fait partie des réalités de

l'expression en *stand-up*. En outre, dans *Getting the joke* (2014), Double traite du métier de l'humoriste, dont la tâche consiste en grande partie à créer un esprit de communauté. Cette peur du rejet laisse entrevoir un enjeu plus profond : la peur d'être seule.

Cette période du processus créatif représente une perte de repères. Face à cet enjeu important, j'ignorais le fait que la peur de la prise de parole puisse être liée aux aspects sociohistoriques de la condition féminine. Mira Falardeau (2014), docteure en sciences de l'art de la Sorbonne, spécialiste en humour visuel et historienne, me fait réaliser la cause des réserves qui subsistent toujours à l'égard de la prise de parole des femmes en humour. À travers son ouvrage, *Femmes et humour,* Falardeau me fait comprendre que les répercussions actuelles véhiculées par l'histoire des femmes, pourraient avoir influencé la forme du texte de *Perdue,* ainsi que mon sentiment de capacité à écrire des textes de *stand-up* :

> En effet, dans la création humoristique, on représente la plupart du temps le genre humain par un personnage masculin. […] On ne rit pas du genre féminin comme on rit du genre humain, qui recoupe en fait les deux genres, mais que l'on représente par un homme, pour plus d'efficacité, même si, en fait, ce raccourci est tout sauf anodin. […] L'utilisation d'un personnage féminin sera toujours marquée par un discours particulier. Encore de nos jours. Et aussi dans la tête des femmes créatrices. Donc, l'image de l'homme pour l'universel et l'image de la femme pour le particulier. « La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification […] On a souvent observé que, tant dans la perception sociale que dans la langue, le genre masculin apparaît comme non marqué, neutre, en quelque sorte par opposition au féminin, qui est explicitement caractérisé ».(Bourdieu, 2002, p.22, cité dans Falardeau, 2014, p. 223)

Dans son ouvrage, Falardeau mentionne également que certains thèmes des créations humoristiques sont typiquement féminins : les relations homme/femme, l'image du

corps féminin et la relation mère/enfant. Or, les thématiques que je veux aborder se trouvent en dehors de ce répertoire traditionnel, ce qui accentue ma peur du rejet. Ressentant inconsciemment un besoin d'acceptation sur scène, j'ai d'abord voulu intégrer Chouinard et Durbau à la performance. Durant la répétition du 12 mars 2018, après la présentation des thématiques relevées dans les tempêtes d'idées, Chouinard et Durbau encouragent la réflexion sur la difficulté à suivre la logique de mes histoires. Ces derniers imaginent déjà les spectateurs interloqués qui tentent de rapiécer un récit que je trouve parfaitement logique. Nous partageons par la suite une tempête d'idées commune où la discussion dérive vers une anecdote personnelle, *Les tupperwares*, racontée par Chouinard et moi-même, qui met en valeur le trait de personnalité perdue. À la fin de la répétition, je m'engage à poursuivre l'écriture du numéro à partir de cette anecdote. De retour à la maison, je retranscris seule le dialogue tel que raconté en répétition, pensant intégrer Chouinard et Durbau à la performance. D'où vient ce besoin d'inclure d'autres personnes dans la performance solo de *stand-up* que je viens de livrer ? Pourquoi écrire *Perdue* sous une forme dialoguée ? Sentant que le particulier (moi) s'éloignait des thématiques de prédilection des femmes humoristes, j'ai éprouvé le besoin d'inclure l'universel (Chouinard et Durbau) pour mieux représenter le genre humain et faciliter la communication avec le public. Chouinard et Durbau me convaincront plus tard de conserver la forme solo dans le cadre de la représentation de ma *persona* comique. Cette décision entraîne cependant une stagnation de l'écriture et une paralysie créative de mon côté.

Malgré la difficulté momentanée à prendre la parole seule, je dois tout de même me résoudre à réécrire le numéro afin de passer du dialogue à la performance solo. Durant la réécriture, je finis par transformer la voix de Chouinard en personnage et j'ajoute le personnage de son amoureux, puis j'incorpore les multiples voix qui se manifestent dans ma tête, ce qui entraîne une polyphonie (se référer à la section 2.3).

Ces multiples personnages incorporés dans ma voix à travers l'écriture me permettent peut-être de me sentir moins seule et de trouver l'assurance de performer.

Une période d'écriture automatique spontanée (voir la section 2.2.1) survient également durant la nuit du 26 mars 2018, quelques semaines après la retranscription du dialogue et le rejet de l'idée d'intégrer Chouinard et Durbau dans la performance. Le moment pour écrire survient de façon inusitée et imprévue et alimente le travail de réécriture en stagnation. Ce détail peut sembler anodin mais il traduit une urgence de dire qui semble très forte. Debbie Dreshler, dessinatrice humoristique, témoigne de ce phénomène dans l'ouvrage *Femmes et humour,* de Mira Falardeau : « Il y a quelque chose que je voulais dire et que j'avais une urgence de raconter, si l'on peut s'exprimer ainsi » (Falardeau, 2014, p.56). Dans son ouvrage, Falardeau (2014) traite également du mutisme des femmes, engendré par la tradition patriarcale en tant que cause du nombre limité de femmes en humour. Est-ce que le phénomène de l'urgence de dire est rencontré plus fréquemment chez les autrices que les auteurs d'humour ? La question m'incite à réfléchir, mais une chose semble certaine, la séance d'écriture automatique, provoquée par l'urgence de dire, a peut-être contribué à surmonter la peur d'écrire et de m'exprimer seule. L'écriture automatique fait partie des différents outils décrits dans le deuxième chapitre qui permettent de contourner les obstacles à la créativité, dont la peur inconsciente d'aborder des sujets exclus du répertoire typiquement féminin.

J'avais écarté les facteurs de genre au début de ma recherche-création. Malgré des lectures intrigantes à ce sujet, j'avais choisi de me concentrer sur la quête de la *persona* comique. Cependant, le thème de la condition féminine demeure fondamental dans le monde du *stand-up,* parce qu'il a encore des répercussions sur la personnalité des femmes en humour. Une des raisons de mon angoisse profonde à performer pourrait être ancrée plus loin que la simple peur de parler en public.

Falardeau soulève de nombreux points à l'égard de la condition féminine et de ses enjeux :

> Les thématiques des femmes humoristes sont depuis longtemps imprégnées de stéréotypes classiques à propos des femmes, comme si elles étaient coincées dans un paradoxe, à la fois sujet et objet de leurs rires. Au départ, les femmes créatrices qui désirent user du comique, en dessin, en écriture ou en théâtre, se retrouvent face à des poncifs dont elles sont elles-mêmes imbibées. Comment arriver à rire de soi et avec les autres quand il faut d'abord se défaire de son inconscient collectif ? […] La philosophe Élisabeth Badinter ajoute : « La logique des contraires s'est souvent transformée en logique de l'exclusion » (1986, p.152). Voilà les dangers d'une telle pensée : à priori, la femme est un être qu'il faut contenir. […] Répondant à cette théorie des contraires, il est possible de voir un jeu de vases communicants dans la résistance des hommes à la prise de pouvoir des femmes. « Les filles qui osent faire rire, sur quelque tribune que ce soit, de quelque façon que ce soit, participent donc de ce processus d'appropriation de l'espace et de la parole qui mène au pouvoir » (Joubert, 2010, citée dans Falardeau, 2014, p. 221-223).

Un exemple démontrant cette réalité a été vécu lors du dernier colloque de l'*ISHS* en 2019 à Austin, au Texas. Lors de l'*open mic,* j'étais la seule humoriste à performer en compagnie d'une quinzaine de participants masculins, mais j'étais loin d'être la seule chercheuse qui participait à l'événement. Après ma performance, l'une d'entre elles, d'un certain âge, est venue à moi pour s'excuser. Lorsque je lui ai demandé pourquoi, elle m'a dit qu'elle m'avait laissée tomber, que je n'aurais pas dû être la seule à performer et a promis de présenter un numéro au prochain colloque. Je n'avais jusqu'alors pas pris conscience que cette peur de performer, que je n'appréhendais pas au théâtre, pouvait être liée inconsciemment à mon statut de femme. Il engendrait peut-être ce discours discontinu et les blocages retrouvés dans le texte, mais aussi dans le processus créatif de *Perdue*.

3.5 Sensible

La tempête d'idées de *Sensible* a lieu le 10 novembre 2017. L'écriture automatique a quant à elle commencé le 26 mars 2018 (au même moment que la séance d'écriture automatique spontanée de *Perdue*). Les résultats se manifestent par l'écriture automatique d'un texte sur la chanson *Bonne fête,* d'une courte anecdote sur la scène finale de *Shrek.* J'avais écrit une esquisse de numéro sur ces thèmes en incluant Durbau et Chouinard au numéro qui tenteraient de m'émouvoir, à la manière d'un *happening*, car je voulais créer un effet d'immédiateté. Ici, je constate une fois de plus le désir d'intégrer d'autres participants dans mes numéros. Nous conservons certains thèmes du sketch*,* mais évacuons leur participation au numéro afin de me concentrer sur la performance solo.

De façon rétroactive, nous avons conservé les particularités des manifestations de mon côté sensible. Le regard extérieur de Chouinard et Durbau dans le processus de création m'a permis d'observer que chaque trait de personnalité peut se manifester et être perçu différemment d'un individu à l'autre ou même d'un texte à l'autre (voir 3.1). Dans mon cas, pour l'une, je pourrais paraître expressive ; pour l'autre, dépressive… en accord avec la théorie de Shapiro sur la personnalité, chaque personne peut recevoir des stimuli différents lorsqu'ils me voient performer, en fonction des références bâties dans leur passé.

Les sources les plus incongrues (voir la section 2.3.1) qui éveillent l'émotivité attirent notre attention. L'anecdote, depuis les débuts de la création de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN,}$ a pour but de laisser transparaître le plus clairement possible les réactions qui témoignent de traits de ma personnalité à travers le jeu, le texte, ainsi que la relation avec le public.

En répétitions, nous développons les idées de *Sensible* plus en profondeur grâce au regard extérieur de Chouinard et Durbau. L'écriture s'achève ensuite avant la prochaine répétition et met à profit quelques recherches sur la thématique des forums de princesses qui sera abordée dans le cadre du numéro. La variété des sujets abordés permet d'obtenir des ruptures de ton, créant ainsi des contrastes qui occasionnent des effets de surprise, mais qui, également, laissent transparaître le trait de *persona* comique de perdue à travers différentes anecdotes, en particulier lorsque je change brusquement de sujets : la nostalgie de l'enfance, la peur d'une pénurie de papier durant une troisième guerre mondiale hypothétique, pour finir avec l'inquiétude au sujet de l'état de santé de ma grand-mère. Tous ces souvenirs éveillent les racines de ma sensibilité.

Durant les représentations de *STAND-UP*|*SIT-DOWN,* j'ai pu observer que les traits de la *persona* comique pouvaient non seulement se transmettre d'un numéro à l'autre, comme c'est le cas de perdu dans *Sensible,* mais aussi voyager aisément vers la personnalité étant donné leur provenance. Cela permet d'obtenir une fluidité entre les traits de la *persona* comique et une mobilité pour réagir aux interventions du public, ce qui augmente la qualité de la relation avec le spectateur. À la première de *STAND-UP*|*SIT-DOWN,* je reçois dès le départ un accueil chaleureux de la foule présente qui applaudit. Je commence le numéro *Sympathique* avec un petit trémolo involontaire dans la voix qui montre que je suis touchée de me sentir appréciée. Le trait de personnalité sensible se manifeste alors de façon involontaire dès les premières minutes de *STAND-UP*|*SIT-DOWN,* créant ainsi une cohérence et une gamme de nuances variées entre les réactions attribuées aux différents traits de la *persona* comique. Bien que le trait sensible soit présent dans les autres textes, il trouve son apogée dans *Sensible.* Ces moments isolés se multiplient dans les représentations de

STAND-UP|*SIT-DOWN,* ce qui révèle des indicateurs de la découverte de la *persona* comique telle que Double & Wilson (2004) la conçoivent à travers les écrits de Allen :

> Le fondateur de la comédie alternative britannique, Tony Allen, a émis une hypothèse quant à la façon dont ce phénomène survient. Il soutient que la confrontation avec le public en temps réel dans la comédie *stand-up* semble déclencher « une sorte de crise identitaire stratégique ». Cela nous conduit à nous appuyer sur des « personnalités mineures » afin d'obtenir du succès, à « assembler une palette personnalisée des états émotifs disponibles… et à apprendre comment passer d'un à l'autre de façon fluide, de la même façon que l'on rit de nous-mêmes et du monde qui nous entoure ». Il nomme ce processus « découvrir sa propre étendue d'Attitude » et il souligne qu'acquérir l'Attitude comique peut survenir soudainement […] [notre traduction] (Double et Wilson, 2004, p. 209-210).

En se référant à cette citation, dans mon cas, la quête d'« Attitude » (Allen, 2002) ou de la *persona* comique a été graduelle, bien que les traits de la personnalité étaient déjà en place, il a fallu les nommer et trouver des façons de les exploiter pour la performance *stand-up,* de manière à ce que l'humour soit transmis dans le message destiné au public. L'humour a pu s'intégrer à la performance grâce à l'incongruité des changements de sujets et des émotions. Les outils trouvés dans le deuxième chapitre servent à les révéler et à les utiliser de façon à écrire les numéros permettant de les accentuer ou de les mettre en lumière. Le numéro *Sensible* met en évidence une palette unique des états émotifs disponibles en moi. Les didascalies retrouvées dans le texte en témoignent : « geste dramatique large, avec une voix monstrueuse et hystérique », « trouve qu'elle a pas rap ! », « candeur », « éclate en pleurs », « émue, changement brusque » et « peur », et ne sont que des indications de jeu en plus des émotions abordées dans le texte. Par exemple, des références à l'émotivité et à la sensibilité sont également présentes dans le texte (« Mais c'qui m'a le plus donné

envie de pleurer, c'est quand a m'a donné mon cadeau de fête, pis qu'a a dit […] », « Toute ça pour dire que la chanson Bonne fête (*Senti*), ça m'émeut »).

3.6 Engagée

Durant une discussion *Skype*[28] sur la quête de la *persona* comique (2017), Double suggère d'écrire sur des valeurs importantes pour moi afin de stimuler l'émergence de la *persona* comique. Parmi les séances d'écriture automatique dirigée sur les valeurs importantes se trouve le titre d'origine du numéro *Engagée : L'environnement*. J'y raconte plusieurs anecdotes dans lesquelles l'irrespect de l'environnement déclenche des réactions involontaires naturellement exagérées. L'écriture de ce numéro a à peine été retouchée depuis sa création, ce qui me permet de penser que l'emploi de l'écriture automatique sur les valeurs, lorsqu'elles soulignent des réactions qui correspondent à des traits de *persona*, favorise l'expression de la spontanéité et le comique de la situation (pour ne pas dire son efficacité comique ?). L'exagération naturelle crée une brèche dans la rationalité et entraîne ainsi l'incongruité de la situation. Le numéro *Engagée* est créé à rebours, c'est-à-dire qu'après la répétition filmée du 18 mars 2018, j'ai réalisé que le thème de l'environnement pourrait correspondre au mot engagé, tel que nous l'avions défini à ce moment avec Chouinard et Durbau. Lors de la présentation de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$, le numéro *Engagée* favorise davantage de réactions auprès du public comparativement aux autres. L'efficacité comique se caractérise entre autres par le nombre de rires par minute (voir la note de bas de page, section 3.4). Plusieurs autres facteurs (voir la note de bas de page no.22, section 3.3) pourraient expliquer la solidité comique du numéro *Engagée* dont certains pourraient s'avérer des indicateurs de la présence d'efficacité comique.

---

[28] *Skype* est une application de discussion vidéoconférence en ligne.

Parmi tous les textes écrits en séances d'écriture automatique, le numéro *Engagée* se démarque par sa quantité de *act outs*[29]. Les interactions entre les personnages de l'histoire et l'humoriste dynamisent le rythme et créent une distance en apportant plusieurs perspectives sur le même sujet. Kaplan pointe la polyphonie comme un outil qui permet de solidifier l'écriture comique :

> Une histoire est racontée à travers la multiplicité des voix et des perspectives de vos personnages, ce que le Russe Bakhtine a nommé polyphonie. La comédie vient des différents points de vue ou perspectives du même objet ou événement. Les comédies les moins solides ne possèdent qu'un seul filtre, celui de l'auteur, dans lequel tous les personnages voient les choses exactement de la même façon. […] Ça fonctionne parce que, encore une fois, deux personnages voient la même chose sous des perspectives différentes et selon ces différentes perspectives, réagissent en conséquence [notre traduction] (Kaplan, 2013, p.106-112).

Dans le numéro *Engagée,* la polyphonie joue un rôle important dans la comédie en ajoutant du dynamisme au texte. Elles mettent en scène quatre personnages différents (« le chum », le « petit *bum* », le « gars en *pick-up* » et le « *backpacker* ») qui possèdent des points de vue différents sur la colère de la narratrice et sur la cause de l'environnement. Les manifestations exagérées de la colère au sujet de l'environnement se reflètent à travers les différentes prises de position des personnages. La multiplicité de leurs voix ajoute un rythme au texte en créant de la répartie, dynamisant ainsi le numéro. Dans *Engagée*, « le petit *bum* » pense qu'en m'intimidant, il pourra continuer à adopter un comportement néfaste pour l'environnement. Devant ma colère soudaine, il se plie à mes ordres sans tarder. Je représente une figure parentale à laquelle il doit finalement obéir. Le « gars en *pick-*

[29] Le terme *act out* signifie que l'humoriste imite des personnes tout en interagissant avec elles dans ses numéros. C'est un terme largement répandu dans le monde du *stand-up*. En alliant le concept de la polyphonie à ce terme, il représenterait sa reconstitution énoncée.

up », quant à lui, pense qu'il peut recommencer à jeter ses déchets lorsqu'il s'éloignera de moi. En m'insultant sur mon apparence, il attise ma colère. Devant elle, il éprouve un mélange d'émotions troubles : la peur et l'envie de rire. Le « *backpacker* », dès que le déchet est lancé, n'a pas le temps de réagir qu'il est maîtrisé au sol et s'excuse presque d'avoir jeté un trognon de pomme. La condensation de trois anecdotes sur l'environnement permet d'exploiter à fond le sujet et l'exagération du trait de personnalité engagée. La multiplication des voix facilite la compréhension et l'intégration du spectateur au micromonde.

Un outil supplémentaire spécifique à l'écriture de la comédie se retrouve dans ce numéro : celui de la dynamique de la ligne courbe et de la ligne droite[30] (Kaplan, 2013, chap.11). Une personne consciente du problème, mais incapable de le résoudre de façon appropriée avec ses propres ressources crée la ligne courbe (représentée par moi qui vois que le personnage du petit *bum* pollue et tente de faire justice à l'environnement avec une crise de colère). La personne qui suit aveuglément une trajectoire linéaire sans voir le problème qu'elle instaure forme la ligne droite (par exemple, le gars en *pick-up,* qui « rejette un autre paquet de cigarettes », qui ne voit pas qu'il nuit à l'environnement (voir l'annexe A, p.20). Des lignes précises constituent un facteur qui oriente le potentiel comique du numéro.

Le numéro *Engagée* possède un décalage au niveau de l'attitude et du langage. Par exemple, le personnage du « petit *bum* » explique les raisons de son comportement en utilisant la poésie, ce qui contraste fortement avec le langage presque vulgaire que

---

[30] Kaplan remet en perspective l'idée du *straight man* et du comique qui, selon la tradition des duos comiques, sont définis comme des archétypes. Traditionnellement, le *straight man* se considère comme le faire-valoir du comique, qui lui, est celui qui amuse le public. Bien que plusieurs duos comiques aient foulé les planches en suivant ces rôles (Laurel et Hardy, Ti-Gus et Ti-Mousse, Hope et Crosby) Kaplan explique que ce serait en fait un changement de focus qui entraînerait l'effet comique. L'un voit (*Wavy line*) et l'autre (*Straight line*) ne voit pas le problème. La dynamique peut s'inverser entre les personnages, ce qui apporte une fluidité aux canevas.

j'utilise durant mes crises de colère, qui sort du décorum universitaire habituel. Ce décalage entre l'attitude et le langage pourrait entraîner une certaine incongruité (voir la section 2.3.1). La définition du non-héros comique de Kaplan intègre au personnage le modèle que Suls attribue à la situation incongrue (voir la figure 2.2). La corrélation entre l'angle d'approche de la caractéristique engagée et la définition du non-héros comique de Kaplan (2013) détermine en partie le succès du numéro *Engagée*.

La perte de contrôle due à l'excès d'agressivité traduit le manque de ressources pour résoudre son problème. Le manque d'outils et de compétences pour régler la situation de façon appropriée et logique fait partie de cette définition du non-héros comique qui sera revue dans le point suivant.

3.7 Optimiste

Le numéro *Optimiste* fait l'objet d'une tempête d'idée particulièrement élaborée. Le schéma conceptualisé sur plusieurs jours (les 8, 10, 17 et 28 novembre 2017) éveille beaucoup de créativité. Toutefois, une difficulté persistante à exagérer le trait de personnalité optimiste soulève beaucoup de questionnements. Une partie des recherches amène une piste de résolution : la qualité optimiste, tout comme la qualité drôle, fait, en quelque sorte, partie du personnage du non-héros comique, donc, par extension, de quiconque pratique le *stand-up*. Kaplan approche d'ailleurs l'équation comique ainsi : « La comédie raconte l'histoire d'un gars ou d'une fille ordinaire qui se bat contre d'insurmontables bizarreries (sans avoir en main toutes les compétences et tous les outils requis pour l'emporter) et qui, pourtant, ne perd jamais espoir » [notre traduction] (Kaplan, 2013, p. 27). Plutôt que d'exclure ce trait de personnalité du processus créatif de la *persona* comique, je choisis d'entreprendre une exploration au sujet de cette problématique en utilisant les outils décrits dans le chapitre II.

Une improvisation filmée à partir des thématiques relevées dans les tempêtes d'idées sert de matériel de base pour le numéro *Optimiste.* Je me sers ensuite de la vidéo pour retranscrire le texte. Ce texte est relu à voix haute devant la caméra pour permettre sa réécriture. À la lumière de la première lecture, en janvier 2018, ce numéro possède une vision pessimiste, plutôt dramatique ; il traite de l'échec et du suicide. Le texte s'étale trop et quelques phrases suscitent des questionnements qui incitent à considérer de censurer ces passages. Je remets même en question la pertinence de le conserver parmi les numéros de *STAND-UP*|*SIT-DOWN.* Cependant, une sorte d'attachement au sujet s'est installé et mon instinct de créatrice me dit de continuer à travailler l'écriture. Quelques mois plus tard, après sept versions, je réécris presque entièrement le numéro en pensant à intégrer des chansons qui traduisent le message de façon plus positive. Les chansons accompagnées à la guitare installent un rythme soutenu en plus d'ajouter de l'incongruité en dessinant un contraste entre la mélodie plutôt joyeuse et la thématique du suicide, qui elle, se décrit de façon plutôt sombre.

Le suicide représente un thème difficile à aborder, mais qui traduit mon urgence de dire les choses. *Optimiste* repose peut-être sur la vision cathartique du traitement du suicide.

> En cette période de crise politique sans précédent, le rire a également une fonction cathartique, celle de triompher symboliquement du tragique et de décrisper les tensions. Les fantaisies compensatrices ont traversé toute l'histoire de la fiction, depuis les mythes les plus anciens jusqu'à la littérature contemporaine. Elles sont nécessaires à la quête identitaire (Villeneuve, 2008, p. 173).

Villeneuve n'est pas seule à penser que le sens de l'humour contribue à surmonter la fatalité et l'absurdité de la mort. Yves Cusset, philosophe et auteur du livre *Rire*

Tractatus philo-comicus, explique l'aspect primordial de « réviser ses ambitions à la baisse : apprendre à rire plutôt qu'à mourir » (2016, p. 24).

Pendant la première du spectacle, j'interromps le numéro un instant pour interagir avec une spectatrice que je connais. Elle rit à gorge déployée, et je souhaite encourager son comportement positif pour inciter les autres à l'imiter. À ce moment du numéro, je consolide la communication directe avec le public en répondant à la réaction de la spectatrice. Voici l'extrait qui en témoigne, tiré de la vidéo captée durant la première des représentations :

> Réfléchis bien, quand quelqu'un t'a demandé : t'es-tu correct ? Même si t'as une côte de fêlée, oh que non, c'est pas vrai que quelqu'un t'a vu te planter dans quelque chose que tu fais depuis toujours comme monter dans des escaliers roulants. Eille en plus, tu les montes pas, ils montent pour toi (*rires*). À quel point tu peux être *loser* pour te planter dans quelque chose qui fait la chose à ta place ? (*rires*) Après ça, tu veux tellement pas te replanter encore que tu refais un nouveau hit : *A one, a two, a one, two, three, four*: « Ça y'est, là, j'ai compris, je fais ma vie à' station Beaudry! » (*rires de la foule et applaudissements, mais à ce moment dans la représentation un rire strident et aigu persiste*). Avec les tapis roulants, y'a plus de risques[31], (*le rire strident persiste et entraîne le ricanement d'un autre spectateur*) Ben oui y'en a plus de risques, c'est vrai, hm-hm. (*Je regarde la spectatrice dont je connais le prénom*.) Y'a plus de risques Kristelle, y n'a pus pen toute là (*rires de plusieurs autres spectateurs*) ! Reste à'station Beaudry, ça va ben aller ! (*Le rire strident se fait de plus en plus fort et un autre rire strident, celui d'une autre spectatrice s'y joint*). Ben oui, ben oui, ça serait ben pensé, elle est à Jean-Talon, tu comprends ?! Tsé, elle a se plante au moins deux-trois fois par jour ! (*rires généralisés du public qui enterrent la prochaine réplique improvisée*) y'en a des escaliers là-bas ! Prends plus de risques, va à Beaudry Kristelle, c'est réglé, réglé, réglé, réglé, ben oui, parce qu'avec

[31] Début de l'interaction avec la spectatrice, donc de l'improvisation en lien avec son rire.

> les tapis[32], y'a plus de risques. Y'a plus de risques, c'est ce que tu crois, mais y'a toujours le risque de t'enfarger dans les fleurs du tapis.

La personnalité, le temps présent et la communication directe avec le public sont ici réunis dans cet extrait, comme Double en traite dans son ouvrage *Getting the joke : the inner workings of stand-up comedy* (2014). En apportant des solutions au problème de se ridiculiser en public, j'adopte une attitude positive qui démontre mon optimisme. Le style d'humour présent dans l'extrait est positif et affiliatif, c'est-à-dire qu'il engendre un sentiment de bonne humeur et favorise l'estime de soi. Selon Kfrerer et *al*. (2019), l'humour affiliatif est utilisé pour amuser les autres, pour relâcher les tensions et pour former des relations interpersonnelles positives. L'humour qui offre une meilleure estime de soi propose de s'adapter aux situations de stress et aux mésaventures de la vie avec une perspective positive et humoristique, similaire à ce que Freud perçoit comme des mécanismes de défense sains (Martin *et al.*, 2003). Dans mon interaction avec la spectatrice, j'apporte une solution au problème de se ridiculiser dans les escaliers roulants en lui suggérant d'habiter près de la station Beaudry, où les risques sont limités de tomber. Le style d'humour affiliatif me pousse à réfléchir sur les options disponibles : plutôt que de la faire mourir de honte, je lui apprends à rire du ridicule, ce qui entraîne chez elle une vision positive et optimiste des choses.

Le trait de personnalité optimiste développe la thématique du suicide de façon positive au travers du texte en amenant la volonté de vivre. Le trait de *persona* optimiste, poussé par l'exagération du trait de personnalité, permet quant à lui d'interagir avec le public de manière humoristique par son style d'humour affiliatif. Combiné au choix artistique d'intégrer la musique dans ce numéro, ce style d'humour

[32] Fin de l'interaction, retour au texte prévu pour la représentation.

permet d'assurer l'adhésion du public à mon micromonde en montrant une vision optimiste d'un événement tragique.

Néanmoins, durant la dernière présentation de $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$, au moment de la dernière chanson du numéro *Optimiste*, un trou de mémoire soulève un rire généralisé. Cette perte de mémoire est due aux dernières modifications apportées au texte. Durant les premiers jours des représentations, je prolonge la durée de la chanson du numéro final d'au moins trois fois. Je montre toujours les modifications à Chouinard et Durbau qui conviennent chaque fois que ma mémorisation demeure trop instable pour les intégrer sur-le-champ au numéro. Cependant, entre les représentations, je continue à travailler la mémorisation. Si bien, qu'au moment de la dernière performance, avant même de m'en apercevoir, j'entame la version la plus récente qui contient un des nouveaux couplets que j'avais du mal à mémoriser. Le chemin du texte tracé grâce à la mnémotechnie s'enclenche automatiquement. Je connais l'endroit précis dans le texte où j'aurai un trou de mémoire, mais je continue à avancer, mot par mot, en espérant recouvrer les paroles du couplet miraculeusement. Tout en continuant à jouer de la guitare, j'avoue au public, avoir oublié les paroles. Complice, il se trouve plongé avec moi dans le même espace-temps : celui du temps présent, cette composante essentielle du *stand-up* (Double, 2014). Je recouvre finalement la mémoire et termine la chanson presque enterrée par le son du public hilare.

Plusieurs facteurs semblent influencer les réactions du public concernant mon trou de mémoire. Premièrement, sans le regard extérieur de Durbau, bien au fait de la composante du temps présent, ce moment aurait pu être interrompu. En effet, Durbau, qui occupait également la fonction de régisseur, décide de mettre littéralement ce moment en lumière sans intervenir dans la performance. Deuxièmement, à cet instant précis, je corresponds à la définition du non-héros comique de Kaplan (2013). Je suis

une fille ordinaire, qui tente de surmonter un problème (oubli de texte), avec les outils inadaptés que je possède (mon côté sympathique, engagé, fougueux et perdu, ma guitare, ma mémoire défaillante et mon honnêteté). Malgré mon manque d'aptitudes, je persiste sans jamais perdre espoir (révélant ainsi mon côté optimiste). Troisièmement, mes réactions devant ce défi sont orientées vers la communication directe avec le public et contribuent ainsi à solidifier ma *persona* comique. Le spectateur, en mesure de constater à quel point je suis perdue, voit à quel point je suis prête à affronter le danger de me ridiculiser sur scène (mon côté fougueux), à livrer le spectacle jusqu'au bout (mon côté engagé). Quatrièmement, le lien de confiance que j'ai avec le public me pousse à leur avouer avec humilité une vérité qui correspond à une valeur importante du *stand-up* selon Double (2014). Je leur confie ma vulnérabilité face à la mémorisation du texte. Cinquièmement, mon trou de mémoire rend tangible la confusion entre ma personnalité et ma *persona* comique, ce qui, pour terminer, aspire littéralement le spectateur dans mon micromonde. Certains spectateurs, venus à ma rencontre à la suite de la présentation de *STAND-UP*|*SIT-DOWN*, ont manifesté leur curiosité de savoir si j'avais mis en scène le trou de mémoire, tant les deux identités se confondaient.

Le présent chapitre a abordé en détail la création de chaque trait de la *persona* comique. Il a créé un pont entre les outils développés dans le deuxième chapitre pour la cueillette de données et leur récupération pour la formation de la *persona* comique et les textes de *STAND-UP*|*SIT-DOWN*, l'essai scénique du mémoire-création. Il relie également les fondements théoriques du premier chapitre en l'asseyant sur les bases de la création et ajoute d'autres théories découvertes à la suite de l'ensemble du processus créatif. Il explique le rôle de la distanciation (apporté par le regard extérieur) dans tout le processus de création, tant au niveau de la composition des textes que pour leur apprentissage (en apportant un exercice mnémotechnique basé sur l'incongruité).

Les rodages servent à tester le matériel avec un nombre restreint de personnes autres que les membres de l'équipe avant le jour de la première. J'ai eu la chance, durant mes rodages, de porter mon attention à la fois sur le texte, mais surtout sur les réactions du spectateur et de recueillir les commentaires des membres du public. Ces derniers m'ont servi, avec les regards extérieurs de l'équipe rapprochée, à clarifier des passages ciblés du texte ou à en modifier l'interprétation. La présence du public me sert également à orienter l'écriture de textes inachevés, à tester mon niveau de mémorisation du texte et de sa mise en espace. Elle fait progresser la création en me préparant à la présentation finale en me poussant à gérer mon niveau de stress par rapport aux réactions du public.

La communication avec le public doit s'établir et se maintenir à chaque représentation, ce qui comporte tout de même un certain stress. Les rodages contribuent à sa diminution en cultivant la spontanéité du performeur [33] avec le public.

> Le métier d'humoriste consiste en partie à contrôler l'échange d'énergie en gérant et en manipulant la réponse du public […] Une grande part du travail de l'humoriste réside dans le partage de sentiments et d'expériences avec le public pour créer un esprit de communauté [notre traduction] (Double, 2014, p.198 ; 205).

Le premier rodage de *STAND-UP*|*SIT-DOWN* a permis de constater l'instabilité de l'apprentissage du texte. Introduire les rires dans la rythmique du texte m'a permis d'observer les moments qui requièrent des ajustements. Entre autres, le rodage m'a offert l'occasion de recueillir les commentaires des spectateurs sur le texte déjà en

[33] Le texte peut déjà comporter des adresses au public, cependant ce n'est qu'avec ce dernier et ses réponses que le performeur peut réellement échanger.

cours de création d'*Optimiste*, ce qui n'est pas le cas pour tous les rodages. À la lecture du texte, ils m'ont fait remarquer l'importance de l'apprentissage du texte et de la mise en place des numéros. Ils ont mentionné que la solidité de la préparation était propice à la manifestation de leurs réactions. Cela dissipait leur crainte d'intervenir dans la suite du numéro, sachant que je démontrais de l'assurance. Lire le texte m'enlevait un peu d'assurance, m'empêchant ainsi d'établir un contact visuel, ce qui nuisait à ma relation avec eux, d'où l'importance des catégories de la gestualité et des intentions relevées dans l'analyse des performances humoristiques (voir la section 2.3).

Le deuxième rodage, quant à lui, me donne la possibilité de vérifier la solidité de la deuxième vague d'apprentissage du texte, ainsi que les modifications apportées depuis le premier rodage. La rétroaction du public annonce que la réécriture du texte *Optimiste* avec l'ajout des chansons apporte du dynamisme au sujet sombre du suicide. Des questions commencent déjà à prendre forme sur la vérité du texte par rapport à la *persona* comique, car pour eux, elle semble collée à mon identité.

CONCLUSION

La *persona* comique est, parmi les trois composantes fondamentales du *stand-up* que décrit Double (2014), la seule composante sur laquelle l'humoriste peut exercer un certain contrôle. Comme Allen (2002) le mentionne, l'attitude, formée par toutes les personnalités mineures, façonne le matériel textuel de l'humoriste. En développant sa *persona* comique, l'humoriste s'assure de pouvoir travailler aisément avec les deux autres composantes de l'équation *stand-up* : la communication directe avec le public et le temps présent de la performance. Le présent mémoire visait d'abord à défricher les outils qui permettent à l'humoriste de développer sa propre *persona* comique. En les utilisant moi-même, j'ai voulu accélérer la quête de ma propre *persona* comique, dans le but d'avoir une identité scénique unique qui puisse agir avec ces deux autres composantes aisément.

Pour ce faire, dans le premier chapitre, j'ai étudié la définition de la *persona* comique et du *stand-up.* J'ai eu l'occasion également de m'entretenir à plusieurs reprises sur *Skype* avec le chercheur Oliver Double (*PhD.*) qui a développé la théorie des trois composantes fondamentales du *stand-up* au sein de laquelle la personnalité joue un rôle important.

Le deuxième chapitre traite de la façon dont, en m'inspirant de toutes les théories trouvées, j'ai répertorié tous les outils de créations qui laissaient entrevoir des possibilités pour trouver ma *persona* comique. Ces outils ont été divisés principalement en trois catégories : les écrits (journaux intimes, textes de création, écriture automatique, écriture automatique dirigée, les écrits de l'entourage), les

stratégies de développement de l'écriture et la vidéo (du quotidien, des répétitions, des performances antérieures, des improvisations dirigées). Puis, à partir de ces outils, j'ai d'abord tenté de créer directement ma *persona* comique. L'analyse par théorisation ancrée de performances humoristiques antérieures m'a fait découvrir que les catégories de codes trouvées ne suffisaient pas à articuler ma *persona* comique. J'ai alors entrepris d'utiliser les outils d'abord dédiés à la création de la *persona* comique pour tenter de tracer dans un premier lieu les traits de ma personnalité. Les outils ont été combinés de plusieurs façons, chaque fois utilisés dans cette perspective. La réflexion qui a accompagné ces diverses combinaisons a inspiré le néologisme « essai pivot » pour qualifier ma démarche. L'essai pivot suggère un repositionnement par rapport aux essais et non une élimination des outils essayés ou une réinitialisation de la démarche de création, comme pourrait le faire valoir l'essai-erreur. Quelques années de recherche par le moyen de l'essai pivot ont permis de constater que la méthodologie devait dans un premier temps s'orienter sur les traits de la personnalité de l'humoriste.

Le troisième chapitre montre plusieurs façons de transiter des traits de ma personnalité vers ceux de ma *persona* comique. Pour créer les textes de *STAND-UP*|*SIT-DOWN*, les outils sont repris cette fois-ci pour obtenir une écriture cohérente avec les traits de la personnalité. Ils sont réutilisés dans des ordres et des combinaisons différentes pour chacun des six numéros présentés dans le cadre du mémoire-création. Ces différents contextes de création sont décrits dans le but d'aider les humoristes étant dépourvus de certains outils, tels que les écrits de l'entourage ou les journaux intimes, à trouver leur *persona* comique. Comme la performance *stand-up* nécessite la communication directe avec le public et des réactions qui s'ancrent dans le temps présent, certaines modifications et particularités sont survenues en dehors du contexte de création du texte et ont impacté les traits de la *persona* comique. Ces particularités incitent à la manifestation de facteurs externes ou post-

créatifs. Ces derniers décrivent des éléments qui ont influencé le niveau de confiance durant la création et les représentations.

Si j'avais à poursuivre mes recherches, j'essaierais de reproduire certaines étapes du processus de recherche sur d'autres humoristes. J'ai offert des ateliers dans le cadre des colloques de l'*ISHS* en Estonie (2018) et au Texas (2019). Lors de ces événements, j'utilisais certains outils tirés de ls présente recherche-création pour fournir aux chercheurs participants des pistes au sujet des traits de personnalité à partir desquels ils pourraient former leur *persona* comique. Les résumés des ateliers soumis pour les colloques respectifs se trouvent dans l'annexe B. Ces ateliers m'offrent la possibilité de valider l'apport des concepts à la création humoristique. Cependant, il serait intéressant de faire l'expérience de ces outils avec des praticiens de l'humour plutôt qu'auprès de théoriciens. Un angle intéressant pour les perspectives de recherches serait d'étudier l'évolution de la *persona* comique chez les humoristes sur l'ensemble de leur carrière.

D'autres angles de recherche restent à explorer dans le cadre de la recherche-création de la *persona* comique. Notamment, un stage ou une formation de *stand-up* à l'étranger dans le département de théâtre au sein de l'Université de Kent à Canterbury au Royaume-Uni auprès d'Oliver Double offrirait différentes perspectives à la recherche. Cet endroit offre un environnement où les pratiques du théâtre et du *stand-up* sont liées intimement, contrairement à la situation actuelle du Québec. Certains collègues de l'*ISHS* en psychologie et en linguistique m'ont donné envie d'entrevoir des liens plus étroits entre le texte et la personnalité dans le but d'élaborer davantage ma *persona* comique. Je suis contente d'avoir contribué aux écrits théoriques au sujet du *stand-up* au Québec*,* mais une recherche écrite en anglais aurait probablement réduit considérablement l'effort de rédaction, tout en permettant une recherche théorique plus exhaustive considérant que la majorité de la théorie produite est en anglais et est déjà très restreinte. À ce sujet, je souhaite préciser que la rédaction en

français nécessite un effort de traduction et d'adaptation supplémentaire si je veux faire comprendre les réalités de la jeune pratique du *stand-up* au Québec. La possibilité d'un travail de co-recherche entre Kate Fox, Thomas Lafontaine, Oliver Double et moi serait également envisageable. Fox étudie la performance de *stand-up* des femmes d'un point de vue philosophique. Thomas Lafontaine quant à lui aborde d'un point de vue littéraire du *stand-up* comme espace de résistance et de transformation. Oliver Double enseigne le *stand-up* en faisant appel à la théorie et à la pratique tout en les contextualisant dans son histoire. Leurs domaines respectifs pourraient me permettre de traiter de l'espace contextuel marginal des femmes et de la place signifiante qu'occupe leur identité au sein du processus d'élaboration de leur *persona* comique pour la performance *stand-up.* Étant donné le manque d'ouvrages théoriques sur la pratique du *stand-up,* son besoin actuel se fait sentir à travers les communautés de chercheurs, ce qui laisse entrevoir des possibilités prometteuses pour les recherches à venir.

***

« Dieu bénit l'homme non pour avoir trouvé,
mais pour avoir cherché »
(Victor Hugo, 1856).

ANNEXE A

TEXTE DE *STAND-UP*|*SIT-DOWN*

SYMPATHIQUE
(*Ça c'est moi, y'en a pas beaucoup des pots de colle comme moi!*)
Hey! Hey! Merci d'être là. Moi, c'est Nad. Merci beaucoup. (*Impro avec les gens qui sont là.*)
Selon mon album de finissants, j'suis sympathique. Oh oui! J'suis sympathique! Trop! Tellement! Je suis pas capable de dire non! J'suis le genre à aller vers les autres pour leur offrir des breuvages ou à leur donner des câlins… sans savoir y sont qui! Regarde… de l'amour, y'en a pour tout le monde.

Une fois, j'*datais* un gars. Là, vous vous dites : « Ah non! Pas encore une histoire de *date* »… Non, moi, c'est pas pareil, j'ai une *date,* sauf que je le sais pas que c't'une *date*. Euh, je le sais pas, ça! J'invitée par le club social dans un 5 à 7. On est juste deux à se pointer. Christian pis moi. Lui, y'é actuaire. Tsé les gars qui jouent avec les chiffres, mais qui savent pas poser des clous ? Tsé le genre de gars avec qui je ne partage aucun intérêt commun? Non, c'pas vrai, au bout de 5 minutes, j'l'ai trouvé notre intérêt commun : l'alcool. Mais pas en quantité égale. J'en suis à mon 5e margarita, quand lui y'en est à son premier verre… d'eau. J'm'emmerde, mais j'veux pas avoir l'air bête, fait que j'étire un peu le 5 à 7. Pendant deux heures, son seul sujet de conversation, c'est les cavernes. Fouille-moi pourquoi. À 3 heures du matin, y dit *(concupiscent)*: « J'peux te donner un lift ». « Ah ben ouais! » La conne. Le *lift* est interminable. Ça aurait été plus vite marcher. On essaie d'avoir une discussion, sauf qu'il parle pas beaucoup. Je remplis les trous. Sont pas petits, mais j'ai pas mal de jasette. J'apprends qu'y'habite à Longueuil. Ça explique son intérêt pour les trous. On pourrait dire « Long-Deuil », tellement c'est lourd…

En arrivant devant chez nous, j'y offre un café, genre :
« Hey ! veux-tu rentrer prendre un café ? » Mais dans les faits, j'suis pas un char, j'ai pas le *Cruise contrôle*, fait que ça sonne : « *You and me, baby ain't, nothing but mammals, so let's do it like they do on the Discovery Channel ».* Ça a l'air que c'est ça que ça veut dire : « prendre un café ».

J'suis dans la cuisine, j'essaie de cacher l'inconfort, mais avec le café qui est en train de couler, y'a déjà une odeur d'amertume. J'ouvre le pot, évidemment, le sucre aussi est figé, pis en versant le lait, j'découvre qu'y'a décidé de se revirer. Personne veut être là. Pis la cuisine est comme, pas mal à côté de mon lit, pis y'est dessus, fait que j'peux rien y cacher ! Ha ! *(Rire nerveux)*. Y lance: *(concupiscent, en tapant sur ses genoux)*

– Tu peux venir t'assoir ici… Y faisait comme c'te geste de mon oncle-là… *(elle tape sur ses genoux) (Chuchoté avec du son)* Assis, en boxer, sur mon lit simple!

- Oh ! euh… je préfère rester debout, mais euh… merci de — de proposer, hein ?
- *(Tape sur les genoux, concupiscent)* Ici, pour t'assoir, si tu veux, s'il vous plaît…
- OK, hé… hi…

Moi, je sais pas où me mettre, parce qu'y'a pas de sofa…

Ah oui ! Chez nous, c'est un 1 1/2, ça veut dire que y'a juste une pièce, pis une salle de bain. Y'a pas de sortie, à part la porte principale. Pas de sortie de secours, c'est ça que je veux dire. Des fois, j'ai tendance à oublier des détails importants. *(Transition lente, apprivoisement.)* J'me raisonne en me disant: « Ça doit avoir les doigts agiles, un actuaire, toute la journée, sur une calculatrice… Y connaît ça, les pitons ». Fait que, finalement, je couche avec, qu'est-ce tu veux, y'a de la route à faire, pis y fait pitié. Finalement, j'en conclus qu'y sait peut-être pas planter des clous, mais *oh my god* ! Y sait clairement manier la mailloche!

FOUGUEUSE
Là, vous vous dites…
Combien de temps ça va durer? Une heure ?
Ça peut pas être plus qu'une heure…
Une heure de show, à elle toute seule, un moment donné…A va ben finir par se la fermer !
Non, mais j'en ai eu pour 5$, j'pense…
Eille, quand j'pense que…
(S'interrompt elle-même et réalise) Ben voyons, j'parle toute seule… Ça s'peut-tu ? Y'en a qui sont de même, parle tout l'temps ! Pas de temps mort, jamais ! Pas une minute de repos ! Toujours quelque chose à dire sur toute, pis des fois, n'importe quoi, aussi ! J'veux dire, c'est n'importe quoi. Je parle tellement que je m'endors moi-même. Au cégep, j'pensais que c'tait la voix du prof qui m'endormait. Ça donne un coup, la première fois que tu t'endors pendant que tu poses une question ! Quand c'est ta tête qui tombe sur le bureau qui te réveille…

Des fois, j'me dis que j'devrais changer de carrière. L'autre jour, j'vois une annonce des cinq métiers d'avenir en environnement. J'me dis *(à la carré rouge)* « Fuck that, j'lâche toute, j'fais ça », mais y'a toujours une petite voix, pas ben loin, pour dire : *(Vas-y ma cocotte! Swigne ses bras*) « Ben voyons, c'pas ça que tu veux, tu veux veiller tard, divertir le monde, les faire rire ! ». *(Ça picotte autour de la tête.)* J'te dis, y'a tellement de petites voix, dans c'tête-là, *(Éviter, le regard qui précède, elle voit une mouche)* que je les reconnais pus. *(La mouche voyage.)* Ça se multiplie ! *(Elle fait des allers-retours de tête)* Ça copule, là-dedans! C'est rendu une colonie ! *(Arrêter le regard, taper, regarder tomber la mouche.)* L'autre fois, sont en train s'obstiner à savoir si je devrais louer ou non le film *Le Fondateur*, sur l'histoire de McDonald, quand j'entends :*(sec)* « Scuse, j'lis ». Su'l coup, j'cherche à savoir quelle voix me parle. J'*check* autour…Y'a une madame qui me pointe son Châtelaine. J'savais même pas que j'tais pus chez nous!

Souvent, mes petites voix s'lâchent lousses aux mauvais moments. Pis après, faut j'*deal* avec. Comme l'autre fois, j'suis au métro Berri-UQÀM. J'ai un cours à 9:30. Y'est 9:27. Comme à mon habitude, j'cours pour être à l'heure. D'habitude, ça marche, je cours vite, sauf là, j'suis distraite par quelque chose. C'est pas « quelque chose », c'est « QUELQUE CHOSE »! Deux personnes, complètement opposées *(elle regarde une game de tennis)* :un monsieur, une madame. Lui yé chaud, elle est gelée. Ils s'engueulent. Pas une petite chicane *cute* à la *(elle se tape sur les fesses)* « 50 *shades of Grey* ». Une chicane *trash*, une chicane à la « UFC » *(elle fait descente du coude)*. *(Elle prend le banc, elle s'apprête à le fracasser)* Ils sont en train de s'étrangler *(elle s'immobilise, elle regarde public)* Hon! *(Elle dépose le banc, elle le flatte comme un chat)* ! Tsé, quand t'es à bonne place, au

bon moment *(elle s'affaissse sous le poids des sacs)*… J'suis là, avec mes milliers de sacs. J'ai mon « *shake* de chia/chou kale » dans une main, mon « latté/soya/décaf » dans l'autre. *(Elle anticipe le commentaire)* Ben oui, *check* la grano. D'après mon instinct, y'é 9:29:52 secondes. « Si j'interviens, c'est sûr que j'arrive en retard ». Tout le monde pense comme moi. C'pour ça, qu'y s'arrête pas. Mais moi, je sais que j'ai un ascenseur à prendre, fait que pour la différence de temps que ça va faire… Pis, ça me *fuck* les chakras, qu'y s'étranglent à bout de bras ! J'haïs ça, la violence.

Avant de continuer, faut se rappeler que j'suis pas comptable, ni *pusher*, j'ai aucune formation en règlement de compte. Ma plus récente formation pour gérer les conflits date de la quatrième année du primaire. Ça s'appelait : « En route vers le "pacifique" » *(Elle chante et danse) «* On est tous médiateurs dans notre cœur. Boom, boom, boom… boom-boom. Boom. Boom »… J'me rappelle de la chanson, j'me rappelle de la choré, mais je me rappelle pas de la théorie-pratique. Fait que j'improvise. J'passe le tourniquet. J'crie « Heeyyhhh ?! » Pis là, j'enchaîne avec *(Elle est démunie, apeurée, elle pense :« Oh Fuck ! »)* : Un long silence. Ha, c't'épeurant, là… Y s'arrêtent, y me regardent, y me considèrent. C'est à mon tour. Faut j'parle… J'dis : « Arrêtez ?! *(Elle prend un accent anglais.) Stop*? » Y me dévisagent environ 2 secondes, juste le temps de considérer l'argument de poids que j'viens de lancer, pis Y SE REPOGNENT À BOUTS DE BRAS!

J'fais:
- **Voyons donc, Estrie, ça a pas d'bon sens !** (*Rapide*)
- C'est correct, t'as fait d'ton mieux …
- *(Elle semble cokée)* Non! j'peux pas juste faire (*elle fait un geste de désintérêt*) :Ah pis de la marde, j'm'en vais! Je les ai vus s'étrangler, là ! »

Pendant que je me parle toute seule, pis que les deux autres s'étripent, arrive à la rescousse, mais ça, j'vous mens pas, là, je sais pas d'où qu'y sort, mais du tourniquet *(Elle prend le banc pour en faire un tourniquet)* arrive un cowboy. *(Elle met les mains à la ceinture) Chkling! Chkling! (Elle fait une pause, elle regarde de bas en haut, c'est les grandes chaleurs, elle doit se ramasser le plancher pelvien, elle pense que son frame = taille du lasso=taille du pénis du cowboy)* Y mesure genre 5-6-7 pieds 4 ! Wow ! *(Elle tourne son index à sa boucle de ceinture)* Lui y doit savoir manier le lasso… Pis après…après ? *(Moment de suspense)* j'me souviens pus de rien, j'me suis un p'tit peu évanouie. *(Elle fabule en regardant les gens.)* Eille, peut-être qu'y font la même scène, tous les matins, à 9:27, que j'arrive trop tard pour les voir, pis qu'à 9:31, y'arrêtent, y rentrent chez eux, pis qu'y font l'amour en se tartinant de Nutella. Ah oui, c'est bon! Le shérif, y'est de mèche avec eux autres. Y'attend son *cue*, à toutes les matins, pour passer le tourniquet, prêt à dégainer. Je sais pas, mais à ce moment-là, au moment où je

m'évanouissais aux pieds du cowboy, avec mon « *shake* chia/chou kale » pis mon « latté/soya/décaf », j'me disais que j'avais fait mon devoir de citoyenne, pis que même si j'avais pas réussi toute seule, même si j'avais pas su quoi dire, même si je me sentais impuissante face à la situation, ben… j'avais quand même réussi à trouver une maudite bonne raison de *foxer* mon cours de Théâtre québécois.

PERDUE

(J-2020) J'ai fait des recherches, pis j'ai découvert que j'aimerais ça être juste un tout petit peu autiste. C'est parce que j'ai aussi faite des recherches sur le Trouble du Déficit de l'Attention avec Hyperactivité. C'est ben de trop long à dire! Ça doit être les gens qui l'ont, qui ont inventé l'acronyme T-D-A-H. Les symptômes du TDAH sont :

- Sauter constamment du coq à l'âne ;
- Faire beaucoup d'erreurs d'innattention ;
- Faire des liens incongrus pour la plupart du monde.

(Au public) Pour moi, y'a un lien à faire avec ceux qu'y'ont nommé les Universités au Québec :
(Plier du coude) L'Université du Québec à Montréal. L'Université du Québec à Trois-Rivières. L'Université du Québec à Laval. L'Université Laval à Québec. Pourquoi y'a pas d'Université du Québec à Québec !? Y'a aussi L'Université de SHERBROOKE à Longueuil. L'Université de Montréal à Saint-Hyacinthe, en Mauricie, à Laval, pis encore à Long-Deuil. *(Elle prend une pause)* Pis quand on leur demande *(Au public)* : « Les universités, on peut pas les mettre dans leur ville respective » ? La question part dans les limbes !

- Une Université du Québec, à Québec ?
(Elle a un brain frezze, elle remonte les lunettes.)
(C'est tellement hot, pis ça détend tellement) L'autisme, c'est tout le contraire. Le focus est sur une affaire, rien d'autre. Juste une affaire. Tsé, rien qu'une priorité, une façon de penser… une affaire à la fois. J'pas capable de faire ça. Moi, mes priorités changent *non-stop*, sans mon consentement. *(Chez nous)* Par exemple, si ma priorité, c'est d'arriver d'avance à un rendez-vous, le matin même, j'me lève full tôt, j'me prépare… J'regarde l'heure, j'suis fière, j'suis prête, j'ai encore une heure. C'est à ce moment-là que j'devrais partir, mais le vent tourne de bord, pis y'a une *draft* qui passe sur mes priorités. Ça fait : « *Yes*, j'ai encore du temps ! » Fait que, j'fais tout plein d'affaires, j'me courbe les cils, j'*boost* mon *lunch*, j'mets des Triscuits! Je *spotte* une miette à terre, fait que j'lâche toute, j'fais le ménage ! Le grand ménage : j'passe le balais, j'lave la table, le plancher, la *bay-window* du voisin…pis après j'suis en retard. J'pars vite, j'oublie mon *lunch* sur le bord de la porte. *(J-2020)* Toute ça, parce que j'ai commencé par me courber les cils, pis ça a dégénéré.

Exemple : J't'hébergée par mon amie pis son chum. On est dans cuisine, a cherche un plat *Tupperware* dans son armoire. Toute va ben, jusqu'à ce qu'elle ait le malheur de dire : *(Sassy, théière, jazz hand, déhanchée)* « C'est le bordel ici, on trouve jamais rien, j'trouve pas le couvert! Maudit que j'haïs ça. Eille, surtout, Nadia, range pas mes plats Tupperwow, là !

(J-2020) Oh *boy*! Suffit, qu'y'ait une voix, (*Elle voit une mouche entrer)* juste une, qui parte le bal, pis la partouse est pognée *(la mouche va de plus en plus vite)*. Quand y'en a une qui se met à jaser, j'peux pas la faire taire de même. A lâche pas, tant que j'fais pas c'qu'a veut *(la mouche est sur son nez, mais elle la manque)*.

- *(SUPERHÉROS)* Ben là, faut que tu les ranges!
- *(BOURRIQUET)* **T'es sûre? Me semble que tu pourrais plancher sur autre chose à place…**
- *(SPEEDY GONZALES).* Ben OUI, ranges! Tu crèches chez eux, tu peux pas rester-là à vedger pendant qu'a t'accueille…

J'me rappelle que mon amie m'a dit *(Elle imite Mel):* « Surtout touche-pas à ça, là… » Qu'est-ce tu penses, j'suis civilisée *(Elle prend une pause).*J'attends qu'a soit partie *(Elle la suit du regard)* pour faire ça dans son dos. *(Chez Mel)* J'sors l'armoire au complet, même si mon déjeuner est prêt, que j'me suis dit que j'allais écrire aujourd'hui, que c'tait ça, ma priorité… J'ouvre l'armoire. *(J-2020)* J'commence les rénos ! (*Chez Mel)* J'trie tout : les bols, les couverts ; les carrés, les ronds. J'fouille, jusqu'au fond de l'armoire. Là, j'tombe sur une question à 100$: « Oussé que j'les classe, les coupes Tupperware à Jell-O ? Ça existe encore ? Depuis combien d'temps ? »… J'lance d'autres recherches. *(Elle va à son bureau imaginaire)* « *Nice* ! ça a été inventé dans les années '70 » !

(J-2020) Au moment, où j'me revire, qui c'est que j'vois pas ? Le chum ! Évidemment, en beau fusil :*(Chez Mel)* « Qu'est-ce tu fais-là ? Ben non, ben non, GROSSE, fais-pas ça, c'pas à toi de faire ça, l'astic d'blonde à marde » Bah-bah-bah… *(J-2020)* Là, moi, j'suis triste, j'me sens mal d'avoir rangé les plats… *(Chez Mel)* J'lâche toute, parce y'est fâché. *(J-2020)* Ben… y'est pas tout-à-fait fâché… yé fâché-content. Un fâché, genre : « Oh non, t'aurais pas dû m'acheter des fleurs ». Pis là, y quitte le domicile !

(Chez Mel) Moi, j'sais pus quoi faire, j'laisse-tu toute là? Ah non, c'est pire : le bordel, y'est pus dans l'armoire, y'est su'l comptoir. Y comprendront pas mon système… *(J-2020)* L'organisation des *Tupperwares* devient l'affaire-classée numéro un, j'regarde pas l'heure, faut j'finisse la job. *(Chez Mel)* J'finis de ranger.

(Jalouse de mon ménage) C'est plus beau que chez nous ! Mon amie rentre, a dit : « Ben non! T'aurais pas dû »! J'pars à pleurer :

- J'pensais que c'tait ça que tu voulais, t'as dit: *(Elle l'imite)* « Surtout, range pas mes plats Tupperwow ».
- Ben justement, j'ai dit :« Range pas », parce que j'veux pas que tu les ranges, je te connais, c'pas pour e-rien que j'ai dit : « Range pas »…
- *(Elle la pointe de la main gauche)* HA! HA! T'as fait exprès! C'toute un maudit coup monté- tu voulais j'les range, fait que t'as dit : « Surtout, range pas » …
- Parce que je te connais…
- Eille, j'ai vu ton regard, maudite traîtresse! T'as dit : « Surtout, range pas les plats Tupperwares ». C'est sûr, j'allais le faire !

(J-2020) Quelqu'un de fort sage m'a dit une fois… *(local de répet)* C'qu'y faut retenir de c't'histoire-là, c'est qu'y faut rien t'dire, parce que si j'te dis quelque chose, tu fouilles. Si je dis : « fais-le », tu le fais. Pis si je dis : « fais le pas », tu le fais. Le seul moyen que tu fasses « e-rien », c'est de rien t'dire, mais même à ça, tu tournerais en rond ! Le seul moyen, c'est de t'assommer. *(J-2020)* J'ai pas toute compris, j'cogitais encore la chose, quand j'ai reçu un coup de mailloche s'a tête.

SENSIBLE
(Elle est assise dans les escaliers pendant la transition. Elle boit de l'eau) La chanson qui m'émeut le plus, c'est Bonne fête. À chaque fois que c'est ma fête, pis qu'on me la chante, je pleure. À chaque fois, parce que j'me dis : « Aujourd'hui, c'est ma journée, pis wow, mes amis m'apprécient assez pour me pousser la fausse note. Tout ce beau monde-là, qui s'humilie à me chanter Bonne fête, y'a pas de plus belle preuve d'amour! » Surtout quand t'as mon prénom personne est synchro, personne la chante pareil. *(Elle prend trois types de voix nasillardes) «* Bonne fête, Nadia, Bonne fête, Nadia, Bonne fête, Nadiiiiiia… » C'est ça que ça fait, un prénom de deux syllabes et demie. Remarque, j'chiale pour rien, les Luc pis les Marc, eux, c'est les pires, eux sont à plaindre… *(Elle prend une autre voix nasillarde, déconfite) «* Bonne fête, LUUUUUUCCCC, Bonne fête Maaaarc… » À eux, on sort la version :*(elle semble désolée)* Bonne fête, à toi. C'est vrai que la toune Bonne fête, personne la rend sexy, à part Marilyn Monroe. En plus, ma fête est en hiver, fait qu'y'a tout le temps quelqu'un qui la chante avec une laryngite. Moi, quand ma mère me chante bonne fête avec sa gorge pleine de mucus… A se donne du trouble, ça me touche, j'peux pas faire autrement… J'braille plus sur ça, que sur la toune de Titanic. À 10 contre 1. *(prend son temps, une main après l'autre)* « *Near far…* » *(Elle tape son poing sur sa poitrine.)* Ouch! À côté de bonne fête, c'est rien.

J'suis émue aussi chaque fois que je vois le film *Shrek*, le premier. Tsé à la fin, quand Fiona (*Il faut prononcer : Fi-o-na*) se transforme dans l'église, a l'a d'la lumière qui y sort des yeux pis des doigts, est suspendue par le thorax, dans le vide, pis quand a redescend, est pareille comme avant. Pis là, a dit à Shrek : *(Elle fait un geste dramatique large, avec une voix monstrueuse et hystérique)* « Mais j'étais sensée être belle » ! Pis là, Shrek, y dit *(Il trouve qu'elle a pas rap!)* :« Mais tu es belle ». Moi, ça me tue ! Parce que son sortilège, c'est « Le jour sourira, la nuit pleurera, ogresse tristement un baiser recevra et tu seras belle aux yeux de ton amour ». *(Note de mise en scène : il faut rester animée durant les pauses)* Et là, j'ai pas le choix de le dire, en cherchant la citation exacte sur internet, sur un site, j'trouve une personne qui a écrit directement à Fiona ! Oui, oui, comme quelqu'un qui écrit au père Noël. J'peux pas, pas te le lire, parce que c'est juste trop beau! C'est en ligne sur : « http, deux points, barre oblique-barre oblique, triple-w, point dialogus 2, point org, barre oblique SHR en majuscules, barre oblique choix au pluriel, point html ». J'espère t'as noté ça !

C'est Ghislaine, qui écrit :

« Bonjour princesse Fiona ! Je me demandais pourquoi vous n'avez pas choisi de garder votre apparence humaine ainsi que celle de votre époux lorsqu'il en était

encore temps… *(Note de mise en scène : aller de + en + vite < Candeur rester à côté du tabouret !)* (Là, a parle de *Shrek deux* par exemple. Parce que dans *Shrek deux, (note de mise en scène: découper les actions avec des tirets)* -Shrek croule sous la pression- il veut intégrer la famille de Fiona-mais eux, y veulent pas d'un ogre-sauf que Shrek lui- il trippe ben raide sur Fiona-fait qu'il fait du vol à l'étalage-pis du vandalisme à l'usine de Potions de la fée Marraine -y pique la potion magique « *happily ever after* »-pour intégrer la famille royale --y pense que de détruire une multinationale de potions magiques en se battant contre des elfes, des fées, pis des nains- ça va pas y nuire- tu me suis-tu?- c'est ça, l'exemple qu'on donne à nos enfants- j'adore ce film-là- en tout cas, après ça, c'est le bordel- il boit la potion volée- lui pis Fiona deviennent des bombes sexuelles -ça a l'air que c'est ça, la solution à leur problème- mais à la fin du film, y choisissent de redevenir laittes, parce qu'ils s'aiment de même- c't'assez beau, là!) *(Note de mise en scène : Balayer l'idée ++)*

Anyway.

Cordialement,
Ghislaine *(Elle revient au tabouret)*

Fiona lui a répondu! C'est fou, hein? Eille, moi, avoir su, j'lui aurais écrit, à Fiona. Savoir qu'elle aurait répondu. *(Temps)* C't'année, j'ai écrit une belle lettre au Père Noël. Eille, j'en ai mis de l'énergie là-dessus, j'ai fait des dessins partout ! En tout cas, y m'a pas répondu, c'tait toute une claque dans face.

Ah my god! Oh par contre, y'a des gens qui font peur sur le site *(Elle met ses mains en prière) :* « http, deux points, barre oblique-barre oblique, triple-w, point dialogus 2, point org, barre oblique SHR en majuscules, barre oblique choix au pluriel, point html ». Ça, c'est une lettre adressée à la Belle au bois dormant, ayant pour titre : « Yo! ». C'est de la part de… ah non, c'est trop bon, j'vous la lis, on garde le suspense du nom pour la suite.

(Aller direct à la fourche, avec petite rondeur de paquet, plier les genoux, s'ancrer, mouvements asymétriques, gauche-droite, dire les consonnes !)
« **Yo !**
Pour te dire que tu vas arrêter de dormir parce que c'est bon, c'est plus marrant maintenant! Y'en a marre! Si tu te réveilles pas, moi je viens te réveiller à ma manière et t'inquiète, je fais pas semblant.
(Elle fait un bisou de gangster) **Bisous.**
(Elle le fait en elle-même, en enlevant la posture de Gangster) Signé *(Elle reprend la posture de gangster) :* **42 ».**

QUARANTE-DEUX ! D'après vous, son nom, *Number 42*, ça correspond à quoi? Sondage, les beautées! C'est-tu à *(Elle est excitée, elle s'adresse à elle-même, elle regarde le public, du coté cours) :*
« A) // le nombre de personnes qu'y'a réveillées jusqu'à maintenant, mais qui se sont jamais levées ;
B) // son âge, ce qui est un peu *creepy,* car la belle au bois dormant, n'est pas majeure aux États-Unis, elle a tout juste 20 ans ;
C) // la distance en kilomètres du périmètre de sécurité qu'il doit garder autour des jeunes filles mineures, ou bien ; *(Elle cherche de plus en plus une réponse.)*
D)… » *(Elle décroche, redevient elle-même.)* Ben voyons-donc qu'est-ce qu'il voulait dire par réveiller à sa manière, à sa manière… !
(Note de mise en scène : aller à Jardin) Deuxième sondage : Sa manière, c'tu :
1) des petits becs dans le cou ;
2) un gun sur la tempe ;
3) un *cock slap* dans face ? *(sa main tombe sur le banc)* Ouch!

Ou ben, pour revenir à l'autre sondage *(Elle voyage à Cours)* :
« Son nom, est-ce son numéro de prisonnier ? »

(Elle est candide à fond) Bon, j'arrête, c'est juste trop excitant! Moi, les histoires d'amour pis de contes de fées, je trippe ben raide. Oublie-ça, à 5 ans, si je me déguise pas en Jasmine, j'la fais pas, ma sieste. J'ai peut-être pas le *casting*, mais Jasmine c'est quand même ma préférée. À cinq ans, c'est mon plus grand rêve d'y ressembler, parce qu'a l'a un tigre, qu'est amie avec Joël Legendre, pis qu'est belle en rouge, en esclave. *(Elle « giggle »)* À 8 ans, je supplie mon beau-père à genoux pour aller quelque part. J'suis comme : « Stp, stp, je t'en supplie ! » C'est ma façon, pis celle de ben des enfants de demander de quoi, on a dû voir ça quelque part, dans un film, *Aladdin, Cendrillon, La « Naine des reiges »*, *whatever…* En tout cas. Là, mon beau-père dit : « Rrrrrr…Rrrrr… » Bon, ça y'est, j'vais me mettre à pleurer, c'est *(Elle prend une voix de prince, elle regarde yeux en-bas*): « Relève-toi, et écoute-moi bien… » (*Les yeux remontent)* Il m'aide à me relever. *(Yeux au loin)* Y dit : « Jamais, jamais… pour aucune raison… y'a aucune raison valable de te mettre à genoux devant moi ni personne, jamais ». C'est beau, hein? *Éclate en pleurs, tourne en rond).* Ah ! Non !! J'ai pas de crème glacée ! *(Continuer à le vivre)* Depuis ce temps-là, chaque fois que je vois un enfant supplier à genoux pour quelque chose, j'dis : « RRRrrr… rrrrr…rrrrrrr *(elle repart)* ». J'ai juste l'air d'avoir un haut le cœur ! J'finis jamais la phrase, parce que j'pleure trop *(émue, changement brusque). //*

(PAUSE !) J'ai peur de la guerre. De la 3e guerre mondiale surtout. *(Les yeux exhorbités de panique)* Souvent, je me réveille en sueurs, pis j'imagine ce que ce

serait si le papier était rationné. Si y'avait plus de papier, plus de crayons. Juste d'en parler, là, ça me fait de quoi. *//(Silence va s'assoir, confidence au public, sensible)* Ma grand-mère *feel* pas fort. Est ben malade. A l'a pas pu sortir de l'hiver, le médecin y'a interdit. A s'est faite opérer pour les yeux, pis en plus, a l'a une maladie qui va la chercher jusque dins os. J'suis allée la voir, a l'a des pertes d'équilibre, a fait peur à voir. Mais c'qui m'a le plus donné envie de pleurer, c'est quand a m'a donné mon cadeau de fête, pis qu'a a dit *(imitant Mamie) :* « J'ai pas de carte. J'suis pas sortie de l'hiver, j'ai pas pu t'écrire de carte, j'ai plus de papier pour écrire… » Les cataractes, qu'a puisse pas sortir dehors, que maintenant, à cause de ses pertes d'équilibre, a doive se mettre un tuba pour faire la vaisselle *(ça semble évident !)* au cas qu'a pogne une plonge, ça passe, mais pas de papier, ça, c'est non ! *(Peur, panique de pas de crayon)* Moi, faut tout le temps qu'y'ait du papier, pis des crayons. J'ai tellement peur d'en manquer que j'ai une caisse pleine de carnets vides chez nous, juste au cas qu'y'ait une guerre. Quand j'parle pas, j'écris. *(Chevroter, vous me jugez hein ?)* Vous devez penser que j'écris pas souvent. *// (Rupture, conclure, tonus dans la voix)*

Toute ça pour dire que la chanson Bonne fête (*Senti*), ça m'émeut.

ENGAGÉE

(De dos) Je ne tolère pas les gens qui jettent leurs déchets à terre. C'est un des trucs que je me dis, c'est impossible qu'il fasse ça chez lui! Finie, la bouteille d'eau ? Bam ! Dans la rue, quelqu'un va la ramasser. Souvent, le quelqu'un qui passe par après, c'est moi. Ça m'arrive souvent de ramasser des déchets par terre pour les jeter. Mais des fois, j'avoue, j'suis un peu tannée. Fait que j'ai un petit truc, pour ça. Quand quelqu'un *drope* de quoi à terre, j'le ramasse, j'y cours après pis j'fais : « Scusez, vous avez échappé ça… » En général, ça fonctionne. Les gens trouvent ça drôle et vont jeter leurs déchets. Mais des fois, ça ne fonctionne pas. Pis c'est plate, parce que je tolère pas ça, les pollueurs !

Une fois, j'ai vraiment, mais vraiment pogné les nerfs après un gars. J'étais avec mon chum de l'époque et puis y'avait une gang de jeunes « *yo-gangster-wanna-be*-apprentis » qui marchait sur la rue Ste-Cath, proche de St-Laurent. Tout ce qu'il y a de plus cliché pour une gang de rue, considérant que c'est là que les gangs de rue se tiennent, dans les rues. Oublie ça, les grands boulevards, leur code vestimentaire leur permet pas, c'pas possible de courir pour traverser quand t'as les culottes aux genoux. C't'une gang de rue, pas de boulevard ! Arrivé au coin de la rue, un des gars jette sa canette, juste à côté de la poubelle, l'air de dire :

« *(Émile)* Eille, je sais qu'il y a des règles, mais moi je les bafoue, floue, fou, fout, je m'en fous,
je suis le roi de la galère
et j'ai tellement mieux à faire.
Ce mieux là se pèse au gramme,
Gramme, gamme de gamme,
J'm'en fous d'ta grammaire,
Comme j'me fous d'ta grand-mère,

Pis si j'ai rien de mieux à faire,
C'parce que je fais des affaires.
Pas besoin de me justifier,
Anyway t'es constipé,
Ça sert à rien d'jaser,
J'suis complètement défoncé,
Pis si tu dis qu'j't'en train de rimer,
C'est ta glotte que j'vas trimer ».

Le gars aurait sûrement dit ça, si y'avait suivi son rêve de rentrer à la maîtrise en littérature, mais malheureusement son secondaire deux était pas complété depuis 10 ans. Y'aurait pas jeté sa canette de « 4 loco » à 3 centimètres de la poubelle, juste pour faire son frais… Pis j'y aurais probablement pas crié, du haut de mes 5 pieds 3 trois quarts, devant sa gang d'amis : « Eille ! Qu'est-ce que tu fais-là ! Coudonc, y te manque-tu une *bolt*? Tu vas ramasser tes cochonneries, pis tu vas les mettre dans poubelle, tu-suite ! »

À ce moment-là, le ptit bum, qui ressemble à/ Lil Wayne/ se retourne ben tranquillement, avec ses douzes disciples. C'est drôle, mais en se revirant, y'a comme eu une poussée de croissance. Tout d'un coup, y'a grandit d'une couple de pieds… maintenant faut l'appeler Monsieur Big Wayne. Ça chausse pas mal toutes du 13, des pieds, pis des mains ! Big Wayne porte un magnifique manteau en cuir, avec une poche secrète. Sûrement pour cacher un porte-feuille… peut-être pas le sien… Monsieur Big Wayne me constate, y prend bonne note de mon chum, en se disant que si y'avait une gueule à péter, c'tait la sienne. On reste galant quand même. Mon chum se revire de bord, fait semblant de pas me connaître *(Imitant Géant)* : « Ha ouais ! Ça ben l'air bon ce chinois-là ! J'ai faim, j'ai faim, j'ai faim ! » Eille, on vient d'finir de manger, mais ça a l'air qu'y'a encore un petit creux. Estrie de Judas.

Je lâche pas Big'Wayne des yeux. Le temps s'arrête. Y'a une toune de Michel Pagliaro qui me pope dans la tête?« J'entends frapper, enfin ma chance a tournée! »

« *Blood on yo' face, big disgrace…* »

Les mots se mélangent dans ma tête. Le temps reprend, juste à temps pour me retrouver nez à nez avec le ghetto-bum-gangster. C'est plus fort que moi, j'pense aux baleines, aux petits canards goudronnés qui se font laver au savon Dawn…

J'vois rouge. « TABARCLISSE Y'A TOUJOURS BEN UN ESTRIE DE BOUTE, C'T'A TOI QUE JE PARLE ! LA POUBELLE EST A COTE, FAUT ETRE CAVE EN ESTRIE, POUR PAS VOIR ÇA! EILLE, Y TE MANQUE UNE TABARCLISS DE *BOLT*, A TOI?! LÀ, TU RAMASSES ÇA TU-SUITE, PIS TU METS ÇA DANS POUBELLE, COMME QUELQU'UN D'INTELLIGENT, C'TU-CLAIR?! »

Même si toute la gang est armée, j't'en beau joualvère. J'cherche, j'cherche, mais je trouve plus mon civisme. J'suis en tah ! Eux autres, y'ont la mâchoire à terre, tsé, j'suis pas le genre d'adversaire auquel y s'opposent d'habitude… Pour eux, ! (*Aiguë)* j'suis la mère qu'y'ont jamais eue ! Oh ! C'est sûr, j'aurais pu me faire tuer.

Mais à la place, j'leur ai donné une leçon, parce que « Crés-moé, crés-moé pas, quelque part » au coin de Ste-Cath, y'a un bum qu'y'a jeté sa 4 loco en disant :« Oui madame, c'est beau, madame, je le ferai plus madame ». Y l'a même mise au recyclage.

(Évidemment) À partir de ce moment-là, j'me suis fait un devoir d'éduquer le monde sur l'environnement. J'suis devenue l'ambassadrice de l'environnement. Au début, j'tais gentille pas pire, mais ma soif du pouvoir m'a faite décoler BEN vite.

Un gars, en *pick-up,* coin Hochelaga/Davidson, y jette son paquet de cigarettes par la fenêtre. (*bébé)* « Ah ben! R'garde donc ça! Ça tombe bien, y'é sur une lumière rouge » ! J'me dépêche de le ramasser, j'cogne sur sa vitre teintée. Y baisse la vitre de son Giga Dodge Ram 3500. J'vois 3 gars, ben cordés, d'la misère à rentrer tellement sont musclés pis tatoués, tellement tatoués que les tatoos prennent d'la place jusque dins' vitres. Ça m'intimide pas pen toute. J'm'accote sur le bord de la fenêtre *(la fenêtre est très haute)* « Scusez, monsieur ! Vous avez échappé ça » !

Y sort la tête, juste assez pour que sa barbe me chatouille le front, pis y me fait un beau sourire. (*C'est weird)* Y reprend son emballage de paquet de cigarettes, mais y'a de quoi qui me dit qu'y'est pas tant content. Y'a du trafic. Moi j't'à pieds, j'vais à vive allure, mais y me dépasse quand même. J'remarque tout de suite qu'à l'autre coin de rue, il rejette un autre paquet de cigarettes!

Non, mais, eille ! *(Réitère)* J're-cogne à sa fenêtre: « Scusez Monsieur, vous fumez pas mal j'trouve! C'pas ben bon pour la santé, deux paquets, en un coin de rue » ! Y dit : « Ta robe est laitte ! » pis avec tout le vocabulaire qu'y'a, y me fait un *fuck you* avec son poing américain *(fuck you en tenant ma main)*.

« Ah ben eille! C'pas poli! Je repars à course pendant que sa fenêtre est encore ouverte, je garoche le paquet, pis toutes les autres déchets que je trouve dans la rue. « Là, tu vas reprendre ton paquet pis tu vas t'étouffer avec, c'tu-clair ?! J'veux pas voir ça dans rue ! Quin-toé ! Des emballages McDo, j'vas te graisser la barbichette ! Quin, du beau *styrofoam*, pour faire pousser des fleurs sur ta pierre tombale ! Tu penses pouvoir m'éviter, avec ton Dodge ! J'penserais pas, non ! (*CONSEIL)* ATTENDS PAS que j'm'accroche à ton *hood* pour te *tower* à main jusqu'au poste de police sur PIE IX, en te chantant l'intégrale de « Wings of change » ! Parce que j'suis capable, m'as te suivre jusqu'à ta mort, j'vais te hanter dans ton sommeil, avec ma robe LAITTE pis mes chansons de hippie. T'auras

beau fuir, m'as te retrouver ! Attache ta tuque avec de la broche, parce que je m'entraîne sur POPSUGAR FITNESS ! J'peux en courrir une *shot* pour te rattraper, même pas essoufflée, gros tas de tatoos! » Le gars était mélangé entre une envie de rire pis une envie de faire pipi. Normal, parce que je faisais peur. J'pense, c'est la surprise, mais y'a fini par accepter de garder son paquet de *smokes*.

Plus tard, j'suis rendue dans Rosemont, je marche vers De Lorimier, j'ai la patience à boute, *(un moment donné)* j'tannée d'être gentille. J'vois un gars, style *backpacker*, jeter volontairement, vraiment gratuitement, de quoi à terre. Je cours, non, je fonce dessus. « EILLLE! T'aimerais-tu ça que j'te ramasse par les Merrell pis que je te garoche la face à terre ? Tu penses-tu qu'a l'aime ça, toi, la Terre, accueillir ton paquet de cochonneries ? C'est quoi ?! T'as pas assez de place dans ton *backpack* pis y faut qu'tu choisisses entre ça pis ton pot ? M'as te l'dire, moé, mon beau bébé, les couches pleines de marde que t'as faites quand t'étais petit, elles existent encore, parce que ça prend 400 ans à désintégrer! Viens-t'en! viens-t'en voir, *(tabouret)* m'as te mettre la face à terre, voir, si on peut les retrouver ! Si t'es pas capable de te ramasser, moi, je vais te ramasser ! C'est quoi t'as jeté à terre, hein, c'est quoi ?!//

-Euh… Un trognon de pomme ! *(Lâcher le gars)*
Subitement, j'avais la gorge très sèche.

OPTIMISTE
(Aller chercher la guitare)
Si je me fie juste à ce que le monde dit de moi, si je me fie juste à ça, je suis optimiste. C'est vrai.

J'suis déjà sortie avec un sommelier. Non, c'est plus qu'un sommelier. Il s'y connaît pas juste en vins, mais en spiritueux, en liqueurs. Y'aime tellement sa job, la recherche des différents arômes, qu'y se clenche régulièrement une caisse de 24 Cors light, pour se rappeler combien son fin palais préfère le whisky. Oh ! Il prend vraiment sa vocation de goûteur au sérieux. C'est le seul sommelier du Québec qui avale par passion.

Confronter l'échec, hi que c'est déprimant. Y'a personne qui aime se mettre la face dans ses bobettes sales, pis encore moins se faire pogner en train de les renifler. Bon. À part certaines personnes tordues. Fais juste penser à la dernière fois que t'as pogné une débarque dans les escaliers roulants du métro…

E-EM-E A-A7-A
La dernière fois qu't'as pogné une débarque d'ins escaliers roulants du métro,
E-EM-E A-A7-Quand ça va t'as demandé l'bozo, ayoye-ben-non-oh-oui-c'est-eille y fait donc beau !
E-EM-E A-A7-A
Su'l coup, t'es Bruce Willis dans *Die hard*, Arnold Schwarzenegger dans *Terminator,*
E-EM-E A A7 A (À VIDE)
Angelina Jolie dans son divorce avec Brad Pitt
D C G
Sauf qu'la vérité hé-hé-hé, hé-hé-hé,
D C G
C'est que tu t'es planté hé-hé-hé, hé-hé-hé,
D
T'en as pour deux mois d'physio.

(Assumer) Réfléchis-bien : quand quelqu'un t'a demandé : « T'es-tu correct ? » Même si après, t'as une côte de fêlée… Oh que non, eille ! c'pas vrai que quelqu'un t'a vu échouer une tâche que tu fais depuis toujours, comme monter des escaliers roulants. À quel point tu peux être *loser*, pour te planter dans quelque chose qui fait la chose à ta place? Après ça, tu veux tellement pas te replanter encore, que tu refais un nouveau hit :*A one, a two, a one-two-three-four :*

E A
« Ça y'est, là, j'ai compris,
D E A
J'fais ma vie à Station Beaudry ! »

Avec les tapis roulants, y'a pus de risque! Y'a pus de risque, c'est ce que tu crois, mais y'a encore le risque de t'enfarger dans les fleurs du tapis. Personnellement, moi quand j'suis dans le métro, en particulier l'été, j'peux pas m'empêcher de penser à Aladdin. Le premier. Surtout quand ça sent le swing. « Tiens ton souffle tout ira mieux ! »

(*Jam/rap en tapant sur la* guit) Ah c'est bon, c'est beau, tu peux te dire :

« C't'assez, j't'année, je veux plus mener cette vie-là.
Mais la vie, c'est elle qui te mène, mon chum.
Tu peux te dire, « Ok, J'vais changer de vie ».
Mais non, *man*, c'est elle qui te change.
Qui te pousse à changer.
Mais même si t'essayais, tu peux pas changer de vie.
On a toutes, *" Everybody! "* juste une vie à vivre ».

Mais des fois, j'avoue, la vie est vraiment un peu dure.

D
La vie, c'est une garce,
A
A fait son agace,
C
En faisant sa bonnasse,
G
A nous fait des farces.
D
La vie, c'est une garce,
A
C'est une grosse rapace,
C
Mais c'est ça hélas!
G
A nous fait des farces,

D
Mais dès que t'as le dos tourné,
A C G
A veut t'pognarder/La vie c'est une garce, sois-donc perspicace, a nous fait des farces,
D
Pis quand tu veux y faire l'amour,
A C
Sur facebook tu *postes, tu likes, tu shares* des photos,
G D
De ton dernier voyage au Musée de Pompadour,
A C G
Ou d'tes *toasts* brûlées, parce c'matin tu t'es encore levé *gueurlot*.
D A
La vie a va t'rappeler, que tu l'as pas la *touch,*
C G
La vie a va t'rappeler, que tu l'as pas la *touch…*
D
Parce que la vie c'est une garce,
A
Même si t'a fracasse,
C
Est faite en *plexiglass,*
G
A nous fait des farces.

F
Des fois j'aurais le goût,
G
De me taper quelqu'un d'facile
A
Fait que pour la séduire ben j'me courbe les cils
F G
Pis là qui que j'vois pas en bas proche d'une bouche d'égoût,
A F
C'est la faucheuse qui propose quelque chose dans son *kit* de dentelle
Am Em
A me dit : « Embarque ma belle, j't'emmène n'importe où,
Am Em F
Envoieille sort la vodka, on va se tirer un coup,

G C
Ouais, dire qu'y'a 5 minutes tu braillais,
Am Em
J'vais te mettre en phase éveil, te montrer mes atours,
Am Em F
Pogne les essuies-touts, on va faire l'amour,
G C F
Pis on va t'entendre à mille lieux !
G C
J'te jure tu vas crier Ô mon Dieu !»
F G
C'est sûr que j'ai le goût, de me taper la faucheuse,
A
Sur le dessus de mon vieux *kit* laveuse-sécheuse,
F G
C'est sûr que j'ai le goût,ß de me taper la faucheuse,
A G
Sur le dessus de mon vieux *kit* laveuse-sécheuse!

J'vous dis ça, parce que l'été passé… J'pogne un choc électrique au travail. J't'hospitalisée 26 heures à l'hôpital Notre-Dame, parce qu'y'ont trouvé de l'arythmie. À part moi, les infirmiers sont entourés de cas vraiment lourds. Y'en ont plein les bras. Quand je leur demande si j'peux prendre ma médication, y disent : « Ah oui-oui, prends-la ». Fait que j'la prends. Le lendemain, j'passe chez ma pharmacienne m'informer si c'est normal que tout d'un coup, *out of nowhere*, j'sente plus mes bras. A regarde mon dossier de prescriptions, pis a se met à me jaser de risque de mort subite. EUHHH…ça répond pas à ma question, ça! Mort subite, mort subite. Quessé ça!? Là, j'me suis *setté* un petit *meeting* avec la vie. J'y ai demandé *(Capote)* :« OK, mort subite, mais quand ? Pas là, c'pas le temps, la semaine prochaine, si tu veux, mais pas là, j'rencontre l'homme de ma vie, j'rencontre Jim Carrey ! » Elle m'a regardée, est pas jalouse, la vie, a m'a regardée, compatissante, pis a m'a laissé une chance. J'y ai dit :

« C'est vrai t'es une garce, mais tu vaux la peine d'être vécue. »

D
C'est vrai que t'es une garce
A
Ôdieusement pugnace,

C
Mais t'es pas tant de glace,

G
T'es une chouette comparse,
D
Oui, tu fais des farces,
A
Des fois sont juste dégueulasse,
C
Comme la *shot* de la mélasse,
G
Mettons que t'étais garce,
D A C

Mais dès que j't'ai parlé, ma vie, tu m'as comprise, oh oui, t'es vite sur tes patins t'es
G
mieux qu'Jonathan Drouin,
D A C
Pis quand tu soignes ma grand-mère, que tu apaises ses douleurs, qu'a peut manger son steak haché,
G
Pis qu'tu l'aides à se relever,

D A
J'me dis que toi la vie, ben tu fais ben ta job,

C G
J'me dis que toi la vie, ben tu fais ben ta job,
D
Parce que t'es pas une garce,
A
Non, t'es pas une connasse,
C
Ni une grosse pétasse,
G -A-
C'est juste tu fais des farces.
F
J't'ai pas fourvoyée,
G
La semaine passée,
A ASUS4 -A
Quand je t'ai dit que j'ai rencontré Jim Carrey,
F
Au comble de mon bonheur hohé
G
Devine c'qu'y m'a sorti,

A ASUS4-A
Alors qu'y'était au volant, de sa fabuleuse Edsell

Y'a dit :
AM EM
Envoieille embarque ma belle, j't'amène dans mon chez nous,
AM EM F
J'fais des margaritas, qui ramolissent les genoux, ouais,
G C
Dire qu'y'a une semaine, je me plaignais,
AM EM
Y dépluggue le réveil, y me fait ses meilleurs tours,
AM EM F
J'*droppe* les essuie-tout, pis on fait l'amour
G C
Y dit : « Pour moi, on t'entend en banlieue! »,
F G C
C'est vrai qu't'es expressive en toryeux!
F G
C'est ça qu'y'est arrivé, j'me suis tapé Jim Carrey,
A ASUS4-A
Sur le dessus d'son nouveau kit laveuse-sécheuse,
F G
C'est ça qu'y'est arrivé, j'me suis tapé Jim Carrey,
A ASUS4-A
C'est grâce à toi la vie que j'ai *shoké* la faucheuse.

ANNEXE B

RÉSUMÉS DES ATELIERS DONNÉS DANS LE CADRE DE L'*INTERNATIONAL SOCIETY FOR HUMOR STUDIES (ISHS)*

ISHS, June 2018, Tallinn, Estonia

Title*: $^{STAND\text{-}UP}|_{SIT\text{-}DOWN}$:Reflexion on The Creation of A Comic Persona for Stand-Up Comedy*

Stand-up is an art of self-expression that aims to reveal each comedian's unique version of truth. This truth takes the path of the voice they chose to work the audience. However, the definition of stand-up comedy is not much elaborated as Khim (2008) says, but Oliver Double (*PhD.*) suggests a more precise definition of stand-up. This form besides the will of getting laughs, would be held by three components: Personnality, Direct communication and Present tense. I chose to focus on Personnality, more precisely on the comic *persona*. My hypothesis is that the first component guides the others. Therefore, my master degree research is based on the process of finding my own comic *persona*. This workshop will tell my process through getting to know more about it. Through this journey, the work of diverses theorists of stand-up comedy as well as Oliver Double, Chris Ritchie, Tony Allen and Steve Kaplan has helped me. Also, there will be a bridge drawn between Kate Fox's workshop on Stereotypes (*ISHS*, June 2017, Montréal) and what is to be taken in psychology on the personality subject with EMDR approach to the definition of stand-up comedy.

Key words: Individuality, Individual Styles, Humor Practice, Comedian, Persona, Creation.

ISHS, June 2019, Austin, Texas, USA

Title: *Trust and Vulnerability : Keys to Access your Own Unique Persona*

As per Oliver Double (2014) says, stand-up comedy is an art of self-expression that aims to reveal each comedian's unique version of truth.

> One of the most comics fear being disliked by audience is because stand-up is a form of self-expression. If it is the self that is being expressed, then it is the self that the audience is rejecting. […] The more authentic the self-expression, the more comedians reveal their true selves on stage, the more painful it will be if they are rejected (Double 2014, p.114).

One letter to be trust (or a « deletion » away, as Robert West might say) truth and trust may have a lot to do together. You might lose someone's trust if he or she discovers an awful hidden truth about your relationship. You also can build trust with someone by revealing a tragic or disgraceful true aspect of your life. You might also build trust (as Brian Herman mention it on Monday's conference) through spending and sharing good time together. Andrew R. Olah and Tom Ford suggest at the Tallin conference last year a great definition about trust cited in Mayer, Davis, & Schoorman, 1995:

> The definition of trust proposed in this research is the willingness of a party to be vulnerable to the actions of another party based on the expectation that the other will perform a particular action important to the trustor, irrespective of the ability to monitor or control that other party. […] Being vulnerable (Boss, 1978; Zand, 1972) implies that there is something of importance to be lost. Making oneself vulnerable is taking risk. Trust is not taking risk per se, but rather it is a willingness to take risk. From a certain point of view, a stand-up comedian who can show his own personal vulnerabilities mostly sign a pact of trust with the audience. He or she shows his/her own flaws, and they can all laugh and rely to one another. Trust in showing vulnerability may be a key to access our own personal style. In this workshop, I would like to explore how trust, truth and vulnerability can help writing and composing your own *persona* in a stand-up routine.

Key words: Individuality, Individual Styles, Humor Practice, Comedian, Persona, Creation, trust, confidence, vulnerability.

ANNEXE C

COMMUNIQUÉ DE PRESSE DE *STAND-UP*|*SIT-DOWN*

École supérieure de théâtre

COMMUNIQUÉ

STAND-UP | SIT-DOWN
À LA QUÊTE D'UNE *PERSONA* COMIQUE

Essai scénique de Nadia Desroches dans le cadre de la maîtrise en théâtre.

Dates : 31 mai au 2 juin à 20h

Lieu : Studio-d'essai Claude-Gauvreau
UQAM, Pavillon Judith-Jasmin
1400, rue Berri, Montréal, métro Berri-UQAM

STAND-UP | SIT DOWN : À la quête d'une persona comique est un essai scénique centré sur l'humour. La performance met à l'épreuve les effets de l'exagération d'un éventail de facettes de la personnalité de Nadia Desroches pour former les traits de sa *persona* comique. À partir d'archivage, d'observation et de données recueillies sur elle-même via différents médiums depuis plus d'un an, l'humoriste façonne sa *persona comique* et l'écriture d'un futur *one-woman-show*. Chaque représentation est suivie d'une discussion entre l'artiste-chercheure et le public afin de nourrir la recherche-création.

Graphime : Khögit.com

Les origines de STAND-UP | SIT-DOWN

Encore très peu d'ouvrages répertorient les différentes définitions élaborées sur les formes comiques. Par ce mémoire-création, Nadia Desroches s'intéresse à la démarche de création de la *persona* comique, un élément souvent oublié dans la pratique du *stand-up*. Elle se questionne sur la mise en place des ressorts comiques ; sur la transposition d'une personnalité comique réelle en une *persona* comique unique ; sur les procédés stylistiques de l'écriture humoristique, et sur les médiums et les outils favorisant le développement de la *persona* comique chez l'humoriste.

Présentation de l'artiste-chercheure

Depuis 2015, Nadia Desroches, auteure, metteure en scène et performeuse de STAND-UP | SIT-DOWN, poursuit une maîtrise en théâtre à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM où elle y a obtenu, en 2013, un baccalauréat en jeu. Ayant un intérêt marqué pour le jeu et l'humour, elle effectue, entre le baccalauréat et la maitrise, des études en création humoristique à l'École nationale de l'humour. C'est dans ce contexte que ses questionnements sur l'efficacité comique ont émergé, la menant aux études supérieures.

Mise en scène, textes et performance : **Nadia Desroches**
Conseils aux textes et à la mise en scène : **Mélanie Chouinard**
Régie, assistance à la mise en scène et aux textes : **William Durbau**
Direction du mouvement selon l'approche Alexander : **Suzanne Jacob**
Conception d'éclairages : **Cédric Delorme-Bouchard**
Conception sonore : **Simon Gauthier**
Scénographie : **Léa Pennel**
Conception visuelle et costumes : **Nadia Desroches**
Conception vidéo : **Louis-Charles Lusignan**
Paroles et musique : **Nadia Desroches et Carlyne Poizeau**
Conception graphique : **Khögit.com**
Direction de recherche : **Lucie Villeneuve**
Co-direction de recherche : **Francine Alepin**

Billetterie : 514-987-3456 | **Admission générale** : 5 $ | Information : (514) 987-4116, theatre@uqam.ca

UQÀM

www.theatre.uqam.ca

ANNEXE D

ANALYSE PAR THÉORISATION ANCRÉE DES ÉCRITS DE L'ENTOURAGE

Figure 3.1 Transcription des écrits de l'entourage sur papillons adhésifs

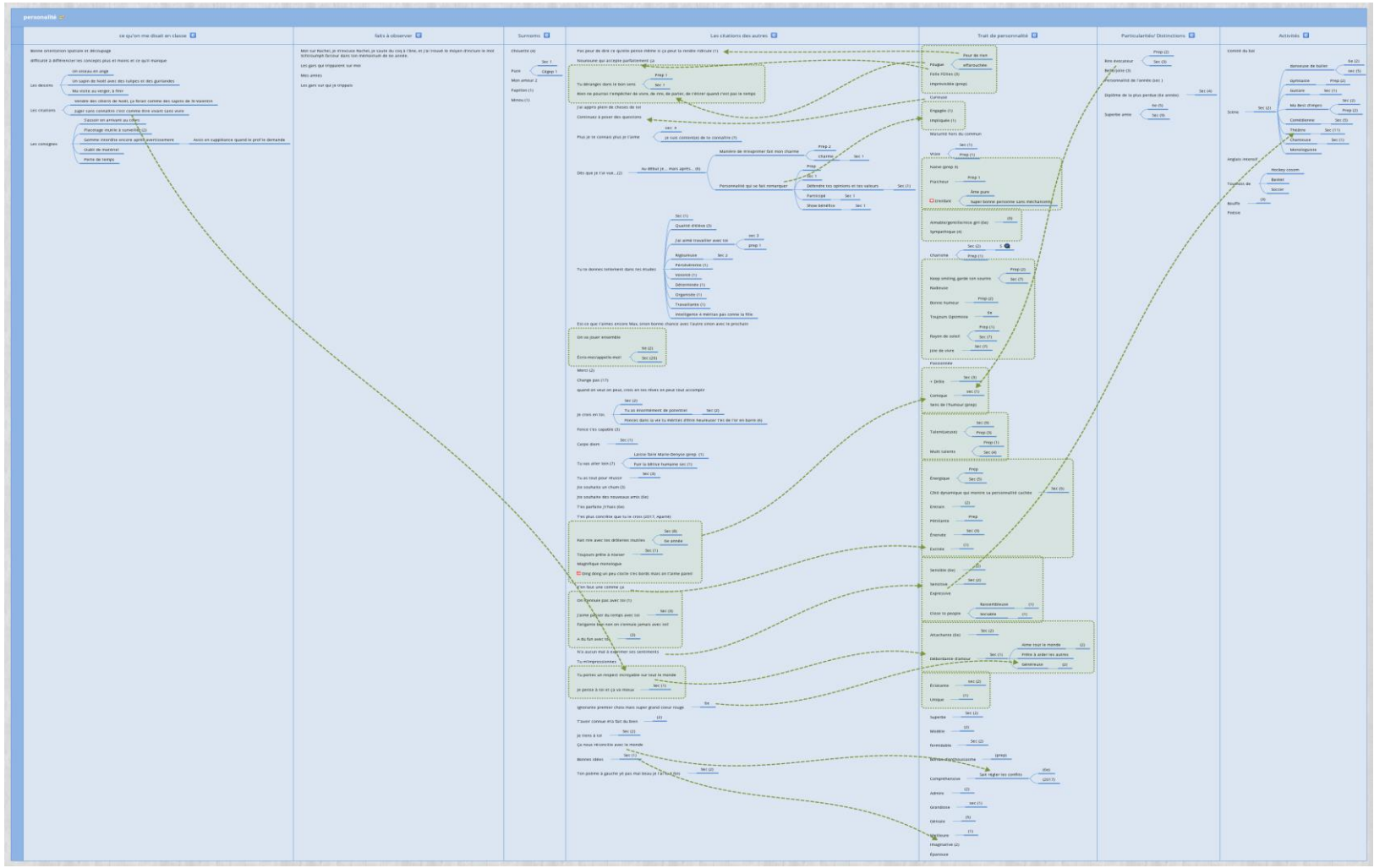


Figure 3.2 Schématisation et mise en relation des écrits de l'entourage

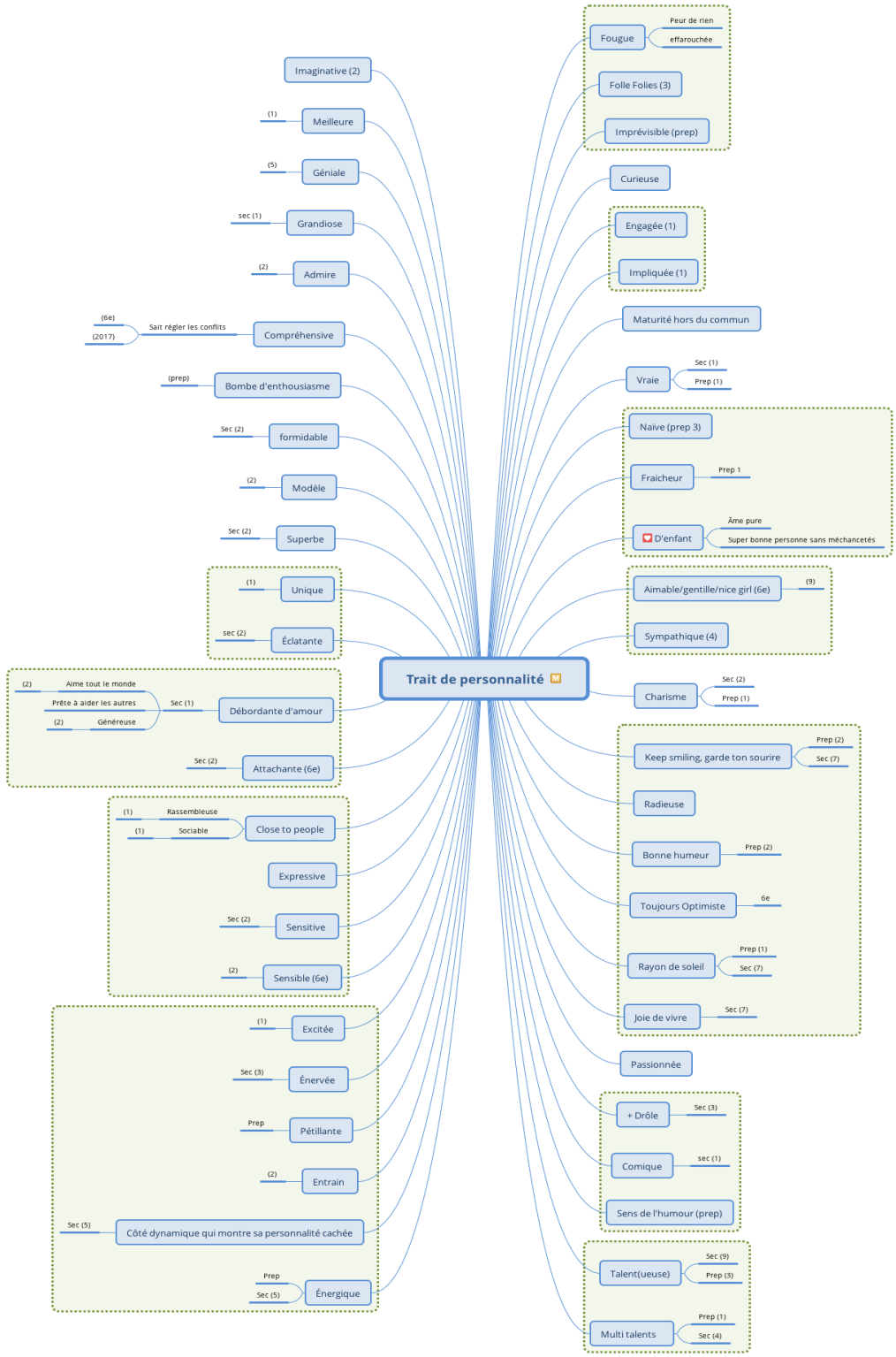
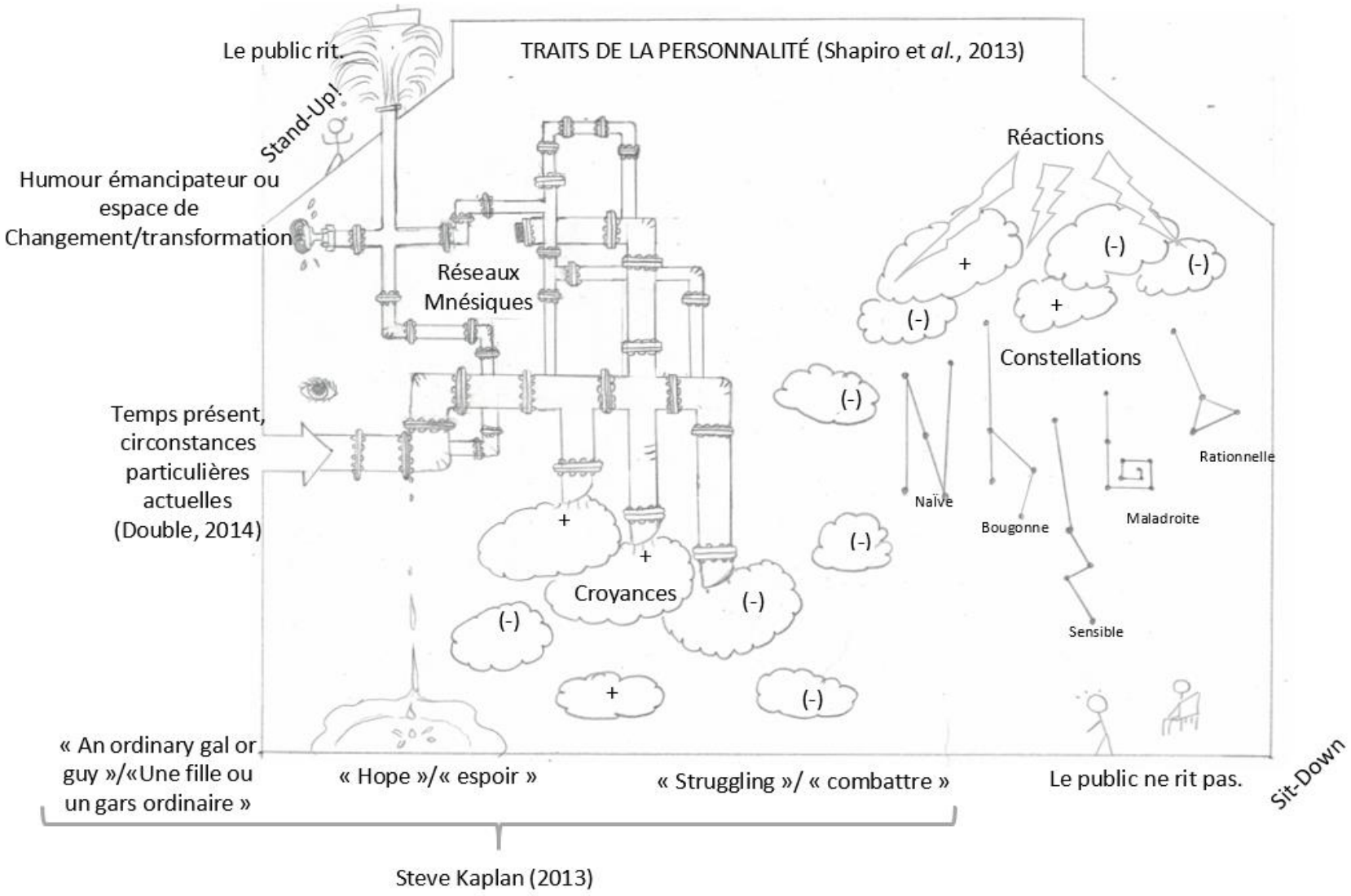


Figure 3.3 Schématisation II et catégorisation des écrits de l'entourage

ANNEXE E

SCHÉMATISATION DE LA CONTEXTUALISATION DE LA PERFORMANCE STAND-UP EN LIEN AVEC LA RELATION ENTRE LES RÉACTIONS ET LES TRAITS DE LA PERSONNALITÉ DE SHAPIRO ET AL., (2013) ET LA COMPOSANTE DE LA RELATION DIRECTE AVEC LE PUBLIC (DOUBLE, 2014)


Le public rit.
TRAITS DE LA PERSONNALITÉ (Shapiro et *al.*, 2013)
Stand-Up!
Humour émancipateur ou espace de Changement/transformation
Réseaux Mnésiques
Réactions
Constellations
Temps présent, circonstances particulières actuelles (Double, 2014)
Croyances
Naïve
Bougonne
Maladroite
Rationnelle
Sensible
« An ordinary gal or guy »/«Une fille ou un gars ordinaire »
« Hope »/« espoir »
« Struggling »/ « combattre »
Le public ne rit pas.
Sit-Down
Steve Kaplan (2013)

BIBLIOGRAPHIE

Aird, R. (2008). De Coutlée au stand up comique. L'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours. *Globe: Revue internationale d'études québécoises*, *11*(2), 23. doi: 10.7202/1000520ar

Allen, T. (2002). *Attitude: Wanna Make Something of It?: The Secret of Stand-up Comedy*. Glastonbury : Gothic Image.

Bescherelle. (1998). Les valeurs des formes verbales. Dans *L'art de conjuguer: dictionnaire de 12 000 verbes*. Montréal : Hurtubise HMH.

Bolens, G. (2015). Les comédiens de stand-up et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans Star Wars Canteen 1 & 2 d'Eddie Izzard*. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, (28). doi: 10.4000/narratologie.7187

Carter, J. (2001). *The Comedy Bible: From Stand-up to Sitcom: The Comedy Writer's Ultimate How-to-Guide*. New York: Fireside.

Cusset, Y. (2016). *Rire: tractatus philo-comicus*. Paris: Flammarion.

Desroches, N. (2016). *Attitude range for a stand-up persona*. Récupéré de www.youtube.com/watch?v=vH_gxZu3IEU

Double, O. (1997). *Stand Up: On Being a Comedian* (Methuen Drama). Grande Bretagne: A&C Black.

Double, O. (2014). *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy* ((2e éd.)). Londres : Bloomsbury.

Druide informatique Inc. (2019). *Antidote 9 bilingue v5.4*. Montréal (Québec) Can. Récupéré de www.druide.com

Dupras, A.-M. et Deschamps, A. (dir.). (2015). *Une fois c't'une fille: confidences des femmes drôles du Québec*. Montréal : Les Éditions de l'Homme.

Falardeau, M. (2014). *Femmes et humour*. Québec : Presses de l'université Laval. Récupéré de http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4796921

Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier : Entretemps.

Fournout, O. (1999). Le rire en quête d'auteur. *Jeu*, (91), 120-124.

Gauthier, C. (2017, 17 janvier). Interviewé par Franco Nuovo et Stéphane Garneau. Cathy Gauthier, la fée derrière le personnage. Récupéré de https://ici.radio-

canada.ca/premiere/emissions/les-grands-entretiens/segments/entrevue/14134/cathy-gauthier-entrevue-franco-nuovo

Gérin, A. (2017). Un second regard sur le rire: L'humour dans les arts visuels. *Artichaut, revue des arts de l'UQÀM*, (7), 105-114.

Kfrerer, M. L., Martin, N. G. et Schermer, J. A. (2019). A Behavior Genetic Analysis of the Relationship Between Humor Styles and Depression. *HUMOR*, *32*(3), 417-431. doi: 10.1515/humor-2017-0098

Kutylowski, J. (2020). heckler - Traduction française – Linguee. Dans *Linguee.fr*. Récupéré de https://www.linguee.fr/anglais-francais/traduction/heckler.html

Lafontaine, T. (2016). *Le stand-up comme espace de résistance et de transformation* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de Disponible par Archipel http://www.archipel.uqam.ca/9197/ 0

Lamoureux, J. (2015, 20 octobre). *Les heures verticales* [DVD]. TVA Films.

Lindberg, C. A. et Stevenson, A. (2015). Stand-up. Dans *New Oxford American Dictionary* ((3rd ed.)). Oxford [Angleterre]; Toronto: Oxford University Press. Récupéré de http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/10.1093/acref/9780195392883.001.0001/m_en_us1293845

Marc, D. (1989). *Comic visions: television comedy and American culture* (U.Hyman). Boston; London; Sydney[etc.]: Unwin Hyman.

Martin, R. A., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Gray, J. et Weir, K. (2003). Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire. *Journal of Research in Personality*, *37*(1), 48-75. doi: 10.1016/S0092-6566(02)00534-2

Mayer, R. C., Davis, J. H. et Schoorman, F. D. (1995). An Integrative Model of Organizational Trust. *The Academy of Management Review*, *20*(3), p.709-734. doi: 10.2307/258792

Office québécois de la langue française. (2019). Monologue comique. Dans *Grand dictionnaire terminologique*. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/Resultat.aspx

Oxford University Press. (2020). Stand-Up Comedy | Definition of Stand-Up Comedy by Oxford Dictionary on Lexico.com also meaning of Stand-Up Comedy. Dans *Lexico.com*. Lexico.com. Récupéré de http://www.oxforddictionaries.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/us/definition/american_english/stand-up-comedy?q=stand-up+comedy [Accessed:2016-05-14T01:37:32Z]

Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181. doi: https://doi.org/10.7202/1002253ar

Paquin, P. (2007). *Matte: Comment devenir excellent* [DVD]. Montréal : TVA FILMS.

Pavis, P. (2006). *Dictionnaire du théâtre* ((2e ed.)). Paris: Armand Colin.

Ritchie, C. (2012). *Performing Live Comedy*. London: Methuen Drama.

Ritchie, G. (2009). Variants of Incongruity Resolution. *Journal of Literary Theory*, *3*(2), 313-332. doi: 10.1515/JLT.2009.017

Ryngaert, J.-P. et Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Editions théâtrales.

Shapiro, F. (2014). *Dépasser le passé: se libérer des souvenirs traumatisants avec l'EMDR*. Paris : Éditions du Seuil.

Shapiro, F., Whiteman Kaslow, F. et Maxfield, L. (2013). *EMDR et thérapies familiales: manuel pratiqu.* Paris : InterÉditions.

Simpson, J. A. et Weiner, E. S. C. (eds). (1989). Stand-up comic. Dans *The Oxford English Dictionary 2sd Edition* (Oxford, vol. XVI soot-Styx). Clarendon Press.

Suls, J. M. (1972). A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis, in: Jeffrey H. Goldstein/Paul E.mcghee (eds.). *The Psychology of Humor*, 81-100.

Ventis, W. L., Higbee, G. et Murdock, S. A. (2001). Using Humor in Systematic Desensitization to Reduce Fear. *The Journal of General Psychology*, *128*(2), 241-253. doi: 10.1080/00221300109598911

Villeneuve, L. (1990). Le stand up comique : Le rire à tout prix? *Jeu : Revue de théâtre*, (55), 106-107.

Villeneuve, L. (2008). *Le « Journal-fiction » Le fantasque de Napoléon Aubin (1837-1845) : formes théâtrales et romanesques dans le discours journalistique* (Thèse ou essai doctoral accepté). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/1283/?gathStatIcon=true

Wright, J. (2015). *Why Is That so Funny?: A Practical Exploration of Physical Comedy*. London : Nick Hern Books.

(2019, 9 juillet). *Menteur - Tapis rouge*. Montréal : Éklectik Média. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=OtBBxdXT8wA&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0vdAIi3brRxY7fdKqktDPz_CQltFA7AlDdw8IxLxTV8JA--vjFX5nRyZo